

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Number 39  
*Faro Del Mundo Luz de America*

Article 1

---

1994

## *INTI* Número 39 (Primavera 1994)

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



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

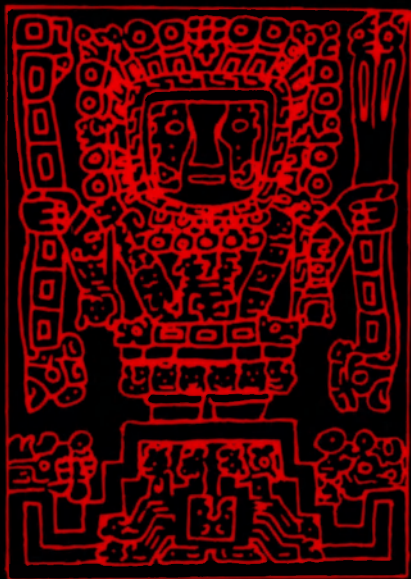
---

### Citas recomendadas

(Primavera 1994) "*INTI* Número 39 (Primavera 1994)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 39, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss39/1>

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



# **INTI**

## **REVISTA DE LITERATURA HISPANICA**

**FARO DEL MUNDO LUZ DE AMERICA**

**LA ISLA AL REVES**  
EDGARDO RODRIGUEZ JULIA

### **ESTUDIOS**

MANUEL GARCIA CASTELLON • KRISTINE IBSEN  
LUIS EYZAGUIRRE • TAMARA WILLIAMS  
AMELIA MONDRAGON • THOMAS B. WARD  
PEDRO LASARTE • HENRY COHEN • JACOBO SEFAMI  
ALBERTO JULIAN PEREZ • MARINA PEREZ DE MENDIOLA  
MARIA CRISTINA PONS

### **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**

MIRKO LAUER • GONZALO ROJAS • JORGE CORNEJO POLAR  
LILIAN URIBE • RENATO MARTINEZ • PEDRO GRANADOS  
MARIA ANTONIETA FLORES • RAQUEL MERINO

### **CREACION**

GONZALO ROJAS • CARLOS GERMAN BELLI  
JAVIER CAMPOS • URSULA CORNEJO • ROSA LENTINI  
JOSE A. MAZZOTTI • ALEJANDRO AURA • ARGYRO KEFALA  
JORGE TORRES ZAVALETA

## 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 y teórico representado en los enfoques.

*INTI* sólo publicará los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. En caso de no ser aceptados, sólo se devolverá el original si el autor envía sobre estampillado. 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 breve nota biobibliográfica a Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, 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.

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 las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N. Y.: MLA, 1988. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

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*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920 USA.

### SUSCRIPCION ANUAL:

Regular individual: \$30.00 US

Individual para estudiantes: \$25.00 US

Bibliotecas e instituciones: \$50.00 US

# INDICE

## ESTUDIOS

MANUEL GARCIA CASTELLON: <i>De procurandā indorum salute:</i> salvación y liberación del indio en José de Acosta, S.J. ....	3
KRISTINE IBSEN: La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en <i>Terra nostra</i> de Carlos Fuentes .....	19
LUIS EYZAGUIRRE: Rito y sacrificio en <i>Crónica de una muerte anunciada</i> .....	37
TAMARA WILLIAMS: Narrative Strategies and Counter-History in <i>El estrecho dudoso</i> .....	47
AMELIA MONDRAGON: Carpentier: Colón desde el nuevo mundo .....	59
THOMAS BUTLER WARD: Hacia el concepto de un dios científico en el pensamiento de Manuel González Prada .....	71
PEDRO LASARTE: <i>Sin rumbo</i> en el texto de Schopenhauer .....	81
HENRY COHEN: “El amor... loca palabra”: Eroticism in Gioconda Belli’s <i>De la costilla de Eva</i> .....	97
JACOBO SEFAMI: vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik .....	111
ALBERTO JULIAN PEREZ: <i>En breve cárcel:</i> lo narrado y la narración .....	121
MARINA PEREZ DE MENDIOLA: <i>Las púberes canéforas</i> de José Joaquín Blanco y la inscripción de la identidad sexual .....	135
MARIA CRISTINA PONS: “Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en <i>Respiración artificial</i> de Ricardo Piglia” .....	153

## NOTAS DE LA ACTUALIDAD

EDGARDO RODRIGUEZ JULIA:

Faro del mundo, luz de América ..... 177

La isla al revés ..... 187

MIRKO LAUER: La cultura popular bien pensada ..... 195

GONZALO ROJAS: Por Vicente ..... 203

JORGE CORNEJO POLAR: Belli o la diferencia ..... 205

LILIAN URIBE: Mester de extranjería: la poesía de Pedro Lastra ..... 215

RENATO MARTINEZ: "Soy el astronauta que flota por una ciudad":  
imágenes y transmutaciones en el texto poético de Javier Campos .... 219

PEDRO GRANADOS: Carmen Boullosa, el árbol y el remolino ..... 223

MARIA ANTONIETA FLORES: Los terrenos del exilio ..... 227

RAQUEL MERINO: Arthur Miller's *A View From the Bridge*  
in Spanish ..... 231

## CREACION

### POESIA

GONZALO ROJAS: Carta a Huidobro; Flores para Humberto;  
La sedentaria ..... 243

CARLOS GERMAN BELLI: Al pintor Giovanni Donato da Montorfano  
(1440-1510); El corazón hambriento; El hablante contento ..... 247

JAVIER CAMPOS: El poeta joven; Carpe Diem ..... 253

URSULA CORNEJO: Exilio de cuerpo [fragmentos] .....	255
ROSA LENTINI: Poemas .....	259
JOSE A. MAZZOTTI: Por la orilla del río; <i>Saqsaywaman</i> ; <i>Sonqoruru</i> , Codo empinado .....	263

## CUENTOS

ALEJANDRO AURA: Al sueño perfecto .....	269
ARGYRO KEFALA: Xenia. Un Mar .....	281
JORGE TORRES ZAVALA: El cardumen .....	283

## SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IX

MARCELO CODDOU: "Obras de Gonzalo Rojas" .....	291
--	-----

## RESEÑAS

MARCELO CODDOU: Zelda Brooks: <i>Carlos Alberto Trujillo</i> ; <i>Un Poeta Del Sur de Sudamérica</i> .....	313
PEDRO GRANADOS: Antonio Cillóniz: <i>Cantos de piedra. La constancia del tiempo</i> .....	317
JACOBO SEFAMI: Julio Ortega: <i>Trilce</i> de César Vallejo .....	319
HERNAN CASTELLANO-GIRON: Juan Pablo Riveros: <i>De la tierra sin fuegos</i> .....	321
EDUARDO JARAMILLO-ZULUAGA: Fernando Reati: <i>Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela</i> <i>argentina, 1975-1985</i> .....	325

JUAN CARLOS MERCADO: Domingo Faustino Sarmiento: <i>Recuerdos de Provincia</i> .....	329
JACOBO SEFAMI: Hector Libertella: El sujeto sintáctico. <i>Patografía. Los juegos desviados de la literatura</i> .....	331
DOLORES M. KOCH: Ernesto Gil López: <i>Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía</i> .....	333
ROCIO QUISPE-AGNOLI: <i>Reflexiones Lingüísticas y Literarias. Vol. I</i> .....	337
SYLVIA SANTABALLA: <i>Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX</i> .....	343
MARCIA STEPHENSON: Javier Sanjinés C.: <i>Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia</i> .....	347
JACOBO SEFAMI: Jorge Schwartz: <i>Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos de Madrid</i> .....	351
LILIAN URIBE: <i>Pablo Rocca: 35 años en Marcha</i> .....	353
ELENA M. MARTINEZ: <i>Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings</i> .....	355
<b>COLABORADORES</b> .....	357
<b>LIBROS RECIBIDOS</b> .....	363
<b>INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS</b> .....	365

**INTI**  
**REVISTA DE LITERATURA**  
**HISPANICA**

**NUMERO 39**

**PRIMAVERA 1994**

**DIRECTOR-EDITOR**  
ROGER B. CARMOSINO  
Providence College

**EDITORA DE CRITICA LATINOAMERICANA**  
GWEN KIRKPATRICK  
University of California, Berkeley

**EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA**  
ANTONIO CARREÑO  
Brown University

**EDITOR DE CREACION LITERARIA**  
PEDRO LASTRA  
State University of New York, Stony Brook

**JEFE DE RESEÑAS**  
OSCAR RIVERA-RODAS  
University of Tennessee, Knoxville

**COMITE EDITORIAL**  
FERNANDO ALEGRIA, Stanford University  
RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY  
AMERICO FERRARI, Université de Geneve  
MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY  
JOSE OLIVIO JIMENEZ, Hunter College, CUNY  
ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela  
ROBERT G. MEAD JR., University of Connecticut, Storrs  
ROSE MINC, Montclair State College  
JULIO ORTEGA, Brown University  
JOSE MIGUEL OVIEDO, University of Pennsylvania  
GEOFFREY RIBBANS, Brown University  
CARLOS ROJAS, Emory University  
FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College  
SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

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

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

Copyright © 1994 by  
*INTI* ISSN 0732-6750

## **ESTUDIOS**



**DE PROCURANDA INDORUM SALUTE:  
SALVACION Y LIBERACION DEL INDIO  
EN JOSE DE ACOSTA, S.J.**

**Manuel García Castellón**  
University of New Orleans

**J**osé de Acosta (1540-1600), sacerdote jesuita procedente de una familia de conversos, llega al Perú en 1572 comisionado por su preposición general y futuro santo Francisco de Borja. Va a tratar de las reformas lascasianas abortadas en tiempos de la insurrección contra el virrey Blasco Núñez de Vela. Pronto llega a ser suma autoridad en los asuntos tocantes a aquel virreinato y consultado siempre en todo lo referente al buen gobierno de los naturales, como recuerda la Crónica Anónima.<sup>1</sup>

Elevado a provincial de la *Societas Jesu* en el Perú, llama a su congregación a dos capítulos extraordinarios para ocuparse del problema indio. En el primero de ellos se decide la creación de un Catecismo Mayor en español, quechua y aymará, cuyo texto general aparece en 1585 con motivo del III Concilio L. mense.<sup>2</sup> Asimismo, Acosta se encarga de la composición de cartillas de alfabetización; lleva a cabo expediciones científicas y pastorales al interior del país; inicia la fundación de Seminarios para indios nobles y erige Colegios donde se prepara a la juventud criolla, mestiza e india en las Humanidades y las lenguas clásicas. Y sobre todo, gloria de Acosta es haber llevado la imprenta al Perú, haciendo venir desde México al mismo Antonio Ricardo para que instale sus prensas en la Ciudad de los Reyes.

Por comisión del virrey Toledo, Acosta inicia también la primera reducción de indios en Juli, base de las futuras colonias jesuíticas del Paraguay. Después de una época de entendimiento y colaboración con el vidrioso virrey, acaba por enfrentarse a él por cuestión de poderes. Toledo no quiere que los jesuitas controlen toda la obra educadora; él mismo se enorgullece de la fundación de la Universidad y procura celosamente la prevalencia del Real Patronato sobre la ambiciosa iniciativa jesuita. Así, como recoge Vargas

Ugarte, el virrey escribe sus quejas al rey diciéndole que los jesuitas, lejos de haber querido hacerse cargo de la Universidad, le quitan a ésta subrepticamente los alumnos para llevárselos a sus Estudios (1963, I, 139). Y en su “Memorial del Estado en que dejó las cosas del Perú” después de su mayordomía, Toledo habla de sus constantes briegas con el clero (no especifica qué clero), el cual, por exceso de celo o por afán de poder, intenta escatimar la vicerreal autoridad (Hanke, 1978, 129). Pero a lo que parece, los enfrentamientos entre Toledo y Acosta se deben a una obvia disparidad: razón de estado versus *salus indorum*.

No es de extrañar, pues, como dice la historiadora peruana Rivara de Tuesta, que Acosta no siga la pauta de los cronistas toledanos, escritores regalistas que, a fin de justificar la entrada en Indias, presentan el imperio incaico como tiránico, bárbaro y sanguinario (55). Nuevos y sonados enfrentamientos con Toledo ocurren cuando Acosta decide escribirle a Felipe II sobre lo elevado de una nueva tasación a los indios (Rivara, 56). Finalmente, Acosta conseguirá prevalecer sobre Toledo y continuar con su obra educativa en favor de los indios del Perú. En la *Apología* o descargo que en sus últimos años hubo de pronunciar en razón de su enfrentamiento al general padre Acquaviva (a quien, por ser italiano, habíase atrevido a juzgar poco enterado de las cosas de España e Indias) Acosta recuerda con nostalgia todos aquellos años de misión americana,

los más bellos en el Perú, [...] donde todo el tiempo que he dicho fue continuo el ejercicio de la predicación, fueron largas y penosas las peregrinaciones por caminos asperísimos y muy peligrosos, fue continuo el cuidado de ayudar a los indios con dalles maestros y libros compuestos de catecismos y confesionarios y sermones y otras ayudas. (368-73)<sup>3</sup>

En efecto, en el Perú, donde las órdenes religiosas agustina, dominica y franciscana necesitaban salir de cierto marasmo evangelizador, la llegada de los jesuitas supuso una infusión de espiritualidad nueva. Traían metodología pastoral, imprenta y civilización. Como dice la *Crónica Anónima*, los indios quedaron “atónitos” al experimentar el liberal espíritu de aquellos evangelizadores, de todo punto ajenos a la común simonía del clero, en extremo afables “con amor tan extraordinario y nunca esperado [de los indios] entre gente española” (Rivara, 40). Enseñaban y adoctrinaban en lenguas locales (las cuales aprendían aun antes de venir al Perú), llenando templos y plazas. La Orden jesuita, autónoma respecto del Patronato, con un Procurador General de Indias en directa obediencia al papa, atenta a la ciencia y creadora de métodos, era el símbolo de lo que hubiera podido hacer una Iglesia en libertad.

## 1. *De procuranda indorum salute*: promoción integral

La obra a la que nos referiremos se llamó en su edición de 1588 *De Natura Novi Orbis Libri Duo, et de Promulgatione Evangelii apud Bárbaros, sive de Procuranda Indorum Salute Libri Sex*. En principio, la obra tiene una doble finalidad: *ad extra*, se basa en la necesidad de rectificar prejuicios sobre Indias; es decir, a Acosta le parece necesaria la justa consideración antropológica para evaluar *per se*, sin comparaciones, la nueva realidad americana y a su protagonista el indio. *Ad intra*, el tratado se constituye en código de la ética colonial, si bien el Santo Oficio le quitó mucho de su acritud respecto a las censuras al estamento sacerdotal.<sup>4</sup>

Destinado a pastores y maestros, el tratado aspira a establecer unas bases éticas y universales tendentes a la promoción integral del indígena americano. El crítico e historiador español Luciano Pereña, autor de una excelente introducción a *De Procuranda*, dice que “asuntos políticos y sociales, espirituales y religiosos, económicos y de guerra [...] son las tres dimensiones principales de la crisis de que toma conciencia Acosta” (I, 12). Como vemos, ya hay quien se ocupe, muy pronto, de la tríada de alienaciones que sufre el pobre — en este caso el indio — mucho antes de que emerja la actual teología de liberación. En efecto, Acosta se ocupa de la naturaleza e índole del nativo de Indias, mostrando esperanza en los frutos que se obtendrán de su educación humana y espiritual. Previene contra todo lo que pueda comprometer la causa del Evangelio en Indias, en especial la guerra y la violencia. Insta a una sana provisión de cargos rectores a la vez que recomienda se mantenga el mayor número de instituciones indígenas. Asimismo, advierte cuán comprometida quedaría la causa evangélica indiana sin la santidad y ejemplaridad de los misioneros. Por último, ofrece directrices en cuanto a la catequesis y la pastoral de indios. Así queda constituido este denso libro, producto final de debates con los primeros expertos en peruanidad de la Congregación Jesuita de Lima. Es, pues, obra de vivencias pastorales a la vez que ilustrada y alentada por la ciencia experimental, con la que siempre contó quien era a la vez no sólo poeta y misionero, sino también geógrafo, naturalista, etnólogo e historiador.

## 2. Insuficiencia teológica.

El Renacimiento ha traído nuevos modos de hacer teología: se busca ahora llegar al conocimiento de Cristo y su designio mediante la *pietas literata*, lo que siglos más tarde podría asimilarse, en la teología de la liberación, a la llamada “mediación de la ciencia social.” Erasmo ha escrito contra la barbarie e ignorancia de muchos clérigos, pues quería que la ilustración entonces disponible inspirara al teólogo en cuanto a la consideración de las realidades terrenas. En la misma corriente, la escuela de Salamanca, cansada de facciones

estériles (molinismos, suarismos, etc.) busca una revitalización del tomismo mediante síntesis entre lo positivo y lo especulativo. Por su parte, los jesuitas (entonces en pleno auge misionero internacional, favorecido por Pío V) proponen una renovación de la teología, de la espiritualidad y de la ética.<sup>5</sup> Con vocación de educadores del mundo, los hijos de San Ignacio centran la nueva teología moral y práctica en la formación de confesores y pastores, incluyendo especialmente, los que se destinan a las Indias o el Asia.

Acosta es representativo de este nuevo talante práctico, ético y reformista de la orden jesuita. Es consciente de la inadecuación del razonar teológico entonces vigente, periclitado, cuando no estático e incapaz de enjuiciar la dinámica realidad americana. En el proemio a *De procuranda indorum salute* dice que ya no están vigentes aquellas primeras, imperfectas, reflexiones sobre la tierra que se había descubierto. No es, pues, de extrañar

que los que tienen la misión de instruir empleen distintos procedimientos pastorales. Ello explica que nuestro tiempo no tenga ya en mucha estima a escritores de antes, insignes, por otra parte por su religiosidad y sabiduría, que publicaron estudios y comentarios sobre temas indianos: se da en ellos un notable desajuste a la situación presente. Es de presumir, en consecuencia, que también publicistas que hoy día están en actualidad, dentro de mucho tiempo dejen de estarlo. (I, 55)

En su carta proemial a Evarardo Mercuriano, a la sazón prepósito general jesuita, Acosta dice que emprende la tarea tratadística sobre la *salus* de los indios por causa del estado de la cuestión teológica: no sólo un *maremagnum* de disquisiciones alejadas del teatro de los hechos, sino además el reto a la propia fe: “la novedad y complejidad de muchos acontecimientos que se oponían, o al menos parecían oponerse, a la verdad del evangelio” (I, 49). El Nuevo Mundo necesita finos teólogos (I, 90), y no medianías, hábiles en la hermenéutica bíblica y en la ciencia social de la época frente a tantas situaciones nuevas. En efecto, “cada día surgen nuevas y grandes dificultades en toda la administración de las Indias en lo militar, mercantil y de navegación. Si la luz de la sagrada doctrina no las ilumina [los hombres verán arriesgada] su propia salvación” (I, 91). Es necesaria, pues, la mayor documentación posible en cuanto a la naturaleza física del medio y el hombre de América. Ningún teólogo ni hombre de ciencia podrá igualarse al que realmente ponga en América su amor inteligente, sus años activos:

aun los mejores especialistas, si son consultados en ausencia del enfermo [...] se engañan gravemente y engañan a otros, así también nuestros teólogos de España, por célebres e ilustres que sean, caen sin embargo en no pocos errores cuando dictaminan sobre asuntos de las Indias. Pero los que las tienen cerca, las ven con sus propios ojos y palpan con sus manos, aunque sean teólogos menos famosos, sin embargo razonan con mucha más lógica y más acertadamente. (I, 93-95)

El humanista da por irrelevantes las viejas polémicas complutenses o salmantinas, polémicas en las que pretendían prevalecer los que jamás habían visto la realidad del Nuevo Orbe. Por eso llegaron a poner en duda la hominidad de los naturales, porque no conociendo no pudieron amar. En Acosta, la ciencia es mediadora del amor, tal como en la más práctica y actual teología de liberación: “Nada grande hará el sacerdote de Cristo en beneficio de la salvación de los indios, si no tiene conocimiento íntimo de los hombres y sus cosas” (4, 89).

Con Acosta, es ya América misma la que, irrumpiendo en la historia con su cúmulo de novedades, modifica la teología que a ella se dirige. Y lo hace de manera sutilmente secularizante; i.e., urgiendo a la teología misma a que deponga su orgullo de *regina scientiarum* y acepte la mediación del saber secular y práctico como base epistemológica.

### 3. Puntualizaciones al providencialismo

En la crisis renacentista de verdades divinas y humanas, el empirismo humanista también cuestiona la otrora intocable *auctoritas*. No sorprende, pues, que Acosta critique al mismo Aristóteles, declarándole servil árbitro del imperialismo de Alejandro. Así, respecto a la opinión del Estagirita sobre si conviene subyugar a pueblos supuestamente inferiores, dice: “No hemos de preocuparnos demasiado de lo que Aristóteles escribió por adulación más que como filósofo” (I, 285). Como se sabe, el difusor en España de la teoría imperialista aristotélica, según el libro I de la *Política*, había sido Juan Ginés de Sepúlveda, quien la aplica a la circunstancia colonial española en su *Democrates Alter* (1547).<sup>6</sup> Sepúlveda suscribe el principio que podría contenerse en el proverbio *Si vis pacem para bellum*, y afirma que no existe incompatibilidad entre la guerra y la religión. En cuanto a las justas causas para llevar la guerra contra los naturales del Nuevo Mundo, le parece que tanto la Bula papal cuanto la superioridad de la cultura española constituyen títulos suficientes para poner fin a una cultura tiránica, idólatra, antropófaga y sin leyes. Afirma también en su tratado que no basta a los amerícolos disfrutar de ciertas instituciones públicas, pues el tener “algún modo racional de vivir y algunas especies de comercio, es cosa á que la misma necesidad natural induce, y sólo sirve para probar que no son osos, ni monos, y que no carecen totalmente de razón,” mas de ninguna manera basta para probar que son dignos de la gracia (109). Los bárbaros, de suyo seres serviles, serán combatidos si “se niegan a admitir la dominación de los que son más prudentes, poderosos y perfectos que ellos” (153); es preciso, por demás, “desterrar las torpezas nefandas y el portentoso crimen de devorar carne humana” [...] y salvar a los inocentes que podrían así ser inmolados (155). Por último, la religión cristiana ha de ser predicada, para lo cual ha de prepararse el camino “pacificando” previamente

y a toda costa a los salvajes (155).

Acosta, sin embargo, afín a los postulados de Vitoria, dice que aunque los bárbaros se hallen en un estadio de semi-hominidad, su rudeza no nace tanto de la naturaleza cuanto de la viciada costumbre (I, 149). Pueden ser gradualmente educados para acceder a la civilización y con ella a la gracia; Dios “se ha dignado en nuestro tiempo llamarlos al Evangelio, gracia no otorgada a otras generaciones, incorporarlos y hacerlos partícipes de los misterios de Cristo” (I, 71). Con lo menos que puede remediarse su cortedad y rudeza es con la laxitud y contratestimonio de los misioneros. Aboga por una paternal “coacción de temor,” y educación en la sobriedad y el trabajo, nunca con violencia ni desamor, para que los hombres sean “llevados, poco a poco, por mano de Dios, a la libertad de los hijos” (I, 149). Esta educación supone reconocer lo que ya en ellos tiende a la perfección; es decir, Acosta pide se reconozcan muchas de sus excelentes costumbres, como “su modestia, su mansedumbre, su desprecio de la avaricia y el lujo, su aguante en el trabajo” (V, 287-89).

Además, como querrá hoy una pastoral comprometida y atenta al problema de las alienaciones culturales, Acosta, en su tiempo, propugna que se permita a los indios evolucionar a partir de sus propias instituciones: “Déjeseles vivir (en tanto lo permitan la ley cristiana y natural) con sus instituciones y dentro de ellas sean gobernados y se hagan mejores” (VI, 487). Es sucesor de Las Casas cuando afirma que una fe impuesta es una falsa fe, con lo que el cristianismo liberador que quiere imponérseles se tornará una insoportable tiranía (VI, 489).

En cuanto a si los Incas eran tiranos o no, dice:

yo no puedo llegar a entender suficientemente ni mucho menos aprobar [...] a los que se basan en la supuesta tiranía de los incas [...]. Sobre estas bases pretenden asentar el derecho de los príncipes cristianos a reinar allá. (III, 399)

Sea como fuere, nadie ha constituido juez a la nación española, por lo que ni siquiera lo justo puede hacerse injustamente (II, 273). La encomienda que se ha hecho a la corona española, según la Santa Sede, no es para que los españoles se muestren ávidos de las posesiones de los indios, sino más bien para que aquella sea protectora y educadora contra el desalmado interés de los colonos (II, 397). Obviamente, Acosta está denunciando la *contradictio in terminis* del concepto “guerra de pacificación,” con el que la violencia y la rapiña quieren sacralizarse, y declara: “Los que quieren propagar la fe con métodos de violencia demuestran que, más que el interés de Dios, buscan el suyo propio” (II, 281). Y asimismo, acusa de genocida al pueblo que se cree objeto de elección para dirigir la república india:

Difícilmente se han cometido jamás tantos y tan enormes crímenes por ningún pueblo bárbaro y fiero o escita como por esos defensores del derecho natural y popagadores de la fe cristiana, que dominados por la opinión y el aplauso del pueblo y por su ambición desenfrenada desprecian a cada paso las leyes de Dios y las Ordenanzas de los Reyes Católicos. (II, 281)

Y en su ánimo de purificar la doctrina misma del Providencialismo, a la que sin duda se adscribe con su filosofía tomada de Vitoria, denuncia la hipocresía y contaminación ideológica de dicha doctrina: “la codicia no puede seguir ostentando largo tiempo el apelativo de providencia [...] con que ha querido camuflarse” (3, 449). Más bien, el providencialismo habrá de advertirse en que Dios, en su admirable plan de salvación, moviliza incluso a sus contrarios. Por lo cual,

se acomoda a la condición de los hombres, y para traer a gentes tan remotas y bárbaras al Evangelio, proveyó tan copiosamente estas tierras de metales de oro y plata como para despertar con ello la codicia de los nuestros. (III, 533)

Quiere decir que el providencialismo de Acosta, más que justificación teleológica de la razón de Estado, lo es obviamente del designio divino de salvación de los indios. Es en verdad milagroso, según Acosta, que a pesar de tanta maldad y contratestimonio, crezca poderosa en Indias la planta de la fe, se incorpore el pueblo indio a la iglesia universal. De sostener la tesis providencial-supremacista quedaría comprometido el sentido cristiano de la historia. Por ello no duda en afirmar: “En mi opinión sería mucho mejor dejar en silencio el nombre de Cristo que deshonrarlo” (III, 423). He aquí una seria puntualización (ya con perspectiva americana) al providencialismo, por no decir toda una formal ruptura “desde la periferia,” como diría el teólogo brasileño Leonardo Boff, con la Teología oficial.

Se colige que Acosta es de los primeros que quieren depurar el propio pensar teológico de supeditación al discurso político vigente. A la vista del progreso humano, mediante el cual los indios acceden al saber y a las artes con admirable ventaja, ya es burdo aplicar el criterio de que la barbarie merece expolio y esclavitud. Es, por demás, de suyo incongruente considerar esclavos a quienes Cristo ha redimido con su sangre. Enemigo de prepotencia y triunfalismo, sus razones acerca de la encomienda del Pontífice a España no coinciden con las de Sepúlveda, por supuesto, sino que se trata de compensación y oportunidad:<sup>7</sup> lo uno, porque bajo los auspicios de España se descubrieron las dos Américas; lo otro, por ser España a la sazón, con su eficaz y poderosa flota, “la mejor preparada para navegar los océanos” (III, 391). Así la Providencia no premia a España por méritos especiales, sino que en todo caso la usa por darse en ella ciertas circunstancias favorables a la estrategia evangelizadora. De aquí que la responsabilidad de los españoles sea grande en punto a mantener el honor de la misión. Es decir, “No hagan, en una palabra, cosa que pueda dañar al Evangelio o que pueda perturbar su propagación” (III, 397). En este sentido recuerda a Las Casas cuando recomienda que se mire bien por la recta provisión de cargos coloniales, tanto en lo temporal cuanto en lo espiritual, pues es tarea integral del Real Patronato “procurar la salvación de los indios y mandar para ello predicadores de la fe y ministros civiles muy escogidos”; así lo exige la

grandeza de la empresa (III, 401). Ya Erasmo había hablado de la mucha sabiduría que debe desplegar un príncipe en todas sus diputaciones (236-7), y de que el honor del principado no consiste en allegarse títulos y tributos, sino en mirar por el bien del pueblo (180).

Este, y no otro, es el verdadero designio de la providencia: misión y sacrificio que se descubren **a posteriori**, y no una patente para usufructuar tierras y vidas. Una verdadera teología, se ve, muestra su propio derrotero, escapa siempre de un discurso ajeno a ella y que quiera supeditarla a sus fines. “La evangelización de los reinos del Perú es ahora interpretada [por Acosta] desde la nueva perspectiva de la teología de la Historia,” dice Pereña (I, 3). Optar por la misión pastoral indiana supondrá, pues, ser creativos frente al diario reto.

Valga recordar aquí que la misma Biblia, y hasta las mismas patrología y liturgia, no son ni discurso ideológico ni documentos esotéricos, sino que han sido respuesta viva de los hijos de Dios en el tiempo. Con Acosta, la teología se hace práctica. Empieza por liberarse de servir a un sistema ajeno a ella, ser “ella misma” en la respuesta a las siempre cambiantes necesidades históricas, como entendiendo que el Reino de Dios no ha terminado de instaurarse.

#### 4. La mediación bíblica

A partir de la traducción de Erasmo de las *Adnotationes* (1505) de Lorenzo Valla al Nuevo Testamento comienza a desarrollarse la filología sacra. Como respuesta al biblismo erasmista, o bien por presión de la Reforma, retorna al mundo católico, después de siglos, una consideración especial a la Escritura. En España se cuenta desde 1520 con la imponente Biblia Políglota de Alcalá, cuya traslación es, en su mayor parte, obra de judíos conversos. Acosta, otro cristiano de raíz hebrea, conoce la teología de sus mayores, la de la Torah, tan distinta de la cosmovisión destemporalizada del neoplatonismo. Esta teología del Antiguo Testamento se refiere a la epopeya del pueblo hebreo, epopeya temporal y no obstante regida por una especial relación con Dios. En el cristianismo, donde el nuevo Israel es la iglesia, las naciones gentiles acuden buscando la salud prometida “a todos los que creen, sin distinción” (Rom. 3, 22). Así los indios representan una de estas incorporaciones. Ha de mirárseles con el mismo amor que Dios les ha mirado y llamado. Pablo cita a Oseas: “A quien no es mi pueblo, llamaré mi pueblo” (Rom. 9, 25). Con Isaías saben los judíos ya acristianados que el pueblo se habría consumido en la historia “si el Señor Sebaoth no nos hubiera dejado un renuevo” (Rom. 9, 29). Y es el mismo Acosta, en la certeza de que los indios son el más tierno retoño del árbol del Reino, quien recuerda que, por promesa y lógica bíblicas, Dios no puede excluir a éstos de su salvación. Antes bien, son la elección novísima de Dios (I, 76-83). Ignorarlo es pecar de escándalo ante los pequeñelos de Dios paráclito, padre de pobres:

Cuidado con mostrar desprecio a un pequeño de esos, porque os digo que sus ángeles están viendo siempre en el cielo el rostro de mi padre celestial [Mt. 18, 10]. Aquellos a quienes los ángeles sirven, bien creo que merecen la ayuda y protección humanas. (I, 129)

En Acosta vemos un anticipo de lo que los teólogos de la liberación llaman la “recuperación de la Sagrada Escritura.” Es decir, el cautiverio, el éxodo y el triunfo del pueblo hebreo son prefiguración y luz de la historia actual. Dice el jesuita que la redacción de su tratado ha renovado su interés en la Biblia: “Ha espoleado y actualizado mi interés por estudiar con una mayor atención la doctrina de la Sagrada Escritura y de los santos padres para aplicarla a esta situación del Nuevo Mundo” (I, 51). Así, no deja de sorprender la coincidencia de que Acosta utilice varios de los libros bíblicos que después han sido caros a la actual teología de la liberación. Por ejemplo, Acosta actualiza Eclesiastés 34, 25-27 con respecto al serio crimen de privar a los indios del fruto de su trabajo: “El que quita a otro el pan ganado con su sudor, es como el que mata a su prójimo; hermanos son el que derrama la sangre y el que defrauda al jornalero.” Y con ecos de Santiago 5, 4, el jesuita invectiva acerca del “clamor verdaderamente terrible que por el salario defraudado está resonando en los oídos de Dios” (III, 509). Con Ezequiel 22, 27-29, se abomina de la extorsión colonial toda, su sistema de falsedad, su ideología que justifica los crímenes de los príncipes, sacerdotes y profetas de Israel:

Sus nobles dentro de [la ciudad] eran lobos que desgarran la presa, derramando sangre y eliminando gente para enriquecerse. Sus profetas eran enjalbegadores que les ofrecían visiones falsas y les vaticinaban embustes. Los terratenientes lanzaban toda clase de calumnias, cometían atropellos y robos, explotaban al desgraciado y al pobre y atropellaban inicuamente al emigrante sin justicia. (Citado en I, 175)<sup>8</sup>

Otro oráculo aplicable es el profeta Miqueas respecto a la situación de cohecho, simonía y nefasto orden político. Como en la urbe bíblica, los corrompidos jefes y sacerdotes, hinchados de prepotencia y creyendo poseer ilimitado beneplácito divino, han depuesto todo vestigio de conciencia: “Sus jefes juzgan por soborno, sus sacerdotes predicán a sueldo, sus profetas adivinan por dinero, y encima se apoyan en el Señor diciendo: ¿No está el Señor en medio de nosotros?” (Miq. 3, 11-12, cit. en I, 177). Con esto, Acosta apunta al ávido y vulgar clero, capaz de arrostrar las penalidades del viaje por puro lucro, tan sólo “porque creen mirar por sus propios bienes con la esperanza de remediar su indigencia o la de los suyos con la plata recogida en Indias” (I, 177). En efecto, ya no les basta predicar a sueldo, sino que es el sueldo lo que únicamente les interesa.

Acosta, jesuita de origen hebreo, sabe aplicar a la causa del indio todos los textos bíblicos de intención política y liberadora. Sabe también que el Dios de

Israel se define por su poder en la historia, pues Su justicia es, como dice el teólogo brasileño Porfirio Miranda, “real y humana, es justicia que se realiza o impide políticamente, es aquella que tiene que ver con los pobres que han sido burlados por jueces vendidos, los que han sido burlados por pesas y medidas falsas, los que han sido expropiados de su tierra [...] los que han sufrido violencia, engaño, hambre, sed persecución” (cit. Silva Gotay 151). Acosta recupera los textos bíblicos para urgir una liberación del indio no platónica, sino vinculada a las condiciones materiales e históricas de aquel pueblo oprimido. En fin, lleva a cabo lo que Leonardo Boff, gran teórico de la teología de liberación, llama más tarde “a leitura privilegiada, a hermenêutica epocal” (51).

## 5. Las tres alienaciones

La denuncia de las tres alienaciones — física, cultural y espiritual — a cuyo encuentro debe salir el teólogo de la teología de la liberación es detectable a lo largo del tratado de Acosta. A partir de las Leyes Nuevas de 1542, con su espíritu de conservación y aumento del pueblo indio, se impone reparar el genocidio anterior y colocar al indio en el centro de la actividad misionera. Todavía la colonia se está organizando en su fase post-bélica, y ya está claro que los naturales deben formar parte de una misma república si se quiere caminar a una paz social.

A tal fin, Acosta (que, como habíamos dicho, debe promover la puesta en práctica de las reformas lascasianas) critica la persistencia de situaciones de alienación física, cultural y religiosa. En cuanto a la primera, no hay mal alguno en que el indio trabaje y aun contribuya con impuestos al bien de la república, pues en esto todos deben ser iguales: “la muchedumbre de indios y españoles forma una sola e idéntica comunidad política” (III, 517). Pero lo que no debe continuar es el denigrante mal trato físico, la privación de jornales, el trabajo forzado en condiciones de formal esclavitud. En este sentido, Acosta describe con detalle las inhumanas condiciones en las que se trabaja en las perlerías de la isla Margarita (III, 529-31). Asimismo, todavía hay quien puede quitarle al indio “a la fuerza sus ovejitas y hasta sus más andrajosas vestiduras” (III, 447). De semejantes actos de expolio hay testimonio, por ejemplo, en las expresivas ilustraciones de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, obra del escritor andino Guamán Poma de Ayala y contemporánea a *De procuranda indorum salute*. Como Guamán, Acosta también se queja de que la crueldad ha diezmando la tierra americana: “buen testimonio de ello son hoy las diversas ciudades, provincias y reinos [...] reducidos hoy a la mínima expresión: con la muerte del labrador la tierra se ha convertido en campo de soledad” (I, 193). No es de extrañar el alto índice de suicidios, las muchas muertes por alcoholismo (incentivado por la producción de alcohol barato a manos de los españoles). Y lo que es peor, el clero no va a la zaga en escándalos, cuando con sus manos

consagradas y su nombre de padre no teme abofetear al indio indefenso (IV, 145).

En cuanto a la liberación de la alienación cultural, Acosta ha afirmado anteriormente que es conveniente respetar el mayor número posible de instituciones indias, siempre y cuando no contravengan a las leyes naturales y cristianas. Pero aquí es donde nuestro jesuita no puede evitar hacer concesiones al discurso dominante. De buena fe, Acosta cree en la supremacía de la cultura que impone España, como bien se deja ver en un párrafo de su *Historia natural y moral de las Indias*: Europa es “la mejor y más noble parte del mundo,” de donde la idolatría se ha retirado para reinar “en esta otra parte,” dice refiriéndose a América (218). Bien es verdad que la cultura, en sí, se halla en una brillante fase humanística, y es el momento de España para transmitirla.

Acosta fundó colegios a su imagen y semejanza. Siempre con visión de la supremacía española, piensa en *De procuranda* que dichos colegios habrán de servir para que los jóvenes indios “aprendan nuestras costumbres y nuestra lengua, y podrán ser maestros y dirigentes entre los suyos” (III, 543). Así, con tanta buena voluntad como inconscientemente contaminado de la ideología que por otra parte quiere combatir, Acosta asegura que en la educación de los jóvenes “el objetivo más importante ha de ser cortar de raíz con la mayor diligencia la indolencia y ociosidad existente en los poblados indios” (III, 543). En varios momentos, el jesuita cede en su defensa y aparecen los prejuicios. Pero, ¿se trata de las interpolaciones de la censura? De todas maneras, sorprende que Acosta, al residenciar a los sacerdotes que confiesan a encomenderos, les pida que no se dejen llevar de una conciencia demasiado escrupulosa, pues no convendría al ministro de Jesucristo “desquiciar por su propia autoridad lo que por ley está establecido,” es decir, el sistema infame de encomiendas (III, 501). En otra ocasión se ha justificado por haber emitido prejuicios, y los reconoce como tales, cuando afirma: “lo que he dicho de estas gentes, por las que confieso sentir un profundo afecto, no sólo es poco honroso, sino hasta absolutamente injusto e injurioso [...] sin embargo me permito hacerlo porque en la defensa de la causa indiana prefiero pasar por un abogado moderado que por un panegirista exagerado” (I, 231).

En cuanto a la alienación por causa del pecado, los clérigos son desidiosos e ignorantes en la cura de almas; ellos son los causantes de la empedernida idolatría, ya que han hecho odioso el evangelio a fuerza de imponerlo: “Una fe arrancada no puede ser sino una fe demoníaca (I, 193). Ellos, finalmente, pierden el pueblo con el escandaloso testimonio de sus vidas de violencia, gula, lujuria, sin par avaricia. Por fortuna, las Leyes Nuevas han acabado con las sórdidas disputas por dinero entre curas y encomenderos (V, 329).

Pero lo que más ha encenagado la pureza india es la llegada de contingentes de malhechores españoles. Instrucciones de la Península para el Virrey Toledo en vano prohíben a los muchos vagabundos españoles que infestan la colonia “que pueda[n] estar y habitar entre dichos indios ni sus pueblos, so

graves penas que les pusiéreis” (Hanke, 1978, 85). Por su mala condición, muchos contribuyen menos a la edificación que al desasosiego de la colonia:

¡Santo Dios! ¿Cómo somos los hombres que venimos a estas tierras? Somos como la hez de España, de manera que parece que hemos desembarcado aquí más para librarla de basuras que para hacernos cargo del gobierno de sus pueblos. (III, 415)

Ellos han ensanchado la esfera social del pecado, ellos son los inductores y promotores del alcoholismo, devastadora plaga social entre los indios (III, 557). En favor de la sobria civilización andina, Acosta recuerda que, en tiempos del Inca, la embriaguez era ejemplarmente castigada por quien no era más que “rey de bárbaros y además idólatra” (III, 557). Los españoles son también los causantes de la desintegración social y la corrupción de los jóvenes indios, quienes en las ciudades, como *yanaconas* o sirvientes de los peninsulares, “aventajan a todos los demás en todo género de maldades” (I, 173). Esta visión de Acosta del pecado como “mal social” (noción igualmente existente en la actual teología de la liberación) se debe, sin duda, a la recuperación del elemento profético veterotestamentario de *improperia* frente al pueblo.

Finalmente, al optar por el indio y por su liberación, Acosta es consciente del conflictivo compromiso político. Está en el Perú, entre otras cosas, para acabar con el odioso sistema de encomienda, que debe ser sustituido por trabajo asalariado; viene a desalienar de su ignorancia al pobre, lo que le acarrea la aversión del estamento esclavizador:

Quien movido por el celo de Dios y por el interés del prójimo se haya dedicado a la instrucción de los indios [...] piense que ha entablado guerra no pequeña con los propios dueños y encomenderos [...], quienes] en cuanto advierten que se les sustrae algo a su desenfreno y ambición, gritan que se les hace injuria y no toleran sin irritación que se busquen las cosas de Cristo, si se dan cuenta de que las suyas quedan postergadas. (I, 175)

## 6. Conclusión

Al igual que ocurre en la moderna teología de la liberación, los misioneros que en los días coloniales optaron por la defensa y protección del indígena lo hicieron por haber visto en la Biblia las claves profundas de su liberación. Al igual que Las Casas, Acosta sabe que, para que pueda restablecerse la gracia al indio —o sea, al pobre— es preciso restaurarle antes su propia dignidad. Esta restauración implica luchar contra tres alienaciones que le envilecen, a saber: a) sacarle de las fauces del encomendero, del funcionario corrupto o del clérigo simoníaco; b) restituir tierras y restablecer instituciones nativas coadyuvantes al “buen gobierno;” c) crear en él su propio sentido ético, es decir, rescatarle de

la esfera del pecado, donde el pecado es no sólo personal, sino ambiental o social. Sólo así podrá instituirse legítimamente el Evangelio y la vida humana alcanzará plenitud.

En tanto no sea así, hasta el mismo virrey Toledo (haciéndose eco del sentir lascasiano), menosprecia a los curas que tienen “por muy gran caudal decir que han bautizado muchos millares de indios sin enseñarles primero a ser hombres” (Cf. Hanke, 1978, 131). Es preciso, pues, atender a la promoción del catecúmeno en su historia concreta. Cristo es “cabeza de la Iglesia y salvación de su cuerpo” (Ef. 5, 23). Este cuerpo místico, que posee concreción actual, formado por los “hijos de la luz” u hombres nuevos, es constantemente edificado — progresivamente liberado en la historia — en espera de la **parusía** o segunda venida de Cristo, instauración definitiva del Reino (1 Tes. 4 & 5). Por la mera progresión histórica, un día serán los mismos indios — los pobres, entonces — quienes tomarán la iniciativa de su liberación. No sorprenderá, pues, que muy pronto surjan voces de protesta indias cual las de Garcilaso a Guamán Poma de Ayala, indígenas que ponen por escrito su dolor y su protesta; y en el caso de Guamán, con fuerte acusación de contratestimonio evangélico a los administradores coloniales.

Se ve, pues, que ya en los días coloniales hay una teología viva y evangélica, más bien “uma teología em movimento” que un movimiento teológico, como dice Boff cuando habla de la teología de la liberación (116). Por tanto, puede afirmarse la vieja raigambre de ciertas formas actuales de tratar lo teológico. Es como el vino nuevo en odres viejos del Evangelio. Gustavo Gutiérrez dice que ignorar esta doble condición de la teología de la liberación

so pretexto que, de una manera u otra, el asunto estuvo siempre presente, es despegar peligrosamente de la realidad y arriesgarse a tomar el partido de las generalidades, de las soluciones poco comprometedoras y, finalmente de las actitudes evasivas. Pero por otra parte, no ver sino lo inédito del diseño actual es perder el aporte de la vida y de la reflexión de la comunidad cristiana en su peregrinar histórico. (1987, 81)

Y Raúl Fornet Betancourt también afirma la verificabilidad histórica de la teología de la liberación, como parte de una epistemología atenta a la vida profunda latinoamericana:

mirando la historia social y cultural de los pueblos latinoamericanos no es difícil constatar, desde los comienzos más remotos, esfuerzos de reflexión filosófica y teológica empeñados en marchar al ritmo de la historia real. (142)

Lo que acontece es que los hechos de teología de la liberación, aparentemente asistemáticos — jirones de esperanza, de resistencia, de lucha — aguardan recopilación. Es doble tarea, tanto para el “teólogo de la historia” cuanto para el “historiador de la teología,” discernirlos en los acontecimientos

de liberación física, cultural y espiritual que han afectado al continente desde los días de su invención.

## NOTAS

1 (Cf. 284-285, "Crónica Anónima" en la *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú*, por Vargas Ugarte, I, VI, 284-85).

2 A propósito del Catecismo de Lima o más propiamente *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de indios*, su primera edición de 1585 reunía los tres primeros catecismos refrendados en el III Concilio Limense, cuyo relator había sido el mismo P. Acosta. Se tiene al mismo Acosta por redactor de aquellos catecismos, aunque contó con la ayuda de los pp. Valera y Matienzo. La edición de 1585, además de catecismo, es también manual para confesores y sermonario expositivo de la doctrina cristiana. También incorpora datos sobre religión y cultura obtenidos de las *Informaciones de Polo de Ondegardo*. Al final incluye vocabularios sobre las lenguas generales quechua y aymará. Estuvo en vigor en América durante más de trescientos años y es, según Luciano Pereña, "una de las claves más importantes para descifrar la identidad de Iberoamérica" (4).

3 Cf. "Memorial de Apología" dirigido a Clemente VIII, en *Obras del Padre José Acosta*, pp. 368-73. B.A.E. Tomo LXXIII Ed. Atlas, Madrid, 1954 (Citado por Rivara de Tuesta, p. 40).

4 Quizá por habérsele negado permiso para la traducción de toda la obra, Acosta con posterioridad extrae de ella los dos primeros libros y los integra en una *Historia Natural y Moral de las Indias*, editada en Sevilla en 1590. (En esta segunda obra, la más conocida de Acosta, se demuestra el vasto saber humanista del jesuita y se vislumbra la futura teoría evolucionista).

5 Para Bataillon, el movimiento ético erasmista está en las mismas bases fundacionales del jesuitismo. El *Enchiridion* de Erasmo llegó a ser *vademecum* de los progresistas de Alcalá; muchos de ellos deseaban convertir el Catolicismo en una corriente de sólida y congruente ética. Iñigo de Loyola, a la sazón estudiante en la Complutensis, era dirigido espiritualmente por el erasmizante Bernardino de Tovar, por lo que el futuro santo llegó a ser acusado de "alumbrado" y sometido a averiguaciones. Con posterioridad, en Salamanca, volvió a ser interrogado. En Italia, Iñigo y sus compañeros de regla disfrutaron de la amistad y caridades del magnate erasmista portugués Damião de Goes. Hasta 1555, los libros de Erasmo eran lectura común en la Compañía, pero por fin fueron apartados y puestos bajo control. (Cf. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, I, 249, citado por Rivara de Tuesta, v. bibliog.)

6 Sepúlveda es, como recuerda García Pelayo, el primer tratadista que seculariza el tema de la guerra justa, extrayéndolo de los acostumbrados límites teológicos (6).

7 Para Sepúlveda, la razón de la encomienda general a España es la supremacía de su casta, pues "en fortaleza y esfuerzo bélico las legiones españolas han dado en todo tiempo ejemplos que exceden a la credibilidad humana." Respecto a templanza, los españoles "ni aún en sus propios vicios ni pecados suelen ir contra las leyes de la

naturaleza.” En cuanto a religiosidad y sentimientos humanitarios, los españoles no tienen rival. (*Democrates Alter*, citado por García-Pelayo, cf. Prólogo a *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, de J.G. de Sepúlveda, v. bibliog.).

8 La traducción bíblica es tal como aparece en la edición del *De procuranda del C.S.I.C.* que utilizamos. El texto latino de Acosta es, por supuesto, el de la Vulgata, pero no declara ciertas omisiones en el orden de los versículos.

### OBRAS CITADAS

Acosta, José de, S.J. *De procuranda indorum salute*. Edición de Luciano Pereña. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (1588) 1984.

———. et al. *Doctrina christiana y catecismo para instrucción de indios. Facsímil del texto trilingüe*. Ed. de Luciano Pereña. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

———. *Obras del Padre Acosta*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1954.

Aristóteles. *Aristotle's Politics*. (Trad inglesa). Grinnell, Iowa: Peripathetic Press, 1986.

Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Boff, Leonardo y Clovis Boff. *Como fazer teologia da libertação*. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

Fornet-Betancourt, Raúl. “Filosofía y Teología en América Latina.” *Cuadernos Americanos* 4:22 (1990): 139-48.

García-Pelayo, Manuel. Prólogo. *De las justas causas de la guerra contra los indios*, por Juan Ginés de Sepúlveda. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 3-9.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 4 vols. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Madrid: Historia 16, 1987.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación: Perspectivas*. 3a ed. Salamanca: Sígueme, 1987.

Hanke, Lewis, ed. *Los virreyes españoles en América*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1978 (vol. I).

Pereña, Luciano. “Estudio preliminar.” *De procuranda indorum salute*, por José de Acosta. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. 3-46.

———. “Estudio preliminar.” *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de indios. Facsímil del texto trilingüe*, por José de Acosta et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

Rivara de Tuesta, María Luisa. *José de Acosta, un humanista reformista*. Lima: Taller Gráfico de Editorial Universo, 1970.

Sepúlveda, Juan Ginés de. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: F. C. E., 1987.

Silva Gotay, Samuel. *El pensamiento cristiano revolucionario en América Latina y el Caribe. Implicaciones de la teología de la liberación para la sociología de la religión*. Salamanca: Sígueme, 1981.

Vargas Ugarte, Rubén, S. J. *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*. 4 vols. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1963.

Vitoria, Francisco de. *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA:  
TRANSTEXTUALIDAD Y ACTIVACION DEL LECTOR EN  
*TERRA NOSTRA* DE CARLOS FUENTES

Kristine Ibsen  
University of Notre Dame

"El hecho es que cada escritor *crea* a sus  
precursores. Su labor modifica nuestra  
concepción del pasado, como ha de modi-  
ficar el futuro."

— Jorge Luis Borges

Carlos Fuentes ha dicho que considera *Terra Nostra* como un homenaje a la intertextualidad, un "texto intertextual" ("Interview: Carlos Fuentes" 55).<sup>1</sup> De hecho, la novela representa una verdadera enciclopedia de otros textos — numerosos marcos históricos, religiosos, literarios y hasta iconográficos son reproducidos y recreados por el autor. En *Terra Nostra* Fuentes indaga en la naturaleza no sólo del texto en cuestión sino de la totalidad de los mitos históricos y literarios sobre los cuales se ha construido la cultura hispana.

Aunque la novela recorre cronológicamente desde el imperio romano de la época de Cristo hasta el porvenir de la época futura de 1999, existen tres ejes cronológicos alrededor de los cuales transcurre la acción de la novela: 1492, el año del viaje de Colón a las Américas, la expulsión de los judíos, el fin de la reconquista, y la publicación de la primera *Gramática Castellana* 1521, el año de la conquista de México y la rebelión comunera en Castilla; y 1598, el año en que murió Felipe II. Sin embargo, hay mucho más en la novela que un simple catálogo de eventos históricos: cada uno de estos años representa una posibilidad de apertura que fue sellada por la negación de la pluralidad cultural y, con esta negación, propiciado el encierro del lenguaje por las fuerzas del orden monolítico.

Cada evento histórico presentado en la novela refleja una opción negada, una posibilidad sacrificada por los que temen las alternativas que pueden amenazar su poder. No obstante, las opciones en *Terra Nostra* forman parte de un flujo de la historia que queda en movimiento — aun si sólo es por virtud de la repetición interminable de sus errores (658). En última instancia, sugiere Fuentes, queda el tiempo necesario para perseguir esta historia alterna, la historia que no ha sido escrita o que no ha sido reconocida, la historia del mito, de la memoria, del arte (163). Con el lector como su eje, cada texto traspasa los límites de los marcos de referencia fuera de sus páginas y los destruye. Como consecuencia de esta incursión, tanto la estructura como la semántica de estos marcos están sujetos, según lo observa Wolfgang Iser, a “ciertas deformaciones, y sus componentes respectivos se pesan de una forma distinta según las omisiones y suplementos. Así cada uno se mueve en el texto y adopta una nueva configuración, la cual no obstante incluye y de hecho depende de la función de ese marco de referencia en nuestro mundo intepretado” (*Prospecting* 237).

Como consecuencia de esta reconstitución de los marcos de referencia, la función se hace virtual y es el lector quien debe realizar la operación de recodificación. Obligado a llenar los “huecos” constitutivos entre el texto original y su versión recontextualizada, un significado nuevo se produce. Esta reproducción de textos a través de la transtextualidad indica una simultaneidad de discursos que provoca una mutua revelación y disimulación de sus referencias contextuales respectivas, y de esta manera asegura que los antiguos significados sean ahora fuentes potenciales para los nuevos. Cuando, como es el caso de la obra de Fuentes, la novela ostenta su naturaleza transtextual, el lector tiene que reconocer la influencia recíproca que existe entre el mundo del texto y el mundo familiar. Ya no puede aceptar pasivamente el mundo del texto según los criterios familiares, porque es obligado a reconocer aquel “otro lado” de la realidad expuesto en el texto, y aplicarlo a su propia realidad empírica. Esta activación consciente de los marcos de referencia transtextuales y, particularmente, de la integración de los discursos literarios e históricos, corresponde a lo que Linda Hutcheon llama “la metaficción historiográfica,” o sea, la narrativa que

se sitúa dentro del discurso histórico sin renunciar a su autonomía como ficción... es una clase de parodia... sería... que efectúa ambas metas: los intertextos de la historia y la ficción emprenden una condición paralela (pero no equivalente) en la reelaboración del pasado textual tanto del ‘mundo’ como de la ‘literatura’” (“Historiographic Metafiction” 4).

El reconocimiento de elementos fuera del texto le permite al lector situar la obra en cuestión dentro de un contexto referencial por el que se alcanza una visión más compleja que la que articula explícitamente el autor. Además, el lector tiene que descubrir las implicaciones de la deformación o recontextualización del transtexto para poner en evidencia estos

conocimientos. Es a través de este proceso, según Iser, que las convenciones se ponen en relieve, para que sean re-examinadas por el lector ("The Reality of Fiction" 14). Esta estrategia textual obliga al lector a abandonar sus nociones del origen simple y de la causalidad lineal. Al modificar la percepción del lector del discurso establecido, la transtextualidad tiene una potencialidad revolucionaria, ya que cuestiona, revisa, y a veces derroca las intenciones de sus precursoras y, con ellas, inhibe el encierro ideológico de la interpretación unívoca. Tal como lo afirma Julia Kristeva, la transtextualidad, sin importar cuán directa sea, es siempre transformada, distorcionada, desplazada o redactada según el sistema de valores de la voz narrativa (*Révolution du langage poetique* 343-357).

Las estrategias de la activación textual pueden ser efectuadas por el autor en varios niveles. Puesto que estos niveles a veces coinciden en la narrativa contemporánea, no es siempre posible implementar con éxito las categorizaciones excesivamente rígidas. Para el propósito de este análisis, me limito a dos categorías de la activación transtextual que llamaré las transtextualidades "imitativas" e "inversas," respectivamente. La transtextualidad imitativa, que incluye la alusión, la cita, y el pastiche, se refiere a una estrategia de integración por la cual el texto previo queda intacto pero es recontextualizado en el texto en cuestión. La transtextualidad inversa, que incluiría las estrategias de la ironía y la parodia, no transcribe el texto original sino que lo modifica para efectuar una deformación, crítica pero no necesariamente peyorativa, del texto original.

La transtextualidad imitativa — sea explicitada o no en el texto — se refiere a la activación simultánea de otro texto. Tal es el ejemplo de las reproducciones, casi palabra por palabra, de pasajes del *Metamorfosis* de Kafka (255) y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, o indirectamente, como por ejemplo el pastiche de *Cien años de soledad* que efectúa Fuentes al reiterar la fácilmente reconocible construcción de "Muchos años después... había de recordar" de García Márquez (259, 595) o la integración de ciertos episodios del *Quijote*, que luego veremos con más detalle. La cita directa, como la alusión, también ayuda al lector a situar el texto en cuestión dentro del contexto de otras obras que él o ella ha leído, al hacerse clara la intención del autor. Al citar directamente sus fuentes, el autor permite al lector el acceso inmediato a la relación que pretende establecer. En otras instancias, sin embargo, la transcripción de otros textos desempeña una función más dramática: alterado y puesto en un nuevo contexto, tanto el texto precursor como el texto en cuestión son sujetos a una nueva evaluación.

Un ejemplo de esta recontextualización sucede en la sección de la novela en que Fuentes reproduce, palabra por palabra, versos del *Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (1-4, 111-122). Como los versos son reordenados por el narrador, Felipe los califica de traicioneros (744). Fuentes cataliza la atención de su lector al citar los bien conocidos primeros versos del poema ("Piramidat, funesta, de la tierra...") y entonces combina el final de una estrofa que se refiere

al rey con otra estrofa que tiene que ver con el mito de Acteón. Al intercalar las dos figuras (el rey y Acteón), se transforma el sentido original del texto. Tales referencias, entonces, no sólo son imitativas, sino funcionales. Una alusión puede provocar una respuesta acorde con el sistema previo, pero, puesta en un nuevo contexto, genera un nuevo significado. Es por medio de este recurso que la referencia transtextual provoca un cambio al nivel ideológico.

Una transformación todavía más radical puede ser efectuada por lo que Maurice Merleau-Ponty llama la “la deformación coherente” (54, 78)<sup>2</sup> del transtexto como la producen la parodia y la sátira. La transtextualidad inversa requiere las capacidades adicionales del lector, que no sólo debe reconocer la referencia sino deducir su función en el texto. Como ambos emplean la ironía, la parodia y la sátira frecuentemente coexisten en el mismo texto. Sin embargo, como observa Hutcheon, aunque ambos son significantes en términos ideológicos, la sátira generalmente se emplea para distorsionar el objeto en cuestión de una forma negativa (*Theory of Parody* 44). Según Hutcheon, ya no es posible limitar la parodia a la idea de una imitación grotesca (5): al contrario, el recurso debe ser considerado una “inversión” irónica, una “transcontextualización” que no necesariamente se efectúa a costa del texto parodiado (6). La apropiación de otro texto en este sentido llega a ser una “confrontación estilística, una recodificación moderna que establece la diferencia dentro de la semejanza” (8). Aunque sea cómica, la sátira no es necesariamente burlesca. De hecho, la crítica que propone la sátira puede estar en el borde de lo trágico, o, como Kristeva observa en su discusión de lo carnavalesco, la sátira puede ser cómica y trágica a la vez (*Kristeva Reader* 49). Un ejemplo de este fenómeno puede encontrarse en el pasaje de *Terra Nostra* en que Isabel, impedida por su miriñaque, se cae en el patio del palacio y debe quedarse allí por treinta y tres días hasta que vuelva su marido, ya que ningún otro hombre puede tocar a la reina. Mientras está en el piso, un ratón se mete dentro de sus faldas y la viola (167-68). Este humor negro se vuelve todavía más trágico cuando se revela al lector que la misma escena fue representada por la madre de Felipe, pero en su caso sus miembros fueron devorados por los perros y amputados más tarde (189). La burla que Fuentes hace del código real y el fervor religioso con el que la reina vieja da la bienvenida a su castigo no es simplemente humor dirigido a los reyes medievales de España — su intención es reflejar el absurdo tal como sucede hoy día. Al enfatizar el lado serio de la sátira, se cataliza una transformación dialéctica entre lo cómico y lo trágico que provoca una actitud de cuestionamiento de parte del lector.

Así pues, la reevaluación de otros textos, no importa si es mediante el recurso de la imitación o de la inversión, obliga al lector a reconsiderar no sólo los textos previos sino también el contexto en el cual éstos están inscritos. *Don Quijote* no representa simplemente una crítica de los libros de caballería sino del código de conducta caballeresco en que se basaba tal género. Asimismo, *Terra Nostra* no se limita a una reconsideración de la España de los Habsburgos sino

también del compendio total de la cultura hispana que hace posible tal mundo. Como lo afirma Hutcheon en su discusión de la parodia: "Parodiar no significa destruir el pasado, de hecho, parodiar es comprender el pasado y cuestionarlo a la vez. Y esta es la paradoja postmoderna" ("Historiographic Metafiction" 6).

La metaficción historiográfica es un recurso particularmente eficaz para evaluar la deformación transtextual que lleva al lector hacia el territorio familiar y, a la vez, vuelve problemáticos los principios aceptados del discurso histórico — aunque, por cierto, tanto el discurso histórico como el ficcional casi siempre se conocen a través de textos escritos. En suma, afirma Hutcheon, la metaficción historiográfica "representa un desafío a las formas convencionales... de la ficción y la historia a través del reconocimiento de su textualidad ineludible" (11). La interacción de varios niveles de realidad discursiva en las novelas de Fuentes las coloca en un reino imaginario en el cual todas las posibilidades se realizan simultáneamente.

Como señala José Miguel Oviedo, en *Terra Nostra* Fuentes presenta la historia no tal como sucedió sino como pudo haber sido: modificando y reinventando los hechos, las cifras, y las épocas en el reino múltiple de la imaginación (154). La función de la literatura, observa Iser, no es reflejar la realidad sino retratar su lado inverso, aquel lado que de otra forma se quedaría escondido. Es solamente a través de este reflejo inverso que lleva a la fruición la realidad de una época histórica: "Al poner en relieve las regiones no trazadas de la cultura prevaleciente, cambia el mapa, que está cubierto por lo imaginario de lo que permanece cognoscitivamente impenetrable" (*Prospecting* 283). Es precisamente este terreno no trazado el que Julián pretende explorar en su relato que será puesto por escrito mediante el Cronista, una empresa dialéctica que refleja en muchos sentidos la de *Terra Nostra* misma: "Así deberían aliarse, en tu libro, lo real y lo virtual, lo que fue con lo que pudo ser, y lo que es con lo que puede ser. ¿Por qué habías de contarnos sólo lo que ya sabemos, sino revelarnos lo que aún ignoramos?" (659)

Una manera en la que Fuentes transforma los textos anteriores es mediante la modificación y síntesis de los personajes y eventos históricos. Por ejemplo, Felipe, "El Señor," aunque principalmente modelado conforme a la imagen del piadoso y autoritario Felipe II, que gobernaba España de 1556 a 1598, representa, además, entre otros, a Fernando el Católico, cuyo reino (1479-1516) atestiguaba el viaje de Colón, la expulsión de los judíos, y la caída de Granada, y a Carlos V (1517-1556), bajo quien tuvo lugar la conquista de México y la derrota de los comuneros de Castilla.<sup>3</sup> "La dama loca," madre de Felipe, más claramente se aproxima a la vida de Juana "la loca," pero también a la de Mariana de Austria y la de Carlota, la "emperatriz" de México. Isabel, su esposa, combina e invierte las figuras de Elizabeth y Mary Tudor con Isabel de Osorio y Elizabeth de Valois.

Hernando Guzmán, el secretario de Felipe y su emisario al Nuevo Mundo, fusiona elementos de conquistadores como Cristóbal Colón (655), Hernán

Cortés (509), y Nuño de Guzmán (708-09) con los de figuras claves de la corte española como Enrique de Guzmán, virrey bajo Felipe II, Pedro de Guzmán, canciller bajo Felipe III, y, particularmente, al ambicioso Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, que gobernó en España por unos veintiún años durante el reinado de Felipe IV.<sup>4</sup> Es el personaje de Guzmán el que impone la imagen de España en las Américas, en el encuentro espantoso que representa la conquista (494) y cuya crueldad sin medida se temple solamente en parte por la presencia de Julián (743). Paradójicamente, sin embargo, esta negación de pluralidad cultural no sólo esclaviza al Nuevo Mundo, sino que también empobrece a España. En las últimas páginas de la novela, Felipe mismo prevé el destino de su nación cuando en su trono encuentra que un homúnculo vestido en uniforme ha tomado su lugar (747). Esta alusión a Franco se refuerza aún más cuando, al atravesar la escalera del Escorial, Felipe de pronto se encuentra en el Valle de los Caídos en el año 1999. La figura de “El Señor,” entonces, no es sencillamente la de un Felipe II ficcionalizado, sino un símbolo del absolutismo, una confluencia de todos aquellos líderes, de los Habsburgos a Franco, cuya oposición al cambio privaron a España — y a las Américas — de su derecho a la diversidad.

Con la excepción de las cartas que narran las demandas de los comuneros (633-655), señaladas en *itálicas*, hay poca indicación formal de la inclusión de otros textos en *Terra Nostra*, a pesar de que en algunos casos dichos textos son reproducidos casi palabra por palabra. Tal es el caso de muchas secciones que se relacionan con el Nuevo Mundo, basadas en las crónicas, como las *Cartas de relación* de Cortés, la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara, y la *Historia de las Cosas de Nueva España* por Bernardino de Sahagún. Aunque Guzmán sea el conquistador prototípico de la novela, es el viaje del Peregrino el que retraza los pasos de Cortés, llegando a la costa, y descubriendo Tenochtitlán vía Cempoala, Cholula y los volcanes que rodean el Valle de México.

Las descripciones de la primera ojeada del Peregrino a Tenochtitlán y sus impresiones del mercado de Tlatelolco comparten semejanzas de estilo y contenido, si no las palabras exactas, de la crónica de Cortés (*Terra Nostra* 457-460; Cortés 184-187) pero es el relato de Bernal Díaz al que se refiere más explícitamente Fuentes, como por ejemplo la reunión con “el cacique gordo” (Díaz 141-144, 154, *Terra Nostra* 421-422), el encuentro con Moctezuma (Díaz 303, *Terra Nostra* 463), y la descripción de Tlatelolco que Fuentes ha reproducido casi exactamente según las palabras de Díaz:

... y desde llegamos a la gran plaza, que se dice el Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había... *cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos. Comencemos por los mercaderes de oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas y otras mercaderías de indios esclavos y esclavas... e traíanlos atados en unas varas largas con colleras a los*

*pescuezos, por que no se les huyesen, y otros dejaban sueltos. Luego estaban otros mercaderes que vendían. ...cueros de tigres, de leones y de nutrias, y de adives y de venados y de otras alimañas e tejones e gatos monteses, dellos adobados y otros sin adobar estaban en otra parte, y otros géneros de cosas y mercaderías... Pues todo género de loza, hecha de mil maneras, desde tinajas grandes y jarrillos chicos, questaban por sí aparte; y también los que vendían miel y melcochas y otras golosinas que hacían como nuégados. Pues los que vendían madera, tablas, cunas e vihas e tajos y bancos, y todo por sí... Había muchos herbolarios y mercaderías de otra manera... Y fuimos al gran cu... e antes de salir de la misma plaza estaban otros muchos mercaderes, que, según dijeron, eran de los que traían a vender oro en unos canutillos delgados de los de ansarones de la tierra, e así blancos por que se pareciese de oro por de fuera (Díaz 321-323; énfasis mío).*

*... al internarnos en la vasta ciudad de la laguna nos perdíamos en los laberintos de un mercado tan vasto como la ciudad misma, pues por donde mis pies pasaban y por donde mis ojos miraban, en confusión y desorden, sólo asientos de mercaderías nos rodeaban... entre quienes allí vendían oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas, y al cielo interrogaban quienes en esta inmensa feria mostraban cueros de tigres, de leones y de nutrias, y de adives y de venados, y de otras alimañas, tejones y gatos monteses, y al suelo miraban, sin importarles los portentos, los esclavos y esclavas allí llevados a vender, atados a unas largas varas con collares a los pezcuezos... y bajo los portales eran rápidamente cubiertas las lozas de todo género, desde tinajas grandes y jarrillos chicos... y las barricas llenas de miel y melcochas y otras golosinas; y las maderas, tablas, cunas y vigas y tajos y bancos y barcos; y los herbolarios y vendedores de la sal arrojaban mantas de cáñamo sobre sus mercaderías, y a sus pechos abrazaban las suyas los traficantes de granos de oro, metidos en canutillos delgados de los ansarones de la tierra, y así blancos porque se pareciesen al oro por de fuera (Terra Nostra 459-460, énfasis mío).*

Aparte de las crónicas de los conquistadores, Fuentes también emplea extensivamente las relaciones indígenas. En la descripción del Peregrino del mercado, por ejemplo, Fuentes ha intercalado dentro del texto de Díaz los signos y portentos que precedían la conquista, preservados en el Códice Florentino según fueron relatados a Sahagún (Sahagún 454, 723-4, 759-760; *Terra Nostra* 458-462). El novelista es particularmente fiel a los relatos indígenas en su evocación del encuentro del Peregrino con Tezcatlipoca, ya que transcribe casi exactamente la versión del diálogo entre Cortés y Moctezuma como se registra en el Códice Florentino:

Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya se fueron, tus sustitutos... No, no es que yo sueño, no me levanto del sueño adormilado: no lo veo en sueños, no estoy soñando... Es que te he visto,

es que ya he puesto mis ojos en tu rostro!... Tú has venido entre nubes, entre nieblas. Como que esto era lo que nos habían dejado dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaban tu ciudad: Que habrías de instalarte en tu asiento, en tu sitio, que habrías de venir acá... Pues ahora, se ha realizado: ya tú llegaste, con gran fatiga, con afán viniste. Llega a la tierra: ven y descansa; toma posesión de tus casa reales; da refrigerio a tu cuerpo (León-Portilla 89).

Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo conservamos. No, no es que yo sueñe, no me levanto del sueño adormilado: no te veo en sueños, no estoy soñando... Es que te he visto, es que ya he puesto mis ojos en tu rostro!... Tú has venido entre nubes, entre nieblas. Como que esto era lo que nos habían dejado dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaban tu ciudad en tu ausencia y en tu nombre: Que habrías de instalarte en tu asiento, en tu sitio, que habrías de venir acá... Pues ahora, se ha realizado: ya tú llegaste, con gran fatiga, con afán viniste. ...Llega a la tierra: ven y descansa; toma posesión de tus casa reales; da refrigerio a tu cuerpo (*Terra Nostra* 463).

Las secciones del Nuevo Mundo también sintetizan versiones de los mitos indígenas, sobre todo las varias leyendas náhuatl que tratan de Quetzalcóatl y su hermano Tezcatlipoca.<sup>5</sup> El Peregrino es asociado tanto con la manifestación negativa de Tezcatlipoca, “el espejo humeante” (432) como con las cualidades de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada (449-452, 494), con quien el Peregrino, como Cortés, es identificado por Moctezuma (463). La naturaleza de su existencia es doble (480) y, significativamente, gira alrededor de la memoria: “Eres uno en la memoria. Eres otro en el olvido... Serpiente de plumas en lo que recuerdas. Espejo de humo en lo que no recuerdas” (452). En la confluencia de mitos sobre los que se basa la novela, el Peregrino/Quetzalcóatl también se asocia con, entre otros, Adán (473), Cristo, y Osiris (483). Es, en suma, una síntesis de toda la humanidad, y así, representa la posibilidad de redención. Asimismo, la misteriosa Señora de las Mariposas encarna varias manifestaciones míticas, sus labios tatuados la asocian con Celestina, mientras su presencia en el Nuevo Mundo sintetiza rasgos asociados con Izpapálotl, Tlatzoltéotl, Xochiquetzal, Cihuacóatl y la versión pre-Mexica de Coyolxauhqui.

Fuentes también integra textos religiosos del mundo occidental, enfatizando en especial las variantes del dogma tradicional según lo representan las interpretaciones apócrifas y heréticas. Para el lector común y corriente, las secciones más fácilmente reconocibles son aquellas que sintetizan las doctrinas heréticas: dentro de la novela se sugiere que Cristo era en realidad dos hombres distintos, uno divino y el otro mortal (200), o uno que muere y otro que finge la resurrección (208), o que él y Juan el Bautista eran amantes homosexuales (206), o que José, resentido por la infidelidad de su esposa María, fue quien traicionó a su hijo y, como era carpintero, él mismo construyó la cruz sobre la cual murió Jesús (218-219).

Además, Fuentes transcribe secciones de la Biblia casi palabra por palabra en el capítulo ocho, en que pasajes de Mateo y Lucas como la concepción imaculada (92) y la huida a Egipto (93) se intercalan con las imágenes heréticas que vienen a la mente de los observadores del cuadro de Julián. La evocación más importante del texto bíblico, sin embargo, es aquella que aparece en las últimas palabras del texto, y que reproduce casi exactamente las de Génesis:

Esta vez, hueso de mis huesos, y carne de mi carne... serán una sola carne... con dolor parirás los hijos... *Maldita será la tierra...* Espinos y cardos te producirá... *En el sudor de tu rostro* comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres, y al polvo serás tornado (*Génesis* II: 23-24: III: 16, 19, énfasis mío).

... hueso de mis huesos, carne de mi carne... vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos... *por ti será bendita la tierra*, te dará espigas y frutos... *con la sonrisa en el rostro* comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer (*Terra Nostra* 783, énfasis mío).

La impresión inicial al leer la versión de Fuentes es que simplemente ha reproducido el texto bíblico: al examinarla más a fondo, sin embargo, se revela un cambio sutil — y un propósito nuevo. Fuentes ha tomado la Sagrada Escritura y la ha alterado para dar paso a una nueva génesis con una “sonrisa” en vez de “sudor,” en que el hombre es redimido y la tierra es bendecida en vez de ser condenada.

Zunilda Gertel observa que la misma *Terra Nostra* es, en cierto sentido, un texto bíblico, dado que es un libro hecho de libros (70) — y, podemos añadir, el ejemplo por excelencia de un texto en que la realidad textual y la ficción novelesca se funden. Efectivamente, la novela representa un espacio mítico en el que las figuras históricas y los personajes literarios se encuentran e interactúan entre sí. Entre los numerosos personajes de otras obras literarias a los que alude la novela son Jean Valjean y Javert de *Les Misérables*, “Violetta Gautier”, una síntesis de las personajes de *La dame aux camélias* y *La traviata*, Raphael de Valentin de *La Peau de chagrin* (23), Cuba Venegas (*Tres tristes tigres*), Humberto el Mudito (*El obscuro pájaro de la noche*), Esteban y Sofía (*El siglo de las luces*), Santiago Zavalita (*Conversación en la catedral*), Horacio Oliveira (*Rayuela*), Aureliano Buendía (*Cien años de soledad*) y Pierre Menard, del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges (763-765). El protagonista principal de la novela se llama Polo Febo — el dios solar — y se identifica con Cervantes y con el hablante en el poema “Cino” de Ezra Pound, y hay además alusiones al mismo Pound.

Tal como en el caso de la representación de figuras históricas, los personajes literarios se combinan y sintetizan: de esta manera el Don Juan de *Terra Nostra*, aunque se base principalmente en las versiones de Tirso de

Molina y Zorrilla (y, tal vez, en las de Dumas, Molière y Pushkin), se confunde con el personaje del Peregrino y con el mismo Cortés.<sup>6</sup> En esta confluencia de textos, doña Ana se transforma en Inés, e Inés, por su parte, en Sor Juana Inés de la Cruz. Don Juan y Don Quijote, ambos amantes de Celestina, encuentran sus destinos entrelazados, y el mismo Cervantes es un personaje de la novela. En un pasaje de ésta, el Cronista/Cervantes encuentra un manuscrito que el narrador dice que “acaso” empiece con la siguiente frase: “*Al despertar... una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto*” (255, el subrayado es del texto<sup>7</sup>). La idea de Kafka como un posible precursor de Cervantes remite, una vez más, al espacio mítico de la literatura en el que las cronologías e influencias simples ya no son válidas.

Aunque en *Terra Nostra* se encuentran muchos personajes ficticios, tres textos se destacan como representativos: *La Celestina*, *Don Quijote* y *El burlador de Sevilla*. Ludovico dice a Felipe que renunció a su ceguera voluntaria para leer estas tres obras, porque sólo en ellas, dice, se puede encontrar la historia y el destino de España (746). Las alusiones al *Quijote* son numerosas: su encuentro con Ludovico y uno de sus hijos tiene lugar en un molino (579-580), su amada se llama Dulcinea (581), y ha sido abandonado por su escudero, quien lo ha dejado para gobernar una isla (584). En un capítulo posterior, Ludovico hace una lista de algunas de las historias dentro de la historia que forman parte del texto de Cervantes (608-609), y el capítulo que lleva por título “El Caballero de la Triste Figura” en el que el protagonista ataca cueros de vino que ha tomado por gigantes mientras Sancho, entretanto, trata de hacer pasar a Celestina como una dama (537-538), es una adaptación de los capítulos I.35 y II.10 de la obra de Cervantes. A diferencia del *Quijote* de Cervantes, sin embargo, el caballero de Fuentes ve a Celestina como vieja y corrupta, mientras que es Don Juan quien la ve como joven y bella (538).

En la versión de Fuentes, Don Quijote vive la juventud de Don Juan, y tiene una confrontación que resulta en la muerte de Dulcinea y su padre. De viejo, su encuentro con la estatua del comendador no culmina en la condena de transportarlo al infierno, sino en una mucho peor: en hacer que sus lecturas se conviertan en realidad (581-582). Sin embargo, a diferencia de la versión de Cervantes, en la que el caballero al fin admite que ha estado en un error, el Don Quijote de *Terra Nostra* sólo finge conformarse, porque sabe que el mundo ficticio que él percibe es, efectivamente, el verdadero. Don Juan, por su parte, encuentra que su destino ha sido alterado cuando muere en un duelo con el padre de Inés, y vuelve a reencarnar en el hijo de Isabel y su suegro, el padre de Felipe. Después de hacerle el amor a su madre, Don Juan deja su cuarto y seduce a todas las mujeres del palacio, inclusive a la Madre Superiora, a la que engaña al hacerse pasar por Cristo (331).

Como Don Quijote, a quien le da la oportunidad en *Terra Nostra* de contar de nuevo la historia de su juventud, Celestina, que aparece sólo como una alcahueta vieja en la obra de Rojas, es representada como joven e idealista en

la novela de Fuentes. De hecho, Celestina logra una importancia transcendental nunca expresada por su creador original. En la novela de Fuentes, Celestina es a la vez muchas mujeres: una mediadora no sólo como alcahueta sino en el texto mismo: a través de la memoria que ella ha heredado de los labios tatuados, que ella transfiere a otros. Es Celestina la que encarna la memoria que Polo Febo — y el lector — necesitan para poder comprender la novela, y esta memoria se evoca como un acto de amor. Como el anciano de la cesta dice al Peregrino: “El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo” (402). Otros pueden acceder a esta memoria, como el anciano, como Ludovico en su ceguera (575), pero el recuerdo sólo se puede activar con una fusión con el Otro, con la mujer.

Los ejemplos en que la mujer transmite la memoria son numerosos y están íntimamente relacionados con los mecanismos de la novela. Esta transmisión sucede cuando Celestina, disfrazada de paje, encuentra al joven náufrago: “El paje rodeó el rostro del muchacho con las manos y acercó la lengua tibia y suave a la boca del naufrago... — Todos hemos olvidado tu nombre. Yo me llamo Celestina. Deseo que oigas un cuento. Después vendrás conmigo” (108); “el amor resucitó la memoria del joven” (278) “el amor de una mujer de labios tatuados... le devolvió el recuerdo” (603) y después, a Felipe: “el Señor tembló azogado al mirar el rostro del paje... se encendían los pabellones de las orejas... como si este paje hubiese encendido, detrás de ellos, los cirios de la memoria” (351) y al Peregrino, como la Señora de las Mariposas “el amor es mi memoria, la única... y apenas nos separéis... a ella y a mí, regresaré al olvido del cual me rescataron los pintados labios de esta mujer: ella es mi voz, ella es mi gufa, en ambos mundos... sólo su amor puede darme fuerzas para resignarme al dolor de la memoria (481). Es Inés la que restaura la memoria de Don Juan a través de su amor (642), de la misma manera en que Polo Febo recupera la suya a través del beso de Celestina: “Entonces ella te besa... el beso mismo es otra medida del tiempo, un minuto que es un siglo, un instante que es una época... recuerdas, recuerdas, cada momento de la prolongación de ese beso es un nuevo recuerdo” (778).

André Malraux alude al “museo imaginario” en que la experiencia del arte de cada persona se congrega en imágenes mentales (13-130). Asimismo, como se sugiere en otra novela de Fuentes, *Una familia lejana*, existe una “biblioteca imaginaria” en la que se encuentran todos los libros que ha leído el lector y se establecen conexiones en las reservas fecundas de la memoria individual (62). En este sentido, como lo afirma Genette, la memoria se vuelve revolucionaria (*Palimpsestes* 453).<sup>8</sup> En *Terra Nostra* Polo Febo (y con él, el lector, implicado por el uso del pronombre “tú”) pasa un año encerrado en su cuarto leyendo, pero no es hasta que Celestina desata su *memoria* que él puede conectar todo lo que ha leído en una totalidad coherente. Puesto que el acto de leer es un proceso, el conjunto del texto no será evidente al lector de una vez, al contrario, él o ella crea la coherencia a través de la memoria. ¿En verdad ha viajado Polo Febo al pasado, o es que todo lo que ha experimentado ha sido a través de la lectura

(768)? Debe hacer las conexiones entre todo lo que ha leído para que pueda entender su mundo (773), con Celestina debe recobrar su memoria para asegurar su futuro (778). Asimismo, el lector tiene que activar los recursos de la memoria para poder comprender la novela en su totalidad, porque aun en su manifestación más elemental, la puesta en práctica de los elementos transtextuales depende de la memoria del lector para poder comunicar eficazmente. Un símbolo clave de esta memoria y su dinámica para el cambio se ejemplifica en *Terra Nostra* en el “Teatro de la Memoria” de Valerio Camilo, en el que todas las posibilidades del pasado se funden con todas las oportunidades del futuro, ya que: “sabiendo lo que no fue, sabemos lo que clama por ser: cuanto no ha sido... es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida” (567). En el Teatro, como en la novela de Fuentes, las figuras históricas y literarias son dotadas de nuevos destinos: Sócrates rehúsa tomar el veneno; Odiseo muere dentro del caballo de madera, destruido por los troyanos enterados del complot; Homero puede ver pero no habla; Elena regresa a su casa; Edipo se queda en su patria adoptiva; Dante se casa con Beatriz; una niña nace en Belén y Pilatos la perdona. “La historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita, que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra” (567). Fuera del teatro que es el texto, estas opciones quedan ocultas — el lector debe recordar no sólo lo que fue sino también imaginar lo que pudo ser. Sólo de esta forma el mundo puede librarse de las mentalidades imperia-listas para prevenir la repetición de sus crímenes.

Al fundamentar su narrativa en elementos transtextuales fácilmente reconocibles, Fuentes les brinda a sus lectores las herramientas que necesitan para descifrar el texto. Al sujetar estos elementos a la “deformación coherente” los lleva un paso más adelante, activando sus propias reservas imaginativas a través de la recodificación del texto. Cuando se transforman elementos familiares, el intento original se desestabiliza y se introduce la noción del cambio. Al propagar nuevos códigos, la obra de arte revela opciones imprevistas y se produce una nueva visión conceptual de la realidad empírica que es pluridimensional y cambiante. De esta manera, la transtextualidad representa un recurso comunicativo que, a través de la parodia y el pastiche, la cita y la deformación, permite el reconocimiento de los límites sistemáticos y fomenta el diálogo que los disuelve y reconfigura. Sin embargo, la presencia de la transtextualidad en sí no necesariamente despierta una reacción del lector. Si el texto simplemente reproduce las normas familiares, entonces el lector permanece inalterado. Si, al contrario, estas normas son deformadas o recontextualizadas — tal como sucede en *Terra Nostra* — puede relacionarse entonces la realidad con el mundo ficticio del texto. Al recodificar lo familiar, el texto literario abre a las posibilidades de significación que están negadas en el discurso oficial.

Puesto que existe en un presente perpetuo, la literatura rompe con el determinismo cronológico del discurso oficial y entra en aquella zona mítica en la que el autor y el lector se encuentran y juntos imaginan un mundo alternativo. Cuando el autor aísla otro texto a través de las referencias transtextuales, obliga al lector a repensar el texto anterior y de esta manera lo cambia. Al deformar y recontextualizar otros discursos, Fuentes obliga al lector a desarrollar una actitud crítica, para reevaluar la cultura desde una nueva perspectiva. Por consiguiente, ya que estos discursos forman la base de la legitimidad de la iglesia y el estado, su deformación pone en duda la base de poder en la sociedad. Al ofrecer visiones múltiples y sugerir las opciones que no se presentaron, Fuentes subvierte la creencia en una realidad absoluta, porque el texto indeterminado convence al lector de que él o ella tiene la libertad de escoger. La activación de los recursos transtextuales no es, entonces, ni deshistorizante ni ahistórica. Al desafiar las nociones establecidas de lo que constituye la verdad histórica, la transtextualidad nos revela qué consecuencias ideológicas se derivan de la continuidad y de la diferencia.

## NOTAS

1 Uso el término de Gerard Genette porque es el que abarca, a mi juicio, de manera más amplia todos los textos que se relacionan con la obra literaria. No obstante, mi concepto de la naturaleza de la “transtextualidad” no se corresponde exactamente con el de Genette. Para mí, el proceso transtextual se puede considerar como un tipo de diálogo (Bakhtin) entre los textos, una activación mutua que altera la interpretación tanto del texto mismo como de sus precursores. Al mismo tiempo, como el eje de esta actividad se centra en el lector (o la lectora), que debe descifrar y, a veces, recifrar las referencias transtextuales, la transtextualidad tal vez se pueda definir mejor, de acuerdo con Linda Hutcheon, como un diálogo “entre el lector y su memoria de otros textos, según el texto en cuestión la provoca” (*A Theory of Parody* 87).

2 Merleau-Ponty atribuye este concepto a Malraux. Sklovsky y los formalistas rusos valoraron este recurso en términos de su innovación estilística, la desfamiliarización, por medio de la cual los elementos formales se refuncionalizan. Brecht, por su parte, adapta el concepto con fines ideológicos al insistir en el distanciamiento entre la acción y el espectador.

3 También se puede asociar con Carlos II, el Hechizado, por representar este final estéril del linaje de los Habsburgos.

4 Fuentes señala que fue un tal Diego Guzmán el que recibió una de las cartas que contenían las demandas de los comuneros (*Cervantes* 59). Además, “Guzmán” era el término usado en España para la nobleza que servía en el ejército (MacHale 1091), lo cual sugiere el destino final del personaje: como Cortés, un “don Nadie” desposeído del poder por la monarquía.

5 Menciona dentro del texto: el viaje de Quetzalcóatl a la tierra de los muertos con su doble, el perro Xólotl (454-455), el sacrificio de Nanautzin para crear el sol (399), la caída de Quetzalcóatl y su horror al verse reflejado en el espejo (469-473).

6 Aparte de tener fama de ser un "Don Juan," Cortés representa, desde luego, el padre simbólico del México mestizo. Cuando el Señor le pregunta qué ha pasado con Juan, Ludovico responde que se fue al Nuevo Mundo, donde "Preñó a indias. Preñó a criollas. Ha dejado descendencia en la Nueva España" (745).

7 La versión de Fuentes viene, significativamente, de la traducción de Borges.

8 Vico afirma que la historia la escriben las personas pero que es determinada por los ciclos que se repiten. Como asevera Said, la idea de la genealogía forma una parte central de la teoría de Vico. La dirección de esta generación se determina, significativamente, por la memoria, puesto que el discurso histórico es un producto de la mente y la mente es, por consiguiente, la memoria histórica (*World* 114-117). Bergson, por su parte, describe la memoria como una función de percepción en la que el pasado se intercala con el presente, contrayéndose en momentos múltiples de *durée* (*Matter and Memory* 219).

#### OBRAS CITADAS

Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. London: George Allen and Unwin, 1911.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.

Díaz del Castillo, Bernal. *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Carlos Pereya. Madrid: España, 1933.

*Don Juan en el drama*. Ed. Jacinto Grau. Buenos Aires: Futuro, 1944.

Fuentes, Carlos. *Cervantes, o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

———. "Interview: Carlos Fuentes." With Jonathan Tittler. *Diacritics* 10.3 (1980): 46-56.

———. *Perspectivas mexicanas desde París*. With James Fortson. México: Corporación Editorial, 1973.

———. *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

Gertel, Zunilda. "Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*." *Revista Iberoamericana* XLVII.116-117 (1981): 63-72.

Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-34.

———. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

———. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

———. "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature." *New Literary History* 7.1 (1975): 7-37.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: University Press, 1986.

———. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin de XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.

León Portilla, Miguel and Angel Ma. Garibay. *Visión de los vencidos*. Havana: Casa de las Americas, 1969.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Robredo, 1943.

MacHale, Carlos F. et. al., *Voz New College Spanish and English Dictionary*. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1984.

Malraux, André. *The Voices of Silence*. Trans. Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Merleau-Ponty, Maurice. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Oviedo, José Miguel. "Terra Nostra: Sinfonía del nuevo mundo." *Escrito al margen*. Bogotá: Procultura, 1982. 143-175.

Riffaterre, Michael. "Interpretation and Undecidability." *New Literary History* 12.2 (1981): 227-242.

———. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. Angel María Garibay K. 3rd ed. México: Porrúa, 1975.

Said, Edward W. *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

*La Santa Biblia*. Ed. Cipriano de Valera. New York: Sociedad Bíblica Americana, 1902.

## OTRAS OBRAS CONSULTADAS

Adams, Nicholson B. and John E. Keller. *A Brief Survey of Spanish Literature*. Totowa, N.Y.: Littlefield Adams, 1962.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11 (1968): 84-89.

———. *Image, Music, Text*. Trans. Steven Heath. New York: Hill and Wang, 1975.

———. *The Pleasure of the Text*. Ed. Richard Howard. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Bon-Porat, Ziva. "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody Based on MAD TV Satires." *Poetics Today* 1 (1979): 245-272.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1955.

Chamberlain, Daniel Frank. *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.

Derrida, Jacques. "Signature, Event, Context." *Glyph* 1 (1977): 172-97.

Fuentes, Carlos. "Terra Nostra, o la crítica de los cielos." With Marcelo Coddou. *American Hispanist* (1978): 9-11.

———. *Valiente mundo nuevo: Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Hutcheon, Linda. "Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences and Intertexts." *English Studies in Canada* 2.2 (1986): 229-239.

Lévi-Strauss, Claude. "Overture to *le Cru et le cuit*." *Yale French Studies* 36-37 (1966): 41-65.

Nicholson, Henry B. "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico." *Handbook of Middle American Indians*. Vol. 10. Eds. Gordon E. Ekholm and Ignacio Bernal. Austin: University of Texas Press, 1971.

Sejourné, Laurette. *Burning Water: Thought and Religion in Ancient Mexico*. Trans. Irene Nicholson. New York: Vanguard, 1956.

Yates, Francis Amelia. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

## **EDICIONES INTI**

Julio Ortega y Roger Carmosino, Editores

*INTI* anuncia la primera de su serie de publicaciones literarias y académicas

### **PARA NO VOLVER A LA MANCHA**

*(El Quijote y la escritura innovativa)*

TEXTOS DE

#### **CARLOS FUENTES SOBRE EL QUIJOTE**

**Edgardo Rodríguez Juliá**, *Don Quijote* por Nabokov, **Carmen Boullosa**, El ojo de las tres y los dos de Cervantes, **Michael Bell**, The fuentes of Fuentes and the aura of *Aura*: Carlos Fuentes' up-dating of a Cervantean theme, **Gonzalo Díaz Migoyo**, *Don Quijote* lectura a través, **José Antonio Millán**, Cervantes, sastre, **Alejandro Sánchez-Aizcorbe**, La Lira de Pausa, **Roberto Ruiz**, Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo, **Carlos Rojas**, Cervantes, los años perdidos, **Francisco Hinojosa**, Quijote hidalgo, **Enrique Verástegui**, La actitud quijotesca, **Julia Castillo**, Intersecciones del *Quijote*. (Lectura en laberinto a cuatro voces), **Alan Trueblood**, Dostoevski and Cervantes.

EDICION DE

**Julio Ortega**

**PEDIDOS:** cheque o giro por \$20.00 a *Ediciones Inti*, Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**EDICIONES INTI**, considerará propuestas de publicación. Enviar descripción del libro, índice y un capítulo a Julio Ortega y Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**Teléfono:** 401-863-2564 / 401-865-2111

**FAX:** 401-863-1786 / 401-865-2057

**E-mail:** rcarmo@aol.com.



## RITO Y SACRIFICIO EN *CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA\**

Luis Eyzaguirre  
University of Connecticut, Storrs

Con la publicación de *Crónica de una muerte anunciada* en 1981, García Márquez parece haber tocado una fibra muy sensible en el lector.<sup>1</sup> El gran número y la amplia variedad de las aproximaciones críticas suscitadas sugieren, por cierto, la inquietante presencia en esta novela de preocupaciones fundamentales del mundo de nuestros días, particularmente en el ámbito hispánico. Para los propósitos de este estudio conviene revisar someramente la crítica sobre *Crónica* que toca algunos aspectos que aquí serán considerados.

Muy fructíferos y reveladores han sido los trabajos que establecen los lazos que la novela tiene con la tragedia griega y el rito de sacrificio.<sup>2</sup> Las investigaciones que han adoptado la perspectiva feminista han logrado, también, destacar una vena significativa subyacente en la obra de García Márquez: los personajes femeninos tienen en esta novela roles que, por lo general, no tienen en la vida real.<sup>3</sup> Otra línea de pensamiento crítico cree ver la "muerte anunciada" de Santiago Nasar en función del sacrificio de Cristo, o como un ataque contra la Iglesia Católica.<sup>4</sup> Lo que estos últimos estudios proponen parece no encontrar confirmación en el texto de la novela.

Mucho más iluminadora es una indagación crítica que examina en la novela la relación "crónica"- "ficción", en cuanto búsqueda de la verdad.<sup>5</sup> Desde este punto de vista, la lectura del "texto-crónica" (policial o detectivesca) conduce al reconocimiento del fracaso de la búsqueda: las dudas que la "crónica" trata de resolver persisten. Y esto a pesar del designio de verdad implícito en el concepto mismo de "crónica". Por otra parte, la lectura del

---

\* Ponencia leída en *Tercer Congreso de culturas hispánicas*. "Culturas e identidades". Universidad de Chile, Santiago, agosto 1992.

“texto-ficción” revela esa verdad que la crónica no alcanza. La ficción puede llegar a la verdad porque cuenta con la libertad de poder ir y volver sobre sí misma cuantas veces quiera, así como también puede seleccionar según le convenga, deteniéndose reiteradamente sobre aspectos del acontecimiento que la parecen importantes. Con todas estas libertades concedidas a la ficción, una lectura ceñida de *Crónica de una muerte anunciada* debe mostrar, por una parte, el proceso que lleva al fracaso del “texto-crónica”, mientras que, por otra, revela cómo la ficción accede a la verdad que elude a la crónica.

La sugerente variedad de estudios y perspectivas críticas a que estimula *Crónica de una muerte anunciada* es consecuencia de la rica transtextualidad de la novela. De las propuestas críticas ya señaladas surgen verdades parciales que no se deben ignorar por ser algunas de ellas muy iluminadoras. Especialmente necesaria a la composición de mi estudio fue un artículo que hace una “lectura antropológica” de *Crónica*.<sup>6</sup> En “Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*”, Gustavo Pellón trata la “muerte anunciada” en la novela de García Márquez como un acto de violencia colectiva, aserto que incita a una lectura más atenta de la novela en cuestión. Otras virtudes de este artículo son destacar el rol del “chivo expiatorio”, asignado a Santiago Nasar, como fundamental en la ceremonia del sacrificio, y aludir a la necesidad de mantener al pueblo en la ignorancia en cuanto a la verdadera significación del acto ritual en que participa.

Con todas sus virtudes, esta “lectura antropológica” de *Crónica* tampoco consigue revelar en toda su complejidad el acto del sacrificio ritual en la novela. Me parece que las debilidades de estas varias exploraciones críticas tienen que ver con el hecho que ellas no prestan debida atención a la complejidad del mecanismo intertextual que sostiene la novela. Creo que es mejor, en este caso, valerse del término “transtextual”, en el sentido que lo propone Gerard Genette en *Palimpsestes*. Por transtextualidad se debe entender, dice Genette, “todo aquello que lo relaciona (al texto) manifiesta o secretamente con otros textos”. Existen, así, si entendemos bien a Genette, “relaciones manifiestas” y “relaciones secretas” entre los textos. Los estudios comentados hace poco parecen operar en el plano de las “relaciones manifiestas” que el texto de García Márquez mantiene con los diferentes subtextos que él acoge. En este nivel, no se revelan las relaciones íntimas de la novela con los subtextos. Y son, precisamente, estas relaciones las que marcan el texto de *Crónica de una muerte anunciada* con un sesgo transgresor transformacional de los sentidos aparentes. Al no revelar las “relaciones secretas”, la buena “lectura antropológica” ya comentada no logra señalar las rupturas en la cadena de actos rituales. Son estas rupturas las que hacen de *Crónica* un texto transgresor de los cánones de los varios subtextos que interactúan en la novela.

Los estudios citados no revelan, entonces, la relación secreta del texto de García Márquez con los elementos sagrados que rigen el acto del sacrificio ritual. Al quedarse en el plano de lo manifiesto, no parece importante que

Angela Vicario, supuesta víctima inocente, se resista y, finalmente, se niegue a representar su rol a cabalidad. No se llega a entender este rechazo por lo que es, una primera y fundamental ruptura que no hará posible que la cadena de actos rituales que culminan con el sacrificio del chivo expiatorio siga el curso esperado. Tampoco se explica, así, el desfase aparente, en relación con el rito, de los destinos finales de los actores principales del drama que se representa en la novela. El desfase mayor es, por cierto, el que muestra a Angela Vicario, la víctima, como el único personaje de *Crónica de una muerte anunciada* que logra conquistar un sereno control de su vida. Veintitrés años después, el narrador encuentra a Angela bordando en una casa frente al mar. “Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise creer que aquella mujer fuera la que yo creía...” (p. 142). Y continúa el asombro del narrador: “Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado por entender su propia vida” (p. 143). Los datos que la novela entrega no parecieran estar de acuerdo con esta imagen de Angela, “dueña por primera vez de su destino” (p. 149).

Este tipo de desfase no es tal cuando se hace una lectura en función de las relaciones secretas de *Crónica* con los varios subtextos. Esa lectura debe descubrir el acto de transgresión que la novela ejecuta con los subtextos. El texto transgresor resultante propone una verdad nueva en la cual las verdades parciales estarían insertas aunque transformadas. Desenmascarado el acto de ocultamiento que se observa en el plano de lo manifiesto, la nueva verdad revela las transformaciones profundas sufridas por el texto. Es así como un examen minucioso de las relaciones secretas de *Crónica de una muerte anunciada* con el subtexto policial o detectivesco, o con el subtexto feminista, por ejemplo, pondrá en evidencia la labor transgresora y transformacional realizada por el texto central sobre estos subtextos. Igual resultado se desprendería de un análisis de los lazos de la novela con el subtexto que deriva de la tragedia griega, también implícito en la novela de García Márquez.

*Crónica de una muerte anunciada*, texto central inmerso en el mundo de lo sagrado, transgrede todos los textos profanos con los que entra en relación. Es un texto cuya transgresión mayor es la que ejerce sobre sí mismo, sobre ese texto sagrado que se ha ido gradualmente estructurando. Las páginas que siguen se ocuparán de examinar el marco de lo sagrado en el que se inscribe *Crónica*. Tratarán, también de evidenciar el acto transgresor mismo, así como las consecuencias de la subversión.

El acto de transgresión, o subversión de la norma, implícito en *Crónica de una muerte anunciada*, es un rasgo característico en la narrativa de García Márquez. Bien entendida, la obra toda de este narrador supone una subversión del canon sobre el que se estructura. Un análisis somero de una conocida colección de cuentos puede avalar esta aseveración. La mayoría de los relatos, si no todos ellos, de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) se inscribe en el canon del cuento de hadas, o relato maravilloso. Este es, precisamente, el canon que los cuentos subvierten. La

subversión comunica a los cuentos un sentido diferente, muy frecuentemente opuesto al sentido que propone la norma. Baste fijar la atención en el cuento que da título a esta colección. Al final de este cuento, Eréndira sufre una transformación que la revela como una mujer que no corresponde a la mujer que los datos proponían. Ya no es la niña que dócilmente se somete a las arbitrariedades de su abuela y a satisfacer las necesidades sexuales de los hombres. Ahora sus actos indican que Eréndira se ocupará sólo de sus propios intereses. El cambio puede parecer súbito al lector desprevenido ya que el cuento maravilloso propicia una identificación inmediata con sus contenidos habituales, esto es, un reconocimiento automático de los sentidos aparentes. Es sólo a través de una des-construcción del texto "manifiesto" (cuento de hadas) que se revela el texto transgresor, ese "texto secreto" en el que los sentidos habituales han experimentado una mutación revolucionaria. La cándida Eréndira, vuelta a la vida por su príncipe (Ulises), no hace lo que el canon determina. Eréndira abandona al príncipe y, sola, se lanza a conquistar una vida propia, lejos también de su abuela desalmada. El cuento mismo, ¿es un anti-cuento de hadas? ¿Es un cuento con contenidos modernos feministas? ¿Existen otras posibilidades? Lo cierto es que el sesgo subversivo del desenlace de *Eréndira* impregna el texto con un sentido inquietante de modernidad, siempre presente en la obra de García Márquez.

Labor mucho más compleja es desentrañar el sentido secreto de *Crónica de una muerte anunciada* cuando se considera el número apreciable de subtextos presentes en la novela. La tarea puede facilitarse si leemos *Crónica* a la luz de las ideas seminales de René Girard en dos de sus libros más provocadores. En 1972 se publica *Violence et le sacré* donde Girard examina las relaciones entre la violencia y lo sagrado tratando de llegar a la génesis misma de lo que es mito y lo que es tragedia. Uno de sus comentadores entiende la propuesta de Girard como una reafirmación de que la "violencia se encuentra en el corazón de lo sagrado" y de que la "violencia reside en todos los seres humanos aunque en ninguno en particular". Es así como una comprensión del fenómeno universal de la violencia, con sus raíces más profundas en el mito y lo ritual, podría ayudarnos a comprender y contener la violencia como la conocemos en sus varias manifestaciones en el mundo de hoy.

En 1982 Girard publica *La Bouc emissaire*,<sup>8</sup> otro libro altamente iluminador que se traduce al inglés en 1986 como *The Scapegoat* ("El chivo expiatorio"). Este libro profundiza y refina el pensamiento de Girard sobre la violencia proponiendo que los textos en que ésta aparece se deben leer, en su mayoría, como "textos de persecución", escritos desde el punto de vista de los perseguidos. El sentido oculto de estos textos deberá desentrañarse si se quiere llegar a una comprensión desmistificadora de los sistemas que engendran violencia. Girard analiza aquí el rol fundamental que la designación del chivo expiatorio juega en el mecanismo que gobierna la violencia. El sacrificio del chivo expiatorio se presenta como una necesidad para lograr superar un estado de

crisis y para contener la amenaza de una violencia mayor. En *Le Bouc emissaire* se sugiere que no es siempre ésta la verdadera situación. Con frecuencia alarmante el sacrificio del chivo expiatorio (individual o colectivo) sólo exime a la comunidad de la necesidad de asumir la razón verdadera de la crisis. Asimismo, hace posible que los participantes en la ceremonia del sacrificio no tengan que asumir verdades desagradables acerca de ellos mismos.

Teniendo en cuenta estas ideas de Girard se puede llegar a penetrar el sentido oculto de obras como *Crónica de una muerte anunciada*. Este tipo de textos entrega sus significados más reveladores cuando se desmonta el mecanismo que ellos emplean para enlazar lo sagrado con la violencia. Este enlace ofrece a la comunidad absolución de toda culpa colectiva o individual. La designación de una víctima propiciatoria es parte importante del mecanismo que rige la violencia.

*Crónica de una muerte anunciada* se debe entender, pues, como “texto sagrado” en relación con varios “textos profanos” que emergen de lecturas diversas. En camino a su constitución, *Crónica* gradualmente desconstruye y desmisticifica sus diversos sentidos aparentes. Primero, la labor de desmisticificación se ejerce sobre los textos profanos para, luego, culminar desmisticificando el texto sagrado mismo cuando se revela que *Crónica* es un “texto de persecución”. Ahora, conceptos que en un momento parecieron fundamentales al texto pierden su importancia. La “honra”, por ejemplo, con la mujer como depositaria de este concepto, no tiene relevancia alguna en el nuevo texto. Lo mismo sucede con los varios otros conceptos que se cuestionan en la novela.

La función transgresora de *Crónica* se encarga de poner en evidencia los momentos de ruptura en el mecanismo de la novela revelada como “texto de persecución”. Es así como *Crónica* ofrece toda la estructura tradicional de la ceremonia ritual del sacrificio. Los varios pasos de la ceremonia se inscriben en diversos momentos de la novela y en diversos planos textuales, todos en estrecha relación. Lo que la novela no hace aparente es el proceso de desconstrucción que va minando las bases de la estructura tradicional. Esta conflictividad de propósitos (construcción-desconstrucción) transmite a *Crónica de una muerte anunciada* una atmósfera inquietante que sugiere que algo importante se está ocultando. El acto de enmascaramiento desconcierta a los participantes de la ceremonia ritual y sorprende al lector. Aquí es cuando interviene la mano del cronista/narrador/participante (se puede señalar que éste es el propio García Márquez en el texto) quien guía al lector avisado en el camino que lleva a la desmisticificación. El narrador mismo se refiere a su tarea como tratar de “recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria” (p. 14).

Brevemente, dados el tiempo y el espacio con que se cuenta, se pueden ahora verificar estas ideas en el texto de *Crónica*. Revelador debe ser examinar los diferentes pasos de la ceremonia ritual del sacrificio del chivo expiatorio con lo que se pretende reivindicar los valores supuestamente atropellados. Este

examen debe mostrar los momentos de ruptura que contribuyen a la desconstrucción del texto tradicional.

Al revisar *Crónica* sorprende la variedad de textos posibles que se barajan en la novela. La ceremonia se propicia con la fiesta de la boda de Bayardo San Román y Angela Vicario. Texto camavalesco éste que cumple la función ritual de borrar por ese día las diferencias entre los oficiantes del espectáculo. Esta eliminación de las diferencias asegura que la violencia que se ejercerá sobre el chivo expiatorio no reconocerá culpa individual alguna. La sanción oficial o consagración de la ceremonia la otorga el obispo a su paso por el puerto la madrugada misma después de la boda. Sin bajarse del buque, distraídamente, “el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle”, dice la novela (p. 31).

Luego de estos dos actos preparatorios viene la verificación de la ofensa perpetrada y la asignación de roles a los actores del drama. Se confirma la transgresión en la persona de Angela quien ha perdido su honra. Angela, aunque no totalmente segura de su papel de víctima, debe señalar al ofensor. La revelación del nombre del hechor, Santiago Nasar, condena a éste al papel de chivo expiatorio. Este es el último acto de Angela como participante en la ceremonia. Después ella se aparta de la cadena ritual y, con el abandono de su papel, se resiente todo el mecanismo. Las consecuencias del sacrificio no serán las esperadas. El automatismo ritual del acto que condena a Santiago Nasar se evidencia en el texto de la novela. “Ella (Angela) se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre. — Santiago Nasar — dijo” (p. 78). Habiendo condenado a Santiago Nasar, Angela recobra su propio albedrío y ya no participa en la representación.

Aunque nadie entiende cómo Santiago puede ser culpable, el carácter ritual de los actos de ese día lo marca como el personaje apropiado para ser investido en el rol de chivo expiatorio. Santiago es el forastero, es árabe. Huérfano de padres y sin hermanos, su sacrificio no traerá represalias y no generará un nuevo ciclo de violencia. Una vez investido en su rol, Santiago aparece en el texto fácilmente identificable: es el único vestido todo de blanco. Reconocido como personaje sagrado, por ser quien será sacrificado, Santiago pasa por entre la “multitud apretada” (p. 164) con su amigo Cristo Bedoya: “Los dos amigos — se lee en la novela — caminaban en el centro sin dificultad, dentro de un círculo vacío, porque la gente sabía que Santiago Nasar iba a morir, y no se atrevían a tocarlo” (p. 214). El instante anterior a su sacrificio muestra a Santiago “azorado”, perdido ya en la desorientación de la muerte: “De todos lados empiezan a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez” (p. 184).

A los gemelos Vicario, hermanos de Angela, se les encarga llevar a cabo

el sacrificio. Su condición de gemelos los convierte a ellos mismos, de acuerdo con el mito, en personajes dispensables, sacrificables. Además, pueden actuar como si fueran uno aunque son dos, lo que diluye la responsabilidad del acto a cometer. Sin abundar en todos estos aspectos más o menos obvios (el apellido es Vicario y sus nombres son Pedro y Pablo), se filtra por entre estos datos repetidamente mencionados en la novela, una situación anómala: los ejecutores no pueden llegar a odiar a la víctima. Girard apunta a este respecto: “La víctima ritual debe venir de fuera; de otra manera la comunidad puede tener dificultades para unirse en contra de ella” (*Violence*, p. 102). Esto explica que los hermanos hagan todo lo posible para que se les libere de deber tan pesado. Cuando todos sus esfuerzos fracasan, se dejan llevar por el rito y en él encuentran las fuerzas necesarias para cumplir su misión. Así, ya decididos, “antes de abandonar la tienda, sin ponerse de acuerdo, ambos se santiguaron” (p. 184), reconociendo su condición de instrumentos de fuerzas superiores.

El sacrificio se representa en el espacio abierto, público y sagrado, de la plaza del pueblo. Toda la comunidad participa en el acto y no ignora que la consecuencia inmediata será la “muerte anunciada” de Santiago Nasar. Ignoran, eso sí, las fuerzas extrañas que los mueven a participar. El fundamento sagrado del sacrificio requiere esta ignorancia. Lo importante del momento es el espectáculo de la representación ritual colectiva. Por eso, “la gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen” (p. 183). Es sólo la brutalidad de la ejecución lo que despierta a la gente de su sueño ritual. Pero los ejecutores, inmersos en el rito, ya no oyen “los gritos del pueblo entero espantado de su propio crimen” (p. 189). Los gemelos Vicario “siguieron acuchillándolo, con golpes alternos y fáciles, flotando en el remanso deslumbrante que encontraron del otro lado de miedo” (p. 189). Días después, cuando se les llama a reconstruir los hechos, los gemelos “fingieron un encarnizamiento mucho más inclemente que el de la realidad” (p. 80). Y cuando admiten ser los hechores, “declararon... que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismo motivos” (p. 79). Es claro que los Vicario ya no se pertenecen; son instrumentos de fuerzas superiores que no cuestionan ni entienden.

Cuando el rito del sacrificio concluye y la representación deja en libertad a sus oficiantes, el texto muestra las fisuras por entre las cuales se han filtrado sentidos ajenos al sentido ritual. El texto sagrado ha sido penetrado por elementos transgresores que desvirtúan el texto canónico. Esta subversión del texto sagrado es la causa del desasosiego con el que los participantes recuerdan el acontecimiento. También ahora es posible observar cómo el narrador ha estado en todo momento realizando una labor de des-construcción del texto original. Ha vuelto a ese “pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria” (p. 14), dice la novela. La lectura transgresora de *Crónica de una muerte anunciada* revela el “otro” texto a la vez que señala los elementos subvertidores. El elemento más central de la subversión,

ya se ha dicho, lo representa Angela en su negación a seguir representando su papel de víctima deshonrada. Y para que el rito funcione bien es indispensable que haya total acuerdo en cuanto a la gravedad de la ofensa. Sin ese acuerdo, la labor de reivindicación del valor transgredido se vuelve inútil y el sacrificio ha sido en vano.

El otro elemento básico que subvierte el texto se encuentra en el mecanismo de la designación del chivo expiatorio. A pesar de los varios rasgos formales que corresponden al modelo, hay una carencia: Santiago Nasar no es odiado por la comunidad. Más bien, Santiago es buen amigo de quienes lo han de sacrificar. De ahí que los gemelos vacilen en su papel de ejecutores. Y una vez que el sacrificio se efectúa, quedan dudas sobre la culpabilidad de Santiago. Los habitantes del pueblo se empeñan en "ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habrían hecho posible el absurdo" (p. 154). Se cuestionan también ahora si es que podrán "seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio que le(s) había asignado la fatalidad" (p. 154).

Es indudable que no se ha restablecido el orden que el sacrificio propiciaba. Se reitera en la novela que en el pueblo "todo siguió oliendo a Santiago Nasar" (p. 126). *Crónica* ya no puede leerse como texto sagrado. La lectura destructora propuesta en estas páginas revela los varios desfases de *Crónica de una muerte anunciada* como texto sagrado. Los nuevos sentidos generados inscriben la novela más bien en la categoría de "texto de persecución", según la nomenclatura de Girard. Es decir, texto que presenta y explica la violencia desde la perspectiva de los perseguidores, la perspectiva del poder. Desenmascarado y puesto en evidencia el acto de ocultamiento, el texto se ofrece entonces desde la otra perspectiva, la perspectiva de las víctimas.

En *Crónica*, víctima es Santiago Nasar y su madre. Lo son también Bayardo San Román, los gemelos Vicario; en verdad, todo el pueblo llamado a participar en la representación ritual. Se salva Angela Vicario al salirse de la cadena ritual, al no aceptar ser instrumento de conceptos en los que no cree. A partir de ese momento, Angela empieza a autocrearse. Puede, así, asegurarle al narrador que Santiago Nasar fue su "autor". La ambigüedad semántica del término "autor" connota una serie interesante de consideraciones textuales, todas ellas en contravención del canon.

La violencia en *Crónica* no termina con la muerte de Santiago Nasar. Las dimensiones persisten en la comunidad. Como Girard lo presenta, una vez que la violencia entra en la sociedad, se produce una orgía de autopropagación extremadamente difícil de contener (*Violence*, p. 67). La institución del sacrificio ritual se ha establecido para contener una violencia desatada. Pero el mecanismo que gobierna el rito de sacrificio es muy delicado. Todos los elementos que lo constituyen deben funcionar a la perfección. De importancia vital es la elección del chivo expiatorio y el contacto que éste debe tener con la comunidad. El sacrificio no produce los efectos deseados, contención de la violencia, tanto si el contacto del chivo expiatorio con la comunidad es excesivo

como si es muy poco. La primera situación parece corresponder a lo que sucede en la novela de García Márquez.

La experiencia humana muestra, más allá de toda duda, la capacidad increíble de la institución del sacrificio para regenerarse, afirma Girard. Reaparece una y otra vez en las sociedades humanas, desembozadamente, o bajo máscaras varias y diferentes. Si se quiere contener la violencia que el rito del sacrificio puede desencadenar, es de urgencia entender el mecanismo que lo genera y lo gobierna. Esto tanto en el plano de la ficción como en el de los hechos "reales", históricos, que afectan las vidas de los seres humanos. Lecturas atentas, transgresoras, de obras como *Crónica de una muerte anunciada* pueden constituir ejercicios reveladores.

#### NOTAS

- 1 Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*. Bruguera, España (1981).
- 2 Pedro Lastra, "La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*." *Sobre García Márquez*, ed. Pedro Simón Martínez, Montevideo (1971). También se encuentra en *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile (1971). Véase, asimismo, Angel Rama, "García Márquez entre la tragedia y la policial o Crónica y pesquisa de la *Crónica de una muerte anunciada*. *Sin Nombre*, XIII, 1 (1982).
- 3 Sandra María Boschetto, "The Demythification of Matriarchy and Image of Women in *Chronicle of a Death Foretold*", en Bradley A. Shaw y Nora Vera-Goodwin, eds. *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*, Lincoln, Nebraska (1986).
- 4 Jaime Concha, "Entre Kafka y el Evangelio". *Araucaria* 21 (1983).
- 5 Héctor Mario Cavallari, "Ficción, testimonio, representación." René Jara y Hernán Vidal, ed. Minneapolis, Minnesota, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1986.
- 6 Gustavo Pellón, "Myth, Tragedy and the Scapegoat Ritual in *Crónica de una muerte anunciada*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XII, No. 3 (Primavera 1988).
- 7 Aquí se usa la traducción inglesa, *Violence and the Sacred*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland (1977).
- 8 Se usa la traducción al inglés, *The Scapegoat*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland (1986).



## NARRATIVE STRATEGIES AND COUNTER-HISTORY IN *EL ESTRECHO DUDOSO*

Tamara Williams  
Hamilton College

**T**he most remarkable feature of Ernesto Cardenal's *El estrecho dudoso* is its collage of unaltered fragments of canonical and non-canonical historiographical documents pertaining to the discovery, conquest and colonization of Central America. The result is that intertextuality, that is, the concentration and legibility (visibility and explicitness) of external or alien discursive structures within a text,<sup>1</sup> constitutes the dominant structuring device in the poem. Frequent use of quotation marks, faithful transcription of the sources stylistic idiosyncrasies and archaisms, and typographical highlighting of segments of these pretexts make explicit Cardenal's unabashed borrowing. *El estrecho dudoso* appears to expose consciously its identity as "a text constructed as a mosaic of quotations; as an absorption and transformation of other texts."<sup>2</sup>

For the most part and in keeping with the overall trend in the criticism of Cardenal, readers have ignored *El estrecho*'s intertextual dimension. Although this trait is consistent with one of the main tenets of *exteriorismo* — Cardenal's chosen term for the expansion of the range of textual types allowed into poetic discourse — there has been no assessment of the impact of this tenet on the discursive configuration of the Cardenalian text<sup>3</sup>. Moreover, critics need to assess *exteriorismo* in terms of more conventional principles of poetic discourse in contemporary Latin America; and more specifically, its effects on a poem's production of meaning.

One of the consequences of *El estrecho*'s borrowing techniques is its strong dialogic quality, manifested by a consistently present double-voiced

discourse that “refers simultaneously to two enunciations: that of the present enunciation and that of the previous one.”<sup>4</sup> When assessing the poem’s meaning, therefore, the reader cannot presume that the poem’s extensive and explicit reliance on the convergence of pre-existing historical texts is gratuitous and insignificant. Rather, he/she must assume that the repetition of fragments of historical discourse invite the reader to explore the nature of the inter-textual dialogue thus created. Cardenal’s use of another’s voice, speech, and language is not merely a duplication of the “other,” but rather, as Bakhtin correctly held, a vehicle for the author to express his or her intentions in a refracted way.<sup>5</sup>

By acknowledging *El estrecho*’s intertextual features it becomes clear that the work articulates the construction of a counter-hegemonic reading of the first one hundred years of post-Columbian Central American history. The elaboration of the reading is complex and relies on a wide variety of devices, only a few of which I will discuss here. In particular, I will describe how irony, satire and parody constitute key narrative strategies in the presentation of an alternative perspective of the Spanish incursion into the “New World.”

Cardenal’s preferred means of subverting the dominant interpretation of the Conquest is to revitalize systematically the words and deeds of the victors by means of a series of inter-related portraits and self-portraits of key figures derived from letters, “cartas de relación,” chronicles and histories of the period. Their recontextualization creates a distance between values intended by the portraits’ authors and Cardenal’s unspoken evaluation of them. The segments chosen “become relativized, de-privileged and aware of competing definitions,”<sup>6</sup> as they undergo the dialogization typical of irony, one that critically revising and completing the picture of the character/speaker or action in which he is involved.

Joanna P. Williams states that an ironic situation has two necessary components:

First, the situation must contain two (or more) elements (events, ideas, points of view) that are incompatible or incongruous. Second, there must be someone (X), real or imaginary, who does not see the incongruity. Of course, we need another person (Y) to notice the contradictory elements as well as the possibility that someone does not see them. This person (Y) has perceived the irony. The ironist’s intention is to make his or her listener perceive and appreciate the irony of a situation, just as a joke teller’s aim is to make the listener perceive and appreciate the humor of the joke. What the ironist does, then, is to *display* the situation to the listener (Williams 127).

*El estrecho* combines these procedures with what Wayne C. Booth calls a dramatic picture. That is to say that the character (X) does not address the reader directly, but is shown to the reader as addressing other characters or speaking or thinking to himself (Booth 137). The reader, therefore, overhears a dialogue or a monologue in which the character, or the historian portraying the

character, inadvertently reveals more weaknesses and vices than he intends (Booth 141). The irony stems from the observable tension or contradiction between what the character (X) intends by or understands about his acts and what the poet (Y) shows them to mean.

In *El estrecho*, a pattern exists in the ironic portraiture of the Spanish explorer and conqueror. First, an individual is seen expressing optimistic anticipation for great wealth. This segment is juxtaposed to a detailed description of a subsequent disastrous outcome, involving one of the following: a maritime storm or an irregular experience at sea; loss of direction in a jungle or tropical forest; a shipwreck or desertion on an island. The incongruity which ensues from the juxtaposition of a fragment expressing greedy optimism to a fragment representing a disastrous outcome provides the pervasive source of irony in *El estrecho dudoso*. The Spaniards' quest for an idealized paradise of material treasures eludes them, and hurls them instead downward into a bizarre sequence of inter-related experiences in an unidealized world of grotesque and exaggerated mortality. This pattern, which moves key secular figures of the Spanish discovery and Conquest of America from a "high" position of greed-filled expectation downward, into an idealized godless world of rejection, is repeated consistently throughout the text. Catastrophic reversals of varying degrees and intensity befall Christopher Columbus (Canto I), Alonso de Hojeda and Diego de Nicuesa (Canto III), Gil González de Avila (Canto VI), Hernán Cortés (Canto VIII), Alonso Calero and Diego Machuca de Suazo (Canto XII), Pedro de Alvarado (Canto XV and XVI), and Hernán Cortés (XXI).

The following passages illustrate Cardenal's ironic strategy. The first appears in Canto III and is drawn from the description of the expedition of Alonso de Hojeda and Diego de Nicuesa to the Gulf of Urabá in 1508 that appears in Bartolomé de las Casas's *Historia de las Indias*:

... allén de estas islas y tierras descubiertas...  
 ... una gran parte de tierra, que así por su grandeza...  
 ... como porque han hallado diversos géneros de animales,  
 que en las otras islas no han hallado animales de 4 pies  
 se cree que es Tierra Firme...

...que no pertenecen el serenísimo Rey de Portugal  
 Nuestro muy caro y muy amado hijo...  
 Y podían rescatar o haber en otra cualquier manera  
     oro e plata e guanines y otros metales  
     e aljófar y piedras preciosas y perlas  
     e monstruos serpiente y animales  
     e pescado e aves y especería...

(yo El Rey) (Cardenal 45)



... y no sólo indios (un Medrano contó después  
que se había comido los sesos de un Montesinos).  
No lo cuenta Cortés en las Cartas de Relación.  
Nubes de zopilotes seguían el ejército.

(Cardenal 73)

The overall structure of *El estrecho* ultimately reinforces the ironic tension produced by these reversals of fortune. The poem begins with a segment from Bartolomé de las Casas's *Historia de Indias*, specifically his transcription of the letters allegedly written to Christopher Columbus by Toscanelli that describe the wonders of the yet undiscovered kingdom of The Gran Khan and appear to have been selected to represent the Admiral's deluded yearning to find a seaway that would lead to a city clad with gold and abundant in precious stones:

"El país es bello...  
Escogen para gobernadores los más sabios.  
Tomando el camino derecho a Poniente  
hallaréis la famosa ciudad de *Quisay*,  
que quiere decir *Ciudad del Cielo*,  
en la provincia de *Mango*, cerca de Catay.  
... De la isla Antilla hasta Cipango  
se cuentan veinte y seis espacios.  
Los templos y palacios están cubiertos de oro.  
      Estad seguro de ver Reinos poderosos.  
Cantidad de ciudades pobladas y ricas Provincias  
que abundan en toda suerte de pedrería.  
Y vuestra llegada causaría gran alegría al Rey  
y a los Príncipes que reinan en esas tierras."

(Cardenal 39-40)

In a marked reversal, the poem closes with a detailed description of a world that human desire can only reject. A fragment derived from Fray Antonio de Remesal's *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapas*<sup>7</sup> offers a painful glimpse of an excommunicated city submerged in a stench of mud and besieged by storms and earthquakes, plagues and infertility roughly one hundred years after Columbus's encounter with the frontier of the "Indies:"

Comenzó a retumbar el Momotombo.  
Desde lejos se oían los rugidos  
como truenos dentro de la tierra.  
Como un tambor de guerra. Todas las noches  
la tierra tenía temblores. Un río de fuego  
bajaba del volcán, y el lago iba subiendo.  
El agua del lago tenía sabor a azufre.



Caían muertos de hambre en las calles con vestidos de seda.  
 Otros salían al campo a pacer las hierbas, como animales,  
 y las raíces más tiernas. Morían de enfermedad y de modorra,  
 y morían cada día tantos que en el hoyo para uno  
 enterraban a muchos juntos, y muchos quedaban sin sepultura  
 porque los vivos no tenían fuerzas para enterrarlos.

(Cardenal 55)

Canto XV borrows from the “Carta a S.M. del Adelantado Don Pedro de Alvarado, sobre las contrariedades que él mismo sufría de Pizarro, y estado de los descubrimientos de Guatemala”<sup>9</sup> in order to describe yet another disastrous outcome, this time of Pedro de Alvarado and his men’s expedition to the Western coast of Tierra Firme. This passage is particularly interesting because it reveals the extent to which the author subverts the original meaning of pre-existing text by placing it in a new context. In writing to the king and describing his misfortunes, Alvarado had intended to secure the sympathy, compassion, understanding and continued support of his royal interlocutor. In their new context, however, Alvarado’s words are disparaged and rendered an object of grotesque and scornful ridicule. Cardenal combines explicit references to Alvarado’s love for gold and emeralds with detailed descriptions of the insanity, the physical mutilation and the hideous deaths experienced by members of his expedition:

Pedro Gómez se heló con su caballo  
 y con todas sus esmeraldas.  
 Las armas y la ropa iban quedando en la nieve.  
 Allí quedó el oro tirado sobre la nieve.  
 Allí quedaron tiradas las esmeraldas.  
 Cuando salieron de la nieve iban como difuntos.  
 Los indios iban sin dedos, sin pies, y muchos ciegos.

(Cardenal 113)

Cardenal also transforms the original by using what Bakhtin calls parodic stylization. Bakhtin describes how a narrator distances him or herself from somebody else’s speech by exaggerating its most visible characteristics. “Characteristics” is not to be understood here as limited to specific phonetic traits or an individualized lexicon, but also include distinctive types of language — generic, professional, ceremonial, etc. — with their attendant worldviews and value systems. The author thus succeeds in isolating, objectifying and exhibiting the archaic features or flagrant hypocrisy of certain types of languages.<sup>10</sup> Consequently, the speaker of the parodied language is also exposed, ridiculed and stripped of his/her previously unquestioned authority.

In Canto V, which narrates Balboa’s discovery of the Pacific Ocean in 1513, Cardenal parodies a segment from Oviedo’s *Historia General*, which is

imbued with the ceremonial and official quality of the "royal proclamation," a document read by order of the Crown whenever a Spanish explorer discovered and appropriated a significant landmark in the New World. Here parody hinges on the reproduction and highlighting of the proclamation's ceremonious, archaized, and oratorical qualities quoted in Oviedo's XVIth century history. In its detailed enumeration of the extraordinary breadth of Spain's interests, the parody simultaneously exposes the underlying greed and hypocrisy that prompts the utterance of such a proclamation.

"de los mares e tierras e costas e puertos e islas australes  
con todos sus anexos e reinos e provincias que les pertenecen  
o pueden pertenecer por cualquier razón o título que ser pueda  
antiguo o moderno o del tiempo pasado o presente o por venir  
... en nombre de los Reyes de Castilla presentes o por venir  
cuyo es aqueste imperio o señorío de aquestos Indias,  
islas e Tierra-Firme septentrional e austral,  
con sus mares, así en el polo ártico como en el antártico,  
en la una y en la otra parte de la línea equinoccial,  
dentro o fuera de los trópicos de Cáncer o Capricornio,  
agora e en todo tiempo en tanto que le mundo durare  
hasta el universal final juicio de los mortales..."

(Cardenal 53)

To reinforce the parody intended by the transcription of this segment, the end of the Canto, in a shift back to narratorial discourse, reads: "El sol se hundió en el mar como un doblón de oro (Cardenal 53)." In equating the sun with a gold coin the speaker mockingly suggests that even the sun was transformed into material property in the verbal wake of such official proclamations by the self-interested and overly ambitious "proprietors" of the New World.

Another case of parodic stylization occurs in Canto VI, which tells how by means of a royal decree, Gil González de Avila obtained permission in 1519 to mount an expedition to the South Seas using the ships built by his predecessor, Balboa, to discover and explore the still elusive "estrecho." The passage in question focuses on González's presentation of the royal decree to Pedrarias Dávila in which he demanded that Davila release the ships, and on Pedrarias's written but never fulfilled compliance with the decree. Pedrarias' speech is distanced from its non-parodic context by highlighting characteristics of XVIth century written Spanish: the *cedilla*, the alternation between the inter-vocalic *y* and *i*, the use of the conjunction *e* instead of the more contemporary *y*. These features distance and objectify Pedrarias's speech and position in the text. His ceremonious speech glorifying the power and the word of the King of Spain (which he ultimately dismisses) exposes his hypocrisy and unreliability. In the same passage, the reader's distance from Gil González speech is narrowed by updating his words to match the contemporary speaker's usage, a signal of the latter's concurrence with Gil González' anti-Pedrarias position.

Y Pedrarias tomó la dicha Cedula en sus manos  
 y la besó y la puso sobre su cabeza y dijo  
 que la obedecía e la obedecía  
 con el mejor acatamiento que podía e devya  
 como Cedula e mandamiento de su Rey e Señor natural  
 a quien Dios nuestro Señor deje vivir y reinar  
 por muchos e largos tiempos con acrescentamiento

de muchos Reynos e señoríos

(pero no la cumplió)

Y Gil González pide y requiere una y dos  
 y tres veces y más veces cuantas puede y debe de derecho  
 que torne a ver la dicha cédula de su magestad  
 y la obedezca y cumpla según y como en ella se contiene...

(Cardenal 60)

Finally, one sees a very effective use of parodic stylization in Canto XII where the language of an "escrito" that falsely establishes Rodrigo de Contreras's claim over the Desaguadero appears ridiculously absurd:

Tuvo que refugiarse en el monasterio de San Francisco  
 huyendo del Alguacil y del proceso del oficio de oidor  
 porque quería el Desaguadero para su yerno  
 — el dicho señor oidor doctor Robles —  
 que presenta el dicho escrito según dicho  
 en el dicho año tal y tal, contra el dicho etc. antes dicho  
 ante mí el dicho escribano suso dicho...  
 (envolviéndolo en una red de dichos y susodichos).

(Cardenal 95)

In her book entitled *Resistance Literature*, Barbara Harlow points out the fact that historical struggles against colonialism and imperialism in numerous resistance movements, are waged at the same time as a struggle over the historical and cultural record (Harlow 7). *El estrecho* carries out this struggle in its re-reading and re-writing of the dominant historical versions of early European occupation of Central America. Through his re-ordering, re-highlighting and re-contextualizing of this historical narrative, Cardenal calls into question the hegemonic premises, orientations, and interpretations of colonial history. He subverts the very discourse that grants the text its authority by dialoguing with it and suggesting an alternative way of viewing Spain's momentous adventure into the so-called New World. Through irony, satire and parodic stylization, *El estrecho* involves the reader in a process critical re-examination of the past. The text's inherent dialogue with an anterior historical corpus demands an oppositional response to conventional interpretations of the

events described — it clearly is a text that “resists” previous stories about the Conquest.

## NOTES

1 Wording borrowed from John Frow's introductory remarks to Julia Kristeva's definition of intertextuality in *Marxism and Literary History* (Cambridge: Harvard University Press, 1986): 122. “The poet signified refers to other discursive signifieds in such a way that within the poetic utterance, several other discourses are legible. There is thus created around the poetic signified a multiple textual space whose elements can be applied to the concrete poetic text. We shall call this space *intertextual*. Caught within *intertextuality*, the poetic utterance is a subordinated system of a larger whole which is the space of the texts applied in this whole.”

2 See Kristeva, Julia, *Desire in Language*, Trans. Thomas Gora et al. (New York: Columbia University Press, 1980): 66-67.

3 Cardenal clarifies this principle of *el exteriorismo* by discussing the influence of Ezra Pound on his poetry. See Benedetti, Mario, “Ernesto Cardenal: evangelio o revolución,” *Casa de las Américas* 63 (1979): 174-75: “(*La influencia de Pound*) consiste principalmente en hacernos ver que en la poesía cabe todo; que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa, y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en un poema. En un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas. Pound pues abrió los límites de la poesía, de manera que en ella cabe todo lo que se puede expresar con el lenguaje...”

4 Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984): 71.

5 Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1985): 324-325: “It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author... A potential dialogue is embedded in them, one as yet unfolded, a concentrated dialogue of two voices, two world views, two languages.”

6 Bakhtin, *The Dialogic Imagination*: 427.

7 Remesal, Fray Antonio de, *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas, 1964. From Libro VIII, Cáp. XIX: 156-159; Cáp. XX: 160-165; and Cáp. XXI: 163-166.

8 Hight, Gilbert. *The Anatomy of Satire* (Princeton: Princeton University Press, 1962): 5: “In this specimen we recognize the characteristic features of satire: it is topical; it claims to be realistic (although it is usually exaggerated or distorted); it is shocking, it is informal; and although in a grotesque or painful manner, it is funny.”

9 Alvarado, Pedro de, "Carta a S. M. del Adelantado Don Pedro Dalvarado, sobre las contrariedades que el mismo sufría de Pizarro, y estado de los descubrimientos en Guatemala," *Colección de documentos inéditos de Indias*, Vol. 24 (Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1875): 211-235.

10 Bakhtin, *The Dialogic Imagination*: 301-306.

## WORKS CITED

Alvarado, Pedro de. "Carta a S. M. del Adelantado Don Pedro Dalvarado, sobre las contrariedades que el mismo sufría de Pizarro, y estado de los descubrimientos en Guatemala," *Colección de documentos inéditos de Indias*. Vol. 24. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1875.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: The University of Texas Press, 1985.

Benedetti, Mario. "Ernesto Cardenal: evangelio o revolución." *Casa de las Américas* 63 (1979): 174-183.

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

Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. New York: Methuen Press, 1987.

Higbet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

Kristeva, Julia. *Desire in Language*. Trans. Thomas Gora et al. New York: Columbia University Press, 1980.

Remesal, Fray Antonio de. *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la Gobernación de Chiapa y Guatemala*. 2 vols. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas, 1964.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1984.

Williams, Joanna P. "Does Mention (or Pretense) Exhaust the Concept of Irony." *Journal of Experimental Psychology: General*. 1984, Vol. 113, No. 1: 127-129.



## CARPENTIER: COLON DESDE EL NUEVO MUNDO

Amelia Mondragón  
Howard University

**E**l descubrimiento de América, a quinientos años de distancia, se ha replanteado en un tono que, más allá de celebrar el primer contacto de tres continentes y el surgimiento de un nuevo mundo, afirma sin vacilaciones aquello que nuestra época ya aquilata como un hallazgo definitivo: concretizar y darle sentido a la historia es un acto de lectura. El problema, sin embargo, no es la pérdida definitiva de una verdad unívoca, sino las relaciones y los compromisos del intérprete o lector con el hecho histórico. Más aún, su modo de vinculación a éste no queda reducido a una postura ideológica, es decir, a una postura que muestre las relaciones de identidad del lector, o su modo de inserción en una sociedad determinada. En este momento, quizá como en ningún otro, la historia o sus lecturas son una posibilidad epistemológica, la más consistente en la búsqueda de un terreno propicio para el entendimiento de las sociedades. Porque encontrar las resonancias culturales y sus construcciones simbólicas en la interpretación de los hechos significa ahora la capacidad de vislumbrar los patrones de comportamiento que posee el pensamiento de dichas sociedades.

Este trabajo se propone analizar una de las últimas novelas de Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979), para demostrar que la lectura de Colón que aparece en ella se ha producido mediante la hilvanación de materiales que fueron constantes en la actividad estética e intelectual de Carpentier. Lo que es más, tales materiales están contruidos sobre formas generalizadas del pensamiento occidental de nuestro siglo, pero la correlación que les es otorgada pertenece a una posición intelectual hispanoamericana que se afirma con respecto al mundo desarrollado. *El arpa y la sombra* es una lectura de Colón en donde es el mismo Colón quien ahora permanece en silencio, deliberada y casi caricaturescamente, puesto que no existe la intención de crear una narratología de su actividad descubridora. Colón es una imagen, una construcción, un trazado interpuesto entre América y Europa, y el sentido, la orientación, el cierre definitivo que le otorga materia semántica, es reclamado por Carpentier como una actividad

arbitraria en donde la arbitrariedad es justamente la prerrogativa del intérprete. Desde el continente hispanoamericano, el Colón de Carpentier manifiesta esta libertad desenfadada que siempre nos ha de parece paradójica frente al orden prístino y simplificado de sus utopías revolucionarias. Pero es ella, en definitiva, la que nos acerca a una actitud vital que ha problematizado su legado europeo, y que transforma — tal como lo hizo toda la vanguardia — la desintegración de la racionalidad europea en un instrumento que forja la autonomía hispanoamericana.

## II. Colón

La afirmación de que América no existe para el descubridor-colonizador europeo debe ser explicada a través de la constitución histórico-psicológica de Colón. Este es el proyecto representacional de *El arpa y la sombra* y a él converge la organización del texto, la cual, detrás del gran retablo de maravillas que Carpentier hace desfilar una vez más ante nuestros ojos, se apoya sobre premisas estrictas para cumplir el cometido propuesto. No se trata, por lo tanto, de un mero trabajo de denuncia de la acción europea en América. La pregunta más adecuada ante la novela no inquiriere sobre esta denuncia, que para la década de los setenta Hispanoamérica ya había pronunciado extensivamente, sino sobre el mismo problema de representación de una conciencia que transforma la realidad en instrumento de su deseo. Dicho de otra manera, ¿cómo formar la psicología de la criatura que ignorará el ser de América? ¿con qué materiales construir el vacío de su mirada? Así, es cuestión de evitar la lectura del texto como un mero reverso de las lecturas dominantes con el fin de develar las coherencias discursivas que ahora se aprestan a su desmitificación, y que se muestran como los instrumentos intelectivos hispanoamericanos que han podido crear precisamente esta subversión frente al discurso dominante. En este sentido, el trazado de causa-efecto en el texto es directo: la máquina deseante crea hijos deseantes que, predeterminados por la ambición, se dirigirán como piezas elementales a cumplir el destino que les es inherente. Colón no es poeta, no es filósofo, sino “comerciante”. Queda relegada de su psicología toda posibilidad de reflexión sobre el nuevo mundo con el que tropieza y a cambio, se la ubica dentro de una tipología que nos hace recordar el “project-monger” precapitalista de Werner Sombart y simultáneamente, los códigos representacionales de la picaresca. Dice Sombart:

“Scheming, as we may term it, became a business; the man with ideas was ready to sell them to whomsoever choose to pay his price. These professional gentry set about winning the interest of princes and nobles and the wealthy generally in their schemes and projects. Wherever the influential folk gathered — in Parliament, at court — there you were certain to meet the project-monger.... Whenever you came across them they offered some marvelous

suggestions for your consideration. They lurked about the antechambers of the great, frequented the offices of state officials and had secret meetings with the fair ladies of society. Their To-day was always pitiful: so much more promising and brilliant was their To-morrow, for should they not then rake in their hoped-for millions? (40-41).

La recreación del prototipo precapitalista que hace Sombart — y que llegó a ser extraordinariamente conocida en Hispanoamérica — se adecúa formalmente al Colón de Carpentier en tanto éste es un oportunista galante que frecuenta las cortes europeas. Y ambos, tanto Colón como el aventurero de Sombart, poseen una estructura mental cuyo más exacto precedente en el terreno de la literatura fue el pícaro. Así, el hermanamiento de esta tríada está producido estrictamente a partir de un mismo esquema mental, que persiste casi como una forma de conciencia de la Europa precapitalista. Paul West resume de la siguiente manera el pensamiento del pícaro:

The Picaresque repudiates the organizing mind and exemplifies an inability to use the immediate past... it gives the iconoclast, as well as the man who can connect nothing with nothing, an ideal medium. When a coherent world-view is lacking, the picaresque can still make points with the minimum of manipulation and communicate the flavour of experiences that seem incapable of being interpreted<sup>1</sup>.

La visión de West está condicionada, sin duda, por una interpretación contemporánea en donde subrepticamente se critica la incapacidad del pícaro para otorgar sentido a la realidad. Sin embargo, y pese al trasfondo de tipo existencial que acompaña a West, y al problema de la soledad y del caos con la que su visión rodea al pícaro, es importante rescatar esa extraordinaria característica que según él hace del pícaro un ser de lo inmediato.

Carpentier no sólo parece adoptar la estructuración de la mente que le es ineludible al pícaro, sino que llega hasta demarcar el origen judío de su Colón, confiriéndole así una característica que si bien no ha sido sustancial para recuperar la imagen histórica de Colón en el mundo moderno, sí lo ha sido para trazar los orígenes de la picaresca<sup>2</sup>. A ello se deben agregar dos importantes tesis que la crítica sobre la picaresca registra y que aparecen incorporadas en el Colón de Carpentier: la primera de ellas es la de Parker, que sostiene que el pícaro es un tipo de delincuente que basa su actividad en la explotación de las creencias sociales y la segunda, de Albert Schultheiss, en donde el pícaro es básicamente inocente y producto del medio<sup>3</sup>. Estas dos tesis, constructoras del funcionamiento semántico y sociológico del pícaro dentro de las interpretaciones contemporáneas, y unidas a la estructura mental que señala West, sirven para sustentar el juicio moral que *El arpa y la sombra* lleva a cabo con respecto a Colón. Así, aparecen unidos la falta de un plan conceptual del anti-héroe y el "crimen" contra América. A ello se le añade la visión de Europa como una

sociedad culpable, para la que Colón no es más que la mano, el instrumento que, en su misma calidad de objeto, queda relativamente redimido de las responsabilidades que se le asignan a los sujetos.

Sin embargo, la picaresca no se halla aprehendida estrictamente como el concepto contemporáneo que la crítica nos ha ofrecido a ella, de tal manera que, aunque Colón comunica la experiencia como inmediatez y su presencia devela poco a poco un mundo europeo que carece de una coherente y articulada visión de la realidad, es evidente que la utilización del pícaro como recurso representativo aparece como necesidad para producir una perspectiva textual en donde la culpabilidad se manifiesta inicialmente en los términos de una ética orientada al juicio de las acciones, pero esta formulación ética queda subsanada mediante otra dirigida al juicio del contexto en el que se halla la acción.

El siglo XVI ya se había aproximado al antagonismo o al desajuste que la acción (el signo) portaba en tanto objeto de interpretación. Pero la interpretación, durante el momento de estructuración y normatización de la figura del pícaro, no se vio propiamente como un fenómeno social, sino como un fenómeno radicado en la misma pluralidad del universo, que emanaba de sí diversas cadenas discursivas. Prueba de ello es el uso complementario que se hace del pícaro en el teatro barroco, en el que fue utilizado como dispositivo para impulsar la dislocación de los signos, de instrumento inicial que habría de servir para procurar la peripecia, la cual, a su vez, culminaba en un difícil e inestable restablecimiento de las unidades de sentido. De esta manera, el teatro no llegó realmente a plantear al pícaro como figura para la reflexión del orden existente en el universo, sino como agente de una forma oblicua e indirecta de la restauración de dicho orden. Esta imagen del pícaro es la que se muestra dominante durante el período barroco, aún cuando la novela, que para la época ya empieza a orientarse sobre su forma moderna, presentara a un pícaro maduro que permitía avanzar sobre el camino de la conceptualización del orden como una instancia social, desprendiéndolo así de la inmanencia divina. En este sentido, el pícaro efectivamente ayudó a la reconceptualización del orden como una instancia que, en tanto social, era arbitraria, pero es importante reconocer que este proyecto fue parte del mismo desarrollo de la ironía de la novela, género que en definitiva se preparaba para cuestionar las formas de enunciación de los universales, cuestionamiento éste con el que nace el pensamiento moderno.

En *El arpa y la sombra* el pícaro carga sobre sí esas interpretaciones contemporáneas que hábilmente descubren en el género un implícito postulado de la carencia de una realidad estructurada y unívoca, pero Carpentier evita un trazado reflexivo y metafísico sobre el hecho, regresando al pícaro a un mundo que le es seguramente más natural: el mundo en el que su misma actuación alude al problema de la doble y posible realización de los juicios éticos. Con ello consigue evadir el problema existencial del pícaro (que es una lectura moderna de rasgos profundamente europeos) e instaurarlo en el plano de la acción, de la motivación de ésta y del posible juicio que tal motivación

merezca por parte del lector o espectador. El juego alternativo de la culpabilidad e inocencia de Colón, tal como veremos, será vital en el texto para construir simultáneamente las imágenes de América y Europa. Por el momento basta decir que Colón no sólo resulta ser parte del gesto que crea “la urdimbre de la mentira” (Bravo), gesto éste que le pertenece a Europa y es amplificado y continuado por Pfo IX, sino que también, es, en cierta medida, una víctima de las circunstancias.

La absolución o la posible redención de Colón finalmente se completa mediante un concepto de la ideología que transa entre la teoría marxista del interés y la teoría freudiana del “strain”. Así, detrás de las mentiras de Colón aparece un deseo de poder que lo obliga primeramente a traducir todo cuanto existe a un utilitarismo calculado, para después mostrar que este utilitarismo tiene como fin subsanar la inseguridad y las tensiones de Colón en su condición de advenedizo y marrano<sup>4</sup>. La aplicación de estas teorías es directa y mecanicista, puesto que deslindan el enunciado confesional en una rigurosa dicotomía cuyos términos son verdad-mentira, y causa de la mentira. Ello permite un trazado directo entre el deseo y la acción, así como una definición exacta del “deseo” y de las posturas falsas y verdaderas frente a él, de manera que no hay lugar para la mediación, esto es, para la construcción de un complejo aparato simbólico mediante el cual la ganancia y el deseo individual se articulen a una interpretación estructurada de la realidad y de la sociedad.

Si entendemos que el sistema simbólico de una sociedad determinada no admite la separación en compartimentos estancos entre las relaciones de poder establecidas en dicha sociedad y las creencias o el saber que porta, y que es justamente tal sistema simbólico la forma que engloba a ambos y los organiza a modo de codificación cultural de la época y la sociedad en cuestión, encontraremos en Colón un mecanismo que niega, gracias a su misma forma representacional de pícaro, las disposiciones ideológicas en tanto formas culturales. La pasión por el oro de Colón ha sido leída por Carpentier restándole a los documentos de la época (mayormente el texto *Los cuatro Viajes del Almirante y su testamento* y la correspondencia de Colón) el “sistema” de pensamiento del Colón histórico, el cual acude consecutivamente a las Sagradas Escrituras y a las obras de los padres de la Iglesia para encontrar significados — semantizar — y para tomar decisiones en el territorio descubierto. No es cuestión de que el Colón histórico responda o no a la teoría del interés, ni tampoco se trata de extender el problema de la interpretación al texto de Las Casas. El significado del oro como base de la riqueza y su función mercantil son hechos incuestionables en el contexto del siglo XVI. Se trata de un problema de diferente índole, pues lo que Carpentier representa a través de la reducción de la imagen de Colón a la dicotomía culpable/inocente, es la aparente minimización de las estructuras de conocimiento como base de la conducta social.

Por consiguiente, el Colón de Carpentier se manifiesta carente de saber y

se sustenta como la prueba visible de que la acción — que ahora es mera necesidad — no está regida por una articulación de tipo discursivo del conocimiento. Al trabajar sobre esta línea, se suprimen de Colón las disposiciones analógicas y desaparecen las formas de similitud que todavía estaban vigentes en el siglo XVI<sup>5</sup>. De ahí que la mirada de Colón sobre América sea fundamentalmente a-símil, hecho este que logra de manera definitiva crear una brecha contundente entre los objetos europeos y los objetos americanos, y más aun, entre la realidad y la palabra:

En cuanto al paisaje no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril y mayo, aunque nada se parece aquí a nada andaluz. Digo que... (Carpentier, *El arpa y la sombra*, 92)

Es justamente la destrucción de las relaciones de semejanza lo que convierte a Colón en un hombre contemporáneo, pues su saber, que parece inexistente, se funda en un principio fundamental de la racionalidad moderna: la desidentificación, la desnaturalización, el reconocimiento inicial de lo otro como extraño, algo que ya no es extensión de la conciencia que percibe. La justificación que Colón expone sobre su incapacidad de nominar no es más que la experiencia contemporánea de la extrañeza del lenguaje. Así puede tener sentido su premura, su prisa en no detenerse en los objetos a nominar, y esa negativa suya a ser un nuevo Adán, puesto que ignora que en su época los signos involucran por igual a la totalidad de lo existente, siendo todo ello todavía graffa divina.

Sin embargo, la destitución del programa de las relaciones analógicas no muestra de manera exacta el patrón genérico que posee la conciencia contemporánea, dado que ésta es el producto de una nueva estructuración de la realidad, en donde las semejanzas han sido efectivamente restituidas y siguen involucradas en un proceso de reconstrucción que ha superado ya el “orden y a la medida” del que habla Michel Foucault para referirse al pensamiento racional moderno, y que se extiende ahora más profundamente sobre construcciones de mediación. Estas, que requieren justamente del principio de negación como paso inicial para la aprehensión de lo otro, han de trazar las nuevas similitudes, que ahora se presentan como relaciones de identidad. Las relaciones de identidad admiten la experiencia humana como el fundamento de “medida” que ha de construir la racionalidad contemporánea. Toda construcción de la racionalidad en donde lo negativo de la experiencia no pueda transformarse en una objetivación que de alguna manera reconvierta aspectos de dicha experiencia en identidad social, acaba mermando los materiales mismos de la racionalidad establecida y los fuerza a cuestionarse a sí mismos y a rehacerse.

De ahí que el programa de des-identificación que Colón porta consigo tampoco sea suficiente para determinar su pensamiento como la forma de

pensamiento genérica del mundo contemporáneo. Más bien se podría decir que su pensamiento es una modalidad de esta forma, y ello en virtud de la manifestación “desordenada” del mismo, de la implícita negación a estructurar los elementos, aun cuando éstos se presenten como diferentes. Porque si es justamente la racionalidad capitalista la que desarrolla la estructuración de lo otro para poseerlo y someterlo, su negación tiene que devenir en dispersión. Por lo tanto, el pensamiento de Colón aparece casi contradiciendo esta racionalidad, casi abjurando de la existencia de la forma del orden, cualquiera que ésta sea. Lo que Colón atrapa de América son los fragmentos: aquí unos perros, allá unos loros, más allá unas ostras, etc. Es incluso su pasión por el oro una pasión desordenada, y el descubrimiento del precioso metal — única identificación efectiva que Colón logra en el Nuevo Mundo — aparece en el contexto de la estricta manifestación. No hay un trazado encaminado a prever el orden de su apropiación, mucho menos el orden de su explotación. Es evidente que ni el Colón histórico del período mercantilista europeo, ni el pícaro de la literatura del Siglo de Oro hubiera podido estructurar discursivamente la mercancía de una manera tan caótica.

En el Colón de Carpentier todo reconocimiento es inmediatez, hecho éste que únicamente ha podido presentarse de manera consciente y esquematizada en nuestro siglo. La inmediatez sólo puede afirmar la presencia privilegiada de los sentidos, pues el fragmento, que es la única concreción posible de constatare, es también la única verdad posible de enunciarse. De esta manera Colón no sólo crea a América como la juntura de lo dispar; también su mirada alcanza a Europa, la que detenta el poder, y a la que sólo puede devolverle, en fragmentos y a retazos, lo que ella ha codificado como una imagen continua de sí misma, de su orden y de su supremacía. De ahí que la culpabilidad de Colón haya aparecido en el texto con un importantísimo anverso de inocencia que ahora adquiere sentido, puesto que la falta de reconocimiento del código moral enunciado en Europa es en el fondo un proyecto subversivo. Si Colón es culpable de transformar a América en un instrumento, y en un objeto discontinuo, también puede decirse que existe una redención para él, porque su sentido de la inmediatez convierte a Europa en una dispersión que, cuando logra articularse, sólo puede llevarse a cabo en términos de dominio y de manipulación ideológica. De ahí que Colón sea doblemente expulsado de la racionalidad europea: en el siglo XVI, por su desmesura, y el siglo XX porque no se ajusta a los requerimientos de la canonización.

## II. Carpentier

En Hispanoamérica, los instrumentos de los que hizo acopio la vanguardia, tal como ha señalado Rama en un extraordinario ensayo, formaron parte de

una recién forjada tradición (que comenzaba con el Modernismo) en la que se concientizaba la tecnificación literaria, tecnificación ésta cuyos instrumentos venían de Europa y cuyo desarrollo progresivo permite hoy en día un trazado continuo de aquél sector de la literatura latinoamericana que problematizaba sus formas de representación. En otras palabras, las técnicas vanguardistas, así como toda técnica devenida a partir de la modernidad, se manifiestan dentro de un continuum que no permite particiones radicales entre las formas representativas propiamente modernistas, las propiamente vanguardistas y aquellas que reconocemos como contemporáneas. Es en virtud de esto que es posible afirmar que la literatura barroca contemporánea latinoamericana se sustenta sobre la misma problematización de la representación que nace en Europa y que tiene como intención la de destituir la forma representacional lineal y con ella, el sustrato racional que alimenta dicha representación.

Carpentier fue el abanderado inicial del estilo barroco latinoamericano, en el cual la unidad con la que se presenta inicialmente la imagen resulta fragmentada y acaba manifestándose como un vórtice de palabras. La sucesiva fragmentación, la ausencia de una intención clasificadora y la excesiva figuración de la inmediatez desembocan en la proliferación, que, de acuerdo a Sarduy está presente “en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage”, y sirve para describir un significado ausente, el cual es definido como:

ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio (Sarduy, “El barroco y el neobarroco” p. 184).

A través de la obra novelística de Carpentier, América se ha manifestado dual, oscilante entre ser ella misma un significante cuyo sentido final no se muestra transparente a la mirada del hombre que la percibe desde afuera, y ser también una especie de significante ausente, circunvalado por diversas cadenas significativas que en su acumulación esperan poder significarla algún día.

La obra ensayística de Carpentier, sin embargo, muestra una aproximación que, mucho más intelectual que vivencial, señala a una América percibida como fragmentos en virtud del contraste que manifiesta con respecto al sentido, la linealidad y el orden preexistente en el mundo europeo. Es el caso de los famosos contextos latinoamericanos, desplegados casi como revocación a los principios clasificatorios modernos. Como sucede en la representación de Colón, los fragmentos no se vinculan para la formación de sistemas, sino que ahora éstos aparecen dirigidos estrictamente a crear la imagen de América: allá están los contextos económicos, por aquí los tónicos y más allá los culturales, sin contar con los culinarios y los de estilo. La inestabilidad analítica de la

clasificación resulta ansiosamente compensada por una mirada descriptiva que mantiene constantemente vigente la idea de la existencia de un orden europeo:

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no tienen estilo. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables... Montar el escenario de una novela en Brujas, Venecia, Roma, París o Toledo, es cosa fácil y socorrida, los decorados se venden hechos... (Carpentier, *Tientos* 15)

Lo importante de esto es que la forma vanguardista “caótica” de aprehensión del objeto sólo entra a formar parte de la imagen de América, mientras que Europa posee “sus decorados ya hechos”, sus significantes y sus líneas de sentido. También el conocido pasaje de la Ceiba tiende a plantear el mismo problema, que Colón parafrasea en esta casi última novela de Carpentier:

Podría inventar palabras, ciertamente, pero la palabra sola no muestra la cosa, si la cosa no es de antes conocida. Para ver una mesa cuando alguien dice mesa, menester es que haya, en quien escucha, una idea-mesa, con sus consiguientes atributos de mesidad. (*El arpa* 90-91)

Sin embargo, el problema lingüístico, más agudo que el mismo anecdotario de los contextos, apunta al hecho de que las cadenas de significantes pertenecen invariablemente a una lengua en la que la gestación del sentido no ha surgido vinculada a aquello que se pretende significar, en este caso, América. De ahí que el nuevo continente esté representado por un significante vacío, inexistente a efectos reales del proceso de gestación de la lengua, y experimentado, por consiguiente, como ajeno a ella. Y de ahí también que el nivel lingüístico deba obligatoriamente reconocer un orden previo, un sistema referencial completo en sí mismo del que ha de nutrirse toda nueva empresa de representación. En este momento ya parece evidente que lo que en realidad asumió Carpentier como la continuidad de los contextos europeos no es más que la transposición del problema lingüístico a factores de tipo extra-lingüístico, y así, leyó las continuidades europeas ignorando la imaginaria propiamente contemporánea de Europa, caracterizada por su tendencia a descoyuntar, revisar y desmenuzar sus propias continuidades, su propia historia discursiva.

Lo que Carpentier rescató de Europa fue la figura continua del discurso; es decir, la capacidad que éste ha poseído para aprehender sus formas de autocrítica y deconstrucción como partes constitutivas de su propio desarrollo, el cual se le figuró lineal a Carpentier. Así, la percepción de la representación como una instancia que debía obligatoriamente dialogar con sentidos pre-establecidos, estipuló también para Europa una especie de continuidad intra-histórica que era su misma universalidad y que América no poseía.

El Colón de *El arpa y la sombra* se va a acercar profundamente a una resolución que habrá de acabar refutando, modificando o reelaborando la

percepción de Europa y de América que aparece en la ensayística de Carpentier. Porque Colón, que pertenece a un mundo de pícaros, establece que la única continuidad posible que presenta el discurso nace en el deseo y en el poder. Sólo en este sentido es posible impugnar el dominio de la lengua, y establecer que las linealidades que aparecen en el discurso no se deben a la continua producción de una universalidad irrefutable y válida que, nacida en la experiencia europea, puede extenderse infalible sobre América. Y así, desde la conciencia de Colón se produce una operación mediante la cual el lenguaje fragmentado ya no queda confundido con la imagen de América, ya no es el ser de América, sino una formulación, entre muchas otras, tendientes a su significación, pero formulación que queda demarcada como estrictamente histórica, sujeta a las condicionantes a las que se somete la conciencia que intenta llevar a cabo dicha labor de significación.

Este deslinde es vital para la comprensión global de la obra de Carpentier, obra en donde el escritor de vanguardia, que enfrenta el problema de la representación a partir de los instrumentos que su época le otorga, confunde continuamente el mecanismo de representación con el objeto en sí, y en donde sucesiva y alternativamente, esta confusión pugna por resolverse, por rehacerse, por replantearse. Y tal confusión sólo puede verse como una contradicción en la medida en que la conciencia de la dependencia revierte los términos de la fragmentación sólo para lo propio, para lo americano, dejando intocada la continuidad intra-histórica de Europa.

Colón le ofrece a Carpentier la posibilidad de registrar la representación fragmentada de América como un fenómeno ideológico, y no como un estado de la realidad. De ahí la importancia que toma la ideología del interés en la estructuración de Europa. En tanto ello es así, América sigue quedando como un objeto plural, porque aún cuando seguirá retomando incesantemente los universales europeos para cumplirse dentro del proceso de significación, se la ha liberado de la dependencia de la veracidad del signo. En otras palabras, la universalidad del signo no es equivalente a la verdad del signo. Así, aquella dimensión de la obra de Carpentier que lucha por incorporar a América a las formas universales europeas, es sólo una actividad, vital, si se quiere, pero parcial y en diálogo interno con aquella formulación en donde el signo, por más universal que sea, se percibe arbitrario, y sometido a una estructura ideológica.

En el fondo podría afirmarse que, para Carpentier, el proyecto de cercar a América fue paralelo al proyecto mismo de resolver sus técnicas de escritura como instrumentos que quedaban liberados de la misma intención discursiva que se les daba en Europa. De este modo, aquellas construcciones suyas que impugnan la universalidad europea, no se revierten sobre los esquemas lógicos, de manera que el absurdo no aparece como la resultante de un fallo en las estructuración de las premisas de las que se parte.

La narrativa moderna hispanoamericana se abrirá paso sobre la rica veta a la que apunta este hallazgo, a este reconocimiento de que los materiales con

los que se significa portan una universalidad que sólo puede asumirse como la forma de una racionalidad que es también una forma de dominación. En este sentido, la literatura latinoamericana “tecnificada” tendió mucho menos que la europea a la problematización romántica de la verdad y al drama de una existencia solitaria, fundamentada en deteriorados procesos racionales. El sentido de humor, uno de los fundamentales instrumentos de la narrativa latinoamericana tecnificada, está anclado justamente en el juego de subversión de los órdenes de la realidad, subversión ésta en la que el escritor hispanoamericano rara vez se encontrará apelando a un orden trascendente, y por el contrario, dispuesto a inventariar las formas burladas de las estructuras significativas dominantes. Y es la realidad americana, en definitiva, la que obliga a su narrativa a descubrir mucho más vitalmente el problema del hombre dentro del signo concreto de la dominación. Por lo tanto, la tragedia alterna y simultánea al discurso humorístico es justamente la violencia social a la que queda sometido el sujeto en presencia de una supuesta racionalidad que no es tal y que sólo sirve para someterlo. El descubrimiento de los difusos, agresivos, maravillosos y extraños ordenes americanos se sustenta en la implícita huella que deja a su paso dicha violencia.

### NOTAS

- 1 El resumen conciso de las visiones de la picaresca que expondremos se encuentra en Ulrich Wicks, “Pícaro, Picaresque: The Picaresque in Literary Scholarship”. P. West. p. 175.
- 2 La tesis del origen semita o del problema de la honra como tema fundamental de la picaresca es expuesto por Castro y posteriormente por Bataillon.
- 3 “Pícaro, picaresque”, pp. 166 y 163 respectivamente.
- 4 Un resumen de ambas teorías puede verse en Geertz en el capítulo “Ideology as a Cultural System”.
- 5 Ver el capítulo “La prosa del mundo”, en Foucault.

### OBRAS CITADAS

Bataillon, Marcel. “La honra y la materia picaresca”. *Pícaros y picaresca*. Madrid: Taurus, 1969.

Bravo, Víctor. “El arpa y la sombra de Alejo Carpentier: la urdimbre de la mentira”. *Escritura* 17-18 (enero-diciembre 1984): XX-XX.

Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

—. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1968.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1988.

Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Rama, Angel. "Tecnificación narrativa". *Hispanamérica* 30 (1981): 29-82.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1990, pp. 167 y 184.

Sombart, Werner. *The Quintessence of Capitalism: A Study of the History and Psychology of the Modern Business Man*. New York: Dutton, 1975.

Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Colección de estudios estilísticos, Anejo 1, 98 p. 1948.

Wicks, Ulrich. "P'caro, Picaresque: The Picaresque in Literary Scholarship". *Genre* 5.2 (June 1972): XX-XX.

## HACIA EL CONCEPTO DE UN DIOS CIENTIFICO EN EL PENSAMIENTO DE MANUEL GONZALEZ PRADA<sup>1</sup>

Thomas Butler Ward  
Loyola College

**E**n 1965 Augusto Salazar Bondy divide la reflexión filosófica peruana contemporánea en cuatro etapas: 1) el apogeo del positivismo, 2) la nueva metafísica, 3) el espiritualismo y el materialismo, y finalmente, 4) el pensamiento filosófico actual (Intro I: sin pág.). Aunque Salazar Bondy ubica a González Prada dentro del "positivismo no universitario" (I: 10-37), la primera etapa en el pensamiento peruano contemporáneo, halla también elementos de la segunda y la tercera en sus ideas. Explícitamente confirma que "el pensamiento de González Prada se define desde temprano por una franca profesión de fe inmanentista" (I 11). Aunque no se ha prestado mucha atención a este aspecto del pensamiento gonzálezpradista, es la base para comprender su ideología política. Tampoco es un elemento aislado. Se presenta como la médula de su proyecto anárquico de la vida. Eugenio Chang-Rodríguez caracteriza las creencias espirituales de González Prada de la siguiente manera: "Sus ideas religiosas no parecen ser caprichos de discursista, sino productos de profundas meditaciones y largos estudios teológicos" (*La literatura* 79-80). Intentaremos, entonces, definir tanto la "fe inmanentista" como las "ideas religiosas" de González Prada.

El hecho de clasificar a González Prada como inmanentista es algo relativamente nuevo en la crítica sobre González Prada. Muchos críticos de la primera parte de este siglo han llamado a González Prada ateo, entre ellos Mariátegui y Basadre (Mariátegui 241; Basadre 163). Y el problema de catalogación sigue hasta nuestros días. Todavía en 1986 Charles Hale afirma que era ateo debido a experiencia personal (431). En este largo e importante ensayo sobre 60 años de pensamiento latinoamericano, escrito para la *Cambridge History of Latin America*, se acierta en todo acerca de González Prada

menos su “ateísmo”. El error en que cae Hale, en este estudio de gran erudición, es el mismo en que incurren Mariátegui y Basadre (y otros críticos). Es un equívoco resultante tanto de una tradición en la crítica (errónea como vamos insinuando) como de la inaccesibilidad de las obras de prosa y poesía de González Prada.

Cuando González Prada ataca la Iglesia católica, seguramente parece ser ateo. Por ejemplo, en “Política y religión”, ensayo clave de *Horas de lucha*, González Prada afirma que “el progreso intelectual y moral de las naciones sudamericanas se mide por la dosis de Catolicismo que han logrado eliminar de sus leyes y costumbres” (HL 349). Sin embargo, el anticlericalismo que González Prada postula aquí no debe confundirse con el ateísmo. Al examinar la obra completa de González Prada, se vislumbra otro concepto del cosmos. Ya en 1955, Robert Mead utilizó la palabra “panteísta” al describirlo (113). La noción de panteísmo se acerca mucho más al concepto gonzálezpradista de Dios que el de ateísmo. En 1957, aunque Chang-Rodríguez habló del “ateísmo” de González Prada en el momento de morir su hermana Cristina, la que “expiró víctima de numerosos ayunos y absurdas penitencias” (*La literatura* 62), terminó la sección sobre el anticlericalismo de González Prada afirmando que “es más fácil decir qué no fue don Manuel que lo que fue. Prada **definitivamente** no fue católico; tampoco ateo ni agnóstico” (*La literatura* 86; el subrayado es mío). Dentro de esta línea de pensamiento, al comienzo de los setenta Hugo García Salvatucci reafirmó que en González Prada no habría “ninguna formulación clara y rotunda de ateísmo” (37). Durante la misma época Chang-Rodríguez agregó otra vez “que no fue católico, ni ateo, ni agnóstico” (“El ensayo” 240).

Las afirmaciones de Mead, Chang-Rodríguez y García Salvatucci destacan la necesidad de definir detalladamente el pensamiento sincrético de González Prada. Siendo defensor de la ciencia, cree en lo físico del mundo. Esta creencia lo acerca a un tipo de materialismo que propone la transformación del mundo por medio del esfuerzo individual: el anarquismo. Por otra parte, González Prada no vio ninguna manera de probar la existencia o la ausencia de Dios. Así a la muerte de su hermana Cristina, al recordar de su esposa Adriana, su “reacción fué de rebelión contra Dios a quien negaba, pero que admitía para reprocharle su injusticia” (Adriana de González Prada 155). Según la percepción de su esposa, hay negación y afirmación de la existencia de Dios. Esta actitud, que parece un vaivén entre dos polos, es el resultado de la profunda duda que caracteriza el pensamiento del polígrafo limeño. El ensayo “La muerte y la vida”, escrito a la muerte de su hijo Manuelito, se escribió, al suponer de Chang-Rodríguez, “para desahogar su inmenso dolor” (*La literatura* 63). En este ensayo de especulación filosófica, González Prada sostiene que la existencia de Dios y la inmortalidad del alma son “dos magnas cuestiones que todavía no han obtenido una prueba científica ni refutación lógica” (“La muerte” PL 191). Aunque este momento agnóstico es iluminador por su claridad, no explica

la complejidad del pensamiento de González Prada.

La Duda en González Prada no puede clasificarse como ateísmo precisamente porque hay duda. De la misma forma, no puede considerarse como metafísica porque refuta todo concepto que va más allá de lo físico. Ya que la idea de Dios en González Prada niega la división platónica entre el cuerpo y el espíritu, no debe ser extraño que González Prada acepte la ley de Auguste Comte sobre los tres estados de la humanidad<sup>2</sup>. Según el sociólogo francés la humanidad ha pasado primero por una época teológica, luego por otra metafísica, llegando al final a la última época humana, la positiva, puro empirismo (véase Comte). Por ser conceptos *a priori*, González Prada tiene que rechazar toda tendencia teológica o metafísica. El sistema de los tres estados de Comte se acomoda muy bien con el materialismo de González Prada. Por esta razón, el ideario de González Prada no es sinónimo de la metafísica. Aunque Salazar Bondy habla de un “contenido metafísico” en González Prada (I: 15, 17), es mejor no usar el término metafísico en relación con él, porque no puede haber armonía entre el gonzálezpradismo y el segundo estado de la humanidad de Comte, el metafísico.

En González Prada toda fuerza espiritual tiene que explicarse en términos de la física o de la biología. De esta forma González Prada destruye el concepto dualista de Dios, y por tanto, reduce el concepto de Dios a lo que el filósofo español José Ferrater Mora llama “la unidad del mundo” (Ferrater Mora II: 598). Ferrater Mora clasifica esta tendencia filosófica como el “panteísmo ateo”. El aspecto ateo se explica por el materialismo de González Prada mientras que el aspecto panteísta procede de la reducción de Dios al espíritu humano, otra forma del cuerpo, es decir otra forma de la materia. Explicaremos esta relación bipartita en seguida. Como el término “panteísmo ateo” parece ser oxímoron, yo prefiero usar la palabra “inmanentismo”, partiendo de la noción de “fe inmanentista” expuesta por Salazar Bondy.

Ya en vida de González Prada, en 1915, Albert Einstein elaboró su teoría de la relatividad general. En su teoría, Einstein propone la conservación tanto de la materia como de la energía (45-46), siendo las dos formas distintas de una misma sustancia. La doctrina de la materia y la energía como constantes del Universo puede llegar a hacerlas sinónimas de Dios concebido como la “unidad del mundo”, fuerzas panteístas de la realidad física en la que, según Ferrater Mora, “no hay ninguna realidad trascendente” ya que “todo cuanto hay es inmanente” (II: 598). En González Prada el espíritu, concebido inmanentistamente como otro aspecto de la materia, se explica por la ciencia.

Aunque para González Prada la ciencia física es absoluta, considera la posibilidad de un Dios inmanente en lo físico. Este Dios inmanente es sinónimo de las leyes naturales del Cosmos y tiene sus raíces en Lucrecio. El poeta romano admite dos sustancias en el Cosmos. La primera se compone de la materia y la segunda, simplemente, de la ausencia de la materia, es decir, la vacuidad. Lucrecio niega una tercera sustancia que pueda afectar los sentidos

o que pueda ser probada por el razonamiento de la mente (Lucretius I: 196-7). Lo que refuta Lucrecio aquí es un concepto dualista y transcendental de Dios. Por esta razón González Prada poetiza que Lucrecio tendrá que ser “demasiado fuerte / Para el servil cerebro de un cristiano” (“Lucrecio” G 50). El concepto dualista del cristianismo no puede aceptar la unión del cuerpo con el espíritu, del cielo con la tierra. Lucrecio niega el dualismo en favor del monismo. Solo existe la materia, el átomo (**primoridia rerum**), y la vida humana que para González Prada termina “en el reino inviolado de la muerte” (Lucrecio” G 50). Partiendo de la idea lucreciana de que hay únicamente dos estados en el cosmos, la materia y la ausencia de materia, González Prada puede afirmar que “no hay más que una sustancia” (Memoranda TD 190). Esta “sustancia” única es la materia.

La cosmovisión de Lucrecio se hace más clara al hablar de la muerte. Para Lucrecio, en el momento de morir, el cuerpo es abandonado por cierto aliento sutil (Lucretius I: 321-3). El “aliento sutil” es el pensamiento, el control que la mente ejerce sobre el cuerpo. González Prada refleja esta misma visión en un ensayo no muy típico titulado “La evocación de Zósimo”. Propone que “cuando el hombre muere, se escapa de su cuerpo un algo que es al mismo cuerpo, como el alcohol al vino, como el perfume a la flor” (“La evocación de Zósimo” TD 68). Cada materia tiene energía o fuerza, que la compone íntegramente. Es una cuestión de estar activa o durmiente: “Esta fuerza es alma dormida en la piedra, semi-despierta en el vegetal, y despierta en el hombre” (Memoranda TD 190). Cuando la “fuerza” gonzálezpradiana, el “aliento sutil” lucreciano, se “despierta” en el individuo humano, González Prada la concibe como “materia pensante” (Memoranda TD 190).

Para elaborar este tipo de inmanentismo habrá que destruir la división platónica y católica entre el espíritu y cuerpo, un rechazo que el “católico” no puede aceptar. En “La evocación de Zósimo”, González Prada niega rotundamente el dualismo. En este diálogo de tema lucreciano y de estilo platónico, González Prada explica que “nada expresan las diferencias escolásticas y sutiles de alma y cuerpo: no hay más que una sola sustancia; la misma en el mineral, en la planta, en el hombre, en los superhumanos” (“La evocación” TD 68). González Prada concibe el cuerpo y el espíritu como dos componentes de una sola sustancia, la sustancia del Cosmos. Los átomos, los que Lucrecio llama materia primaria, son los que representan la única sustancia del Cosmos, tanto en Lucrecio como en González Prada. Es esta unidad de sustancia la que da base al pensamiento gonzálezpradiano. García Salvattecci llama este concepto en González Prada “monismo pantefsta” o “monismo materialista” (141). Es el punto filosófico en que la sustancia humana llega a unirse con la sustancia divina. O quizás, es el momento en que la sustancia divina se entiende como otro aspecto de la naturaleza, de la tierra, o de la materia.

Otra influencia en el pensamiento espiritual de González Prada es la de Ernest Renan que se evidencia explícitamente en cuatro escritos: “Renan” (PL 121-134), “El entierro de Renan” (TD 81-4), “Junto a Renan” (NPL 116-22), y

otra vez, "Renan" (TD 146), tentativa en que González Prada habla del "Renan de mis recuerdos". Tanto Chang-Rodríguez como Harold Eugene Davis han sugerido que González Prada usó las ideas de Renan para atacar las supersticiones de la Iglesia y para impugnar el clericalismo (Chang-Rodríguez "El ensayo" 240; Davis 118). La lucha de González Prada contra el clericalismo, sinónimo de formulismo, ocupa un lugar fundamental en su obra, incomprensible sin reconocer su concepción inmanentista del Cosmos.

En los escritos que González Prada redactó bajo la tutela de Renan, lo primero digno de notar es el contraste que traza entre la "antimetáffica" de Comte y la metafísica de Renan. Esto no debe extrañar, ya que González Prada pudo hacerlo contemplando los propios escritos de Comte. En un poema a Comte en *Grafitos*, González Prada escribe: "Contienen sus obras / Adversos capítulos: / Los unos de un sabio, / Los otros de un místico" ("Comte" G 39). Si Comte puede ser espiritual al apartarse de lo físico del mundo, pues, así lo puede hacer Renan.

En Renan hay un esfuerzo por sintetizar el positivismo puro y la metafísica. Aunque se ha afirmado que Renan negó en principio que existiera misterio en el mundo (Simon 179), se nota que Renan admite una cierta cantidad de misterio en la historia que ni la zoología ni la geología han logrado explicar hasta ahora (*Dialogues* 164). Renan necesita de la metafísica para concordar lo conocido con lo desconocido. Entonces cabe perfectamente en el segundo estado de la humanidad de Comte, el metafísico. González Prada ve esta concordancia entre la ciencia y la metafísica en el autor de la *Vida de Jesús*: "Pero el haber entrevisto desde muy joven muchos resultados de Darwin no le impide resolver metafísicamente problemas que pertenecen a las Ciencias naturales" ("Renan" PL 128). Utilizando metáforas netamente americanas, el pensador peruano destaca el lado espiritualista de Renan, negándole el título de positivista puro: "Renan costó el continente científico a la manera de un Américo Vespucci; pero no penetró en él como Hernán Cortés o un Pizarro" ("Renan" PL 128). Intentando coordinar la metafísica de Renan con el positivismo de Comte, González Prada se ve obligado a sintetizar los dos conceptos antitéticos. Esta síntesis es lo que aquí se llama la inmanencia. Otra vez, lo que vemos es la reducción de un dualismo, positivismo-espiritualismo, a la unicidad, el inmanentismo.

Bajo el ejemplo de Renan, el autor de *Páginas libres* tiene que estudiar intelectualmente la "trascendencia" y la "inmanencia" de Jesucristo. La trascendencia está representada por Dios colocado en el cielo y contrapuesto a Cristo relegado a la tierra. El filólogo francés niega la trascendencia exclusiva de Dios al ubicarle, en parte, en la Tierra: "Dieu n'est pas seulement au ciel, il est près de chacun de nous; il est dans la fleur que vous foulez sous vos pieds" (*L'avenir* 85). Renan habla de un Dios inmanente en la totalidad del universo así como en cada ser que lo compone (*Dialogues* 187). Si no se puede probar ni negar la existencia de un Dios supraterrrestre, la doctrina de trascendencia queda invalidada. Asimismo no hay trascendencia de Cristo. Negado todo

concepto trascendente, el único remedio que queda es aceptar las leyes naturales como pertenecientes a Dios, representadas en Jesucristo, fenómeno histórico y así probable. Las leyes naturales y las enseñanzas de Cristo coinciden con la inmanencia de Dios. La palabra Dios se usa aquí no en el sentido de Providencia creativa sino en el de ideal inmanente, tal como fue concebido por Renán (Simon 179). Este concepto, que tiende hacia la inmanencia de Dios, parte del hecho de que lo que se siente o se experimenta es lo único que existe. Dios tal como se siente en el mundo físico existe: la inmanencia. Lo que no puede sentirse no existe. Es dentro del contexto de la inmanencia que se puede ubicar el concepto gonzálezpradiano de la Ciencia, palabra que él siempre escribe con mayúscula.

La noción de la inmanencia en González Prada no equivale sino paralela el tercer estado de la humanidad de Comte, el positivo. Aunque Comte no hubiera aceptado la inmanencia por ser concepto retrógrado, la idea se presenta en González Prada como un juicio más amplio de la materia. Por otra parte, se destaca una diferencia entre Renán y González Prada. Si en Renán "Dieu n'est pas seulement au ciel, il est près de chacun de nous", en González Prada no se puede discutir lo que no se prueba científicamente. El admitir a un Dios en el cielo, imposible de probar científicamente, es, para el autor de *Presbiterianas*, "resolver metafísicamente problemas que pertenecen a las ciencias naturales".

Para llevar a cabo la clarificación del concepto inmanentista en González Prada, habrá que contraponer el inmanentismo consciente a la tendencia formulista de las religiones institucionalizadas. Para entender la visión anti-formulista en González Prada, conviene examinar el estudio que hace Renán sobre Cristo y Juan el Bautista. Renán habla ampliamente de la relación entre los dos. Ambos predicaban con el mismo poder, en contra de los mismos clérigos ricos, los fariseos y los doctores, es decir, en contra del judaísmo oficial; así los dos fueron recibidos amistosamente por las clases menospreciadas (Renán *Vie de Jésus* 103). Durante aquella época la iglesia bautista existió por mucho tiempo al lado de la cristiana (*Vie* 196). El joven Jesucristo todavía no había elaborado todas sus ideas y, siendo popular el rito del bautismo, imitaba a Juan a la vez que sus propios discípulos le copiaban a él (*Vie* 107). Aunque Cristo bautizaba, no le daba mucha importancia al rito (*Vie* 239). A causa del formulismo, Renán percibe la influencia de Juan como dañina, no benéfica (*Vie* 115). Luego, al madurar Cristo, comenzó a rechazar el rito del bautismo por ser formulista, llegando más allá de los ritos, favoreciendo el espiritualismo. Realmente el rito de la Eucaristía es el único que arranca del propio Cristo (*Vie* 299-300).

La exégesis renaniana de los Evangelios se convierte en una nueva concepción de Jesucristo. Cristo pregonaba una religión del corazón porque odiaba los formulismos (*Vie* 224) y por esto, sus doce discípulos no se parecían en nada a un sacerdocio organizado (*Vie* 291). De ahí se puede inferir que no era una organización clerical. La estructura de ella era liberal, casi anarquista. Por esto, según Renán, en Cristo no hay moral aplicada ni derecho canónico, ni

teología ni credo (*Vie* 297). Debido a que Cristo no escribía, la secta naciente se negaba a producir libros sagrados (*Vie* 299). El no escribir libros es desestimar el formulismo.

De esta suerte, lo que le interesa a González Prada de Jesucristo es el espiritualismo consciente que, libre de las fórmulas, “suprime todo intermedio entre el Cielo y la Tierra, no reconoce ni acepta más liturgia que la oración mental” (“Jesucristo” NPL 29). Anulado el intermediario entre Dios y el ente humano, éste cobra una fuerza interior por medio de la cual puede controlar su propio destino. Libre de las fórmulas, la práctica de “oración mental”, adquiere un plano principal cuando González Prada rechaza la Iglesia (de ahí su anticlericalismo). El escritor peruano, de una manera, imita al predicador nazareno. Cristo le da la espalda al Templo y González Prada opugna la Iglesia.

Se entiende ahora que la inmanencia radical de González Prada puede funcionar porque está libre tanto de la teología tradicional y la metafísica como del formulismo de las religiones. Al basarse en la ciencia, queda libre de las supersticiones. Por la misma razón, sólo lo que se experimenta concretamente puede aceptarse como realidad objetiva. Por esto, el autor de *Horas de lucha* escribe la palabra Ciencia con mayúscula. Por medio de la ciencia González Prada reduce el dualismo cristiano al monismo protocristiano. Por medio del monismo se establece una cosmovisión basada en el panteísmo. La libertad espiritual provee al individuo de libertad aun cuando las condiciones sociales no lo permitan, como en el Perú de González Prada. La fuerza humana inmanentista tiene que ser más potente que la fuerza humana subyugada a la dualidad cristiana. La fuerza inmanentista, compuesta del espíritu y del cuerpo, estimula el proceso de la Voluntad personal. Es esta Voluntad la que busca la transformación social, aun en las situaciones más opresivas.

## NOTAS

1 Una versión anterior de este trabajo se leyó como ponencia en la cuarta reunión bial de la región nordeste de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Providence, Rhode Island, 21-22 de septiembre de 1990. Varias de las ideas aquí presentes se expondrán en relación con la poesía de Manuel González Prada en mi próximo libro, *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada*.

2 Para la relación entre González Prada y Comte, véase mi “Manuel González Prada: Devoted Follower or Insubordinate Partisan of Auguste Comte?” *Revista Hispánica Moderna* 44.2 (diciembre 1991): 274-279.

## OBRAS CITADAS

Basadre, Jorge. *Perú: problema y posibilidad*. Lima: Banco Internacional del Perú, 1978.

Chang-Rodríguez, Eugenio. *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. México: Ediciones de Andrea, 1957.

———. "El ensayo de Manuel González Prada". *Revista Iberoamericana* 42 (1976): 239-249.

Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive*. Tomos 4-6 de las *Oeuvres d'Auguste Comte*. Paris: Editions Anthropos, 1969.

Davis, Harold Eugene. *Latin American Thought*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972.

Einstein, Albert. *Relativity, The Special and the General Theory*. Trad. Robert W. Lawson. New York: Bonanza Books, 1956.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

García Salvatecci, Hugo. *El pensamiento de González Prada*. Prólogo. José Miguel Oviedo. Lima: Editorial Arica, s/f.

González Prada, Adriana de.. *Mi Manuel*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1947.

González Prada, Manuel. *Páginas libres y Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Todas las referencias a *Páginas libres* irán abreviadas en PL mientras las a *Horas de lucha* se abreviarán en HL.

———. *Nuevas páginas libres*. Santiago de Chile: Ediciones de Ercilla, 1937. Todas las referencias a *Nuevas páginas libres* irán abreviadas en NPL.

———. *Grafitos*. Ed. Alfredo González Prada. París: Luis Bellenand, et Fils., 1937. Todas las referencias a *Grafitos* irán abreviadas en G.

———. *El tonel de Diógenes*, seguido de *Fragmentaria y Memoranda*. Introducción. Luis Alberto Sánchez. Ed. Alfredo González Prada. México: Edición Tezontle (Fondo de Cultura Popular), 1945. Todas las referencias a este libro irán abreviadas en TD.

Hale, Charles A. "Political and Social Ideas in Latin America, 1870-1930". *The Cambridge History of Latin America*. Ed. Leslie Bethell. 5 vols. Cambridge, 1986: IV: 367-441.

Lucretius. *De Rerum Natura*. Ed. Cyril Bailey. 3 vols. Oxford: The Oxford University Press, 1947.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación peruana*. Habana: Casa de las Américas, 1963.

Mead, Jr., Robert G. *Perspectivas interamericanas, literatura y libertad*. Nueva York: Las Américas, 1967: 103-247.

Renan, Ernest. *La vie de Jésus*, livre premier de l'*Histoire des origines du Christianisme*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1864.

———. *L'avenir de la science — pensées de 1848*. Paris: Calmann Lévy, 1890.

———. *Dialogues et fragments philosophiques*. Paris: Calmann Lévy, 1876.

Salazar Bondy, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. 2 tomos. Lima: Francisco Moncloa Editores, S.A., 1967.

Simon, W. M. *Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Paul Edwards. 8 vols en 4 tomos. New York: MacMillan Publishing Co., Inc. and The Free Press, 1967: VII: 179-180.

Ward, Thomas Butler. "Manuel González Prada: Devoted Follower or Insubordinate Partisan of Auguste Comte?" *Revista Hispánica Moderna* 44.2 (Diciembre 1991): 274-279.



## SIN RUMBO EN EL TEXTO DE SCHOPENHAUER

Pedro Lasarte  
Boston University

**L**a novela *Sin rumbo* (1885), del argentino Eugenio Cambaceres, ha llegado a ser canonizada como ejemplo máximo del naturalismo hispanoamericano — sobre todo al habersele atribuido una consciente adhesión a los principios propuestos por Emile Zola para escribir la novela experimental. Para R. Anthony Castagnaro, por ejemplo, “the French master’s influence appears here in the most powerful and artistically valid expression it was to achieve in the Spanish American novel of the nineteenth century” (124).<sup>1</sup> Bajo tal filiación, que inmediatamente implica una preferencia por las leyes del determinismo biológico y el condicionamiento ambiental como sistema estructurante del mundo y personajes representados, y un apego al método experimental científico como modo narrativo, la obra pareciera haber sido aceptada por sus lectores como si fuese un texto que pretende una comunicación directa e inmediata de ciertas ideas críticas de su autor. Es decir, por lo general ha sido leída como una “novela-documento” que, guiada por la lógica experimental del naturalismo, analiza algunas condiciones socio-culturales de un período de conflicto y transición de la Argentina de la década de los 80, y estudia el efecto que tales condiciones tuvieron sobre cierta clase social dominante.<sup>2</sup> Se ha dicho así que Cambaceres se preocupa por “el desamparo espiritual de una generación, falta de rumbos, sin principios superiores ni objetivos para su vida.”<sup>3</sup> Ejemplo de esta generación, o clase, en crisis sería el protagonista Andrés, cuya angustiada trayectoria vital, que desemboca en el suicidio, ha sido interpretada como consecuencia de su vida decadente de oligarca rico y poderoso. Para Juan Epple, por ejemplo, la hipótesis de la novela, que al final se vería confirmada, es que un “ser biológicamente fuerte, pero afectado psíquica y moralmente por un tren de vida disoluta está condenado al fracaso” (40); y añade que la “crisis

interior,' 'existencial' de Andrés, se proyecta... como la crisis de la clase dominante en una etapa de tránsito, cuando los viejos principios han perdido su eficacia rectora y la nueva escala de valores aún no termina de perfilarse" (43).<sup>4</sup> Esta lectura de la obra, en trabazón inmediata con ciertas condiciones históricas de la época quizás presente una no poco acertada comprensión de sus valores sociológicos, algo que sin duda resalta a lo largo de sus páginas; pero lo que nos interesa a nosotros en este ensayo es someter la novela a una lectura que delate algunos de sus rasgos más propiamente literarios; es decir, su condición de novela y no de documento social. Nuestra interpretación se desplazará principalmente sobre la presencia, en la obra, del filósofo alemán Arturo Schopenhauer, figura inmediatamente reconocible, y cuyas ideas sobre la Voluntad, asociadas al determinismo naturalista, supuestamente condicionarían el destino trágico y fatal del protagonista.

Lo que nos preocupará, entonces, es ver cómo la ideología schopenhauereana diseminada a lo largo de las palabras del narrador y su protagonista, nutre las posibilidades narrativas de la novela. Antes, sin embargo, hemos de señalar una interesante y significativa contradicción en la lectura crítica. Si el denominador común de toda interpretación de la obra ha sido su ostensible pesimismo, en parte basado en el influjo de Schopenhauer, al hablarse de su posible intención o propósito, hay una tajante polarización. Por un lado, lectores como Castagnaro o Isabel Santacatalina han dicho que la novela propone una última visión trágicamente nihilista de la vida — ideología que sería reflejada en las ideas del narrador y en los pensamientos y comportamiento de Andrés, su protagonista;<sup>5</sup> pero por otro lado se ha dicho también que la función de la obra es inversa, la de criticar y denunciar tal pesimismo. Por ejemplo, para Juan Epple, la novela asume "un propósito muy claro de obligar a la aristocracia bonaerense — a través de una historia que se presenta como *exemplum-ex-contrario* — a mirarse a sí misma y a aprender de sus errores" (46).<sup>6</sup> Esta contradicción inmediatamente deja traslucir un posible cuestionamiento de penetrante alcance teórico sobre la consabida "intención" autorial, pero esto nos llevaría por otro camino. Por ahora dejaremos que la contradicción nos sirva de punto de partida para reflexionar sobre ciertos problemas de lectura que habrían contribuido a una comprensión truncada de las posibilidades significativas y narrativas de *Sin rumbo*.

En los últimos años, a través de los aportes de la narratología, se ha llegado a cierto acuerdo sobre la necesidad de discernir con cierta rigurosidad entre aquellas palabras o ideas que pertenecerían a la visión de un personaje de una novela y aquellas que serían propiedad de su narrador — para establecer, en último caso, la posible, o posibles, tendencias ideológicas de la obra. Aunque esta distinción asume sin duda un papel de gran importancia para leer aquellas novelas que conscientemente enfatizan o problematizan las posibilidades referenciales del texto literario (es decir las llamadas, entre otras rúbricas, "experimentales" o "polifónicas"), tal diferenciación no ha de menoscabarse al

leer otras obras que, como *Sin rumbo*, pertenecen a las denominadas “realistas” o, si se quiere, “monológicas.”<sup>7</sup> Al contrario, es precisamente en una compleja e interesante relación discursiva entre personaje, narrador, y lector donde podremos hallar una llave para llegar a una mejor comprensión de esta novela de Cambaceres.

Según Schlomith Rimmon-Kenan, Genette habría sido uno de los primeros en mostrar que la mayoría de los estudios sobre el punto de vista en la novela confundían dos cuestiones o preguntas que, aunque fuertemente relacionadas, eran bastante diferentes. Brevemente estas dos preguntas son ¿quién ve? versus ¿quién habla? en una novela. Ambas manifestaciones narrativas pueden provenir del mismo agente o persona, pero también hay que reconocer que alguien puede relatar lo que otro ve o percibe. Es decir, el hablar y el ver pueden provenir del mismo agente, pero pueden también provenir de dos agentes diferentes. Si esta distinción se pierde de vista es posible caer en una lectura errónea de la posible orientación ideológica — o sentido — de una obra. El que habla, es decir, aquél a quien pertenecen las palabras de la narración es el narrador, y el agente que ve o percibe es el focalizador. Cabe — sobretodo en la novela decimonónica — el hecho de que el narrador sea simultáneamente el focalizador, caso en el cual se le denomina “narrador-focalizador.”<sup>8</sup> En *Sin rumbo* abunda esta situación narrativa. La obra se abre con una descripción hecha por un narrador externo a la acción que es simultáneamente el que habla y ve:

En dos hileras, los animales hacían calle a una mesa llena de lana que varios hombres se ocupaban en atar

Los vellones, asentados sobre el plato de una enorme balanza que una correa de cuero crudo suspendía del medaramen del techo, eran arrojados después al fondo del galpón y allí estibados en altas pilas semejantes a la falda de una montaña en deshielo (35).

Esta focalización externa ha de diferenciarse de aquellos otros momentos — muy abundantes también — en los cuales aunque las palabras del texto sean del narrador, la focalización (o percepción) es del protagonista Andrés. Así, por ejemplo, en cierto momento en que éste se presenta en casa de Donata, hija de uno de sus peones, con el propósito de seducirla, se observa un cambio que desplaza la percepción del mundo del narrador (como focalizador) hacia la focalización visual del personaje. La expresión “echar los ojos,” es decir “mirar” introduce el cambio narrativo: “apagando el ruido de sus pasos, caminó hasta la abertura de comunicación entre ambas hacitaciones,... y allí, por una hendidura echó los ojos” (Cambaceres 47).<sup>9</sup> De inmediato se pasa a la siguiente descripción de Donata: “el óvalo de almendra de sus ojos negros y calientes... las líneas de su nariz fiata y graciosa, el dibujo tosco, pero provocante y lascivo de su boca mordiendo nerviosa el labio inferior y mostrando una doble fila de dientes blancos como granos de mazamorra” (Cambaceres 47). La visión, poco

halagadora de la campesina, no refleja ni un juicio del autor ni del narrador, sino más bien es una focalización del personaje Andrés, focalización que nos permite constatar que se trata de uno de sus antojos sexuales. La abundancia de este tipo de focalización ha llevado a algunos lectores, como George Schade, a afirmar que “Cambaceres muestra la historia a través de los ojos de Andrés, o de su punto de vista, aunque no esté contada por él como narrador” (24). Lo que hay que recalcar, sin embargo, es que no todo es “punto de vista” del protagonista. Como veremos a continuación, hay una voz narrativa que entra en pugna con las ideas y palabras del protagonista.<sup>10</sup>

A lo largo de la obra el narrador nos presentará a Andrés sumido en largas meditaciones que hacen eco de la “filosofía del pesimismo” de Schopenhauer, a quien se le denomina su “maestro predilecto.” Se ha dicho que estas lecturas de Andrés, acopladas al destino adverso que le espera, le llevarían hacia una desesperada enajenación existencial que desembocaría en el suicidio. Pero cabe preguntarse hasta qué punto la posible “ideología” de la novela obedece (o debe obedecer) a las ideas expuestas, o vividas, por su protagonista; y aún más, habría que ver si sus ideas coinciden con las del narrador. Que el pesimismo de Andrés sea en parte producto de su lectura de Schopenhauer es bastante claro. Por ejemplo, en una de muchas focalizaciones internas (es decir aquellos momentos en los cuales el narrador-focalizador se permite penetrar en los pensamientos del personaje)<sup>11</sup> observamos que las reflexiones de Andrés sobre el futuro de su hija se hallan moldeadas por el filósofo alemán: “y si, movida por el genio egósta y avaro de la especie, dispuesto siempre a posponer el bien del individuo al logro de sus fines, ciega y fatalmente se dejara arrebatar por la pasión...” (Cambaceres 170). Esta es una visión del amor que recuerda inmediatamente la “Metafísica del amor de los sexos” de Schopenhauer:

nature can only attain its ends by implanting a certain illusion in the individual, on account of which that which is only good for the species appears to him as a good for himself, so that when he serves the species he imagines he is serving himself; in which process a mere chimera, which vanishes immediately afterwards, floats before him, and takes the place of a real thing as a motive (*The World as Will and Idea*, 3: 345-46)<sup>12</sup>

En otros casos las palabras, las preocupaciones, de Andrés, recuerdan la llamada “misoginia” de Schopenhauer, sobre todo la de su tratado “Sobre las mujeres,” de *Parerga y Paralipomena*. Por ejemplo, nuevamente por medio de una focalización interna, leemos que Andrés “pensaba en la triste condición de la mujer marcada al nacer por el dedo de la fatalidad, débil de espíritu y de cuerpo, inferior al hombre en la escala de los seres, dominada por él, relegada por la esencia misma de su naturaleza al segundo plano de la existencia” (Cambaceres 169). Ideas que nuevamente podemos recuperar del texto schopenhaureano:

the sight of the female tells us that woman is not destined for great work, either intellectual or physical. She bears the guilt of life not by doing but by suffering; she pays the debt by the pains of childbirth, care for the child, submissiveness to the husband, to whom she should be a patient and cheerful companion (*Parerga and Paralipomena*, 2: 614).

Estas son, entonces, ideas del protagonista pero ¿y el narrador?

La voz narrativa externa — o narrador —, que ya hemos visto, parece compartir la lectura de Schopenhauer llevada a cabo por Andrés. Lo notamos, entre otros casos, cuando explica el enamoramiento de Donata: “en esas horas tempranas de la vida en que el falso prisma de las ilusiones circuye de una aureola a la mujer” (Cambaceres 64); o al interpretar la pasión de la Amorini, nueva amante de Andrés: “presa de uno de esos sentimientos intensos, repentinos, que tienen su explicación en la naturaleza misma de cierto temperamento de mujer, sin reservas” (Cambaceres 109). Y luego, la tía que ha llegado a cuidar a la hija de Andrés tendrfa “esa rara sensatez de las mujeres para las cosas pequeñas de la vida” (Cambaceres 167). Parece entonces que en estos casos el narrador y el protagonista comparten ciertas ideas basadas en Schopenhauer, ambos son lectores de su filosofía “pesimista” — pero no hay que confundirlos. Significativamente, en otros momentos el mismo narrador parece subvertir su adhesión a Schopenhauer al condenar su posible influjo nocivo. Nos dice que Andrés “abandonado... a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demoledores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible ‘nada’ de las doctrinas nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento” (Cambaceres 51). O que se hallaba “insensible y como muerto... arrebatado en la corriente destructora de su siglo (Cambaceres 51). Y finalmente enjuicia los sentimientos autodestructores de Andrés: “la idea del suicidio, como una puerta que se abre de pronto entre tinieblas, atrayente, tentadora, por primera vez cruzó su mente enferma” (Cambaceres 110). ¿Cómo explicar esta aparente contradicción — o vacilación — de la voz del narrador en torno a la filosofía de Schopenhauer? ¿Estamos ante dos posiciones contradictorias del narrador — una a favor y otra en contra de Schopenhauer? ¿Son dos narradores? ¿O es esto, como diría Mikhail Bakhtin, un ejemplo del carácter dialógico o heteroglósico del género novelístico? Es decir, la obra, por medio de la voz narrativa establecería un “diálogo” sobre la controvertida recepción del filósofo alemán, lo cual bien podría explicar la vacilación crítica entre un propósito “reformista” y una visión “nihilista” de la novela.<sup>13</sup> Esta podría ser una conclusión válida, pero si nos permitimos continuar nuestra lectura de *Sin rumbo*, veremos que existe otra posibilidad de comprensión, que compromete el grado de conocimiento de Schopenhauer que pueda tener, ahora, el lector. Veamos.

Primero hay que regresar al texto para aislar uno de varios pasajes que, a

nuestro parecer, entregan una llave para esta otra comprensión de la novela. En el tercer capítulo se enfatiza la “enajenación” social y humana de Andrés, un Andrés que se pasaba días enteros “encerrado dentro de las paredes mudas de su casa... sin querer hablar ni ver a nadie” (Cambaceres, 51). En esos momentos expresa su hastío y desesperación:

— ¡Ah! sí — exclamó Andrés con un gesto de profundo desaliento, arrojando la punta de su cigarro que le quemaba los labios — ¡chingado, miserablemente chingado!

Luego hay una pausa descriptiva:

La noche había llegado, tibia, transparente.

Una niebla espesa empezaba a desprenderse de la tierra.

El cielo, cuajado de estrellas, parecía la sábana de una cascada inmensa derramándose sobre el suelo y levantando al caer la polvareda de su agua hecha añicos en el choque.

Y de inmediato leemos:

Andrés apoyado a la reja del balcón, miró un momento:

— ¡Uff!... — hizo cruzando los brazos en la nuca y dando un largo y hondo bostezo — ¡qué remedio!... mañana iré a ver a la china esa.

Encendió la luz, ganó la cama y abrió un libro.

Media hora después cerraba los ojos sobre estas palabras de Schopenhauer, su maestro predilecto: “El fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella.”

(Cambaceres 43; el subrayado es nuestro).

Esas últimas palabras de Schopenhauer han sido leídas como una “clave” para explicar la predisposición suicida del protagonista; pero debemos regresar momentáneamente a los primeros dos segmentos, es decir a lo que lee el lector antes de que Andrés se acueste y “cierre los ojos” sobre esas palabras. Vemos allí una de muchas descripciones — o contemplaciones — poéticas del paisaje halladas en la novela; en este caso del cielo — un cielo que “parecía la sábana de una cascada inmensa derramándose sobre el polvo.” Cabe preguntarse ¿quién ve o percibe esto? La narratología nos permitirá llegar a una respuesta: se trata de una focalización simultánea o “doble;” es decir, las dos entidades narrativas — el narrador y el personaje — se sitúan en un mismo lugar y miran hacia el mismo espacio: en palabras de Mieke Bal, en estos casos el narrador mira por encima del hombro del personaje.<sup>14</sup> Pero lo importante es preguntarse ¿de quién es la percepción o contemplación poética? Obviamente ha de ser del narrador (o si se quiere del “narrador focalizador”), y no de Andrés, ya que

cuando éste se apoya en la reja y mira lo que ya ha sido descrito estéticamente, colmado de hastío y desprecio, dice “¡Uff!” y decide ir a ver a la “china esa.” Esta “doble focalización” nos permite entonces percatar una sutil e irónica complicidad entre el narrador y un lector propiamente calificado: ambos compartirán un conocimiento de Schopenhauer que la novela curiosamente se niega a presentar explícitamente. El dato “escondido” — que el lector versado en Schopenhauer ya habrá adivinado — yace en que si para el filósofo alemán toda acción del individuo responde a un instinto subconsciente, o Voluntad, que controla totalmente su comportamiento, y cuyo último propósito es el mejoramiento de la especie, a la vez hay, según él, dos vías de escape — aunque momentáneas. Una de ellas se encuentra en la suspensión de la individualidad bajo una inmersión en la nada — negación de la voluntad de vivir, o de la vida, que él asocia a la noción budista de Nirvana y que permite que se regrese a una identificación con el todo. La otra vía de escape, que es la que más nos importa, es la contemplación desinteresada de la idea, posibilidad que sólo logra aquél que tiene una intuición general artística; es decir, el que puede llevar a cabo una contemplación desinteresada de la belleza de la naturaleza, y del arte.<sup>15</sup> Este dato — que ha sido vedado en la narración — nos permite entonces descubrir en el pasaje citado un importante contraste entre el narrador y su protagonista: el primero ejemplifica la capacidad para la contemplación estética, mientras que el segundo, Andrés, muestra su incapacidad artística o contemplativa. Su inmediato deseo de ir a ver a la “china esa” recalca su sumisión al instinto, a su sexualidad. Lo que descubre entonces el lector por medio de este contraste es que el protagonista ha alcanzado sólo una comprensión truncada o incompleta de la filosofía de Schopenhauer, su “maestro predilecto.” El carece de la capacidad contemplativa y artística necesaria para trascender, aunque momentáneamente, la Voluntad.<sup>16</sup>

Ejemplos semejantes abundan en la novela; basten dos más para verificar su importancia para la comprensión de la novela. En la página 136 leemos lo siguiente:

Por entre los cristales empañados, Andrés, al salir a campo abierto tendió la vista.

El campo era un mar, las lagunas desbordadas se juntaban; desde lo alto de la loma cuya cima desenvolvía la cinta negra del camino semejante a un puente sin fin, sólo las poblaciones, los montes de las estancias, alcanzábanse a distinguir, como islas o lo lejos...

— ¡Día cochino; sólo esto me faltaba! — murmuró Andrés hablando sólo, exasperado y rabioso ante la pérdida de tiempo que la lluvia le originaba, en presencia de ese nuevo obstáculo opuesto como de intento al colmo de sus deseos.

Nuevamente hay una doble focalización: ambos Andrés y el narrador (o narrador-focalizador) miran el mismo espacio, pero la percepción es diferente.

Para Andrés — a diferencia del otro — el paisaje es un simple obstáculo para sus **intereses**.

En otro momento leemos que Andrés

Durante las lentas y abrumadoras horas de la siesta, en la escasa media luz de sus postigos entornados, repentinamente solía tirarse de la cama y abrir su balcón de par en par.

A la vista de la tierra reseca y partida en grietas por el sol, de los pastos abatidos y marchitos, en presencia del viento exhalando el monótono gemido de su voz al desgarrarse en su choque contra la copa de los árboles, o levantando a lo lejos la espiral de negro remolino, como humaredas del campo en combustión, un fastidio inaguantable, un odio, una saciedad de aquel cuadro mil veces contemplado lo invadía. (Cambaceres 52).

Es importante notar que aquí las últimas palabras del narrador aluden explícita y claramente a esa incapacidad contemplativa de Andrés que hemos postulado; pero regresemos ahora al ya citado pasaje de Schopenhauer que lee el protagonista, y en el cual aparentemente se aboga por el suicidio. Se decía allí que “el fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella.” Irónicamente, como ya lo habrá delatado nuestro énfasis, el narrador dice que Andrés “media hora después **cerraba** los ojos” sobre esas palabras de Schopenhauer. Lo que no se ha comprendido, entonces, es que el “rumbo” que pierde el protagonista de la novela no se halla en el dejarse llevar por el pesimismo de Schopenhauer, sino más bien en cometer un error de lectura de su filosofía, error que, dicho sea de paso, ha sido compartido por más de un lector de la novela. Schopenhauer, lejos de abogar por el suicidio, a lo largo de su obra repite que la autodestrucción es una acción fútil en contra de la Voluntad ya que el ser es sólo uno de sus fenómenos. En su *Mundo como voluntad y representación* es bastante claro al respecto:

Suicide, the actual doing away with the individual manifestation of the will, differs most widely from the denial of the will to live, which is the single outstanding act of free-will... and is therefore... the transcendental change... As life is always assured to the will to live, and as sorrow is inseparable from life, suicide, the willful destructor of the single phenomenal existence, is a vain and foolish act; for the thing-in-itself remains unaffected by it (1: 514-15).<sup>17</sup>

Como hemos visto, las únicas vías de escape son la inmersión en la nada y la contemplación artística — ambas fuera del alcance de Andrés. La importancia de este dato, compartido por el narrador y un lector propiamente calificado, y que nos permite una mejor comprensión de la novela, se hace aún más clara al detenernos sobre otros pasajes.

La enigmática pregunta de la Amorini al llegar al “garçonniere” de Andrés, de “por qué tan lindo aquí y tan feo afuera” (Cambaceres 106) adquiere

ahora una significación especial. Su piso está lleno de objetos de arte. Por ejemplo,

Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya (Cambaceres 105).

Lo que debemos notar entonces es que la aparente significación o importancia que Andrés le entrega a esos objetos no es ni “artística” ni desinteresada, sino utilitaria; es decir, para impresionar y seducir a sus mujeres, para satisfacer el instinto sexual. Por otro lado hay también que reconocer que la atracción que muestra el protagonista por la ópera — género artístico especialmente favorecido por Schopenhauer — es también totalmente interesada: nuevamente para sus conquistas amorosas. Por ejemplo, cuando llega una nueva compañía de ópera a Buenos Aires, el protagonista asiste al primer ensayo, mostrando un aparente interés por ese género musical. En cierto momento el empresario alaba las dotes musicales de la cantante Amorini:

“órgano estupendo, talento inmenso.”

“Acaba de hacer un fanatismo, pero un fanatismo loco en la escala... esta es la cosa.

Pero la reacción de Andrés revela su verdadero interés:

— Déjese de fanatismos y vamos al grano: ¿es bonita? (Cambaceres 85).

Nuevamente vemos entonces que la posibilidad de comprensión estética se relega a favor del instinto sexual.<sup>18</sup>

Ahora, si pasamos al final de la obra, veremos aún más claramente que la complicidad entre el narrador y un lector propiamente instruido en la filosofía de Schopenhauer es el instrumento narrativo que permite llegar a una mejor comprensión del sentido de la novela. El aparatoso, y conocido, suicidio de Andrés ocurre luego de la muerte de su hija Andrea, quien habría significado para él un último propósito en la vida. Otra vez el lector debería notar aquí cierta ironía: al “identificarse” con su hija, Andrés no hace sino desplazar el valor de su existencia hacia algo externo, acción que para el filósofo alemán sería otra entrega ciega a la “Voluntad.” Para Schopenhauer, en oposición al genio,

the normal man... as regards the pleasures of his life, relies on things that are outside him and thus as possessions, rank, wife and children, friends, society, and so on: these are the props of his life's happiness. It therefore collapses when he loses such things or is disillusioned by them. We may express this relation by saying that his center of gravity lies outside him (*Parerga*, I, pág. 339).

En cierto momento el deseo de Andrés se expresa explícitamente: “Una inconsciente necesidad emanaba del fondo de su alma, como un deseo imperioso, imprescindible de personificar en alguien, de encarnar en una entidad extraña y superior la causa de todo el bienestar de que gozaba” (Cambaceres 175). Textualmente la identificación entre los dos se observa no sólo en una intencionada coincidencia onomástica (Andrés/Andrea), sino también en varias acciones aparentemente inconscientes de Andrés. Su hija ha caído víctima de un ataque de crup, se halla falta de respiración, y finalmente recibirá una intervención quirúrgica en la garganta — una traqueotomía. Curiosamente, el narrador, al describir el sufrimiento de Andrés ante estos acontecimientos, nos dice: “se llevaba las manos al cuello como queriendo arrancarse la opresión que anudaba su garganta” (Cambaceres 190). O, páginas más abajo: “Quiso hablar; un sonido inarticulado, como un salvaje alarido, salió de su garganta. / De un tirón, se arrancó la corbata, se abrió el cuello de la camisa...” (Cambaceres 193).

Ahora, al pasar a la escena del suicidio, el narrador nos dice que Andrés habría llegado a su decisión “con el frío y sereno aplomo que comunican las grandes, las supremas resoluciones” (Cambaceres 205). Lo que hay que ver es que esta “suprema resolución,” que para algunos ha sido vista como un último acto de libertad o afirmación vital, es nuevamente otra expresión irónica del narrador.<sup>19</sup> Mientras Andrés se alista para el suicidio, el “chino Contreras,” peón de su estancia, a quien al principio de la novela habría maltratado, logra una venganza: prende fuego al galpón adyacente a su casa. Andrés, luego de haberse abierto el vientre con un cuchillo de caza, que el narrador significativamente describe como “una obra de arte” (Cambaceres 206), en una última expresión de lo que él cree ser una negación de la vida, grita: “vida, perra, puta... yo te he de arrancar de cuajo” (Cambaceres 106). Simultáneamente, afuera, los peones tratan de apagar el incendio, que brevemente abrasará toda la casa. La última ironía entonces — y que regresa sobre la futilidad del suicidio de Andrés — es que nadie sabrá, o se enterará de su acción. Su muerte será llevada a cabo a manos del fuego, o mejor dicho a manos de la venganza del chino, acción mezquinamente “humana” que en estas condiciones se equipara al propio suicidio de Andrés.<sup>20</sup> Significativamente, la última frase de la novela es una descripción del narrador — desinteresada y estetizante — de esta “tragedia”: “la negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón” (206). Es decir, la narración, como la Voluntad que según Schopenhauer rige la existencia de todas las cosas, sobrevive el fútil intento de negación llevado a cabo por Andrés.

En conclusión, debemos notar entonces que la significación principal o “propósito” de *Sin rumbo* no yace en afirmar o condenar un pesimismo vital que supuestamente aquejaría cierto sector argentino de la década de los 80, sino en narrar una posible comprensión de la existencia de acuerdo a los postulados filosóficos de Schopenhauer. Andrés no es víctima ni del pesimismo de la época

ni de su posición social, sino más bien de su incapacidad para comprender — y seguir — los dictados de su “maestro predilecto.” Por otro lado debemos también reconocer que si la novela de Cambaceres, en su filiación realista o naturalista, aparenta ser un “documento” o “estudio” social, lo hace dentro de los parámetros de un discurso propiamente literario o poético, entregándole al lector todas las posibilidades de lectura que debidamente informan al género novelístico.

### NOTAS

1 Añade también Castangaro que otros elementos importantes de *Sin rumbo* son “the explicitly deterministic development of behavior and action, together with the equally explicit deterministic asides; the typical couching of exclamatory comment in the third person; the prominence of crude detail (in Andres’ cohabitation with Donata, in the nature and the expression of passion between Andrés and La Amorini, in the unforgettable scene of Andrés’ harakiri). Y luego dice que “Cambaceres never quite distorts the deterministic force in literature into subjection to the power of free will” (124-25). De modo algo semejante, Juan Epple dice que “Cambaceres pone en evidencia... los principios estéticos de la novela experimental que aparecen como un modelo al que se adscribe explícitamente” (33). Hay, sin embargo, algunas opiniones diferentes: Jorge E. Cronberg dice que “el naturalismo fue imitado por Cambaceres en sus aspectos formales, pero no en su contenido” (106); pero añade que la razón se halla en que no hubo en la Argentina una revolución industrial, y por lo tanto tampoco existieron los problemas obreros que habrían inspirado la crítica de Zola. Por otro lado Teresita Frugoni de Fritsche diría que el determinismo de *Sin rumbo* tuvo “tanto de adversidad romántica como de fatalismo biológico,” y que el crudo desenlace tiene un “forzado tributo a la escuela naturalista” (35).

2 Véase Epple, págs. 17-24.

3 Citado en Epple, pág. 22.

4 Y en otro lugar explica Epple: “*Sin rumbo* es la historia de un hombre que, teniendo la fuerza biológica suficiente... la inteligencia y la riqueza material suficientes como para triunfar en la sociedad, fracasa irremediamente, terminando por suicidarse en el mismo instante en que su hacienda, el patrimonio familiar, es destruido por el fuego. Puesto que esta historia está propuesta como un “estudio,” el propósito del narrador será explicar las causas de ese fracaso... el narrador dispone el relato comenzando por la observación atenta del espacio y la caracterización del personaje, sigue luego su oscilante proceso de ilusión y desengaño, viéndolo desenvolverse sometido a las incitaciones de la ciudad y el campo, y llevando los oscuros síndromes de una psiquis desquiciada, para ofrecer al final el espectáculo horrible de su autodestrucción.”

5 Dice Castagnaro, por ejemplo, en referencia a la caracterización de Andrés: “The stark verisimilitude of this characterization undoubtedly stems, in part, from Cambaceres’ abandonment of his former, formally separate role as narrator and from the simultaneous incorporation of the deeper layers of his own subconscious in the

psychological evolution of Andrés, who indeed is, in many respects, Cambaceres himself. His previously mellowed biliousness is here developed and deepened into a masochistically agonizing despair of such proportions as to bring Cambaceres close — closer than any other Spanish American novelist of the nineteenth century — to the spiritual travail of contemporary man” (124). De modo similar, Isabel Santacatalina, en el prólogo a su edición, afirma que en la novela, “la sociedad se presenta disminuída y nada parece poder mejorarla. El autor no introduce, en consecuencia, planteos programáticos de orden ético; sólo se circunscribe a verificar el descalabro social que le atormenta” (16).

6 H. E. Guillén compartiría con Epple la preferencia por el valor reformista o didáctico de la obra. Refiriéndose al autor dice: “de su innovación surgió el ciclo de novelas de la crisis, testimoniales, comprometidas en declarar anticipadamente la mengua de los valores morales que regían la vida privada y pública manifestada especialmente en las actividades políticas y económicas” (200).

7 En nuestra aproximación a la narratología seguimos, en parte, el texto de Schlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, quien integra en su estudio algunos de los aportes más importantes sobre la narratología, entre ellos, los de Mieke Bal, Claude Bremond, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Gerald Prince, y Boris Uspensky.

8 Por tendencia ideológica de una obra nos referimos a lo que Uspensky denomina ‘the norms of the text’: “In the simplest case, the ‘norms’ are presented through a single dominant perspective, that of the narrator-focalizer. If additional ideologies emerge in such texts, they become subordinate to the dominant focalizer, thus transforming the other evaluating subjects into objects of evaluation... Put differently, the ideology of the narrator-focalizer is usually taken as authoritative, and all other ideologies in the text are evaluated from this ‘higher’ position. In more complex cases, the single authoritative external focalizer gives way to a plurality of ideological positions whose validity is doubtful in principle. Some of these positions may concur in part or in whole, others may be mutually opposed, the interplay among them provoking a non-unitary, ‘polyphonic’ reading of the text” (Rimmon-Kenan, 81). Como veremos en este ensayo, el sentido de *Sin rumbo* sí se subordina a las ideas del narrador, pero presentadas bajo una compleja construcción narrativa. Para una exposición más completa de las posibilidades de la focalización, véase Rimmon-Kenan, págs 71-77.

9 Sobre las variadas posibilidades de expresiones o palabras que sirven de “connotateurs de relais,” véase Marjet Berendsen, 143-45.

10 Epple acierta al distinguir entre el narrador y Andrés, pero su tesis conlleva una oposición Darwin-Schopenhauer con la cual no estamos de acuerdo. Dice que el narrador “con un saber superior, posesionado de una realidad que se manifiesta más compleja de lo que puede aprehender con la conciencia del personaje, va imponiendo la distinción entre las apariencias y la realidad: confronta el ideario filosófico al que se adscribe Andrés con lo que presenta el mundo como verdad (Schopenhauer versus Darwin), descubre bajo la crítica destructiva la anomalía de un temperamento y muestra bajo la actitud de una conciencia optimista y desengañada, las leyes inmutables de la naturaleza” (40). Y luego añade que “La crítica social, entonces, está dirigida contra la actitud pusilánime de algunos sectores de la aristocracia argentina en el momento en que

la sociedad está sometida a nuevas presiones sociales e ideológicas, señalándose, como “rumbo,” las posibilidades de acción que pueden emanar de esa concepción tan abierta (y flexible) del darwinismo. Concepción que, recordemos, resucita con nuevos ropajes en las teorías geopolíticas de hoy” (43). Pero como veremos en nuestro estudio, una posición “darwinista” y “anti-schopenhauereana” no es la que rige la lógica de la obra. El narrador es un ‘schopenhauereano’ cuyas ideas se entregan bajo una interesante y original posibilidad narrativa.

11 Según Rimmon-Kenan hay dos modalidades bajo las cuales la narración puede compenetrar los pensamientos del personaje: “either by making him his own focalizer (interior monologues are the best example) or by granting an external focalizer (a narrator-focalizer) the privilege of penetrating the consciousness of the focalized (as in most nineteenth-century novels)” (81).

12 Algunos otros ejemplos de Schopenhauer: “all love, however ethically it may bear itself, is rooted in the sexual impulse alone.” O también, “the growing induction of two lovers is really already the will to live of the new individual which they can and desire to produce.” En otro momento añade Schopenhauer que el ser busca en el otro la belleza, pero “what guides man here is really an instinct which is directed to doing the best for the species, while the man imagines that he only seeks the heightening of his own pleasure” (*The World as Will and Idea*, 3: 339, 342, y 347).

13 Mikhail Bakhtin, al contrastar la poesía con la novela, dice: “in the majority of poetic genres, the unity of the language system and the unity (and uniqueness) of the poet’s individuality as reflected in his language and speech, which is directly realized in this unity, are indispensable prerequisites of poetic style. The novel, however, not only does not require these conditions but... even makes of the internal stratification of language, of its social heteroglossia and the variety of individual voices in it, the prerequisite for authentic novelistic prose” (264).

14 Véase *Teoría*, 119.

15 Véase, por ejemplo, el capítulo XIX, “On the Metaphysics of the Beautiful and Aesthetics,” Schopenhauer, *Parerga* (2: 415-52). También, en *The World as Will and Representation*, “The Platonic Idea: the Object of Art,” (1: 217-346), en especial las páginas 330-46; y “On the Metaphysics of Music” (3: 231-44). Esto ha sido estudiado por Copleston, en especial su capítulo V, “The Partial Escape: Art.” (104-23). Véase también Hamlyn (110-15).

16 Además de la importancia que estos pasajes estetizantes e impresionistas tienen para nuestra lectura de la novela, hay que reparar sobre el hecho de que muy pocos se ha preocupado siquiera de mencionarlos. Esto, quizás, por creerse que poco tienen — o deberían tener — con el “naturalismo” en su dimensión “objetivista.” Sin embargo, como ya han visto algunos, parece haber una estrecha relación entre el naturalismo y el modernismo hispanoamericano — en su orientación estetizante (y quizás con cierta relación o gravitación hacia las ideas sobre el arte expuestas por Schopenhauer). Para el mismo Zolá, por ejemplo, su creación artística distaba mucho de lo que habría prescrito como fórmula “anti-poética” en su tratado sobre la “novela experimental” — lo cual lo estudia en gran detalle Frey.

Ya redactado este trabajo nos llega a las manos la exhaustiva e interesante tesis

doctoral de Oscar Michael Ramírez, quien, bajo una diferente aproximación metodológica, corrobora algunas de nuestras ideas sobre la incapacidad de Andrés para comprender la filosofía de Schopenhauer. Ramírez llega, por ejemplo, a una interpretación semejante a la nuestra sobre la poca importancia estética que Andrés le aporta a los objetos de lujo en su “garçonnier,” y también repara sobre su falta de sinceridad hacia su interés artístico por la ópera (véase las páginas 387-91 de su tesis). Debemos añadir que Ramírez sí elabora extensamente la relación de esta novela con el impresionismo — y expresionismo — del movimiento modernista hispanoamericano; y también estudia en forma detallada su filiación con el “naturalismo” (340-496). Por otro lado también observa muy concienzudamente que Cambaceres probablemente no leía alemán, y que la primera traducción al francés de la obra principal de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*) no se publicó hasta 1886. Sin embargo sí añade — y documenta extensamente — el hecho de que todas las ideas principales del filósofo alemán ya habían sido traducidas en diversas publicaciones parciales en los años anteriores (342-46). Nosotros, por nuestro lado, debemos añadir que la primera traducción al inglés de esta obra salió publicada en 1883 (la cual hemos utilizado en este estudio).

17 Rafael E. Catala, por ejemplo, cae en el error común de pensar que Schopenhauer abogaba por el suicidio: “Notemos... la gran influencia de Schopenhauer con sus ideas sobre el suicidio. En sus ‘Studies in Pessimism’ de *Parerga and Paralipomena* (volumen III), Schopenhauer le da a Cambaceres las bases del suicidio como un acto de voluntad y de libertad, como un acto natural.” (106). Debemos especular que quizás lo que ha llevado a una incomprensión de las ideas de Schopenhauer sobre el suicidio sea su ensayo “On Suicide,” en el cual más bien lo que hace es criticar la actitud religiosa que en el mundo occidental ha tratado al suicidio como un crimen (Schopenhauer, *Parerga* 2: 306-11).

18 Ha habido cierta confusión sobre si Schopenhauer verdaderamente consideraba la ópera como uno de los grandes géneros artísticos. Esto lo estudia conclusivamente Magee (184-85), donde muestra que el error nace de una mezcla terminológica ya que Schopenhauer (como Wagner) criticaría negativamente la “Grand opera,” espectáculo grandioso y popular desarrollado en París en el siglo diecinueve. Schopenhauer atacó este tipo de representación llamándola vulgar y vacía (*Parerga*, II, 432-36) — pero no se refería a la ópera, la cual alaba extensamente en su *The World as Will and Idea* (3: 232-35).

19 Según Jean Franco, para Andrés, “his only freedom is that of self-destruction” (118).

20 La identificación entre el “chino” y Andrés se lleva a cabo también por medios formales: hay que ver que en el primer capítulo de la novela Andrés es presentado anónimamente como un “hombre,” o como el “patrón.” De manera paralela, al final de la obra, el “chino” aparece sólo como un “hombre que se venga y huye” — nuevamente sin ninguna mención onomástica. Que el texto establezca este paralelo entre los dos regresa sobre la idea schopenhauereana de que la individualidad es sólo un fenómeno de una totalidad, que es la Voluntad.

## OBRAS CITADAS

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1985.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1985.

Berendsen, Marjet. "The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts." *Style* 18 (1984): 143-45.

Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Ed. María Luisa Bastos. Buenos Aires: Anaya, 1971.

Castagnaro, Anthony. *The Early Spanish American Novel*. New York: Las Americas Publishing Co., 1971.

Catala, Rafael E. "Apuntes sobre el existencialismo en *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres." *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*. Madrid: Insula, 1977. 97-107.

Copleston, Frederick. *Arthur Schopenhauer, Philosopher of Pessimism*. London: Search Press, 1975.

Cronberg, Jorge E. "Ausencia de la revolución industrial en el naturalismo de Cambaceres." *Actas de las terceras jornadas de investigación de la historia y literatura rioplatense y de los Estados Unidos*. Mendoza: U. Nacional de Cuyo, 1968. 104-11.

Epple, Juan. "Eugenio Cambaceres y el naturalismo en la Argentina." *Ideologies and Literature*. 3 (1980): 16-50.

Franco, Jean. *An Introduction to Spanish American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Frey, John A. *The Aesthetics of the Rougon-Macquart*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1978.

Frugoni de Fritzsche, Teresita. Introducción. *Sin rumbo* por Eugenio Cambaceres. Buenos Aires: Plus Ultra, s/f. 6-47.

Guillén, H.E. "El realismo de Eugenio Cambaceres." *Nordeste* 5 (1963): 191-211.

Hamlyn, David Walter. *Schopenhauer*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Magee, Bryan. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Ramírez, Michael Oscar. *La trayectoria narrativa de Eugenio Cambaceres*. Diss. U. of California, Los Angeles, 1984.

Rimmon-Kenan, Scholomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983.

Santacatalina, Isabel. Introducción. *Sin rumbo* por Eugenio Cambaceres. Buenos Aires: Editorial Huemul, S.A., 1966. 5-19.

Schade, George. "El arte narrativo en *Sin rumbo*." *Revista Iberoamericana*. 44 (1978): 17-29.

Schopenhauer, Arthur. *Parerga and Paralipomena*. Trad. E.F.J. Payne. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1974.

———. *The World as Will and Idea*. Trad. R.B. Haldane y J. Kemp. 3 vols. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1883.

**“EL AMOR... LOCA PALABRA”:  
EROTICISM IN GIOCONDA BELLI’S  
*DE LA COSTILLA DE EVA***

**Henry Cohen  
Kalamazoo College**

**T**he single most obvious thematic feature that distinguishes Gioconda Belli’s *De la costilla de Eva* (1986) from other poemarios produced in Nicaragua in the late 1980’s is its eroticism. One is struck first of all by the boldness of Belli’s language and posture in a national literature where women have traditionally been the object, rather than the subject, of erotic love, and where, as Beth Miller writes for Latin America generally, women have been “dichotomized, in moral terms, as either ‘good’ or ‘bad,’ icons worthy of veneration or more sexual fallen idols deserving of ridicule and contempt” (8). Belli’s extraordinarily broad treatment of the theme of love includes the obsessive recollection of the absent lover, the claiming of sexual satisfaction as an entitlement, the anguished remembrance of unfulfilled desire, feminist revisionist mythopoesis, the longing to inflict emotional torment, amorous craving, and instructions for the loving exploration of a woman’s body.

Sharon Keefe Ugalde lists the inclusion of eroticism as a major element in the creation of female identity in contemporary Latin American women’s writing:

Sexuality is the area.. where false stereotypes of women have been most stubbornly entrenched and where female difference originates. It is not surprising, then, that the articulation of women’s authentic identity should develop as one central component the complex of female sexuality, desire, and eroticism. (228)

Alicia Suskin Ostriker links the conscious ignoring of women’s sexual desire to a generalized denial of female assertiveness by hegemonic males:

We have now to look at a quite different form of female desire and to delineate an alternative portrait of female pleasure. For it is not only women's aggressive impulses which have been thwarted and made taboo... Her eroticism has suffered equally. Where female aggression has been twisted into manipulativeness, female ardor has been chained to submissiveness. To love, for a woman, has meant to yield, to "give herself." (165)

Jean Montefiore claims that almost any close study of women's poems will reveal an engagement with patriarchal tradition, including the sexual stereotyping of women (95-96). In Belli's poem "Anoche," the female *hablante* turns the tables by fantasizing a masculine sex-object:

Anoche tan solo  
parecías un combatiente desnudo  
saltando sobre arrecifes de sombras  
Yo desde mi puesto de observación  
en la llanura  
te veía esgrimir tus armas  
y violento hundirte en mí  
Abría los ojos  
y todavía estabas como herrero  
martillando el yunque de la chispa  
hasta que mi sexo explotó como granada  
y nos morimos los dos entre charneles de luna. (79)

The representation of the male lover as a nude warrior, his athleticism and the woman's erotic receptivity may at first seem to be a concession to patriarchal stereotyping, yet the facts that this woman reciprocally interacts with the rhythmical sexual thrust of the man, as if this were not more powerful than her interaction with it, that the metaphors used to evoke both their sexual organs suggest equality of hardness and resistance, and that her orgasm defines the successful climax of the sex act, mark the poem clearly as a gynocentric fantasy that concedes superiority to the man neither socially nor in terms of sexual fulfillment. We may say the Belli appropriates the convention of a masculine poem in order to challenge the male's heretofore exclusive right to imagine the other in conformity with his own psychological needs.

The figure of *epitrocasmo*, a long series of short metaphors, used both to address and to define the male lover and to describe his relationship with the *hablante*, constitutes the largest portion of the first stanza of "Amor en dos tiempos." Two and one-half lines near the end of the stanza are mainly comprised of five imperative verbs with which she insistently invites the male lover to consummate a sexual act: "vení otra vez / llamame pegame contra tu puerto de olas roncadas / llename de tu blanca ternura silencíame los gritos." The final half-line expresses the desired effect of those commands: to feel opened, dissipated, scattered, spilled as a consequence of overfilling ("dejame

desparramada mujer"). This opening and dispersion of the **hablante** is not to be understood as strictly passive. We find throughout the poem a complementary and reciprocal action of filling the other without emptying oneself, of mutual penetration and enrichment. The insistent rhythm, supplied largely by the strong caesurae of the bi- and tripartite lines, suggests the intense desire for union with the beloved. At the same time, items in series, together with the periodic return of some leitmotifs recombined in alternation with new ones, create in the metaphoric expression of the erotic relationship a harmonious whole and a glorification of the lover through the multiplication of his names, as in a religious litany.

The sweetness in three terms of endearment in line 1,

Mi pedazo de dulce de alfajor de almendra,

returns in lines 3 and 4 in the sexual allusiveness of the pollen-sucking hummingbird,

colibrí picoteando mi flor bebiendo mi miel  
sorbiendo mi azúcar.<sup>1</sup>

In turn, this image continues the avian ones found in line 2, the first also clearly sexual and the second alluding to the Quetzalcoatl of **nahua** mythology, symbol of eternal return and endless life:

mi pájaro carpintero serpiente emplumada.

The next block (lines 4 and 5) of four consecutive subterranean images evocative of the penis's thrust into the vagina,

tocándome la tierra  
el anturio la cueva la mansión de los atardeceres,

is followed (lines 6 and 7) by merging sea and bird images, of which the former stand in opposition to the underground ones immediately preceding while the latter take up again the avian theme of the poem's beginning:

el trueno de los mares barco de vela  
legión de pájaros gaviota rasante níspero dulce.

A series of trees, alternating with an arborescent form and a religious symbol that could be a tree, form an extended signifying chain by virtue of their obvious references to the shape and motion of the male sex organs:

palmera naciéndome playas en las piernas  
alto cocotero tembloroso obelisco de mi perdición  
tótem de mis tabúes laurel sauce llorón

The evocation of a sexualized world continues through the remainder of the poem, with, among others, its images of water rushing through gorges ("cascada en mi cauce"), of a vigorous male animal playing in strongly scented woods ("venado juguetón de mi selva de madre selva y musgo"), and of an obviously vaginal musical resonance chamber ("castañuela cencerro gozo de mi cielo rosado / de carne de mujer").

In "Amor en dos tiempos," the transparency of the metaphors contrasts with the euphemism that usually characterizes Nicaraguan poetry, in which allusions to female sexuality are metaphorically more veiled and mediated. Moreover, the speaker's pleasure in evoking intercourse by means of as many different metaphors as she can invent turns sexuality into a poetic game, removing it from the realm of mystery and taboo and making of it an object of literary discourse. No longer a sacramentally sanctioned act for the purpose of producing children within a certain political economy, it is sheer pleasure — linguistic and sensual —, a source of joy unbound by the moral and social codes that tend to limit women to the harmful roles of either asexual icon or debased whore.<sup>2</sup> Ramiro Lagos has written that Belli

[r]epresenta una nueva conciencia gozosa de ser mujer y de no serlo sino también de saber cómo y en qué lo es y sobre todo por su misma condición de poeta, el gozo de revelarlo. (227)

From the universe created in this poem are excluded all considerations of virtue and sin, salvation and damnation. The lovers' bodies constitute the totality of flora and fauna, sky, sea, beach and earth, light and darkness, taste and sound, even the movement of air, in a universe where the only damnation possible is the coyly ironic one of innocent ecstasy ("obelisco de mi perdición"), where the only **talismán** necessary is the code of caresses, and where the freudian spectres of mystery and guilt are rejected in the subversively ironic reference to the lover's penis as "tótem de mis tabúes laurel sauce llorón." The **hablante's** erotic desire generates the form, constitutes the driving force, and defines the **raison d'être** of an intense, if short-lived, paradise.

At the beginning of "In memoriam" are found a generating simile and a pair of allied metaphors whose amplification over seven stanzas and 54 lines constitutes a **tour de force** of imagery unequalled in this collection. The **hablante**, explicitly compared with a cathedral and implicitly equated to a burning lamp and a priest, both contains and celebrates a memorial mass to the memory of an absent lover. This act of voluntary recall figured as a resurrection succeeds in making that lover so vividly present in her imagination that her tranquility is shattered. Bitter resentment of unrequited love replaces the sweetly sad remembrance of erotic pleasure, and she vows to try to stifle her memory of him... but not until the following day. The cathedral simile develops into an extended metaphor and spreads to the outer borders of the text with such expansive energy that the cathedral, the woman and the poem become coextensive.

The spatial openness of the Gothic “inmensa cathedra, / ahumada de tiempo y peregrinos, / abierta de vitrales” gives way to small closed interior spaces representing the woman’s memory, wherein she seek the lover: “Por los más oscuros pasadizos de mis muros internos, / a través de intrincados laberintos, / de puertas canceladas, / de candados y rejas.” As the woman’s body is sexualized in a metaphorical conflation of the Catholic mass and amorous union, she is seen as containing an altar, a reliquary and floral offerings: “alzo el manto que oculta quedamente el secreto, / te muestro el altar de los suspiros, / la caja cincelada donde guardo tus gestos, / el conjuro de rosas que perfuma mis huesos.” With the collapse of spaciousness into enclosure, the cathedral image evolves into one of monastic cloister. The tú, earlier represented as a sacred icon in the temple of love (“Tu efigie de largas vestiduras monacales”) is said to have inhabited “sus celdas enrejadas.” This ambiguity of the cathedral/convent space is preserved by the presence of “los murmullos, los cánticos” which are equally appropriate to either locus. The “lámpara ardiendo” image is continued in the simile “mi corazón semeja un cirio,” and the sacerdotal “esta noche oficio para vos / un *In Memoriam* cálido” is taken up again in “Oficio así esta resurrección, / este rito de invierno.”

Elsewhere, metaphoric inconsistency is an important source of the poem’s multiple possibilities of meaning. One encounters the confusion of actions, for instance, in strophes 2, 3 and 4, where the beloved appears clad in “largas vestiduras monacales,” but where those same garments become figurative in the *hablante*’s breaking out of a confining space that seems to represent chastity (“Arrastro las largas vestiduras del encierro”) before they return to the literal realm when she lifts “el manto [a word often used to denote a nun’s garment] que oculta... el secreto” in order to reveal her body, where the lover has “worshiped.”

Codes also become confused at times. While the *hablante* is at first a priest officiating at a memorial mass, later it is her beloved who is dressed as a monk, and he is eventually christologically apotheosized (“invoco tu nombre,” “esta resurrección”). Not only are the priestly and monastic roles not analogous to those of the separated lovers, but all three — priest, monk and risen god — are inconsistently employed within the hyperencoded overlay of Catholicism on eroticism.

In the third place, we are perplexed by interference among rhetorical levels. While in stanzas 1, 2 and 4 the *hablante* is metaphorically an immense cathedral, that edifice is personified again in a passage of heightened sexual referentiality: “Mi cuerpo tu perenne habitación. / Tu morada de las suaves paredes. / Quizás ya no recuerdes / cómo ocupabas sus entrañas, / sus celdas enrejadas” (emphasis mine).

These displacements and shifts do not seem to constitute a commentary on the nature of meaning itself. Rather, the poet has at her disposition such a wide array of allusions with which her reader is culturally familiar that she finds

readily available metaphors and similes suitable for each psychological and physical phenomenon that she wishes to poeticize. Although the overarching metaphorical framework is unified, then, Belli reserves the privilege of varying the choice of specific features of Catholic liturgical and monastic imagery that she will exploit, as well as their metaphorical relationship to the psychological drama that she is elaborating, seeking consistency only within the space of each stanza. For example, the fact that the woman's body is a cathedral in the initial strophe signifies her being filled with spirit of the revered but absent lover, while her body's becoming a convent or monastery in the fifth permits the poet to create a feeling of sexual intimacy. This process also holds for the other inconsistencies in the poem's system of imagery. Most intriguing is the poet's reversal of the device, favored by some Spanish mystics, whereby the religious experience of union with God is expressed in amorous terms. This metaphor places Belli in a line of direct descent from Decadent and Modernist poetry. In "In memoriam" the religious code serves to express erotic love, including transparent references to female physiology

As the woman becomes erotic subject in contemporary poetry, she assumes roles that she has never before been permitted to play. The last three poems I examine deal with the refusal of the role of passive object in the love relationship, the desire to create a new consciousness in the lover, and a set of detailed instructions on how to explore and make love to another person's body.

In order to love a man without sacrificing herself, the *hablante* of "Furias para danzar" feels that she must give vent to an anger whose apparent target is her lover himself but whose real source seems to be past experience in love. She admits unabashedly that she has loved at least several men with extraordinary expectations: "En todos he buscado la luna, / los flujos y reflujos, la marea." This psychological disposition, which is an integral part of the myth of the male as organizer of woman's experience, is recognized as a trap into which this woman finds herself nearly slipping again: "Mas heme aquí levantando arenas en castillos de agua. / Heme aquí danzando alocadamente espejos sin imágenes." The simultaneous expression of loathing and love that follows is the result of a consciously formulated emotional self-defense: "Te desdengo y acaricio los rizos negros / de la cabellera." Far from overcoming the relationship of domination and submission that often presides over male-female couples, here Belli simply reverses the roles: the *hablante* will cause the man to love her so much that if they should part he will be tormented by her memory: "Te dejaré tatuado de ruiseñores. / Creceré enredaderas en torno / a tus noches lejanas. / Las espirales de este tiempo que se esfuma / te traerán en el olor de las azaleas / esta mujer que cantó / contra Penélope." Certainly the poem is not resolved in favor of "the imperative of intimacy." The rejection of passivity is in itself, however, an especially potent message in a society where female victimism is epidemic. Here, the spiteful harpy is not the invention of a misogynistic mythology, but rather the violent revolt of a woman aware of the oppressiveness of the

Penelope-Ulysses syndrome and seeking to express her own truth as a social witness from an oppressed group (Donovan 101).<sup>3</sup>

The revision of the biblical myth implicit in the collection's title, *De la costilla de Eva*, is bodied forth in "Magias para desencadenar," in which a demiurgic woman, by dint of will and imagination, creates a man in her own image and a world suitable for framing her passionate love for him. Her repeated use of the hypothetical subjunctives **quisiera** and **hubiera querido** is less an admission of her inability to transform the real world than it is a statement of the insufficiency of reality to create the conditions for the perfect expression of her love. Her expression of erotic volition bypasses love poetry's traditional functions of praising the qualities of the beloved, lamenting unrequited passion or describing the delights of fully shared sentiment. The egotism, determination and hyperbole of this poem recall those of "Furias para danzar," to which it is also linked by the structure of its title: a noun expressing superhuman force + a preposition of imminent potentiality + a verb expressing the sudden release of that force.

This will to power is partly manifested in verbs of creativity, persuasiveness and even coercion,

Yo hubiera querido **inventar** la magia / de **hacerte**...  
 Yo quisiera **convencerte** de que...  
 ...quisiera / **inventar** un modo para que...

partly in terms of excess of the absolute,

un...**ensordecedor** torrente de miel  
 ... quisiera / despertarte Adán frente a la **única** Eva posible del mundo  
 ... que **constante** dibujas / la silueta de mi recuerdo  
 ... que el horizonte / puede abrirse como un **inmenso** telón  
 ... las puertas / de cálidas horas **interminables**

and partly in the imagined ability to contravene the laws of nature

inventar **la magia** / de hacerte crece un ramo de begonias /  
 en medio del pecho  
 convencerte de que el horizonte / **puede** abrirse como un  
 inmenso telón / desde donde asomarnos al borde de **otro**  
**Universo** / en que la intensidad de un girasol / **puede**  
 encender los pétalos del día

or to enchant a mind,

Quisiera que mi mágico sombrero / **provocador de**  
**ilusiones** y tiernos **deseos** / — irresponsables y  
 atrevidos — (emphasis mine)

This *hablante* "quisiera transformar tantas cosas," including the body, will, perception and memory of the beloved, but also the effect that he has on her. She would like to be as totally absorbed by her love for him as she wishes him to be by his for her. The poem thus traces a circular process in which the force of love releases the power of desire, which in turn provokes the ability of the imagination to conceive of a magic that will create a love whose reciprocity will justify the force of her passion. She seeks what all lovers do: to project her will onto the other, so that both will simultaneously desire the same things. In doing so, she inscribes herself as creator of a universe and of a male lover, both subordinate to her will, and so assumes a prerogative heretofore reserved to hegemonic phallogocentrism.

In *Le blason de corps féminin*, male French Renaissance poets symbolically exercised their gender's perceived right to control, define, appropriate, and aesthetically judge — even to dismember and reassemble — the female body by "celebrating" in verse various of its parts — one per poem — and anthologizing these in order to fabricate an ideal woman. The net effect of this literary alienation of women from their bodies was to convert them into superficial constructs devoid of affective and intellectual dimensions and to rid them of those physical characteristics that lay beyond the comprehension — and thus the control — of men, traits which made women a threat to their keepers and traders. And so men wrote out of women their physical strength, their desire for sexual satisfaction, and their menstruation, leaving them, among their differentiating characteristics, only their virginally maternal and aesthetic qualities. Beginning with the finding, based on an examination of early human cultures, that "las imágenes arquetípicas y primordiales de la mujer han sido, desde sus orígenes, proliferaciones de la mutilación inicial que sustrajo de ella únicamente su valor como cuerpo reproductor" (7), Lucía Guerra-Cunningham traces the development of the European female literary character and her eventual migration to Latin America in the form of the virgin-temptress dichotomy with its underlying fear of female sexuality:

La castración erótica del personaje literario femenino responde, en esencia, al vigor de una ideología masculina que... supone a la mujer como un individuo mucho más susceptible al deseo sexual y que, por consiguiente, requiere regulaciones estrictas que se plantean en el discurso teológico recurriendo a los mitos de la castidad y la pureza. (10)

She concludes by affirming that even in the case of modern Latin American novelists who reject stereotypical characterizations of women, their very transgressions are oppositionally controlled by the codes which they are attempting to contravene (11), and that women authors' chief task is to write from their own experience with no reference to phallogocentrically formulated literary norms (15-19). Central to female experience is gynocentric body consciousness. Hélène Cixous' now famous "injunction to 'write the body' is

one of the most urgent and controversial imperatives pronounced by contemporary French feminism" (Lindsay 47).

In Belli's "Pequeñas lecciones de erotismo," a poetic voice, putatively neither feminine nor masculine, gives to a man a detailed set of instructions on how to explore, make love to, and give and receive sexual gratification through, a woman's body. That body is not an object to be exploited for one-sided pleasure, for it too is attached to a pleasure-seeking sensor. The erotic tutee is enjoined to give as much pleasure as he can in order to maximize his own, an economy of generosity in which nothing is lost but in which there is more for both. Here, no one dominates, no one submits, and both gain.

By contrast with the intrastanzaic logic of the religious metaphors in "In memoriam," the metaphor of a circumnavigation of the earth to express the exploration of the lover's body is logically coextensive with the entire 59 lines of "Pequeñas lecciones de erotismo" (here, read both "stanzaic brevity" and "detailed" for "pequeñas"). Before entering into the physiological details, the didactic voice exposes the basic metaphor, the delectation in whose minute elaboration (*le plaisir du texte*) rivals that of the tactile, olfactory, visual and gustatory pleasures that lie ahead for the pupil:

# I

Recorrer un cuerpo en su extensión de vela  
Es dar la vuelta al mundo  
Atravesar sin brújula la rosa de los vientos  
Islas golfos penínsulas diques de aguas embravecidas  
No es tarea fácil — sí placentera —  
No creas hacerlo en un día o noche de sábanas explayadas  
Hay secretos en los poros para llenar muchas lunas

# II

El cuerpo es carta austral en lenguaje cifrado  
Encuentras un astro y quizás deberá empezar  
Corregir el rumbo cuando nubehuracán o aullido profundo  
Te pongan estremecimientos  
Cuenco de la mano que no sospechaste

The polysemic nature of the highlighted key-word at the end of line one alerts the reader to the layering of meaning throughout the text, since *vela* may signify "sailboat," referring to the learner's voyage; "sail," referring to that which propels the traveler; "vigil," that which causes one to be wakeful an entire night; and "pilgrimage," implying a religious quest ending in a state of grace. If the body is an encoded celestial navigation chart for the lover, so is the poem itself, with the resulting conflation of body and poem that we have previously observed in "In memoriam." In fact, Belli seems to have taken to heart Hélène Cixous' advice to the "New Woman" to liberate herself from oppressive codes

by “writing herself” and by “[putting] herself into the text — as into the world and into history — by her own movement” (Running-Johnson 485).

The **lenguaje cifrado** of the poem-body-map is sometimes fairly transparent in its references to copulation, and it is meant to be, since the fun lies in playing with the metaphor of sailing, not in euphemizing sex:

Repasa muchas veces una extensión  
Encuentra el lago de los nenúfares  
Acaricia con tu ancla el centro de lirio  
Sumérgete ahógate distiéndete

...  
Dobla el mástil hincha las velas  
Navega dobla hacia Venus  
estrella de la mañana  
— el mar como un vasto cristal azogado —  
duérmete náufrago.

The lover is enjoined from quickly satisfying his ejaculatory urge:

Instálate en el humus sin miedo al desgaste sin prisa  
No quieras alcanzar la cima  
Retrasa la puerta del paraíso

Proper love-making also involves smelling and tasting a body:

No te niegues el olor la sal el azúcar.

Every part is an erogenous zone; the feet, for instance:

Pie hallazgo al final de la pierna  
Persíguelo busca secreto del paso forma del talón  
Arco del andar bahías formando arqueado caminar,  
Gústalos

not to mention the ear:

Escucha caracola del oído  
Cómo gime la humedad  
Lóbulo que se acerca al labio sonido de la respiración

Even normally indiscernable bumps on the skin must be delicately carressed:

Poros que se alzan formando diminutas montañas  
Sensación estremecida de piel insurrecta al tacto

Throughout the poem, Belli manages, with very few exceptions, neither to stray

from the generative maritime metaphor, nor to let the reader lose awareness of the human body underlying it, nor to allow the readability to vary either by obscuring the codes or by slipping to far into literality.

In *De la costilla de Eva*, Belli provides a complex perspective on female eroticism. Together with its companion volume, the novel *La mujer habitada* (1988), this **poemario** goes a long way towards breaking out of the normative limits set by the male literary Establishment and in founding an expanded poetics of eroticism in Nicaraguan letters. For all its newness in the reduced context of her homeland, Belli's erotic poetry must be appreciated in the wider scope of Latin American literary history. Its primary antecedent is most certainly the love poetry of Delmira Agustini, with which Belli shares some important thematic and stylistic traits.<sup>4</sup> To show that Belli is not an isolated case in contemporary Latin America, it is useful also to point to the eroticism in the poetry of the Uruguayan Morosa de Giorgio.

Belli celebrates coitus with a fantasized male lover with a joyfulness free of all social fetters, claiming sexual gratification as an entitlement. Appropriating the role of creator of the universe and generator of the second sex, she sings the beauties of love in an ecstatic earthly paradise that is without good and evil. She places Catholic iconography in the service of eroticism in a complex extended metaphor. Unleashing complex desires — both malevolent, for the purpose of self-defense, and inventive, for the purpose of transforming an unworthy world — she violently rejects the role of passive love-object in favor of that of aggressive subject. Finally, she authoritatively presumes to instruct the male in the ways of achieving maximum mutual gratification through the proper ways of exploring, caressing and penetrating a woman's body.

In the poems analyzed above, as well as in others such as "Esta nostalgia," "Petición," "Sin palabras," "Signos" and "Evoluciones," we find an extraordinary outpouring of erotic love expressed either in beautifully wrought extended, swelling metaphors or in cumulative waves of shorter ones that break in rapid succession upon our consciousness. The affective, psychological and physical self is described in a dizzying variety of terms involving landscape, meteorology, birds, mammals, vegetation, sounds, minerals, water, wind, temperature, light, darkness, human physiology, architecture, colors, astronomy and geothermal action. Love is the consuming passion that requires all of language and the entire physical world to describe, an obsessive force to be both feared and desired, but especially to be excruciatingly felt and furiously expressed with every bit of poetic skill that Belli can muster:

Es esa palabra conjuro de todas las magias,  
látigo sobre mi espalda tendida a filo del sol,  
desencajando el tiempo con sus letras recónditas,  
desprendida del azar y de la lógica,  
loca palabra...

("Signos")

## NOTES

1 In Belli's novel *La mujer habitada*, published two years after these poems, the dead Sandinista revolutionary hero becomes a hummingbird, as do all warriors who perish in combat, according to *nahua* mythology:

Murió al amanecer. Retornó al lado del sol. Es ahora compañero del del águila, un quauhtecatl, compañero del astro. Dentro de cuatro años retornará tenue y resplandeciente huitzilin, colibrí, a volar de flor en flor en el aire tibio. (301)

In a lyric poem that serves as an epilogue to the novel, two women fighters, one a *Conquista* era Indian and the other a contemporary Sandinista, become flowering fruit trees at their deaths; their lovers will feed on their pollen, fertilizing them in turn by the process of cross pollination: "Colibrí Yarince / Colibrí Felipe / danzarán sobre nuestras corolas / nos fecundarán eternamente" (338). Here is the "mutuality and interpenetration" posited by Suskin Ostriker as the model for amorous relationships in much contemporary women's poetry.

The basis for this belief is found in *nahua* epic poetry, as in the following lines found in Fray Bernardino de Sahagún's interpretation of Indian codices:

Cuantos cayeron muertos... y cuantos han ofrecido sacrificios a los dioses, pueden contemplar al Sol, pueden llegar hasta él. Cuando han pasado cuatro años se mudan en bellas aves: colibríes, pájaros moscas, aves doradas... o en mariposas blancas relucientes... y suelen venir a la tierra y liban en rojas flores que semejan sangre.

(Garibay 21-22)

While Belli appropriates *nahua* myth in order to impart meaning in the poem, she associates with the colibrí-flower interaction a personal conception of the ideal relationship between a man and a woman as elaborated in her novel. This includes freedom from any manipulation, inequality, patronization or exclusion from any phase of the partner's activities, thoughts or feelings. Interestingly, the sexuality that Belli celebrates in isolation in the poemario becomes at a certain point in the novel a method of evasion from true communication between the protagonist and her *compañero*. A valid love relationship is eventually defined in *La mujer habitada* as part of an overall blending of existences in which each partner retains complete integrity and imparts total respect.

2 The right to happiness through sexual satisfaction and the primacy of female desire are also the fundamental themes of "Petición," in which the impatient woman demands of her lover "Vestime de amor / que estoy desnuda; / que estoy como ciudad / — deshabitada— / ... / Rodeame de gozo / que no nací para estar triste / ... / Quiero encenderme de nuevo / ..." (25).

3 The relationship of Penelope and Ulysses in an important negative model in the novel *La mujer habitada*, where the heroine rejects the debasing and developmentally paralyzing role of "el descanso del guerrero," the sexual and emotional consoler of the tired and distraught male revolutionary, the portion of normalcy in his otherwise perilous and unpredictable existence. She constantly refers to the mythological Greek woman who subordinates her own desires to the hero's wanderings and exploits. Rejecting that model of female behavior, she joins the Sandinista Front herself, achieves military status equal to her lover's, and eventually dies in an anti-Somocista assault.

4 In Agustini's *El libro blanco* (1907), "Amor" is a beautiful sonnet composed of three dreams of the beloved; the intensity and energy of its metaphors, as well as their hyperbolic and elaborate character, foreshadow Belli's lyrics; in the Agustini poem, however, we encounter vestiges of Modernism that are totally absent in Belli. Despite the blatant sexuality of "Supremo idilio" (in *Cantos de la mañana*, 1910), this decadent blend of eroticism, heightened masochism and revived iconography of le **romantisme frénétique** is far from Belli's aesthetic.

*Los cálices vacíos* (1913) will find numerous echoes in Belli's poetry. In "Ofrendado el libro," Agustini's conception of erotic love resembles the Nicaraguan's in that it is the source of great pleasure and great suffering, but Agustini's notion of love is more Baudelairian than Belli's figuring as it does the **postulation double** of human nature simultaneously verging toward salvation and perdition. "Visión" centers on the topos of the nocturnal embrace of the lover that we find in Belli's "Anoche"; Agustini's unequivocal evocation of sexual intercourse by means of an extended series of similes and metaphors will be repeated in several of Belli's texts. In "Otra estirpe," the Uruguayan poet's female **hablante** prays to her God Eros to deliver to her the male object of her sexual desire, and the entire sonnet is marked by the precision of its biological details. In "El cisne," Agustini sexualizes this most asexual of nineteenth century poetic birds, challenging poetic tradition in her defiant refusal to yield to Modernist tendencies either to desexualize human experience or to sublimate human sensuality into aesthetic abstractions.

*El rosario de Eros* (1924) also contains a number of parallels with Belli's poetry: the recollection of many past lovers in "Mis amores" makes us think of "Furias para danzar"; as we see in "Serpentina," Agustini, more than any other Latin American woman poet before Belli, writes her body unabashedly ("Mi cuerpo es una cinta de delicia, / glisa y ondula como una caricia / ... / un cuerpo largo, largo de serpiente, / vibrando eterna, ¡voluptuosamente!"; and the metaphor of the woman's body as "una torre de recuerdo" and of her soul as "un castillo desolado y sonoro" will be echoed in that of the cathedral in Belli's "In memoriam."

## WORKS CITED

- Belli, Gioconda. *De la costilla de Eva*. Managua: Nueva Nicaragua, 1986.
- . *La mujer habitada*. 2d ed. Managua: Vanguardia, 1989.
- Donovan, Josephine. "Toward a Women's Poetics" *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. Shari Benstock. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. 98-109.
- Garibay K., Angel María. *Epica náhuatl: Divulgación literaria*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1945.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones." *Hispanérica* 15.43 (1986): 3-19.
- Lagos, Ramiro. *Mujeres poetas de Hispanoamérica: Movimiento, Surgencia e Insurgencia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1986.

Lindsay, Cecile. "Body/Language: French Feminist Utopias." *French Review*. 60.1 (1986): 46-55.

Miller, Beth. "Introduction: Some Theoretical Considerations." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1983, 1-22.

Montefiore, Jean. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London and New York: Pandora, 1987.

Running-Johnson, Cynthia. "The Medusa's Tale: Feminine Writing and 'La Genet'." *Romanic Review* 80.3 (1989): 483-95.

Suskin Ostriker, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

**vacío gris es mi nombre mi pronombre:  
alejandra pizarnik**

**Jacobo Sefamí**  
New York University

*Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra.*

José Angel Valente

**A**lejandra Pizarnik nació en Buenos Aires, en 1936. Se suicidó con un sobredosis de somníferos en 1972. Fue sobre todo poeta, aunque también hizo teatro, artículos periodísticos, traducción, ensayo. Su obra poética consiste en: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Arbol de Diana* (1962, prólogo de Octavio Paz), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). *La condesa sangrienta* (1971) es un ensayo inspirado en *Erzébet Báthory*, *La comtesse sanglante*, de Valentine Penrose. También publicó parte de sus diarios (1960-61), en la revista *Mito* (39-40, 1962). Vivió en París de 1960 a 1964; recibió las becas Guggenheim en 1969 y Fulbright en 1971. Después de su muerte, han aparecido varias antologías: *El deseo de la palabra* (1975), fue diseñada por la misma escritora, en colaboración con Antonio Beneyto; más tarde, Ana Becciu y Olga Orozco se ocuparon de editar textos inéditos en *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). También en 1982 salió

*Poemas*, una antología con prólogo de Alejandro Fontenla. En 1986 y 1987, se publicaron otros dos volúmenes antológicos más en Argentina: *Poemas y Prosa poética* (Endymión). En el mismo 1987, apareció una selección editada por Frank Graziano en Estados Unidos, con traducciones al inglés por María Rosa Font, Graziano y Suzanne Jill Levine. Finalmente, en 1990 se publicó un libro con el engañoso título de “Obras completas”, por Corregidor. Se trata, en realidad, de una selección mal hecha que recopila fragmentos de los libros de poesía, y tampoco incluye *La condesa sangrienta*, ni los ensayos, además de estar mal cuidada y no tener editor responsable. Así es que, a pesar de todo, a más de 20 años de la escritora, aún estamos a la espera de una compilación seria y crítica de su obra.

La metáfora principal de la obra de Pizarnik radica en la muerte. El suicidio ha sido visto como el desenlace de su propia estética. La vida se va vaciando de sentido, y la escritura se vuelve poco a poco en un refugio: el único modo de registrar, de dar testimonio de la existencia. El movimiento de esta escritura, por lo demás, es doble: por un lado, la angustia corroe la palabra a tal grado que la pulveriza, la convierte en una fascinación por el silencio; por otro lado, hay un horror, un sentirse desplazada por el lenguaje mismo, al grado de que éste adquiere un tono amenazador triturante, que desocupa el cuerpo de la persona que enuncia el poema: “moriré ahogada, Arturito, me atragantaré una palabra”, dice a su amigo Arturo Carrera.

Pocos poetas hispanoamericanos presentan una obra tan concentrada como Pizarnik. Desde el principio hasta el fin, los temas y las imágenes se repiten insistentemente. La ambigüedad de esta literatura tiene su punto más intenso en las relaciones entre “palabra”, “silencio”, “vida”, “muerte”, y la reunión de todas ellas en “suicidio”. En Alejandra Pizarnik, la actitud crítica frente a la palabra coincide fatalmente en el suicidio del lenguaje y de la persona real, de carne y hueso.

Francisco Lasarte ha demostrado, con perspicacia, el carácter crítico de esta poesía. Su análisis comienza a partir de un breve texto de *La última inocencia* (1956), titulado “Sólo un nombre”:

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra

Las dos primeras palabras son ecos de una persona real: la tercera “alejandra”; sin embargo, dice Lasarte, ésta también es un nombre que implica una cuarta, una quinta o un número indeterminado de alejandras, o de palabras que no tienen cuerpo. Es decir, “palabra y ser están separados por un abismo insalvable”, [870] puesto que la correspondencia entre lenguaje y universo es quebrantada por una ironía destructora. Aunque trataré después esa relación entre palabra y ser, por ahora me interesa la figura del texto. Se trata de una parodia de la clásica explicación saussuriana del signo lingüístico, donde la

palabra árbol es situada por encima de su dibujo respectivo: es decir, la división a través de una barra del significante y el significado. En el caso del poema, tanto en el lugar donde aparece la llamada “emisión sonora”, como en el del “concepto”, hay una idéntica formulación: la palabra alejandra. De modo que esa repetición cuestiona la diferencia tajante en Saussure: ¿cuál de las alejandras es el significante y cuál el significado? La revisión de la gráfica de Saussure ha sido llevada a cabo por los teóricos del post-estructuralismo. Habría que pensar, en particular, en el texto de Lacan “La instancia de la letra en el inconsciente”, donde se establece la premisa básica de que el inconsciente se estructura como el lenguaje. Lacan parece seguir las investigaciones de Roman Jakobson, en torno a los problemas de la afasia: en su análisis, éste señala una distinción entre el desorden de la similitud y el de la contigüidad (explicados en términos de metáfora y metonimia, respectivamente). Al transferir esta explicación al lenguaje del inconsciente, Lacan vuelve a utilizar la fórmula de Saussure, pero ahora la altera y la presenta de diversos modos. La equivalencia exacta entre significante y significado pierde precisión si se retoman los mecanismos de transfiguración en el rébus del sueño: la incidencia del significante sobre el significado se da, según Lacan, a través de la condensación (sobreimposición de significantes, campo de la metáfora y de la neurosis) y del desplazamiento (deslizamiento de la cadena de la contigüidad, campo de la metonimia y del deseo). Es decir, el significado es elusivo, vedado, en tanto se transfigura en la representación de los significantes. Las fórmulas de Lacan se toman complejas, algebraicas, y dismantelan el modelo inicial. Algo parecido ha hecho Severo Sarduy en su ensayo sobre “Barroco y neobarroco”. Al referirse a la artificialización del neobarroco, Sarduy explica el mecanismo de la obliteración de un significante dado a través de una cadena de significantes que se desarrolla de un modo proliferante y metonímico. La nueva representación de la operación lingüística radica en la multiplicación de significantes en torno a un significado, cuyo significante directo está ausente.

Esta digresión permite reflexionar acerca de la parodia del poema de Pizarnik. Aunque estos cuestionamientos del signo fueron publicados después de *La última inocencia* (1956), ya el ambiente teórico del estructuralismo (Jakobson estaba en boga) pudo haber fomentado la idea del juego, al que Alejandra era muy propensa. En primer lugar, la palabra alejandra aparece en minúscula, como para indicar que no se trata de un nombre propio, sino de un sustantivo común (“Sólo un nombre” es el título del texto). La repetición de la misma palabra en el primer verso sugiere la idea de la multiplicación de los significantes; a la vez, la palabra alejandra en el tercer verso es engañosamente el significado de esos dos significantes. Es decir, y como lo indica Lasarte, el supuesto significado hace pensar en otro significante que podría remitir a un número múltiple sin llegar a un significado convincente. Tanto el modelo de la condensación, como el del desplazamiento, de Lacan, se podrían aplicar a este breve texto: el significante alejandra es sustituido, metafóricamente, por otro,

que resulta ser el mismo; o el significante se desplaza para burlar la censura: alejandra es travesti, disfraz de sí misma. De todos modos, este análisis del poema se queda cojo; no es convincente, puesto que tanto a nivel de la sustitución como en el del desplazamiento, se requiere otro significante, una “emisión sonora” distinta.

Este texto, al igual que muchos otros de Pizarnik, es un poema de la ausencia e incluso de la muerte. Pensemos en esa última “alejandra” como la que yace sepultada (eso es lo que muestra la figura del poema) por su propio nombre; la escisión del yo, en las dos palabras del primer verso, conduce al suicidio literal del último. Además de no poder concretar una alejandra de carne y hueso, el nombre se aniquila a sí mismo al encontrar que esa voz es tan sólo un eco.

Por otro lado, este texto podría ser tomado como una alegoría del lenguaje. La poeta ha elegido su propio nombre como emblema para caracterizar las complejidades del signo. La palabra, en este sentido, es el autorretrato de un ser que se ausenta, desaparece. En un ensayo que analiza esta problemática, Gianni Vattimo estudia el concepto de Heidegger que define al lenguaje como “la casa del ser”:

El pensamiento contemporáneo ha interpretado la “identificación” heideggeriana de ser y lenguaje como la afirmación de una insuperable “ausencia” del ser, que podría darse siempre solamente como huella. Esta afirmación de la ausencia y de la huella puede ser hecha o con una profunda nostalgia residual por la presencia, como sucede en Derrida y Lacan, o bien desde el punto de vista de una liberación del simulacro de toda referencia al origen y de toda nostalgia por él (como en Deleuze). En ambos casos, no obstante, la tesis de la “identidad” de ser y lenguaje se lee como una liquidación de toda posibilidad de referencia a un “originario”, en favor de una concepción de la experiencia que se mueve sólo en las superficies, o añorando el original y considerándose decaída y alienada, o disfrutando la libertad que de tal modo le es reconocida en una suerte de delirio del simulacro. [71]

La continua autorreflexión de la poesía de Pizarnik hace que el yo poético se examine a sí mismo en cada texto, buscando afanosamente una esencia y dejando solamente huellas en ese rastreo. Ante el fracaso de esa empresa, lo único que le queda es vivir a la espera del silencio. Volvemos a Vattimo, quien afirma:

El silencio no es sólo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, se pierde. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia. [77]

El estudio de Lasarte termina con un texto sin título, que apareció póstumamente en la antología *El deseo de la palabra*:

el centro  
 de un poema  
                   es otro poema  
 el centro del centro  
                   es la ausencia  
 en el centro de la ausencia  
 mi sombra es el centro  
 del centro del poema

Aquí, el juego con la ausencia y la sombra descalabran la retórica del centro como símbolo de equilibrio y fundación. En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot dice:

El centro se sitúa en la intersección de los dos brazos de la cruz superficial, o de los tres de la tridimensional. Expresa la dimensión de 'profundización infinita' que posee el espacio en ese lugar, considerado como germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres, e incluso de las propias dimensiones espaciales. [125]

Si en el texto "Sólo un nombre", se parodiaba los vínculos de la significación, en este otro texto se cuestiona el principio de la armonía de las cosas. La sombra en el centro [la ausencia] del poema reitera, así, la actitud de evanescencia con que se va forjando esta poesía. Pizarnik se opone a los modelos que rigen la tradición y la sociedad, al grado de que cada uno de sus textos gira alrededor del vacío de la palabra y de la persona poética. Esto es, la contradicción esencial en la obra de Pizarnik es que a pesar de que hay escritura, mensaje, poema; lo que se lee, lo que se dice, va por caminos inaprehensibles, vacuos, silencios.

En *La máscara, la transparencia*, Guillermo Sucre revisa el tema del silencio. Su análisis se inicia con un texto de Gonzalo Rojas y termina con la asociación muerte-silencio en Pizarnik. Rojas alude constantemente a la búsqueda de lo oscuro y del relámpago como modos de comprender las fulguraciones de la palabra. Además de su poema "Al silencio", tiene otro a las sílabas y un poema casi místico, dirigido a su mujer, que se titula "Vocales para Hilda". Es decir, Rojas ha practicado el despojamiento de la palabra y la ha reducido a sílabas, a vocales o al silencio mismo, para hallar la "esencia" del lenguaje, su sonido elemental. Aunque por caminos distintos, ese revés de las cosas, esa búsqueda del silencio podría también encontrarse en Olga Orozco, con quien Pizarnik tuvo una relación que excedió lo personal y se puede rastrear en lo literario. Sin embargo, la diferencia estriba en que para estos dos escritores lo sagrado es un motivo incuestionable, en el que tienen absoluta certeza, a pesar de las posibles prácticas mundanas y procaces (de Rojas) o de la desconfianza de la palabra como medio de articulación de las experiencias excelsas (en Orozco). Pizarnik acude a los mismos despojamientos del lenguaje, pero como conciencia del vacío de la vida y del nombre.

Sucre lee el suicidio de Pizarnik como la culminación de la estética del silencio: por un lado, como hallazgo del absoluto (las expresiones más conocidas en este sentido son las de San Juan de la Cruz: “la soledad sonora”, “la música callada”); por el otro, como conciencia angustiada en la insuficiencia de la palabra. Para la literatura moderna, según Sucre, si bien el silencio pone en crisis los poderes del lenguaje, a la vez es un modo de expresar la “transparencia” del mundo. La obra de Pizarnik sería el extremo de esta lectura:

¿No le asigna a la muerte un poder y una clarividencia que justamente buscamos, y nunca encontramos, en la vida misma? Verdad intolerable, ¿no suscita también la pasión o la vocación de la muerte: buscar en ella el signo de lo absoluto, la palabra inexorable, la revelación que ya no podrá ser postergada ni distorsionada?

Y más adelante:

[N]o sólo hay que partir de su obra, sino regresar a ella: recrear, a través de su pasión estética, la aventura en busca de “la palabra inocente”. La búsqueda, igualmente, de la transparencia: el lugar de la fusión y del encuentro entre el lenguaje y el universo. [318-319]

De manera similar, en un artículo que lleva por título “Itinerario de la palabra en el silencio”, Anna Soncini propone una lectura donde el camino de esta poesía es el del despojamiento, en pos de una unión casi mística con el silencio. En su examen cita un texto breve, que apareció en la sección “Otros poemas” de *Arbol de Diana* (1962):

silencio  
yo me uno al silencio  
yo me he unido al silencio  
y me dejo hacer  
me dejo beber  
me dejo decir

El yo poético — dice Soncini — pierde la voz y desaparece, con la esperanza, no obstante, de ‘estar’ cuando el silencio se dé una forma y hable, es más, de ser una misma cosa y poseer su mismo lenguaje, en una fusión que elimine las diferencias. Lo que se desea es, a fin de cuentas, una unión ideal, sin residuos, que derrote la irreductibilidad existente entre voz y palabra, o que, por lo menos, revele su misterio. [10]

Estas lecturas nos dejan un poco perplejos: ¿Alejandra Pizarnik, poeta mística? Las “correspondencias” entre lenguaje y universo (Sucre) y entre voz y palabra (Soncini) son casi impensables en esta obra. Y sin embargo hay varios textos que ilustran el interés por el tema del silencio como el espacio de lo sagrado: “En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio” [TS, 11], “El silencio es tentación y promesa” [IM, 35], “Esperando que un mundo sea

desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio” [IM, 43], “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante” [EPL, 22]. Y se podría continuar con muchas más. Pero estas citas no señalan la vía de la revelación que conlleva la unidad armoniosa de las cosas. Para Pizarnik, en cambio, el silencio se origina en el enigma de la muerte y de la tentación del suicidio. El no-ser, el reverso de la palabra, el no-decir, son los emblemas del lenguaje silencioso. En otras citas, más o menos opuestas a las anteriores, leemos: “Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio” [P, 41], “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” [EPL, 21]. Más que el enigma, el silencio de estas frases habla del fracaso del lenguaje: la angustia que lo desgasta hasta convertirlo en grieta intemperie: sin refugio: “Pero hace tanta soledad / que las palabras se suicidan”, dice en otro poema. En su célebre “Respuesta a Sor Filotea”, Sor Juana habla del silencio, del siguiente modo: “dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada”. Y casi como secuela de esa frase podríamos leer: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. / ¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado”. Así, el silencio de Pizarnik es más el rechazo del lenguaje y, por ende, de la vida: “nada que decir”, dice Sucre, también significa “nada que vivir”.

Por otro lado, estaría el carácter fragmentario de esta poesía. Toda la obra de Pizarnik estaba obsesionada con lo breve (salvo los últimos dos libros, que tienen poemas, más extensos, en prosa). Enrique Molina llamó acertadamente “hai-kais del insomnio” a esos poemas relampagueantes. Hay en ellos un alto grado de alerta, de conciencia que controla esas fulminaciones de la voz. La fragmentariedad se acerca a una intención reticente, muda, que dice mucho más de lo que expresa. Andrés Sánchez Robayna señala:

El poema transcribe así el sacudimiento del lenguaje como ruptura del silencio, pero mantiene esos silencios como lugar de enigma, como **construcción** del enigma. Lo que el poema dice cae de pronto ahí — y el poema es tan sólo el envés del silencio; en el poema, la caída al lenguaje no es a la significación, como casi hace creer por paradoja, sino a la evanescencia. [127-128]

Y ya para terminar, habría que repensar el suicidio y sus implicaciones en la poesía. Frank Graziano y el mismo Sucre lo ven, apoyándose en ciertas ideas de *El mito de Sísifo*, de Albert Camus, como una “obra de arte”: “un artista puede escoger la muerte por amor a la vida, escoger el definitivo silencio por amor a la palabra, y que justamente esa opción no es el resultado de un extravío (mental o moral), sino de una lucidez que se extravía por exceso de claridad ante la vida y la historia”, (318) dice Sucre. Dado nuestro análisis del lenguaje, es muy difícil suponer que Alejandra Pizarnik confiaba en la poesía o en la palabra. Muy por el contrario, la crítica que hace del lenguaje implica un poner en cuestión los códigos con que se rige la sociedad. Si en el poema “Sólo un

nombre", el nombre "alejandra", el pronombre "yo", y, por ende, la palabra, son una misma cosa sin cuerpo, que se desgarran por no encontrar referente, el mundo igualmente se desbarata en su función esencial, vital. Ese nombre, escrito con minúsculas y estrictamente personal, se convierte en "todos los nombres", el mundo entero del sujeto que habla. "alejandra" es la Palabra con mayúscula, el lenguaje que se entierra ante el eco que despide la desolación. Me parece que aquellos que buscan el silencio de lo sagrado lo hacen con una certeza de que allí estará la paz anhelada, el absoluto protector. La poesía de Pizarnik parece dudar continuamente: no se deja convencer, pero a la vez le atrae la idea de lo enigmático que conlleva la muerte. La vida y la palabra resuenan en una especie de eco que proyecta tan sólo sombras en el poema. El silencio dice mucho, pero sigue siendo incomprensible.

#### OBRAS CITADAS

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 867-877.

Pizarnik, Alejandra. *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. [EPL].

—. *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1971. [IM].

—. *Poemas*. Selección y prólogo de Alejandro Fontenla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. [P].

—. *Textos de sombra y últimos poemas*. Textos ordenados y supervisados por Ana Becció y Olga Orozco. Buenos Aires: Sudamericana, 1982. [TS].

Sánchez Robayna, Andrés. *La luz negra*. Madrid: Júcar, 1985.

Soncini, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio." *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* 5 (1990): 7-15.

Sucre, Guillermo. "La metáfora del silencio," en su *La máscara, la transparencia* (2a. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 293-319.

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

**INTI**

**REVISTA DE LITERATURA HISPANICA**

**NUMERO 40**

**OTOÑO 1994**

**THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND  
THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES**

**Introducción y Edición de**

**Cynthia Duncan**

University of Tennessee, Knoxville

**Colaboran:**

**Eliana Rivero**, "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana" (University of Arizona); **Lucia Guerra Cunningham**, "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana" (University of California, Irvine); **Gabriela Mora**, "Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de *La Quintrala*"; **Evelyn Picón Garfield**, "La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (University of Illinois at Urbana-Champaign); **Sharon Magnarelli**, "Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in Luisa Josefina Hernández's *Los huéspedes reales*" (Albertus Magnus College); **Denise Di Puccio**, "*Siete lunas y un espejo*: New Texts to Live By" (University of Tennessee, Knoxville); **Catherine Larson**, "Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*"; **Kirsten F. Nigro**, "Reading Feminist: Re-reading *Orquídeas a la luz de la luna* and *La revolución*" (University of Cincinnati); **Marcia Welles**, "Goya, Ortega, and Martín-Santos's *Tiempo de silencio*"; **Debra A. Castillo**, "Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*" (Cornell University); **Michael Handelsman**, "*Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal" (University of Tennessee, Knoxville); **María Inés Lagos**, "Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río" (Washington University, St. Louis); **Andrés Avellaneda**, "Construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje" (University of Florida); **Cynthia Duncan**, "An Eye for an 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority" (University of Tennessee, Knoxville); **María B. Clark**, "Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi" (Carson-Newman College); **Patricia N. Klingenberg**, "Silvina Ocampo frente al espejo" (Illinois Wesleyan University); **L. Teresa Valdivieso**, "Mujeres en busca de un nuevo humanismo" (Arizona State University); **Janet Pérez**, "*Nubosidad variable*: Carmen Martín Gaité and Women's Words" (Texas Tech University); **Cynthia Steele**, "María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano" (University of Washington); **Antonio Martínez**, "La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo" (University of Nebraska, Lincoln).



## **EN BREVE CARCEL: LO NARRADO Y LA NARRACION**

**Alberto Julián Pérez**  
Dartmouth College

**L**a novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy comienza en un cuarto, un cuarto literario que ya tiene una importante tradición dentro del feminismo: el cuarto propio, *A Room of One's Own* para recuperar y escribir la propia historia, que reclamara Virginia Woolf en su obra de 1929.<sup>1</sup> Ubicada en ese espacio femenino y feminista, la protagonista de la novela inicia su camino de autorreconocimiento a través de la memoria y la escritura. Ese camino, que termina en un aeropuerto donde la mujer espera la partida de un avión, está marcado por la tensión ante un amor que se escapa porque es en el fondo un deseo narcisista de sí.

El torturado mundo amoroso que describe Molloy aparece mediatizado por la fuerza de atracción y repulsión del lenguaje evocador, que acerca el amor ausente y enmarca su verdad. La voz narrativa lucha contra esas fuerzas disgregadoras que habitan en el lenguaje.<sup>2</sup> La protagonista arma su relato durante la espera de la amante ausente. Cuenta sobre su amor con ella. Al mismo tiempo recuerda su relación con una amante anterior que había vivido en ese cuarto. Las dos mujeres evocadas habían también sido amantes, formando un triángulo amoroso que combina la seducción, la violencia, el deseo y la escritura. En base a esa situación se construye el mundo fantasmático de la historia. Cuando ésta concluye lo que le queda a la protagonista es el manuscrito de su pasión.

### **Lo narrado**

La novela introduce un doble proceso simultáneo de representación: el de la protagonista tratando de recordar su pasado y de escribirlo, y el de la voz

narrativa relatando en el presente lo que la protagonista recuerda. La voz narrativa omnisciente está peligrosamente cerca del personaje: narra al mismo tiempo que la protagonista piensa, recuerda, sueña y escribe<sup>3</sup>. Por esta cercanía el acto de la escritura, que aparece como constitutivo de la vida misma, se transforma también en tema para la voz narrativa.

Siente la necesidad de empujar, de irritar, para poder ver. Escribe hoy lo que hizo, lo que no hizo, para verificar fragmentos de un todo que se le escapa. Cree recuperarlos, con ellos intenta — o inventa — una constelación suya. (p. 13)

Esta relación entre voz narrativa y protagonista, tiene su correspondencia en lo narrado con el tema del desdoblamiento y la especularidad.<sup>4</sup>

Suele aplicarse a los límites y a los vacíos. Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación... Manía de desdoblamiento y de orden, según series interminables... No se olvida de este rito como tampoco olvida los espejos enfrentados: la última vez que estuvo en esa casa donde pasó su infancia se miró en ellos una vez más; comprobó que ya no permanecían exactamente paralelos. (p. 14)

El desdoblamiento y la falta de un paralelismo perfecto crean un problema de reflexión: cuál es la relación que guardan entre sí las mitades que se desprenden del uno; y especialmente, cuál es el límite, cuál es la identidad de cada una de las dos mitades. En principio podríamos decir que la búsqueda del personaje es una búsqueda de identidad: la necesidad de crear límites, de contener lo que parece desbordar sus propios límites.

Deslindar. Si pudiera deslindar lo que busca cuando escribe de lo que busca cuando sueña de lo que busca cuando abraza. Siempre derrumbes... Los impulsos que la llevan fuera de sí son dudosos... (p. 71)

Esta necesidad de deslindar se repite en cada aspecto de la historia del personaje protagonista: deslindar las relaciones que mantuvo con su familia, deslindar las relaciones mantenidas con sus amantes Vera y Renata y deslindar su vida de la narración de su vida, es decir, desprenderse del lastre del pasado por medio de la narración, de la confesión de lo que yace en su memoria: una expulsión, una catarsis, por la cual el mal pasa al objeto mismo, es transferido y desaparece en lo narrado. La narración que realiza la protagonista, podemos creer, es portadora de un autoanálisis que contiene su propia cura. Y efectivamente, al final de la novela, ella, liberada de sus torturas, establecidos los límites, “sola” y con “miedo”, sale del cuarto en el que estuvo encarcelada.

Este deslinde se da en forma premonitoria en el sueño de Artemisa. En este sueño Artemisa aparece de dos formas: como cifra de la fecundidad (desbordada, con grandes pechos, lastrada), y su opuesto, como Diana cazadora.

... no la lastran los racimos de pechos, maternos y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Efeso, cifra de la fecundidad. No, la otra Diana, la que ella prefiere — la Diana suelta —, no es fecunda... La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea. (p. 78)

Su cuerpo, lo que la rodea, lo que escribe, se transforman en un medio transitivo, sexualizado.

En el capítulo penúltimo de la novela aparece otra vez el mito de Diana.

Diana, de nuevo inasible... al acecho; o la otra Diana... la que lastrada por sus pechos de piedra se impone... No puede orientarse ya hacia una o hacia otra... Adivina un camino ambiguo entre las dos Dianas... (p. 150)

El mito de Diana está narrado como una historia familiar, entrelazada a su propia historia. En el sueño en que aparece por primera vez, en la página 77, su padre muerto le señala el camino hacia Efeso, donde habita la diosa de la fertilidad, para que vaya a verla. En el capítulo penúltimo, en otro sueño, su padre muerto lucha alegóricamente contra la locura, representada por una mujer decapitada; ella trata de correr hacia su madre, pero se despierta sin saber qué fuerza predominó: su padre, su madre o la locura.<sup>5</sup> Inmediatamente después de este sueño tiene lugar la segunda escena de Diana, y esta vez, extensamente, el personaje compara su historia familiar con la de la diosa.

Sí, como Diana, ella está marcada por la hermandad, por la contigüidad de una figura paralela, la que veía diariamente a la hora del baño. Acaso de chica, como Diana, se habrá sentado una única vez en el regazo de su padre. Diana — cuentan — lo hizo a los tres años; ella sólo sabe que cuando tenía tres años nació su hermana. (p. 151)

La analogía continúa: Diana, como ella desdeña a Zeus, su padre, que la ama, y tiene un hermano que es su rival. Finalmente, el personaje comprende que tiene que destruir a su ídolo, “el coloso femenino”, para liberarse de su prisión. Su historia, como el mito, es el resultado de una serie de violencias aparentemente inevitables que constituyen la biografía psicológica de los seres humanos. La historia familiar es una historia de sacrificios: nacer implica ser arrancado violentamente del útero. El personaje, en este viaje que efectúa con su memoria y sus sueños, permanece paradójicamente encerrado en un nuevo útero: es un viaje regresivo y un segundo nacimiento.

Lo narrado está permanentemente jalonado por estas escenas de violencia: el encierro, cruel en sí; la forma compulsiva en que la protagonista se obliga a narrar, a escribir; la indagación de experiencias dolorosas clausuradas en la realidad pero no en su memoria. De su experiencia infantil recuerda los momentos de pérdida de los seres queridos, la rivalidad con su hermana, la muerte de su padre y su tía, las circunstancias de autoagresión.

Recuerda, suprime, y vuelve a recordar otra violencia: un latigazo que le pegó a su hermana cuando eran muy chicas... No son esas sus únicas violencias, su único trato con la violencia. También ella se ha dejado pegar, consciente... A su cuerpo lo violenta, a solas, con la mirada. Cada mañana se mira la piel, ve la decadencia, el desgaste. (p. 33-4)

Aún el deseo de narrar del personaje está hecho de violencia.

Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen — querrían componer — una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también le han tocado a otros. (p. 68)

Los sueños reiteran las situaciones violentas y la destrucción. En un sueño, que se resuelve simbólicamente, lo diabólico la visita: ella está abrazada a alguien, y aparece una mujer armada con una navaja; le pide a su compañera que la deje sola y se entrega a la mujer de la navaja, esperando la muerte.<sup>6</sup>

La violencia de la historia familiar, la necesidad del sacrificio del inocente, se repiten en su vida amorosa. En el primer momento de su encierro confiesa que espera a Renata, que sabe que no vendrá. Renata, cuyo nombre podemos asociar con el participio verbal italiano que significa en castellano “renacida”, es como ella: ambigua, carece de “límites” y se refugia en la contemplación de sí misma. El personaje protagonista duda si ama a Renata y describe las crueldades con que la castigó: una noche, le contó cómo había hecho el amor con otras; después de eso Renata la abandona. Al final de la novela descubre lo inminente: sí, ella amaba a Renata. Vera, que vinculamos con la palabra italiana que en castellano significa “verdad”, es contrariamente una seductora. En esta relación es ella la desplazada, y la historia con Vera repite su historia familiar.

... evoca la humillación que ya ha anotado, la noche en que, desde el cuarto donde la había desplazado Vera, asistió (como cuando espiaba a sus padres pero asumiendo, esta vez, su papel de intrusa) casi palabra por palabra y gesto por gesto a la seducción de un cuerpo nuevo que Vera acababa de descubrir. (p. 114)

Vera es una verdad cruel que sabe descubrir en la protagonista su verdad y su cárcel: el narcisismo, y se lo dice. Pero después del encuentro con Vera, en la segunda parte, ella siente que algo ha cambiado.

Habría querido contarle a Vera cómo la ha revivido entre esas cuatro paredes en ceremonia solitaria; contarle cómo el Narciso que adivinaba y que había querido desafiar, en efecto se había quebrado; contarle cómo ha pasado semanas, meses, procurando recomponer un rostro perdido, escribiéndose en Vera, escribiéndose en Renata, escribiéndose en sus sueños y su infancia. (p. 131-2)

Vera y Renata forman parte de la vida amorosa de adulta de la protagonista y de su lucha por romper la compartimentalización de su experiencia, esforzándose en crear un presente que contenga su pasado, en un esfuerzo gigantesco por darse a luz entera, completa. La protagonista posee una voluntad colosal y ascética de introspección que no se detiene ante el propio dolor: reúne un viejo tipo de autodomínio, el ascético, con la ideología moderna del idealismo racionalista: la voluntad. Este ascetismo voluntarista es contemporáneo en su manifestación ya que se articula a través del método analítico freudiano: el análisis de los sueños y la mito-historia familiar. Tiene éxito en mostrar el grado particular de opresión que sufre la mujer en nuestra sociedad, sobre todo en lo relativo a la expresión de deseos sexuales que, como la homosexualidad, son castigados severamente por la ideología productiva de la moral burguesa.

La sexualidad aparece como el impulso fundamental en la historia personal: es vehiculizada a través del cuerpo y el medio ambiente investido de funciones simbólicas. De la página 31 a la página 34, por ejemplo, habla de su cuerpo como la imagen del Otro. El tema del Otro, desarrollado por la filosofía idealista hegeliana, fue recuperado para la psicología por el psicoanalista francés Lacan.<sup>7</sup>

Sin que el análisis de la protagonista implique una transcripción directa de su teoría, llega a una conclusión coherente con ésta: ella escubrió su cuerpo en la imagen de su hermana.

Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo — su cuerpo — es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro. No une sus partes encontradas como no une la mirada con la ceguera... (p. 31)

En las páginas 35 a 38 habla de la voz. La voz es en su totalidad parte de ella.

¿Qué es estar herida, qué es morir? Empezar a morir, empezar a perder el aire que se respira... Los tajos, las mutilaciones, son si duda dolorosos pero está tan acostumbrada a las grietas... En cambio no se ve sin voz (como no se ve sin piel) y acaso el riesgo de esa imaginación sea su mayor amenaza: reconoce la salud, se aferra a ella, en términos de una entonación... No quiere olvidar la piel ni los cuerpos, sobre todo no quiere olvidar las voces... (p. 35)

La voz está tan unida a ella que su pérdida, sin duda, equivaldría a una castración. Su potencia, su capacidad creadora, su fertilidad, dependen de su voz y de su discurso. Así, al compararse con Diana, hacia quien señala la mano de su padre en el sueño, reconoce que su fertilidad está en decirse, que se crea mientras se dice y se escribe.

Su cuarto es lo que la protege y protege su historia, su fertilidad.

El cuarto donde escribe es pequeño, oscuro... Cuarto y amores de paso... Encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque recompone. (p. 13)

El cuarto es el recinto donde escribe, un recinto aislado, un útero del cual se renace, un altar de la vida donde se celebra el sacrificio: el amor y la escritura. Este cuarto sólo se conecta al mundo exterior por la ventana, que es siempre amenazadora.

Cuando no duerme bien... la despierta el reflejo de la ventana... como si fuera una puerta entreabierta en un ángulo del cuarto (p. 72)

La conexión se realiza por medio de la mirada: la mirada, como la voz, la vincula a la imagen y la escritura, los símbolos.

Desde su ventana mira para afuera... ¿Por qué esa vocación por la mirada? Mirarse en otros, en espejos, en ella misma, lleva a tan poco. (p. 23)

La parte más importante de su cuerpo, el instrumento sexual por excelencia, es la mano. Con su mano abofetea a un borracho, con su mano escribe, con su mano hace el amor.

Atracción por las manos, hoy sólo las suyas: quisiera pensar que son buenas, que apaciguan y dan placer... Pero Renata le dijo, alguna vez, que tenía manos agresivas. Y hoy le duelen las manos, hunde en ellas un pasado, les pide cuentas, las acusa... Cuando descubrió su sexo... no sabía si las manos que la acariciaban eran suyas o ajenas. La ceremonia solitaria que cumplía con regularidad era un acto placentero y vacío, a veces violento... Ve su mano en su sexo, directamente o en el reflejo de un espejo, como vio sus dos manos que se tocaban bajo el agua del tanque australiano. (p. 108-9)

El miedo a la castración se expresa como el miedo a perder la mano. Cuando su padre y su tía mueren en un accidente, ella descubre al acercarse a su padre que éste tiene amputada la mano. Oculta el hecho a su madre; poco después sueña con la mano y con su madre: en el sueño trata de comer la mano para que su madre no la encuentre, con la cual culmina la competencia con su padre por la posesión del falo, al apropiarse, mediante su ingestión, del falo del padre simbolizado en la mano amputada.<sup>8</sup>

Esta extensión metonímica de la sexualidad a su cuerpo, a la voz, a los objetos que la rodean, tiene un sentido negativo cuando se refiere al medioambiente que está fuera del cuarto. El cuarto, el útero, concentra, a pesar del gran sufrimiento de la protagonista, todos sus instintos de vida; lo que está fuera del cuarto atrae sus instintos de muerte. Así, en el capítulo V de la primera parte ella rompe la regla y sale de su cuarto; como consecuencia de esta salida tendrá

evocaciones del mar. El mar representa la inmovilidad, la muerte y despierta en ella sus impulsos tanáticos. Una muerte en el mar sintetiza la conjunción de placer y muerte.

Hoy querría estar sola en el mar: cómoda en el agua, dejándose ir, sin que nadie la llame desde la costa, sin salvatajes espectaculares... Entonces se habría dejado llevar sin miedo, a una hora en que ya no había bañeros ni figuras maternas que se agitaban en la playa, y se habría dormido lejos, muy lejos de la costa, sintiéndose segura. (p. 65-6)

El agua simboliza el momento en que el deseo se realiza en la muerte como disolución de los límites; la falta de agua implica por el contrario el instinto de muerte que frustra el deseo: la mala muerte es la sequedad, la esterilidad, el infierno.

En el primer capítulo de la segunda parte vuelve a romper los límites de su encierro, sale al campo, transgresión que entraña un nuevo castigo contra su amenazado instinto de vida.

En el campo... busca el agua. La imagen del infierno que se ha formado es un lugar con excesiva luz blanca; también un campo seco y polvoriento, sin agua. (p. 83)

Junto a la reconstrucción de la infancia en relación con su historia familiar y la resemantización, la desalienación de su cuerpo y del espacio como lugar de sacrificio ceremonial y de renacimiento, el recuerdo de la relación con sus amantes y los encuentros que tiene con éstas se transforman en una indagación de la necesidad de venganza y de la capacidad de amar.

El nuevo encuentro que le pedía a Renata ya no ocurrirá, renuncia a él. En cambio, con ganas y con furia, se promete un nuevo encuentro con esta Vera que vuelve a herirla. La arrinconará algún día, por última vez, en este cuarto que fue suyo. (p. 116)

El deseo de venganza surge como consecuencia de los celos y la lucha por la supremacía en la competencia amorosa de las tres mujeres. Esta competencia, que lleva repetidamente a la violencia, crea una inseguridad con respecto a la capacidad de amar, por la misma ambigüedad que muestran los sentimientos. En medio de esta violencia y esta competencia por seducir y conquistar, necesitan expresar la verdad arrancada con tanto sufrimiento: la necesidad de amar.

Piensa que ella dijo, en una misma noche y poco después de ese encuentro, las dos frases que Renata no le perdona. Que creía estar enamorada de ella, que necesitaba su cuerpo, que — sí — la quería... Ahora, al escribir, no sabe si está enamorada de Renata... (p. 56)

En la relación con Vera, sin embargo, las cosas ocurren de otro modo: ella es la seducida y Vera la autosuficiente, la seductora.

... Vera declaró que, por encima de todo, deseaba querer; y ella con rabia... declaró que en cambio deseaba ser querida (p. 100)

La ambigüedad que manifiesta hacia Renata se soluciona, cuando, superada la crisis y el encierro, ella sale de la ciudad.

Prometen volver a verse, tienen que volver a verse, se dicen mientras Renata la lleva al aeropuerto, mientras ella sabe que Renata — la única mujer a quien ha querido — volverá al lugar que se ha preparado, con otra. No se verán más. (p. 158)

En el momento final, ella rechazando el alcohol o cualquier otra droga que le ayude a adormecer su dolor, se enfrenta, como una heroína, con su soledad y con su destino.

### La narración

El tema de la escritura dentro del relato trasciende los límites de lo narrado y se constituye en el nexo entre lo narrado y la narrativa, a través de la narración. La escritura aparece como tema de lo narrado al anunciar la protagonista su intención de escribir sobre ciertos recuerdos importantes de su vida.

Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora (p. 13)

En el principio de la novela el acto de escritura de la protagonista es una forma de modificación del pasado según el deseo, tiene un sentido de adición y es por lo tanto un signo de carácter positivo; hacia el final, contrariamente, el escribir es un acto de substracción, de eliminación: no se avanza incorporando el pasado sino tachando, suprimiendo. En el capítulo VI de la segunda parte leemos.

... con la escritura se ilusiona, se dice que hay una continuidad. Y qué mentira al mismo tiempo: lo que escribe es una manera de ir tachando para seguir adelante, no sabe hacia qué: a lo mejor hacia algo que ya, desde un principio, ha sido tachado (p. 139)

Entre esos dos momentos la protagonista realiza una práctica de la escritura que la lleva a esa modificación de su concepción; la naturaleza misma de la escritura, además, ayuda en la determinación del cambio.

La protagonista, al principio, tiene una concepción logocéntrica de la escritura, considera que el escribir es una práctica afirmativa capaz de actuar

sobre la realidad. En la cita de la página 139, sin embargo, la escritura no aclara, ni centra, ni ubica, ni sitúa: la escritura devora, tacha, suprime.

El personaje-autor-narrador de esta narración intradiegética, presentado por una voz narrativa extradiegética, es alguien que carece de un centro y de una imagen propia clara.<sup>9</sup> El personaje se coloca arbitrariamente en un centro y un límite artificial y forzoso: la "cárcel" del cuarto; allí, entregado al acto de la escritura espera centrar y limitar el contenido de su memoria por medio del lenguaje. Encuentra en cambio su "condición trágica" de hablante: el lenguaje simultáneamente la sitúa y la margina: su producción es una enunciación devoradora.

El lenguaje expresa la búsqueda de la plenitud y la necesidad de satisfacer el deseo, que se transforma en una peregrinación utópica: en el lenguaje no hay plenitud posible. Por eso se tacha, se substituye, pero jamás se llega.

El lenguaje enmascara, coloca velos y luego los arranca, los substituye. El personaje confía con inocencia poder desenmascarar "su verdad" por medio del lenguaje y la escritura, pero la escritura es esa práctica que encubre permanentemente su verdad. Ella sale del cuarto no porque ha satisfecho su deseo de venganza, sino porque lo abandona. Se aferra a lo escrito, donde mágicamente ha transferido su dolor por medio del acto de la escritura, y es una parte de ella misma a la que no puede renunciar sin quedar incompleta.

Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a la cita. (p. 158)

La protagonista, dentro de lo narrado, trata de salvarse por medio de la escritura y del "análisis". En la narración la voz narrativa extradiegética permanece focalizada en el acto de la escritura de la protagonista: narra cómo la protagonista escribe lo que recuerda, explica su ilusión de libertad y su victoria parcial sobre sí misma. La "crisis" del personaje-"autor", vehiculizada y constituida por medio de la escritura, se transfiere, por analogía, al acto de narrar que lleva a cabo la voz narrativa. La narración, en lugar de ser una narración cerrada, completa, de un hecho pasado, como es usual en el género, es una narración en presente de un proceso en desarrollo.

Nosotros, como lectores, imaginamos una narración contemporánea a la narración que lleva a cabo el personaje. Al ser ambos actos coetáneos, simultáneos, la ventaja del punto de vista omnisciente de la voz narrativa, su facultad de situarse "por encima" con respecto a lo narrado, se pierde. Hay un grado de identificación entre la voz narrativa del autor y la voz narrativa imaginaria de la protagonista como autora, una cercanía amenazante que desdibuja los límites entre la narración y lo narrado, ya que como lectores comprendemos que si la narración diegética modifica al personaje-narrador, la narración extradiegética también puede modificar al narrador virtual de la

novela. La narración diegética, en este caso, no representa un proceso lógico-analítico de escritura en el que un emisor revela el logos al receptor; aquí la narración es un proceso dialéctico, sintético, donde el narrador es revelado por la escritura y ninguno de los términos del acto ficticio de la comunicación diegética permanece inmune a las modificaciones a que da lugar su práctica y su desarrollo. La voz narrativa extradiegética, por analogía, es sólo parcialmente autora, no “posee” toda la historia: el autor, en ambos casos, es parcialmente pasivo frente a la historia, “es escrito” por ésta.

La narración es susceptible de crear transformación y circulación de representación, de re-producción. El personaje-autor accede a la historia, o va rescatando trozos de ésta de su memoria y hasta de su “olvido”, de su subconciente; así por ejemplo en este párrafo en que describe un sueño.

A veces sueña con ella, la ve en este cuarto en el que además de su cama aparece un catre o una camilla. Sara se ha instalado en el catre porque piensa de algún modo que es el lugar que le toca. Desde él se queja: pide que la curen, que la venden, está herida y sufre mucho (p. 36)

En otros párrafos encontramos enunciaciones analíticas, referidas a algún material previamente presentado, análisis del propio relato y análisis psicológico.

En ese desgarramiento inquisidor se encuentran clave y orden de esta historia. Por un lado intenta desmontar un itinerario que se inició aquí doblemente: cuando vio por primera vez a Vera... cuando regresó hace poco a este cuarto sin quererlo... Por otro lado intenta armar un itinerario alrededor de Renata... Por fin... tiñe esos dos lados con una infancia que evitaba... Poco queda para mí, se dice, ante el abarrotamiento de ese camino trazado. No ve claramente el nexo entre Vera, Renata y su infancia... (p. 23-4)

La re-presentación y el análisis son dos lenguajes opuestos y antitéticos, que se dan entrelazados dentro de un mismo párrafo muchas veces. El análisis absorbe e incluye la re-presentación, es una lectura e interpretación de los sucesos presentados o presentes en la memoria de la protagonista en ese momento. Encontramos coexistiendo en el texto un lenguaje extensivo, descriptivo y otro reductivo, analítico. El texto muestra el proceso de la lectura y su influencia en la protagonista como autora: el análisis da por resultado una interpretación de la escritura.

Todo lo que se ofrece a la escritura es básicamente “inseguro”, la escritura más que fijar establece, es decir, crea una nueva causa cuyas consecuencias no podemos prever totalmente.

Recuerda una conversación con un amigo. Le reprocharon haber escrito seres reconocibles, traducibles: él tiene miedo, rechaza la idea de que la novela que ha escrito integre la realidad no como objeto sino como relación vivida.

Cuando lo oyó hablar se sintió tocada, se dio cuenta de que ella también corteja un espacio intermedio: reconoce que al transcribir ordena y se permite cambiar nombres pero pretende dilucidar, en un plano que sabe de antemano inseguro, un episodio cuyas posibilidades ignora, cuyos antecedentes fluctúan, y que querría definitivo (p. 20)

La escritura es en sí un acto lleno de riesgos: uno puede pasar de escritor a personaje y de escritor a lector. El acto literario de circulación de la historia no es unívoco sino multívoco, la literatura rompe y desborda el circuito de comunicación, hasta el punto que no sabemos bien cuál es la historia, quién es el personaje y quién el autor.

La narración se convierte en un ejercicio de autodomínio.

... ha manejado — a medida que ha avanzado en este relato — sus muertos y su infancia. Ella también se aferra... para que el pasado le dé algo... Para descifrar lo que ella fue y lo que sigue siendo, para que estallen esas cuatro paredes (p. 121)

La escritura es un proceso metonímico mediante el cual pretende ejercer un control sobre su pasado. La protagonista, por medio de la introspección y de la confesión, quiere arrancar de sí una verdad y luego guardarla como el tesoro de un logos infinitamente rico. Esta fe en el logos es la falsa conciencia, la ideología que no resiste la “verdad” de la escritura: la escritura no descubre, la escritura cubre, “tacha”. La narración se desarrolla sobre esta situación de conflicto y de crisis entre una cultura logocéntrica y una narración que trata de centrar y de fijar pero no puede lograrlo. El análisis al que la protagonista-autora somete al acto de la escritura muestra la incapacidad radical de la escritura de nombrar la totalidad.

La escritura no puede reflejar fielmente: es irreversiblemente una distorsión, una modificación, una creación. Dice la voz narradora:

Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño. A medida que avanza se desdibuja en estas historias... se ve escribir... Las ventanas que mira desde la suya son espejos borrosos. ¿Quién podría verse en ellos? (p. 24)

En análisis, la racionalización de la experiencia, la racionalización del poder de la escritura, la dejan sin defensa ante ese coloso con cuerpo de titán y pies de barro: el logos. Ella cree en él como nosotros lectores creemos en él: el poder de la confesión, el análisis y la verdad. Pero la escritura es una práctica “diferente” que no puede ser totalmente justificada. Contiene en sí su propia justificación, y ésta no aparece en su aspecto positivo; tenemos que imaginarla detrás de los límites indicados por la falta de reflejo y reproducción perfecta. No hay simetría entre el logos y la escritura, la escritura desdibuja lo que el logos quiere afirmar.

La narración se transforma en un campo sistemático de desencuentros y distorsiones. El análisis relativiza la máscara creada por la narración en la descripción previa, ataca la función re-presentativa, mimética del lenguaje y enfatiza su función productora. La función autoral ha derivado parte de su poder: la escritura es parcialmente autora de sí misma. Nosotros, lectores, en la medida en que no controlamos totalmente lo narrado también compartimos la indeterminación autoral. Esta indeterminación es la multiplicidad de perspectivas que abre esta novela.

### NOTAS

1 Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1981). Todas las citas textuales de este trabajo, indicadas con el número de página correspondiente, pertenecen a esta edición.

2 Ver Magdalena García Pinto, "La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista Iberoamericana* No. 132-33, Julio-Dic. 1985, pp. 687-696.

3 En mi trabajo uso el término "historia", o "lo narrado", para designar el significado o contenido narrativo; uso el término "narrativa" para designar el discurso o texto narrativo en sí mismo; y el término "narración" para designar la acción que produce la narrativa, y por extensión, la totalidad de la situación ficticia en que dicha acción tiene lugar. Utilizo el término "voz narrativa" para designar un sujeto posible ejecutante del acto de la narración. El término "escritura" designa el discurso escrito, y la expresión "acto de escritura" designa el momento de la ejecución de dicho discurso. Dicha terminología está tomada de la obra ya clásica de Gérard Genette, *Narrative Discourse An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), p. 27.

4 Utilizo la palabra "protagonista" o "personaje" para designar al personaje de lo narrado sobre el cual la voz narrativa focaliza la narración.

5 Molloy, *En breve...*, p. 149. Ver Oscar Montero, "*En breve cárcel*: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", en *La sartén por el mango*, pp. 111-118.

6 Molloy, *En breve...*, p. 89. Ver Gonzalo Navajas, "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista de Estudios Hispánicos*, Mayo 1988, 22 (2), pp. 95-105.

7 Sobre la teoría del Estadio del Espejo en Jacques Lacan, ver el trabajo de Jean-Baptiste Fages, *Comprendre Jacques Lacan* (Toulouse, Privat, 1971), pp. 13-21. Ver también el excelente trabajo de Elena M. Martínez, "*En breve cárcel*: la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy", *Revista Iberoamericana* No. 151, Abril-Junio 1990, pp. 523-532.

8 Molloy, *En breve...*, p. 111.

9 Denomino “diégesis” o “intradiégesis” a la narración del personaje-autor y “extradiégesis” a la narración de la voz narrativa. La diégesis en este caso funciona como una metanarrativa ya que se transforma en tema de lo narrado. Podemos decir que la diégesis del personaje-narrador es una metadiégesis con respecto a la extradiégesis de la voz narrativa. Ver Genette, *Narrative discourse...*, p. 228.

### OBRAS CITADAS

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Fages, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse: Privat, 1971.

Ferreira Pinto, Cristina. “En breve cárcel: escribiendo el camino del sujeto”. *Letras Femeninas*. Primavera-Otoño 1989, 15 (1-2), pp. 75-82.

García Pinto, Magdalena. “La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: En breve cárcel, de Sylvia Molloy”. *Revista Iberoamericana*. Julio-Dic. 1985 51 (132-133), pp. 687-696.

Genette, Gérard. *Narrative discourse An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. Translated by Jane Lewin.

Martínez, Elena. “En breve cárcel: la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy”. *Revista Iberoamericana*, Abril-Junio 1990, 56 (151), pp. 523-532.

Masiello, Francine. “En breve cárcel: la producción del sujeto”. *Hispanamérica*. Agosto 1985, 14 (41), pp. 103-112.

Miller, Nancy. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge, 1991.

Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1981.

Montero, Oscar. “En breve cárcel: la Diana, la violencia y la mujer que escribe”. González, Patricia y Ortega, Eliana, eds. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 1984. pp. 111-118.

Navajas, Gonzalo. “Erotismo y modernidad en En breve cárcel de Sylvia Molloy”. *Revista de Estudios Hispánicos*. Mayo 1988, 22(2), pp. 95-105.

Showalter, Elaine. *Speaking of Gender*. New York: Routledge, 1989.



## ***LAS PUBERES CANEFORAS* DE JOSE JOAQUIN BLANCO Y LA INSCRIPCION DE LA IDENTIDAD SEXUAL\***

**Marina Pérez de Mendiola**  
University of Wisconsin-Milwaukee

**S**in duda la producción literaria urbana en México registró durante estos últimos quince años un incremento apreciable y saludable. Saludable, por permitir, por ejemplo, que una forma artística como la narrativa sea un forum para ideas y representaciones desatendidas en el pasado inmediato por el debate tanto artístico como social. De ahí que este tipo de literatura favorezca, entre otras cosas, la emergencia de una “sub-cultura” homosexual.<sup>1</sup>

*Las púberes canéforas*, del escritor y cronista mexicano José Joaquín Blanco publicada por primera vez en 1983, es una novela que podría clasificarse no sólo bajo la categoría de literatura urbana; sino también bajo la de literatura policíaca, literatura de denuncia o literatura “gay”. A pesar de la fascinante polisemia de este texto, lo que más nos cautiva es el aspecto de la novela que se presta al análisis de la inscripción de la homosexualidad, además de los problemas y preguntas que este tipo de inscripción plantea. ¿Cómo se forma en esta novela la identidad sexual de los personajes principales y cómo se vive dentro del contexto urbano en el que se desarrollan? ¿Cómo se manifiestan las tensiones dialécticas entre el mundo “heterosexual” y el mundo “homosexual”? Y, por fin, ¿cuáles son los efectos de la “sexualización” de las relaciones sociales entre dos personajes masculinos en la novela? Estas son unas cuantas preguntas que intentaremos contestar a continuación. Sería ingenuo de nuestra parte, sin embargo, suponer que el presente análisis proporcionará respuestas que satisfagan a todos. De hecho, una consideración somera de la cuestión de la “identidad sexual” revela la complejidad que rodea las mismas nociones de identidad y de sexualidad, y la tendencia que tenemos a caer en definiciones reduccionistas y esencialistas. Para entrar en la problemática que tenemos planteada más arriba, convendría examinar, en primer lugar, cómo se organiza

---

\* Ponencia leída en abril de 1992 en el *45th Annual Kentucky Foreign Language Conference*.

estructuralmente la novela.

Las primeras páginas de *Las púberes canéforas* tienen el sabor enigmático de una historia policíaca. ¿Quién es Felipe? Quiénes son sus secuestradores y por qué lo secuestran? ¿Quién es la mujer rubia asesinada? De inmediato, lo que caracteriza a Felipe, personaje cuya historia se introduce como el centro de la trama discursiva, es su temor por el campo. Así, cuando sus secuestradores lo llevan a las afueras de la Ciudad de México, lo que espanta a Felipe no es tanto la posibilidad de una muerte inminente; sino la idea de que pudiera morir en un lugar rural, en medio de algo con olores y ruidos totalmente desconocidos para él: “Sin embargo, Felipe había vivido siempre en la ciudad, sabía de calles y de anuncios eléctricos. Las sensaciones inmediatamente anteriores a su muerte le serían desconocidas” (12). Pero Felipe no muere allí y las respuestas a las preguntas del primer capítulo aparecen paulatinamente a partir del segundo manteniendo cierto suspenso hasta el final. Con el segundo capítulo se traslada de las afueras de la ciudad a México D.F., imagen axial en la novela. Los personajes principales son dos hombres de diferentes clases sociales separados por una generación: Felipe de dieciocho años y Guillermo de cuarenta. Guillermo se presenta como homosexual, mientras que Felipe, chichifo<sup>2</sup>, sólo parece “practicar” actos sexuales con otros varones por necesidad económica: “Se habían conocido en la calle, cerca de una estación del metro, en Calzada de Tlalpan, la noche de un sábado; Guillermo le había dado mil pesos” (44-45). Guillermo es narrado en tercera persona por un yo que sólo se revela, y por unos instantes, hacia el final de la novela: “De pronto [*Guillermo*] me reconoció [*a mí*], se acercó con Irene y me presentó, con sorna, como un “escritor profesional”” (133, énfasis nuestro). La técnica narrativa de la que se vale José Joaquín Blanco aquí, permite al lector participar en la “escritura” y en la creación de la novela conforme avanza en la lectura. No sólo el suspenso que se teje en torno al enigma en sí es lo que tiene al lector en vilo, sino también la morfogénesis de la novela. A primera vista, *Las púberes canéforas* es el producto de la combinación de dos textos. Uno aparece esparcido por la narración en párrafos entrecomillados. Gracias a las frases en cursiva que preceden dichos párrafos, descubrimos que éstos son los fragmentos que compondrán “la grán obra, una novela que se llamaría *Las púberes canéforas*” (77), que el mismo Guillermo está escribiendo. Algunos ejemplos que nos revelan la presencia de un segundo relato son: “NOTA para Felipe como personaje novelístico (38); OTROS apuntes de Guillermo sobre Felipe: “A Felipe le gusta hacer cuentas de todo...” (44); LA ROPA (sketch): Vestir como dioses...” (Para capítulo tres.)” (71). El narrador de la novela que tenemos en nuestras manos, cuyo título también es *Las púberes canéforas*, integra en su corpus textual los fragmentos — siempre entrecomillados — de la “futura” novela de Guillermo. Esta técnica de *mise en abyme* contribuye, por una parte, a borrar la frontera entre narrador/personaje narrado (Guillermo) y autor (J.J. Blanco y Guillermo) de la(s) novela(s); y por otra, a inducir la sensación en el

lector de que está en presencia de un bosquejo de las varias versiones posible de una misma novela. La novela que leemos puede ser, de esta manera, el producto de los varios modos de insertar los fragmentos entrecomillados y de escribir la novela. En presencia de un texto lejos de estar super-determinado, se le otorga al lector la posibilidad de reareglar las piezas de este “puzzle” narrativo y de crear otra novela y quizás otras identidades.<sup>3</sup>

### **Formación de la identidad sexual y contexto urbano: Felipe, Guillermo, La Gorda**

La novela *Las púberes canéforas*, bien sea la de Blanco, la de Guillermo o la de ambos, halla sus orígenes en la necesidad expresada por Guillermo de relatar una historia, que le permite llevar su existencia como homosexual:

La vida de homosexual incluía **largas caminatas y largos episodios de soledad**, ¿por qué no contarse una novela a sí mismo? ¿Por qué, a partir de lo que el propio Felipe le había contado, que desde luego no siempre sería la verdad, no contarse una historia? ¿Por qué no **atreverse, y escribirla?** (21-22, énfasis nuestro)

Las partes destacadas sugieren un destino solitario, una existencia desgraciada y oprimida, la existencia de alguien que no tiene derecho a revelarse tal como es sin correr el riesgo de transformarse en anatema. El “texto” es la prueba tangible de su valentía y la instancia escritural un acto de resistencia frente al dictum social. Su escritura y sus lecturas son, para él, fuente de liberación, ya que es lo que le “impedía resignarse a la pinche vida parda de esta ciudad incapaz de otra cosa que venderse, y revenderse fraudulentamente” (22). La Ciudad de México, repetidamente pintada por Guillermo tanto de noche como de día, es una ciudad decaída, violenta, corrupta que confina la homosexualidad, especialmente a la de clase económica baja, a sus lugares más sórdidos y peligrosos:

Esas calles que también eran refugio de los homosexuales pobres, en umbrales de viejas vecindades y edificios de departamentos donde la plomería no funcionaba... Las cogidas rápidas en escaleras oscuras de madrugada, a las que se llegaba por puertas descompuestas o de plano romper a pedradas la luz del farol, para coger a su sombra; y tantos recursos del sexo sin dinero, amedrentado pero enfurecido por su propio miedo: la verga dura y los labios temblantes”. (22)

En esta novela, y en otras como la de Luis Zapata *El vampiro de la Colonia Roma* (1977), la homosexualidad es representada como una “ocupación feminoide” por su asociación con la prostitución, un trabajo “tradicionalmente” desempeñado por mujeres, dentro de un marco heterosexual. Si la prostitución

heterosexual — en que el objeto del comercio es una mujer y el sujeto un hombre — se considera cada día más como una actividad social hasta reconocida y “necesaria” en varias culturas, la prostitución homosexual — en que el objeto del comercio y el sujeto son personas del mismo sexo — sigue llevando el estigma de lo sórdido, de lo anti-natural y de lo irregular. Está, por lo tanto, muy lejos de ser alzada al nivel de la “función social” (por bien o por mal) que desempeña la prostitución heterosexual. En el ámbito de la prostitución, el homosexual ocupa el lugar de ciudadano de “segunda clase” y padece una fuerte discriminación. Así, la ciudad, hasta en sus lugares más recónditos, desapueba las actividades sexuales entre personas del mismo sexo y sólo las tolera limitándolas a bares clandestinos y a las calles más peligrosas de la urbe. Al mismo tiempo que condenan la homosexualidad, numerosos son los “cristianos”, instrumentos cinéticos de lo que Butler llama la “matrix heterosexual” (xi), que promueven la prostitución homosexual. Los definen como cautivos de su propia trampa, que no pueden aseverar socialmente y “diurnamente” sus “deseos” sexuales: “Aquel respetable padre de familia, por ejemplo, que en sus escapadas, después de tres tragos durante el cocktail del aniversario o en su oficina, ligó a un chichifo” (76). A lo largo de la novela se enfatiza el papel y la función que desempeña el chichifo en una sociedad en que el ethos erótico es definido según normas sociales y morales tradicionalmente aferradas al “paradigma maniqueísta patriarcal”. Sociedad para la que “la concepción del género/sexual no sólo presupone una relación causal entre sexo, género/sexual y deseo, sino que sugiere a la vez que el deseo es el reflejo del género/sexual y el género/sexual es el reflejo del deseo” (Butler 22, traducción nuestra).

Como se mencionara al comienzo de este ensayo, *Las púberes canéforas* presenta un abanico de personajes masculinos que se esfuerzan por dar sentido a su vida. Aunque, aquí el “cuerpo” principal en el que se inscribe el ethos erótico mexicano es el cuerpo masculino, postulo que dicho cuerpo no se puede definir irremediablemente como homosexual. La identidad sexual de los diferentes “cuerpos” masculinos — si es posible una identificación — se forma en cada caso, y eso a pesar de sus denominadores comunes, de manera distinta.

El personaje de Felipe es paradigmático de numerosos jóvenes (mozos y mozas) que acuden a la ciudad para establecerse con la esperanza de una vida mejor a la que el pueblo de donde son oriundos puede ofrecerles. Su primer contacto con la metrópoli desmisticla la urbe, ya que las oportunidades son escasas y el trabajo una quimera. Felipe viene a aumentar los efectivos de los pícaros ya numerosos en la selva urbana. Lo que lleva a Felipe a la prostitución es, según el relato de Guillermo, su deseo de tener acceso al mundo consumista. La Ciudad de México le ofrece un universo semiótico nuevo, en donde los códigos del lenguaje y de relación han venido transformándose de manera dramática. El joven responde a estos nuevos signos y mensajes como sus creadores lo habían previsto: “Se deslumbró con la ciudad y dejó los estudios por las películas, las chamarras finlandesas, los tocacintas, los reventones en

condominios falsamente palaciegos, los coches, las motos, y si había suerte hasta algún viaje a Acapulco" (44). Está fascinado por los nuevos mitos, por el éxito mundano que no requiere mucho esfuerzo. Guillermo ficcionaliza un personaje cuyo yo se limita a un signo vacío, "colonizado desde dentro por tecnologías para cuerpos inmunes, una tecnología virtual mediada por cuerpos diseñadores sometidos a sistemas de imágenes informatizadas" (Krocker & Cook 8, traducción nuestra).

La ciudad en *Las púberes canéforas* y en la mayoría de las novelas urbanas recientes, opera como el locus ideal para la máquina de consumo del capitalismo tardío y "se establece con su economía política de signos... que recubre la superficie del cuerpo de su tatuaje como texto, escenificando a su vez el artículo de consumo como fuente de poder" (Krocker & Cook 17, traducción nuestra). La vida de Felipe es regulada en gran medida por estos signos de moda y opta por instalarse en el apartamento de Guillermo; ya que éste le brinda ayuda económica a cambio de relaciones sexuales.

Felipe es uno de los personajes más logrados de esta novela y quizás de muchas novelas urbanas que también incluyen el tema de la homosexualidad. En efecto, este personaje resiste cualquier tipo de definición genérica/sexual formulada a base de su actividad sexual, su sexo o deseo. Es chichifo por escoger el género/sexual masculino (bien sea heterosexual u homosexual) como objeto de su comercio. Esto no es suficiente para definirlo como "homosexual", ya que varios factores pueden explicar su elección:

1. La prostitución "heterosexual" tal como es "definida", implicaría que Felipe tendría que vender su cuerpo a una mujer a cambio de dinero pagado por ella, lo que haría de él un hombre mantenido y podría, dentro de un contexto cultural latino, dar señales de poca o mucha hombría.
2. La prostitución que se limita a intercambios sexuales entre personas de mismo sexo, y aquí más específicamente entre "varones", puede resultar más lucrativa por la censura social en torno a la homosexualidad o simplemente a la actividad sexual entre personas de mismo sexo.
3. El objeto del deseo de Felipe se halla en una persona de su sexo, lo que tampoco lo identifica necesariamente como homosexual.<sup>4</sup> Además, su relación con Analfa confirma que el erotismo de Felipe no sólo se concentra en el género/sexual masculino, y que el género/sexual y el deseo no confluyen de manera sistemática.

Como lo explicara Sedgwick en su lúcido y valioso estudio *Epistemology of the Closet*, "la cultura moderna occidental fija lo que llama la sexualidad en una relación cada día más privilegiada con las construcciones de nuestra identidad individual más premiadas como la verdad y el conocimiento" (3, traducción nuestra). La actividad sexual/genital de Felipe no permite encasillarlo desde un punto de vista genérico/sexual. Esta actividad, en cambio, sí es lo que le permite acceder a la economía de mercado y de ahí emprender el proceso de identificación social. El acto sexual y el objeto de su deseo no

determinan para Felipe su género/sexual y tampoco desea él verse circunscrito por su sexualidad: "Tanto Felipe como Analía se admiraban de que el sexo fuera tan importante para la gente: tan drámatico, tan deformador; de que las personas resultaran tan débiles, tan deseosas, tan esclavas de apetitos exagerados" (73).

Guillermo, por otra parte, encarna al funcionario apasionado por la escritura, casado y divorciado que se "declara" en la novela como homosexual. Su relación con Felipe subraya las diferencias entre estos dos personajes. Para Guillermo, la sexualidad es lo que regula su vida tanto mental como emotiva. No sólo llega a ser totalmente dependiente (sobre todo sexualmente dependiente de Felipe), sino que dicha "adicción" le causa además ansiedad e ira cuando toma conciencia de que su deseo por Felipe da a éste toda la superioridad y el control de la relación. Lo que no se resigna a perdonarle a Felipe es su juventud reflejada ésta en su constitución física, a que Felipe explota en extremo: "esta putería urbana, por ejemplo, pensaba Guillermo, esclava de sensualidades industriales insatisfactibles, del tipo del Apolo industrial que encarna en los modelos de ropa y de los olimpos extraídos de los comerciales de televisión" (39). Esta cita obviamente alimenta el discurso crítico-social que permea toda la novela, pero también es representativa de la desesperación de Guillermo. Este, para paliar al despecho que le invade cada día un poco más, descubre una válvula de escape, una manera de consolarse de la humillación y pena que le inflige Felipe: el poder que le otorga la escritura. Si Felipe controla la sexualidad de Guillermo, éste tiene autoridad sobre la creación literaria de la identidad de Felipe y, "vengativo, Guillermo traducía a los jóvenes a un despectivo lenguaje de burdas comparaciones mercantiles" (39). Sin embargo, este refugio no le impide admitir que anhela, "ya que la juventud ha pasado, ese ideal del coito homosexual como encuentro de semidioses basketbolistas reluciendo músculos de estreno" (40).

El personaje de La Gorda es otro personaje sobre el que interesa detenernos: "La Gorda no lo era tal; por el contrario, era chaparrón fuerte y bastante esbelto, con un espeso y tieso bigote como de revolucionario zapatista del Archivo Casca... no se dejaba echar el cuerpo a perder. Cuarenta años" (54). La particularidad de La Gorda estriba en que es el único personaje que discurre libremente sobre cómo se manifestaron sus primeros deseos sexuales. En su discurso, La Gorda parece indicar que su deseo por personas del mismo sexo siempre dominó su vida erótica: "Pero desde chiquito me encantaban los indios. Puta que es uno desde recién nacido, ¿verdad?" (57). Su atracción por los indios, obreros y campesinos resulta más que nada de la censura impuesta por la clase social de la que es oriundo. Para la Gorda, los obreros solían simbolizar la otredad, la diferencia, al mismo tiempo que lo natural, la libertad, todo lo que se opone a las reglas, normas y virtudes que le dictan su familia y el decorum social. Los cuerpos de los trabajadores, los únicos cuerpos medio desnudos que se ofrecen a su vista, despiertan en la Gorda el deseo carnal, su sensualidad y se transforman en el objeto de sus fantasías sexuales. Aunque las cuestiones de

orden “ontogénico” y “filogénico” no son de mayor importancia para La Gorda, ésta se regocija al mencionar que sus padres erróneamente, como el resto de la sociedad, siempre percibieron la homosexualidad como un fenómeno de metástasis sexual.<sup>5</sup> Si la homosexualidad es el resultado de un fenómeno de inversión es, por consiguiente, un fenómeno “controlable”, o, por lo menos, algo que se puede prevenir si el medio-ambiente en el que la persona se desarrolla reúne las condiciones necesarias:

Cómo me aburría. Le pedía a mi papá que me mandara con sus trabajadores par aburrirme menos, y él decía que sí; porque entre mi mamá, sus amigas, la abuela, las tías, la iglesia y demás, para no hablar de la casa donde nunca se podía estar en ningún cuarto sin estar oyendo radionovelas y fotonovelas... dizque me iba a volver maricón (decía mi papá), y que entre machos proletas me iba a volver hombrecito. Fue exactamente al revés, quién lo dijera, ¿no?; y mis hermanos que eran más mosquitas muerta, ahí los ves de papás modelos, empresarios locales... Y yo que siempre fui el fortachón de harto deporte y madrazos, y todavía, salí lorecita... (59-60)

La Gorda procura destablizar presupuestos dados como verdades eternas, quebrar por medio del humor el concepto de la homosexualidad y la sexualidad como sistema binario, y muestra “que la construcción de una identidad sexual coherente que sigue el axis de lo femenino/masculino, sólo puede fracasar” (Butler 28, traducción nuestra). Sin embargo, vive una existencia social y profesional de homosexual “tapado”: “Siempre atraía a las madres burguesas con su apariencia tan saludable y juvenil, con su apretada cintura y sus gruesos antebrazos” (64).

De lo que se ha planteado anteriormente, parece ser que uno de los factores comunes en la formación de las identidades de Felipe, Guillermo y la Gorda es la obsesión por no envejecer. La preocupación por la edad, por la decrepitud física, está muy presente en esta novela. Esta es una preocupación “tradicionalmente” femenina, más bien la suerte de las mujeres cuyos cuerpos después de cierta edad ya no son, en gran número de culturas, apetecibles y mucho menos aceptados cuando se emparejan con el cuerpo joven de su contraparte masculina. Guillermo se desvela por permanecer en buenas condiciones físicas para “gustar”, actitud que se adjudica al género/sexual femenino dentro de relaciones heterosexuales, mientras al hombre (heterosexual) no se le suele aplicar con la misma presión este tipo de exigencia: “Mientras menos atención le preste a mi desarrollo físico más masculino seré” (Monsiváis 116). Guillermo se define como homosexual — aunque tapado — pero esta condición se circunscribe a una homosexualidad que se entiende en términos foucauldianos de “inversión del género/sexual y de transitividad del género/sexual” (Sedgwick 45-46, traducción nuestra). Esto sorprende ya que la homosexualidad que marca y atraviesa el relato “... resulta asociarse mucho más con la virilidad de la orientación homosexual del deseo masculino como le parecía evidente al

antiguo espartano y no con su afeminamiento más evidente en la cultura popular contemporánea” (Sedgwick 1985. 27, traducción nuestra). Se produce entonces un desplazamiento interesante: la edad viene a ser un elemento importante en el proceso de formación de la identidad de estos tres personajes; dicho elemento llega a tener más trascendencia que el problema de la sexualidad o que el del género/sexual, aunque estos dos problemas corran paralelos a lo largo del texto. Blanco dedica gran parte de su novela a algunas de las nuevas manifestaciones defechas de lo erótico (masculino), en donde lo que importa es una forma corporal estereotipada en que el buen estado físico puede garantizar a cualquiera toda clase de éxitos:

Tanta gente apasionadamente sometida a sus fantasías de adolescentes, encarnándolas hasta la vejez con una obsesión excedida: todo el apogeo viril de las revistas de historietas, cuerpos tarzanes y kalimanes, en los que la bondad y el éxito se definían por la cantidad de bolas musculares, la triangulación poderosa del tronco con estrecha cintura sobre viriles nalgas opimas y un minúsculo taparrabo suficientemente abultado por enfrente, que se conjugaba con rostros adorables de muñecos de plástico — nariz recta, ojos pestañudos, simetría perfectas — y poderosas piernas de gladiador de bronce. (131)

El físico-culturismo al que se dedican la mayoría de los personajes masculinos funciona aquí como un tropo arquitectónico, especialmente, cuando se asocia al físico-culturismo practicado por hombres jóvenes que sostienen relaciones sexuales con otros varones. Este tropo arquitectónico simboliza la osmosis entre el cuerpo humano y el cuerpo urbano material, cada uno dependiente del otro. Felipe, por ejemplo, está determinado a cultivar y a mantener su cuerpo a la imagen de los rascacielos de vidrio del acaudalado Paseo de la Reforma, la única avenida con la que desea identificarse: “Torres de cristal, de hielo, casi de luz. Le vuelven loco algunos edificios de Paseo de la Reforma, que como espejos reflejan a otros edificios espejeantes que a su vez...” (45). Ve su silueta como réplica humana de lo materialmente exitoso y de lo físicamente moderno, de la expresión estructural de lo arquitectónico y de lo urbano. Su esperanza o ilusión es poder un día armonizarse con este medio ambiente urbano, sentirse en total simbiosis con los edificios de vidrio que reflejan su “morfología” en los músculos relucientes de Felipe, mientras la imagen de Felipe rebota en las ventanas refractantes. Ahora bien, este reflejo nunca va más allá de una construcción morfológica o del espacio de una representación pictórica. Felipe sólo se identifica con el aparente sano armazón de La Reforma, con la hiperrealidad, reduciendo así la inscripción de su yo en este microcosmo de la Ciudad de México a una inscripción material. Aunque Guillermo y La Gorda también se dedican al culto de sus cuerpos para mantenerse atractivos y sexualmente “vivos”, están conscientes del engaño que esto acarrea. La ciudad por la que Guillermo se está paseando se opone drásticamente a las construcciones regulares de La Reforma que personifica Felipe: la ciudad de Guillermo

tanto como el mismo Guillermo gestan en la novela una “retórica del disturbio”.<sup>6</sup> Dicha retórica se hace patente en las descripciones de otros loci, como Insurgente Norte, Eje 2 Norte o Avenida Manuel González en donde Guillermo ve durante su “deambular” puentes desmoronados, casas desplomadas, coches desvencijados o estructuras parcialmente construidas. El relato de Guillermo sobre la estación de ferrocarriles decrepita (una vez el orgullo de México y símbolo de progreso) sólo muestra aquí señales de decaimiento. Las estructuras ruinosas o a medio edificar podrían también ser los residuos del terremoto del 85; pero quedan, sin embargo, muestras icónicas de los fracasos de la urbanización de los sesenta. La lectura de la ciudad que Felipe y Guillermo hacen, difieren fuertemente, lo que podría ser el resultado de un conflicto generacional. La relación mimética entre el conjunto urbano decaído descrito por Guillermo y los estragos de la edad que él mismo admite cargar, se hacen eco de su angustia a la caducidad física. Se da cuenta que ya está muy desfavorecido con respecto a lo que llama “el apolo industrial” y el “capital individualista” que representa la apariencia de éste:

Desde hacía mucho tiempo a Guillermo y a la Gorda les daba por sentirse viejos; en parte porque la gente que circulaba públicamente por los lugares más o menos homosexuales de la ciudad, solían ser muy jóvenes (que después de unos años de apreturas o de reventones, se retiraban desencantados u obligados por la presión social; y se casaban y se obligaban a vidas aceptadas, o simplemente se encerraban en sus existencias privadas). (56)

Cuando se hallan abrumados por el mundo que les rodea, Guillermo y La Gorda abogan por la vuelta a una visión de la sexualidad en la que el deseo no es “industrializado, empaquetado y enlatado en el negocio de lucrar con él” (151). Ambos suspiran por un espacio perdido equivalente aquí al marco rural y a su cultura, donde el sexo se presenta para ellos como algo “natural”, fuera de lo mercantil y donde uno no tiene por qué ser un “superman del colchón”: “Debiéramos ser más modestos con el sexo, como en las culturas campesinas, más naturales; y lo mismo con los sentimientos... quitarle al sexo ese excesivo atributo urbano del lujo vital” (41). La Gorda reitera este tipo de polarización entre lo urbano-artificial y lo rural-natural, idealizando el campo y fantaseando sobre el encuentro sexual con el “buen salvaje”, el indio. Como lo admite, sólo es una fantasía, por lo demás racista. Reconoce que el “nativo” no puede reducirse a lo natural y benévolo, y que su deseo por una sexualidad “prehistórica”, por un “edén subvertido”, es un sueño no sólo utópico; sino también contraproducente.

A partir del capítulo cinco, descubrimos una serie de personajes cuyas identidades y sexualidades se forman de manera diferente a las de los tres personajes anteriores.

### Tensiones dialécticas entre el mundo heterosexual y homosexual y sexualización de las relaciones

En el relato aparecen otros personajes cuyos casos también presentan particularidades interesantes, como ocurre con Ignacio y Fabián. Ambos son amigos, pero Fabián ignora todo de las actividades sexuales de Ignacio. El primero trabaja en una fábrica (la Fábrica Clincson, S.A.), el segundo estudia la preparatoria para ser físico. Ambos se vinculan a los demás personajes de la novela por ser víctimas de los guaruras que asaltaron a Felipe y por las relaciones sexuales que Ignacio y La Gorda mantienen: “Ignacio chichifeaba de vez en cuando, decía que nada más para sacar sus gastos, porque en su casa no podían ayudarlo mucho” (112). A diferencia de Felipe, para Ignacio las relaciones sexuales con personas de su sexo llegan a significar más que un simple medio de sustento. Cuando decide abandonar la prostitución, no puede cortar sus relaciones con La Gorda ya que con él vive el encuentro sexual como una verdadera fuente de placer. Dejará a La Gorda solamente al hallar en Fabián más que un cuate de borrachera y de parranda. Durante uno de los viajes dominicales de regreso a la ciudad desde el Balneario Los Pelicanos, donde Fabián e Ignacio solían ir frecuentemente, sucede la revelación. Mientras viajan, se le ocurre pensar por un momento a Ignacio que Fabián le está haciendo avances: “Ignacio pensó que, aligerado por las copas, que Fabián estaba intentando ligárselo. Sería divertido: una aventura donde menos se la esperaba, con quien menos se lo hubiera imaginado” (116). Ignacio, no obstante, trata de eludir estas manifestaciones por dos razones. En primer lugar, porque el abrirse a Fabián “se quemaría en su barrio y esas cosas siempre trascendían” (116).<sup>7</sup> En otras palabras, su mayor preocupación es mantener oculto su deseo sexual. En segundo lugar, porque prefiere perder un ligue posible y no un amigo que además luego “sentiría remordimiento y buscaría pelearse con él para desahogarse de la culpa” (116). Al llegar a Cuautla, Fabián propone a Ignacio, el cual habría preferido regresar cuanto antes a México, tomar el camión de vuelta a la ciudad en la madrugada y alquilar un cuarto en un hotelito cercano a la plaza de los autobuses. Una vez en el hotel, Fabián se desliza en la cama de Ignacio y hacen el amor. Fabián le pregunta: “¿Es la primera vez que coges con machos? Bueno tanto así como la primera... Ah, pillín... se río Fabián” (121). A Ignacio le sorprende que Fabián, a punto de casarse con Margarita, reaccione frente a esta relación de la manera más sencilla y natural. Pero en realidad, el acto sexual con Ignacio sólo representa para Fabián un elemento más del cuatismo, un componente de los lazos de amistad entre varones: “Platicaban abrazados en la cama de Ignacio. Se habían prometido ser como hermanos, pero “cogelones”. Lo de Margarita era aparte: un rollo la mujer, el cuate otro muy diferente, ¿no?” (121). Tanto las expresiones y las palabras semánticamente cargadas “coger con machos”, “hermanos”, como la oposición entre “el cuate” y “un rollo la mujer”, contribuyen a virilizar la situación e indican la intención de Fabián a que

su compromiso con Ignacio se limite a una relación “homosocial”. En otras palabras, postulamos que Fabián, al considerar su actividad sexual con Ignacio como una extensión lógica del cuatismo y al limitarla al concepto de hermandad, niega la noción de deseo, de lo “potencialmente erótico” y rechaza la posibilidad de un “continuum entre lo homosocial y lo homosexual” (Sedgwick 1985, 2). Si hubiera continuum (pensamos que sí lo hay), Fabián preferiría no nombrarlo. Al optar por no nombrar, “admite la vulnerabilidad en la necesidad de nombrar” (Spivak en Koundoura 86, traducción nuestra). La “oposición diacrítica” entre lo “homosocial” y lo “homosexual” de la que se vale Fabián es su manera de legitimar su deseo. La homosocialidad es la máscara con la que decide recubrirse para no arrostrar la censura social. Este subterfugio es lo que previene la reacción que Ignacio esperaba de Fabián: una de violencia para “desahogarse de la culpa”. Al contrario, personajes como los guaruras y numerosos hombres que buscan en la clandestinidad el encuentro erótico con el mismo sexo, compensan su momento de “debilidad” con la violencia. Humillan, se embafececen o golpean y hieren el objeto sexual en la persona del chichifo o del homosexual, quienes recalcan lo indecente, lo peor que estos creen llevar dentro de sí.<sup>8</sup> La máscara detrás de la que se disimulan es la de la homofobia: el acto sexual con el “otro” del mismo sexo halla justificación mientras se lleve a cabo bajo el signo de la degradación y el odio, odio en realidad a sí mismo.

Sedgwick, en otro de sus informativos estudios sobre el deseo homosexual, explica que “la heterosexualidad obligatoria se construye dentro de sistemas de parentesco dominados por el género/sexual masculino, y la homofobia es la consecuencia necesaria de instituciones patriarcales como el matrimonio heterosexual” (1985, 3; traducción nuestra). El impulso de estos personajes a coartar el deseo por una persona del mismo sexo a lo homosocial (negando a la vez el “continuum” sexual) y a vincular la violencia con el acto genital “homosexual”, es paradigmático de la dificultad que tienen los unos y los otros a “declararse” y a “aceptarse” sexualmente. Se hallan aprisionados en un sistema de definiciones, de pre-determinaciones establecido por una sociedad atrincherada en el catolicismo que promueve la supremacía del hombre fuerte y viril al servicio de la reproducción biológica y del progreso. Se trata de la supremacía de lo que Rorty llama “el ingeniero social”. Sin embargo, resulta que nuestro “ingeniero social” es el producto de una ingeniería patriarcal, sinónima aquí de labor circular, opuesta al progreso tal y como esta misma ingeniería lo define (Spivak y Koundoura 89).

Igualmente, las relaciones que Fabián y Felipe mantienen con su contraparte femenina son, obviamente otro producto de este sistema hegemónico. Felipe decide romper con Guillermo para vivir con Analía. Ahora bien, el relato que narra los sentimientos de Felipe por Analía es algo ambiguo:

Felipe estaba rico porque esa mañana había vendido el cuadrafónico, y se sentía espléndido y generoso de invitar a Analía como a una verdadera dama a una noche de dispendio. Tan sólo llegar con ella, tan atractiva y seria, con una seriedad que le daba como una elegancia adicional, lo hacía sentirse más distinguido a sí mismo, más próximo al éxito, más hábil y seguro. (79)

En varios lugares del texto, el narrador menciona el orgullo de Felipe por estar con Analía e insiste sobre la seriedad de ésta. Pero no menciona a Analía como a un ser querido, sino como a alguien que lo hacía "sentirse [a Felipe] más distinguido a sí mismo". La ve como una pieza más, aunque necesaria en su vida, como la "proveedora" de la respetabilidad social que él anhela.

Fabián, excluye totalmente, como es de esperar, tanto de su relación homosocial como de su relación homosexual a Margarita ("la mujer, un rollo"). Sin embargo, tanto Fabián como Felipe están conscientes de la importancia social (según el sistema hegemónico patriarcal) que la mujer reviste:

Ignacio debía buscarse ya una chava... Así podrían salir los cuatro de vacaciones, al cine, a bailar, como una familia, ¿no? Y hasta conseguirse un departamento decente para los cuatro, con cuatro sueldos: cada pareja su recámara y lo demás para todos; en vez de irse a arrear con parientes hijos de la chingada: mejor hacer casa como dos hermanos de corazón. (121)

Fabián no sólo considera a Margarita y a la futura novia de Ignacio como fuentes de ingreso, sino que también - y quizá esto sea lo más importante — como elementos legitimadores de su felicidad doméstica con Ignacio. Si Fabián rechaza una identificación "social", es decir una identificación pública con la homosexualidad, le cuesta no obstante negar del todo el objeto de su deseo. Al percatarse de su atracción tanto física como emocional por Ignacio — sin por lo tanto aceptar el continuum entre lo homosocial y lo homosexual —, decide hallar soluciones para poder vivir con él. La mujer llega a ser víctima de este modo, de la commodificación en la que Fabián se ve "obligado" a encerrarla. El cuatismo entre Ignacio y Fabián disimula inhibición y represión o quizá sublimación, pero sigue, sin embargo, menesteroso del machismo misógino para poder existir.

La solución que Fabián propone es la solución que su narrador y creador Guillermo inventa e idealiza. Guillermo quisiera inscribir en Fabián e Ignacio su propio deseo, su ansia de ver un día a las parejas homosexuales vivir el "amor" con los mismos derechos civiles que las heterosexuales. Sin embargo, lo interesante es que Guillermo se auto-censura en su escritura, ya que está convencido de que la realidad cotidiana y quizá el mismo mundo de la producción y publicación literaria, le vedan implícitamente la posibilidad de ficcionalizar su deseo y sus esperanzas; Fabián cae herido (se supone herido de muerte) durante la huelga de la Fábrica Clinckson y Guillermo escribe: "Ignacio y Fabián: dos figuras irreales, desde luego inverosímiles en su love story" (121).

Con esto Fabián e Ignacio se ven “amputados del texto literario”.

En el contexto urbano mexicano que presenta la novela *Las púberes canéforas*, la homosexualidad está muy lejos de formar parte del “reino público”. La única manifestación propiamente pública en la novela, junto con la prostitución, es el concurso Drag Queen 82 y Mr. Gay Hércules J en el que participan, en calidad de espectadores, miembros de la comunidad heterosexual. Sin el escenario, la separación que divide el mundo de los que miran y los que son mirados no existiría; sin el aspecto cómico-grotesco que reviste el espectáculo para el que mira este encuentro no sería posible. Además, cada travesti personifica a mujeres como Joan Crawford, María Félix, Lola Beltrán; los “gay hércules” son sobre-masculinizados, ambos representados conformes con los criterios de belleza establecidos por antiguas y más recientes “instituciones” heterosexuales.

El mundo de la homosexualidad es aquí sinónimo de lo nocturno, de lo clandestino, de espectáculo, de violencia sórdida, de un mundo de tapadera. Pero para La Gorda mejor vale existir en estas condiciones a ni siquiera poder existir. Para él/ella, irónicamente, la suerte del homosexual está estrechamente vinculada a la policía: “Lo poco que hemos conseguido, es gracias a la policía y a la corrupción. Los espacios en que más o menos podemos movernos y respirar, no nos los han dado las Damas Vicentinas, ni los Caballeros de Colón, ni la Cámara de Diputados, sino la policía” (146). Las últimas líneas son, sin embargo, quizá las más alentadoras. La Gorda decide a pesar de todo, no pagar la extorsión que dos policías le exigen a la salida de los Baños Jáuregui por haber “cogido en los baños con menores de edad”. Tampoco saca la falsa credencial de policía judicial que podría amedrentar a los policías. Prefiere sufrir las humillaciones y los golpes a seguir manteniendo el silencio y el secreto en torno a su homosexualidad. Al sublevarse, articula públicamente su deseo de descubrirse tal y como es. Cansado de la impostura de un yo público diurno antagónicamente opuesto a un yo público nocturno, ambos ajenos a la vez a lo que el yo privado quisiera que su verdadero yo fuera, La Gorda, en un momento de osadía y de valor, traspasa el umbral de lo prohibido y se declara.

De todas las identidades que esta novela trata de formar, la de La Gorda es la menos ambigua. La ambigüedad que rodea la identidad de Felipe o de Ignacio, por ejemplo, es algo problemática. En efecto, el mensaje subyacente que se puede leer a través de la formación de su identidad sexual, insinúa que éstos se entregan al acto “genital homosexual” por razones económicas. La sociedad juzga este estado de hecho como el producto de una situación “circunstancial”, “accidental”; por consiguiente, está dispuesta a la “indulgencia”. La homosexualidad es, “tolerada” entonces porque es posible racionalizar la actitud de los que han escogido un “eros” distinto al de la mayoría. Mientras se pueda asociar la homosexualidad con una “explicación” (en este caso la situación económica) y asociar al actante y sus acciones con el espacio en el que actúa, la sociedad homofóbica se siente a cubierto y aniquila el concepto mismo

de la diferencia, pero “sin haberse por lo tanto liberado de la idea de la diferencia” (Butler 112, traducción nuestra). Al ser definida la homosexualidad como un fenómeno circunstancial es, pues, controlable. Poco importa saber si el joven homosexual cae en el mundo peripatético por ser éste el único ámbito en el que puede expresar su identidad tanto sexual como social. Este círculo vicioso hace que una relación como la de Fabián e Ignacio no sea posible ni en el mundo ficticio.

La crítica norteamericana J. Butler prueba de manera convincente que las “identificaciones múltiples y coexistentes producen conflictos, convergencias y disonancias innovadoras dentro de la configuraciones del género/sexual que contestan la fijeza de lo masculino y femenino con respecto a la ley paterna” (67, traducción nuestra). El logro de esta novela es precisamente haber ficcionalizado personajes sin una identidad sexual fija, personajes cuyos géneros/sexuales no determinan de manera sistemática sus identidades sexuales respectivas. Felipe acepta la modalidad del deseo que encarna su cliente y satisface el deseo de éste. Al mismo tiempo, la modalidad del objeto y del deseo de Felipe también se halla en el sistema genérico/sexual binario en el que el deseo tiene que ser “oposicional”. Oscila entre varias modalidades. Fabián, en cambio, se presenta como un “heterosexual” para quien la modalidad y el objeto del deseo homosexual sólo son pensables en términos de “cuatismo”, de homosocialidad. Mantiene relaciones sexuales con Ignacio y con Margarita. Guillermo y La Gorda son los que más explícitamente desestabilizan la identidad genérico/sexual establecido según el deseo por un objeto de sexo opuesto. Estos personajes escapan, cada uno a su manera, a la definición de género/sexual impuesta por la “Ley Patriarcal”; pero esto no se hace sin escollos y hasta puede costarles la vida.<sup>9</sup>

En esta novela José Joaquín Blanco trata de evitar que se emparede a sus personajes indistintamente bajo la única categoría — la segregacionista — de la homosexualidad e invita más bien a una visión de la homosexualidad más plural, polimorfa.

\* Agradezco de modo especial a mi colega Manuel Gutiérrez sus generosas y valiosas sugerencias durante la preparación de este trabajo.

## NOTAS

1 Es innegable el interés que suscita la temática de la homosexualidad en los lectores mexicanos: *Dos mujeres*, de Sara Levi Calderón figuraba durante el invierno de 1990 en quinto lugar en la lista de los éxitos de librería (Geduldig, 37). Como lo señalara Vicente Francisco Torres “la narrativa de tema gay entregó en las dos últimas décadas libros como *El desconocido* (1977) y *Flash Back* (1982), de Raúl Rodríguez Cetina, *Mocambo* (1976), de Alberto Dallal; *El vino de los bravos* (1981), de Luis González de Alba; *Octavio* (1982), de Jorge Arturo Ojeda; *Sobre esta piedra* (1982), de Carlos Eduardo Turón; *Las púberes canéforas* (1983), de José Joaquín Blanco; *Utopía Gay*

(1983), de José Rafael Calva; *El vampiro de la colonia Roma* (1977) y *En jirones* (1985), de Luis Zapata". (139) A esta lista, de ninguna manera exhaustiva, tenemos que añadir *Amora* de Rosamaría Roffiel y *Lunas* de Sabina Berman.

2 Schneider explica que la palabra chichifo es "un término que define en el ambiente homosexual al individuo que carece de definiciones absolutas" (85).

3 Para Guillermo, de la misma manera que para Sebastián el narrador de la novela de Zapata *En jirones*, "el acto escritural no se limita a registrar las tortuosas y por último destructivas relaciones amorosas con A [en el caso de Guillermo con Felipe]. Se trata principalmente de un intento de definir, de acuñar un lenguaje adecuado para registrar las emociones intensas que lo están desgarrando" (D.W. Foster 39).

4 En la cultura popular latinoamericana el homosexual es el que es penetrado. El que penetra cumple el papel tradicional que Dios le dio al venir al mundo. Mientras penetre no es tan estigmatizado; pero si es penetrado, pierde todo el respeto de 'los machos' latinoamericanos.

5 Eve Sedgwick, en su estudio *Epistemology of the Closet*, reflexiona críticamente sobre las nociones de "filogenia" y "ontogenia", definiéndolas como nociones reductoras que forzan al que emprende la labor de explicar la homosexualidad a adoptar una posición esencialista. Véase las páginas 40-42 de su estudio.

6 Tomo prestada esta fórmula del vocabulario teórico del campo arquitectónico y más específicamente de la crítica Judith Wolin (23).

7 La idea de "abrirse" a la que se refiere en el texto Ignacio, fue una que Octavio Paz vinculó en los años 50 en *El laberinto de la soledad*, con la idea de "rajarse" como forma de abdicación: "Nuestras relaciones con los hombres también es teñida de recelo. Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que se "abre", abdica y teme que el desprecio del confidente siga a su entrega... Nuestra cólera no se nutre nada más del temor de ser utilizado por nuestros confidentes — temor general a todos los hombres — sino de la vergüenza de haber renunciado a nuestra soledad. El macho es un ser hermético encerrado en sí mismo" (54). Sin embargo, el texto de J.J. Blanco se presenta como una tentativa de subsanar y superar la definición en la que se han emparedado las relaciones — bien sean sociales o/y sexuales — de los mexicanos. Se trata de salir de esa soledad, situación cómoda detrás de la que el mexicano se retira para no enfrentarse a la realidad circundante y de borrar el nexo negativo entre "abrirse" y "rajarse" para que éste deje lugar al nexo positivo entre "abrirse" y "liberarse". Aceptar a finales del siglo XX la idea de "abrirse" como sinónimo de "rajarse", equivaldría a mantener vigente el sistema hegemónico patriarcal dentro del cual estos conceptos se elaboraron.

8 A lo largo de la novela, casi nunca se alude a la idea de "penetración". Esto puede sugerir que el autor quiso borrar la oposición implícita y problemática entre el que penetra y es penetrado con la que se define tradicionalmente la identidad sexual.

9 Importa notar que en una novela escrita en 1983, época en la que la idea del intercambio de "fluidos corporales" resulta muy vigente, sorprende la ausencia del problema del Sida. El silencio en torno a dicho problema puede ser una manifestación de las diferentes preocupaciones que tienen los escritores homosexuales mexicanos en

relación de sus contrapartes occidentales, sobre todo norteamericanos. Bien podría ser que el México D.F. de 1987 no había entrado aún en la era del "panic sex", en la que numerosos centros urbanos occidentales ya vivían. ¿O es que Blanco simplemente se negó a asociar la homosexualidad ya condenada socialmente con el estigma de la infección mortal?

### OBRAS CITADAS

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1990.

Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Texas, Austin: University of Texas Press, 1991.

Geduldig, Lisa. "An Interview with Sara Levi Calderón." *Out Look: National Lesbian and Gay Quarterly* 13 (1991): 37-41.

Koundoura, Maria. "Naming Gayatri Spivak." *Stanford Humanities Review* 1.1 (1989): 84-97.

Krocker & Cook. *The Postmodern Scene*. New York & London: Saint Martin Press, 1986.

Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1988.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: F.C.E., 1980.

Schneider, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana". *Casa del tiempo*. 47.54 (1985): 82-86.

Sedgwick, Eve. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

———. *Epistemology of the Closet*. Berkeley & Los Angeles: University Press of California, 1990.

Torres, Vicente Francisco. "De la onda a nuestros días". *Memoria de papel* 3 (1992): 132-142.

Wolin, Judith. "The Rhetorical Question." *Vía: Journal of the Graduate School of Fine Arts at the University of Pennsylvania* 8 (1986): 18-35.

# **EDICIONES INTI**

Julio Ortega y Roger Carmosino, Editores

*INTI* anuncia la primera de su serie de publicaciones literarias y académicas

## **PARA NO VOLVER A LA MANCHA**

*(El Quijote y la escritura innovativa)*

TEXTOS DE

### **CARLOS FUENTES SOBRE EL QUIJOTE**

**Edgardo Rodríguez Juliá**, *Don Quijote* por Nabokov, **Carmen Boulosa**, El ojo de las tres y los dos de Cervantes, **Michael Bell**, The fuentes of Fuentes and the aura of *Aura*: Carlos Fuentes' up-dating of a Cervantean theme, **Gonzalo Díaz Migoyo**, *Don Quijote* lectura a través, **José Antonio Millán**, Cervantes, sastre, **Alejandro Sánchez-Aizcorbe**, La Lira de Pausa, **Roberto Ruiz**, Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo, **Carlos Rojas**, Cervantes, los años perdidos, **Francisco Hinojosa**, Quijote hidalgo, **Enrique Verástegui**, La actitud quijotesca, **Julia Castillo**, Intersecciones del *Quijote*. (Lectura en laberinto a cuatro voces), **Alan Trueblood**, Dostoevski and Cervantes.

EDICION DE

**Julio Ortega**

**PEDIDOS:** cheque o giro por \$20.00 a *Ediciones Inti*, Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**EDICIONES INTI**, considerará propuestas de publicación. Enviar descripción del libro, índice y un capítulo a Julio Ortega y Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**Teléfono:** 401-863-2564 / 401-865-2111

**FAX:** 401-863-1786 / 401-865-2057

**E-mail:** rcarmo @ aol. com.



**“MAS ALLA DE LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE:  
UNA HISTORIA ALTERNATIVA EN  
RESPIRACION ARTIFICIAL DE RICARDO PIGLIA”**

**María Cristina Pons**  
University of Southern California

El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión. (Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”)

Su desnuda palabra era escandalosa donde el miedo manda. Su desnudadora palabra era peligrosa donde se baila el gran baile de disfraces. (Eduardo Galeano, “Walsh”)

## **Introducción**

*Respiración artificial* (RA) del escritor argentino Ricardo Piglia fue escrita entre 1977 y 1980 y publicada en este mismo año en Buenos Aires. Esos años nos remontan a un período histórico específico y lamentable de la historia argentina, la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Fue aquel un período durante el cual la sociedad argentina es azotada por un Estado terrorista clandestino consumido por una lógica demencial. Las fuerzas armadas, en coalición con otras fuerzas de seguridad y grupos parapoliciales, reclamando para sí ser los más galanos representantes de la “Civilización Occidental y Cristiana”, desataron sobre la sociedad argentina una represión que llegó al paroxismo de la perversión y la violencia.<sup>1</sup>

La sistematización y autolegitimación del crimen institucionalizado, juntamente con el poder de penetración en las esferas sociales y el pretendido “cambio de mentalidad” que se intentó ejercer sobre la sociedad, son aspectos que distinguieron la dictadura militar de 1976-83 de otras experiencias dictatoriales precedentes. Sin embargo, no se puede desconocer que la violencia ya se

había desencadenado en la arena político-social argentina a fines de la década precedente y que la irrupción militar en la vida política del país se remonta especialmente a la década de los 30. De esta continuidad de intervenciones militares en la política argentina, iniciada hace más de medio siglo, resulta una cultura política impregnada de autoritarismo y militarización. De manera que los golpes de Estado y el crimen institucionalizado y clandestino llevados a cabo por los militares se han convertido en una realidad amenazante que, como una espada de Damócles, pende constantemente sobre la sociedad argentina.

Todos estos aspectos de la realidad histórica argentina, presente y pasada, se encuentran latentes y manifiestos en RA. Pero es ese presente histórico, alguna vez impensable y ahora posible, al cual se refiere RA el que me interesa comentar en este trabajo. La realidad represiva vivida durante la última dictadura no es un tácito referente externo al texto sino que se manifiesta, aunque de manera sesgada en el texto mismo. Es este aspecto, entre otros, el que hace de esta obra de Piglia un texto de permanente vigencia y una obra de resistencia invaluable, representativa de la narrativa argentina bajo condiciones represivas.

El propósito de este trabajo es identificar la manera sesgada con la que el texto, en su carácter alusivo y elusivo, logra manifestarse como un eco del sentimiento y vivencia de un período histórico funesto, aunque importante en la historia argentina. Pero, antes de pasar a explorar las formas oblicuas con las que RA refiere al presente histórico de la última dictadura, creo necesario introducir algunas consideraciones generales sobre la obra y el contexto en que se produjo.

## I. Respiración artificial: consideraciones generales

Ante el desastre del gobierno de Isabel de Perón, durante el período del tercer peronismo (1973-76), muchos intelectuales ya manejaban la posibilidad de una toma del poder por los militares, como el mismo Piglia,<sup>2</sup> de modo que el golpe, más que generar perplejidad o sorpresa, ponía en evidencia, una vez más, el fracaso histórico argentino de lograr estabilidad política y económica. Además, se fracturó y atomizó la intelectualidad argentina creando lo que Beatriz Sarlo señala como la doble fractura del campo intelectual:

En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. (1988, 101)

A ello habría que agregarle la implacable presencia de la censura. No es ignorada la profunda aversión que los militares manifestaban hacia los intelectuales. Por ello, la actividad intelectual, y con ella el campo literario, fue uno de los blancos predilectos de la represión y la censura. Pero la creación literaria, capaz de usar los elementos propios de su discurso (como la alegoría, la metáfora, los sentidos figurados, etc.) para elaborar un lenguaje distinto de crítica al régimen, gozó de un campo menos restringido que otro tipo de discursos.

Si bien algunos sectores de la sociedad respondieron al silencio apelado e impuesto por la dictadura y compartían, explícita o tácitamente, el despotismo y terrorismo de estado planteado por los militares, ciertamente hubo grupos y sectores sociales refractarios de la política violenta y autoritaria del régimen, que tuvieron que vivir bajo coerción esa realidad histórica que les repugnaba. Entre ellos se encuentran algunos periodistas, artistas, músicos, escritores y críticos literarios que, no resignándose al silencio impuesto, buscaron mil formas de expresar su repudio al régimen.

Escritores como Ricardo Piglia, deliberadamente o no, comienzan a violentar con sus obras la monopolización de la palabra por el discurso oficial. En el caso de Piglia, como él mismo lo confirmó no concibió RA como un acto deliberado de represalia al régimen militar. Esto no significa que la incorporación de la violencia y la represión en la obra sea un acto inconsciente o involuntario. Más bien, siendo un texto reflexivo, ello confirma que la resistencia a un orden de dominación no es algo esporádico sino una práctica cotidiana y que esa realidad histórica era un factor determinante de la forma y temática empleada en la narrativa de esos años. Aunque en muchos casos la represión no haya sido un elemento "motivador" para resultar en obras de oposición, sí era algo de lo que no se podía hacer caso omiso, tanto por la presencia intimidatoria de la censura o porque esa realidad, más allá de lo esperable y tolerable, estaba incorporada a la cotidianeidad.

La fragmentación del campo cultural, la censura y autocensura, el sentimiento de culpa y los embates contra la memoria e identidad colectiva, eran todas operaciones orientadas a provocar la atomización y re-culturalización de la sociedad. Se presentaron nuevos modelos de identificación, mediante los cuales el discurso oficial pretendía cambiar la mentalidad de los argentinos.

En gran medida las diferentes manifestaciones de resistencia de la cultura,<sup>3</sup> más que expresiones de denuncia (sumamente difíciles por el férreo control estatal), se manifiestan como la negación a ese proceso de resignificación impuesto. Ellas fueron expresiones de búsqueda de un lenguaje y modalidades discursivas que permitieran conservar o recuperar temas, valores y toda una red de significantes sobre los que se basaban la identidad y el sentido.

El epígrafe de RA, tomado de un poema de T. S. Eliot, "We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience",<sup>4</sup> justamente anuncia lo que la novela es, la negación a la

“re-significación” social, política y cultural propuesta e impuesta por el régimen. Es una negación que se traduce en la exploración de formas y significantes que den un sentido alternativo al propuesto, y, al mismo tiempo, que permitan reconstruir la vivencia de un presente histórico difícil de aprehender.

En un excelente trabajo sobre la producción literaria de esos años, Beatriz Sarlo (1983) señala que los discursos narrativos, en busca de formas de representación de una sociedad maltratada sin piedad, como la argentina, donde reinaba el miedo y la muerte, el sentimiento de fracaso y el escepticismo, presentan dos estrategias fundamentales. Por un lado, aparece la negación de la mimesis como forma única de representación. Por otro se advierte, en oposición a la visión totalizante propuesta por Sarmiento en *Facundo*, la fragmentación discursiva de la subjetividad o “descomposición” del enigma actual argentino y la multiplicación del sentido. En este aspecto Ricardo Piglia es un claro exponente de la narrativa argentina emergiente en esos años, presentando en RA diferentes discursos, además de una constelación de múltiples y fragmentadas historias que se cruzan cuestionando el monopolio del saber y la palabra del discurso oficial.<sup>5</sup>

Las novelas como RA, que presentan las estrategias señaladas por Beatriz Sarlo, a diferencia de las novelas testimoniales, no ficcionalizan la realidad objetiva, sino la experiencia de vivirla. La representación conceptual, objetiva y testimonial de la historia se subordina a la percepción de lo real y su sentido o sinsentido. Tienden más a la interpretación perceptual de la experiencia que a una imitación de la misma. Por eso, Beatriz Sarlo las percibe como obras “interrogativas y reflexivas” que “oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. Pero es precisamente en esa perspectiva sesgada, en fuga, donde la literatura alcanza a producir un discurso interrogativo y reflexivo (en lo intelectual y en lo estético)” (1983, 10).

Muchos de los trabajos del corpus interpretativo de RA se basan fundamentalmente, y no sin razón, en una aproximación al texto a nivel de la intriga, considerando al presente histórico (1976-83) como un tácito referente externo al texto, y a éste como un propuesta de reconsideración e interpretación de la Historia argentina.<sup>6</sup> Sin embargo, consideramos que Piglia logra que su obra, sin ser explícita, exponga ese presente histórico como un aspecto latente que se filtra en el texto. En RA aparecen la voz de los exiliados, de la censura y de los desplazados de las decisiones políticas y culturales del país. Se advierten alusiones a la tortura, a los desaparecidos, a un país desolado y paralizado, a la “manfática presencia” de los militares en la historia argentina, a la inseguridad y aislamiento de los considerados “sospechosos” y la percepción de un interminable presente vacío de sentido.

En un país silenciado por la violencia y el miedo, RA se erige como un manifiesto intento de conservar la voz, y en hacerlo explora las fisuras y clivajes por donde deslizar la palabra que reconstruya la experiencia de vivir la represión y permita que lo innarrable y lo indecible, se “narre” y se diga, pero en voz baja.

Esto es posible en parte dada la diversidad temática de la obra, pero también gracias a la complejidad de su estructura.<sup>7</sup>

Siendo RA un texto autorreflexivo la relación que se establece entre contenido y configuración narrativa es sumamente importante en cuanto que ésta se constituye como una de las maneras “oblicuas” o sesgadas con las que el texto se refiere a la experiencia represiva.

A continuación intento explorar las modalidades soslayadas que tiene el texto de hablar de lo “indecible”. Examinaré la manera en que se inscriben y se disimulan en el texto alusiones o aspectos claves de la represión, donde la estructura discursiva se comporta como instrumento codificador de mensajes, “cifrados” algunos y explícitos otros.

## II. La configuración narrativa como codificadora de mensajes: los textos ausentes y las “frases aisladas”

Son varias las menciones que se hacen en la novela a mensajes cifrados y a personajes que desarrollan una actividad de interpretación o desciframiento de cartas, de documentos históricos y citas. Este aspecto temático de la novela sugiere que no todo lo dicho o escrito es todo lo que, explícitamente, se quiere o se espera decir, escribir y leer.

Un mensaje cifrado implica que su contenido no puede decirse de manera abierta y explícita, que no puede leerlo cualquiera, sino sólo aquellos que posean el código de lectura. Una lectura de esta obra parte de la relación que ella tiene con el contexto represivo en el que se produjo. Pero esto no es algo supuesto, sino que el texto, dada su autorreflexividad, lo va indicando por medio de claves o códigos contenidos en los diferentes discursos de los personajes. En el Capítulo IV, E. Ossorio, el exilado decimonónico, comenta respecto de la novela epistolar utópica que planea escribir:

¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene. (118)

Las cartas a las que se refiere E. Ossorio son las que el Protagonista de su novela recibe, en 1850 y que fueron escritas en el futuro, en el año 1979. Tanto para E. Ossorio como para el Protagonista de su novela ese año es el “porvenir”, pero no lo es para el resto de los personajes de RA, dado que la historia narrada se ubica entre los años 1976-1979, tampoco lo es para el lector implícito. Desde la perspectiva de Ossorio, la clave que permite descifrar esos mensajes está en un año vacío, inexistente, aún por ser llenado con un presente de hechos reales. Pero los personajes y el lector implícito poseen esas claves ya que ésta es la realidad que les tocó vivir o conocer. Esto sugiere, de alguna manera, que las

claves para interpretar los mensajes cifrados de RA están relacionadas con el presente histórico en que el texto o el mensaje es producido.

Sin desconocer, como el mismo texto lo sugiere, que una lectura de esta obra parte de un conocimiento de lo que pasaba en Argentina en aquellos años, hay otras claves inscritas en RA, que refieren a la configuración narrativa y orientan diferentes líneas de interpretación. Una de las “claves” más importantes refiere al código de lectura (o maneras) de leer el texto. Ella es proporcionada por el narrador heterodiegético del Capítulo III al referirse a la actividad o método que utiliza Arocena (el censor) en su búsqueda de los mensajes cifrados encerrados en las cartas que censura. Si bien este narrador anónimo es el que tiene a cargo el relato de la censura, por medio del uso del estilo indirecto libre del discurso interior de Arocena, crea una situación ambigua y establece una comunicación más directa con el lector implícito, le dirige su discurso:

Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. (119-20)

El narrador anónimo, al reproducir los textos a ser descifrados (las cartas censuradas) y el resultado de dicho proceso de desciframiento, deja entrever el absurdo proceso de decodificación que lleva a cabo Arocena y, más absurdas aún, las conclusiones a las que llega. Arocena no logra descifrar el mensaje mediante ninguna de las formas mencionadas en el fragmento citado, ni eludiendo el contenido, ni tomándolo literalmente. Una de las razones fundamentales es que la actividad de Arocena implica, más que una tarea de desciframiento de un mensaje, la búsqueda de un código, como lo indican el pasaje citado y muchos otros: “Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” (106); “El código podía estar en las letras que segufan al final de cada corte” (118). Es decir, se comporta como lo que Jakobson considera un criptoanalista:

La posición del lingüista que descifra una lengua desconocida es diferente. Trata de deducir el código del mensaje. De modo que no es un descodificador, sino lo que se llama un criptoanalista. El descodificador es un destinatario virtual del mensaje. Los criptoanalistas americanos que durante la guerra leían los mensajes secretos de los japoneses no eran los destinatarios de esos mensajes. (33)

A pesar de que otros personajes mencionan su actividad de desciframiento de cartas o documentos históricos, Arocena es el único que descifra mensajes que no le están dirigidos. La "lengua" que trata de decodificar es una que desconoce, primero porque carece de un consenso y de experiencias compartidas como el resto de los personajes y segundo, porque, a diferencia del lector, no tiene acceso a las múltiples referencias que el texto hace sobre sí mismo ni a la dinámica de historias y discursos que en él se plantean. La visión de Arocena es muy estrecha, no puede percibir ese despliegue de estructuras narrativas ni a los discursos mismos, más allá de las cartas que ha secuestrado.

Se podría decir que el fracaso de Arocena se origina, no tanto porque su aproximación a los textos sea equivocada, sino porque carece de los códigos para descifrar esos mensajes: una visión total de la historia y el contexto en que esos textos fueron producidos. Pero ésta no es la situación del lector implícito. Por medio de esa descripción que hace el narrador anónimo de la actividad de Arocena se plantean dos maneras de considerar la obra que no se excluyen una a la otra. Por un lado, el "eludir el contenido", el "buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos" justamente aluden a uno de los modos soslayados con que RA alude al período histórico que nos ocupa: la posibilidad de ausencias o silencios significativos. Por otro lado, se apunta a la posibilidad de mensajes que no estén cifrados y constituyen la segunda forma solapada de reflejar la experiencia de la represión. La frase "Uno [...] tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado", indica la presencia de "frases aisladas" y "palabras sueltas", "fragmentos", disimulados en el texto, que más que descifrar hay que captar. La configuración estructural de la obra cumple una función codificadora de estas formas "en fuga" de escribir una historia alternativa, las cuales proponemos explorar a continuación.

### Los textos ausentes

Ya ha sido señalado acertadamente por la crítica que en esta novela de Piglia se "descrie la posibilidad de contar" (Marimón 46) y se plantea, por medio de un juego metalingüístico, la "poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe" (Marimón 47). Sin embargo, si bien a nivel de contenido se expresa la imposibilidad de la escritura, a nivel formal lo que se pone en evidencia no es la imposibilidad de escribir sino la escritura del texto ausente. De hecho es notoria la presencia paradójica de textos ausentes, es decir, que se anuncian a nivel de la intriga pero que formalmente no figuran en la novela. El vacío dejado por estos textos confirma la posibilidad de la escritura, desde el punto de vista del contenido, y a la vez, devela la escritura de una ausencia o silencio a nivel formal.

Uno de los textos ausentes es el trabajo de Maggi sobre la vida de E. Ossorio. Sabemos de su existencia por comentarios de Renzi: "Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro..." (30). De este trabajo no figura en la novela ni siquiera un fragmento. La vida de Ossorio que conocemos, además de lo expresado en sus propios escritos, es confeccionada por Renzi. Sin embargo, a pesar de la ausencia del libro de Maggi, se da a entender que de alguna manera alude al presente histórico argentino de 1976, como se lee en el fragmento de la carta que éste escribe al Senador:

Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado) a alguien de mi entera confianza... Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (87)

Esta cita ilustra la manera oblicua que tiene Maggi de referirse a esos años, no sólo en su comunicación epistolar sino usando el texto mismo al que alude. Con la frase "a cualquiera que sepa leerlos bien", Maggi indica la necesidad de leer los silencios del texto y por extensión, dado que es una novela autorreflexiva, a lo que sucede con la obra en general, la necesidad de leer aquello que desborda lo explícitamente escrito, como son los vacíos dejados por estos textos ausentes.

El Senador también menciona escritos que no figuran en el texto, son cartas que no sabe muy bien si las sueña, las imagina o las recibe realmente. A pesar de la dudosa existencia de estas cartas, ni a nivel imaginario ni real el Senador revela el contenido de esos mensajes. Sin embargo, no es difícil asociarlos, nuevamente, con el presente de horror y muerte que caracterizó al período 1976-79, sobre todo si tenemos en cuenta a los emisores de los mismos. Uno de ellos es un tal Baigorria que por lo que se puede inferir de la respuesta del Senador a su carta, refiere la desaparición de su hijo: "La pérdida de un hijo es el mayor dolor que un hombre puede recibir. Pero, ¿es que su hijo ha muerto o se ha extraviado?" (78). En otra oportunidad afirma el Senador: "¿Acaso se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su desborde? [...] La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben? ¿Los muertos? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos?" (59).

Por otro lado, estas cartas y mensajes que no son reproducidos en el texto, cuya existencia real o ficticia es ambigua, desde mi presente de lectura, adquieren un carisma profético. Todo aquel gratuito desborde de horrores no quedó oculto, como diría el Senador, "todos pudieron leerlas", "todos los lectores de la historia" (57).

Otro de los escritos ausentes más notorios en la obra son las cartas del

porvenir de la novela utópica que escribe E. Ossorio en 1850, cuyo Protagonista las recibe desde el año 1979. La situación argentina de ese año, en cuanto a las características y dimensiones del crimen institucionalizado, no sólo era innarrable, tampoco era posible de prever, ni siquiera de manera imaginaria. En la segunda mitad del texto Tardewski, a partir de su descubrimiento del encuentro de Kafka y Hitler en un café de Praga, hace la asociación entre la obra de Kafka y el holocausto anunciado por Hitler y define al escritor como “Kafka o el artista que hace equilibrio sobre el alambre de púas de los campos de concentración” (265). *El Proceso* de Kafka, según Tardewski anticipaba el horror pensado hipotéticamente y llevado a cabo realmente por Hitler. Con la ausencia de las cartas del porvenir de la novela de Ossorio se plantea la imposibilidad tanto utópica como hipotética de anticipar aquel perverso y arbitrario asesinato masivo, en pleno auge en 1979. El Proceso argentino no tuvo un Kafka que anticipara dicho horror; el Kafka argentino nunca existió. De haber existido creo que su novela no hubiese sido considerada más que como mera ficción, como siniestra literatura fantástica.

Habría que mencionar también las voces ausentes de algunos de los desaparecidos o exilados, a cuyas cartas, que no figuran, sólo leemos respuestas en las cartas censuradas. Y por último, uno de los textos que no podemos leer y cuya ausencia es importante por lo que él simboliza es el artículo de Tardewski. En este trabajo se anuncia su gran descubrimiento de la ya mencionada relación Kafka y Hitler, el cual según creía le traería el éxito que nunca tuvo. Pero cuando se publica el artículo en el periódico, Tardewski no lo puede leer porque está traducido al español, lengua que en ese momento desconocía, amén que, lejos de hacerlo famoso, quedó perdido en una nota cultural. Además de ello, al regresar a su casa, encuentra que la habían robado todo lo que tenía. Ese artículo implica un éxito que nunca fue y, por el contrario, resultó en el fracaso y la desposesión total. No poder leer el texto es una manera de no tener acceso directo al por qué de ese éxito que no pudo ser. Además, se enfatiza la cristalización de un fracaso más, como metáfora no sólo de la situación de Tardewski, como él mismo lo define (228), sino también del fracaso histórico experimentado por Argentina, especialmente con la última dictadura y la situación que le preparó el camino; diríamos, entonces, junto con el exilado polaco: “Pues bien ¿qué me había llevado hasta aquí?” (230). Por otro lado, ese artículo señala la relación entre la literatura y la represión; su ausencia más que hablar de esa relación, realiza, otra vez como metáfora, sus consecuencias sobre el intelectual en los años del silencio, el cual corre el riesgo de perder todo al intentar aferrarse a la identidad de la cual es despojado. Concluye Tardewski diciendo:

Yo había actuado como un académico ridículo. Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje. (239)

Todos los textos ausentes ponen en evidencia los discursos clausurados o imposibles, ya sea por la ineludible sombra de la censura o porque la realidad que se intenta aprehender es innarrable con los estrechos moldes del lenguaje. Al mismo tiempo, enfatizan el intento de conservación de la existencia a través de la palabra y la afirmación de la identidad a través de la escritura. Pero, es la palabra y la escritura de “un escritor sin lenguaje” que debe buscar nuevas formas para decir lo que está más allá de las “alambradas del lenguaje”. Ellos remiten a la escritura, a la situación del escritor en los términos en que los pone el Kafka citado por Tardewski: el escritor no sólo enfrentaba la imposibilidad de no escribir sino también la imposibilidad de escribir. Estos vacíos se constituyen en un desafiante clamor silencioso que expresa parte de lo que está más allá de las “fronteras del lenguaje”. Es el discurso callado que encierra los ecos de la voz del escritor que, como “equilibrista que en el aire camina descalzo sobre un alambre de púas”, escribe sobre, durante y en oposición al régimen militar.

### Las “frases aisladas” y las citas: una historia alternativa

Al referirnos a los códigos de lectura o maneras de leer RA, hemos hecho mención de mensajes que no son silenciosos como los que acabamos de explorar, sino que son referencias explícitas a la percepción y vivencia de aquel “mundo de Auschwitz” argentino, como lo llamaría Tardewski. Estas referencias se dan en forma de esas “frases aisladas” (aludidas por el narrador heterodiegético) de las que no hay que escamotear su sentido literal. Ellas surcan el texto en las diferentes historias y en boca de los distintos personajes y van componiendo, gracias a la función codificadora de la configuración narrativa, una historia alternativa a la oficial.

Si bien abundan en el texto las autoreferencias a sus rasgos estructurales, algunas de ellas se destacan porque giran en torno a las dos únicas formas narrativas mencionadas en la obra. La primera referencia surge de las menciones respecto de la novela epistolar. Dos de los personajes principales, Renzi y E. Ossorio, expresan sus intenciones de escribir una novela epistolar. Escribe Renzi en una de sus cartas: “Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas” (40).

E. Ossorio, por su parte, después de reflexionar sobre el diseño de su novela, concluye

Un descubrimiento. Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la **forma** de mi relato utópico. El Protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).

Entonces un relato epistolar. (102)

La segunda autorreferencia a la configuración narrativa de RA tiene que ver con la reproducción de discursos y la importancia del origen y disposición de esas “frases aisladas” que aluden a la represión en Argentina. En este caso es Maggi quien la proporciona cuando escribe sobre Tardewski (quien no puede expresarse sino usando citas): “Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas” (19-20).

Veamos primero el rol que juegan, para los propósitos de este trabajo, las alusiones a la novela epistolar. De hecho, son notorias las referencias en el texto a esta forma narrativa, ya sea por el ya mencionado deseo de los personajes de escribir ese tipo de novela o porque se encuentran ante la realidad de una comunicación por cartas. Por ejemplo, Renzi le escribe a Maggi

Por otro lado la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia de la ausencia para prosperar. Solamente en las novelas epistolares la gente se escribe estando cerca, incluso viviendo bajo el mismo techo se mandan cartas en lugar de conversar, obligados por la retórica del género.... (39)

E. Ossorio, después de decidir que la forma que tendrá su novela será la de una novela epistolar, escribe

¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar? Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) **mientras** le escribimos y sobre todo, **después**: al leerlos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

Pero además existe una segunda razón. ¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? (103)

RA no es una novela epistolar, sólo presenta rasgos de ese género al mismo tiempo que despliega otras formas narrativas como la biografía o autobiografía, el diario, la narración dialogada y la clásica narración ulterior a cargo de un narrador heterodiegético omnisciente.<sup>8</sup>

Ante la evidencia de que RA no es una novela epistolar, surge el interrogante ¿por qué las referencias en el texto atraen o llaman más la atención sobre esta forma narrativa y no sobre las otras formas que tienen tanta presencia en este texto como la correspondencia por cartas?

Una de las razones habría que buscarla en las implicancias que los personajes mencionan respecto de la comunicación epistolar. Para Renzi, “es un género perverso” que “necesita de la distancia y de la ausencia para poder prosperar”. Para E. Ossorio, la correspondencia epistolar, además de implicar

la distancia y ausencia del exilio, es una forma diferida de comunicación donde “se anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo”. Las referencias a la novela epistolar obviamente no pretenden informarnos acerca de sus características ni son solamente referencias autoreflexivas, porque también aluden a la situación de los “corresponsales” que utilizan esa forma de expresión, como diría E. Ossorio, “en el exilio y por él”. Es decir, la existencia de la correspondencia epistolar implica una realidad de ausencias y distancias que conlleva el exilio de los que salieron del país, como son el caso de E. Ossorio y los que escriben algunas de las cartas censuradas, pero también de los que aún quedándose fueron marginados, exiliados, como Maggi y el Senador. Las referencias a la novela epistolar es una manera de hablar de esos temas “no autorizados” por el régimen. En este sentido se describe una situación histórica real pidiendo “prestadas” las palabras que describirían una modalidad narrativa y literaria. Estas referencias presentan la ambigüedad necesaria para hablar de lo indecible, son “frases aisladas” que nos remiten a la estructura, pero también aluden a la atmósfera que se respiraba en Argentina en los años de la dictadura.

Otra de las razones por las cuales el texto llama la atención a la novela epistolar la sugiere E. Ossorio con otra referencia a la estructura del texto cuando dice,

... en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado. (101)

RA presenta tres de las formas narrativas y comunicativas más naturales o cotidianas y triviales: el diario, la comunicación epistolar y el diálogo. Estas formas narrativas predominan en el texto, además de tener en común un importante aspecto formal: el uso frecuente de la narración en presente o simultánea, forma narrativa que abunda en la obra. A través de ella los personajes expresan la percepción y experiencia de vivir esos presentes desde y sobre los cuales se narra, sean éstos hechos o acciones, el resultado de historias pasadas o el fruto de la evolución de una idea o una teoría. Es importante notar que, a excepción del exilado decimonónico, todos los personajes narran desde un presente que, a falta de marcas temporales precisas, parece “oscilar” o “flotar” entre los años 1976-79. Véamos algunos ejemplos de las referencias a esos años. Encontramos alusiones al presente como un tiempo suspendido o desolado: “Escuche”, dijo el Senador. “¿Ve? Ni un sonido. Nada. Ni un sonido. Todo está quieto, suspendido: en suspenso” (59); “No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación” (28). En cuanto a la percepción de los exilados o desaparecidos, se lee en las cartas censuradas: “Los muertos y los amigos (vos entre ellos) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir” (93); “A veces (no es joda) pienso que

somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora" (94); "Me hubiera ido en el 46, esos sí que fueron tiempos felices, creo que todo habría andado mejor, a vos no te hubiera pasado lo que te pasó. En este pueblo de mierda, ¿quién se escuende? Los cazaron a todos como si estuvieran rabiosos: de las Ligas no queda nada" (105).<sup>9</sup> Respecto a la presencia de los militares: "Del otro lado, en el otro frente, se muestra ya la heterogeneidad de aquello que nuestros enemigos siempre pensaron idéntico a sí mismo... Esa derrota es tan inevitable para ellos, como para nosotros es inevitable soportar el lastre que nos ha dejado en la memoria su maniática presencia, su cinismo, su calculada perversión" (75).

Estas narraciones en presente predominantes en la novela epistolar, el diario y el diálogo, se vinculan (y nos remiten) a la segunda forma narrativa codificadora de "mensajes" mencionada anteriormente: la presencia y uso de las citas.

Una de las características más sobresalientes de esta obra es estar constituida por la reproducción literal de los discursos, sean éstos cartas, diálogos o documentos históricos. De modo que se puede decir que es un texto "hecho enteramente de citas", como era la ilusión de Tardewski. Pero, además de ello también se observa que los personajes se citan unos a otros de la misma manera que citan otros textos y las palabras de figuras "históricas", como Hitler y una serie filósofos y escritores.

Uno de los textos más citados son los documentos históricos dejados por el exilado decimonónico. Dichos documentos funcionan de manera similar a las cartas, aspecto éste que es señalado por E. Ossorio cuando dice: "Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro" (103). Siendo la correspondencia una comunicación diferida (como sugiere E. Ossorio), el único componente de la situación comunicativa, las cartas mismas, lo escrito, es el que se mantiene inalterado en ambos presentes, (el de la enunciación y el de lectura). Esto es lo que sucede con las cartas de Maggi que Renzi "ha vuelto a releer" para ver si encuentra allí "algo que le pudiera haber hecho prever lo que pasó" (27) o lo que experimenta Maggi al leer los escritos de E. Ossorio:

Sufro la clásica desventura de los historiadores... haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular. (30-31)

Esta referencia remite a un movimiento oscilatorio que va del presente hacia el pasado y la actualización del pasado en el presente. Y es gracias a este movimiento que las palabras de Ossorio también pueden ser aplicadas a otro contexto o a otro presente. En primer lugar, los escritos de E. Ossorio se actualizan en el presente de lo narrado y en el de la narración dada su posición en el texto en la medida en que es el único narrador cuyo tiempo de la narración y lo narrado se ubican en 1850, además de alternarse durante todo el Capítulo

III con la narración del narrador anónimo. En segundo lugar, por el cruce y confluencia de tiempos que se establece entre Maggi y E. Ossorio, mientras el primero se refugia en el pasado para evitar “la pesadilla del presente” (1976-77), el segundo desde el presente de 1850, se refugia en el futuro (1979) para “olvidar el pasado”. El punto de partida de Maggi es 1976 y el punto de llegada de Ossorio es 1979. El común denominador son los años 1976-1979; son el punto de partido y de llegada del texto. Las múltiples interpretaciones (ya mencionadas) que se han hecho sobre RA respecto de la relación del pasado histórico argentino y ese “presente de horror” siempre parten y llegan a la experiencia de los años 1976-79. El intento de reconstruir y tratar de entender el pasado argentino, el establecimiento de relaciones, conexiones, situaciones homólogas, etc., no parten de una curiosidad historicista-académica *per se*, sino de una situación incomprensible, compleja, y la que había tomado dimensiones de violencia nunca vistas y requería la búsqueda de un sentido. El aspecto formal de actualización del pasado en el presente complementa y contrarresta o balancea la mirada hacia el pasado y la reconstrucción de la historia nacional, enfatizado a nivel de la intriga. Si a nivel temático se sugiere el regreso al pasado o una re-lectura del mismo, a nivel estructural son los discursos del pasado los que se insertan en el presente de las narraciones y las historias, “imponiendo sus ritmos, su cronología y su verdad particular”.<sup>10</sup> Y es en este respecto que las palabras de E. Ossorio, tanto las que aparecen en el Capítulo III como las que reproduce Maggi en su correspondencia, tienen una función semejante al uso que hace Tardewski de las citas para expresarse.

De la asociación entre dos textos producida por Tardewski, entrelazando las palabras dictadas por Hitler y las escritas por Kafka, surge un nuevo texto, uno de los más significativos y explícitamente alusivos a la represión. El mismo Tardewski se refiere al nuevo sentido que surge de la asociación de textos y de lectura diferente de lo escrito:

Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir, con alguna frecuencia y que llaman un **descubrimiento**: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba la conexión entre dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual. (257)

¿O sólo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que están en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido? (261)

Del mismo modo que de la unión de dos textos surge un nuevo sentido, las citas enclavadas en un nuevo contexto, en un nuevo presente, adquieren una nueva significación. La cita más obvia es el ya mencionada epígrafe “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores

the experience.” Entre otros ejemplos se puede citar los siguientes: “El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro...” (74); “Es de la clase de hombres que no transige y esa clase de hombre, en los tiempos que se avecinan, tendrán dos caminos: el exilio o la muerte” (86) (ambas citas son hechas por Maggi de los documentos de E. Ossorio); “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, (me dijo la última noche el Profesor), si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (cita de Tardewski 237); “Esa novela [*El Proceso* de Kafka] presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo” (Renzi reproduce las palabras de Tardewski 265). “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (Tardewski cita al profesor 21).

RA propone una lectura multidimensional; mientras que a nivel de la intriga se habla de una mirada hacia el pasado histórico, a nivel formal se lanza a dibujar con frases claves, pero no en clave, el horror de ese presente que lleva a la revisión de la historia nacional.

De manera semejante que se “disfraza” a aquel lamentable período de dictadura con palabras que describen a la novela epistolar, aquí el discurso del que se vale RA para hablar del presente 1976-79 son los documentos “históricos” y citas de otros discursos. Esta es la manera que se tiene de no callar aquello de lo que no se puede hablar. Es Tardewski, hacia el final de la novela al entregarle a Renzi la biografía de E. Ossorio escrita por Maggi, quien hace una clara alusión a la posibilidad de escribir o describir una realidad “pidiendo palabras prestadas”:

En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo.... Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto....

Yo abro una de las carpetas.

Al que encuentre me cadáver.

Yo soy, Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un sólo honor: el honor de ser llamado patriota,....” (275-76)

La configuración discursiva de RA, las diversas voces, las múltiples historias y temas tratados por los personajes permiten esconder o disimular el sinnúmero de referencias directas a la dictadura en forma de esas “frases aisladas”, citas y palabras prestadas, algunas de las cuales he reunido para los fines de este trabajo.

Dice Tardewski hacia el final de su conversación con Renzi: “si hemos

hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir" (272). Esta es justamente la forma que tiene RA de "no callar aquello de lo que no se puede hablar", relatando otras historias y usando la voz de todos los personajes.

En este sentido el mejor ejemplo lo constituye una de las cartas censuradas, la de Angélica Inés Echevarne denunciando la tortura. El discurso de este personaje es aparentemente incoherente y sin embargo ella logra comunicar que es testigo del dolor y el sufrimiento de los detenidos y torturados. La estructura de su discurso tiene un código particular: entre una serie de frases sobre tópicos diversos va insertando aquellas que se repiten o versan sobre una sola línea temática: el dolor, la muerte, el torturado en la cama de tortura y los "otros" que esperan su turno. El mensaje que esta carta transmite sólo puede ser captado teniendo en cuenta justamente las claves que lo codifican: la manera en que está configurado su discurso y el conocimiento de la realidad a la que se refiere. Esta carta tiene muchos puntos en común con uno de los cuentos de Piglia, "La loca y el relato del crimen" (1988), en el cual Angélica Echevarne es testigo de un crimen. Su testimonio aparentemente es el monólogo sin sentido de una demente. Pero Renzi (también personaje de este cuento) haciendo uso de sus conocimientos en lingüística y de "un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico", descubre que seguía un patrón de repeticiones temáticas, donde las frases que rompían el patrón eran las que específicamente hablaban del crimen y permitían reconstruirlo. Cuando Renzi intenta publicar su descubrimiento y denunciar al asesino, el director del periódico para el cual trabaja se lo prohíbe. Renzi, decidido a escribir su renuncia y una carta al juez, termina impulsivamente escribiendo el cuento que leemos.

La carta que censura Arocena y el monólogo de la loca del cuento de Piglia parecen constituirse en un modelo de la manera en que en RA se intercala una historia entre o con las líneas de otras. Mientras las frases claves en el cuento permiten reconstruir el crimen, en RA van reconstruyendo la percepción y vivencia de la represión. Por otro lado, los dos textos tienen un común la ficcionalización de una realidad sobre la cual está prohibido escribir de manera explícita y directa. Y esta ficcionalización, que responde a la necesidad de no callar y también a la imposibilidad de hablar, es un discurso con un lenguaje particular, propio, que sólo se puede interpretar a partir de un cierto conocimiento de sus códigos y de la realidad a la cual remite.

La configuración narrativa de RA permite, así, que se oiga en la voz de los diferentes personajes el "murmullo enfermizo" de una historia innarrable que subyace a lo largo de la superficie de su contenido, aquella pesadilla interminable a la que Tardewski le pone un nombre:

¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje.

## NOTAS

1 Corradi, en su trabajo sobre la cultura del miedo describe a la represión argentina, en comparación con otras del Cono Sur, de la siguiente manera:

...la represión [en Argentina] fue menos pulcra, consistió en una suerte de mercado libre de horrores ante los cuales la creación de una Gestapo habría constituido un progresivo paso adelante. En el caso de este país, se advirtieron los rasgos específicos de un archipiélago clandestino de terror. El acento sobre el misterio y el secreto como parte de una política de intimidación aparece en muchos niveles... Desde un punto de vista comparativo, la Argentina se presenta como el caso más consumado de terror secreto en el Cono Sur. (178)

2 Ricardo Piglia, en su carta de renuncia al Consejo editorial de la revista *Los Libros* en 1975 dice lo siguiente: “El eje de nuestra discrepancia es la evaluación del gobierno de Isabel Perón. Caracterizar a este gobierno como nacionalista y tercermundista significa, a mi juicio, no tener en cuenta que el sector de la gran burguesía hegemónico en él avanza cada día más en su política de claudicación y abierta conciliación con el imperialismo norteamericano, traicionando así los objetivos de liberación en defensa de los cuales el pueblo luchó contra la dictadura militar. Este gobierno no representa de una manera directa los intereses del imperialismo y en este sentido identificar su política con la política de la dictadura militar proyanqui es confundir al enemigo principal. Pero apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad, favorece el golpe de estado y alimenta a los personeros del imperialismo yanqui que trabajan por la restauración” (Piglia 1977, citado por Newman 1983, 238-239).

3 Para mayores detalles sobre las diversas manifestaciones de resistencia culturales, como el Teatro abierto y el rock nacional, así como el papel que desempeñaron, en el ámbito de la resistencia escrita, revistas como *Humor*, *Contorno* y *Punto de Vista* ver el trabajo de Masiello.

4 Las citas que corresponden a *Respiración artificial* son tomadas de la edición de Pomaire, Buenos Aires, 1980.

5 La fragmentación discursiva y su sentido, así como la presencia de un entramado de discursos y la otredad como características de la narrativa de resistencia al monólogo oficial ya fueron señalados por Morello-Frosch (1987) y Sarlo (1987), en donde analiza más ampliamente las estrategias mencionadas. Entre otros estudios que amplían el panorama de la producción literaria argentina bajo la dictadura militar se encuentran los de Gregorich, Lafforgue, Jitrik y Foster.

6 *Respiración artificial*, ha llamado notoriamente la atención de la crítica. Un gran porcentaje de los comentarios postulan, no sin razón, la relación de la novela con la historia nacional argentina, es decir, destacan aquello que, en uno de sus aspectos, la obra plantea a nivel de la intriga. Esta relación fue descrita como la búsqueda en el pasado de una explicación del presente, como episodio insertado en la corriente de la historia nacional, o como fruto de una involución patológica. Al mismo tiempo, se ha leído en esta relación el establecimiento de paralelos o situaciones homólogas entre diferentes períodos históricos, la escritura de las derrotas de la historia nacional, y la lectura

reversionista de textos oficiales (Ver los trabajos de Sarlo 1987; Halperín Donghi, Morello Frosch (1984, 1985, 1986, Foster y Cesario). Los trabajos de Halperín Donghi y Morello-Frosch, además agregan un enfoque diferente, pero siempre dentro de la relación del texto con la historia, al percibir en *Respiración artificial* la propuesta de una redefinición de la trayectoria histórica nacional, del intelectual que sufre su impacto la reconstitución de sujetos históricos, en un esfuerzo hermenéutico por descubrir las corrientes ocultas de una historia que debe ser vista como algo maleable, con un orden abierto y disponible en oposición a la rigidez de una historia oficial canonizada. Entre los estudios que han abordado o enfatizado una interpretación desde una perspectiva diferente de la histórica, habría que mencionar los trabajos de Cavallari, Marimón, Sazbón, Balderston, Newman y Echevarren. Cavallari analiza la manera en que la novela de Piglia problematiza las actividades críticas de la lectura, la escritura y la decodificación adecuada al programa del texto, problematización que se hace para y bajo las condiciones represivas del estado autoritario. El comentario de Marimón destaca la imposibilidad del relato y el fracaso de su cristalización, el cual se realiza justamente a partir de su incapacidad de ser y concretarse en el seno de una historia que obstaculiza y clausura la escritura. Sazbón establece la relación entre la morfología de la historia y la representación, destacando la metáfora del archivo como la base fundacional del corpus de la Historia, de la reinscripción de la escritura, y como activador de una interpretación, de “una memoria del presente”. Asimismo destaca el aspecto paródico de la novela y su incitación a pensar el presente histórico desde los límites del extrañamiento fruto de un distanciamiento asumido. Y, por último, Daniel Balderston, además de coincidir en que la novela relata el fracaso, presente y pasado, de las ideas utópicas y nacionalistas, señala como aspectos sugerentes de la represión a la visión fragmentada y mediatizada de la verdad histórica, el carácter alusivo del relato y la fuerza evocadora de un presente y un pasado dolorosos, aunque no analiza los mecanismos que lo hacen posible. Newman analiza las manifestaciones del pensamiento marxista en el texto y en el trabajo de Echevarren se puntualiza la estructura de la novela en cuanto se divide entre hacer literatura en la primera parte y hablar de literatura en la segunda, además de destacar la relación entre exilio-utopía-escritura.

7 Este punto de vista sobre la complejidad estructural del texto parece contradecir la afirmación que Newman hace en su análisis de *Respiración artificial*: “The narrative structure of the novel is also relatively simple: at least is not as complex as the shifts of narrative voice, the numerous embedded indicators of speech, and the abundance of cultural references in the text might lead the reader to suspect upon first reading” (228). Por la aparente contradicción en la misma afirmación de Newman, considero que mi disenso posiblemente también sea aparente si el concepto “narrative structure” sólo está refiriendo a la estructura externa de la novela y sus respectivos contenidos, sin tomar en cuenta todos los elementos estructurales involucrados en la totalidad de la novela. La complejidad estructural, a mi parecer, surge del hecho de que casi todos los elementos formales se constituyen en la exploración de los límites mediante la unión de elementos estructurales que “supuestamente” no van unidos. Encontramos voces narrativas secundarias que técnicamente no lo son; narradores homodiegéticos con indefinidos y cambiantes grados de presencia; discursos reproducidos en estilos que no acaban por definirse; cartas que podrían constituir una novela epistolar tradicional que no llega a serlo; cartas de ambigua existencia “real” dentro de un discurso totalmente verosímil, o cartas indudablemente “reales” que tienen un cierto carácter fantástico. A

ello se podría agregar la superposición o coexistencia de voces y el entretejido de una constelación historias, discursos y niveles temporales.

8 Cavallari señala esto mismo en su trabajo sobre *Respiración artificial*: “Correlativamente, por otra parte, el discurso va desplazándose por numerosos registros y modalidades sistémicas de la narratividad. Casi como en un esforzado “catálogo” o “museo” meticulosamente irónico de las pautas y posibilidades de la discursividad ficcional, desfilan por la metonimia narrativa las formas de la novela epistolar, el discurso directo, la diégesis directa, la mimesis canónica, la imitación del habla cotidiana, la transcripción de diarios íntimos y de documentos varios, la anécdota, el caso, la biografía y la autobiografía. En última instancia, el texto recorre un repertorio lingüístico y estilístico de los lenguajes y formas discursivas institucionales disponibles para la escritura ‘artística’ y ‘no-artística’” (28).

9 Las Ligas Agrarias del Nordeste argentino se desarrollaron hacia fines de los años 60, especialmente en zonas de pequeños productores en el nordeste de las provincias de Santa Fe, Chaco y Misiones. Inspirados por una ideología cristiana post-conciliar tenían como propósito impulsar formas de tenencia de la tierra, cooperativización de las labores agrícolas, circulación de productos agropecuarios, en una estrategia que desafiaba muchos de los principios del capitalismo demo-liberal. Este proceso de radicalización de una ideología cristiana originalmente asociado a los partidos demócrata-cristiano, progresivamente fue volcándose hacia el Peronismo, en sus posiciones más radicales como el Peronismo de Base y posteriormente el Peronismo Montonero. Alcanzaron preeminencia nacional con las huelgas agrarias de principio de los años setentas, las cuales fueron orientadas contra los regimenes militares en turno. Alcanzaron su apogeo político durante la campaña electoral que llevó al Peronismo al poder en 1973. Posteriormente, cuando el Peronismo de derecha predominó en la Alianza gubernamental, luego de la muerte de Perón en 1974, los líderes de las Ligas Agrarias fueron blancos predilectos de la Triple A y organismos paramilitares que comenzaron a actuar en el gobierno de Isabel de Perón. El gobierno militar desarrolló posteriormente una sistemática labor de exterminio de las Ligas y todos los asociados con ellas.

10 Morello-Frosch en su trabajo sobre las “Biografías fictivas” afirma lo siguiente: Sería aquí una seria tentación pensar en paradigmas históricos, en paralelismos que permitieran un desplazamiento cronológico del discurso y su sentido para facilitar el análisis de un presente demasiado difícil — por diversas razones — de analizar en su propio locus. No es tal el caso. Pues esos ausentes, estos objetos biografiados, estos muertos nos remiten a un origen olvidado de resultados de una historia mal narrada o mal comprendida. Vale decir que permite el texto reconstruir un sujeto posible entonces, y por ende, no aceptar lo presente como un dado inevitable o silenciado. Las biografías citadas permiten también establecer una relación directa con los orígenes que se han perdido. (1987, 64).

Sin dejar de reconocer la validez de la interpretación que, desde el punto de vista temático, la autora elabora sobre la escritura o re-escritura de las biografías que presenta RA, considero que en otro nivel, el estructural, los fragmentos de esas vidas a biografiar, pueden desempeñar otra función muy diferente de la mera redefinición del pasado o la vida de los personajes. Esta manera de circunscribir la interpretación a una de las direcciones temporales del texto, la revisión del pasado, es válida y acertada pero ello no debe significar la exclusión de otras direcciones que plantea la obra.

## OBRAS CITADAS

Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusman." Jara y Vidal 109-121.

——, ed. *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986.

Cavallari, Hector M. "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*." Manuscrito del autor a ser publicado en su libro *La práctica de la escritura*. Concepción, Chile: Ediciones L.A.R., 1989.

Cesereo, Mario. "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso." Vidal 501-531.

Cheresky, Isidoro y Jacques Chonchol, eds. *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985.

Corradi, Juan. "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas." Cheresky y Chonchol 171-188.

Echevarren, Roberto. "La literaturiedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Revista Iberoamericana* 49.125 (1983): 997-1008.

Feinman, José Pablo. "Política y verdad. La constructividad del poder." Sosnowski 79-95.

Foster, David William. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'." Jara y Vidal 96-108.

Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego. III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

Gregorich, Luis. "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología." Sosnowski 109-124.

Halperin Donghi, Tulio. "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina." Jara y Vidal 71-95.

Jakobson, Roman. "El lenguaje común de antropólogos y lingüistas." *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1981. 13-33.

Jara, René y Hernán Vidal, eds. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires - University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987.

Jirík Noé, "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura." Sosnowski 133-148.

Lafforgue, Jorge. "La narrativa argentina." Sosnowski 149-166.

Marimón, Antonio. "¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible?" *Revista de la Universidad de México, Nueva Epoca* 3 de julio de 1981: 46-49.

Martínez, Tomás Eloy. "El lenguaje de la inexistencia." Sosnowski 187-194.

Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de

la cultura." Jara y Vidal 11-29.

Morello Frosch, Marta. "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." *Discurso literario: Revista de Temas hispánicos* 1.2 (1984): 243-255.

———. "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente." Balderston, *The Historical Novel* 201-207.

———. "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia." Vidal 489-500.

———. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente." Jara y Vidal 60-70.

Newman, Kathleen. "Tortured Angels: 1976." "The Argentine Political Novel: Determination in Discourse," tesis doctoral Stanford U., 1983. 225-269.

Piglia, Ricardo. "A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano." *Los Libros* 40 (1977): 3.

———. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

———. "La loca y el relato del crimen". *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 123-134.

Sarlo, Beatriz. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado." Sosnowski 96-108.

———. "Literatura y política." *Punto de Vista* 19 (1983): 8-11.

———. "Política, ideología y figuración literaria." Jara y Vidal 30-59.

Sazbón, José. "La reflexión literaria." *Punto de Vista* 11 (1981): 37-44.

Sosnowski, Saúl, ed. *Reproducción y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.

Vidal, Hernán, ed. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.



# **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**



## **FARO DEL MUNDO, LUZ DE AMERICA**

**Edgardo Rodríguez Juliá**

En 1923 la Quinta Conferencia Internacional de la antigua Unión Panamericana — antecesora de la O.E.A. — comenzó a planificar la edificación en Santo Domingo de un faro conmemorativo dedicado a la memoria del Almirante Cristóbal Colón. Luego de esta reunión en Santiago de Chile, el proyecto se sometió a la consideración de la Junta de Gobierno de la Unión. En la sesión del 2 de marzo de 1927 se decidieron los pasos a seguir para la realización del proyecto. Para la selección del diseño se convocaría a un concurso arquitectónico. El gobierno de la República Dominicana, bajo la presidencia de Horacio Vázquez, se comprometió a aportar la cantidad de trescientos mil dólares para gastos y premios, además de los terrenos para la edificación.

En el primer concurso se seleccionarían los diseños de diez arquitectos; éstos pasarían a una segunda ronda. Cuatrocientos cincuenta y cinco arquitectos de cuarenta y ocho países participaron en el primer concurso. El jurado internacional estaba compuesto por Horacio Acosta y Lara de Uruguay, Eliel Saarinen de Finlandia representando a Europa y Raymond Hood de los Estados Unidos.

Este jurado internacional se reúne en Madrid en 1929 y adjudica el primer concurso. El 28 de abril de 1929 Alfonso XIII inaugura una exposición de los diseños sometidos. Esta exposición se traslada de Madrid a Roma en agosto de ese mismo año.

En 1930, año en que Rafael Leonidas Trujillo sube al poder, la Unión Panamericana publica un libro conmemorativo que reproduce los diseños más interesantes del primer concurso. Ese mismo año se fija el 15 de mayo de 1931 como fecha límite para la entrega de los diseños modificados. La sede del concurso se traslada de Madrid a Río de Janeiro.

Joseph Lea Gleave, un joven arquitecto británico, gana el primer premio en octubre de 1931. Según las bases del concurso, la construcción del faro debió haber comenzado en 1936, cinco años después de haberse adjudicado aquél. La Segunda Guerra Mundial interrumpió el proyecto. Pero la idea no moriría del todo: en 1940 el gobierno dominicano emite un sello postal con la efigie de Colón. El diseño de Gleave aparece en el “campo” o trasfondo del sello.

En marzo de 1946 el gobierno de la República Dominicana y el arquitecto Gleave exponen una maqueta del faro en el Royal Institute of British Architects. La maqueta era de cuarenta pies; mostraba un enorme edificio cruciforme y reclinado que luego de construido tendría una longitud de doscientos treinta y siete metros; en aquel entonces su construcción costaría un millón de libras esterlinas, el equivalente a cuatro millones con treinta mil dólares del año cuarenta y seis. Lea Gleave visita la República Dominicana en 1948 y entrega los planos definitivos para la construcción del faro. Estamos en la segunda época del Trujillato. Don Rafael prefiere conmemorar los veinte y cinco años de su régimen con la jacarandosa y merenguera Feria de 1955. Joseph Lea Gleave muere el 16 de enero de 1965, en Nottingham, cuatro años después del asesinato de Trujillo.

Joaquín Balaguer, quien era un hombre joven cuando por vez primera se consideró el proyecto, tiene que haberse deslumbrado con la magnificencia del faro. Lentamente se convertiría en una de las obsesiones de su vida metódica, monacal, algo grisácea. La grandilocuencia monumental es el sueño de los tímidos, los solitarios y los resentidos.

Entre 1985 y 1986 la construcción del faro recibió un nuevo y definitivo impulso. Se desempolvaban los planos. Balaguer culminará su carrera política con esa obra monumental que el 12 de octubre de 1992 alcanzará su plena vigencia simbólica. Historiador y literato melancólico, hispanista, entusiasta estudioso de la métrica de la poesía castellana, el Faro de Santo Domingo se convertiría en su obra pública de mayor y permanente importancia; sería su huella en la posteridad. El informe del jurado que adjudicó el primer concurso señaló en 1929: “Sus cualidades arquitectónicas deben ser la fortaleza, la estabilidad y la durabilidad; deberá ser elocuente no sólo en la lengua de nuestro tiempo y de nuestra raza; deberá ser un monumento que enlace los siglos, y cuyo atractivo sea universal.” Estas palabras seguramente cautivaron la imaginación de aquel hombre joven que más adelante le serviría leal y conflictivamente al Trujillato, desde las sombras del poder y las necesidades de la discreción cortesana.

¿Por qué un faro? Aunque extrañamente el libro conmemorativo publicado en 1930 no aclara la génesis histórica del proyecto, resulta obvio que la Junta de Gobierno de la Unión Panamericana tuvo en mente, como modelo arquitectónico, el Gran Faro de Alejandría. Este fue edificado por Tolomeo II Filadelfo siguiendo el plan de Alejandro Magno para su ciudad ensoñada. La inauguración fue en el 279 antes de Cristo. El arquitecto fue Sostrato, un griego

asiático. Fue construido en la punta de *Pháros*, una pequeña península que formaba el cabo occidental de la bahía oriental de Alejandría. Es un lugar curiosamente parecido al pequeño cabo peninsular conocido como Punta Torrecilla, uno de los posibles ejes conmemorativos del Faro de Santo Domingo. Al este del Faro de Alejandría se construyó un rompeolas que protegía la bahía oriental. Al oeste de Punta Torrecilla, y como parte del proyecto del faro, se construiría un rompeolas para proteger la entrada al Río Ozama. De la misma manera en que el Faro de Alejandría maravilló al Mundo Antiguo, el Faro de Santo Domingo guiaría simbólicamente la travesía de Colón a estas tierras del Nuevo Mundo.

Sostrato diseñó una torre de cuatro niveles. El nivel más bajo contenía las muchas ventanas de los pequeños habitáculos — alrededor de trescientos — donde vivían los mecánicos y sus asistentes. La poca ventilación y el hacinamiento viciaban el aire. El fatigoso ascenso en el interior de la torre se lograba mediante una rampa en espiral; los burros cargaban la madera que sería quemada en la caldera, guiados por el vocerío de aquellos hombres que sostenían la luz con las penumbras de sus vidas. Ahora bien, es posible que el faro — verdadero prodigio técnico de la época — utilizara un sistema hidráulico para subir otro tipo de combustible a la linterna. Esta máquina posiblemente estuviese colocada en el foso central que creaba la rampa. El primer nivel remataba en una plataforma cuadrada con cornisa, adornada con estatuas de tritones. El segundo nivel era octagonal; aquí el espiral se estrechaba. Encima había una planta circular y en el tope se alzaba la linterna. Fuera subido el combustible mediante la bomba hidráulica, o llevado más brutalmente sobre el lomo de los burros, la maravilla del faro, su fama en el mundo antiguo, era un misterioso espejo que de noche reflejaba el fuego a gran distancia sobre el Mar Mediterráneo. El Faro de Alejandría fue una maravilla que asombró por la conjunción de lo técnico y lo simbólico; lo mismo se ambicionaba para el de Santo Domingo. Sobre la linterna del Faro de Alejandría fue colocada una estatua de Poseidón, dios tutelar de los mares. En las bases del concurso de la Unión Panamericana el faro no podría exceder los cuatrocientos pies de altura, incluyendo el basamento y sus terrazas. El Faro de Alejandría superaba los cuatrocientos pies; posiblemente llegaba a los quinientos. Conservó su forma y función hasta la conquista árabe de Alejandría en el 641. Muchos de los arquitectos que concursaron entre 1927 y 1929 imitaron este diseño de Sostrato. Substituyen la estatua de Poseidón con la de Colón, o colocan la rampa de espiral en el exterior del edificio. Quizás sean estos diseños los que mejor nos hablan de empeño tan antiguo.

La convocatoria del concurso establecía claramente las especificaciones técnicas y simbólicas del diseño. El faro se edificaría en la ribera oriental del Río Ozama. Su eje ceremonial y conmemorativo, en el cual se destacaría la explanada llamada Paseo de las Naciones, estaría orientado hacia las ruinas del antiguo palacio de Diego Colón, localizado justo en la orilla opuesta del Ozama.

El diseño original de Lea Gleave, el premiado en 1929, orientaba el palo, o tramo largo de la cruz, hacia el Palacio de Colón. En el faro ya construido el palo de la cruz está orientado hacia el este, en dirección contraria. Algunos arquitectos concursantes reorientaron el eje del diseño en dirección a Punta Torrecilla, un promontorio peninsular al este del rompeolas para aquel entonces proyectado — finalmente diseñado por Félix Benítez Rexach —, y que hoy se puede distinguir desde el actual Malecón Jorge Washington. Estos diseños utilizaron esta punta como espolón de un onfrico y espantoso galeón de piedra, monumento que estaría como zarpando de la ciudad hacia el Mar Caribe.

En la convocatoria se recalca la deseabilidad de combinar lo pragmático con lo simbólico. Se exige que el diseño del faro conmemorativo deberá incluir el trazado de un aeródromo y un puerto — contiguo al rompeolas — con instalaciones para el amarizaje de hidroaviones. Albert Kelsey, el consejero técnico y arquitectónico de la Unión Panamericana, conceptualizador del proyecto, señala en el libro de 1930 que “se trata de una arquitectura espiritual, no técnica”. Esto así aunque la edificación fuese a prueba de terremotos y huracanes; los recuerdos de San Ciriaco y San Felipe todavía estaban frescos en todo el Caribe. El diseño debería integrar elementos arquitectónicos latinoamericanos y a la vez ser universal.

La iluminación que proyectaría el Faro de Colón, sobre la sonora noche caribeña, revestía una complejidad simbólica que resultaba delirante en su conceptuoso barroquismo. Era imprescindible que el aspecto de la iluminación estuviera cuidadosamente previsto en el diseño, que éste explicara “cómo el arquitecto propone lograr que el faro provoque interés a gran distancia”. El faro debería tener un haz de luz que se proyectara horizontalmente. Esta luz giratoria serviría como señal nocturna para el aterrizaje de los aviones en el aeródromo cercano. En consulta con la Asociación de Pilotos de Norteamérica se establece que la iluminación vertical (haz de luz proyectado verticalmente) no resulta útil para la aviación civil. Asoma cierta irresolución, o polémica velada, en torno a si esta iluminación debe ser intermitente o constante. Según Kelsey, la iluminación práctica, como señal para la navegación marítima y aérea, no deberá sobresaltar el ánimo de los viajeros; el Faro de Colón es un monumento de paz. Una luz intermitente proyectada al rumor de la noche caribeña podría crear un efecto perturbador. El haz de luz vertical, cuya proyección sería constante, se reservaría como la iluminación verdaderamente conmemorativa del faro; sería su luz simbólica. Esta insistencia en los valores de la iluminación vuelve a puntualizarse cuando Kelsey señala que la luz ceremonial deberá ser “del otro mundo”, crear un efecto de aura espectral, ese “other worldliness” que resumiría el efecto emocional del monumento y simbolizaría la función del edificio como templo funerario; también acentuaría “la gracia y el poder” de la masa arquitectónica.

El efectismo de la iluminación artificial obsesionó a las décadas de los años veinte y treinta. Ese barroco implícito en el Expresionismo alemán

concebiría la utilización de la luz diseñada arquitectónicamente como el resorte definitivo en la creación de complejos estados emocionales. Es como si de cara a la catástrofe, que se avecinaba, el inconsciente colectivo estuviese allegándose a las regiones donde la luz blanca, proyectada en la oscuridad espacial, sería símbolo de algún desatado y profundo deseo de muerte. Esto lo vemos en el diseño de carteles, en la iluminación de la aguja Art Deco del Edificio Chrysler, en la iluminación dramática y conmovedora del cine expresionista alemán, hecha como en *El gabinete del Dr. Caligari* a base de claroscuros; también se ve en la iluminación nocturna de los altos rascacielos que se levantan en las principales ciudades — la única manera de destacar la masa arquitectónica por la noche —, como se diseñó para el entonces recién inaugurado edificio de la alcaldía de Los Angeles, algo salido de la inquietante “ciudad gótica” de Batman. La arquitectura visionaria de la película *Metrópolis* sería acentuada por esos haces de luz que proyectados vertical o giroscópicamente crearían el ominoso efecto de atravesar una pesadilla antigua y maligna.

Albert Speer, el arquitecto favorito de Hitler y ministro de armamentos de la Alemania nazi, elevó el arte de la iluminación artificial a su apoteosis wagneriana. Con los haces de ciento treinta reflectores antiaéreos, proyectados verticalmente, crearía una vasta “catedral de luz” en los “rallies” nocturnos del Estadio de Nuremberg. El efecto sería el de una vastísima nave catedralicia; los haces servirían de pilastras a las paredes nocturnas. En lo más alto del arco de luz se crearía un resplandor espectral; el movimiento de alguna nube acentuaría el efecto. En sus memorias Speer admite su fascinación con estas edificaciones lumínicas que el embajador británico Henderson consideraba de una belleza solemne, como si se tratara de la formación de “catedrales de hielo”. El diseñador de la maquinaria de guerra nazi consideraba esta arquitectura luminiscente su principal aportación a la historia de la arquitectura moderna. Según Speer, “aquel fue su más bello concepto arquitectónico y el único que ha sobrevivido el paso del tiempo”. El Faro de Colón en Santo Domingo no es un ejemplo de arquitectura fascista; en los aspectos de la iluminación artificial fue posiblemente la fuente de los delirios lumínicos de Speer. Habiéndose formado como arquitecto, Speer seguramente sabía del proyectado uso de la luz ceremonial en el Faro de Santo Domingo. Quizás tuvo acceso a algunos de los diseños alemanes sometidos, uno de los cuales, comentado en el libro conmemorativo de 1930, vislumbraba unos efectos lumínicos verdaderamente sobrecogedores en su monstruosidad visionaria.

También era imprescindible que el diseño tomara en consideración el traslado de los restos de Colón — antiguamente guardados en la Catedral de Santo Domingo — a un cenotafio o panteón ceremonial integrado al faro. Otra especificación exigía que el faro tuviese buena visibilidad desde el aire. Algunos diseños incluyen dibujos de cómo sería la vista desde zeplines y aeroplanos. La construcción del faro, que sería la primera etapa del proyecto, no debería exceder el millón y medio de dólares.

El concurso del faro cautivó la imaginación caribañea. Algunos arquitectos cubanos sometieron diseños destacados y comentados en el libro de 1930. Nuestro Ramón Frade, quien se formó en la República Dominicana y estudió pintura en Santo Domingo y diseño arquitectónico por correspondencia, concibió un proyecto cuyo eje conmemorativo estaría orientado hacia Punta Torrecilla. La torre fue diseñada en estilo neogótico. Tenemos sus croquis, fechados en 1927. Según Osiris Delgado, su biógrafo, no terminó el diseño a causa del devastador huracán San Felipe. De todos modos, entenece pensar en su entusiasmo y ensoñación utópica desde la soledad cayeyana.

Pedro de Castro, otro puertorriqueño, el arquitecto de la Casa de España y el Castillo Serrallés, concursó con un distinguido diseño *grand manière* que mereció los elogios del consejero técnico del concurso. Se le criticó la planta en forma de palacio cuyo patio interior le serviría de zócalo a la torre. El criterio de visibilidad y lectura simbólica a distancia posiblemente le costó una mención honorífica. En el remate de la torre De Castro diseñó una corona desde la cual se levantaría la linterna. Esta corona estaría compuesta por cariátides esculpidas en el gesto de alzar, cual diadema, las farolas representativas de las veinte y una repúblicas de la Unión Panamericana. A distancia, por la altura y el tamaño de las figuras, se perdía el efecto simbólico contemplado; las figuras no se podrían "leer", no resultarían descifrables; además, se veían muy frágiles, casi como una filigrana aérea. La torre debió ser más baja; el antillano no diseñó a prueba de terremotos y huracanes. Esto no sería impedimento para que el consejero técnico comentara con entusiasmo: "¡Honor para Puerto Rico y su imaginativo y talentoso hijo!"

Los diseños europeos están llenos de alusiones arquitectónicas; se trata de la apoteosis de ese historicismo que a partir de las teorías de Robert Venturi se conoce como postmodernismo arquitectónico. En esto el Faro de Santo Domingo también es un precursor. Las alusiones a las torres conmemorativas y los espacios monumentales resultan de una variedad a veces disparatada y excéntrica: Algunos diseños son templos escalonados en plataformas al modo de los "zigurats" sumerios; otros diseños trazan la rampa en espiral externa que identificamos con la Torre de Babel. Algunos tienen como modelo la monumental torre de la Plaza de Siena. Los arquitectos franceses tienden a citar detalles o imitar las estructuras del Arco del Triunfo o la Torre Eiffel. Inevitablemente aparecen los cenotafios visionarios a la Boullée, con la concepción faraónica del espacio integrada a los enormes basamentos, plataformas y terrazas.

Los diseños soviéticos tienden a ser futuristas, utópicos y constructivistas. Pocos resultan del agrado del jurado internacional, que tiende a ser conservador en sus gustos monumentales y arquitectónicos. Se opina que los arquitectos comunistas olvidaron el valor simbólico del proyecto; no han narrado la proeza histórica de Cristóbal Colón. Los diseños con elementos precolombinos reciben elogios; los fundamentos arquitectónicos del concurso visualizaban la

integración de elementos arquitectónicos americanos. Algunos de estos proyectos son alabados porque el diseño es evocativo de lo que eventualmente se conocería como “spanish revival”. Varios son apreciados al utilizar la forma estriada del cacto como motivo para el diseño del faro y su iluminación; en estos casos la decoración lumínica de la torre se lograría indirectamente, alumbrando las estrías o rayas en hueco. Muchos son rechazados al no atenerse a las especificaciones sobre terremotos y huracanes. Uno de los diseños más aventureros, el de la firma norteamericana de Howe and Lescage, coloca el faro en la punta de un largo y bajo edificio de planta horizontal. La linterna está colocada justo en uno de los costados de Punta Torrecilla; tal parece que emerge del mar. Este diseño es rechazado por no tomar en consideración el fuerte oleaje del lugar y el mar embravecido por los huracanes. También es criticado al no identificar la estructura con Cristóbal Colón o el trópico. No bastó la originalidad de no identificar la idea del faro con una torre o estructura elevada.

El francés Paul Bigot, cuyo diseño fue uno de los más comentados por Kelsey, se limitó escrupulosamente a seguir las instrucciones relativas a la iluminación de *vigilia*, que representaría lo simbólico y sagrado, y una iluminación de señal para satisfacer los usos “profanos” del faro. Los elementos góticos de este diseño no fueron bien recibidos por el jurado, ya que no se combinaban con elementos panamericanos o tropicales. (El diseño de Frade integra las garitas hispanocaribeñas a las terrazas almenadas de la plataforma neogótica.) Ahora bien, la solución de los efectos lumínicos es satisfecha a cabalidad: Bigot coloca los restos de Colón encima de la linterna del faro. Serían iluminados con una luz vertical que se vería a enorme distancia mar afuera. Kelsey comenta entusiasmado: “Es el océano vencido; sería una luz saliendo de la cenizas”. La luz de señal sería proyectada horizontalmente.

Algunos diseños aprovecharon la metáfora náutica al máximo, convirtiendo el basamento de la torre en el casco de una carabela o galeón. El más notable de todos es el de Fernando Arzadun, un español. Se trata de un pesadillesco navío que parece zarpar desde Punta Torrecilla. El espolón del barco es la propia península; el basamento o casco se alza hacia el Caribe con una majestuosidad visionaria y opresiva. Las enormes velas hinchadas, de piedra, destacan la cruz evangelizadora. Es un horrendo aunque sobrecogedor monumento al triunfalismo católico español. Aquí no está presente San Francisco sino Torquemada, la cruz es la que sojuzga la vida, no la que nos libera de la muerte. La figura gigantesca del almirante es una especie de marciano con casco alemán de la Primera Guerra Mundial. Este siniestro monumento, que muy bien podría representar el consistente respaldo de la Iglesia Católica a la edificación del Faro de Colón, también pudo ser, hacia aquellos años inquietantes, la oscura premonición de esa intolerancia que culminaría con el monumento del Valle de los Caídos. El diseño fue descartado al orientar la iluminación en una sola dirección fija y horizontal — el haz saldría del hueco en el capacete a la Darth Vader —, lo cual desatendía el requisito de proveer para señales aéreas.

El alemán Paul Thiede también aprovechó Punta Torrecilla para culminar su monumento en la forma de un barco enorme que zarpa hacia el Mar Caribe. La forma del zócalo nos recuerda el espolón del Morro en San Juan y el de La Citadelle haitiana. A pesar de que Thiede incluye en su diseño una amena vista aérea del monumento, desde la ventanilla de un zepelín, su diseño comparte con el de Arzadun una especie de frenesí visionario, onírico, donde el efecto pretendido es una conturbación del espíritu más que una lectura simbólica.

El gusto antimodernista del jurado impidió que el diseño de Tony Garnier pasara a la segunda etapa del concurso. Es un bello diseño evocativo de la Torre Eiffel; integra la idea de la espiral interna, una alusión obvia al Faro de Alejandría. La iluminación vertical, conmemorativa, se logra con una cripta votiva en forma de linterna, colocada en la base interior de la torre. De este modo se iluminaría toda la estructura desde abajo, resaltando en la noche caribeña una enorme filigrana varada en la costa, o una ciudad extraterrestre que ha descendido sigilosamente en las inmediaciones de Punta Torrecilla.

El diseño de la firma alemana Klopphaus Schoch zu Putliz le ha dado al faro parte de su reputación monstruosa. La iluminación giroscópica en forma de abanico sería capaz de proyectar el haz de luz hasta la costa oeste de Puerto Rico, llegando a Mayagüez el halo apocalíptico. (Es inevitable pensar en el halo desatado por las bombas incendiarias durante el bombardeo de Dresden, resplandor visto a gran distancia.) De todos los proyectos de iluminación este resultó ser el más visionario. Estos alemanes pretendían iluminar nuestro Mar Caribe, mantenernos en una especie de insomne vigilia milenarista. Kelsey comentaría que el proyecto emanaba una tristeza científica, "a scientific sadness".

Joseph Lea Gleave, premiado entre los diez primeros premios adjudicados en 1929, eventual ganador del concurso final de 1931, era un joven arquitecto desconocido cuando su diseño alcanzó las cuatro grandes metas del programa del concurso; las peculiaridades de su diseño resultarían irresistibles para el gusto conservador del jurado internacional. La planta cruciforme de doscientos treinta y siete metros de largo, con elevación en el crucero de cuarenta metros, rellena con cuatrocientos reflectores colocados en aberturas cortadas a lo largo del palo y el travesaño, lograría una majestuosa proyección vertical de la cruz triunfadora. El triunfalismo católico, apostólico y romano, quedaría saciado. El elemento simbólico latinoamericano se lograría con la utilización de una estructura que evoca las pirámides truncadas de los mayas. Un elemento todavía más antiguo resalta en el diseño; el monumento tiene mucho de palacio escalonado sumerio, de zigurat; esta alusión también se podría identificar con el estilo moderno Art Deco, ya que éste utiliza el motivo recurrente en todas las variantes del zigurat, es decir, apilar bloques que van disminuyendo en tamaño.

El templo funerario de Gleave es masivo, opresivamente monumental; pero a la vez el diseño original hubiese logrado la gracia de un perfil longitudinal casi a ras de la elevación costera. Para un barco en las cercanías de la ciudad

habría parecido un ataúd que se alza ominosamente sobre el horizonte.

En el crucero se levantaría el sepulcro con los restos de Colón, una especie de fanal en forma de corona que podría evocar en el humor caribeño el descenso de un platillo volador. Este cenotafio sería iluminado verticalmente con un haz sobrecogedor, truculento en su cualidad de ultratumba; la luz fantasmal sostendría por los siglos de los siglos la proeza de Colón, avivaría, desde lo más profundo y oscuro de la abertura en el crucero, las cenizas inmortales.

Cuando Gleave dibuja a los dominicanos, poblando la explanada del faro para así acentuar en los planos la escala del monumento, lo hace como si aquéllos fueran mejicanos; el sombrero charro es un emblema de ese extraño y distante sitio donde se levantará su templo funerario. En la revista inglesa *The Architect's Journal* del 21 de marzo de 1946 el proyecto es reseñado brevemente y notamos la misma equivocación; el Faro de Santo Domingo será construido no en el Caribe sino en Centroamérica. Semejante equivocación eurocéntrica resulta perfectamente certera desde el punto de vista arquitectónico: Se trataba, en última instancia, de rendirle un homenaje europeo a las grandes culturas arquitectónicas de la Meso América precolombina. Nuestros taínos, los pobladores autóctonos de las Antillas, jamás tuvieron arquitectura monumental. Su cultura fue menos funeraria y teocrática que la de los grandes pueblos de Centroamérica. Sus espacios ceremoniales estaban identificados más con el juego y la convivencia que con la muerte.

La obsesión de Joaquín Balaguer con el diseño de Joseph Lea Gleave recalca en la irracionalidad del siglo; no es un dato meramente biográfico. Es como si al desempolvar ese diseño Balaguer estuviese resucitando una pesadilla, en todo caso el recuerdo de ese lado oscuro y catastrófico del Siglo XX, su terco empeño en la destrucción y en la muerte. Resulta fácil reconocer cómo los supuestos triunfalistas del diseño de Gleave se modernizaron según la capacidad tecnológica de la Alemania nazi, hasta alcanzar en la cruz gamada de Hitler, la swastika, su momento de culminación irracional. La gran cruz del Cristo triunfador ya insinuaba ese oscuro juicio final y milenarista que condujo a Auschwitz. El faro es una metáfora nacida del ambiente ansioso de totalitarismo posterior a la Primera Guerra Mundial; se mantendrá refulgente por la voluntad de este presidente dominicano con una concepción faraónica de la gestión pública. Este monumento será como la luz de una terrible estrella fugaz con ambición milenaria, astro que ya desaparecido aún brilla extrañamente en el bajo cielo nocturno del Mar Caribe, ya borrados aquellos años terribles, también sus herencias y ansiedades. El Faro de Santo Domingo ha permanecido por tantos años en las sombras, como inquietante anhelo del siglo, que ya es parte y símbolo de su memoria terrible.

Pero es posible que lo anterior sea una interpretación demasiado racionalista y liberal de la historia. El Faro de Santo Domingo quizás nos hable en otro lenguaje, su elocuencia profunda rebasaría lo que llamamos un "desfase histórico". Resulta inquietante pensar que este faro es elocuente porque habla

la lengua de las regiones apocalípticas del alma, porque siempre habrá hombres que entiendan la Historia como una sucesión de asombros y crueldades, fanfarrias, discursos truculentos, llamadas a una voluntad de poder sobre los más débiles.

Ahora bien, qué nos dice el Faro de Santo Domingo sobre nosotros mismos, los antillanos, considerados desde siempre entre las víctimas de la tierra americana. Resulta fascinante trazar cómo evolucionó la idea de que este monumento al triunfalismo católico español y su momento cumbre — el Descubrimiento y Evangelización del Nuevo Mundo — estuviese ligado al Caribe, donde se construiría. Desde su ubicación en la ruta de los huracanes, hasta su posible justificación como un homenaje a la arquitectura autóctona de Meso América, todo se contempló con mucho respeto, a veces condescendencia bien intencionada, a la idiosincracia regional.

En una especie de ideario arquitectónico, incluido en el libro conmemorativo de 1930, el asesor Kelsey comenta los espacios que él considera los grandes hitos de la arquitectura americana. De Latinoamérica escoge el Salón de Los Pasos Perdidos, en el Capitolio de La Habana, como paradigma de un espacio conmemorativo diseñado con suprema eficacia simbólica. La figura máxima de este salón, la estatua del Espíritu Guardián, es una diosa helénica colocada en el llamado “Paraninfo”, y cuyo eje simbólico tiene como punto de fuga la mirada puesta en Europa y la Cultura Occidental. Kelsey comenta: “El latinoamericano cree en los pasos perdidos, mantiene firmemente que en ello es pragmático; y, a la inversa, cree que la conservación de los pasos, bajo ciertas condiciones, resulta destructiva para el alma.”

En Rio Piedras,  
a 24 de septiembre de 1992

## LA ISLA AL REVES

Edgardo Rodríguez Juliá

En nosotros los caribeños hay ese algo delirante y disparatado. Siendo Puerto Rico el país menos memorioso e historicista de las Antillas Mayores, hemos consolado nuestra carencia de Gran Historia con una astucia eficaz y colonialista. Nuestro sentido conmemorativo se limita a la convocatoria fiestera: Regata y Grandes Fiestas de Puerto Rico para celebrar los Quinientos años, “baile, botella, baraja” y jolgorio; somos colonizados con una concepción *light* de la historia.

Pero no todos los antillanos son como nosotros. En estas tierras también hay gente de grandes proyecciones históricas. De grandes proezas fallidas: A estas alturas la Revolución Cubana — esa gran ambición histórica y política del archipiélago — empieza a verse como un gran disparate, una magnífica equivocación política, social, histórica y geográfica. Aquel gesto grandilocuente, la culminación de la segunda independencia caribeña y latinoamericana, dependía excesivamente, muy colonialmente, del poderío de un lejano Imperio cuya legitimidad resultaría más frágil que la del eficaz capitalismo transnacional.

Santo Domingo ha sido una tierra calcinada por la Historia. Haití, el lado francés, fue la colonia cañera más rica de toda América. El pecado allí cometido aún prevalece.

La Independencia de la República Dominicana se logró dos veces ante el Imperio Español y dos veces ante el Haití expansionista, situación insólita en el Caribe. La voluntad independentista del dominicano no es mera retórica; pero sí debe existir el presentimiento de una oscura insuficiencia: dos veces la República Dominicana ha pedido la anexión a poderes extranjeros, primero a España en 1861 y luego a los Estados Unidos durante la presidencia de

Buenaventura Baéz. Esta paradoja trágica de la nacionalidad dominicana ha prevalecido hasta nuestros días.

Quizás esta insuficiencia sea el reconocimiento de que una independencia tan celosamente defendida y tan prontamente cedida no ha creado una sociedad viable: Aún hoy el imperialismo multinacional norteamericano nos considera su patio. Los hechos consumados de la reciente historia dominicana son la intervención norteamericana de 1915 al 1924, el terrible Trujillato como pax ordenadora a partir de 1930, culminación de una larga sucesión de caudillos cañeros. El asesinato de Trujillo en 1961 abrió las puertas a la intervención militar norteamericana de 1965 y a la actual catástrofe económica: Desconsuelo para una sociedad cuya capital fue la primera ciudad fundada por españoles en América, que tuvo el primer Obispado en 1512, la primera Audiencia en 1521, la primera Universidad en 1538.

Joaquín Balaguer es un estudioso de la historia dominicana; también es un historiador nostálgico, comprometido con la añoranza de algo difícil de precisar. La República Dominicana se merece mejor fortuna histórica, pensará en los momentos de mayor desaliento, en esas ansiedades de una carrera política cuya justificación principal, la explicación para tan prolongado gusto por el poder, han sido el amor y el deber patrio. Don Joaquín se hubiera quedado en su gabinete, estudiando las sutilezas de la métrica castellana, realizando esos pequeños descubrimientos del intelecto que sólo los espíritus melancólicos aprecian como infinitas alegrías. Le tocó un país terrible; se repite. Es su destino. En todas las fotografías Balaguer aparece como un hombre tímido, distante, frío en su espectral compostura, triste en su rictus de labios apretados.

Las complejidades de esta sociedad eminentemente mulata tienen que ver con la ausencia de una definición satisfactoria de la nacionalidad. Pero, como ocurre en todo el Caribe y aquí más que en ningún otro sitio, las complejidades de la nación son también las del recuerdo esclavista. La memoria de las solapadas heridas raciales se concretaron aquí en una intervención haitiana que dejó al país con unas ansias inconfesas de blanqueamiento, añoranzas indigenistas, europeístas e hispanófilas.

Santo Domingo ha sido un país cruelmente intervenido, mediatizado. Ahora que ha probado la fruta prohibida de la emigración parece abocado a una imagen todavía más compleja y contradictoria de sí mismo. Joaquín Balaguer, poeta cuyas primicias se remontan a los años veinte y treinta, ensayista y novelista perteneciente a una generación literaria que en todo el Caribe se planteó el problema de la identidad nacional, es un hispanófilo consecuente.

El triunfalismo católico español es suyo. Es simplemente un modo de olvidar esos pasos erráticos de la República Dominicana, su mortificación de siempre. El Faro será el símbolo de una gran identidad pretendida. La nostalgia de una imagen propia es el motivo de esa melancolía tan nuestra, tan caribeña. Esa tristeza es nuestra soledad compartida. Cuando el rey Henry Christophe edificó La Citadelle, su sueño, el delirio, aquel disparate histórico, fue crear un

reino negro con legitimidad anglófila. No bastaba con haber pertenecido a la generación que liberó a Haití de los colonos cañeros franceses. El desamparo de esa desnudez, semejante insuficiencia, necesitaría una validación ante la Historia grande, la de aquellos países verdaderamente protagónicos, los antiguos amos, las potencias europeas. La historia de Santo Domingo está gobernada por la añoranza de lograr un sentido, una justificación histórica, para tanta humillación y sufrimiento.

Joaquín Balaguer prefiere que la memoria de su país no tenga pasos perdidos. La idea de una metáfora que redima tanta equivocación, tanta insensatez, es obsesiva. Aunque Cristóbal Colón sea la primera equivocación: En Santo Domingo el nombre del Almirante está fatalmente unido a la mala suerte. Colón es un *fucú*, una ancestral maldición, la intuición popular de que los orígenes fueron un magnífico tropiezo. Decir “el Almirante”, en vez de Cristóbal Colón, salva al dominicano medio de una mala suerte burlona y gratuita. Llamar al monumento Faro de Santo Domingo en vez de Faro de Colón es una cautela necesaria, es un por si acaso prudente. Los restos del Almirante, no los de Colón, serán trasladados al cenotafio del faro. El Faro es un homenaje funerario a lo innombrable, al innombrado, es un templo funerario que pretende escapar su propia sombra de muerte; es también un inquietante forcejeo con el presentimiento de que hubo esa equivocación fundamental en los orígenes de sociedades que no han sido viables del todo. La memoria conmemorativa establece sus consuelos, su coherencia, evita así las peores corazonadas.

Sí: El Faro es la búsqueda de una metáfora que establezca la coherencia redentora, que posibilite encontrar las huellas de los pasos que se extraviaron. Su construcción ha sido, sin embargo, un semillero de metáforas trágicas y cómicas.

Primera imagen: Un Señor Presidente octogenario aprieta un botón y se prende el faro monstruoso que deja sin luz a la capital de la República Dominicana. Justo en el momento en que la sociedad dominicana carece de un abasto adecuado de energía, el presidente ciego proyecta al espacio un haz vertical de luz cuyo halo es capaz de alcanzar la costa oeste de Puerto Rico. Segunda imagen: Aunque la primera imagen sea una exageración descabellada, justo empalma la memoria ya mítica del diseño alemán de Klophaus con los yoleros pobres que llegan a la costa oeste de Puerto Rico en busca de una mejor vida. La luz del faro iluminará la travesía a Puerto Rico, señalan los más cínicos. Tercera imagen: Mientras tanto, el presidente ciego buscará, en el bajo aire de la noche caribeña, algún resplandor que penetre sus ojos muertos. Cuarta imagen: Dicen los dominicanos que no, que cuando el haz alcance las bajas nubes de octubre, Balaguer aparecerá por los aires en vez de Batman. El recuerdo de “ciudad gótica”, la identificación con las truculencias luminotécnicas de los años treinta, encuentra en esta imagen una justeza amarga e irreverente.

Pero Batman sería, en el mejor de los casos, un vampiro benévolo, un

octogenario melancólico, megalómano y moralmente equivocado. El consenso de la prensa dominicana es, sin embargo, que los chupasangres de la corrupción han convertido el Faro en su principal arteria de "comisiones". ¿Cuánto ha costado el faro? Los cálculos de costo son igual de caprichosos que su construcción, van desde los setenta millones de dólares hasta los setecientos millones de pesos dominicanos, recalando en cifras aún más astronómicas, como la de un cuarto de billón de pesos R.D. Algunas fuentes aseguran que la corrupción se ha tragado trescientos millones de pesos. Si queremos ser ecuanímes con el proyecto del faro haremos el siguiente cálculo: Como ya señalamos, en 1946 el Royal Institute of British Architects y el gobierno de la República Dominicana calcularon que la construcción del faro costaría cuatro millones treinta mil dólares, dos y medio millón de dólares sobre el presupuesto de 1930. Según la Reserva Federal, el poder de costo de un dólar de 1946 equivale a diez centavos de hoy, es decir, la construcción del Faro de Santo Domingo habrá costado cuarenta millones de dólares. El New York Times ofrece la cifra conservadora de setenta millones de dólares. ¿Dónde están los otros treinta millones? El gobierno dominicano se niega a ofrecer cifras de costo.

Para acallar a los escépticos y críticos de la oposición, se crea un ramillete de exageraciones que bien podrían consolar algo de la autoestima lastimada del dominicano medio: El Faro de Santo Domingo y la Muralla de la China son las únicas dos estructuras construidas por el hombre que se ven desde el transbordador espacial. Para aquietar la crítica de izquierda, y a los ambientalistas, se ha instalado en el extremo del palo de la cruz una planta solar donada por el gobierno de Italia, a un costo de quince millones de dólares. Iluminado por primera vez en agosto, el Faro será para el mundo contemporáneo la maravilla que fue para el mundo antiguo el de Alejandría, una vez se trasladen los restos del Almirante al cenotafio, el día 6 de octubre, una vez el Papa Juan Pablo II celebre el día 11 de octubre la Misa Solemne que nos ha prometido, conmemorativa de la Evangelización de estas tierras por el Imperio Español. El dominicano es un pueblo joven y aventurero, secuestrado por una oscura gerontocracia, un antiguo resentimiento.

Siendo esto así, en la República Dominicana las obsesiones duran. La misma idea del Faro a Colón (los dominicanos a veces cambian la preposición "de" por "a", así distancian un poco el monumento del ancestral fucú que gravita sobre él) se remonta al Siglo XIX. Es su justificación histórica más antigua. Fue un historiador dominicano, Don Antonio Del Monte y Tejada, quien propone en su *Historia de Santo Domingo*, publicada en La Habana en 1852, la edificación de un Faro Conmemorativo a la memoria de Cristóbal Colón: "Sea esta estatua un Coloso como el de Rodas, formada por los mejores escultores de la época, costeada por una suscripción de todas las ciudades de Europa y América, plantada en la actitud de manifestar con sus brazos los dos continentes americanos; y para que esta manifestación lleve en sí todas las condiciones de

perpetuidad, establézcase en él un faro, para que los viajeros del antiguo como del moderno mundo, al divisar la primera tierra desde el océano, puedan dirigir los ojos hacia aquella sombra venerable con gratitud y enternecimiento.” La majestuosidad de esta prosa aún encuentra eco en las justificaciones “oficiales” del faro. De todos modos, cuando la Unión Panamericana retoma en 1923 el proyecto del Faro éste ya tenía setenta años de concebido por un intelectual dominicano. El Faro de Colón ha guiado la tortuosa historia del Caribe por ciento cuarenta años, al menos, en nuestra imaginación más secreta y obsesiva.

Ahora bien, el Faro a Colón necesita una justificación moderna. Comienza a tenerla en 1976, cuando el Presidente Balaguer inaugura la construcción de lo que eventualmente se llamaría el Mirador del Este, lugar del actual emplazamiento del Faro. El trazado de este parque sería parte de esas importantes portentosas obras de renovación urbana que parecen cautivar la imaginación del actual presidente dominicano, a quien algunos aduladores llaman “el Ovando del Siglo XX”. (Ovando fue el segundo fundador de la ciudad de Santo Domingo; el asentamiento que dispuso en 1512 fue en la ribera occidental del Ozama. Balaguer se ha propuesto ser el Ovando de la ribera oriental.) La zona del Parque del Este se concibió en aquel segundo lustro de los años setenta como el eje de un nuevo impulso turístico para la ciudad. La arrabalización posterior de esta zona se le atribuye a la oposición, a las administraciones del Partido Revolucionario Dominicano.

En agosto de 1986 se reinician formalmente los trabajos de renovación urbana en el “Parque del Este” y la construcción del Faro a Colón. Es necesario legitimar el proyecto ante la opinión pública mundial. Se cabildea, se logran dos resoluciones importantes: La primera es del primero de octubre de 1987, aprobada por la Asamblea General de la Organización Mundial del Turismo; se trata de un respaldo incondicional al Faro que la prensa oficialista dominicana destaca de la siguiente manera: “EE.UU. y URSS apoyan República Dominicana construya Faro a Colón”. (Una de las principales preocupaciones de Gorbachov en esos años, sin duda.) La otra resolución solidaria es de la VI Conferencia Interamericana de Comisiones para la Conmemoración del Quinto Centenario, reunida en Caracas del 22 al 25 de agosto de 1988. El nerviosismo del gobierno de Balaguer, ante un posible repudio internacional, resulta evidente.

También se recabó el respaldo de la Iglesia Católica. Se reclutan los buenos oficios de Monseñor Nicolás de Jesús López Rodríguez, Arzobispo Metropolitano de Santo Domingo, Primado de América, y Presidente de la Comisión Dominicana Permanente para la Celebración del V Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América. Por el título podemos inferir el gusto de este príncipe de la Santa Madre Iglesia por el boato y el triunfalismo Católico, Apostólico y Romano. Se matan tres pájaros de un solo tiro: El Presidente de la Comisión del Quinto Centenario es el Arzobispo de Santo Domingo. La construcción del Faro a Colón es el acto conmemorativo de mayor

importancia durante el año del Quinto Centenario; el Faro ha recibido su "imprimatur" histórico, su validación moral.

Para exaltar todavía más el carácter obsesivamente memorioso e historio-gráfico de la clase dirigente dominicana, y a la vez justificar la utilidad del enorme monumento, se dispone que el Faro aloje en su estructura "hábil" seis museos permanentes, a saber: Museo de la historia del Faro; Biblioteca Colombina; Mapoteca de América; Museo del Gran Almirante "a través de monedas, sellos y orfebrería"; Museo de arqueología submarina y rescates arqueológicos; Museo de la ceramología histórica del Siglo XV al XX. Una manera apoteósica, sin duda, de honrar a la primera ciudad del Nuevo Mundo, a la tierra "que más amó Colón". Hay amores que cuestan y que al final matan, dirá algún dominicano socarrón.

\* \* \*

Finalmente he llegado; estoy en la explanada norte del llamado Mirador del Este. Si miro hacia el sur, frente a mí se alza el imponente Faro a Colón. Lo considero mío porque durante meses he estudiado su oscura y accidentada historia. Y porque hay algo en mí, demasiado caribeño, que se identifica con lo descomunal y disparatado. Además, algunos puertorriqueños hemos tenido el conflictivo privilegio de haber compartido esta obsesión del faro con el pueblo dominicano, muy indirectamente, claro está, por supuesto.

Vuelvo a mirar hacia el norte; me corro el riesgo de no haber llegado, de estar instalado aún en la metáfora, de no estar finalmente ante Él. El acceso al Faro como mero edificio, como monumento conmemorativo, es lento y trabajoso, tanta es su historia. Cuando tiendo la mirada tropiezo con el llamado "muro de la vergüenza", así llamado porque se pretendió ocultar las comunidades pobres aledañas al faro tras esta pared que marca los límites de la explanada; la piedra usada para la construcción de este muro es de seño y atractivo color crema, tierroso. El Faro fue construido sobre el desalojo de cientos de familias pobres. Este brutal desalojo de los pobres de Villa Faro, o Villa Duarte, causó gran revuelo en la prensa local. La indignación fue vociferante; se hizo sentir.

Balaguer señalaría que esas familias jamás debieron asentarse allí. Hace tiempo que esos terrenos fueron reclamados para la Historia. Los trabajos de limpieza y trazado de lo que eventualmente se conocería como la Gran Cruz, la explanada cruciforme donde se asentaría el Faro, comenzaron el primero de marzo de 1944. En aquel entonces se colocó la primera piedra, traída desde La Isabela, el primer asentamiento español en Santo Domingo, ubicado en la costa norte del país. Hacia 1944 este sector orillero de la ciudad se llamaba Maquitería. En 1948 los intermitentes esfuerzos de esta sociedad con su ya mítico faro recibieron un nuevo impulso. Trujillo le ordena al Congreso Nacional una apropiación de 350,000 dólares para la iniciación de los trabajos del Faro. Estos consistirían en la terminación de la Gran Cruz y el comienzo de

las excavaciones para las bases o cimientos “ciclópeos” del monumento.

El Día de Las Américas, 14 de abril de 1948, el gusto dominicano por las ceremonias vuelve a saciarse. Trujillo inaugura esta etapa de la construcción del Faro con una accidentada ceremonia. La arrabalización posterior de Maquitería respondió a consignas políticas de la oposición pos-trujillato, o fue casuada por uno de esos olvidos fatales que tanto entristecen al Presidente Balaguer, los pasos perdidos de las sociedades caribeñas. Si sobre el trazado cruciforme y ciclópeo del Faro se estableció un arrabal, la comunidad viviente, la Historia no tiene que ver con eso; esos pobres se establecieron sobre lo que ha sido un noble aunque postergado sueño de la nacionalidad dominicana; una ciudad paupérrima, bochinchosa y merenguera jamás deberá asfixiar el prístino sueño de la continuidad histórica. El Faro a Colón es tan memorioso y terco como su maldición.

Es el fucú (fufú, diríamos nosotros) a El Almirante: El 12 de noviembre de 1937 se enviaron cuatro aviones dominico-cubanos a realizar un Vuelo Panamericano de Buena Voluntad para promover la grandiosa idea del Faro a Colón. De los cuatro aviones tres se estrellaron. En 1946, dos años después de colocada la primera piedra y comenzados los trabajos en la explanada, se celebró un rutilante concurso de belleza para conmemorar el primer viaje de Colón a América. (Don Rafael, su hijo Ramfis y Porfirio Rubirosa siempre fueron grandes entusiastas de los concursos de belleza.) En medio de la coronación de la reina se desata el peor terremoto que ha sufrido Santo Domingo en este siglo. Lagarto Verde.

Pero el Generalísimo y Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina no se atemoriza, no se arredra ante la llamada magia negra; a él que no le vengán con pendejadas, con vodús, fufús, fucús o trabajitos; él es un europeo de pura cepa, no fue en balde que ordenó la matanza de 12,000 haitianos negros en la frontera, en 1937, el año en que precisamente se cayeron los aviones. Es un déspota ilustrado del Caribe: Según Trujillo, el proyecto del Faro a Colón es un homenaje a “la religión cristiana, cuya fecunda inspiración ha engendrado la cultura democrática del hemisferio occidental.” Trujillo añadiría que la construcción del Faro estaba relacionada con los medios de reunir, cuidar, vigilar y proteger los valores morales que han servido para crear la civilización americana.” Con tan loables aspiraciones, el Faro estaría protegido de la mala fortuna, lagarto verde sea, pensaría Trujillo a la vez que pronunciaba su discurso. La “civilización cristiana”, según sus palabras, se opondría a la “fría y calculadora alianza de todos los materialismos”, es decir, se opondría al comunismo internacional. Estas exaltadas palabras fueron pronunciadas en su discurso del 14 de abril de 1948. Pero ese mismo día, en esa ceremonia, ocurrió algo que finalmente disuadiría al Generalísimo de su obstinado empeño.

En presencia del arquitecto Joseph Lea Gleave — quien para aquel entonces era un hombre de cuarenta y un años aún obsesionado por su visión juvenil —, rodeado por la prensa de todo el hemisferio y embajadores de casi

todos los países de América, Don Rafael Leonidas ordenó que se detonara un dispositivo que con su estallido abriría la tierra del lugar para dar cabida a los cimientos "ciclópeos" del Gran Faro. Se contrató al físico puertorriqueño Amador Cobas para que diseñara el detonador nuclear — una especie de siquitraque atómico — que haría volar por los aires la férrea tierra dominicana de Maquitería: "El Excelentísimo Señor Presidente Trujillo pronunciará dentro de breves minutos el discurso de orden de este acto. Mientras, por impulso de la fuerza nuclear desgarramos la superficie de la tierra para la construcción de este monumento, utilizando por primera vez en la historia ese fin destructor en un propósito de paz y fraternidad."

El campanudo maestro de ceremonias y cronista de la actividad añadiría: "Una detonación producida por treinta cartuchos de dinamita, que se hicieron estallar por medio de un aparato de energía atómica construido en la Universidad de Puerto Rico, manipulado por el Prof. Amador Cobas, elevó a gran altura una nube de piedras y tierra, que aplaudió entusiasmada la multitud presente." Lo que no relató el cronista fue que una de esas enormes piedras cayó sobre el automóvil del Vicepresidente Troncoso, aplastándole la capota. Don Rafael Leonidas, hombre más susceptible a la superstición que el irónico y agnóstico Balaguer, fue enterado de la casi desgracia, pronunciaría su discurso con algo de temblor en la voz. Eventualmente se alejaría del proyecto del Faro, prefiriendo celebrar los veinticinco años de su tiranía con la jacarandosa y merenguera Feria de la Paz de 1955. Por varios años sólo quedó en el lugar de la Gran Cruz un templete provisional o torre de observación de dos plantas y treinta pies de alto. En él se exhibieron una maqueta y diseños del Faro. Se iluminó todas las noches desde el día 15 de agosto de 1949. Fue destruido en los años cincuenta. Sería mejor olvidarlo todo y algún día empezar de nuevo.

En Rio Piedras,  
a 24 de septiembre de 1992

## LA CULTURA POPULAR BIEN PENSADA

Mirko Lauer

*Memory and Modernity, Popular Culture in Latin America*<sup>1</sup>, de los estudiosos ingleses William Rowe y Vivian Schelling, discute las relaciones entre la memoria y la modernidad en la parte popular, por oposición a dominante, de la cultura en América Latina. *Memory and Modernity* es también una crónica de cómo se conduce la cultura popular en medio de un proceso de cambios que efectivamente separa a los sentidos de sus soportes tradicionales, o por lo menos convencionales. Aquí *Memoria* quiere decir una forma básicamente contestataria de la identidad equiparable a *tradición*, sobre todo en el caso de lo popular (“Si la memoria es suprimida, solo queda una aceptación pragmática de las relaciones de poder existentes” :122), y *modernidad* quiere decir sobre todo aquella porción de la cultura del continente que es potencial o efectivamente destructiva de lo popular. Para los autores las relaciones entre estas dos prácticas — la de recordar lo propio como forma de conservarlo y la de apropiarse de lo ajeno como una forma de dominación social — constituyen hoy uno de los mecanismos claves del conflicto cultural entre las clases sociales del continente. Incluso queda sugerido que estas coordenadas podrían contribuir a reemplazar a *resistencia* y *conformidad* como paradigma exclusivo en el debate sobre la cultura popular (:105), o *alta* y *baja* como coordenadas de ingreso a la cultura en general (:193 y ss.).

Esta forma de abordar el problema — la cultura popular como parte de la lucha contra las fuerzas que quieren borrarla mediante el olvido — contiene sombras de algunas explicaciones anteriores sobre el problema de la cultura popular en América Latina, que el libro reseña críticamente<sup>2</sup>. Estoy pensando en explicaciones como la que denuncia un desplazamiento de la variedad precapitalista por una homogeneidad capitalista, o la que presenta la actual organización de la cultura en América Latina como una prolongación de la

Conquista por otros medios, o las teorías-denuncia que extrapolan reales etnocidios a la totalidad del proceso de la cultura en el continente. A diferencia de este tipo de explicaciones sobre el tema, casi todas originadas fuera del continente y luego asumidas por latinoamericanos, *Memory and Modernity* no hace generalizaciones doctrinarias ni propuestas programáticas. El propósito del libro es hacer a los “viejos nuevos problemas” de la cultura popular latinoamericana — como la supervivencia, la postergación, o la deformación — mejor conocidos y presentarlos mejor organizados, y los autores logran ambas cosas.

Si bien la perspectiva del libro es obviamente política, y dentro de ello radical, este no siempre explicita las consecuencias políticas de sus ejemplos concretos y de sus planteamientos teóricos. Así, cuando los autores identifican búsqueda de homogeneidad cultural y populismo político (algo que se presta a mucho debate), pero no exploran las relaciones entre la búsqueda de pureza cultural y los proyectos autoritarios desde el s.XIX, o entre la visión utópica de la cultura y las visiones desarrollistas desde el mismo s.XIX, o entre la visión empiricista de una multiplicidad desarticulada en la cultura y los proyectos desarrollistas aparecido en el presente siglo. Todos estos temas hubieran encajado bien dentro del tipo de discusión que contiene el libro.

La introducción a *Memory and Modernity* es una suerte de manifiesto metodológico, sumamente articulado y muy consistente con una disciplina como los estudios culturales, que se encuentra en agónico proceso de definición de su identidad<sup>3</sup>. Rowe y Schelling se ven, con justicia, en la parte más avanzada de un proyecto de desarrollo metodológico de los estudios culturales, a los que en estos años ven en tránsito del reino de la pasión al reino de la razón, del “partidismo” a la ciencia. Al concluir la lectura del libro uno lamenta que éste no sea, además, una historia de las ideas sobre el tema cultural en América Latina. Pero la demostración más importante de la obra no es que los estudios culturales se van volviendo científicos, sino que ya en 1992 era imposible circunscribir la cultura popular al ámbito de lo socio-económicamente popular. En el establecimiento de esta aparente contradicción hay quizás una lucidez epistemológica, que corta a través de decenios de intentos de constituir a la **cultura popular** en un objeto de estudio autónomo respecto de la cultura en general. Cada vez más trabajos demuestran que ese esfuerzo de autonomización es como si se intentara constituir una “economía popular” que fuera algo más que la manera popular de vivir la economía. Rowe y Schelling parten de la conciencia de que aislado del conjunto de lo cultural y lo social, el concepto **cultura popular latinoamericana** corre el riesgo de convertirse en una de esas realidades que solo pueden darse completas en el corazón de algunos intelectuales y cuya existencia no pasa de ser un efecto verbal (como le sucede en otro plano a algunas formas de tratar la idea de “andino”)<sup>4</sup>. Esta necesidad de manejar la cultura popular como un espacio de manifestaciones concretas tiene que haber influido para que el trabajo de Rowe y Schelling asuma la forma de

una articulación de estudios de caso y elude los peligros de la hipótesis general.

Los autores cuestionan la idea de que existe una sola cultura popular (nacional o latinoamericana), y la consideran la marca de fábrica del populismo latinoamericano. En esta medida rescatan la idea de la divisibilidad de la cultura, es decir de la conciencia o inconciencia de ella en las mentes de sus portadores. Esto lleva al debate sobre la “integración parcial” en lo occidental que tanto se ha atribuido a la cultura de América Latina. Rowe y Schelling entran a él muy al comienzo del libro, cuando dicen que “El impulso hacia la homogeneidad en toda América Latina ha significado o la supresión de la cultura popular o su apropiación por parte del Estado autoritario” (:10). Pero, ¿ha estado siempre, o siquiera a menudo, el Estado autoritario de América Latina en capacidad de apropiarse de la cultura popular? El libro no discute la posibilidad de que la dominación ocurra a través de lo popular, que hace de dominado y dominante según el caso.

Algunos de los temas de *Memory and Modernity* pertenecen de lleno al debate sobre la cultura popular en general. Otros han sido tomados de las discusiones de la etnología, la antropología y la actualidad política. A pesar de la amplitud del área de interés del libro, los autores no pertenecen a la corriente intelectual, sobre todo anglosajona, que desde hace unos años considera que los estudios culturales son sobre todo “una nueva aproximación a los estudios interdisciplinarios”, cuyo papel es compensar la crisis de las “grandes narrativas explicativas”.<sup>5</sup>

En la discusión de casi medio centenar de manifestaciones contemporáneas concretas de la cultura popular en países que ellos conocen a fondo, los autores logran colocar en perspectiva 60 años de pensamiento latinoamericano sobre la cultura. Pero a pesar de la abundancia de materiales y de la amplitud de su enfoque, la visión de *Memory and Modernity* no es totalizadora, o siquiera panorámica. El libro se concentra en una parte de la teoría de la cultura y en una parte del tema cultural. La parte de la teoría que toma, y a la que aporta un valioso desbrozamiento y ordenamiento de conceptos, es aquella que identifica la cultura sobre todo — nunca exclusivamente — con los contenidos (los significados). Del tema cultural el libro asume sobre todo la parte que se preocupa por el destino de las culturas del pre- (o no-) capitalismo frente a los contenidos que la modernidad capitalista bombea, por lo general para sus propios fines, a través de los medios masivos de comunicación.

En cambio los autores evitan el tratamiento directo del tema de la cultura nacional y obvian la discusión teórica acerca de las relaciones internas entre cultura y producción<sup>6</sup>. La decisión podría tener que ver con una difundida necesidad actual de tomar distancia respecto de una historia de interpretaciones insuficientes y sesgadas provenientes del patriotismo y del marxismo vulgar. En el espíritu de esa necesaria distancia, los autores van anotando su discrepancia frente a quienes ven el fenómeno de la cultura popular sólo como expresión de la autenticidad de lo rural, o como el punto de convergencia de una búsqueda

teleológica de identidad de las clases populares, o como una utopía de redención clasista, o como una mezcla de todas esas cosas. La evaluación crítica del folklorismo que hacen en diversos lugares del libro, a medio camino entre la condena y el rescate, es especialmente elocuente en este sentido. Pero una vez que todas las críticas han sido hechas y todos los deslindes han sido establecidos respecto de las visiones precedentes, los autores nos dejan con la idea de que para ellos la cultura popular latinoamericana es un asunto que tiene que ver con tácticas y estrategias para la toma del (¿o de un?) poder, pero no elaboran sobre el particular.

El otro tema al que no entran de lleno, a pesar de que la palabra figura prominente en el título, es el debate sobre la modernidad en América Latina. Al comienzo del libro, hablando de Buenos Aires, los autores hablan de “la noción de una modernidad específicamente latinoamericana, con un carácter propio, cuya naturaleza emergerá más adelante en el libro” (:31). Mi impresión es que nunca llega a emerger del todo, y que esta es una de las pocas promesas que el libro no cumple. Es cierto que por su parte ese debate no se ha interesado mayormente por la cultura popular, obsesionado como está por los efectos de la globalización de la economía y las telecomunicaciones. Pero aun así, el debate sobre la cultura popular no puede darse el lujo de ignorar el de la modernidad<sup>7</sup>. Y menos en la circunstancia de este libro que, al igual que *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini (ver nota 4) es finalmente también un libro de exploración del proyecto implícito de la modernidad en América Latina. Solo que García Canclini explora un terreno intermedio en que la cultura popular latinoamericana aparece buscando la conciliación entre las partes, mientras que Rowe y Schelling indagan por la situación de una cultura popular latinoamericana a la que ven esencialmente arrinconada contra los efectos de una modernidad a la que sin embargo ellos no dedican mayor espacio.

El aspecto más ambicioso de la obra es su intento de organizar la profusión de manifestaciones de la cultura popular de América Latina como un “otro lado” de la cultura latinoamericana en el cual los temas favoritos del orden establecido son reemplazados por los de la contestación cultural, conciente o inconciente, de los sectores populares. Este intento de revelar la potencia, o quizás hasta de potenciar, se advierte en frases como “la fuerza de la cultura popular” (:3), que aquí es algo más que la alusión a una supuesta o real debilidad de la cultura no popular. En el contexto de este libro una frase así es también un comentario sobre la “cultura no popular” de América Latina, que en parte cae fuera del área que cubre el libro. Sin embargo desde su primer párrafo Rowe y Schelling nos advierten que hoy la línea divisoria entre popular y no popular en la cultura de América Latina es menos fácil de discernir (o quizás hasta de establecer) que antes<sup>8</sup>.

Una razón de la dificultad para establecer diferencias es que “Todos los significados están disponibles y todos son transferibles” (:3). Es notable que la que a mí me resulta la idea más inquietante del libro esté en el primer párrafo.

Sobre todo porque luego de ese pórtico algo afrancesado viene un par de cientos de páginas de británica confianza en una cierta relación entre los significados y sus determinaciones empíricas, materiales, sociales. Pero más allá de que los propios autores no den mucho uso a esta idea de una “libertad de los significados”, uno se pregunta si esta realmente existe. Más adelante los autores suavizan el planteamiento: “A la luz de lo que hemos visto, debemos encontrar maneras de analizar cómo los procesos trans-culturales en América Latina implican casos de sentidos simultáneos pero diferentes” y mencionan la existencia de “juegos heterogéneos de signos” (:64). Estas afirmaciones corresponden a una idea que ha hecho fortuna en los estudios culturales de los últimos diez años y que de alguna manera habla del retorno de la perspectiva “ideológica” luego del avance que tuvieron las aproximaciones “económicas” a la cultura en los años 70.

La insinuación de una cierta independencia de los significados respecto de su soporte material aparece temprano en la obra de Rodrigo Montoya, cuando identifica la existencia de un sector de “lo pre-hispánico recreado” en la cultura, que le sirve para explicar la cultura “no-india” (hispanizada) de lo “indio” (1980: 199-231)<sup>9</sup>. Poco más tarde García Canclini se refiere a “la estrategia de descontextualización y resignificación que la cultura hegemónica cumple respecto de las subalternas” (1982: 134-5)<sup>10</sup>, en un contexto capitalista. Las dos palabras quieren decir, al igual que *recreado* en el caso de Montoya, algo así como la muerte del significado de una forma y el nacimiento de otro en ella, por efecto de un cambio de las circunstancias (sociales, materiales, de observador). La *recreación* de los andinos que estudia Montoya es parte de una estrategia de supervivencia, mientras que la descontextualización y la resignificación son parte de una estrategia de alienación inducida por parte de la cultura dominante. Casi 10 años más tarde para Rowe y Schelling la libre intercambiabilidad de los significados y las formas ya no parece solo el síntoma de un nuevo tipo de conflicto cultural entre las clases. Ahora también es el pórtico de un cambio que puede llevar a la destrucción de la cultura popular o, al contrario, al “desmantelamiento de viejas formas de marginalización y dominación y a hacer imaginables nuevas formas de democratización y multiplicidad cultural (:1)”. No es difícil ver en esta segunda opción un nuevo vuelo de ese fantasma de la libertad que es parte de la dinámica de cada nuevo mercado en expansión.

Esta percepción de una nueva democracia y una nueva participación cultural posibles, en que la cultura supera lo que hay de establecido en sí misma y abre la puerta a lo nuevo, rompiendo viejos lazos y prometiendo una nueva libertad, es algo que ya se ha dado antes. Quizás el ejemplo más conocido en el mundo del arte sea la manera cómo los creadores europeos vivieron su paso a la condición de agentes en el mercado como una liberación respecto del mecenazgo aristocrático. Por momentos *Memory and Modernity* transmite una sensación similar, de manifiesto del tránsito de un espacio cultural popular rígido, es decir atado a soportes materiales que carecen de la fluidez que da el

mercado a la circulación de los objetos, a un espacio popular que es sobre todo un mercado de significados aparentemente intercambiables al margen de sus determinaciones ("libres"). Uno no puede dejar de preguntarse qué pasa con la memoria que figura en el título del libro a la hora en que los sentidos se indeterminan.

## NOTAS

- 1 Verso, Londres, 1992, 244 pp.
- 2 Rowe ha realizado algunos de los más importantes estudios sobre la vida y la obra de José María Arguedas, un escritor e intelectual obsesionado por el problema de la "aculturación" como forma del olvido y la alienación. Véase: William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- 3 Para una discusión de este tema, véase" Tony Dunn, "Area Studies: Theory and Practice. Cultural Studies and the Politics of Culture in Britain: From Ideology to "Logopoeia", *Journal of Area Studies*, Londres, No. 8, otoño de 1983: 3-8 (Hay versión en castellano en *Socialismo y participación*, Lima, No. 33, mar 1986: 97-112).
- 4 Para una discusión sobre el estatuto de "lo andino" hoy en las ciencias sociales, véase: Henrique Urbano (comp.), *Tradición y modernidad en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992. Sobre todo la Introducción del compilador ("La tradición andina o el recuerdo del futuro"). Rowe y Schelling critican las generalizaciones vacías sobre la cultura andina en la p. 54 de su libro, si bien luego en la p. 60 incurrn en un poco de *wishful thinking*, cuando dicen que "Arguedas era parte de un pequeño pero creciente número de poetas que escribían directamente en quechua".
- 5 "The CUNY Proposal to Establish and Interamerican Cultural Studies Network", Nueva York, 1992. Comunicación cursada a una lista de personas consideradas dentro de esta área de estudios.
- 6 Un importante trabajo sobre cultura, arte y producción en América Latina es: Juan Acha, *Arte y sociedad: latinoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica (Vol I, 1979, y Vol II, 1981) y Universidad Nacional Autónoma (Vol III, 1984) y Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.
- 7 Sobre este debate empieza a haber una verdadera biblioteca en América Latina. Textos escritos desde el Perú: Carlos Franco, *La otra modernidad*, Lima, CEDEP, 1991; Anibal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, Cuadernos de Sociedad y Política, 1989; Henrique Urbano (comp.), *Modernidad en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. En el terreno cultural ha despertado especial interés: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990. *Travesía*, Londres, No. 2: 124-170, 1992, incluye varias reseñas de este último libro, y una respuesta de NGC.
- 8 No es la única línea borrosa que advierten: "Ya no es exacto establecer distinciones

tajantes o rígidas entre las culturas rurales y las urbanas de América Latina” (:97).

9 Montoya, Rodrigo, 1980, *Capitalismo y no capitalismo en el Perú. Un estudio histórico de su articulación en un eje regional*, Mosca Azul Editores-CEIS, Lima, 331 pp.

10 Garcia Canclini, Néstor, 1982, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 224 pp.



## POR VICENTE

Gonzalo Rojas

Increíble que el poeta más joven que nos haya nacido paradigma — del espíritu nuevo entre nosotros — esté cumpliendo los cien años.

Ninguno más diáfano que él, más libre y seductor, para confirmar el *non omnis moriar* (no me moriré del todo) del viejo Horacio, ese otro hiperlúcido de hace dos milenios.

La efemérides no cuenta en el caso del portentoso innovador, recién ido Darío. En efecto, cuando éste último vino a morir el dieciséis en su Nicaragua natal, el planeta empezaba a dar vueltas a una velocidad nunca soñada y los poetas mismos saltaron fuera de órbita, de un antes a un después. Justo ese 1926 Vicente Huidobro — en ese juego oscuro de pasarse la centella — publicó en Buenos Aires otras claves para su poesía de fundación:

*Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas*

en su primer viaje a París. No fue el único, por supuesto, en la germinación de nuestra verdadera autonomía poética. Ahí la Mistral, Vallejo, Neruda, para decir tres nombres: estallaban los volcanes.

Pero no se piense que este 1993 a medio alumbrar sea el año por excelencia de Vicente Huidobro — aunque se escriba de él un río de alabanzas — pues ya desde esas fechas de la primera guerra mundial todos los años son los años de Vicente Huidobro en nuestra lengua. Personalmente vivo en diálogo con su espejo por lo menos desde 1933 — cuando empecé a leerlo casi niño — unos cuatro años antes de conocerlo en persona en su departamento de la cuadra veintitrés de la Alameda en aquel Santiago plácido y remoto.

Una y otra vez, a lo largo de medio siglo, he reconocido mi filiación con el espíritu convulso y lúcido del binomio 1938-1939, con sacudón de parto hasta en el orden geológico, sin olvidar el impacto estremecedor de la guerra civil española entre nosotros que nos permitió ver de veras a la madre desde su rostro ensangrentado. Sin patetismo, y a favor del distanciamiento, se me aparece así ese 38 fantasmal, año crítico de su propia utopía, distante ya de aquel otro ciclo movedizo de 1920 cuando Chile empezó a ser más Chile y el epicentro de la mudanza en lo poético fue sin duda Huidobro, antipoeta y mago por derecho propio.

Pero la imantación huidobriana llegó a su plenitud en el proceso del '38 y casi todos los poetas jóvenes de esos días registramos su influjo y fuimos literalmente atrapados por una relación dialéctica con su persona y con su obra. Por mi parte, me enganché con el proyecto parasurrealista de Mandrágora sin mayor fascinación por el experimento y por allí entré a la casa de Huidobro sin frecuentarla demasiado, remiso como soy a los círculos de adherentes ortodoxos. Tampoco lo fue nunca él y cuando me aparté del equipo mandragórico entendió como nadie mi disidencia anarca. — Déjenlo, le dijo a uno de mis detractores, si cabe el término, a propósito de mi intraexilio del '42 en la cordillera de Atacama. Gonzalo es un loco que necesita cumbre.

Pocos como él supieron del riesgo y el desamparo y — visto ahora desde aquí, desde este cierre del siglo — ninguno como él fue cumbre más airosa y sembró más libertad en nuestra cabeza de muchachos. Sin Huidobro no hubiera habido acaso ninguno de nosotros; ni un Anguita, ni un Lihn por nombrar a los invisibles de repente.

## BELLI O LA DIFERENCIA

Jorge Cornejo Polar

“...La critique nouvelle est, avant tout, une critique de participation, mieux encore, d’identification. Il n’y a pas de véritable critique sans la coïncidence de deux consciences... ce qui est le fond et la substance de toute vraie critique, c’est à dire la prise de la conscience de autrui..”

GEORGES POULET

### I

Bajo la inspiración de Georges Poulet, maestro de la crítica literaria, venimos hace tiempo trabajando en la vasta obra poética de Carlos Germán Belli persiguiendo sin cesar ese difícil objetivo de la identificación con la conciencia creadora del poeta en base al empleo sistemático del procedimiento sugerido por el mismo crítico: “recorrer, a través de un determinado autor, todo el camino de regreso a aquel acto a partir del cual cada universo imaginario se abre”. En este trayecto de nuestra indagación, creímos encontrar ese hecho fundacional del mundo poético de Belli en la actitud deseante del sujeto hablante que desde muy temprano (en realidad a partir del primer libro, *Poemas* de 1958) expresa con insistencia su anhelo o deseo de cambio de situaciones o circunstancias que lo afectan hondamente: “Por qué no llega la luz hasta el umbral / de tus huesos para que tus pies corran / por primera vez sobre el propio mar” se lee en las hermosas “Variaciones para mi hermano Alfonso” y también en el poema “Duro rigor de la pradera helada” en que se dice: “¿Qué caminante con su yema alada / a qué mujer sutil tocará el cuerno / delante del invierno / transfigurando todo al más luciente modo?” (composiciones ambas del libro de 1958) (Cornejo Polar 1980, 1982, 1986, 1988).

No obstante, en los últimos años nuestro criterio ha ido cambiando ante la comprobación de que el deseo no nace arbitrariamente sino que surge ante alguna carencia. Y por esta ruta hemos llegado a encontrar, a nuestro criterio, que el “cogito” belliano, el acto fundador o generador de su universo poético, está dado por la toma de conciencia de la falta o defecto de algo, carencia que lo constituye en un ser diferente, por menoscabo, de todos los demás (Cornejo Polar 1993). Esta es la tesis que presentamos — espero que de modo convincente — en las páginas que siguen.

## II

La poesía de Carlos Germán Belli (Lima, 1927) es sin duda una poesía diferente a todas las demás — de antes y de ahora —. Y tanto que palabras como singular, única, original son las primeras que espontáneamente vienen a la mente cuando se trata describirla. En un primer momento pareciera por eso que por la vía de la exploración de esta originalidad se podría llegar a descubrir la experiencia fundadora del orbe belliano. Sin embargo, la sola originalidad aislada del contexto no sería suficiente — si se examina el asunto con mayor detenimiento — para dar cuenta cabal de esta poesía, si no se toma en cuenta que ella viene acompañada por el poder generador de una mirada poética que transfigura al mundo y lo puebla de poderes misteriosos (hadas pero cibernéticas, cierzos, austros), de personajes insólitos (el bolo alimenticio, el Fisco, el robot rocín, la más que señora humana) o muy comunes pero vistos de otro modo (los jefes, los dueños), de ámbitos acabados de inaugurar (lo subllunar, la Bética no bella, el restante tiempo terrenal), creaturas todas de un imaginario privilegiado y raro (en el sentido dariano) que junto con el lenguaje también inédito en que se expresan, constituye lo que venimos llamando hace algún tiempo, el “espacio belliano”, territorio literario absolutamente único e inconfundible. De este “híbrido textual deliberado” como el propio poeta denomina a su discurso (en atención a la combinatoria de voces y giros arcaicos, términos provenientes de la ciencia y la tecnología actuales, de la anatomía o la fisiología, del lenguaje administrativo y voces del habla popular que lo constituye) podría decirse con un poco de audacia y parafraseando al gongorino Pabst, que no es castellano, ni latinoamericano, ni peruano, sino simplemente belliano, una lengua que nadie sino el poeta escribe pero que a muchos atrae, interesa, conmueve o deslumbra y que en todo caso sirve con desconcertante, dramática eficacia para significar la condición humana en general pero de modo más específico para decir de la vida y la pasión del habitante de las ciudades en la segunda mitad del siglo veinte.

Pero, insistimos, todo esto que hace de la obra de Belli una poesía diferente, nace de la experiencia de otra diferencia que la siente intensamente la persona poética que la crea. Es esta experiencia primera y germinal la que

lleva implícito todo el desenvolvimiento posterior de su obra. ¿Cómo ocurre esto? Postulamos que el elemento originario de la poesía de Belli radica en la toma de conciencia por parte del personaje poético de su radical diferencia en relación al género humano. Pero la diferencia esencial en que el sujeto se reconoce es — rasgo muy importante apuntado más arriba — una diferencia por defecto o menoscabo. El hablante no es más ni mejor que nadie en ningún sentido. Por el contrario es (o se siente, que viene a dar lo mismo) inferior a todos los otros hombres en muchos aspectos o por muchos motivos (aunque podría aventurarse la hipótesis que ahora sólo apuntamos de que habría una suerte de oscura o soterrada sensación de orgullo en sentirse víctima de un destino singularmente injusto). Y este dolor ante la certeza de ser inferior se alimenta de la reiteración incesante en experiencias negativas que a su turno resultan retroalimentadas por la creciente vivencia de la inferioridad en una suerte de inacabable juego dialéctico que origina muchas de las líneas temáticas de la poesía de Carlos Germán Belli (precisamente las más trabajadas con mayor o menor acierto por la crítica).

Antes de pasar rápida revista a este conjunto de temas, pero ahora desde otra perspectiva, vamos a examinar algunos pocos textos en los que se percibe con nitidez lo que hemos llamado experiencia fundadora: la conciencia de la diferencia por inferioridad. Así en “En Bética no bella” del libro *¡Oh Hada Cibernética!* (1962) el hablante se lamenta: “Ya calo crudos zagales de esta Bética / no bella, mi materia, y me doy cuenta / que de abolladuras ornado estoy / por faenas que me habéis señalado / tan sólo a mí y a nadie más ¿por qué?” En “El enmudecido” de *Por el monte abajo* (1966) la diferencia atroz estriba en tener “la boca por tanto tiempo muda” cuando a los otros, “la fúlgida ganzúa de los hados” les ha descosido la lengua. En “Mis ajos” del mismo libro, el sujeto poético, a diferencia de todos los demás, habla con ajos en vez de con palabras. En “La faz ad hoc” de *El libro de los nones* (1969), la queja es por no tener “la faz ad hoc que todos acá tienen”. Y si pasamos ahora a libros posteriores, la ejemplificación sigue siendo abundante y cada vez más original. Por ejemplo en *En alabanza del bolo alimenticio*, el hablante transfigurado en bolo alimenticio se lamenta del desdén de “La presa de carne que no se deja comer porque piensa en otro bolo alimenticio” o aquella otra “presa de carne que aspira a un bolo alimenticio de mejor alcurmia”. Pero sin duda la más clara y dramática expresión de la conciencia de la inferioridad se halla en la hoy famosa “Sextina de los desiguales” con que se cierra el libro *Sextinas y otros poemas* (1970). Aquí el hablante encarnado sucesivamente en asno, olmo y día se enamora (amor imposible precisamente por la desigualdad) de yegua, rosa y noche.

### III

Las principales líneas temáticas que confluyen y a la vez parten de la citada

experiencia central, son:

a) La alienación del hablante condenado por el sistema, por algún designio superior o por sus propias limitaciones, a vivir una vida que no es la que desea, una existencia inauténtica: "Oh alma mía empedrada / de millares de carlos resentidos / por no haber conocido el albedrío / de disponer sus días / durante todo el tiempo de la vida.." (*Oh Hada Cibernética*);

b) La segregación o marginalidad: el sujeto poético es un típico *outsider*, está siempre fuera del juego normal de la existencia en el que todos los demás sí participan. El hablante, "porque arriba todo tiene dueño... está cerrado con llave... todo tiene reserva", opta por hundirse (junto a "mamá, mis dos hermanos y muchos peruanitos") en el fondo de la tierra "lejos, muy lejos de los jefes... de los dueños" y sólo desean "desaparecer en pedacititos" ("Segregación No. 1" de *Poemas* (1958);

c) El avasallamiento cabalmente expresado en el título ya célebre del libro de 1964, *El pie sobre el cuello* y en muchos otros textos. Así, el hablante se siente "el más avasallado de la tierra" (poema "Plexiglas"); "Bien que con mi gollete yo al duro cepo / sin culpa alguna desde siete lustros..." (poema "La ración"); "Ya sordo, manco mudo, tuerto, cojo / con el chasis yo vivo de mi cuello / bajo el rolliz pie del hórrido amo..." (poema "Sextina primera" que como los dos poemas anteriores pertenece a *El pie sobre el cuello*) "En esta playa sin arena, sin mar, sin peces... pienso yo muchas veces / que entre sí hayan pactado... para prevaler sobre mí no más / el extraño, el amigo o el hermano" (poema "En esta playa sin arena" de *Oh Hada Cibernética*).

d) La postergación, constante también inequívocamente denotada en una reiterada expresión belliana: "a la zaga" que es precisamente el título de un poema en el que se dice "mas pasando los años me he quedado / a la zaga, oh hermano, y ya a tu par / codo a codo, pie a pie, seso a seso / hoy me avasallan todos.." (*El pie sobre el cuello*). Y en el poema "Amanuense" del mismo libro se encuentra: ".. aunque en verdad yo por mi seso raso / y aún por lonjas, levas y mandones / que a la zaga me van dejando estable". Naturalmente que esta persistente postergación no se percibe sólo en palabras sino también en situaciones como el comer solamente las migajuelas que deja el rey sumerio (*El buen mudar*, 1986) o el quedarse atrás en las carreteras aventajado por otros vehículos ("A/b" de *En alabanza del bolo alimenticio*, 1979).

e) la falta de correspondencia amorosa: la amada siempre desdeñosa y esquiva parece una reencarnación de la "belle dame sans merci" de la poesía medieval como ha apuntado Christine Legault (1987); en este tema las citas podrían ser innumerables, especialmente en el Belli anterior a *Más que señora humana* (1986);

f) la carencia de sabiduría en general. El sujeto poético se siente "perito en nada" ("El ansia de saber de todo" de *Canciones y otros poemas*, 1982) y cree que los defectos de su seso lo hacen incurrir constantemente en yerros que generan culpas. Y también de sabiduría poética en especial (por ello escribe

canciones “cojas” o “incultas” como las así tituladas en el libro que acabamos de citar).

g) el haber nacido y tener que vivir en una ciudad que se siente hostil y atormentadora y que por eso mismo imagina como un instrumento de tortura, “cepo de Lima”, a la que se bautiza como “Bética no bella” en oposición con otra Bética (Andalucía antigua) a la que arbitrariamente se idealiza como escenario de una vida feliz para otros.

h) una insólita experiencia del mal: el hermano físicamente limitado al que se ama sin medida y cuya sola existencia al lado del hablante, es a la vez un tormento inacabable y un constante ejercicio de ternura y por otro lado un testimonio vivo de la injusticia o el absurdo que presiden la existencia;

i) la conciencia de no tener un sitio o una función precisa en la existencia y en el mundo. En este sentido, uno de los más estremecedores poemas de Belli es el titulado “Los engranajes” (de *Sextinas y otros poemas*). Aquí en efecto, el hablante se personifica en tuercas o tornillos que buscan “alguna vez en el mundano vientre / de un simple mecanismo entrar feliz”; pero, característicamente, la posibilidad contraria se vislumbra: “y si andando los años, / las tuercas más no embragaren nada / cómo quedaré ¡ay Dios!, desconectado, / más mísero que bruto, piedra, planta...”

j) Podrían invocarse todavía otra serie de temas similares aunque creo que los mencionados son los más importantes al lado del que enseguida anotamos: la experiencia extremadamente dura de sentirse distinto por inferior genera, absurdamente, un agudo sentimiento de culpa ante los padres, la esposa, las hijas.

Así, pues, es la confluencia de todos estos factores la que produce la conciencia de ser diferente por defecto o falta, conciencia que — como hemos indicado — las refuerza o retroalimenta en un flujo incesante en uno y otro sentido.

#### IV

Ante la carencia, el menoscabo, la inferioridad, la reacción natural de la persona poética belliana es el deseo, cuestión sobre la que hemos trabajado repetidas veces (como señalamos en la introducción al presente estudio). Para un análisis detallado del tema nos remitimos a tales textos. Ahora — para no extendernos en demasía — resumimos nuestro análisis señalando en primer lugar que entre los múltiples objetos del deseo pueden subrayarse tres como los más significativos. Uno es el deseo de amor correspondido, otro el deseo de saber (particularmente de sabiduría poética) y el tercero es el anhelo de felicidad, realización o plenitud. En una obra tan coherente como la de Belli, los ejemplos abundan. Escogemos por ello una sola muestra de cada especie. Así, del deseo amoroso, el poema “¿Cuándo señora mía?” del libro (*Más que*

*señora humana*, 1986). Se lee allí “¿Cuándo, señora mía, dormiremos / por primera vez entre cielo y suelo / como aves en el seno de su nido, / dos peces juntos en el vasto mar / olme y liana en el bosque pegadísimos / hasta coronar una sola planta?”. Más adelante se desencadena un despliegue imaginativo: se clama por “una celeste cama / que, día a día sin cesar se extienda / a lo largo del horizonte todo..” o para que “la luz de las estrellas / entreteja una cama” o “los cauces profundos de los ríos / se unen y formen el ansiado lecho”. El poema termina con una inesperada inflexión: deben unirse “Nada más que la cama de tus padres / nada más que la cama de mis padres”. De la línea del deseo de maestría poética, escogemos “Oh Hada Cibernética” del libro *Dentro & fuera*. “Oh Hada Cibernética / Cuando harás que los huesos de mis manos / se muevan alegremente / para escribir al fin lo que yo deseo / a la hora que venga en gana...”, aunque también se podría haber pensado en “El cráneo, el árbol, los plagios” (*Oh Hada Cibernética*) con su extraño deseo de tener “un cráneo arbolado / o un árbol craneal... para poder leer mil libros a la vez”, o — tal vez mejor — en “Boda de la pluma y de la letra” (*En alabanza del bolo alimenticio* 1979) en que el yo poético, simbolizado ahora en una “pluma negra” desdeñada por la “elegante áurea letra codiciada” ve como ideal: “la áurea letra / escribirla al fin con pluma negra”. Del deseo de suma plenitud traemos a colación sólo “Cuándo sin ligaduras?” (*En alabanza del bolo alimenticio*) texto en el que se pretende, libre de ataduras, “bajo el sumo albedrío deleitoso, / de arriba abajo o viceversa libre / de amurallado alcázar terrenal... disfrutando la rica vida nueva... Eso y no otro por una sola vez / y a plenitud”.

Como lo hemos afirmado en ocasiones anteriores, la temática del deseo en Belli es de una gran riqueza: hay una dialéctica entre la realidad que de algún modo se percibe como defectiva, el deseo que surge ante esta constatación, y lo deseable como nota difícilmente alcanzable, dialéctica que es también una oposición temporal entre un presente de carencias y angustias y un futuro que se anhela mejor, o igualmente una contraposición entre el yo y lo otro (que es lo deseable), una suerte de exploración de la alteridad. Otro motivo de reflexión ante el mismo asunto es la pasividad del sujeto deseante al que lo vemos arder en deseos pero no comprometerse en una acción para lograr alcanzar lo deseado. Y es que, como apunta sagazmente Christine Legault (1986), excelente conocedora de la obra de Belli, desaparecida lamentablemente en plena juventud: “Esta frustración y esta parvedad radicales (refiriéndose a las experiencias de limitación o inferioridad a que hemos hecho alusión) colocan el discurso del poeta bajo el signo del ansia y el deseo absolutos nunca satisfechos”.

## V

Para todo lector asiduo de la poesía de Belli y más aún para quien la tiene como objeto de estudio, debe resultar evidente que todo lo hasta ahora expuesto

tiene particular vigencia para el período que va de *Poemas* (1958), a *En el restante tiempo terrenal* (1988), es decir treinta años exactamente. En efecto, aunque algunos signos del cambio pueden detectarse ya en *Canciones y otros poemas* (1982, *El buen mudar* (1986 y 1987) y sobre todo en *Más que señora humana*, es en el libro significativamente denominado *En el restante tiempo terrenal* en el que se detecta una variación importante en la temática de Belli (no nos referimos por ahora a los cambios formales que también se producen incluso desde antes y han sido documentados por la crítica). Pensando en esa nueva actitud del hablante belliano, escribimos en 1990 una breve nota “Belli, nueva etapa” que ahora con mejor perspectiva retomamos, deteniéndonos primero en el título del libro que alude sin duda a una determinada dimensión temporal, la que se extiende desde el momento de su escritura hasta el fin de la vida del personaje poético, y lleva por eso mismo implícito en su mismo enunciado que en el libro se trate de lo que va a suceder en ese lapso. Y así ocurre en efecto desde el poema inicial cuyo solo título — “Caudillo de mi mismo” — supone una revolución en el temple del mensaje que la poesía de Belli venía transmitiendo desde su inicio. Parece entonces que han terminado para el hablante los ominosos tiempos del avasallamiento, la postergación, la alienación y que sus añejos entrañables deseos están comenzando a ser saciados. Los primeros versos explicitan con nitidez la nueva situación: “Ya caudillo al fin de mi voluntad / y el tiempo entero en una sola cosa / en beneficio del tesoro íntimo / el paso hacia adelante gobernado / por el ocio fecundo cuando llegan / las horas de la plena libertad / en el iluminado y tibio nido, / que es el franco pasaje a las delicias....”

Pero no sólo han concluido el maltrato, la marginación, la sujeción a ajenos, hostiles designios. Simultáneamente, el deseo de amor cabal comienza a realizarse: se vive en una casa cuya mitad gobierna Cupido y “donde hay la buena suerte y el placer al amar... y a dama como un ídolo idolatro”. Y a la vez se alcanza el anhelado dominio de la escritura ya que en la otra mitad de la casa gobierna Orfeo y la buena suerte y el placer consisten también en “escribir a cada rato.... cuando es palabra humana así me inspiro”. El poema da también explicaciones para el título del libro, ya que toda la nueva situación que se describe se presenta como “No otra cosa sino el gran desquite en el restante tiempo terrenal.. “Los nuevos tiempos que así se inician significan, pues, una suerte de compensación por el horrible pasado, por aquellos años que pudieran calificarse en expresión del propio poeta como los del “privilegio de las penas”.

Otros textos del libro confirman la interpretación que planteamos. Por ejemplo “Rémoras que aguan” en que se pide a estas rémoras que aguan la alegría humana” que se alejen de modo que “en adelante como nunca ayer / ser dueño del supremo tiempo esquivo / para ponerlo en mano únicamente / de las celestes ganas entrañables”. En otro poema de la misma época “Descripción del buen mudar” pero que aparece solamente en *Los talleres del tiempo* (1992), se lee: “La dicha que fue escatimada a fondo / al parecer por leyes misteriosas /

recuperarla plena en este instante / y aunque sea recién vivirla al fin / como un don largamente diferido...", lo que confirma nuestra opinión.

Si nos atuviéramos exclusivamente a *En el restante tiempo terrenal*, parecería justificado afirmar que se ha cerrado un largo ciclo e la obra de Belli y se está inaugurando otro. Pero las cosas no son tan simples en un poeta en pleno ejercicio de sus capacidades creativas y de compleja personalidad como es Belli. Su último libro, que es *Acción de gracias* (1992) — ya que *Los talleres del tiempo*, de aparición posterior, es una antología — resulta inquietante desde el punto de vista que hemos privilegiado para esta última etapa de Belli. Y esto porque en ciertos momentos reaparecen el tono y las situaciones anteriores. Por ejemplo en "Cuando la resignación es como un volcán" encontramos versos a la antigua usanza: "... como un clavo metido en la madera en un restante tiempo terrenal, / por fuerza haciendo lo que no se quiere / en medio de las horas trabajosas / aceptándolas con paciencia máxima / y mirando ya filosóficamente pasado contrario / que parecía accidental ayer, / y ahora sus negras sombras torna". Claro que en general predomina el clima de esperanza (hay un largo poema titulado precisamente "El esperanzado") y de reconocimiento por los dones recibidos particularmente de la madre (el título "acción de gracias" debe entenderse así). Pero de todos modos más aconsejable parece ser esperar los nuevos textos de Belli para poder pronunciarse en definitiva si el "caudillo de sí mismo" ha sido una encarnación fugaz que no cancela entonces la vigencia de la antigua visión del mundo o si de verdad funda una nueva etapa.

## VI

En todo caso sea cual fuere el futuro de la producción poética de Belli, para lo publicado entre 1958 y 1988 y de algún modo para lo aparecido entre 1988 y 1991, tiene vigencia — lo creemos firmemente — la tesis central en torno a la que se ha organizado este estudio: el centro vital, el núcleo generador de la poesía de Carlos Germán Belli — uno de los más importantes poetas hispanoamericanos — está conformado en lo esencial por la extremadamente lúcida y dolorosa conciencia de la persona poética de su radical diferencia por inferioridad en relación a los demás seres humanos.

Lima, mayo de 1993

## OBRAS CITADAS

Cornejo Polar Jorge. "Lo deseable como categoría poética" EXPRESO, Lima 20 de mayo de 1980.

\_\_\_\_\_. "La poesía última de Carlos Germán Belli" Revista LA MANZANA MORDIDA, Lima, julio de 1982, número 13.

\_\_\_\_\_. "Belli: asir la forma que se va". HIPOCAMPO, suplemento de LA CRONICA, Lima, 1986.

\_\_\_\_\_. Prólogo a *Antología Personal* de Carlos Germán Belli, Lima, CONCYTEC, 1988.

\_\_\_\_\_. "Belli, nueva etapa". PAGINA LIBRE, Lima, 8 de julio de 1990.

\_\_\_\_\_. "Belli o la diferencia". EL COMERCIO, Suplemento Dominical, Lima 7 de febrero de 1993.

Legault Christine. *Poesía hispanoamericana posvanguardista y manierismo: dimensiones formales de una intertextualidad cultural*. University of Iowa, 1987.

Poulet Georges. *La conscience critique*. París, Cortí, 1971.

\_\_\_\_\_. *Les metamorphoses du cerclo*. París, Flammarion, 1979.



## MESTER DE EXTRANJERIA: LA POESÍA DE PEDRO LASTRA

Lilián Uribe  
Central Connecticut State University

Esquiva y engañosa la poesía de Lastra (Chile, 1932) continúa siendo un desafío para la crítica. *Noticias del extranjero* (Santiago, Editorial Universitaria, 1992) es un poemario cuyo título mismo evidencia la pluralidad de significados virtuales que caracteriza esta poesía: ¿son noticias de un individuo que se percibe como extranjero?, ¿son noticias que alguien da sobre el extranjero?, ¿son noticias enviadas desde el extranjero? Creo que en mayor o menor medida todas ellas son posibles. Porque es ésta una poesía sobre la relación del hombre con el mundo; poesía del viajero y su lento recorrido por los lugares en busca de sí mismo:

“¿De qué voy a escribir, qué puedo hacer ahora?  
Y alguien borrosamente me lo dice en el sueño:  
‘Escribirás de los lugares’”

(“Comunicado de González Vera: los planes de la noche”, p. 20).

Espacio o lugar privilegiado de esta búsqueda es naturalmente la palabra poética porque como Lastra mismo ha escrito “la patria de un poeta es la poesía”<sup>1</sup>.

La extranjería es ese designio, ese destino del que el poeta se enamora porque allí reside la fuerza de la insatisfacción que promueve un nuevo viaje, la atracción por ese salto al vacío que es cada poema, la voluntad irredimible de encontrar “la casa de más aire” (“El desterrado busca”).

La idea de lugar o morada en la poesía de Lastra abarca un complejo y rico campo semántico que se nutre de palabras tales como reino, palacio, casa (jardín, cuartos), ciudad bajo las aguas, el país, una plaza sitiada y aún, en muchos casos, el sueño como espacio de felices encuentros. Pero ninguno de ellos representa un punto de llegada; por ellos pasa el poeta y ellos pasan por él; es ése el “ir y venir” que una y otra vez se reitera en esta poesía.

Ese yo lírico se caracteriza también por un constante sentimiento de otredad que lo separa de los demás. Es un eterno Quijote en defensa de la realidad de Dulcinea contra todos sus impugnadores (“Don Quijote impugna a los comentadores de Cervantes por razones puramente personales”); es una vez más Catulo frente a la ignorancia de los hombres (“Teatro de invierno”); es quien reivindica el astrolabio a pesar de todos los que “celebran la eficacia de los instrumentos modernos” (“Reivindicación del astro labio”). Pero ese hablante que se reconoce diferente de sus coetáneos, no sabe a ciencia cierta quién es: “¿Quién es este monarca sin cetro ni corona / extraviado en el centro de su palacio?” (“Puentes levadizos”); pero sí sabe qué es y para qué:

Y para oírte nada de teléfonos  
ni orejas grandes  
no soy lobo ni oveja  
no sé quién soy  
oído para tu voz  
espacio  
que se instala en el mundo  
para tu voz que late  
rápida y lejos  
lejos de mí que soy  
menos feroz y astuto cada noche

(“Caperuci a 1975”, p. 30)

Se podría decir que el tono de los poemas de Lastra es el de la penumbra — ese “sexto sentido” (p. 69) —, un ambiente íntimo, de entrelínea vislumbrada, el único espacio posible para su poesía:

En un cielo ilegible he pintado mis ángeles  
y es allí que combaten por mi alma  
y en la noche me llaman de uno y otro lado:  
no en el día,  
porque la luz les quita la palabra.

(“Arte Poética” p. 84)

A su vez, las conjunciones extratextuales que encabezan muchos de los poemas de *Noticias del extranjero* son un sugestivo puente tendido hacia ese otro discurso no develado que es, probablemente, el de “los viajeros / que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones” (“Diario de viaje”, p. 14). En este sentido, creo que una de las influencias más claras en la poesía de Lastra es la de Borges a través de la coincidencia de ciertos temas claves. Tomemos por ejemplo la idea de la realidad como texto:

Seco  
 apergaminado por las largas vigiliass  
 leo una vez y otra  
 la misma historia de esa Dulcinea  
 que no es historia porque yo la veo  
 claramente detrás de las paredes  
 y en las hojas del bosque rumoroso  
 que son las que mejor cuentan su historia.  
 Cómo van a saber lo mismo que yo sé  
 gentes que sólo saben  
 refocilarse en su ceguera  
 ayudados por turbios lazarillos  
 malandrines  
 falsos comendadores  
 que nunca vi en mis libros verdaderos.

(p. 18)

La equivalencia entre “leer” y “ver” se da fundamentalmente gracias a la virtualidad bisémica de la palabra “hojas”: “las hojas del bosque rumoroso / que son las que mejor cuentan su historia.” Pero a dicha equivalencia contribuyen también el adjetivo “apergaminado” y la mención a esos “falsos comendadores” (palabra que obviamente establece un juego fónico y semántico con los “comentadores” que menciona el título del poema) que no aparecen en sus libros. La sinonimia entre “leer” y “ver” aparece también en otros textos bajo las diadas recordar-leer (“La historia central”) y recordar-escribir (“La penumbra es el sexto sentido”).

También de herencia borgiana, la idea del mundo como biblioteca se hace presente en *Noticias del extranjero*:

Sueño que nunca más tendré mis libros,  
 la biblioteca desapareció  
 y veo que estoy solo en un cuarto vacío:  
 ¿Se dispersó la vida, el puro viaje  
 es lo que va quedando?

(“Comunicado de González Vera: Los planes de la noche”, p. 20)

Finalmente, la noción de ese único texto (libro, poema) que se rescribe infinitamente tiene en la poesía de Lastra un fiel seguidor y practicante. En su prólogo a *Cuaderno de la doble vida* (Santiago, Ediciones del Camaleón, 1984) Enrique Lihn anota:

*Cuaderno de la doble vida* es par e del único libro que viene escribiendo Pedro Lastra desde los años cincuenta, que se llamó *Y éramos inmortales* en 1969 y que en sus últimas ediciones, 1979 y 1982, encontró quizás su título, no su versión, definitivo como *Noticias del extranjero* (p. 5).

Estas ediciones o versiones — para seguir a Lihn — a las que habría que agregar *Travel Notes 2* y esta tercera edición de *Noticias del extranjero* (primera edición chilena) con sus alteraciones en el orden de los poemas, supresión de unos e inclusión de otros y algún cambio dentro de los textos, son muestra elocuente del rigor y la exigencia incansables de su autor: un poeta que no se da tregua en la búsqueda de la belleza y en la “vigilancia de la palabra”<sup>3</sup> porque sabe cuán esquivo es el rostro de la verdadera poesía.

Si bien cada una de estas versiones mantiene un logrado equilibrio entre poemas que parten de motivaciones literarias e intelectuales — metatextuales, en sentido amplio —<sup>4</sup> y aquéllos que nacen de estímulos emocionales, creo que en estas *Noticias del extranjero* un tono más emotivo es el que predomina. Si comparamos esta edición con su versión de 1979 advertimos por ejemplo la supresión de la introducción al poemario hecha por su propio autor y titulada “Una experiencia literaria en su contexto”; asimismo se han eliminado las notas aclaratorias y la fecha de uno de los poemas. Junto con estos elementos, un nuevo orden de las poesías estructura el libro creando una atmósfera más íntima que es reforzada por la incorporación de poemas altamente emotivos.

Otro de los aspectos interesantes de este libro es el sugerente diálogo entre sus poemas. Pienso por ejemplo en “Ya hablaremos de nuestra juventud” y “Diario”; en “Copla”, “Contracopla” y “El sueño de Graciela Coulson”; en “La historia central” y “La otra versión”; en “Sisifo” y “Casi letanía”; en “Los días contados” y “Plaza sitiada”. La enriquecedora complementariedad que advierto en estos poemas se basa en el juego intratextual que los sustenta. Es una vez más ese extranjero rescribiendo sus textos desde otra perspectiva, “exilio” o “reino”.

La poesía de Pedro Lastra — la fuerza concentrada que impone la brevedad de sus poemas, su tono secreto de entreluz y susurro — mantiene una clásica serenidad producto de ese recorrido sin prisa de un hombre por el mundo.

## NOTAS

1 “Una experiencia literaria en su contexto”, introducción a *Noticias del extranjero*, México, Premia, 1979, p. 9.

2 *Travel Notes*, Maryland, La Yapa Editores, 1991. Es una edición bilingüe con traducción de Elias Rivers. Los poemas que se incluyen aquí son: “Ya hablaremos de nuestra juventud”, “Puentes levadizos”, “Estudio”, “Disolución de la memoria”, “Desnudo bajando otra escalera”, “La otra versión”, “Paraísos”, “Escorial”, “Carta nocturna”, “Notas de viaje”, “Por los poetas perdidos” y “Noticias de Roque Dalton”.

3 “Una experiencia literaria en su contexto”, p. 12.

4 Pienso en poemas como “Reflexiones de Aquiles”, “Don Quijote impugna a los comentadores de Cervantes por razones puramente personales”, “Caperucita 1975”, “Variaciones sobre un tema de Duchamp”, “Espacios de Alvar Núñez”, “Noticias de Roque Dalton”, “Reseña: Enrique Lihn, *Pena de extrañamiento* (1986)”, “Homenaje a René Magritte”, “Nota para el poema ‘André Bretón y nosotros’”, “Escribo el nombre de Nerval”.

## **“SOY EL ASTRONAUTA QUE FLOTA POR UNA CIUDAD”: IMAGENES Y TRANSMUTACIONES EN EL TEXTO POETICO DE JAVIER CAMPOS**

**Renato Martínez**  
Cornell College

La poesía de Javier Campos ha ido mostrando, en diversas etapas, las vivencias del yo poético avocado a existir en una ciudad modificada por las circunstancias históricas del exilio y por los sucesos que lo produjeron. Es un antagonismo entre la ciudad y el universo. Gastón Bachelard había visto una “rivalidad dinámica de la casa y el universo.”<sup>1</sup> Es evidente, sin embargo, que los vientos de una adversidad común fácilmente disipan los paréntesis propuestos por la fenomenología. Es así como el propósito de aislar la experiencia humana colectiva de la individual, percibida por un “yo” trascendente, se convierte en una práctica de futilidad. Definitivamente, se van desvaneciendo los muros hogareños, mientras que la ciudad — ámbito innegable del “nosotros” — se vuelve familiar e íntima.

La añorada ciudad natal o la extraña ciudad adoptiva; la soledad de la voz poética separada de su contorno humano original, son temas predilectos, no sólo en la poesía chilena del exilio, sino que en el exilio como desventura humana en general. Pero nos interesa el caso de Chile. Los antecedentes de la obra de Javier Campos son variados: *Oh buenas maneras* (1975), y *Fugar con juego* (1984) de Omar Lara<sup>2</sup>; *A partir de Manhattan* (1979) de Enrique Lihn<sup>3</sup>, *Bajo ciertas circunstancias* (1978), poema de Walter Hoefler<sup>4</sup>, *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán<sup>5</sup> y *Mal de Amor* (1981 y 1986) de Oscar Hahn<sup>6</sup>, entre otros. No obstante, la obra de Campos es novedosa. La voz poética adopta un carácter personalísimo — particularmente en su último libro, *Las cartas olvidadas del astronauta* (1991) —<sup>7</sup> que, escapando de la tónica antipoética dominante en la poesía chilena de los últimos años, toma un tono grave, profundamente doloroso que no se veía desde la Mistral.

Hay, sin embargo, otros niveles más allá del estilo, en que la poesía de

Campos parece mostrar toda su originalidad. Tomados los tres poemarios publicados por el autor — *Las últimas fotografías* (1981)<sup>8</sup>, y *La ciudad en llamas* (1986)<sup>9</sup>, son los dos primeros —, se advierte una unidad temática aglutinada en torno a ciertas imágenes urbanas y a la relación de la voz poética con estos espacios y sus circunstancias. Los libros se van despegando entre sí, como unidades definidas, en un ritmo un tanto minimalista. La experiencia de la voz poética también se va metamorfoseando lentamente mientras cumple las necesarias etapas del exilio. En *Las últimas fotografías* se advierten las primeras extrañezas derivadas de vivir en una ciudad que, a fuerza de violencia y de terror, pierde la fisonomía que daban su familiaridad. *La ciudad en llamas* muestra a la voz poética en una segunda etapa, en su percepción de la nueva urbe: la ciudad de adopción. Finalmente, *Las cartas olvidadas del astronauta* — texto que analizaremos brevemente aquí —, exhibe la imposibilidad del regreso. Aunque el espacio familiar y el del exilio se conecten, ya no habrá la percepción de una duración que permita la continuidad de una existencia en la otra. La conciencia de la voz poética no tendrá paz nunca más.

Ejemplar es el tercer poema de la primera sección: “Carta primera” (17):

- 1 Son tan viejos los árboles de esta Alameda
- 2 Son viejísimos los vendedores que me persiguen
- 3 Son pájaros frágiles de la oscuridad
- 4 Las solitarias parejas de amantes adolescentes
- 5 Viviendo congelados en los bancos de los parques
- 6 Podridos están los carteles de milenarias películas
- 7 El rostro de un famoso personaje malvado
- 8 Revolotea por el aire y las murallas
- 9 Como una loca, invisible y amarillenta fotografía
- 10 Soy el astronauta que flota por una ciudad
- 11 transformada en una gigante pantalla de televisión

El sema nuclear de este poema, entre los versos 1-9, se puede identificar como “reminiscencia”. La voz poética recorre paisajes familiares, perdidos en un tiempo anterior. Los signos están marcados por el carácter [viejo]: viejos son los árboles, los vendedores ambulantes, [podridos] los carteles del cine, [amarillenta] la fotografía. En el verso 9, sin embargo, hay una ingramaticalidad que conduce a un cambio de tono. El marcador [invisible], aplicado a la fotografía antigua, hace imposible una lectura mimética — realista — de los versos anteriores. Ya no es la realidad, sino una visión de la realidad en que confluyen imágenes precipitadas por el recuerdo, talvez impulsadas por la presencia del yo poético en el lugar, después de muchos años de ausencia. El verso 10 introduce al narrador lírico definido como “astronauta” y los versos 10 y 11 a la ciudad, analógada con una “pantalla de televisión”. Ambos motivos — astronauta y ciudad — se desplazan por todo el libro.

El verso 10, “Soy un astronauta que flota por una ciudad”, es una variación

del texto hipogramático “soy el desarraigado que ya no encontrará hogar en ninguna parte.”<sup>10</sup> Este texto que, no sería arriesgado decir, es implícito en toda la poesía del exilio, es particularmente prevalente en el texto poético de Javier Campos. Las transmutaciones de la misma imagen se continúan: “Soy el personaje de una película muda y del color de la luna” (15), “Soy el astronauta de una nave en ruinas / Destruyeron todas mis posesiones” (16), “Soy ahora el astronauta de una casa a oscuras / Que viaja por debajo de esta ciudad bombardeada” (16), “Soy el astronauta que baja de una nave / A contemplar su casa sin muebles” (18), “Soy el astronauta que busca algo / Para romper este traje ardiendo del exilio”, “Soy el astronauta que siempre delira / Llamando a una puerta con llave” (19), “Soy el astronauta que llegó a un país que no existe más” (20), etc., etc.

La imagen del astronauta muestra vívidamente la ingrávez, la gradual pérdida de sustancia de quién carece de contacto con la materialidad fundamental de la tierra de origen. Es un astronauta que ha sido tocado por el destierro, que vive en el espacio y que, aunque ahora su ámbito sea el universo, añora su ciudad natal y su casa. En cada caso, el personaje está vinculado a un topos que ya no existe como tal. Este ámbito es, tanto la ciudad destruida, bombardeada, irreal, vista como una imagen de televisión, como la casa cerrada con llave, desamoblada.

Tan ingrávida como la imagen del astronauta es la del ave, que es una modificación más del mismo hipograma. Esta transmutación hipogramática, con una excepción, se hace evidente a partir de la cuarta sección: La última carta del astronauta. “Soy un pájaro en cenizas / Que mira y canta antes de morir” (22), “Yo siempre seré tu golondrina en llamas que regresa” (35), “De tu mismo amor salí entonces / Un pájaro demente y luminoso” (36), “Soy el cartero enamorado que no quiere entregarte nada / Un pájaro doméstico que vuela con un bastón blanco” (37), “Yo sólo deseo entrar por tu ventana a dormir contigo / Y dejarte soñando que soy una golondrina inválida / Golpeando los cristales de tu ventana” (38), “Siempre seré el pájaro que sueña estar lejos de tí / Pero que sólo quiere esconderse en tu casa” (40), etc.

Como se aprecia, la imagen del ave se asocia, no tanto a la ciudad, como a la pérdida del amor y de un espacio familiar. También, expresa la ambigüedad y la recurrencia del sentimiento amoroso: “No me sigas porque soy yo quien realmente te busca / Soy yo el que te espía tras tu ventana cuando te desnudas” (37). Las emociones vuelven inevitablemente, como las golondrinas, sin embargo siempre se pierden. “Todo poema con el tiempo son las mujeres que nos dejaron” (50). Es la fragilidad de la emoción, que va desde el fuego a las cenizas:

Estoy ardiendo de amor por tí  
Y a pesar de que muero en las hogueras de tus viñas  
Resucito de esas cenizas amorosas

Para volver a ser un pájaro melancólico  
 Un pedazo blanco de la luna embriagada  
 Que pasa veloz por tus ojos una y otra vez (36)

De este modo, la intolerable ingravidez del astronauta, ciudadano del universo, pero desterrado de esta tierra, se va enredando con la soledad del pájaro, ya en llamas como en cenizas; amante-golondrina que ha perdido su nido y siempre regresa a una rama del jardín de su amada. No cabe duda de que *Las cartas olvidadas del astronauta*, poemario premiado con el galardón "Letras de Oro" 1989-90, representa, no sólo un enriquecimiento en la poesía de Javier Campos, sino que una sustancial contribución a la creación poética de las letras hispanoamericanas contemporáneas.

#### NOTAS

- 1 Gastón Bachelard. *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965) p. 83.
- 2 Omar Lara, *Oh buenas maneras*, (La Habana: Casa de las Américas) 1975. *Fugar con Juego* (Madrid: Editorial Lar) 1984.
- 3 Enrique Lihn, *A partir de Manhattan*, (Valparaíso, Chile: Ediciones Ganímedes) 1979.
- 4 En *El correo de Valdivia*, Valdivia, Chile, 9 de Febrero de 1978.
- 5 Gonzalo Millán, *La ciudad*, (Quebec, Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique-Latine), 1979.
- 6 Oscar Hahn, *Mal de amor*, (Santiago, Chile: Ediciones Ganímedes) 1986.
- 7 Javier Campos, *Las cartas olvidadas del astronauta* (Miami: Letras de Oro, University of Miami) 1991.
- 8 (Montevideo: Alkali) 1981.
- 9 (Concepción, Chile: Ediciones L.A.R.) 1986.
- 10 En este trabajo se siguen algunas definiciones y presupuestos planteados por Michael Riffaterre en *Semiotics of Poetry*, (Bloomington, Indiana: Indiana University Press) 1978. Hipograma es un signo o grupo de signos que sirve como texto de referencia para el nuevo texto poético (p. 22, y 23-46).

## CARMEN BOULLOSA, EL ARBOL Y EL REMOLINO

Pedro Granados  
Brown University

“El eucalipto me hostilizaba de muchas maneras: si en el juego el árbol era el punto neutral, lo que llamábamos la base; al que tocándolo se escapaba de las persecuciones o se conseguía la dicha de ganar, ¡seguro que yo perdía! Porque al llegar al tronco y enunciarlo, todas se daban cuenta de que yo no había tocado la base: el árbol se había retirado de mí” *Antes*, p. 36)

Conocida la imagen del árbol como el más poderoso símbolo de la racionalidad y por ende — digamos — del logocentrismo occidental (visualizado está — tratándose de un árbol — el “fallogocentrismo” derrideano) nos acercamos a los libros de Carmen Boullosa, *Antes* y *Mejor desaparece*.

Lo que ocurre en *Antes*: “el árbol se había retirado de mí”, tiene varias maneras de enunciarse; unas más pretenciosas que otras, unas más o menos localizadas en el ámbito de cierta crítica llamada feminista o postfeminista, y otras afiliadas a una opinión sin género, en el estilo ya de la literatura o de los textos mismos de Boullosa; lo recurrente de todas estas lecturas sería quizá tomar el árbol por las ramas; es decir, ensayar lo circular, lo parabólico, lo múltiple — tal así como las ramas —, o incluso en una proporción más concentrada y más sutil — tal así como el rizoma —. De lo que se trata es iluminar algunos jirones de realidad, expresar rodeando.

Podríamos decir que en *Antes* hay un continuum semiótico — expresado por el lenguaje del cuerpo — que no se fracciona y que por lo tanto no produce el significado ni siquiera con el trance de la menstruación (o muerte de la protagonista) porque los “fantasmas” (lo indeterminado) se la apropian; la novela termina con el triunfo de lo indeterminado que siempre había perseguido a la protagonista, no se accede al Orden Simbólico. Son algunos corolarios de

esta ecuación, y una inicial comparación con otro texto de la autora, *Mejor desaparece*, lo que intentaremos bosquejar.

No es curioso que en *Mejor desaparece* tengamos también la presencia de lo indeterminado como motivo central del relato, lo que sí llama la atención es que aquí tengamos un retrato de ello: “Hablé de sus cabellos apelmazados a sus cabezotas de niños, de sus orejas mugrosas y de sus asquerosos calcetines, adheridos a sus pies como cáscara de papas” (p. 97). El mundo de estos “niños” es entonces, entre otras cosas, el mundo del olor, porque vaya si huelen; y es el olor también la única sabiduría que tiene de sí mismo el sujeto de la narración, su principio de identidad: “Sé olirme... Y me gusta. Soy entre todas la de más clara identidad, porque Azucena pulcramente ejecuta la música de otros, Fucsia recita con mesura parlamentos que no tienen nada que ver con su vida, el ama de casa cuida la vida de los que la rodean. Les he confesado mi secreto, ahora les gusto, como a mí misma?” (p. 63).

De esta manera podemos comprender también por qué en *Antes* hay una constante alusión al lenguaje del cuerpo, lo indeterminado está íntimamente asociado con el olor, y se nos quiere proponer una lectura “olfativa” que por cierto está en las antípodas de lo abstracto, de lo racional, de cualquier conocimiento sesudo de la realidad o de la literatura, algo elemental frente a la hiperinflación del discurso crítico. Y del mismo modo, esto podemos relacionarlo con lo que en realidad siempre fue objeto del discurso: el sujeto mismo y no la langue; el olor es parte inalienable del sujeto. Por este camino es que el discurso de Carmen Boullosa deja de ser autista para ser solidario, sin quebrar el continuum semiótico nos invita a él. Y, asimismo, ya que convoca lo indeterminado, dicho discurso tampoco es estrictamente feminista, más bien creemos que como en el discurso de Julia Kristeva: “no elabora ninguna teoría de la “feminidad”. Sí que tiene, en cambio, una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la desidencia” (Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 171).

Aquél lenguaje del cuerpo no se limita tan sólo al del olfato, también están los de los otros sentidos: gusto, tacto, vista, y sobre todo el del oído; es más, *Antes*, se nos ofrece ante todo como una plática, pero como una plática u oralidad discursiva de último recurso, donde la música sola hubiera sido preferible: “y para comunicárselo ha sido toda la plática, para decirles cómo fue que llegué yo, qué me llamo y desde cuándo... Si terminara de hablarles en el concierto, yo no sería más que una niña sin nombre emocionada, no sería más que mi trajecito de paño azul marino... no me haría falta la oscura voz que he usado, para acercarme a ustedes (p. 101). Entonces, cuando mencionamos el coloquialismo del texto como una distinción postmoderna y clave frente a los textos de culto libresco, quizá no hemos aludido todavía a lo más importante, la música — tal como el olor — en su complicidad con lo indeterminado.

Podríamos continuar disgregando el lenguaje de los restantes sentidos en ambas novelas de Carmen Boullosa; el rito del café, por ejemplo, que es como

si se bebiera la noche, el sujeto que saborea lo indeterminado: "A mí me gusta tomar el café a solas y durante mucho tiempo" (*Mejor desaparece*, p. 89); o el contacto del cuerpo de la abuela ante el cual no hay distancia ni pérdida como ante lo indeterminado: "Cuando me quedaba a dormir con la abuela, vencía con su calor la oscuridad... el ritmo de su respiración era el mío..., soñaba yo su sueño, descansando del mío" *Antes*, p. 27). Podrían irse sucediendo los ejemplos, multiplicarse sin gravedad ni ninguna solemnidad como en los juegos de los niños, como sucede efectivamente en el discurso lúdico de Boullosa: plática-juego) (*Antes*, p. 18). Pero, quizá una sola cosa más resta precisar, y es el carácter dinámico, apelativo de lo indeterminado, como si el hombre que contempla la naturaleza primero hubiera sido amado y buscado por ella.

Efectivamente, en *Antes*, los "fantasmas" se llevan la protagonista a la cual continuamente buscaron; pero, es en *Mejor desaparece* donde más explícitamente nos enteramos de la intención final de la narradora (para ambas novelas), y para ello ésta utiliza la magnífica imagen del remolino: "ténganme miedo, ténganme mucho miedo, porque si ellos, detestando, odiando, son como oscuros pájaros susceptibles de ser muertos, yo soy como los remolinos que arrebatan tierra y semillas a los campos, que quiebran ventanas y desgajan las puertas... y cualquier día podré estar sentada junto a ustedes" (p. 97). Ella misma es otro inquietante "fantasma" de inusitado poder; pero, ¿habla sólo a los varones? Si es así, de seguro esa inmensa vulva se tragará el árbol.



## LOS TERRENOS DEL EXILIO

María Antonieta Flores

“Exiliados”

Recorren parajes de trenes  
En cuyas blancas estaciones  
Se viaja al olvido.  
Hombres con el gesto de quien se sabe  
Limítrofe entre el aire y el presidio  
Hablan en lenguas extrañas  
De una luz, de un nuevo viento.  
Hombres cuyo país  
No es más que un trozo de lejanía

Juan Manuel Roca

¿Dónde está ese trozo azul de lejanía, del que nos habla el poeta colombiano? Se está exiliado de una tierra en ella o lejos de ella. El exilio es un estado, un sentirse, un saberse. La interminable acción de no pertenecer, de añorar, de extrañarse, define al exiliado. Más allá de ser un individuo alejado de su grupo, tierra o nación por razones políticas u otras cualesquiera, es un individuo rechazado y segregado que carga un profundo dolor. Está afuera no porque lo quiere, sino porque se le impone. En esto reside su tragedia. El exilio es un acto de sobrevivencia y puede darse en concreto o ser una decisión existencial: ser una presencia que lleva a costas un destierro interno, porque el exilio es una situación o un estado, y los espacios son externos y son internos. Y, si circunstancias sociales, políticas, económicas o culturales conducen al abandono del lugar conocido, a la búsqueda de un refugio en otras tierras, también

pueden producir un estar sin estar: la ausencia presente. Por ello, este acto de ruptura y de cambio no queda restringido al viaje físico. El exilio interno es más doloroso y poderoso. Transitar los mismos ambientes, las mismas caras y voces, mantener la rutina y la presencia, pero estar extrañado, apartado de todo es la expresión de una dolencia: el individuo se divide, se dicotomiza y se aparta como opción de sobrevivencia. El terror de la carne y del alma ante una realidad agresiva y hostil, lleva a la búsqueda de los territorios internos que se agrandan para dar cabida a ese "error social": la desadaptación, el cuestionamiento, la no aceptación del *status quo*, la sensibilidad exacerbada.

¿Hasta dónde llegan los terrenos del exilio? ¿Puede un exiliado interno liberarse? ¿Son los creadores unos exiliados? Poesía y exilio: La voz se levanta desde las barreras y murallas que han servido de refugio a este vidente y vocero. Es por ello que Pierre Reverdy en *Escritos para una poética* define al poeta como "un inválido irremediablemente inadaptable a las exigencias prácticas de la realidad" ya que "el don es, en él, la consecuencia de un desequilibrio, un tanto monstruoso, entre sus medios de acción, casi nulos, en lo exterior y el poder de sus medios de acción en lo interior." (p. 111) Entonces, si se parte de que el poeta es un exiliado y de que esta circunstancia signa su obra (ya porque lo experimente en lo externo — un doble exiliado — o en lo interno), hay que aceptar que el exilio o el destierro es un tópico poético. Este tópico se manifestaría en la poesía con la codificación de un suceso ubicable en lo real o como un estado psíquico que determina la visión de mundo. La elaboración poética conduce a la creación de otras realidades, a visitar el pasado, a organizar la realidad desde otros elementos culturales pertenecientes a otras épocas y lugares, dotando al poema de lejanía y rareza.

Bien dice el poeta brasileiro Carlos Nejar que "el exilio es un dios amargo". La condición existencial que marca esta circunstancia se define por una visión negativa del espacio, por un conflicto con lo externo. Por esto, Alceo de Mitilene canta acerca del que está "exiliado en la lejanía, y aquí, / como Onomacles, en país de lobos" (García Gual, 1983, p. 77).

En los textos poéticos cuyo tema es el exilio, surgen otros elementos temáticos que lo sustentan y complementan: la soledad, el desarraigo, la huida, la añoranza, la errancia. De esta manera se definen una serie de signos y símbolos típicos y propios del destierro como discurso poético, un discurso cuya característica semántica, simbólica y valorativa corresponde al terreno de lo negativo. Otro rasgo que se une a los ya mencionados como característicos del discurso del exilio, es el encierro, encierro como estado del yo. El yo se siente apesadado, pero es una prisión que no impide descubrimientos: "Sorprendí el secreto de las fuentes / en este asilo de ataúd" canta Pierre Reverdy en "Las ventanas desnudas del exilio" (*Antología poética*, p. 206).

Ese extrañamiento que proviene del no reconocerse perteneciente a un espacio, tiempo o modo de vida se manifiesta, a veces, en la lírica actual por medio de un lenguaje que tiende al hermetismo. Esto se observa, especialmente,

en aquellos poemas que se titulan "Exilio" y no se encuentran referencias directas en el texto y el sentido se completa con esa denominación. Así sucede en el caso de J. G. Cobo Borda (*Antología poética*, p. 33)

Cuando todo es vida  
el espantoso destino  
corta tu cabeza  
separándola de ese cuerpo  
que fue gloria y dicha.

No más poemas. No podré reconstruirte.

Te llevaré en mí  
como quien lleva la muerte consigo  
y así hace la suya, cuidándola hasta el fin.

y en el de Alejandra Pizarnik (*Antología breve*, p. 10) cuando escribe

Esta manía de saberme ángel,  
sin edad,  
sin muerte en qué vivirme,  
sin piedad por mi nombre  
ni por mis huesos que lloran vagando.

(fragmento)

José Antonio Ramos Sucre es un exiliado que no manifiesta expresamente su situación en sus poemas. En ellos, se aleja de su cotidianidad y recurre a la creación de un mundo que es metáfora de su realidad y que está signado por el mal. En su texto "El paria" (*Obra completa*, p. 446) sintetiza tanto el exilio externo como el interno

... viene desde muy lejos la separación de los suyos lo agobia de pena no expresada, porque la expresión ordinaria del dolor es indigna de las almas severas. Lo espanta del regreso el recuerdo del hogar fulminado por el destino.

...Su espíritu responde muy poco a la impresión de la vida exterior, como un mar muerto de frío que deja de acompañar con sus rumores los del aire estremecido por ráfagas de hielo y de duelo. (...) y se acerca al porvenir muy hondo como a un peligro.

De una u otra manera, hay muchos grados y variantes en exilio. Unos llevan a la anulación total, otros a la resistencia pasiva (se resiste y se aguarda amurallado) y otros, a la creación de nuevos espacios y discursos. Puede haber un apartarse de la realidad inmediata para centrarse en una más trascendente. Pero, todo exilio es una espera y un deseo de volver. Exilio es destierro, castigo, prisión. Cuando éste no es impuesto sino constituye una elección y elección de

sobrevivencia, es consecuencia de la intolerancia y la deshumanización. Es, entonces, una huida que, a veces, es definitiva. Sin embargo, como postura ante la realidad o como actitud existencial, no tiene que implicar evasión o alejamiento total, no tiene que significar un apartarse y olvidarse del mundo y su situación. Pero, a pesar del compromiso que se establezca con la realidad, es un distanciamiento, una marca y una interrogante. Por esto, Rafael Cadenas en *Los cuadernos del destierro* (p. 60) enuncia que "En la perplejidad del destierro encontraré un camino".

### OBRAS CITADAS

Cadenas, Rafael. (1979). *Los cuadernos del destierro / Falsas maniobras / Derrota*. Caracas: Fundarte.

Cobo Borda, Juan Gustavo. (1990). *Antología poética*. Cali: Fica / Edit. Tiempo Presente (Poetas de España y América. Col. de poesía Quinto Centenario, n° 22).

García Gual, Carlos, selec. (1983). *Antología de la poesía lírica griega siglos VII-IV A.C.* Madrid: Alianza.

Pizarnik, Alejandra. (?). *Antología Breve*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia.

Ramos Sucre, José Antonio. (1980). *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (n° 73).

Reverdy, Pierre. (1977). *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Avila.

Reverdy, Pierre. (1983). *Antología poética*. Caracas: Monte Avila.

Roca, Juan Manuel. (1990). *Antología Poética*. Cali: Fica / Edit. Tiempo Presente (Poetas de España y América. Col. de poesía Quinto Centenario, n° 23).

**ARTHUR MILLER'S  
*A VIEW FROM THE BRIDGE* IN SPANISH**

**Raquel Merino**  
University of the Basque Country

When I first came across the 1980 Spanish translation of Arthur Miller's *A View from the Bridge* I thought I had just found one more acting edition of a Spanish production of a play originally written in English. Little did I know then I was to start revising my ideas on describing and studying drama translations and that I was to find out some striking facts about the history of the translation (may be translations) of this play into Spanish.

I shall begin then with the Spanish edition which lies in the origin of this paper. Published by MK Ediciones in its collection Escena (Scene) number 17, it is presented by its target author, translator or adaptor, José Luis Alonso, as an acting edition of the production, staged for the first time on January 11th of the same year, 1980. The play was directed by the target author-translator who also wrote an introduction to the edition of the play as well as a blurb which is going to prove highly significative in this work.

In the blurb, José Luis Alonso clearly states that the play which was first produced in New York is not the same that was later presented in Europe. He says that Miller revised and enlarged the text. And this revised text is, according to what the translator-director points out in the back cover of the edition, presented to the audience in the Spanish edition of the play.

Only by paying some attention to the copyright section in any edition of the play in English one can see that this text was first published in 1955 and later revised in 1957. So it must be the 1957 version Mr. Alonso has used for his adaptation and production. It must surely be the basis for this edition since the 1955 version was not to be published or performed again after its New York premiere. Since only the English title and author are mentioned in the Spanish edition and no copyright of any English edition or publishing company are

quoted, one is bound to assume that the translator is just giving his source explicitly in the blurb.

Therefore it is understood that the source text that should be used in comparing and describing this Spanish translation is the 1957 revised edition. Six different editions of this text are kept in the British Library in London. Contrariwise no edition of the one-act version ever reached this library. As far as I could investigate, these six editions reproduce virtually the same text and by comparing them, it was soon established that they are all printings of the 1957 revised version which could also be easily found in public libraries and bookshops alike. The Penguin edition being the most popular one of these.

Having decided the source text and target text that were to be studied and compared, it was only a question of carrying out the description of the translation and its relation to the source text. The first attempts at doing so were shocking. The target text did no seem to correspond to the source text in many ways. The title was equivalent, the number of characters was basically the same and so were their names and the number of acts. Nevertheless the dialogue (record of speech of the characters) or frame<sup>1</sup> (stage directions) did not seem to correspond generally with those of the English text. This amazing fact led us to reflect further on the unit of comparison and description of drama texts. Since the division in acts seemed to be the same in both texts and the comparison line by line proved almost impossible to carry out, the need for a different way to proceed in this particular case was urgently felt.

Divisions in scenes or even episodes were not useful either since they did not seem to correspond in any logical way. The more I tried to compare target and source text, the more the translation became a clear rewriting of the original. Some ingredients could be tasted in it but the final product and effect were quite different and, above all incomparable. It was difficult to figure out what type of translation this might be since deletions, modifications and additions of parts of the text could not be clearly traced and were intermingled with a basic skeleton that could only be supposed, not actually found. It was not a case of free adaptation of a text or of partial translation. It seemed to be more a case of a rewrite, a different play written by the target author having the source text as inspiration or excuse.

This dead end in the process of studying the translation made me reflect on the advisability of using a unit of comparison for my work which would be smaller than acts, scenes or episodes, and which could be identified as an integral part of drama texts. This unit, which I postulated, is composed of the lines spoken by an actor/character including his/her name and the stage directions related to this part of the record of speech and was called "utterance" ("réplica" in Spanish). The utterance would be useful to study and compare original and translation first at a macro (global) level, number of utterances per act or/and scene, and further on at a micro level: linguistic comparison of specific utterances with their original counterparts.

This unit which was defined and applied to the analysis of this play, in the first place, seemed to work wonderfully for any translation but this. When comparing the number of utterances per act in *A View from the Bridge* — *Panorama desde el puente*, it was clear that this acting edition of the play, Spanish version of the 1957 edition, had been significantly reduced. One fourth of the original had been lost (266 utterances less than the original in the first act and 20 in the second). But the difficulties and contradiction lingered. When approaching the text itself, and bearing in mind the number of utterances deleted, most of the utterances that seemed to have been translated did not correspond to their counterparts in the original revised version.

The unit of comparison had proved only useful in a global approach to the text revealing deletions of original text in the translation. Nonetheless, something definitely awkward about the translation had to be studied and explained since the vast majority of translated playtexts under study were rendering results and did not pose problems of this kind. You could trace partial translations, full translations, faithful renderings, drama versions abundant in non-equivalences or additions; but you could actually tell what type of translated text you were facing through a study of version and original. *Panorama desde el puente* was strangely unequivocal and any actual relation with the original was too complex to trace and explain.

Another course of action was open when this target text ceased to be the only translation known and the 1980 performance the only point of reference of the staging of this play in Spain.

Looking for other Spanish versions of this play, a translation published in Argentina in 1956 was found in the Fundación Juan March in Madrid. The date of this edition on the one hand, and the fact that both *A View from the Bridge* and *A Memory of Two Mondays* were presented together as in the first English edition, on the other, were enough to realize that this was a translation of the playtexts as they were performed in a double bill in 1955 in New York. Furthermore, the translator, who is also the publisher, warns the public in the first page that this translation is copyright and the only version in Spanish authorized by Arthur Miller.

Seeking other stage productions of *A View* it was soon discovered that the play had been first performed in Spain in 1958, three years after the not very successful New York production at the Coronet Theatre in a double bill with *A Memory of Two Mondays*, two years after Peter Brook's successful London Production for which Arthur Miller revised the text, and one year after the Paris production. This Spanish version was signed then by José López Rubio, member of the Spanish Royal Academy of the Language, and both performance and translation were highly praised by the critics at the time. This version has not been printed so far and it is therefore difficult to say whether it was translated from the revised English text or not. Theatrical customs at the time would have favored a production following the line of the London or, at any rate, the Paris

production. Whatever the circumstances, this production of the play in Spanish was anything but ignored by the critics.

In fact, when the play was produced in Madrid, twenty two years later, critics kept making reference to the 1958 performance of the play paying more attention in the review to the content and impact of the play in its first production than to the actual productions on which they were supposed to be commenting.

This led us to contemplate the published translation under study in a different light. If the work of translator-director José Luis Alonso was ignored, if the play itself was commented on constant reference to the first Spanish production, it could very well be because there was almost nothing new to it. The twofold task of translator-director as presented in the edition, seems to be reduced, in the words of theatre critics, to one: that of director. Unlike the first performance in 1958 when the director, actors, and translator's work were distinctly and separately qualified, this 1980 production seemed to be presented as a shadow of the first.

Since the text translated by José López Rubio does not seem to have been published at any time, there is no chance of comparing both acting translations. The opinion of theatre critics is all that is left as a point of reference.

Having found a reading edition of the one-act play as it was published in 1955 and having established the date of the first performance in Spain, the task of studying our 1980 translation seemed to be no easier in any respect. For one thing the 1956 Argentinean translation could not help us as it clearly is a version of the first one-act play published and performed with *A Memory*. The text of the first performance in Spain was not to be found and therefore could not help in any way the development of our study.

And so I was back again to comparing the 1980 translation with the 1957 English revised version. Different courses of action were tried and the study was approached from diverse angles. Since acts did seem to coincide in number, scenes in the original were identified and were correspondingly traced in the translation. The result was poor: not all the scenes in the original were present in the translation and those which were appeared to have been translated very irregularly, the number of utterances per scene was always different and so were stage directions. By comparing scenes<sup>2</sup> and episodes<sup>3</sup>, it also became patent that the end of the first act and beginning of the second in the translation did not coincide with the division in the original. After a comparison of scenes in the source and target texts one would conclude that both dialogue (record of speech) and frame (stage directions and the like) were consistently modified in quantity as well as quality.

Before attempting a final comparison of parts of the texts and draw conclusions as to the types of changes which had taken place, another possible, but, in principle, improbable comparison was carried out. The 1956 Spanish one-act edition, a straight translation from the first 1955 English text was compared with the 1980 two-act adaptation of the playtext revised by Miller.

This comparison was undergone just before putting pen to paper and give results of the so-far only possible comparison. It was the last resort.

The only drawback of such study was the fact that, being out of print and available through a restrictive library, only one third of this Argentinean edition could be copied and used as the basis of the study. In spite of this, the task of partially comparing both target texts was undertaken and successfully completed. The utterances and episodes in José Luis Alonso's version could be traced in the Argentinean translation in exactly the same sequence, virtually the same number and undoubtedly the same basic content. The resemblance between both target texts, with just a few exceptions, was that existing between an original painting and a replica to which some strokes to the taste of the copier had been added.

Surprisingly enough what was offered as a modern acting edition of the English text revised by Arthur Miller proved to be nothing but a slightly modified copy of a reading edition, the translation of the first 1955 English text. What I have not been able to investigate is whether the slight modifications effected upon the first Spanish target text are José Luis Alonso's or not. If the first text which was performed in Spain were to be found, this could probably be solved. There remains another necessary comparison: that between the 1955 English text and this 1980 translation whose author claims not to have used. But this study has not yet been undertaken for the first version has proved more difficult to find to date than any of its translations.

Having checked the close relation between the Spanish 1980 version and the Argentinean 1956 translation, the comparison 1957 revised English edition — Spanish acting edition was of secondary importance until the real source text used was established.

So far the facts of a long process of trying to study a translation. Now the facts which prove the close relation between TT1 (1956 Argentinean edition) and TT2 (1980 Spanish acting edition) which, in turn, will show rather than translation procedures or translator's strategies, the way some theatre professionals seem to go about producing in their own language a play originally written in a foreign language.

Since it would be impossible to give a full account of the findings, the two first utterances of one of the characters, Alfieri, at the same time lawyer and narrator of the story, and the first scene introduced by Alfieri's first speech, would be used for what they reveal of the relation between both target texts<sup>4</sup>.

Alfieri's opening speech as it stands in the Argentinean edition can easily be traced in the 1980 Spanish edition. There are some expressions which are a matter of choice in the rendering of the English original and when identical in both texts denote a close relationship between them. Thus idiomatic expressions like "pájaros de mal agüero" or noun phrases such as "casos realmente interesantes" are obvious examples of a direct relation between TT1 and TT2. Some linguistic items in TT1 seem to have been partially modified or adapted

in the 1980 Spanish version in different ways. Thus, “a sus mujeres, y sus padres y sus abuelos” becomes in TT2: “a sus mujeres, sus padres y amigos”. A stage direction: “se sienta en su escritorio” is reduced to “se sienta” in TT2. Changes in word order “Me siento en mi oficina, aquí, ...” becomes: “Me siento aquí, en mi despacho”. There are also changes in the morphological category of certain words. “Cartago” and “Grecia” become “griegos” and “cartaginenses”. There are deletions at different levels. Sentences like “Todo lo cual por cierto que es ridículo.” are deleted. Also, words in key phrases: “somos bien norteamericanos, somos civilizados. Partidos en dos mitades.” changing the meaning of a fundamental sentence. There are adaptations of proper names: “Red Hook” becomes “Red Rock” and there are also changes which prove fatal in the development of the story: “El nombre de éste era Eddie Carbone” (TT1) rendered as “Este se llama Eddie Carbone”, modifies the presentation of the protagonist and has different connotations as to the significance and perspective of the story.

If we take Alfieri’s second speech, the division at the level of the sentence is different. “Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su hogar con su paga y vivía. Y a las diez...” (TT1). “Trabajaba en los muelles cuando había trabajo y volvía a su hogar con su paga. Vivía y a las diez...”. Sentence 1, 2 and 3 in TT1 have been reduced to sentence 1 in TT2, sentence 4 in TT1 roughly corresponds to sentence 2 in TT2 and sentence 5 corresponds to sentence 3 in TT2. The stage direction in TT1 where we are told that Tony enters the scene is kept in TT2 but the character (Toni) has been deleted together with his record of speech in TT2. There are also adaptations of names “Marco” becomes “Mario” throughout, “Vinny Bolzano” becomes “Alberto Bolzano”.

In the first scene we find some examples of how the adaptor of TT2 substituted expressions used mainly in a variety of Spanish (that of Argentina) by their contemporary equivalents in standard Spanish. Thus we can read “alguien” instead of “tipo” referring to a man. But these changes are not consistently effected (utterance 90: “tipo” in both TT1 and TT2). In the same way we read “estamos en paz” instead of the Argentinean “estamos a mano”, “Ófídmelo bien” instead of “Oigan, ustedes dos”.

Apart from these examples that can be appreciated in Alfieri’s speeches, there are certain examples of how the author of this version did not, as he claimed, use the revised English edition but adapted from the existing Spanish translation (TT1). The episode where Eddie, Beatrice and Catherine talk about Catherine’s job is not present in either TT2 or TT1. The name “Katy” spelt with “K” in TT1 is adapted to the Spanish spelling “C” but such change is not consistent. So we can see “Katy” in page of TT2. There is no reference to Eddie and Beatrice’s children in the revised edition but we find some references to them in both TT1 and TT2. These examples corroborate our hypothesis that TT2 is but an adaptation of TT1.

In fact this work in progress shows much more than that. It has some

fundamental implications to the study and description of drama translations and the nature of those texts which have been published, produced and offered to the Spanish audiences.

First and foremost, this very clear, too clear, relationship between TT1 and TT2 shows how naive sometimes it is to apply labels such as reading or acting editions to virtually identical products. If we had to judge by these two texts to tell the difference between a reading and an acting edition or translation, we would not know how to start.

The study and comparison of drama translations has to be based on texts but the field of study transcends the written page so that the stage has a fundamental role to play. Performances, after all, are the final target of translations. Other, pages, those of the original text or texts have to be taken into account as well since there is no such thing as a universal relationship ST-TT when describing translations. The question of the source text(s) used is at least as important as that of the target texts for they may hinder our study if we take the standard original text as the only source.

Once the source and target text(s) have been identified, a comparison of these on purely linguistic bases is not enough. There are some preliminary questions to be tackled before attaining the actual study and description of the translation. The way the TT is presented, the publishing company the presence or absence of references to the source author, original title, the holder(s) of the copyright, etc., are of vital importance to formulate an initial working hypothesis which may, as has been the case with this play, not been corroborated in further stages of the study.

When the actual comparison of ST-TT is carried out at a global, macro level the traditional divisions of playtexts into acts, scenes and episodes are not enough. A unit of description and comparison such as the utterance is useful when comparing the texts at a macro and micro level.

Finally the study of a translated text, its function and impact on a certain society is not restricted to the mere study of ST and TT, but sometimes has to be open to other TT and other ST which may have been used and may have a bearing on the text we are studying. In this field of drama tradition is present both in the page and the stage.

The study of the target text of *Panorama desde el puente* adapted by José Luis Alonso although not completed yet, has rendered results in questioning the way the play was offered to the reading public and theatre goers. It has also made us reflect on the usefulness of a unit of description and comparison of target texts: the utterance, which I have posited. It has also revealed a close relationship between texts far away in time, space and purpose.

## NOTAS

1 — Juliane House uses these terms “dialogue” and “frame” in *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen, Nair, 1981.

2 — Scenes are introduced by Alfieri’s speeches”

Scene I.1: “You wouldn’t have known it...” (p. 11).

Scene I.2: “He was a good a man as he had to be in a life that was hard and even” (p. 26).

Scene I.3: “Who can ever know what will be discovered”...” (pp. 33-4).

Scene I.4: “There are times when you want to spread an alarm,...” (pp. 49-50).

Scene II.1: “On the twenty third of that December...” (p. 59).

Scene II.2: “On December twenty-seventh I saw him next...” (p. 65).

Scene II.3: “Most of the time now we settle for half...” (p. 85).

3 — Episodes in Scene I.1.:

Eddie-Louis, friends greeting.

Eddie-Catherine, talk about her hair style and dress.

Eddie-Beatrice and Catherine, talk about the cousins who will arrive.

Eddie-Beatrice-Catherine, talk about Catherine’s job while setting the table. Eddie does not like it.

Eddie-Beatrice, talk about coffee like a married couple.

Catherine-Eddie-Beatrice: “When do cousins arrive?”. The case of Vinny Bonzano.

Eddie-Catherine, talk about her job and when she will start working.

4 — **First scene introduced by Alfieri’s first speech:**

ST: A. Miller, *A View from the Bridge*. Harmondsworth, Penguin, 1987 (1961<sup>1</sup>), pp. 11-25.

TT1: A. Miller, *Panorama desde el puente*, translated by Jacobo Muchnik & Juan Angel Cotta. Buenos Aires, Jacobo Muchnik Editor, 1956, pp. 10-20.

TT2: A. Miller, *Panorama desde el puente*, adaptation by José Luis Alonso. Madrid, MK Ediciones, colección escena, no. 17, pp. 9-16.

**Second scene, introduced by Alfieri’s second speech:**

ST: A. Miller, *A View from the Bridge*. Harmondsworth, Penguin, 1987 (1961<sup>1</sup>), pp. 26-33.

TT1: A. Miller, *Panorama desde el puente*, translated by Jacobo Muchnik & Juan Angel Cotta. Buenos Aires, Jacobo Muchnik Editor, 1956, pp. 20-28.

TT2: A. Miller, *Panorama desde el puente*, adaptation by José Luis Alonso. Madrid, MK Ediciones, colección escena, no. 17, pp. 16-22.

# CREACION



## **POESIA**



GONZALO ROJAS\*

### CARTA A HUIDOBRO

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará,  
morirán otra vez los hombres, nacerá alguno  
del que nadie sabe, otra física  
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra  
de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo  
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir  
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos  
en el sol, las muchachas  
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia  
de las galaxias y otros nueve  
por añadidura después del parto merced  
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así  
las mareas estremecidas bailarán airosas otro  
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará  
que el hombre entre en su *humus* de una vez y sea  
más humilde, más  
terrestre.
2. Ah, y otra cosa sin vaticinio, poco a poco envejecerán  
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas  
ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni  
— disipación y estruendo — mercaderes del aplauso ignominioso, todo eso  
envejecerá en la apuesta  
de la creación, el ojo

---

\* En 1992, el poeta chileno Gonzalo Rojas obtuvo el Premio Reina Sofía, de España, y el Premio Nacional de Literatura de su país. La revista *INTI* celebra esos reconocimientos a su intenso trabajo poético, e inicia su apartado de Creación Literaria con una breve muestra de su última producción.

volverá a ser ojo, el tacto  
 tacto, la nariz éter  
 de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fomicio  
 nos hará libres, no  
 pensaremos en inglés como dijo Darfo, leeremos  
 otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco  
 en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta  
 década se unirán los continentes  
 de modo que entrará en nosotros la Antártica con toda su fascinación  
 de mariposa de turquesa, siete trenes  
 pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida.

3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá  
 en la fecha, pájaros  
 de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre  
 del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos  
 testigos de la mudanza, dormiremos  
 progenitores en el polvo con nuestras madres  
 que nos hicieron mortales, desde allí  
 celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,  
 ser — como los divinos — de repente.

### FLORES PARA HUMBERTO

De cuantos ataúdes cayeron este noviembre el de Humberto  
 fue el de más ronco diapasón, la maniobra  
 duró un instante, hablaron  
 bajo el toldo 4 o 5: — “Estamos  
 dijo uno enterrando al último  
 de los adivinos”; otro  
 detrás de los gladiolos: — “Las personas no mueren  
 quedan encantadas”. Adentro  
 iba él intacto  
 de tez en la armazón  
 de nadie, leucemia  
 y fulgor a los 85, en el estreno  
 de ese féretro de vidrio bajo la asfixia  
 de las rosas. Mal número  
 para cerrar la función  
 ficticia, mal

arrullo de las palomas rasantes por encima  
de los mármoles, mal  
césped de verdor pintarrajeado  
para el comercio mortuorio, mal  
espectáculo efímero.

*A.H. Díaz-Casanueva*

### LA SEDENTARIA

En cuanto a la inmensidad de esta Mercedes que entre todos echamos  
a la Caja Grande, ni decir  
que el centímetro alcanzó justo para tamaño  
corpulencia, escasa  
de flexibilidad y sin embargo espléndida  
de especie, y además llameante  
con sus ciento veinte si atendemos a la música  
de un cerebro de mujer hecho de fósforo distinto  
— cuarzo y adivinación — para leer en las estrellas

de Chillán el Mundo. Dios  
la tenga, Arrau  
que sabe más que nosotros la convenza  
de que ese hueco es cosa de flacos  
para la resurrección. Piedrerío,  
todo cuerpo es polvo y piedrerío.

*A Mercedes como era,  
gorda y portentosa.*



**CARLOS GERMAN BELLI**

**AL PINTOR GIOVANNI DONATO DA  
MONTORFANO (1440 - 1510)**

Yaces sin gozar el favor de nadie,  
y es tu soledad tanta un claro espejo  
de aquello que sucede exactamente  
ayer, hoy y mañana cuando todos  
te toman las espaldas de improviso,  
como el mayor efecto del olvido;  
que este sombrío estado  
demuestra en qué terminan finalmente  
el físico vigor y el sabio seso  
empeñados a fondo  
en hacer bien las cosas de la vida,  
que al final tal esfuerzo sobrehumano  
resulta empresa de pequeña hormiga.

No te escabulles de tu mala estrella  
y en cambio inmóvil hora a hora pasas  
padeciendo cuán resignadamente  
el desdén de los fieles de Leonardo,  
que discurren delante sin mirar  
ni siquiera de reojo el fruto máximo  
de tus cien mil desvelos  
cuando pusiste lo mejor de ti  
en homenaje a El Crucificado,  
vasta pintura tuya  
que no la pueden doblegar las guerras  
ni la del tiempo que puntual derruye,  
ni menos la lid de los hombres fieros.

Mas pese a tu paleta y tu pincel,  
has terminado siendo un émulo  
del varón y de la dama desdeñados  
por quienes ellos aman día a día,  
que exactamente así te encuentras tú  
al sufrir los desaires de las gentes;  
y en verdad mucho más  
que el amante transido en su penar  
en el espacio de una corta vida,  
y en cambio siglo a siglo  
percibiendo tú en el mayor silencio  
que ni la menor atención te prestan  
cuando huyéndote pasan sin mirarte.

Y adviertes más que todos lo que ocurre  
en tus alrededores diariamente,  
aunque no puedes preservarte nunca  
de la gélida indiferencia en torno  
dictada por el hado inexorable  
ordenando que víctima tú seas  
como un manso cordero  
bajo el esquivo gesto incomprensible  
de tantos que muy cerca de ti cruzan;  
mas es hiel que no mancha  
el alma de la que soberano eres,  
fábrica de tu incólume pintura  
por encima de los siglos firme y fresca.

Eres el sumo ser inadvertido  
sin parangón en todo el pardo mundo,  
a quien a cada rato lo soslayan  
como si así te hubiera sucedido  
desde la cuna puntualmente siempre,  
en donde ayer sin mimos de tus padres  
que daban su cariño  
a tu hermano mayor enteramente;  
que nunca en nada fuiste primogénito,  
y resignado vives  
tu eternidad en desigual estado,  
arriba en las empíreas salas árbitro,  
abajo donde nadie en ti repara.

## EL CORAZON HAMBRIENTO

*Perdió también el corazón cuitado  
el precioso manjar de que vivía.*

*Francisco de Figueroa*

El gran terrenal corazón hambriento  
recuerda el afín corazón perdido  
que inalcanzable hoy sorpresivamente  
como estrella del cielo,  
aunque ayer dondequiera cerca y manso  
obedeciendo el firme nudo íntimo  
en que reina la gloria del viviente  
de sentir juntos los latidos de ambos,  
como si todo fuera de este modo,  
en uno solo dos corazoncitos.

Pensar que satisfecho a cada rato  
comiendo el pan precioso a voluntad  
hasta la miga más pequeña siempre,  
y en cambio brilla  
por su ausencia lo que presente fue  
en cada punto infinitesimal,  
que cuán colmado día a día ayer,  
tanto hoy sin el vital placer supremo,  
y resignado así a partir se alista,  
recordando el antiguo pleno estar.

No creyó que en ayunas se quedara  
después de tener el manjar supremo  
llegado desde el cielo por la escala  
de los benignos hados,  
para saciar el hambre del ansioso  
que aguardó tal fortuna siglo a siglo,  
hasta mudar su corazón en vientre;  
mas un día dejó de ser así  
como si en lo restante de su edad  
nunca más una migajuela engulla.

La feliz suerte bienhechora antes  
cómo se ha disipado de repente,  
pues tal satisfacción ayer sin freno

ahora es el recuerdo  
fiel de un hecho de veras sobrehumano,  
y así en este sombrío estado hoy  
cuando por el ayuno inexorable  
el paladar del terrenal varón  
se encuentra descorazonadamente,  
que al no comer no hay gusto ni latido.

### EL HABLANTE CONTENTO

¡Ea!, he aquí sin el agobio hoy  
por ese error gramatical odioso,  
robador de las horas apacibles,  
pues un rato de gozo insospechado  
al escudriñar el decir correcto  
en la virginal página terrena,  
sin la mínima sombra  
de la lengua y la lira tan en bruto;  
que es día digno de glorificarlo  
por el suceso extraño  
cuando la lira cuán perfectamente  
da rienda suelta a los tañidos íntimos.

Y el oírlos persuade que la ausencia  
de la garrafal falla en el futuro  
razón será para seguir viviendo  
distante del funesto estado antiguo,  
que la lengua quizás no sonará  
como el ladrido ajeno de los canes,  
pero sí prenda propia  
compartiendo merced a ella un poquito  
la labia de envidiables elocuentes;  
y al fin no espantadizo  
lacónico con miedo de tomarse  
en nadante pez mudo entre las aguas.

Aunque de muy adentro las palabras  
arduamente salieron hacia afuera,  
es la primera vez que no quebrantan  
las leyes soberanas siglo a siglo

del buen decir, que es cosa capital  
para el entendimiento entre Adán y Eva;  
y qué infinito asombro  
como una maravilla por delante  
comprobar de improviso que lo escrito  
contando mal el verso  
parece conformado puntualmente  
según la sazón del jardín florido.

¡Se acabó la hecatombe de la errata!:  
ya no salir de Escila para entrar  
en Caribdis, tal trasanteayer siempre,  
que nunca más mañana equivocarse  
y la palabra así brillando yazga  
sin el menor defecto que la opaque;  
y al fin al diablo toda  
la lira chapucera mal sonante  
con sus cuerdas de estaño mohosísimas,  
y en cambio cuerdas de oro  
tañendo a diario acompasadamente  
por diestra con destreza deleitable.

Si en corto día disfrutar la suerte  
de no fallar siquiera alguna vez,  
bástale para figurarse ahora  
seguro de sí mismo y respirando  
cual secuaz del gramático Nebrija  
que en español da pie con bola ufano;  
y aun en tal brevedad  
por igual figurarse como un ser  
metafísico, que es lince que mira  
lo célico y lo humano;  
que para tal empresa superior  
hay que acá coronar el buen decir.

Escúchame, Canción,  
que si aterrado muera entre mil yerros,  
hoy contento estoy por lo escrito ayer.



JAVIER CAMPOS

### El poeta joven

Para Carolyn Kost y Nick Hill

Hace muchos siglos yo también fui un poeta joven  
Escribí sobre amores desesperados que por cierto tuve  
Sobre la vida que pasé en lugares cálidos o cubiertos por la nieve  
O los imaginé como todo poeta adolescente debe hacerlo  
A lo mejor escribí una imagen poderosa  
Pero nadie nunca la descubrió  
Ni jamás fue leída que es lo peor para el joven poeta  
Sofí que con algunos versos dejaba temblando a un poeta famoso  
Luego me escribía pidiendo leer el resto de mis escritos  
Visitar su casa o su país, beber su vino  
Contemplar sus envidiables tesoros  
(unos gastados zapatos de Rimbaud por ejemplo,  
la camisa campesina del adolescente Esenin  
o el revólver con el que se suicidó Mayakovski)  
Otras veces imaginaba que era recibido por las multitudes  
Como ahora son recibidos los artistas de los video-clips internacionales  
Soy ya el poeta envejecido que no fue tocado por la luz de la fama  
Fui en un tiempo remoto  
El bello poeta, tierno e ingenuo  
Ya nada importa si mis poemas permanecen sepultados  
En algún estante polvoriento  
De una computarizada biblioteca postmoderna  
En la última galaxia de nuestro Universo infinito  
Solo sé que son indescifrables jeroglíficos  
De una especie cada vez más extinguida  
Ruinas arqueológicas hundidas bajo toneladas de piedra

O raramente visibles en las selvas del trópico  
Donde exóticos pájaros de colores cantaron sobre ellas  
Construyendo desprevenidamente encima del pasado milenario  
Sus nidos pasajeros.

### Carpe Diem

#### I

No existe ya ninguna rosa del Carpe Diem entre tú y yo  
El tiempo la hizo polvo, nada;  
No sé donde andará tu hermosura y tu juventud  
Donde tu bella sonrisa y el color azucena de tu gesto  
Tampoco sabrás en qué lugar del Universo vivo  
Pero quizás en tus momentos serenos después de otro placer  
Pase alguna imagen veloz en un tiempo ya muy remoto  
De lo que tú viviste conmigo  
Esa ilusoria  
Alucinante sensación donde el pasado parece recuperarse  
Pero será tan rápida que el sueño te cerrará los ojos  
Porque el amanecer te volverá otra vez alegre y joven  
Y el olvido será aquella rosa  
Convertida en polvo invisible, en llama helada  
En fragancia ya perdida.

#### II

Pasaste volando a mi lado  
Reconociéndome y dando cantos de alegría  
Pero sólo un instante te posaste en mi mano  
Segundos donde fuimos felices  
Y volaste lejos hasta desaparecer por las galaxias:  
Aún estoy sentado en la plaza de las palomas  
De una ciudad somnolienta y en llamas  
Mirando hacia las estrellas, los soles y las lunas  
Buscándote con mis manos extendidas  
En algún inalcanzable punto oscuro del Universo infinito.

URSULA CORNEJO

EXILIO DE CUERPO  
[Fragmentos]

III

bajo un río de lava y fuego  
reconozco tu rostro, cubierto de espinas  
acorazados eslabones  
sobre mis palmas extendidas.....

V

mi cuerpo  
no será más cuerpo  
sino la imagen del viento.

mi sangre se confunde con las aguas  
de un río que erguido desciende  
tu intimidad.

VI

veo mis pies transformarse  
mis dedos se hacen raíces  
mi cuerpo cambia, se deforma  
o embellece a los ojos de un árbol — macho —.

## VII

creció musgo en mis alas  
mi canto se cristalizó en un pensamiento  
estancado, en un llanto  
árido como la puna.

## X

como alas encadenadas a un sueño  
incandescentes  
ahogados cuerpos desnudos  
descienden  
ciegos de luz  
tantean susurrantes tormentas

## XII

cantó la piedra: Despacio  
sobre el monte, su presencia se diluía fuera  
del tiempo  
su cuerpo terso  
fue volviéndose aire y polvo vencido sin  
llamas

emergen de sus cenizas  
paisajes ajenos  
pájaros vestidos de negro  
— sus plumas renacen en un mar de fuego —

## XVII

¡abre tu mano tierra!  
soy el paso del tiempo sobre árboles  
recién nacidos al azul centelleante

humedece tu cuerpo  
savia de encantadas raíces  
para la sedienta guerrera  
que en tus entrañas descansa

XXII

desde el extremo Sur  
mis manos oyeron el llamado del trueno  
aquel resplandor que vislumbro en el espacio  
rasgó puertas  
abrió mares  
y los cielos callaron su silencio.



ROSA LENTINI

POEMAS

\* \* \*

Ahora que la noche me susurra que ella y el agua son una misma ausencia, ahora que la voz del agua vuelve y nos invade oídos y espalda, ahora que en esa religión del agua he olvidado hablarte y hablarme y por tanto nombrar al mundo y sus gestos, tú deberías insistir, para que recuerde decir “tus manos” por ejemplo o “mi lengua”, para que no olvide que es con los labios, la lengua y los dientes llenos de rabia o de miseria con los que velamos sobre nuestros nombres, más allá de la boca asustada, dormida y por todos nombrada, salvo por mis dientes, salvo por mi saliva, acaso por el olvido de esa saliva y de esos dientes en tu boca, que lamen con ansiedad tu lengua, para que ella me diga, para que ella descansa conmigo en el agua sin fluido, y no recuerde que el agua y la noche son una misma ausencia en la que late el silencio de los nombres.

\* \* \*

“All through the night the blossoms dropping”.

*Look Homeward, Angel. Thomas Wolfe.*

“Durante toda la noche han goteado flores”,  
flores secas sobre nuestros ojos oscuros,  
ojos que miran la penumbra de la mañana con lentitud golosa,

una luz que lame la sed de nuestra piel con su lengua húmeda,  
mientras duermen en nuestra sangre los ángeles rezagados.

Toda la noche han goteado flores sin color como sueños.

\* \* \*

La luna tiembla en un mar en calma  
mientras mi mano juega a atrapar pequeños peces  
que se escapan por entre los dedos;  
alguno roza aturdido las yemas  
y el contacto es directo, definitivo.  
En el fondo se esculpen perfiles de arena  
que miran cegados por la sal del agua hacia lo alto;  
caminas entre ellos, pisando sus cabellos,  
haciéndote presencia invisible,  
diluyéndote en las burbujas de sus bocas inundadas.

\* \* \*

*a J.*

Existe una vasta tierra de árboles cubierta por las aguas, cuyas cortezas son acariciadas por delfines y donde variedades de peces se esconden entre sus raíces. Es el bosque inundado que, como una inmensa conciencia dormida, levanta sus pilares en busca de aire.

Por temporadas, las aves que anidan en las copas articulan sus cantos que descienden hasta rozar el aliento de la tierra, los modos en que los seres del agua emiten sus ecos en forma de burbujas. Así dos mundos se tocan en sus distintas lenguas.

Por el bosque inundado y absorta en sus espejos, nuestra conciencia se vuelca en la arena de su fondo, en las ondas del agua, para seguir, por una vez, la trayectoria de la burbuja y descubrir un nuevo ámbito y la diminuta porción de

aire respirada.

En ese lengua decir "aire" esa escuchar "agua"  
decir "reflejo" es oír "luna"  
y es el sonido "voz" el mayor y más silencioso enigma.

\* \* \*

Habla de la noche vigfa, de la noche de ojos envolventes,  
de aquellos que bucean el nombre de la noche y apenas  
conocen sus nombres propios, habla del agua que aspiran, del  
agua que apresa su rostro cuando en el mundo requieren  
sus pasos otras memorias, habla de la noche faro de agua,  
la noche tibia y leve, habla de aquellos a los que cerca  
tu oscuridad remota, de los que ignoran que se sacian  
de tus burbujas negras y salobres, de aquellos cuyos labios  
grises ha llagado la sal.

Habla de la noche que no duerme, de la noche que,  
hundiéndose, desvela en nuestra boca su nombre.



**JOSE A. MAZZOTTI**

**POR LA ORILLA DEL RIO**

¿Demasiada soberbia no resulta  
detener lo que el viento por costumbre  
arrastra atravesando bosques, hilvanando  
su orden al nuestro con la geometría  
de los astros?

Ahora por la orilla del río deambulas  
y sólo te mereces el instante que allí gozas:  
repetir será siempre un regalo, pero nunca  
el mismo. Solamente la acción que se repite  
nos inflama: si en piedra queremos convertirla  
no hay río, si queremos  
parar también el viento  
qué pobre inflamación la que nos queda.  
Y Llama de Amor Viva, que murmura,  
qué poco es el consuelo y sin embargo  
qué terca la paciencia de encontrar sentido  
a trozos de granito sobre el mundo en blanco.

Tus pies sobre la arena,  
las gotas en la hierba,  
el llanto de las aguas repetidas:  
humildad con que olvidas el tormento  
de aislarte aislándolos  
cual joven cazador que sólo encuentra  
placer en el cadáver de los ciervos.

**SAQSAYWAMAN**

Un ángulo bosteza entre las piedras  
 igual que el inestable cielo limpio  
 que arquea ya sus nubes, ya sus gotas  
 y entonces la mañana es un incendio  
 claro: se hunden las montañas en el aire  
 y arriba estira el brazo, al primer rayo,  
 el ángulo que carga las murallas.

*Saqsa Uma:* cabeza colorida  
 con que el puma recibe la voz blanda  
 de un sol besando el valle más que el cielo  
 y extiende al otro extremo la pelambre  
 y échase a andar con sus comercios frescos.  
 Un trueno de paredes redondea  
 las torres sucesivas en que una  
 destaca por el norte y así instala  
 la boca del felino hacia los límites  
 de selvas y de mares imposibles.  
 Un solo muro, al sur, tiende las plantas  
 dejando para arriba que se curve  
 el arco cuya sombra ha de entregar  
 la mano de la esposa a la del cónyuge  
 en santa posesión de cielo y valles  
 teniendo como ombligo la sagrada  
 plaza que se alza y que camina con las garras  
 sobre el dorado imperio, cuyas puertas  
 cargan iglesias hoy, y éstas orines.

**SONQORURU**

*Una máscara desciende de sus ojos  
 ahítos de mirarse en el espejo. Máscara  
 de fiesta con que un canto  
 se cuelga como el beso de la niebla:*

*tiembla la flauta sobre el cerro  
 y un grillo transformado en oro  
 arrastra sus pezuñas en el huerto.*

“Fruto del corazón, a ti te busco.  
Finge la noche helada no envolverte, finge  
el águila ignorar venados tiernos  
salidos a la fuente a contemplarse  
y dar resplandecientes sobre el pasto  
el triunfo de su tea con desgano.  
Pero ellos no comprenden, *sonqoruru*, la paciencia  
que va haciendo del árbol una estrella  
y haciendo de la estrella una pequeña  
guimalda de esmeraldas frías.  
A lo largo del valle y en la orilla  
del río que lo lame y que le arranca  
gemidos de arboledas, tú sólo, *sonqoruru*, puedes  
guardar en tus semillas la distancia  
del eco que rebota en los glaciares  
y baja a la carrera a las llanuras  
por un lado de arena, de manglares  
por otro, agotándose bebiendo  
la baba del océano y sus chasquidos.  
El eco de ese valle es el intento  
de darle al aire impuro la armonía  
que dejo en las cortezas impregnada  
de tan solo entonarte dulcemente  
debajo de la luna calentando  
el centro de tus piedras transparentes.

No baja hasta mañana el sol  
ni han de quedar ya para entonces limpias  
las hojas en su rama.

Fruto de mi corazón, ¿no has de venir?”

*La máscara de pronto en el espejo  
no es máscara que sople el vaho espeso  
que deja entre los surcos el viajero.  
Volverán en un año de esmeraldas  
tiñéndose las frutas en el huerto: volverán  
jalando tercamente, desde el cielo,  
un árbol inflamándose en el viento.*

**CODO EMPINADO**

La esquina de Manhattan donde brota  
la fuente de cerveza aguada  
no es casa en la que un dulce peregrino  
alivie la fatiga de sus plantas:  
gravedad de la hierba  
que no por olorosa falta menos, claro  
de luna sostenida por un fierro,  
y tú, muñeca inflada  
colgando desde el pelo de una viga:  
un cruce de caminos se levanta  
al canto de unos místicos descalzos,  
y la espina boreal de los collares  
apenas si repinta un trazo fresco  
a los rostros andinos que aparecen  
decúbito dorsal en la memoria:  
atrás los últimos disparos  
que no alcanzan la meta ni se apagan,  
chillando como fuego artificial  
en la fiesta de los cuerpos simultáneos  
y la fosa como boca que mastica  
sin hilo dental y sin paciencia  
Oh los pelos Oh los ojos Oh los dedos  
y la punta de un palo recortado, cómo  
nombrarte sin nombrarte y beber fuente  
de lúpulo sagrado sin retorno, dónde  
oír sin que se filtre el imperdible  
de un canto tarareado inútilmente:  
sabedor de su muerte  
se inclina el peregrino ante las hojas  
escritas con insurrección, y el viento  
amable deposita  
la esquina de St. Mark donde convergen  
soledad de peregrino y soledad  
de muerto en las aldeas del recuerdo.

## **CUENTOS**



ALEJANDRO AURA

## Al sueño perfecto

### 1. — detrás de la puerta

Uno entra a *Al sueño perfecto* por una puertecilla doble y baja que en lugar de sonar las consabidas campanitas para alertar al dependiente, o mejor, al propietario que tal vez aprovecha la falta de clientela en ese momento para realizar labores domésticas, o para llevar a cabo la rutina de una pequeña industria manual, o quizás para atender asuntos de carácter sentimental en la partecita de atrás, suena un extraño diapasón que todo lo engloba y que no parece provenir de ninguna parte en concreto sino ser parte consustancial del aire raro que priva en la tienda.

Una sensación de soledad resignada queda vibrando en el silencio.

‘Al sueño perfecto, todo para dormir’, dice el anuncio exterior balanceándose suavemente sobre la acera. Y en primer plano — la tienda no es tan ancha como larga — una cama a cada lado delimitando un virtual pasillo. La de la izquierda está habitada por una figura — de cera, de papel maché, de alambre forrado — que simula dormir a solas plácidamente de lado, con las cobijas, aunque bastas, aunque elegantemente toscas, ordenadas tapándole hasta el mentón y con la cabeza prácticamente sumergida en una almohada con su funda ocre de tejido grueso pero de apariencia acogedora. Se percibe la frente de cerúleos tintes sin una sola arruga, sin siquiera un leve fruncimiento, por lo que uno podría decir que está perfectamente dormido, o dormida, da igual, monje o monja, lo que importa es la perfección del acto, o eso parece ser el propósito de la tienda que ocupa este espacio principalísimo para tal exhibición de objetos que en sí no se venden, aunque son la piedra de toque, el alfa y el omega de este templo a Morfeo, porque viendo hacia la otra cama se destaca el contraste evidente en la forma pero la identidad en el contenido: en esa cama duerme una pareja con las sábanas de satén revueltas y arrugadas, salidas por todas partes de sus dobleces bajo el colchón sugiriendo la batalla que tuvo lugar en el valle de su pasada noche; aquí y allá, muestra sus fatigas alguna esquina del colchón tapizado a grecas; la pareja denota en sus rostros estar disfrutando

de un sueño más que placentero, plenamente satisfecho, un sueño rotundo, por más que sobresalgan entre las cobijas un pie, un hombro, una rodilla imitada con tanta perfección que aturde. Bocarriba, ambas cabezas se hunden en la espuma de ganso de la almohada compartida.

Inmediatamente después, cuando uno puede sustraer la vista, inquieta por la indiscreción de haber sorprendido a esa pareja en el merecido descanso, si es que las cosas ocurrieron como uno, ay Dios, las está imaginando, con pelos y señales, con sudor y lágrimas y todos los demás humores que se intercambian en los actos preliminares a un reposo tan distendido — hasta se diría que han permanecido en el aire efluvios de esos ácidos aromas de la carne frotándose —, comienzan las estanterías de sábanas, almohadas y cobertores.

Por aquí y por allá pueden leerse cédulas que no sólo indican el precio y la calidad de los objetos, sino su procedencia, la manera de obtener las mayores ventajas de su uso, consideraciones prácticas y consejos de todo tipo. Una, por ejemplo, dice: *mucho mejor para un sueño perfecto es no usar almohada si se tiene el dominio total sobre las vértebras del cuello, para lo cual debe abolirse, desde la niñez, la soberbia*. Otra, junto a las almohadas también, reza: *las plumas del pecho de los gansos tienen la virtud de haber sido creadas por las manos etéreas de las diosas con el único objeto de halagarse acariciándolas, es un acto de alta cultura usarlas para posar en ellas nuestras cabezas*. O con los mismos caracteres *Almohada suavespuma, procedencia: Corea del Norte. Lleve dos por el precio de una*.

## 2. — un romántico

¿Quién es quien ha entrado a la tienda? ¿Un señor, una señora, un joven, una conciencia que se ha desatado las amarras corporales, un ente ajeno a la conciencia, un verbo que se va desenvolviendo de asombro en asombro? Quién.

Hay varias posibilidades: en primer lugar podría tratarse de Abel Carrasco, quien hace ya bastantes años optó por una vida más cercana a la naturaleza abandonando una línea de conducta más o menos programada por su familia y su medio ambiente, para seguir otra más o menos programada por acontecimientos remotos que vinieron a incidir, no se sabe cómo, primero en una minoría urbana muy escogida por el azar y que luego se fueron disolviendo en esa mayoría notoria que tiene la capacidad de asimilar lo viejo y lo nuevo para crear esas formas de comportamiento que hacen rabiar por lo mal que están los tiempos a viejos muy conservadores, y nada más.

Abel Carrasco dejó una carrera, nada brillante, por cierto, de ingeniería química, dos o tres años antes de estar en posibilidad de diplomarse y comenzar a ejercer. Y la cortó de golpe, el mismo día que terminó la lectura de un libro místico que lo dejó turulato. A partir de ahí, en dos o tres años de lecturas,

conversaciones interminables, carrujos de mota, olvido y despráctica de usos y costumbres anteriores, le creció el pelo lo suficiente como para hacerse una bonita cola de caballo que, con lo ancho de los hombros y las proporciones de un rostro de nariz grande, labios delgados, frente amplia y mentón más o menos pronunciado, le confería un muy aceptable primitivismo, acentuado por el suéter de lana gruesa y tosca de Chiconcuac, que venía bien para el tipo de chicas que podían interesarle: indígenas en proceso de superación o gabachas renegadas. Con especímenes de ambas clasificaciones tuvo oportunidad de convivir y de procrear, de modo que pasado el tiempo cuando se vio a sí mismo en una comuna rodeado de prole mestiza que podía o no ser directamente su descendencia pero que igualmente esperaba los sagrados alimentos, se volvió artesano y comenzó la fabricación de aretes, pulseras, collares y demás colgijes de alambre plateado y dorado y piedrecillas de colores. No fueron ajenos tampoco a sus manos los tejidos y trenzados de estambres mezclados con tiras de cuero para adornar muñecas y tobillos. Así, entre música, manualidades, búsqueda del absoluto en la contemplación del agua del arroyo y en el manto imponderable del cielo, han pasado los años. Abel Carrasco tiene el pelo, aunque blanco, aún largo y recogido bajo una gorra de estambre y su última producción artesanal consiste en unos huevitos de madera blanca y suave de tilo, tallados por él mismo, por supuesto, de las ramas del árbol que levanta su buenos veinte metros de tronco recto y grueso envuelto en su corteza lisa algo cenicienta en la entrada del terreno donde aún lo dejan estar a pesar de que se haya desintegrado hace tantos años la comuna, los hijos hayan optado por otras formas de comportamiento menos acordes con el llamado de la naturaleza y la fuerza de la concentración colectiva haya dejado paso al remanente de una muy personalizada melancolía; huevitos de madera de tilo que se abren en dos mitades, con múltiples perforaciones diminutas, y dan cabida a una pizca de hierba aromática o medicinal para ser sumergida en agua hirviendo y sirven para preparar infusiones. Alguien le ha dicho que existe esta tienda consagrada al sueño y él, que con sus propias manos ha recogido, seleccionado, puesto a secar en su pequeñísima parcela esta tila que tanto ayuda a distender los nervios, relajarse, dormir..., ha venido simplemente a ofrecer su mercancía.

### 3. — un cuento persa

Un rimero de sábanas de diversas texturas, colores y tamaños, muestra sus cédulas de identidad: *Algodón 100% peinado. Individual. Matrimonial. Queen. King*. Al lado: *Popelina importada*, y la misma gradación de tamaños. *Franela de Puebla, algodón puro. No pase fríos*.

¡Epa!, ¿qué es esto? una cédula con letra pequeña y largo texto, a la altura de los ojos de una persona de estatura media, se interpone entre el estante y el

pasillo, enmarcada en aluminio y recubierta con mica: *hubo en la antigüedad, en Persia, una princesa que heredó el trono, por orfandad, siendo muy joven; padre y madre perecieron a un tiempo dejándola dueña de un reino poderoso pero en el mayor desamparo afectivo, así que, para tratar de subsanarlo proclamó un edicto ofreciéndose como esposa, con todo y reino, por supuesto, a quien pudiera aliviar su carencia, que se manifestaba con mayor intensidad por las noches, cuando al acostarse se cubría del frío con gruesas cobijas de lana, tejidas por los pastores de ganado. El cuento es largo y está consignado en varios compendios de la literatura persa con el nombre de La sábana real, pero el caso es que, después de muchos pretendientes que perdieron la vida en el intento de quedarse con la chiquita y con el reino, vino un joven tímido que había vivido toda su vida en un bosque de moras y conocía al gusano de seda muy de cerca y le tejó una sábana satinada con la que, después de muchas peripecias, la envolvió una noche en que se habían agravado especialmente los síntomas del desamparo con la redondez y el brillo de la luna y ella recuperó el calor, el bienestar y la suavidad anheladas, y él ganó una reina y un reino, de la misma manera que usted puede hacerlo si aprovecha esta magnífica oferta. Auténtica seda china en colores pastel. Dos juegos por el precio de uno y medio.*

Y aun a pesar de cédulas como la anterior, el ambiente tiene algo poco comercial, algo extrañamente enigmático ya que hasta el momento no ha aparecido nadie que atienda a un posible cliente o curioso o visitante de cualquier latitud y sólo los exhibidores se suceden por el largo pasillo que parece irse oscureciendo hacia el fondo, a medida que van cambiando los objetos en la estantería de distintas disposiciones, materiales y tamaños.

He aquí unos roperos, de madera de cedro — el olor los delata o de otro modo no valdría la pena decir de que madera están hechos — con ambas hojas abiertas que muestran ropas de dormir para hombre y para mujer en confusa profusión. Batas de lana para señor y batas de algodón afelpado para que la señora salga del baño. Salto de cama ligero en poliéster o camisola informal con cinturón de amarre para él. Pants de seda para ella y para él. Junto a una pijama de franela un camisón de artisela delgadísima. Todo junto, todo como revuelto. ¿Qué querrá decir? ¿Tendrá algún sentido el que hayan juntado objetos para el mismo fin pero tan disímiles, objetos para esa intimidad que se manifiesta vistiéndose pero poco? ¿Habrá alguna voluntad oculta de mostrar lo vanas que son las diferencias, estas pequeñas diferencias de material, lo breve que es el hilo que hay entre lo grueso y lo delgado, lo que es blanco y lo que es definitivamente negro? ¿Será casualidad?

Tal vez después de mirar estos roperos que, contrario a los estantes de sábanas, no parecen ofrecer mercancías nuevas, objetos de consumo, sino ejemplos, lecciones, preparaciones para ingresar al mundo horizontal, al íntimo, en donde todo lo que sabemos hace clic y se abre un ir a donde nada es, como no es nada la piedra ni es nada el pasto, ni siquiera los animales son nada, ni el

aire ni la luz ni el tiempo si no son vistos. Uno ve al dormido pero él no se ve a sí mismo, tal como uno ve todas las cosas. A menos que uno, dormido, sueñe que está dormido y se esté viendo en toda la negra canica de los ojos cerrados y radicalmente hundidos en una densidad semejante a la del centro de la tierra. O del sol, mejor. A menos que haya ese otro paraje.

Como Abel Carrasco está mirando ahora un altero de tapetes bujara de apariencia un poco deslavada y tintes suavemente contrastados. *Dormir es un lujo de la materia, duerma con el lujo que usted merece en una estera acogedora. Seda y lana anudadas a mano, para toda la vida.* Y un poco más adelante un montecito de ramas de pino olorosas: *Juncia de Chiapas para un sueño perfumado y reparador, la renovamos por contrato cada semana, vacíe sus colchones y sus almohadas de borra y rellénelos con juncia fresca; esto es vida.*

#### 4. — un escéptico

No es bueno dejarse ir con la primera impresión, que a veces es engañosa; conviene observar más detenidamente en ocasiones porque se descubre que uno está en posibilidad de equivocarse. Si se ve más detenidamente, no puede ser Abel Carrasco el sujeto que ha entrado a la tienda, porque no responde a la descripción que de él se ha hecho. No tiene ni la edad ni el pelo blanco, ni trae una gorra tejida. Es más bien alto, bastante delgado y anguloso y porta un abrigo largo gris rata que podría considerarse elegante si no hubiera algo en sus dobladillos que lo acorrienta sin declarar abiertamente la procedencia de la sospecha. Tal vez sea un abrigo comprado en Tepito y reconstruido. El corte de pelo también es engañoso: muy corto pero sin llegar al rape denigrante de soldados y presidiarios. Muy corto y castaño tan oscuro que podría pasar por negro, aunque le faltan los brillos azulosos que revelan el vigor de un cabello negro sano. Y a pesar de estar corto tiene algo de grasoso que destiñe su posible elegancia. ¿Quién podrá ser este hombre que se ha detenido frente a una alta estantería que exhibe miles de frasquitos y cajitas — miles es una palabra que en esta descripción rigurosa no denota necesariamente una cantidad sino un concepto: te he dicho miles de veces que, hay miles de razones para — con palabras desconocidas o de escasísima frecuencia que denominan estos productos de uso específico: somníferos. Químicos y naturales. *El sueño es muy natural pero recientes investigaciones... Por un proceso químico que anula la actividad suprarrenal... El faro de la conciencia ilumina hasta... Materia o antimateria. Vigilia o sueño. Usted escoge.*

*Beleño blanco, beleño negro, opio de Sumatra, belladona, estracío de atropina, anfión activo, éter volátil, concentrado de lechuga, dormorín compuesto, letarget, onirán volcánico, somnofén, descón.*

Pongámosle nombre a este señor de entre sesenta y sesenta y cinco años que empezó su vida de diletante inventándose una hipocondría que le pareció adecuada a los espíritus sensibles que, claro, se desvelan, olvidan comer, no van al dentista, hacer caca no les parece una actividad indispensable y se abrigan de más. Leoncio Esquerra, Aunque la s debería ser una z original de la que Leoncio huyó desde los primeros años de una escolaridad dispersa y vagabunda porque le pareció que la z es una s que sólo mira al pasado. Y Leoncio, el raro de Leoncio, ¿qué hace aquí? Pues resulta que puede haber vendido sus memorias a Ricardo Garibay, — le vendo mi memoria, se le habría ocurrido — y con el pecunio obtenido durante sesiones interminables de grabación en las que literalmente vació sus recuerdos, primero de la niñez en Monterrey y, posteriormente, de la tercera a la decimosegunda, del barrio de la Condesa, de sus personajes de la farándula, de los restaurantes taurinos, de los burdeles famosos, de la siembra, crecimiento y muerte de camellones enteros de palmeras, de borrachitos, de sus abundantes y presuntuosos amoríos, de Pita Amor, ha decidido buscar curación a un mal que lo aqueja desde tiempos ya muy remotos: el insomnio.

Precisamente, cosas como éstas que ahora ve pueblan sus ojos cerrados o clavados en el techo durante horas y horas de inmundicia y vigilia; cosas como éstas: un maniquí que es efígie de una jovencita de piel blanca pero bronceada al sol, que se cubre con una camisola de charmeuse, con mangas de gasa, que aunque no es transparente agrede con las puntas de unos pezones asesinos. Otra, junto, con una pijama de los mismos materiales, está diseñada de tal suerte que sus ojos se clavan con lujuria plástica en los ojos que pasan por allí y que miran cómo no debe tener el modelo original más de dieciocho años y su largo cuello desabrochado deja ver la línea geológica en que se separan los montes de sus pechos. *Charmeuse combinado, mangas en gasa. Colores melón, agua o marfil.* Y en la siguiente plataforma que la imaginación de este pobre hombre hace habitación cuidadosamente cerrada que lo estaba aguardando, otras dos efigies en posturas provocativas muestran, una, camisón largo, negro, delgado, entallado, escotado, y ella levanta un brazo en un gesto levemente perezoso para meter los dedos entre su suelto cabello largo; la otra enseña más y aunque sea rígida parece haber salido de la vida hace apenas un instante y algo sugiere que aún le queda un resuello último que moverá ese vientre casi desnudo *Combinado brassiere y bikini, 100% poliéster tallas 32 a 36* que hará que el finísimo encaje que sube desde el triángulo fatídico hasta las caderas se mueva con la cadencia que sugiere el paso que se quedó a punto de dar cuando, por una maldición y para castigarlo a él, la volvieron maniquí de pasta. Y más allá *100% nylon stretch, colores rey, fucsia o negro, camisón corto, baby doll, guantes largos o cortos, boxer*, claro que en esta mona abajo del boxer transparente hay otra prenda y de sobra se sabe que abajo no hay otra cosa que pasta de la misma pero en la vida real de la imaginación debe usarse sin nada que oculte lo que la transparencia exalta. Y aquella hacia la que ahora Leoncio se encamina sonríe

con inocencia adolescente mostrando un sostén casi transparente que deja entrever las entintadas aureolas de los pechos y más abajo otra oscuridad mucho más maliciosamente lograda porque de la escasísima tela no sobresale nada, indicando que un depilado exquisito ha logrado el dibujo perfecto de una almendra alargada y levemente abierta. *Blanco o marfil, seda spandex, tallas CH M y G.*  
¿Todo para dormir?

## 5. — un hombre bueno

No. La verosimilitud no tiene siempre el peso definitivo de lo cierto. Y menos tratándose de seres vivos, de personas que por su propio pie han entrado a este recinto. Entonces probablemente se trate de Ireneo Rodríguez, quien tuvo a su cargo durante más de treintaisiete años la puerta de artistas del Teatro de la República y los conoce a todos, los ha tratado a todos, nacionales y extranjeros, con absoluta franqueza y cordialidad. Estrellas que hicieron época y furor en la imaginación colectiva y que pasaron y volvieron a pasar por ese teatro magnífico del que él era guardia y anfitrión siempre dispuesto a deslumbrar su pequeña persona con la refulgencia de los legítimos habitantes de ese sitio de paso tan sólido e importante. De hecho, no recuerda incidentes desagradables con el extraño y multifacético gremio que ocupaba el lugar, con excepción de la vez que no permitió la entrada de dos pirujitas que decían que iban a visitar a su camerino al actor principal y a él, a Ireneo, le pareció prudente impedirlo y echarlas con malos modos por respeto al actor y al recinto que le daba un trabajo, aunque aparentemente frívolo muy noble y satisfactorio, y resultó que las juzgó mal, que más se fio de la apariencia externa que de la pureza de alma de las dos hijitas del conocido astro que montó en cólera cuando a la salida lo esperaban, furiosas y frías, exigiendo la reparación de la ofensa. Pero fuera de esta remota zancadilla de la suerte no tuvo más que buen trato, actitud servicial, ocasionales propinas en moneda o en especie. Y la razón de ser de toda su vida vivida.

Acostumbrado a desvelarse hasta muy altas horas por la naturaleza de su trabajo, no puede ahora conciliar el sueño mientras hay oscuridad y eso le acarrea si no problemas, porque en realidad a nadie le importa que duerma o deje de dormir, que se levante o permanezca tirado todo el día, porque la única relación estable que tuvo terminó hace muchísimos años, sí una cierta incomodidad ya que le gustaría usar las horas de la mañana para pasear, para ir a los parques, para recorrer los mercados e imaginar las cantidades que compraría de cada cosa si tuviera con quién compartir: tanto de aguacate, tanto de quesillo de Oaxaca, tanto de mangos olorosos; pues a partir del mediodía, cuando se levanta, el calor le quita todo lo grato a esta sencilla afición civil de Ireneo.

De modo que andándose paseando vio el letrado y se dijo a sí mismo “mira

nomás Ireneo lo que hay aquí, qué bárbaro, yo nunca había visto que una tienda vendiera todo para el sueño, ¿qué tal que encuentro algo que me sirva para que me dé sueño a las diez u once de la noche, porque ya ni me gusta ver la tele hasta muy tarde, nada más me arden los ojos del esfuerzo de estar viendo rayitas. Por qué no entramos a ver qué”.

Y ahora está ojeando un libro con profusas ilustraciones de cómo se deben dar los masajes relajantes, imaginando que alguien, cuando él llega a su casa, lo está esperando para hacerle eso que los dibujos muestran como algo tan sencillo, y él entonces, hmmm qué rico, se queda dormido despacito, como sin darse cuenta de lo temprano que es y ese alguien que le ha dado el masaje lo tapa amorosamente con una suave cobija y él comienza a soñar como quien se asoma inadvertidamente a una extraña negociación que ofrece toda clase de artículos para el sueño y se abalanza literalmente sobre un libro de imágenes del masaje relajante que, en otra vida, en otro círculo en que no le tocó ser portero de teatro ya jubilado, conoció como algo maravilloso entre las cosas maravillosas que le pueden ocurrir a alguien a quien le gusta pasear, reír con simpleza, ver libros de imágenes, sentir sobre su cansado cuerpo unas manos que saben mover lo que hay adentro para aflojarse todo y dormir, dormir.

De pronto se ve a sí mismo recostado en el piso mullido de la tienda, a punto de quedarse dormido sin poder ni querer evitarlo. No entiende muy bien eso de que se ve a sí mismo, pero así es, y lo acepta con suave resignación, con el mismo gesto de dulzura que se le fue insinuando desde que empezó a ver el libro y que ahora se ha acentuado hasta ser la imagen misma de lo dulce en materia de rostros masculinos.

Lo último que alcanza a pasarle por la pantalla son unos pasos suaves y lentos que se encaminan hacia él, pero ya es imposible retener la conciencia, ya no podrá saber nunca si fue cierto o lo soñó nomás.

## 6. — se oyen pasos

En efecto, los pasos existen. Vienen de la parte oscura de la tienda aplastando muy suavemente la alfombra, como son los pasos que no tienen prisa, que han de llegar de todos modos, por largo que sea el camino y por dilatadas que sean las horas, los años.

Pasos de militar o de poeta, pasos de ciego, de mudo, de triunfador, de muerto. Los pasos ineluctables del sueño. Nada más que habría que saber de dónde precisamente vienen, porque es muy poco decir que vienen de la parte oscura de la tienda, parece una tomadura de pelo, sobre todo si no hemos acabado de recorrerla, si no sabemos qué hay más allá de estas estanterías que, con mucho menos luz que la de la entrada, muestran las mercancías más plurales y abigarradas. Ahora resulta que hay de todo, aunque casi no se ve.

Como la visión que se deforma a través de un cristal ondulado la tienda parece haber crecido, parece ser mucho más ancha y alta y profunda de lo que parecía apenas pasada la puerta, sin embargo ahora que hay tanto se ve menos.

¿Qué es tanto? ¿Cómo es eso de que ahora que hay tanto? Pues con decir que hay cascadas, ferrocarriles, una feria, un sombrero hongo suspendido en el aire, una dotación de ladridos de perro, un pasefello de tarde de toros con todo su garbo, sus personajes y su ambiente, un gasto hecho con el dolor de la avaricia, apenas se dice algo, una minucia, de lo mucho que poco se ve.

Los pasos persisten, son tan ciertos como todo lo demás, aunque no los veamos, como las cosas que sabemos que están allí acomodadas unas y en impresionante desorden otras. Claro que su apariencia no es definida, o por lo menos, no es tan definida como puede ser lo que se ve y se ofrece al tacto y posee un olor, un sabor y una densidad determinadas, y sobre este conglomerado de cosas los pasos, los pasos, continúan su lento lento avance. O, dicho de otra manera, se oyen pasos.

## 7. — un poco de agua y ya

Una voz seca, completa en sus matices, educada pero comprimida, como de una grabación electrónica, muy pulida y refinada queriendo imitar algo fantasmagórico, está llenando poco a poco el clima de rara frialdad de la tienda.

¿Quién de ellos es el que la escucha? ¿A quién alude?

— Usted tiene un perro, o ha tenido un perro. Alguna vez lo ha escuchado ladrar durante *toda la noche* y se ha preguntado por qué ladra, por qué tiene usted — o hay cerca — un perro que no le deja dormir, por qué hay razones tan imperiosas para los perros que los hacen ladrar sin tomar en cuenta que uno está tratando de dormir. Usted ha elaborado el discurso más antiguo de la humanidad: perro del demonio, cállate, ¿te callarás? No me has dejado dormir en toda la noche.

El oído de Ireneo Rodríguez es tan fino como el de Leoncio Esquerria y el de ambos lo es tanto como el de Abel Carrasco, de manera que no hay quién perciba mejor y quién peor esta voz untuosa que parece darse en redondo porque curiosamente el pasillo virtual de la tienda se ha ensanchado — ¿ya lo habíamos notado? — se ha ido haciendo como una burbuja en donde cada uno — si es que hay más de uno — siente que flota o, en todo caso, que no importa tanto estar aferrado a la tierra; no importa tanto si las cosas pesan más o menos que uno, según está uno acostumbrado y por lo tanto no es trascendente la relación arriba-abajo entre uno y las cosas.

— ¿Un día de todos los diablos? ¿Uno de esos días en que parecen haberse juntado para tomar la revancha todas las cosas que dejaste de hacer cuando debías? Quién va a saber cuál es la razón para que en un momento dado se junten

y te pidan cuentas, el caso es que sucede y esos días acabas como un San Sebastián, acribillado por las flechas de los infieles vengadores, los hechos no consumados en su momento que ahora te están escociendo con su vacío y, claro, no puedes dormir.

El suelo es un lago de cristal brillante en el que se van dibujando, como si una patinadora de hielo las fuera trazando con los acerados filos de sus patines, unas inmensas letras palmer: *Cofea Cruda*. Parece ser la conclusión de lo que la voz ha dicho porque al terminar la escritura agua y burbuja y voz se adelgazan y transforman.

Qué pesados los párpados. ¡Qué horrorosamente plomizos los pesados párpados! Uno los quiere levantar porque está seguro de que atrás de ellos está el esclarecimiento de todo lo que ha visto. ¿Perdón? ¿No están cerrados los párpados? ¿Todo lo que el ojo ha visto? Es decir que hay dos vistas: una de un lado y otra del otro lado de los párpados. ¿Para qué entonces querer abrirlos? Es evidente que no hay relación entre una vista y la otra, mucho menos explicaciones de lo que del otro lado se ha percibido.

Sí. Es imperioso levantar los párpados porque allí está la clave del enigma. *Gelzemium*.

¿Qué pasa? Ha ocurrido una palabra.

Nadie la ha dicho, tampoco ha sido escrita o dibujada, simplemente lo dicho: ha ocurrido.

Como cuando hay un profundo mal de amores que desquicia toda la estructura y hace que el sufriente no pueda dar razón ni de sí mismo, no pueda concentrarse en absolutamente nada más que el nombre, el rostro, el vestido, la boca, su calle, su modo de acentuar, su olor, las situaciones vividas con la persona amada y allí, en esa dolorosísima condición de minusvalía, ocurren palabras alrededor que uno no está en condiciones de entender ni mucho menos de aprovechar. *Fosforic Acid. Ignacia, para la tristeza. Sulphur. Estramonium*.

Qué dolor haber perdido el tiempo, haberlo dejado que se escurriera como se escurre una yema reventada entre los dedos. Qué tristeza tan mala la que proviene de no haber sido feliz. Pero, ¿qué: había manera? Pues nadie lo dijo. El deseo se quedó siempre colgando como un par de tenis arrojados a los cables de luz y atorados allí, a la intemperie, por obra de sus cintas amarradas y sin forma de ser recuperado. El deseo, la alegría, el triunfo. La jugada oportuna y perfecta. ¡Ah! Ahora qué.

Pero ahora ya no hay voz que pronuncie pastosa y seca porque se ha ido deritiendo, licuando, vimos, se ha convertido en un charco tibio que se siente en los muslos, en el costado, en el hombro. Un charco que debería ser acogedor como es envolvente pero que algo mortificante tiene. O más que un charco es una tina llena de una rosada agua olorosa con efluvios de almizcle y orín. Emanaciones ácidas que poco a poco van corroyendo toda noción de tranquilidad y tibieza. Eso era. Eso era lo que era. De modo que esta tienda era eso.

## 8. — la salida

A cierta hora se cierra la tienda. Por una puerta trasera llegan los proveedores que saben muy bien la ley: la puerta del frente, la que está bajo el letrero bamboleante de 'Al sueño perfecto', está severamente prohibida para todo el que venga a tratar asuntos estrictamente comerciales. Esa es una puerta destinada exclusivamente para la clientela. Por decirlo de algún modo. Para lo otro hay una puerta de servicio por la que entran las mercancías y salen los desechos. En esta ocasión están entrando cajas nuevas con telas, ropas, frascos, libros, muebles, esencias, espejos, memorias, como si la tienda entera se estuviera renovando, y van saliendo, sin orden ni concierto, como cosas de distinto peso y naturaleza que son, unos huevitos de madera de tilo, un abrigo dudoso de color gris rata, un libro usado de masajes, y en general, una pedacería que tiene como destino común el gran bote de basura que está junto a la puerta de servicio.



**Xenia. Un Mar**

Traducción de Rigas Kappatos

Estaba sola y vagaba por las calles. Era una mañana vacía y daba vueltas en las estaciones de los trenes, hasta llegar a los viejos muelles, a los diques de madera que estaban completamente abandonados.

“¿Ya no vienen más barcos aquí, o quizás no hay más barcos?”, preguntó. Después miró alrededor y no vio a nadie.

“Si estoy sola, ¿por qué hablo en tercera persona?, dijo, y miró lejos, el mar.

Me senté ahí largo rato sin que sucediera nada. Aquí pasan quizás muchas horas, sin que nada ocurra, sin desmentir las estadísticas que dicen que cada minuto se comete un crimen, cada dos minutos se abusa sexualmente a un niño.

Solamente en las novelas los hombres caminan libres. Aun en la vida dan largas caminatas por la playa, fumando una pipa o con las manos en los bolsillos. Pero yo tengo que prever a mi futuro violador, que podría ser el que está viniendo desde el viejo pabellón, ya casi caído al suelo. Tantas veces que te pedí pasear conmigo por los viejos diques, pero tú dijiste que no te gustaban porque las aguas estaban sucias y las maderas podridas. “No hay nada allá”, dijiste, y buscabas en el mapa algún paseo como el de los impresionistas, aunque sabías que ellos habían muerto hacía ya mucho tiempo. Yo dije “quiero ir allá”; sin saber por qué encontraba en este lugar algo como una magia triste que hasta me podría servir como refugio. “Pero si no quieres ir tú yo iré sola”, dije.

El hombre que venía desde lejos se acercó a mí. Tenía un perro. “Ah, es un ciego”, me dije, y me calmé. Se sentó más allá y me miró. No sé si vio algo,

porque estaba tan exhausta que no emitía ninguna luz. Se sentó ahí sin hablar durante mucho tiempo, y yo lo miraba a veces a él y a veces al mar. Al final los dos mirábamos a lo lejos, pero no llegaba nada del mar. Solamente un barquito amarillo apareció por unos minutos y después desapareció rápidamente.

Era uno de esos barquitos de línea para los turistas. Pero el ciego no se dio cuenta porque él no estaba a la orilla del mar. Sintió que yo estaba todavía allí y preguntó:

- ¿Cómo te llamas?
- Xenia.
- ¿De dónde eres?
- De un país antiguo.
- ¿Hay mar allá?
- Sí.
- ¿Cómo es?
- Grande y azul, le dije.

No hablo más. Después me di cuenta de que este mar no tenía ni ola ni sonido. Pensé levantarme para irme. “De veras, no hay nada aquí”, dije, pero vi a una vieja que llegaba jalando un coche de bebé, vacío, y traía abierto un paraguas roto y rosado. Tenía puestos unos guantes rosados y dos faldas color pastel; venía apurada. Me detuve para verla llegar.

“Tardaron”, dijo entonces el hombre.

“No tardaron”, dijo la vieja; “están por ahí, al lado”. Lo ayudó a ponerse de pie y él la siguió.

Entonces me levanté yo también para saber dónde iban e hice un esfuerzo para ver lo que esperaba ver, pero no vi nada.

Por ahí un grupo de muchachos tiraba alka seltzers a las gaviotas. Ellas se tragaban las píldoras y después hacían un **¡bum!** y explotaban en el aire porque su estómago se inflaba mucho. Y caían verticalmente en el mar. Los muchachos reían y la vieja cerraba su paraguas contando así las gaviotas muertas que llenaban el agua.

“¡Uno, dos, tres, cuatro, cinco!”, decía, y el ciego movía la cabeza. “¡No”, dijo, “los **bum** eran siete!”

## JORGE TORRES ZAVALETA

### El cardumen

— Un grupo muy unido — le comentó don Ladislao —. Ya los va a conocer mejor, mi amigo. Y no vaya a creer que somos tan egoístas, eh. La gente nueva también nos interesa.

Los últimos rezagados salían del club social y subían a los autos. Una camioneta Ford prendió las luces altas y arrancó a contramano. El sonido ya se dispersaba en la noche cuando Rodolfo dijo que era hora de irse. Hasta el campo tenía unos cuantos kilómetros. Pero don Ladislao vació su copa, hizo una seña y le pidió otros dos whiskys al mozo, con mucho hielo, eh, sin soda. A ver si conversamos un poco. Yo invito, mi amigo.

— Lástima, pero me tengo que ir yendo — insistió Rodolfo. A ver si la patrona se me enoja. — pensó que su tono era un poco forzado. Debería haber dicho mi mujer, y no hacerme el simpático, pensó. Otra vez será — agregó en voz alta.

— No me va a despreciar — sonrió don Ladislao. Unas copitas más, che. Las del estribo. Imagínese, un amigo de su padre.

Un viejito medio dormido les traía dos whiskys dobles. Hacía un calor sofocante. Rodolfo le pidió que prendiera el ventilador, ese alto.

— No anda hace años — se disculpó el mozo.

— A su salud — dijo don Ladislao, y le preguntó cómo encontraba el pueblo.

Rodolfo miró las calles despobladas. Sólo las cuadras del centro tenían asfalto. El no había venido en mucho tiempo, comentó, pero todo parecía igual que hacía quince o veinte años. Muchas noches parecidas, de chico, pensó. El silencio que se devora todo; los mismos cascarudos que golpean contra las ventanas.

— Y, sí — admitió don Ladislao. Yo siempre digo que el lugar no cambia. Hay quienes machacan que eso es lo mejor que tenemos. Medio tradicionalistas, ¿no? Es comprensible. Pero no vaya a creer que soy de los que hacen patriotismo por unas callecitas de mierda como éstas.

Rodolfo comentó que era una zona de buenos campos. Mejores que los de otros sitios de más fama.

— Y claro, respondió don Ladislao — y además con pocos impuestos. Bien que nos ocupamos de eso nosotros. Usted lo sabe mejor que nadie, eh. Por algo su señor padre estuvo tantos años.

— Pero él no se quedaba mucho tiempo acá.

Don Ladislao levantó la palma de la mano.

— Mire, no es por contradecir, pero eso es lo que él le habrá dicho. Cuando uno ve poco a la familia les hace creer lo que sea. El venía mucho. Y claro, si con la avioneta es un paso. A veces se quedaba mucho tiempo. No se engañe. Se lo digo yo: un hombre muy arraigado en la zona. Conocía perfectamente a todo el mundo.

Don Ladislao vació su copa de golpe.

— Así que no se llevaban muy bien — dijo, y consiguió que pareciera una pregunta.

— No — contestó Rodolfo, medio cortado —. Pero yo igual lo apreciaba mucho.

— Son desencuentros — dijo con Ladislao — cosas generacionales. Fijese que de la gente que yo conozco, de mis amigos, nadie se llevaba bien con el padre. Mis hijos también me dicen que tengo mis cosas. Uno no puede ser perfecto, no. Yo les digo a esos infelices que los jóvenes, a la corta o a la larga, tienen que aprender a aceptarnos. Y como usted sabe, los segundos matrimonios complican mucho las cosas.

— Está bien, lo entiendo — atajó Rodolfo — ¿Y usted de qué quería hablarme?

— ¿Yo? De nada en especial. Yo quería ambientarme. Lo que pasa es que uno siempre quiere conocer a la gente con la que va a hacer negocios. Porque me imagino que ahora no va a vender el campo. Digo, ahora que finalmente le dieron el crédito.

Las noticias viajaban rápido. No, no iba a vender. ¿Para qué? — Natural — dijo don la dislao —. Y por eso yo pensé: van a quedarse nomás en la zona y hay que conocerse. Cuando salíamos del remate me tomé la libertad de acercarme y presentarle a esa gente. A usted también le interesa.

— Sí, ya me di cuenta.

— Y no todos son negocios. ¿No vio que las mujeres son bien lindas? Yo digo que hasta son mejores que las de mi época. Un buen lote.

Señaló el anillo de la mano izquierda de Rodolfo, guiñó el ojo y preguntó:

— ¿A su señora no la trae más? El otro día me dijeron que la vieron en la peluquería. Parece que estuvo de lo más entretenida. Y claro, a las mujeres les gusta ver gente.

El bigote teñido de don Ladislao se parecía al de su padre. Esos bigotes finitos y exasperados de los hombres de aquella época. Se pasarían el día recortándose. Y si uno se dejaba el pelo largo le decían cualquier cosa.

— Ella quería venir ahora, pero le dije que no valía la pena. Hay mucho que hacer allá. Nosotros también nos estamos ambientando.

— Y, claro — dijo don Ladislao con una sonrisa amplia —. Ambientense, nomás. Si me permite le voy a hacer una pregunta: ¿cuántos años llevan de casados?

Rodolfo miró el fondo de su vaso. Se habían casado muy jóvenes. Los hijos ya daban menos trabajo. Volvían a tener tiempo para ellos dos. Pensó que todavía se querían mucho.

— Ocho años — respondió Rodolfo, después de haberse quedado en silencio un rato.

— O sea, perdóneme la expresión, que están empezando a aburrirse en serio.

— ¿Qué dice, viejo?

Don Ladislao lo aferró firmemente del brazo.

— No se encabrite, che, se lo digo medio en broma pero yo sé muy bien cómo son estas cosas. Estamos hablando entre varones y uno es una persona de experiencia. Vamos, siéntese. No se me enoje. Yo podría ser su padre. ¿Quién cree que influyó para lo del crédito? Usté no se acuerda, pero yo lo conozco de chiquito. La apreciaba mucho a su señora madre. A usté acá las cosas le pueden ir muy bien. Téngalo en cuenta. Usté que viene de Buenos Aires; allá las cosas son distintas. Acá hay que ser más sociable. Si no, la gente puede creer que los desprecia. Mire, al final, eh, resulta que le voy a proponer algo.

Rodolfo sintió que se le estrangulaba la voz.

— Ya es muy tarde — dijo —, y no sé si me interesa.

— Pero claro que le va a interesar. Si de eso se trata. ¡A ver, mozo! Vea, acá el señor y yo vamos a pedir otros dos whiskys.

El mozo trajo los vasos enseguida. Como si los tuviera listos, pensó Rodolfo.

— Le decía — continuó don Ladislao — que acá todo el mundo se conoce perfectamente y lo que no se conoce tarde o temprano llega a saberse. Eso sí, todo con mucho respeto, ¿no? Acá nadie anda con cuentos porque tenemos que vernos la cara muy seguido. Y por eso somos muy tolerantes; muy tolerantes y muy pacíficos, ¿comprende? Uno vive su vida y nadie se mete. Aunque hay cosas, muy pocas, que no pueden admitirse de ningún modo y de eso quiero hablarle. Sólo para que se ubique. No es nada tan importante, no vaya a creer. Una anécdota de hace unos cuántos años.

— ¿De la época de mi padre? — preguntó Rodolfo, y don Ladislao hizo un gesto de pasmo con las manos.

— Había sido rápido, che. Siempre me cayó bien la gente que anticipa. Seguro que vamos a entendernos.

— Ya vamos a ver — respondió Rodolfo, y sintió que el aire era como engrudo.

— Era un muchacho joven — arrancó don Ladislao —. Una persona muy

respetable, de mucho mérito, aunque a usted, no es por halagar, no le llegaba ni a los talones. Y a su señor padre tampoco, por supuesto. Por empezar, ese no era de acá, qué esperanza. Recién se estableció cuando compró el negocio. Pobre infeliz, lo estoy viendo con su diploma fresquito de La Plata. Usted dirá que hicimos mal en incorporarlo si sólo era el dueño de la farmacia, pero yo le digo que nunca fuimos desorbitados; poder teníamos de sobra y siempre viene bien alguien que en una emergencia pueda fabricar una recetita. Y ni siquiera eso es necesario. Total, el médico siempre fue uno de los nuestros.

Don Ladislao revolvió los cubitos lentamente con un dedo.

— No le voy a mentir — continuó — El le cayó bien a muchos y usted sabe cómo son estas cosas. Acá la gente es generosa y es abierta y a este muchacho quisieron hacerle un lugar. Lo que pasa es que la gente se aburre. Si siempre es lo mismo. Por eso es que entonces se idearon las fiestitas.

— ¿Las fiestas?

— Sí, a su padre le gustaban mucho. El y la señora, la segunda, no me malinterprete, venían mucho antes de casarse. Y después también. Su señora madre, no. Usted sabe que ella estuvo delicada desde siempre, muchos problemas de salud. Su padre se fue alejando por eso. Son cosas tristes pero inevitables. Yo la apreciaba mucho. Lo veo medio callado, che. ¿No le interesa?

Los cascarudos se arracimaban contra las ventans. Había algunos aplastados en el piso. Parecían uvas secas.

— Sí, claro — contestó Rodolfo —, me interesa. Pero hace mucho calor.

— Yo no siento nada — dijo don Ladislao — Uno se acostumbra. Y cuando uno es viejo no suda. Una de las pocas ventajas. Tómese otro whisky —. Y le hizo una seña al mozo.

— Hace un calor horrible — murmuró Rodolfo.

— ¡Vamos che, apúrese! — le dijo don Ladislao al mozo. Déjelos acá, de una vez por todas.

— Era una cosa muy en confianza — prosiguió don Ladislao —. Todo muy tranquilo, ¿sabe? Y este imbécil nos contó que estaba de novio y que a lo mejor podía convencerla. Lo que pasa es que se dio cuenta de que el asunto le convenía. Fijese: era nuevo en el pueblo, y uno tarda en echar raíces. Se habrá sentido muy solo, así que cuando lo tanteamos no puso ningún reparo en llevarla a la novia, una chica linda, muy linda, nos dijo, rubia y de ojos celestes, eso sí muy calladita, que estaba terminando el secretariado en Buenos Aires y que por él ella haría cualquier cosa. No me malinterprete. La verdad es que todo era de lo más inocente. Una simple reunión de amigos: tomar algo, comer, charlar un poco. Eso sí, con la idea de lo que venía más tarde y, para qué le voy a mentir, mientras tanto uno se iba haciendo un poco la croqueta. No hay caso; no se puede luchar contras las expectativas. Cuando era hora de irse, las mujeres metían la manito en un sombrero donde estaban las llaves de los autos. Y se iban lo más campantes con el dueño, con tal de que no fuera el marido, por supuesto.

Y uno tenía una mujer fresca, limpia, una señora. Ahora las veo a esas pobres viejas por la calle y me dan asco. A ellas les pasará lo mismo. La suerte es que uno no prevé en qué lo va a transformar la vida.

— ¿Entonces? — preguntó Rodolfo —. Estaba contando algo. De mi padre y la segunda mujer—. Y después de tanto tiempo vio a su madre mirando siempre por la ventana y volvió a sentir el odio que lo golpeaba en la boca del estómago.

Don Ladislao acomodó el cuerpo macizo en la silla.

— Ya le digo, el asunto estaba funcionando hacía rato y todo el mundo lo más conforme. Las mujeres también, por supuesto. Parece que hasta había algunos maridos que se hacían el plato con los cuentos. Mire, todas estas cosas son muy delicadas. Hay que ser prudentes. El que participa no habla, porque acá todos nos conocemos. A veces demasiado, y por eso yo digo que es mejor que se incorpore gente nueva. Pero la verdad es que este muchacho lo único que hizo fue complicar las cosas.

— Lo habrá pensado mejor — musitó Rodolfo —.

— Pero qué va a pensar ése. Estaba encantado. Y la novia también, si eran amigos de todo el mundo. Eso sí, ella se iba a Buenos Aires enseguida, porque ahí tenía unos trámites relacionados con el estudio. Un hembra bárbara, muy jovencita y con todo lo que tienen que tener las mujeres, incluso esa capacidad de disimulo de las más atorrantas. Y ésta, se lo digo en confianza, era capítulo aparte. La cuestión es que así pasaron dos años. Le recuerdo que los maridos tallaban fuerte. El de la casa de remates, el abogado, el comisario, el intendente, hasta el de la cochería; los puestos más importantes. Y usted sabe muy bien que las mujeres siempre influyen. Estas relaciones, si están bien llevadas, a uno siempre lo ayudan, y ya le digo que aunque ahora uno diría que no, en ese entonces eran unas hembras bastante aceptables. Así que la farmacia se fue para arriba y de paso ese mocito conoció, se lo digo en todo el sentido del término, al elenco de las señoras más copetudas. La pura verdad es que la gente le tenía aprecio y por eso es que no se lo perdonaron. Me acuerdo que su señor padre estaba muy pero muy enojado. Y claro, él no hacía tanto que la había conocido a la segunda. Porque a ver si a uno le va a gustar que se lo tomen para el churrete. ¿No le parece?

— No sé. Pienso que no.

— Claro que no. Mire, ya ni tengo ganas de contarle porque todavía me da mucha bronca. Resulta que su padre y el de la casa de remates tenían que concretar unos negocios en Buenos Aires y bueno, che, decidieron tirarse una canita al aire. Se fueron a un cabaret y ¿qué fue lo primero que vieron? Sí, ya se lo imagina: nada menos que la novia, esa chica tan estudiosa, trabajando de copera. Era joven, sí, pero para el oficio, veterana. Así que este cretino, haciéndose el boludo enamorado, hagame el favor, se pasó a todas nuestras mujeres y durante ese tiempo creíamos que estaba en las mismas condiciones que nosotros. Y sólo era una prostituta. Mire, le juro que todavía me da una

rabia. Y a las mujeres, ni se imagina, eran unas fieras. Claro que les dimos la versión que nos convenía. Cualquier cosa menos lo de la escapadita. Que alguien la había visto, que qué se yo, qué se cuánto. A ver si a esa altura no íbamos a saber hacerles el verso. Y ahí fue cuando resultó importante su señor padre. El nos hizo ciertas reflexiones. Nos dijo que no hay mal que por bien no venga y que todos nosotros teníamos que unirnos en serio. Que el asunto nos venía como anillo al dedo para darnos cuenta de que nosotros éramos los que mandábamos. Me acuerdo como si fuera ayer: “los tiburones siempre se comen a las mojarritas sueltas”, dijo. Nos convenía formar un lindo cardumen. Con un poco de método podíamos lograr grandes cosas. Y así fue, y desde entonces nosotros acá hacemos lo que se nos canta. Digamos que nos acostumbramos a nadar juntos. Mire, si lo estoy viendo a ese infeliz cuando lo encaramos: blanco como un fantasma y al principio abría y cerraba la boca como un pescado fuera del agua. Nos habíamos dado cita todos, su señor padre también estaba, por supuesto, y entonces este imberbe empezó a decirnos no sé qué cosa y a llorar y ahí fue cuando se disparó el revólver. Yo no soy un hombre violento pero en cuanto dejó de moverse, le dije a su señor padre que sólo había sido un acto de justicia. Además ¿quién nos iba a echar los perros? Por otra parte cualquiera hubiera hecho lo mismo y, como es lógico, las mujeres estaban totalmente de acuerdo.

Rodolfo tenía ganas de irse, de dejarlo hablando solo, pero no se atrevió a levantarse.

Don Ladislao alzó una mano.

— Se lo digo como amigo — murmuró con una sonrisa mientras lo apuntaba con el índice —. Usted que es nuevo, arrímese nomás, pero no venga a enturbiar las aguas, ¿sabe? Sea discreto. Otro día, si le parece, seguimos hablando. Hay unas cuantas historias de su señor padre que le puede interesar conocer. Y en algunas, le garanto, nosotros no hemos participado en absoluto.

Lentamente, don Ladislao barrió con un dedo un cascarudo que había caído sobre la mesa.

— Me animo a hablarle así — agregó — porque en realidad usted es de la zona. Como su señora madre, ¿no? Acuerdesé: los trapitos sucios en casa. Piense en el crédito, m'hijo. Nada como mezclar el placer y los negocios. Otra cosa, eh: anímese a traerla a la patrona, no sea que ella lo vaya a empujar a usted, acuérdesese que no hay cosa más fuerte que curiosidad de hembra. La van a pasar bien, le garanto. Ya va a ver cómo sabemos retribuir las atenciones. Acá somos todos amigos, muy amigos. Como chanchos.

Don Ladislao alzó su vaso, lo miró fijo, y ordenó:

— Vamos, che, tómese ese último trago, de una vez por todas.

**SERIE BIBLIOGRAFICA**  
***INTI IX***



## OBRAS DE GONZALO ROJAS

**Marcelo Coddou**  
*Drew University*

- 1948 *La miseria del hombre*. Valparaíso, Imprenta Roma. Ilustraciones de Carlos Pedraza.
- 1964 *Contra la muerte*. Santiago, Ed. Universitaria. Ilustraciones de Julio Escámez.
- 1965 *Contra la muerte*, 2ª ed. aumentada. La Habana, Casa de las Américas.
- 1977 *Oscuro*. Caracas, Monte Avila editores.
- 1979 *Transtierro (versión antológica: 1936 - 1978)*. Madrid, Ed. Taranto.
- 1980 *Antología breve. Material de Lectura No. 66*. México, UNAM.
- 1980 *Críptico y otros poemas*. México, UNAM.
- 1981 *Del relámpago*. México, Fondo de Cultura Económica.
- 1982 *50 poemas*. Santiago, Ediciones Ganymedes. Ilustraciones de Roberto Matta.
- 1984 *Del relámpago*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. aumentada.
- 1986 *El alumbrado*. Santiago, Ediciones Ganymedes. Ilustraciones de Roberto Matta.
- 1987 *El alumbrado y otros poemas*. Madrid, Cátedra.
- 1988 *Antología personal*. México, Coedición UNAM, Universidad de Zacatecas y Premia Edts.
- 1988 *Materia de testamento*. Madrid, Edcs. Hiperión. Ilustraciones de Roberto Matta.

- 1988 *Schizotext and other poems. Esquizotexto y otros poemas.* New York, Peter Lang. Traducciones de Russel M. Cluff y Howard Quackenbush.
- 1990 *Desocupado lector.* Madrid. Edcs. Hiperión. Ilustraciones de Michal Nerlich.
- 1991 *Zumbido.* Barcelona, Llibres de Phalartao, Taller Tipográfico de Lluís Aliart. Edición ilustrada para bibliófilos.
- 1991 *Antología de aire.* Santiago, Fondo de Cultura Económica. Edición preparada por Hilda R. May.
- 1991 *Las hermosas. Poesías de amor.* Madrid. Edcs. Hiperión. Edición preparada por Hilda R. May.
- 1992 *Las hermosas. Poesías de amor.* Santiago, Edcs. Los Andes. Edición preparada por Hilda R. May.
- 1992 *Cinco visiones.* Salamanca, Edcs. Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.
- 1993 *Contra la muerte.* Santiago, Ed. Universitaria. Referencias cronológicas de Jaime Quezada.
- 1993 *Am Grund von Alledem schlast ein Pserd.* Frankfurt Am Main und Wien, Gutesbeng-Press 13, Buchergild Gutenberg. Ausgewahet von Peter Schultze-Kraft. Ub:rragen von Dieter Masuhr.

### LIBROS Y VOLUMENES DEDICADOS A GONZALO ROJAS

- 1984 Coddou, Marcelo. *Poética de la poesía activa*, Madrid, Edcs. LAR.
- 1984 Rojas, Nelson. *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Playor.
- 1986 Coddou, Marcelo. *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Santiago, Edcs. del Maitén.

- 1989 Giordano, Enrique (ed. general). *Poesía y poética de Gonzalo Rojas* Santiago, Edcs. del Maitén.
- 1989 Ibero-Amerikanisches Archiv. *Taller Literario con Gonzalo Rojas*, Berlin, 15.1.
- 1991 May, Hilda R. *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Libros Hiperión.
- 1992 Sefamí, Jacobo, *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*, México, UNAM.
- 1993 Brigham Young University. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, Provo, Utah, vol. XXII, núm. 1, mayo.

## ENTREVISTAS

- 1965 Solar, Víctor. "Siete tiros sobre el poeta. Entrevista a Gonzalo Rojas," *El sur* (Concepción), 10 enero.
- 1968 Lavín Cerda, Hernán. "Gonzalo Rojas y el compromiso," *Punto Final* (Santiago), 9 abril.
- 1970 Ríos, Patricio. "Notas sobre una poesía. Entrevista a Gonzalo Rojas," *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica de Chile* (Santiago), 5, 275-77.
- 1972 Benedetti, Mario. "Gonzalo Rojas y su poesía activa," *Los poetas comunicantes* (Montevideo: Biblioteca de Marcha), págs. 145-71.
- 1978 Jiménez, José Olivio. "Fidelidad a lo 'oscuro': conversación con Gonzalo Rojas," *Insula* (Madrid), XX, págs. 380-381. Reproducido en Giordano: 101-105.
- 1979 Cedrón, José Antonio. "Gonzalo Rojas: soy un animal rítmico," *Plural* (México), 8, 89, febrero: 10-13.
- 1980 Maack, Ana Marfa. "Gonzalo Rojas. Entrevista," *El Sur* (Concepción), 10 febrero.

- 1981 Martínez, Pacían. "Rehallazgo de Gonzalo Rojas," *El Sur* (Concepción), 23 agosto: III. Reproducido en Giordano: 97-99.
- 1983 Krasner, Lary. "Fragments from the lightning. Interview with Gonzalo Rojas," *Chicago Literary Review* (Chicago), mayo: 15.
- 1983 Maack, Ana María. "Gonzalo Rojas. Diálogo en la cordillera," *El Sur* (Concepción), 4 septiembre: 1-2. Reproducido en Giordano: 113-20.
- 1984 Busto Ogden, Estrella. "An Interview with Gonzalo Rojas," *Poesis. A Journal of Criticism* (Bryn Mawr), 6.i: 1-15. Reproducida en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 135-136, abril-sept 1986: 677-88. Reproducida en francés en *Cóndor Revue Suisse de Culture Latino-Americaine* (Lausanne), 2, Hiver 1986-1987: 165-81.
- 1984 Ortega, Julio. "Mapa y morada de Gonzalo Rojas. Entrevista," *La Gaceta del Fondo de Culura Económica* (México) 158, febrero: 15-17. Versión ampliada con el título "Gonzalo Rojas: juicio de residencia: en *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 30 noviembre 1987: 89-114.
- 1985 O'Hara, Edgar. "Gonzalo Rojas en el Torreón del Renegado," *Enlace. Revista de Literatura en Lengua Española* (Nueva York), 3-4, mayo-junio: 34-37. Reproducida en Giordano: 107-12.
- 1985 Triart, Carlos. "Gonzalo Rojas: Soy el más exiguo de los escritores chilenos," *El País* (Madrid), 9 agosto.
- 1987 Brescia, Maura. "Gonzalo Rojas," *La Epoca* (Santiago), 7 diciembre: 27.
- 1987 Ortiz, Hilda. "Conversando con Gonzalo Rojas," *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* (Provo), XVI, 1, febrero 1987: 13-18.
- 1988 Zapata, Miguel Angel. "Gonzalo Rojas, entre el murmullo y el estallido de la palabra," *INTI* (Providence College), 26-27, (Otoño 1987 - primavera 1988): 313-23. Reproducido en Giordano: 121-22.
- 1989 Mendoza, Marcelo. "Gonzalo Rojas. Ni amistades ni besuqueos," *Apsi* (Santiago), 245, 2 enero: I-II.
- 1989 Saavedra, Guillermo. "Gonzalo Rojas," *Babel* (Buenos Aires), febrero: 46-47.

- 1989 Soriano, Mercedes. "Habla un poeta," *El Urugallo* (Madrid), enero - febrero: 64-65.
- 1990 Fuentealba, Sergio Ramón. "Gonzalo Rojas: Reverdecer en el oficio de la palabra," *El Sur* (Concepción), 14 enero.
- 1990 Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena* (Santiago: Ed. Pehuén, 1990), págs. 85-125.
- 1991 Larraín, Ana María. "Gonzalo Rojas, poeta riente y oracular," *El Mercurio* (Santiago), 31 marzo.
- 1992 Araya, Juan Gabriel. "Conversaciones con Gonzalo Rojas," *Atenea* (Concepción), 465-66: 269-80.
- 1992 Berger, Beatriz. "Gonzalo Rojas: la poesía chilena ha sido fiel a las estrellas mayores," *El Mercurio* (Santiago), 14 junio: 6.
- 1992 Berger, Beatriz. "Gonzalo Rojas, Premio Nacional de Literatura 1992," *El Mercurio* (Santiago), 20 noviembre: 1-5.
- 1992 Maack, Ana María. "Gonzalo Rojas: Mi poesía es de coplas," *El Sur* (Concepción), 29 marzo: VII.
- 1992 Martínez, Pacían. "Gonzalo Rojas: Los aplausos me llegan sin buscarlos," *El Sur* (Concepción), 22 noviembre: 1-2.
- 1992 Nómez, Nafn. "Gonzalo Rojas: somos animales desollados," *La Epoca* (Santiago), 28 enero: 4-5.
- 1992 Rodríguez, Eugenio. "Gonzalo Rojas," *El Mercurio* (Valparaíso), 18 octubre: 1-2.
- 1992 Sportorno, Radomiro. "Gonzalo Rojas por donde venga ha de venir," *Página Abierta* (Santiago), 64, 13-23 abril.
- 1993 Iturra, Carlos. "Gonzalo Rojas. Recuerdos de un diálogo con un genio cordial," *El Sur* (Concepción), 10 enero: 4.
- 1993 Peña Pinilla, Silvia. "Gonzalo Rojas: 'Claro que soy el zángano'," *Revista Ya de El Mercurio* (Santiago), 23 febrero: 7-9.

## ARTICULOS Y RESEÑAS

Aguilera Malta, Demetrio. "El poeta de Lebu," *El Día* (México), 1965.

Alone. *La miseria del hombre. Poemas de Gonzalo Rojas*, *El Mercurio* (Santiago), 14 noviembre 1948.

—— "Contra la muerte, poemas de Gonzalo Rojas," *El Mercurio* (Santiago), 18 abril 1965.

Alonso, Maria Nieves. "Lo que es del fuego, al fuego,," *Acta Literaria* (Concepción), 15, 1990: 17-33.

—— "El mismo príncipe, el mismo prisionero," *El Sur* (Concepción), 2 junio 1991: VII.

—— "La tradición cumplida," *El Sur* (Concepción), 14 junio 1992: 2.

Alvarez, Oriel. "El poeta Gonzalo Rojas y la Minería Huasquina," *Atacama*, Copiapó, 7 diciembre 1992: 5.

Aranda, Alfredo. "Contra la muerte," *El Mercurio* (Santiago), 9 mayo 1965. Id. *El Mercurio* (Antofagasta), 13 abril 1965.

Aranguéz, Carolina. "Palabras e imágenes para Gonzalo Rojas," *La Nación* (Santiago), 17 agosto 1992: 36.

—— "Agradecido y honrado," *La Nación* (Santiago), 14 noviembre 1992: 32.

Arraya, Juan Gabriel. "Contra la muerte, de Gonzalo Rojas," *La Provincia* (Ovalle), 19 febrero 1964.

—— "Un nuevo libro: 50 poemas," *La Discusión* (Chillán), 24 mayo 1982. Reproducido en *El Sur* (Concepción), 6 julio 1982.

—— "Una clave en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas," en Giordano 1987: 143-53.

—— "Gonzalo Rojas: visión de un ir y volver," *Acta Literaria* (Concepción), 15, 1990: 43-49.

—— “Gonzalo Rojas, *Desocupado lector*,” *Estudios Filológicos* (Valdivia) 27, 1992: 152-53.

Id. in *Cauce* (Chillán), 64, 2@ semestre 1992: 18-19.

Arteche, Miguel. “La clara oscuridad de Gonzalo Rojas,” *Ercilla* (Santiago), 2175, 6 junio 1977: 49-50.

Baeza Flores, Alberto. “Para leer a Gonzalo Rojas,” *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), julio 1978: 60-68.

Bello, Javier. “Gonzalo Rojas. En eterna presencia del aire,” *El Sur* (Concepción), 26 abril 1992.

Benavides, Inés. “Poesía que deslumbra,” *El Sur* (Concepción), 14 de noviembre 1992: 3.

Benedetti, Mario. “Ese duro oficio de oponerse a la muerte,” *La Mañana* (Montevideo), 5 marzo 1965.

—— “Gonzalo Rojas se opone a la muerte,” *Letras del continente mestizo* (Montevideo: Ed. Arca, 1969): 120-24.

—— “Gonzalo Rojas y la palabra placer,” Curso de verano de la Universidad Complutense ofrecido en Madrid, julio 1991. Copia xerox de 9 págs.

Boccanera, Jorge Alejandro. “Una visión del desamparo,” *Plural* (México), 6, 77, febrero 1978: 94-95.

Brescia, Maura. “El séptimo libro de Gonzalo Rojas está por salir, pero el poeta sigue recluso,” *La Epoca* (Santiago), 7 diciembre 1987, 27.

Busto Ogden, Estrella. “Gonzalo Rojas, juglar en la edad tecnológica,” *La Juglaresca* (Madrid), Ed. 6 (1986): 643-52.

—— “El motivo del rey en la poesía de Gonzalo Rojas,” *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 431, (mayo 1986): 45-60.

—— “Del espíritu de postmodernidad en la poesía de Gonzalo Rojas,” *Taller Literario...* 1989: 43-56.

—— “San Juan de la Cruz en la poesía de Gonzalo Rojas,” *Textos* (Philadelphia), 3, 1 (Primavera 1992): 51-55.

Calderón, Alfonso. "Notas sobre dos poetas chilenos: Hernán Valdés y Gonzalo Rojas," *Boletín del Instituto de Literatura Chilena* (Santiago), 9, enero 1965: 22-26.

Campos, Marco Antonio. "50 poemas de Gonzalo Rojas," *Vuelta* (México), 8, 96, noviembre 1984: 46-47.

Carmona, Darío. "Gonzalo Rojas o la fuerza poética," *Ercilla* (Santiago), 1964.

Castelli, Eugenio. "Revelación y rebeldía en la poesía de Gonzalo Rojas," *La Capital* (Rosario), 2 mayo 1965.

Castilla, Leopoldo. "Lección de poesía. *Materia de testamento* de Gonzalo Rojas," *El Urugallo* (Madrid), (enero-febrero 1989): 64-65.

Claro, Elsa. "Gonzalo Rojas. Visión de un poeta," *Juventud Rebelde*, 28 diciembre 1965: 7.

Cluff, Russel M. "Crónica de una convivencia: selección y traducción de *Esquizotextos y otros poemas* de Gonzalo Rojas," *Taller Literario...* 1989: 117-130.

—— "El motivo del amor en la poesía de Gonzalo Rojas," *Chasqui* 1993: 59-69.

Coddou, Marcelo. "Oscuro, de Gonzalo Rojas," *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 102-03, (enero-junio 1978): 249-51.

—— "Transtierro, de Gonzalo Rojas," *Literatura Chilena en el Exilio* (Los Angeles, California), I, (otoño 1979): 33.

—— "Dimensión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas," *Texto Crítico* (México: Universidad Veracruzana), 7, 22-23, (julio-diciembre 1981): 238-50.

Id. en *Homenaje a Luis Alberto Sánchez* (Madrid: Insula, 1983): 163-77.

—— "Sobre *Del relámpago* de Gonzalo Rojas: un aspecto de su estructura," *Academia* (Santiago), (1@ y 2@ trimestre 1988): 233-39.

—— "La poesía de Gonzalo Rojas," *INTI* (Providence College), 18-19, (otoño 1983-primavera 1984): 27-32.

—— “Gonzalo Rojas: *El Alumbrado*,” *El Sur* (Concepción), 6 julio 1986: V.

—— “Presencia de Quevedo en la poesía de Gonzalo Rojas,” *Las Relaciones Literarias entre España e Iberoamérica. XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, (Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987): 555-64. Reproducido en Giordano 1986: 177-84.

—— “Gonzalo Rojas o la vigilancia de la palabra,” en Mario Rojas/Roberto Hozven (eds.), *Pedro Lastra o la erudición compartida. Estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra* (México: Premia Edts., 1988): 121-42.

—— “Los poemas redivivos de Gonzalo Rojas o la vigilancia de la palabra,” *Taller Literario...* 1989: 85-102.

—— “Una poesía perdurable. Sobre *Desocupado lector*,” *La Epoca* (Santiago), 31 marzo 1991.

—— “Proyección de Vallejo en la poesía de Gonzalo Rojas,” *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 41, 1993: 113-18.

Concha, Edmundo. “*Contra la muerte*, de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Santiago), 24 febrero 1965.

Concha, Edmundo y otros. “Testimonios sobre un libro actual: *Contra la muerte*,” *El Sur* (Concepción), 14 marzo 1965.

Connor, Olga. “Rojas en el relámpago,” *El Nuevo Herald* (Miami), 22 noviembre 1992: 2D.

Correa, Eduardo. “El poeta Gonzalo Rojas: a 40 años de *La miseria del hombre*,” *El Mercurio* (Valparaíso), 16 de marzo 1989.

Cortínez, Carlos. “La salvación de Gonzalo Rojas,” *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh), 45, 106-107 (mayo-junio 1979): 359-67.

—— “*Oscuro*, de Gonzalo Rojas,” *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 13, (abril 1979): 159-60.

—— “En vez del parricidio: ‘Carbón,’ de Gonzalo Rojas,” *Enlace. Revista de literatura en lengua española* (New York), 34, (marzo-junio 1985): 27-30.

Costa, René de. "Gonzalo Rojas: Between the Poem and the Anti-poem," *Latin-American Literary Review* (New York), 6, 12, (Spring-Summer 1978): 15-25.

Charry Lara, Fernando. "Poesía de Gonzalo Rojas," *Eco* (Bogotá), 31, 190, (agosto 1977): 405-07.

Dapaz, Lilia. "Presencia de Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas," *Revista Iberoamericana de Literatura* (Pittsburgh), 106-107, (enero-junio 1979): 351-58.

Díaz Casanueva, Humberto. "Oscuro, de Gonzalo Rojas," *Eco* (Bogotá), 190, (agosto 1977): 398-404.

Domínguez, Luis. "Un poeta. Su silencio y su obra," *Ercilla* (Santiago), 21 abril 1965.

Earle, Peter. "Breton y Rojas, hacia la plenitud," en Giordano 1987: 125-30.

Edwards, Jorge. "La tradición poética," *La Segunda* (Santiago), 20 noviembre 1992: 8.

Eliot, Jorge. "Gonzalo Rojas," en *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (Concepción: Universidad de Concepción, 1957): 120-22. Reproducida en Giordano: 15-16.

Emilfork, Lecnidas. "Gonzalo Rojas. *Del relámpago y El alumbrado*," *Signos* (Universidad Católica de Valparaíso), XIX, 24, (1991): 137-38.

Ferrada, Guillermo. "Contra la muerte, de Gonzalo Rojas," *Mapocho* (Santiago), 10 (1965): 28-32.

Forster, Merlin H. "El concepto de 'ars poética' en la poesía de Gonzalo Rojas," *Chasqui* 1993: 51-58.

Foxley, Ana María. "Condenado a escribir," *Hoy* (Santiago), 250, 5 mayo 1982): 27-28.

Foxley, Ana María. "Parece que lo que muere uno es de maniquí," *La Epoca* (Santiago) (23 abril 1989): 1-2.

Galaz-Vivar Welden, Alicia. "Gonzalo Rojas o la poesía del relámpago," en *Altamarea. Introvisión crítica de ocho voces latinoamericanas* (Madrid: Edcs. Betania, 1988): 75-99.

Gallardo, Andrés. "500 años, Gardel y Rojas," *El Sur* (Concepción), 21 junio 1992.

—— "El bien premiado," *El Sur* (Concepción), 16 noviembre 1992: 7.

García Nieto, José. "Gonzalo Rojas, *Materia de testamento*," *ABC* (Madrid), 18 marzo 1989.

Geissler, Eberhard. "Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan", *Taller Literario...* 1989: 103-17.

Giordano, Enrique. "Gonzalo Rojas, las variaciones del exilio," en Giordano 1987: 207-15.

Giordano, Jaime. "Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual," en Giordano 1987: 199-206.

—— "Más allá de las palabras: Gonzalo Rojas," *Chasqui* 1993: 31-37.

Gullón, Ricardo. "Gonzalo Rojas: un saludo a un gran poeta," *Insula* (Madrid), 380-81 (1978): 5. Reproducido en Giordano: 31-34.

Gutiérrez Pérez Maydiel. "El alumbrado Gonzalo Rojas, Premio Nacional de Literatura, 1992," *El Mercurio* (Valparaíso), 11 enero 1993: B6.

Hozven, Roberto. "Del relámpago, de Gonzalo Rojas," *Vuelta* (México), 8, 86 (enero 1984): 36-39.

—— "Poética de la poesía activa de Marcelo Coddou," *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 137, (octubre-diciembre 1986): 10082-10085.

—— "Sobre el oficio mayor," en Giordano 1987: 161: 76.

—— "Transtierro, de Gonzalo Rojas," *El Mercurio* (Santiago), 8 julio 1979.

Ibañez Langlois, José Miguel. "Ante el Premio Nacional," *El Mercurio* (Santiago), 17 agosto 1980.

—— “Gonzalo Rojas: *El alumbrado*,” *El Mercurio* (Santiago), 20 julio 1986: E3.

—— “Poesía última de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Santiago), 30 abril 1989.

—— “La poesía de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Santiago), 31 marzo 1991.

—— “Última antología de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Santiago), (1@ diciembre 1991): 5.

—— “Erótica y retórica de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Santiago), (20 noviembre 1992): 5.

Indo, Claudio. “Gonzalo Rojas y el zumbido de la abeja,” *La Nación* (Santiago), 14 marzo 1971.

Iñigo Madrigal, Luis. “Sobre Gonzalo Rojas,” *Pueblo* (Madrid), 7 mayo 1975.

Janik, Dieter. “Epitafio y epitafios en la obra de Gonzalo Rojas,” en *Taller Literario...* 1989: 57-65.

Jiménez, José Olivio. “Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas,” en *Homenajes a Luis Leal* (Madrid: Ed. Insula, 1978): 187-202.

Id. in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 45, 106-107 (enero-junio 1979): 369-76. Reproducido en Giordano: 23-29.

—— “*Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, de Nelson Rojas,” *Hispania*, 69, 3 (septiembre 1986): 556-57.

Lafourcade, Enrique. “El poeta que volvió del frío,” *El Mercurio* (Santiago), 13 abril 1980.

Lastra, Pedro. “Notas sobre cinco poetas chilenos,” *Atenea* (Concepción), 380-81 (abril-septiembre 1958): 148-54.

—— “Una experiencia literaria en su contexto,” *Texto Crítico* (México: Universidad Veracruzana), 8, (septiembre-diciembre 1977): 165-69.

Lavín Cerda, Hernán. "Nota introductoria a *Antología breve* de Gonzalo Rojas," (México: UNAM, 1980).

—— "Gonzalo Rojas en el relámpago de lo mismo, siempre lo mismo," *Sábado de Uno mas Uno* (México), 4, 68, (27 septiembre 1986): 4.

Lefebvre, Alfredo. "Descripción de la poesía de Gonzalo Rojas," *Atenea* (Universidad de Concepción), 301-32, (enero-febrero 1952): 122-37.

—— "Análisis e interpretación de poemas: 'Al silencio'" *Atenea* (Universidad de Concepción) 380-81, (abril-septiembre 1958): 148-54.

—— "Al Silencio," *Poesía española y chilena* (Santiago: Ed. del Pacífico, 1958): 193-200. Reproducido en Giordano: 17-21.

—— "Crónica literaria. *Contra la muerte* de Gonzalo Rojas," *El Sur* (Concepción), 4 abril 1965.

Lihn, Enrique. "Poetas fuera o dentro de Chile 77," *Vuelta* (México), 15 (febrero 1978): 16-22. Reproducido en Giordano: 37-42.

Liscano, Juan. "Poesía de Gonzalo Rojas," *El Nacional* (Caracas), 1977. Id. in *Ultimas Noticias* (Santiago), 12 junio 1977.

Lizama, Jaime. "La respiración poética de Gonzalo Rojas," *La Epoca* (Santiago), (23 febrero 1992): 3.

López Adorno, Pedro. "Gnosis/lugar/ritmo: notas en torno a la poética de Gonzalo Rojas," en Giordano 1987: 155-60.

López Morales, Berta. "*Materia de Testamento* de Gonzalo Rojas," *Atenea* (Universidad de Concepción), 458, (2º semestre 1988): 230-31.

Id. in *La Discusión* (Chillán), 19 marzo 1989): 10.

—— "Gonzalo Rojas: *Iluminado y sensual*," *La Discusión* (Chillán), 12 julio 1987.

—— "*Las hermosas. Poesías de amor*," *La Discusión* (Chillán), (3 mayo 1992): 2.

López Rueda, José. "Sentido y sonido en *Oscuro* de Gonzalo Rojas," *Tiempo Real, Revista de la Universidad Simón Bolívar* (Caracas), 7, (marzo 1978).

Loveluck, Juan. "El espacio como abismo en la poesía de Gonzalo Rojas," *Taller Literario...* 1989: 79-84.

Loyola, Hernán. "Gonzalo Rojas o el respeto a la poesía," *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), 135, (julio-septiembre 1965): 108-30.

Lyon, Ted. "50 poemas de Gonzalo Rojas," *World Literary Today*, 57, 4 (Fall 1983): 611-12.

—— "Presentación de la generación chilena del 38: una perspectiva de cincuenta años," en *Taller Literario...* 1989: 19-32.

Llanos Melussa, Eduardo. "Gonzalo Rojas, 50 poemas," *Revista de Santiago* (Santiago), 2, (1@, 1982).

Madrid, Alberto. "Las hermosas. Poesías de amor," *La Epoca* (Santiago), (26 abril 1992): 3.

Marks, Camilo. "La hermosura del verbo," *Revista Los Tiempos* (Santiago), 21 diciembre 1992.

Martínez Tomás, Eloy. "Encuentro con Gonzalo Rojas: los soles de Oscuro," *Papel Literario de El Nacional* (Caracas), 27 febrero 1977.

Matte Alessandri, Esther. "Gonzalo Rojas y la difusión cultural," *Ultima Hora* (Santiago), 21 noviembre 1970.

—— "Desde un claro oscuro: la constelación de Rojas," *Las Ultimas Noticias* (Santiago), 26 junio 1977.

May, Hilda R. "Algunas claves en la poesía de Gonzalo Rojas," *El Sur* (Concepción), 16 febrero 1992: VII.

—— "El tiempo como kairós en la poesía de Gonzalo Rojas," *Chasqui* 1993: 37-41.

Mendoza Prado, Manuel. "Gonzalo Rojas *El Alumbrado*," *El Canelo* (Santiago), 39, noviembre 1992: 26-29.

Mengod, Vincente. "Contra la muerte," *El Mercurio* (Santiago), 27 marzo 1965.

Merino Reyes, Luis. "La miseria del hombre," *Las Ultimas Noticias* (Santiago), julio 1948.

Mestre, Juan Carlos. "El discurso de la utopía en la poética de Gonzalo Rojas," *Chasqui* 1993: 42-46.

Milán, Eduardo. "Antología personal de Gonzalo Rojas," *Vuelta* (México), 139, (junio 1988): 52-53.

—— "Materia del testamento de Gonzalo Rojas," *Vuelta* (México), 13, 252, (junio 1989): 53.

—— "Recado desde México. La voz de un gran poeta," Prólogo a *Antología de aire* 1991: 9-12. Reproducido en *La Epoca* (Santiago), (15 noviembre 1992): 3.

Montejo, Eugenio. "Arte y suma de lo oscuro," *Poesía. Revista de la Universidad de Carabobo* (Venezuela), (agosto 1977): 27-29.

Montes, Hugo. "La luminosa oscuridad de Gonzalo Rojas," *El Mercurio* (Santiago), 5 febrero 1978.

—— "Antología poética de Gonzalo Rojas, *Transtierro*," (Santiago), 2 septiembre 1979.

—— "50 poemas de Gonzalo Rojas," *La Tercera* (Santiago), 2 mayo 1982.

Muñoz, Luis. "Gonzalo Rojas, *Oscuro*," *El Sur* (Concepción), 15 agosto 1978.

—— "Gonzalo Rojas, 50 poemas," *Estudios Filológicos* (Universidad Austral de Valdivia), 17, (1982): 125-26.

—— "Visión con y contra la muerte de Gonzalo Rojas. Para una poética," *Acta Literaria* (Universidad de Concepción), 10-11, (1985-1986): 5-31. Reproducido en Giordano: 69-94.

—— "El conocimiento desde los sentidos en *El alumbrado* de Gonzalo Rojas," *Extremos* (Santiago), 3-4, enero-diciembre 1987): 7-15.

—— "Reencuentro con Gonzalo Rojas," *Acta Literaria* (Universidad de Concepción), 15, (1990): 5-33.

Nerlich, Michael. "Simetría del azar. Encuentro con Gonzalo Rojas," *Taller Literario*... 1989: 3-10.

Nolf, Paulina. "Literatura chilena: un nuevo libro de Gonzalo Rojas," *El Nacional* (Caracas), 1964-1965.

Nómez, Nafn. "La permanencia en lo transitorio. Una constante estética y existencial en Gonzalo Rojas," *Giordano* 1987: 135-141.

Ostria, Mauricio. "Análisis de 'Para órgano', poema de Gonzalo Rojas," *Acta Literaria* (Universidad de Concepción), 15, (1990): 35-41.

Pacheco, José Emilio. "Oscuro, de Gonzalo Rojas," *Vuelta* (México), 1, 8 (julio 1977): 39-41.

Pellegrini, Marcelo. "Gonzalo Rojas: de Valparaíso a Madrid," *El Mercurio* (Valparaíso), (12 julio 1992): 4.

—— "Gonzalo Rojas, Premio Nacional de Literatura 1992," *El Mercurio* (Valparaíso), (16 noviembre 1992): 4.

—— "Contra la muerte, 1993," *El Mercurio* (Valparaíso), 6 septiembre 1993.

Pérez, Floridor. "Para una lectura de la poesía de Gonzalo Rojas," *Revista Chilena de Literatura* (Santiago), 13, (1979): 117-32.

Id. in *Giordano*: 43-62.

—— "50 poemas y mil razones," *Las Últimas Noticias* (Santiago), 4 mayo 1982.

—— "Un libro fundacional: *Contra la muerte*," *La Epoca* (Santiago), 20 junio 1993: 3.

Pope, Randolph. "Gonzalo Rojas y la vida real," en *Giordano* 1987: 131-34.

Provencio, Pedro. "Poesía desde el asombro," *Revista de Occidente* (Madrid), 92 (enero 1989): 145-57.

Quackenbush, L. Howard. "La realidad detrás de la realidad: Gonzalo Rojas y lo numinoso," *Chasqui* 1993: 23-30.

Quezada, Jaime. "En lo oscuro del relámpago," *Ercilla* (Santiago), 19 mayo 1982.

—— "Alumbra alumbrando," *Ercilla* (Santiago), 22 agosto 1988, 40.

—— "Reencuentro con el poeta Gonzalo Rojas," *El Mercurio* (Santiago), (14 junio 1992): 4.

—— "Gonzalo Rojas: él mismo," *El Mercurio* (Santiago), (22 noviembre 1992): 13.

—— "El prólogo que falta a *Contra la muerte*," *El Mercurio* (Santiago), 20 junio 1993: E 22.

Ramírez Capello, Enrique. "El transtierro de un poeta," *Hoy* (Santiago), 19-25 septiembre 1979).

Riquelme, Ramón. "Dos libros de Gonzalo Rojas," *Punto Final* (Santiago), 5 diciembre 1972.

—— "*La miseria del hombre*," *El Heraldo* (Linares), 2 mayo 1982.

—— "*Contra la muerte*," *El Heraldo* (Linares), 4 mayo 1982.

—— "*Oscuro*," *El Heraldo* (Linares), 7 mayo 1982.

—— "*Transtierro*," *El Heraldo* (Linares), 9 mayo 1982.

—— "*Del relámpago*," *El Heraldo* (Linares), 12 mayo 1982.

—— "50 poemas," *El Heraldo* (Linares), 18 mayo 1982.

—— "Los libros de Gonzalo Rojas," *Cauce Cultural* (Chillán), 60, (1988): 58-59.

Rivas, Ramiro. "Algo más sobre Gonzalo Rojas," *La Nación* (Santiago), 9 enero 1968.

Rodríguez Fernández, Mario. "*Contra la muerte*," *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), 133, (1965): 192-96.

Rodríguez Padrón, Jorge. "La poesía de Gonzalo Rojas," *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna), 6-7, (1987-1988): 395-406.

—— “La palabra en Atacama,” *Chasqui* 1993: 19-22.

—— “Gonzalo Rojas: vaciado el sentido,” *Paso sobre paso/Cuadernos de Caandrijas*, Toledo 1993: 9-13.

Rojas, Nelson. “En torno a ‘Almohada de Quevedo’ de Gonzalo Rojas,” *Chasqui* (Provo), XVI, 1 (febrero 1987): 5-11.

Reproducido en Giordano: 191-97.

—— “Física y metafísica en Gonzalo Rojas: ‘La viruta’,” *Taller Literario...* 1989: 65-78.

—— “Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía,” *INTI* (Providence College), 31, (Primavera 1990): 67-77.

Romero, Graciela. “El cuchillo vibrante,” *Vanidades* (Santiago), 13, (22 julio 1982): 11.

Rosenvinge, Teresa. “Poesía fronteriza,” *Diario 16* (Madrid), 12 marzo 1992: II.

Ruano, Manuel. “Gonzalo Rojas: la poesía germinante,” *El Nacional* (Caracas), 31 agosto 1975.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. “Cinco visiones, de Gonzalo Rojas,” *Chasqui* 1993: 12-18.

Sabella, Andrés. “Oscuro, de Gonzalo Rojas,” *El Mercurio* (Antofagasta), 23 octubre 1977.

Sáinz de Medrano, Luis. “Materia de testamento como etopeya,” *Chasqui* (1993): 47-51.

Schoph, Federico. “Relectura de Gonzalo Rojas,” *Destino* (Barcelona), 21-27 julio 1977.

Schwartz, Carlos. “La imaginación es de piedra. Un poeta de la generación chilena de 1938,” *El País* (Madrid), 17 enero 1989.

Sepúlveda, René. “Primicias de Gonzalo Rojas,” *El Sur* (Concepción), 3 agosto 1980.

Sharim Paz, Nissim. "El Presidente sonrfe," *La Epoca* (Santiago), 30 diciembre 1992.

Silva, Ludovico. "Oscuro, de Gonzalo Rojas," *El Nacional* (Caracas), 17 abril 1977.

Simpson, Adolfo. "Gonzalo Rojas en Valparaíso," *El Mercurio* (Valparaíso), 18 noviembre 1992: 3.

Skármeta, Antonio. "El año de Gonzalo Rojas," *Revista Caras* (Santiago), No. 113, 10 agosto 1992.

Sobejano, Gonzalo. "Gonzalo Rojas: alumbramiento," en Giordano 1987: 63-67.

Sologuren, Xavier. "Oscuro, de Gonzalo Rojas," *El Comercio* (Lima), enero 1978.

Sucre, Guillermo. "La poesía de Gonzalo Rojas," *El Nacional* (Caracas), 10 febrero 1963.

—— "Gonzalo Rojas," *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila Edts., 1975): 340-42. Reproducido en Giordano: 35-36.

—— "La última poesía de Gonzalo Rojas," Suplemento *Libros de Monte Avila* (Caracas), 15, 1977.

Teillier, Jorge. "Contra la muerte, de Gonzalo Rojas," *Boletín de la Universidad de Chile*, 58, (1965): 75-76.

Torres, Daniel. "El prosaismo como vehículo poético en 'Carbón' de Gonzalo Rojas," en Giordano 1987: 185-90.

Torres, Fierro, Dambio. "Gonzalo Rojas, el exilio y las desilusiones," *Vuelta* (México), 4, 4, 4, julio 1988: 50-51.

Triart, Carlos. "Gonzalo Rojas: 'Soy el más exiguo de los escritores chilenos'," *El País* (Madrid), 9 agosto 1985.

Trujillo, Carlos Alberto. "La poesía chilena y su voz universal," *El Llanquihue* (Puerto Montt), I parte 8 agosto 1992; II parte 10 agosto 1992: 5.

Turkeltaub, David. "Decálogo del editor: en torno a 50 poemas de Gonzalo Rojas," *La Discusión* (Chillán), 28 julio 1982.

—— "Presentación" de 50 poemas. 1982.

Valdés, Enrique. "Otros apuntes sobre Gonzalo Rojas," *Gaceta de Arte* (Santiago), 10 mayo 1970.

—— "Poesía de Gonzalo Rojas," *Surarte* (Valdivia), 2, (mayo-junio 1970): 12-15.

Valdés, Adriana. "Festejo de Gonzalo Rojas," *La Nación* (Santiago) 27 septiembre 1992: 16.

Valdivieso, Jaime. "Gonzalo Rojas, el bien premiado," *Revista Punto Final* (Santiago), diciembre 1992: 17.

Vázquez, Eduardo. "Prólogo a *Antología personal* de Gonzalo Rojas," 1988.

Vega, Oscar. "Gonzalo Rojas, río profundo," *El Mercurio* (Santiago), 15 mayo 1992: 12-14.

—— "Rojas, el iluminado," *La Epoca* (Santiago), (22 noviembre 1992): 16.

Velásquez, Jaime. "De lo alto a lo hondo: Gonzalo Rojas," *Revista de la Universidad de México*, 38, 12, (abril 1982): 52.

Villalba, Susana. "Gonzalo Rojas. Una plegaria infatigable," *El Ciudadano* (Buenos Aires), 10, (27 diciembre 1988): A 30.

Vitale, Ida. "Presencia de Gonzalo Rojas," *Marcha* (Montevideo), 31, 21 abril 1964.

—— "Artes y mares: la poesía de Gonzalo Rojas," *Jaque* (Montevideo), (24 mayo 1985): 2.

# RESEÑAS



**Zelda Brooks, *Carlos Alberto Trujillo: Un Poeta Del Sur de Sudamérica* (Maryland, Scripta Humanistica, 82, 1992)**

Si bien la obra de Carlos Trujillo no tiene aún toda la difusión y reconocimiento crítico que su calidad intrínseca demandan, dos hechos, por lo menos, lo singularizan en cuanto al grado de respaldo que ha recibido, mayor que el de casi todos sus coetáneos: el premio "Pablo Neruda", en el 91 y, ahora, este importante libro de la hispanista norteamericana Zelda Brooks, sobre el que aquí informaremos.

El "Pablo Neruda" es galardón que se otorga a poetas que, en el momento de recibirlo, no han cumplido los cuarenta años: "Gonzalo Millán (1987), Raúl Zurita (1988), Diego Maquieira (1989), Clemente Riedemann (1990) y Teresa Calderón en el 92, han sido los otros premiados. Con quien mayores afinidades guarda Trujillo, no obstante diferencias decisivas, es con Riedemann. Los aproxima no sólo el hecho de ser ambos del sur de Chile — realidad espacio-cultural de significativa huella en los dos, aunque en sentidos diferenciados—, sino también ciertas modulaciones del lenguaje poético: oralidad, desacralización del yo, proclividad a la crónica. Pero en definitiva, son más las notas distintivas que las cercanías a ése u otros discursos líricos actuales las que hacen de la poesía de Trujillo una modalidad singular en el rico y complejo cuadro de la literatura chilena de hoy. Un estudio que se orientara hacia la determinación de las procedencias de su voz, concluiría que ellas están en Parra y, sobre todo, en Ernesto Cardenal.

Pero no es por allí que la autora de este ensayo encauza sus inquisiciones. Siguiendo el formato establecido para introducir a un poeta a quien se le reconocen sus méritos pero del cual se acepta que todavía no está suficientemente estudiado, divide su libro en dos partes: biografía del autor e interpretación global de la obra.

La primera es un recorrido moroso, muy lleno de detalles, por los momentos más resaltantes de una existencia que — se desprende del trabajo mismo —, ilustra muy bien los avatares en que se vieron envueltos los poetas que hacia el 73 estaban entre los 20 y los 25 años, y las formas en que, los más dotados y con mayor capacidad de sobrevivencia, enfrentaron las adversidades de un momento muy negro para la literatura de Chile. En el caso de Trujillo,

además, se justifica totalmente esta opción crítica tanto por la concepción de la literatura y su función que el poeta tiene, como por la praxis a que la ha llevado, al traducirla no sólo en el oficio de escribir, sino proyectándola en todas y cada una de las acciones emprendidas en su diario vivir. Entre éstas, sobresaliente ha sido su fidelidad a un proyecto formulado desde muy temprano: la creación de talleres y revistas de poesía y, consecuentemente, la persistente atención a las inquietudes culturales y literarias de los más jóvenes. Su grupo “Aumén”, fundado en Chiloé en 1975, aún hoy existe, después de haber dejado Trujillo de dirigirlo, cuando en 1989 decide su viaje a Philadelphia, en donde, desde entonces, trabaja para la obtención de un doctorado en literatura, precisamente con una tesis sobre tres poetas de “Aumén” Sergio Mansilla, Rosabetty Muñoz y Mario Contreras. Aquí en USA edita y dirige *Textos*, revista que, poco a poco, ha ido convirtiéndose en un importante muestrario del trabajo de creación y crítica de escritores hispanos.

La ensayista acierta cuando, en el extenso y minucioso recuento de la vida de Trujillo, deja que sea la palabra de éste la que más se oiga. Recoge así un testimonio vivo, palpitante, de quien, como decíamos, encarna, quizás como una de sus mejores muestras, todo el período reciente de la literatura chilena. Quiero decir que el lector de este libro sacará provecho para comprender, en lo hondo, un extenso lapso de la realidad socio-cultural de Chile, obteniendo, de tal modo, no sólo claves para una adecuada percepción del trabajo poético de una figura singular, la del autor considerado, sino de todo un conglomerado de artífices de la palabra que lo tienen como protagonista de excepción. Muy adecuado también es el hecho de que la profesora Brooks no haya incurrido en la tentación de abrumarnos con referencias a la múltiple escritura ensayística que busca entender ese lapso: reduce sus informaciones a las que el propio poeta le proporcionara en las largas entrevistas con las cuales armó esta parte de su ensayo.

Entendiendo el designio de escritor-testigo que Carlos Trujillo ve como misión suya — “creo que el poeta debe ser un cronista de la realidad (...) un testigo de su época. Y un testigo participante”, declaró alguna vez —, no le resulta difícil a la estudiosa ir revisando, en la segunda parte de su libro, algunas de las claves cardinales de la obra del autor chilote. La recorre en los cuatro volúmenes que hasta esa fecha había editado: *Las musas desvaídas* (1977), *Escrito sobre un balancín* (1978), *Los territorios* (1982) y *Los que no vemos debajo del agua* (1986). Con posterioridad Trujillo publicó *Mis límites* (1992), una antología de lo escrito por él entre el 74 y el 83, y *La hoja de papel* (1993), compuesto por poemas escritos en Philadelphia entre 1989 y 1991 más otros de vieja data y lejano lugar: Castro, 1983.

Libros estos últimos que en nada invalidan las conclusiones esenciales a las que llega la profesora Brooks, dada la persistencia con que la poesía de Trujillo atiende a preocupaciones suyas muy arraigadas: una reflexión tenaz sobre los límites del paso terrestre del hombre — en lo existencial profundo y

permanente, en la contingencia de lo inmediato —; un ver la poesía como salvación (nuevamente en la doble vía señalada); ese desdoblarse del trabajo creativo que hace de lo metapoético una inquisición constante; el amor, pensado y sentido tanto en un nivel erótico como en una dirección que podría designarse de **solidaridad**. Vertientes temáticas desarrolladas todas ellas en modalidades expresivas que tampoco sufren transformaciones sustanciales: un decir epigramático (economía, entonces, trato riguroso, en los medios de plasmación verbal), ironía (humor y ternura en lograda síntesis), sencillez en la formulación, ésa que se alcanza tras un trabajo responsable y estricto con la palabra.

Si bien los análisis de textos concretos no siempre se cumplen en este ensayo de la Prof. Brooks con la profundidad y detención requeridas, los méritos de su libro, esperamos haberlo hecho notar, son muy grandes. El suyo es un buen estudio crítico sobre un poeta que ha tenido una fortuna que otros poetas chilenos de su generación aún siguen esperando: que se atienda a su obra con reposo y responsabilidad.

Marcelo Coddou  
Drew University



Antonio Cillóniz, *La constancia del tiempo*. Los libros de la frontera, Colección el Bardo, Barcelona, 1992.

### CANTOS DE PIEDRA

Leemos los 27 años de poesía, *La constancia del tiempo* (Poesía 1965 - 1992), de Antonio Cillóniz. Queremos hacerlo, dada la rayuela que es toda antología, del final al inicio (de *Panteón* a *Verso vulgar*). Esta manera es un atajo privilegiado para indagar en lo permanente; entonces, en el caso de la obra de este poeta peruano radicado en España desde hace ya varios años, es relativamente fácil percatarnos de que la piedra es — en términos de Ezra Pound — la fanopoeia determinante: símil, metáfora, símbolo, e incluso ícono (el libro mismo como una piedra arrojadiza, como una piedra que da buen caldo, como una piedra contra la erosión del tiempo). En fin, poeta de la piedra, poeta de la tierra, la fanopoeia de Cillóniz no es sólo un emblema, algo hierático; más bien, aquella cualidad plástica de su poesía implica un dinamismo, diseña un proceso que quisiéramos aquí sintetizar.

El agudo y tan actual Gastón Bachelard nos ofrece algunas pautas para describir dicho dinamismo. Para él un poeta es de la tierra, del agua, del cielo o del fuego según cuál sea la niña de sus ojos; es decir, cada uno de estos elementos funciona en realidad como un marco desde el que y con el que interpretamos el mundo, cada uno de aquellos elementos es así un amuleto esencial, un diente de ajo, una patita de conejo. De esta manera, creemos que la poesía de Antonio Cillóniz se condensa en los versos siguientes: “Estoy parado en una piedra / para seguir buscándote / y hallándome // ..... // dentro de la piedra / tú me aguardas” (**Animismo**). La piedra es como un corazón, sístole y diástole. A un golpe están la realidad y el otro (el Tú tan sistemáticamente apelado en esta poesía), y el mismo Yo poético extendido o disperso sobre el mundo; en la diástole, en cambio, todo se concentra, integra y asegura antes de la sístole siguiente. Día y noche juntos, entonces; lo exterior y lo interior conjugados en la intimidad de la piedra.

Espacio, lo oscuro de dicha intimidad, donde somos convocados por esta poesía para ensayar con el poeta un nuevo conocimiento, una nueva forma, más sutil y más humana, de relación con el mundo: “Cuando el matemático se siente

tan irracionalmente impotente / de calcular la razón de innumerables desaciertos, / cuando el filósofo se ve obligado / a certificar sus dudas, / nosotros / tenemos que ir intuyendo umbrales / por las sombras" (*Nueva expedición*). Por lo tanto, lo oscuro de la piedra como un espacio de crítica, de lucidez: "Sin alas / caí una noche / en una ciudad cúbica / y abstracta, / entre alcantarillas / que se reflejaban en la luna / trasera de los taxis. / Y vi el brillo de las estrellas / en las placas de los policías / que persegufan mis otras sombras" (*Pájaros de colores*). En fin, lo oscuro en contrapunto con toda esta misteriosa animación de lo cotidiano, como telón de fondo de la belleza.

De esta manera, se podría establecer un productivo paralelo con *La mano desasida* o *La piedra absoluta*, poemarios de Martín Adán. Aunque más conceptista aquél que fuera una leyenda viva en Lima y que muriera el año 1985, en ambos poetas la piedra es un imán irresistible, signo y cifra de nuestra condición terrenal, y también promesa de trascendencia. La fanopocia de la piedra es tan poderosa en *La constancia del tiempo* (piénsese nomás en el Proverbio Peul que lo abre y que figura asimismo al inicio de *Verso vulgar*, primer libro de esta antología: "El hombre paciente sigue cociendo una piedra hasta que bebe su caldo") que de alguna manera tiene más densidad que el tiempo, podríamos decir que el tiempo mismo entra o sale de la piedra, según aquel movimiento cordial arriba señalado.

Es precisamente esta riqueza de las connotaciones fecundativas de la piedra la que vincula en última instancia a esta poesía con el génesis. La visión del mundo de la obra de Antonio Cillóniz, a pesar de su reiterada mención o alusión a la muerte, no es apocalíptica; lo son sí sus críticos europeos que con su más y con su menos han ido afirmando aquello. La piedra no es sólo indicio del derrumbe social o de lo inanimado en la naturaleza, también vive y habla a los oídos de muchos peruanos; está en el cauce de los ríos profundos; funge de protectora matriz. Así más bien es esta poesía.

Pedro Granados  
Brown University

***Trilce* de César Vallejo (edición de Julio Ortega) . (Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1991).**

*Trilce* es el libro más radical de Vallejo y, probablemente, de la poesía hispanoamericana de vanguardia. Cuando salió el libro, en ese año tan importante para las letras, 1922, la respuesta fue el silencio: los reseñistas y críticos de la época fueron sobrepasados por la opacidad del libro. En un fragmento de carta (bastante citado), Vallejo dice: "El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás". Curiosamente, los poemas de *Trilce* se caracterizan por una plurivalencia excesiva, que permite juzgar e interpretar hasta el cansancio. Ahora, Julio Ortega nos entrega un *Trilce* lleno, por así decirlo. Cada uno de los 77 poemas tiene, al pie de página, una historia más o menos detallada de su recepción crítica: las diferentes lecturas que se han hecho del poema y la propia interpretación de Ortega. Para el lector interesado en Vallejo (y en la hermenéutica de textos), la edición es ejemplar. Lo que ha hecho el crítico peruano es demostrar que las lecturas de *Trilce* son múltiples e interminables, con ello, ha señalado el carácter clásico (aunque esta palabra sea contradictoria si la asociamos con la poética vallejana) de esta poesía vanguardista.

*Trilce* es uno de los libros claves de la poesía hispanoamericana contemporánea. En primer lugar, cuestiona el proceso de aculturación europea. Si bien Huidobro, Gironde, o el mismo Paz, son grandes poetas que se ven permeados por la teoría poética europea y que, a su vez, saben apropiarse del lenguaje para dar una obra plena y original, su vínculo con lo europeo es claro e inteligible (Huidobro — el creacionismo — y su relación con la poesía francesa de Apollinaire y el cubismo de Reverdy y otros; Gironde y su cosmopolitismo inicial, y su parentesco con el ultraísmo — en particular, Cansinos Asséns—; y Paz, y sus lazos con el surrealismo). En Vallejo, específicamente en *Trilce*, no hay relación europea clara. Sus disonancias, su poética de la tachadura (como dice Ortega), sus modos desarticulatorios, que van desde el error ortográfico deliberado, variación de registros en la voz, neologismos múltiples, y una

sintaxis rota, inconexa, no están dados en ningunos de los movimientos vanguardistas de importancia (expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo). Es más, algunos años después de haber publicado *Trilce*, Vallejo se declara enemigo de esos movimientos de vanguardia (entre otras cosas, declara la muerte del surrealismo, en 1930!), critica a sus coetáneos en Hispanoamérica y rechaza la pedantería de la “poesía nueva” (lo “nuevo”, que viene de la categorización teórica de Apollinaire), basada en metáforas insólitas y léxicos modernos (cinema, avión, telegrafía, etc.). Sin embargo, *Trilce* es un libro plenamente vanguardista; visto en términos amplios, Vallejo participa de la renovación. El carácter disfuncional, desrepresentacional, de su poesía es otro modo de la vanguardia.

Lo paradójico en *Trilce* es que Vallejo apuesta a decir el sinsentido, la no-comunicación. La poética de *Trilce* está dada en muchos de los textos del libro; en particular, el I, el XXXVI y el LXXVII. El XXXVI es la formulación basada en la imposibilidad: lo que sobra, lo que falta, lo que no se puede realizar. El poema acude (inusual en Vallejo) al lenguaje de manifiesto vanguardista: “Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía. / Rehusad la simetría a buen seguro... // Ceded al nuevo impar potente de orfandad”. Si el dos es la Armonía de la tradición, *Trilce* prefiere el tres discordante, a pesar (y quizá por ello) de ser el número más simbólico de la tradición. En el I, el excremento, la fetidez y lo amargo, actúan como emblemáticos en la ironía destructora de las correspondencias simbólicas. El texto, no obstante, acude al “guano” (excremento de las aves marinas), como abono fertilizante, y producto de importancia en la economía del Perú. El poema plantea, también, la estética de lo incompleto, lo que no se termina de hacer: en la cárcel de Trujillo, el hombre (según refirió el mismo Vallejo a Juan Espejo Asturrizaga) tiene que defecar, apurado e injuriado por los guardias. El final del texto señala ese medio acabar (y, con ello, la sintaxis cortada, fracturada del poeta peruano) que impide el desarrollo completo de las funciones del cuerpo y, por ende, del libro.

Sin lugar a dudas, los lectores de la poesía hispanoamericana encontrarán más y más versiones al repasar *Trilce*. La edición de Ortega es encomiable, en cuanto que reúne la hermenéutica vallejana de cada uno de los poemas. Podemos disentir con las lecturas de los diferentes críticos asentadas allí, pero la magia es que nos hacen leer y releer el libro. Por estas y muchas razones más, *Trilce* es uno de los libros más vivos de hoy.

Jacobo Sefamí  
New York University

**Juan Pablo Riveros, *De la tierra sin fuegos*. Libros del Maitén, n. 12, 209 págs.**

Cuando en 1980 apareció *Nimia*, libro insólito y henchido de hallazgos poéticos en la mejor tradición surreal, saludamos en Juan Pablo Riveros a uno de los más originales creadores jóvenes chilenos. Ahora, este segundo libro suyo corrobora nuestra apreciación sobre sus dotes literarias, y revela que el proceso sugerido en nuestra reseña, donde “una poética pasa de menor a mayor”, se ha cumplido tal vez en medida mayor que la esperada, al menos en lo que a tiempo de maduración se refiere.

Con un anclaje verbal y metafórico que se remonta a la nunca agotada “poesía sin pureza” nerudiana, signo y nombre de la modernidad literaria, como también a una forma de antropología poética, de redescubrimiento de las raíces humanas, étnicas, que busca en la expresión poética de la mejor y acaso la única vía de existencia (estamos refiriéndonos, como es natural, a Ernesto Cardenal, pero también a Vallejo y a muchos otros), *De la tierra sin fuegos* se abre, con sus instrumentos creativos y creadores bien asentados, hacia una gran metáfora que busca decir lo indecible por silencioso y perdido, lo perdido por rematado, lo que pertenece al esférico material de un olvido que no debe ni debió ser.

Juan Pablo Riveros nació en una isla de los canales magallánicos, hace algunos años, no muchos, pero sí suficientes para haber conocido en su entraña, bebido de ese silencio, y sentido la voz interior de sus pueblos, las razas desaparecidas en el gran asesinato a manos del hombre europeo y blanco. Ese llamado desgarrador, alegato inserto entre estrellas y ventisqueros australes, lo ha hecho suyo Riveros en este libro, por muchos aspectos magistral.

*De la tierra sin fuegos* posee una estructura insólita para un poemario aunque, si bien lo pensamos, la ambición / realización nerudiana también buscó, en el *Canto General* y otros textos, inscribir la palabra de la microepopeya, y cambiar la nomenclatura del cosmos americano de taxonómica en poética. Es decir: nombrar las cosas para darles existencia. Proceso típico y más que típico de “el lado de acá” que involucra no sólo una visión cosmogónica que tiende más a la totalización que a lo fragmentario, sino también una decidida y responsable postulación política, más allá de partidismos, capillas y engranajes político-culturales, tal vez la única que corresponde a la realidad de un escritor

latinoamericano consciente de ello.

Un proyecto literario tan complejo como éste, cuyo sincretismo toca la historia, la antropología y la política contemporáneas, no puede agotarse en una reseña. Necesita el espacio de un ensayo en profundidad. Pero podemos — anticipando o sugiriendo tal estudio — señalar algunas pistas que nos llevan a apoyar nuestras primeras observaciones, y de paso describir este libro en su mejor esencia, esto es desde los elementos constitutivos que configuran una forma de cosmología poética.

La presencia / ausencia dolorosa de onas, alacalufes, yámanas, los habitantes de los canales que murieron de Winchester 73, o han desaparecido antes de asimilarse — como quisieron hacer con Jemmy Button, el indio raptado por el capitán Fiz-Roy del *Beagle* y llevado a Inglaterra con intención de transformarlo en *gentleman* — es presentada por Riveros en los términos metafóricos de la propia etopeya de los pueblos sumergidos, encontrando el nexo entre su primer libro *Nimia* y éste, tentativa mayor de signar la génesis de la palabra más austral de todas, la que nunca se dijo antes, la que precede acaso a la palabra “estructurada”, occidental, que proviene de muy diversas raíces ontológicas, filológicas y culturales.

Es *De la tierra sin fuegos* la ecuación de muchas escrituras diferentes pero no contradictorias, sueños del cielo y de la tierra, donde la mitopoyesis se origina en los astros que dieron vida a los inmortales, los antecesores de los pueblos de los canales y su cultura cósmica y terrestre.

Acaso sólo se pueda definir la complejidad de este libro en términos a su vez metafóricos, retomando la idea que Ihab Hassan definiera como “paracrítica”, esto es una crítica literaria alternativa, a su vez revolucionaria y visionaria, tanto como el mismo texto analizado.

Obra poética / paleontológica / astronómica, su lectura nos lleva a otro nivel de comprensión del fenómeno poético, y a la redefinición de sus potencialidades. Residuos del cosmos y de las edades cobran vida aquí, gracias a la intuición y al oficio poético de Juan Pablo Riveros. Las diversas partes del libro, Naturaleza, Precauciones, Selknam, Yámanas, Qawashkar y Despedida (referida a Martín Gusinde [1886-1969] misionero / antropólogo / apóstol de las culturas aborígenes, quién, junto a Joseph Emperaire, autor de *Los nómades del sur*, recibe el homenaje y la dedicatoria del libro) son los núcleos de respectivas etopeyas, descritas en forma alocutoria.

Charles Darwin (“Darwin, Enero de 1833”) se convierte en otro personaje, debido a la importancia de su pasaje por nuestras costas en el siglo pasado. Pero es un Darwin poético, hecho verdad a través de la poesía: el que visitó, miró aquellas soledades, extrajo su ecuación para ofrecerla al mundo y la historia, ahora es mirado aquí, en el texto de Riveros, con la visión aguda del que nos reveló un mundo nuevo, que ahora se asimila al del poeta.

Libro-collage también de materiales y dimensiones radicalmente disímiles, su unidad es, sin embargo, una especie de milagro nacido de la profundidad y

del rigor de la concepción del autor. En sacra o antisacra tradición surrealista — que sin embargo aquí encuentra imprevisibles variaciones — fotografías y mapas, referencias biográficas o eruditas, elementos de la antropología escolástica, son un necesario correlato del texto poético propiamente tal, y están tan rigurosa y sabiamente distribuidos — los elementos disímiles y hasta contradictorios, desde un punto de vista tradicional — que el sentido de la integración total se cumple, en la mejor ley de la Modernidad, más allá del texto, en la propia conciencia del lector.

Especial mención merecen las fotografías. Extraordinarios documentos de una raza desaparecida, el autor nos señala que fueron tomadas por el propio Gusinde, en los años veinte. Patéticas o desgarradoras, siempre conmovedoras, las fotos muestran a jóvenes y viejos yámanas, en sus ceremonias mágicas, en su cándida desnudez, o en calidad de carne de degollina, masacrados en las excursiones deportivo-empresariales de los colonos europeos. Observando estas fotos, uno siente calarse la duda sobre la veracidad del concepto de “civilización cristiana occidental”, tan manido y socorrido para sustentar, justificar y promover atrocidades del pasado y del presente.

Sólo nos cabe augurar para tan extraordinario libro, una acogida equivalente a su importancia, en la crítica nacional e internacional. No quisiéramos para él la suerte de tantas otras obras fundamentales en nuestra historia literaria, que recién ahora comienzan a descubrirse. Huidobro apenas ayer, Rosamel del Valle, Juan Emar y Pablo de Rokha hoy — por sólo nombrar a los más evidentes e ineludibles — han recibido por décadas la amarga ración del “pago de Chile”.

Quisiéramos ver moverse a la Academia, a sus señorones de cátedras y ateneos, para premiar a este libro con la atención que merece. No quisiéramos para él la exclusión insultante, el silencio que resulta a la herramienta crítica más a mano cuando una obra escapa a la moda que consagra futilidades.

Un libro como el de Riveros bien merece una resonancia internacional. Pero estamos conscientes de que no se borran de la noche a la mañana el anquilosamiento o la inercia que provienen de una demasiado larga tradición. Si se nos permite decirlo, no hay mejor calificación que la metáfora martiana “ruines tiempos”, para calificar a los corrientes. A nivel nacional, en la prosa, tenemos el ejemplo de novelas que mediante el fraude literario se convierten en best-sellers internacionales, con el beneplácito aparentemente general, de padrinos a turiferarios.

En poesía, percibimos estancamiento o impotencia en los grandes (tal vez la honrosa excepción de Gonzalo Rojas confirme la regla) y decepción o dolor en los medianos / menores.

Acaso este texto / objeto mayor de Juan Pablo Riveros nos señale una nueva aurora, un nuevo tiempo.

Hernán Castellano-Girón  
Cal-Poly, San Luis Obispo



**Fernando Reati. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975 - 1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992. 270 págs.**

Hacia el siglo IV antes de nuestra era, Aristóteles de Estagira dictaminó que “[en] orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble<sup>1</sup>. Los horrores del siglo XX han cuestionado ese dictamen eterno. Tanto en la literatura de la Primera Guerra Mundial como en la del Holocausto, en la novela de la Revolución Mexicana como en la de la Violencia en Colombia o en la de la Guerra Sucia en la Argentina, los escritores han padecido la necesidad de referir lo atroz, lo increíble. A propósito de las novelas de la Primera Guerra, Reati cita a Paul Fussell (34); a propósito de la novela del Holocausto, a DeKoven Ezrahi (163). La pregunta que mueve a estos críticos a dibujar un espacio literario donde conviven lo real y lo increíble, es la misma que Reati se hace con relación a la novela de la Guerra Sucia: “¿Cómo escribir [un texto] ficticio, cuando la historia misma parece una novela?” (173)

En esa extensa biblioteca de un siglo antiutópico y desdichado, Reati examina los rasgos particulares de la novela argentina. Así por ejemplo, al compararla con la novela colombiana de la Violencia, advierte que su estética no es realista ni mimética, que sus páginas sostienen siempre esa condición irrepresentable de lo atroz que la ingenuidad del realismo suele pasar por alto y que, en consecuencia, impugna la fácil autoridad del narrador realista que se propone contar la única (la imposible) verdad verdadera de los hechos. En este sentido, la novela argentina se diferencia también de la novela de la Guerra Civil Española y aun de la novela comprometida con la Revolución Cubana cuya fe en la eficacia política de la literatura la llevó a defender “certezas ideológicas” con las cuales daba respuestas totalizadoras a su situación particular (120).

Al escepticismo del escritor argentino con respecto a la estética realista, se suma también su recelo con respecto a la parafestividad vanguardista y a esa inclinación del vanguardismo por “violentar” al lector (60). Desdeñoso de todo recurso formal que parezca “impactante”, así como del autoritarismo y el maniqueísmo propios de la estética realista, la confianza de este escritor en las páginas que escribe radica en la capacidad que tienen para ilustrar y enriquecer la discusión sobre una tragedia histórica que involucró a todos los sectores sociales (241). De aquí, pues, su fascinación por “la apertura de sentidos, la

ambigüedad interpretativa, las señales polivalentes, la postulación de lo relativo, la diversificación de la norma" (61). De aquí, también, las tres "constantes con variaciones" que definen su estética (20).

La primera constante es la consideración de un yo y de un otro que no se definen como opuestos entre sí, como claros arquetipos de la víctima y del victimario. Novelas como *La larga noche de Francisco Sanctis* (Humberto Constantini, 1984), *Luna caliente* (Mempo Giardinelli, 1984) o *Cuarteles en invierno* (Osvaldo Soriano, 1982), describen en términos ambiguos la relación del captor y el capturado, del verdugo y el reo. El autor observa entonces que,

La novela argentina no aparta la vista de los detalles exteriores de la crueldad, no deja de condenar la violación de los cuerpos y las conciencias, pero su principal objetivo es comprender la alteridad para controlarla y contrarrestarla. No se trata de justificar lo condenable, pero sí de entenderlo para entenderse, porque del conocimiento del Otro nace el autoconocimiento. (122)

La segunda constante consiste en ofrecer un sentido posible al caos de la experiencia violenta y entender, como lo hace un personaje de *El mejor enemigo* (Fernando López, 1984), que sobre el pasado sólo se pueden ofrecer a fin de cuentas "versiones, versiones, versiones" (143). Se trata de socavar la univocidad de la historia y de establecer que "toda construcción verbal es en principio relativizadora" (144). Ejemplos de esta constante son *Recuerdo de la muerte* (Miguel Bonasso, 1984) y *De Dioses, hombreritos y policías* (Humberto Constantini, 1984), novelas que al presentar distintas interpretaciones acerca de un único hecho subrayan la importancia del acto mismo de interpretar, esto es, las consecuencias que para el destino de los argentinos puedan tener una y otra y todas las interpretaciones de lo atroz.

La última constante que señala Reati tiene que ver con los catálogos de horror que componen las novelas argentinas de esta época. Reati menciona algunos ejemplos de dicho catálogo, pero prefiere considerarlos a la luz ambigua de novelas como *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig, 1976) *Con el trapo en la boca* (Enrique Medina, 1984), *Luna caliente* (Mempo Giardinelli) y *Cola de lagartija* (Luisa Valenzuela, 1983): la huida ritual del violador violado en la novela de Giardinelli, el ejercicio del poder en la condición andrógina del Brujo en la de Valenzuela, la imposible libertad que promete un ritual de castración la de Medina, el conflicto entre la condición de homosexual y los discursos de dominación que la circundan en la de Puig. La conclusión de Reati es exacta:

La aberración sexual en la novela denuncia una política sexual y a la vez es parte de ella: de allí su ambigüedad y multiplicidad. Se ha señalado anteriormente que en esta novellística no hay víctimas [ni] victimarios claramente diferenciados, que las relaciones entre el yo y el Otro represor, o entre el yo y el "otro yo", son contradictorias y de ningún modo unilaterales. La dualidad de las

respuestas sexuales corresponde a la ausencia de personalidades unívocas, a la internalización de ciertos rasgos del victimario en la víctima, y al hecho de que los personajes se rebelan y a la vez perpetúan los roles clásicos. (234)

Ironía del ensayo, dice el joven Georg Lukács, aquella en la que el ensayista pasa en silencio cuánto considera su propia vida a la luz de las obras que examina<sup>2</sup>. La dedicatoria que abre el estudio de Reati bien puede sugerir la profundidad de ese aserto, su laconismo esencial. Así como se suele atribuir a la novela el privilegio de la urgencia y del testimonio; así también podría pensarse en una crítica literaria que fuese ella misma un testimonio. El estudio de Reati pertenece a este tipo de crítica. Sus páginas tienen la dignidad de quien ha sobrevivido, del lector sobreviviente que va dibujando a lo largo de los años un espacio literario con las obras que nombran lo innombrable de su propia experiencia.

#### NOTAS

1 Aristóteles. *Poética*. Trad., Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974, p. 233.

2 Georg Lukács. "Sobre la esencia y forma del ensayo". En: *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Trad., Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1975, p. 18 s.s.

J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga  
Denison University



**Domingo Faustino Sarmiento. *Recuerdos de Provincia*. Edición de María Caballero Wangüemert. Málaga: Anaya, Mario Muchnik y Ayuntamiento de Málaga, 1992.**

Esta edición de *Recuerdos de Provincia* de Domingo Faustino Sarmiento realizada por la profesora María Caballero Wangüemert, latinoamericanista de la Universidad de Sevilla, es una importante contribución al estudio de la obra de uno de los más brillantes escritores latinoamericanos del siglo XIX.

Como toda edición clásica, este texto consta de las siguientes partes: estudio introductorio, bibliografía, texto y notas.

Con respecto al estudio introductorio, Caballero Wangüemert comienza con un riguroso análisis del contexto sociohistórico, destacando, sobre todo, el ascenso al poder de Juan Manuel de Rosas, para algunos el primer dictador de la naciente República, para otros al responsable de la reunificación del país, que no se había logrado hasta 1827. Rosas dominaría la escena política durante prácticamente toda la mitad del siglo XIX. Si bien es cierto que frente al exterior su capacidad negociadora le brindó algunos éxitos, tal como lo señala la editora, de cara al interior personificó la represión apoyado en la Mazorca, policía política del régimen, tristemente célebre por la brutalidad de su represión, lo cual obligó al destierro masivo de las mentes más valiosas del país, entre ellos Sarmiento y Echeverría.

Seguidamente, Caballero Wangüemert analiza el rol de la Generación del 37, subrayando que la obra y la acción de su maestro, Esteban Echeverría, configuran uno de los momentos decisivos para la cultura argentina.

Posteriormente, se pasa revista a la vida y obra de Sarmiento, destacando las circunstancias histórico-vitales que prevalecen. Es esclarecedor que se busquen las conexiones entre biografía, autobiografía e historia como génesis del texto en la obra sarmientina.

Como autobiografía vindicadora del honor ultrajado, Caballero Wangüemert señala que *Recuerdos* tiene su precedente en *Mi defensa*, folleto de unas treinta páginas publicado en Chile en 1843. En ambos libros el propósito del autor es de rehabilitar su nombre, de asumir su defensa como hombre político con el propósito de intervenir en la vida pública del país.

Si en *Mi defensa*, el marginal Sarmiento, considerado así por sus enemigos, extrema la acusación y la transforma en reivindicación, en *Recuerdos de*

*Provincia*, la visión de esa defensa se enriquece tanto en propósito como en estilo. Aquí el hijo de sus obras abre literalmente el volumen con su árbol genealógico; su esfuerzo se define ahora como el de adaptar la tradición de la elite letrada al clima social e ideológico de la era republicana. Esta rehabilitación de carácter histórico y político, se une a otra que se da un plano más íntimo, profundo y permanente: el de sus propios recuerdos. Así, a partir de lo circunstancial, según Caballero Wangüemert, el autor va al encuentro con él mismo en tanto indaga y avanza en el camino que recorre el país. Sarmiento se reivindica a través de su autobiografía; por eso dice: "he querido apegarme a mi provincia, al humilde hogar en que he nacido; débiles tablas, sin duda, como aquellas flotantes a que en su desamparo se asen los náufragos, pero me dejan advertir a mí mismo que los sentimientos morales, nobles y delicados, existen en mí, por lo que gozo en encontrarlos en torno mío, en los que me precedieron, en mi madre, en mis maestros y mis amigos. Hay una nobleza democrática que nadie puede hacer sombra: la del patriotismo y el talento".

Finalmente, la editora destaca que Sarmiento ha sido un personaje permanentemente recreado desde las letras argentinas: Ricardo Rojas, Lugones, Gálvez, Martínez Estrada... y sobre todo Borges, cuya deuda con el sanjuanino es enorme. "Si uno inaugura la cultura del libro", subraya Caballero Wangüemert, "el otro la erige en ídolo. (...) Ambos revolucionaron la vida a través de la literatura; en ambos se confunden ficción y realidad. Sus textos hablarán por ellos".

Con respecto a la bibliografía, Caballero Wangüemert sugiere consultar el trabajo de Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento éducateur et publiciste (entre 1839 et 1852)*. París, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 1963. Este libro contiene la bibliografía más completa hasta la década de los sesenta, por lo que la editora se ha limitado a recoger estudios a partir de esa fecha.

En cuanto a las notas, no hay duda de que las mismas contribuyen a enriquecer la lectura del texto, sobre todo en la clarificación de ciertos nombres, desconocidos para el lector no especializado, así como la aclaración de determinadas voces o giros idiomáticos utilizados por Sarmiento.

Hay que agregar, finalmente, que esta edición merece reconocimiento no sólo por la seriedad con que se ha encarado, sino también por permitirnos acceder a uno de los textos más importantes de Sarmiento, lamentablemente agotado.

Juan Carlos Mercado  
East Stroudsburg University

## EL SUJETO SINTACTICO

Héctor Libertella. *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991. 100 pp.

Héctor Libertella (Bahía Blanca, Argentina, 1945) ha destacado como uno de los principales narradores y teóricos actuales. Es autor de *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), uno de los ensayos fundadores sobre la literatura de los últimos años. Allí no sólo exploraba la obra de ciertos autores (Lamborghini, Elizondo, Sarduy, Puig, Arenas, Lihn), sino que además ofrecía una postulación teórica de esa narrativa. En una de las secciones más perspicaces, Libertella acudía a ciertas propuestas de Lezama Lima para recorrer el territorio americano: "*Sujeto metafórico oscilante*, el mismo Lezama admite una penetrante y nueva mirada sobre el sujeto, formado por la confluencia y choque de significantes, y revelado específicamente en dos procesos: **condensación y desplazamiento** (la metáfora que avanza creando infinitas conexiones; la imagen final que asegura la pervivencia del poema como sustancia resistente)". El cuestionamiento del "sentido" va a ser una práctica constante de los escritores de las últimas décadas. En cierto modo, esta escritura tiene su gravitación en el lenguaje y su representación. Libertella la denominará con la palabra "nueva" o "vanguardia". "Vanguardia" entendida aquí no desde el punto de vista de una periodización histórica estricta, sino como modo de proceder frente al lenguaje. Ese nombre tiene que ver con el hecho de "diferir en el conjunto de las letras latinoamericanas", y aquí agregaríamos a ese **diferir**, el **disentir**, el **discurrir**, el **derretir** o el **digerir**. El tema se presta para mayores matizaciones y precisiones.

Esta digresión sobre *Nueva escritura en Latinoamérica* nos permite entrar en el nuevo libro de Libertella: *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*. Se trata de las respuestas del argentino a cuestionarios y entrevistas, realizadas de 1985 a 1990. *Patografía* es una palabra acuñada por Libertella; un neologismo traído de dos palabras griegas: **pathos** (dolor, enfermedad) y **grafeia** (graffa, escritura). Con ese cuño, se intenta emblematicar la literatura actual. La última entrevista lleva ese título y en ella Libertella se explaya: "¿No es acaso el que muestra los caminos de acceso al microscopio?... Vive como perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee solamente fragmentos, trozos, sonidos, trinos... ¿Tendrá la

literatura algún placer más intenso?: sacarse de encima a sus escritores adolescentes, terminar de una vez con sus literatos maduros y entrar a punta de cuchillo en una maleza ignorante de palabras. En el territorio salvaje del patógrafo que camina hacia la enfermedad o morbo de la letra, y que sabe que va a terminar en la corrupción de sus tejidos y en el punto final de su muerte. [Por tejidos habrá que decir textos, claro. Y por muerte, muerte gramática.].” *Patografía* es un libro teórico muy ameno, que se puede leer verdaderamente como una charla del escritor. Libertella habla de sus conceptos acerca de la literatura actual y, aunque puede referirse al propio trabajo narrativo, no hay interés por descubrir los hilos biográficos o anecdóticos en el entramado del volumen.

En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987), Libertella había sugerido el “árbol hermético de las vanguardias”. Desde la tradición del Corpus Hermeticum, pasando por Góngora y Sor Juana, Octavio Paz y José Lezama Lima, Severo Sarduy y el cruce con el psicoanálisis y la lingüística, la escritura actual (poesía, narrativa, teoría) se deriva en “multitud de formas que se confunden en distintas redes botánicas: desde el arcaísmo al hipergongorismo, del grafismo al concretismo, del grotesco a los idiolectos, al pastiche del Siglo de Oro español, al filo-surrealismo y, por último, a la ficción teórica... en sus finísimos hilos se prolonga y hace punto en cruz el bordado de muchas escrituras vecinas; como si todas acudieran a un pacto de sangre”. Y quizá uno de los rasgos predominantes de esta visión de la escritura esté ya anunciado en el primer libro de Libertella: la imagen que avanza, a partir de la proliferación de los significantes, y discurre a través de grafismos derramados en la página. En “La sintaxis, cinta deslizante” (del libro de entrevistas), ante la pregunta: “¿cómo trabajará ahora sus frases el escritor? ¿Tal vez con táctica sintáctica?”, Libertella responde: “Sin táctica, ¿sí? Quién sabe si la frase no es una onda de mar, y si en esa ondulación no anda náufrago el que escribe saltando sobre olas y sufriendo toda clase de accidentes gramaticales... A lo largo de la línea quebrada de una vida aparecerán cortes, modificadores: cualquiera habrá de perder los eslabones (los estribos) y terminar predicado por varios elementos que también a él lo modifican”. Así, los planteamientos del argentino pueden ser vistos como un tejido teórico acerca de la literatura, en un análisis que discurre por la “librería argentina”, “la tipografía y el molde”, la “posmoda”, “los retratos de familia”, “la fisión teórica” o la misma “patografía”. El carácter, el padecimiento, la pasión, la enfermedad, del escritor actual, está en la letra.

**Ernesto Gil López: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*. S/C de Tenerife: ACT/Aula de Cultura de Tenerife, 1991.**

De los tres temas que predominan en este estudio de la obra de Guillermo Cabrera Infante, la cinematografía resulta quizás el más atractivo, si bien no necesariamente el más importante. Para la imaginación de la mayoría de los escritores hispanoamericanos el cine ha sido una gran ventana al mundo. Ofrece además una posibilidad ilusoria de integración a éste, parte del intento universalista, quizá inconsciente, de dejar atrás la circunstancia de estar encerrado en una subcultura tercermundista. Hemos percibido y estudiado esta actitud en escritores como Jorge Luis Borges y, de una manera más pragmática, Manuel Puig. La obra de Guillermo Cabrera Infante ha sido objeto de estudios que exploran sus conexiones con el poder mitificador del celuloide, bien justificadas aun en su narrativa, ya que Cabrera ha ejercido la profesión de cronista cinematográfico. Recientemente Kenneth E. Hall ha puesto en relieve, por ejemplo, la importancia de Charles Chaplin, Billy Wilder y Jacques Tati en la producción literaria de este escritor cubano, así como algunas de las ideas del andamiaje crítico de *Cahiers du cinema* (*Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, 1989).

Nos llega ahora otro estudio minucioso desde Tenerife, lugar de nacimiento del padre de Cabrera Infante, de Ernesto Gil López. Constituyó su tesis de grado bajo la dirección de Carmen Ruiz Barrionuevo, quien se ha destacado principalmente por sus estudios sobre literatura cubana.

Ernesto Gil divide las obras del "único escritor inglés que escribe en español", según el escritor ha dicho más en broma que en serio, de acuerdo con las tres preocupaciones que considera dominantes en la producción literaria de Cabrera Infante: La nostalgia por La Habana nocturna prerrevolucionaria, y por tanto en vía de desaparecer, plasmada ya en filme polémico por su hermano Sabá y Orlando Jiménez, lo cual casi lo lleva al exilio interno. Esta nostalgia se profundizó, naturalmente, por la ausencia en el exilio verdadero. Comienza con *Así en la paz como en la guerra* (1960), donde Cabrera intentó actuar pudiera decirse, como cronista de una época de la vida en Cuba. Culmina en la que quizá será la mejor de sus obras, *Tres tristes tigres* (1967), donde Cabrera parece querer "fijar en el cristal", como diría Lezama Lima, a esa Habana nocturna

antes de que el olvido la difumase, por medio de una galería de voces. Esto es, por la palabra escrita, pero en función paralela al lente cinematográfico de acción y con gran atención al *soundtrack*. Continuando la historia inicial, filmada por su hermano, según dice Gil, Cabrera da comienzo a un relato, "Ella cantaba boleros" que se desarrollaría más tarde en su mejor novela, *Tres tristes tigres*. Recogiendo las voces callejeras de su ciudad, a la que canta como James Joyce cantara a Dublin, o Jorge Luis Borges a Buenos Aires. Concluye Ernesto Gil esta primera parte con comentarios sobre *La Habana para un infante difunto*.

Conviene señalar que no importa que el lector desconozca la obra de Cabrera Infante, pues el autor provee numerosas citas y comentarios sobre temas, desarrollos y personajes de estas obras, al igual que los detalles biográficos que las alimentan, y un panorama de las opiniones críticas que han suscitado.

En la segunda parte Gil explora las viñetas, los ensayos periodísticos y otras prosas dispersas, además de experimentos lingüísticos como *O, Vista del amanecer en el trópico* y *Exorcismos de esti[l]lo*. Es en esta sección donde Gil hace más hincapié en la vena humorística novedosa y el uso paródico del lenguaje, refiriéndose también a las otras obras estudiadas. En realidad, las referencias a la pasión de Cabrera por la ironía, la sátira desenfadada y los juegos de palabras (un duelo, pudiéramos decir, entre la influencia de Lewis Carroll y la de Groucho Marx, apadrinado por el choteo criollo) son aspectos constantes de cualquier estudio de la obra de Cabrera Infante (en sus propias palabras, es su "vocabulario"), y Ernesto Gil no los ha desatendido. Se ha preocupado, además, de tratar de demostrar que las obras del escritor cubano, y en especial *Tres tristes tigres*, poseen una estructura lógica que las anima, a pesar de su frecuente aspecto de escritos inconexos.

El otro gran amor de Cabrera Infante es la cinematografía. Gil le dedica la tercera parte de su estudio. Incluye aquí el último libro del escritor que se publicó en Cuba, *Un oficio del siglo XX* (1963), donde recoge crónicas cinematográficas publicadas en la revista *Carteles*, y una recopilación posterior de artículos sobre el llamado séptimo arte, *Arcadia todas las noches*. Ernesto Gil comenta las distintas fases de Cabrera Infante relacionadas con el cine: como espectador aficionado, crítico, periodista, guionista y conferencista. Ofrece una síntesis comentada de valoraciones de otros estudiosos de la obra del escritor, como son Ardis L. Nelson, Rosa Ma. Pereda, Isabel Alvarez-Borland, Suzanne Jill Levine y Emir Rodríguez Monegal. Concluye Gil que *Un oficio del siglo XX* "no es una mera recopilación de críticas de cine, sino algo más que prefigura ese otro libro sorprendente que es *Tres tristes tigres*". Completa Gil su recorrido panorámico de este tema con unos comentarios sobre varios aspectos cinematográficos en otras obras del escritor cubano.

Pudiera añadirse que los temas que ocupan a Cabrera Infante no podrían ser más comunes (el sexo, la vida nocturna, el tabaco), aunque su enfoque no lo

es. Al contrario, Cabrera Infante es una de nuestras voces más originales y experimentales. Y muy pocos escritores hispanoamericanos aplican como él su ingenio, y a veces con éxito, por arrancarle una sonrisa al lector. Aun pudiera considerarse que el uso humorístico del lenguaje ha sido siempre su mejor escape.

No pierde la oportunidad Ernesto Gil de agregar a su estudio un capítulo final sobre otra obra singular del escritor cubano, *Holy Smoke*, escrita en inglés. En ella vuelve a unir Cabrera el tema cinematográfico, la nostalgia por placeres pasados, los juegos de palabras, y el regreso a La Habana más allá de sus recuerdos, pues en broma y en serio la parodia alcanza hasta la Cuba del famoso encuentro colombino. "Con tal de divertirse y divertir al lector", apunta Gil, "Cabrera Infante se salta todas las barreras convencionales" (pág. 301).

Pueden perdonársele a Ernesto Gil López algunos detalles usuales en tesis de grado, en general no referentes a la obra estudiada. Hay un comentario en particular, en una somera biografía de José Martí (con relación a una parodia del estilo martiano en TTT) que puede sorprender a algunos lectores, especialmente teniendo en cuenta que Martí murió en 1895. Dice Gil: "Los últimos años de su vida estuvieron dedicados a la configuración del Partido Comunista Cubano, con el que se logró la independencia de la Isla" (pág. 97).

Sin embargo, el presente volumen es un compendio útil para los estudiosos de la producción literaria caribeña, de las relaciones entre la cinematografía mundial y la narrativa hispanoamericana, y de los usos del humor y de juegos del lenguaje en nuestras letras.

Dolores M. Koch  
Nueva York,  
octubre de 1993



**Colegio de México — Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios**  
***Reflexiones Lingüísticas y Literarias. Vol. I: Lingüística*** Rebeca Barriga V.  
y Josefina García F.; ***Vol II: Literatura.*** Rafael Olea Franco y James  
Valender eds. México: El Colegio de México, 1992.

Exhaustividad y multidisciplinariedad caracterizan a la nueva publicación de este Centro de Estudios del Colegio de México\*. En los dos volúmenes que se nos presentan en esta ocasión, se dan a conocer la situación académica y el desarrollo de las investigaciones que se están llevando a cabo actualmente en los estudios lingüísticos y literarios.

El primer volumen está dedicado al estudio del lenguaje y las lenguas a partir de una perspectiva lingüística que abarque diversas formas de aproximación según el tipo de problema que se trate. Este acercamiento resulta entonces plural desde el punto de vista disciplinario ya que la naturaleza del objeto de estudio lo requiere así. De esta manera, encontramos aquí un conjunto de reflexiones y aplicaciones que van desde el campo de la teoría lingüística — centrado en el lenguaje como facultad humana comunicativa — hasta la descripción y explicación de rasgos lingüísticos utilizados en sectores muy específicos de la población mexicana actual.

Los temas en este volumen se distribuyen en tres partes bien delimitadas. En la primera, dedicada a **Las Lenguas**, tenemos, en primer lugar, una reflexión realizada por T. Smith Stark acerca de la interpretación errónea que ha suscitado el método que propuso Sapir para describir las relaciones genéticas remotas entre lenguas indoamericanas. De lo que se trata aquí es de comprender cabalmente el método a partir de los errores que surgieron al tratar de interpretarlo. Es así como podremos luego emplear la metodología propuesta como instrumento en la investigación comparativa de lenguas. Con ese fin, el autor profundiza en los rasgos estructurales que Sapir tomó en cuenta y concluye que aunque dichas indagaciones sean ahora vistas como preliminares imperfectos,

---

\*El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios surgió en 1947 como centro de docencia e investigación en las dos áreas que se delimitan. En 1963, el Colegio de México le concedió la facultad de otorgar grados universitarios y se inició así su programa de Doctorado en Lingüística y Literatura Hispánicas que funciona hasta el día de hoy.

pueden servir de punto de partida para otras investigaciones. Smith Stark nos propone así una herramienta válida de investigación, revalorizado a su vez de manera rigurosa después de haber reflexionado sobre la calidad de su método. Por otro lado, Y. Lastra nos ofrece un panorama de los estudios sobre la lengua otomí desde el siglo XVI hasta el día de hoy. De este modo podemos tener una idea de la constitución de esta lengua cuando entró en contacto con los españoles y compararla con su estado actual. Por su parte, Ch. Melis se ocupa del origen de la preposición *para* a partir de los desacuerdos que se han suscitado sobre la génesis de esta partícula gramatical. Realiza para ello un análisis diacrónico desde el latín de la zona castellana del s. IX hasta el castellano del s. XIII. La autora observa en este recorrido el núcleo sémico que se preserva a pesar de las variaciones semánticas. Por último, J. Lope Blanch nos habla de la extensión diatópica de la expresión *desde que* en un contexto gramatical específico. Según este fenómeno, se observan correlaciones entre zonas del Caribe, Andalucía y Canarias que llevan a concluir la existencia del dialectalismo dentro de la unidad fundamental que es la lengua española. Así, como bien apunta el autor, a pesar de todas las variaciones producidas por los contactos y el avance del tiempo, se sigue hablando un mismo idioma.

La segunda parte de este volumen está dedicada a reflexiones sobre **El Lenguaje**. Vemos en este conjunto de artículos cómo se parte de la función más obvia del lenguaje — comunicar — para pasar enseguida a la descripción de problemas en la construcción del mensaje lingüístico. El marco teórico generalmente empleado es el de la Gramática Generativa. Ya que se trata de explicar la adquisición y el uso del lenguaje, se llega al área de la neuro-lingüística que establece aquí la correlación con el componente semántico del lenguaje.

Entendido en su función comunicativa tenemos los artículos de la editora, R. Barriga, y de la investigadora O. Rodríguez. La primera se dedica a analizar las funciones fática y expresiva de la comunicación que se expresan bajo la forma de interjecciones y muletillas. Es así como se observa que en el lenguaje infantil, estos recursos discursivos posibilitan la interacción entre los sujetos hablantes y esto, a su vez, hace posible la adquisición y el uso del lenguaje. En edad más tardía, estas funciones evolucionan en sistemas más abarcadores de significación social. Por su parte, O. Rodríguez se ocupa de la producción lingüística de niños mexicanos según diferentes situaciones comunicativas, apuntando a un estudio sociolingüístico del lenguaje infantil. Empleando un método estadístico, la autora comprueba que los niños detentan una competencia gramatical superior ya que manejan las estructuras gramaticales en un nivel cercano al de los adultos. En el campo de la reflexión sintáctica encontramos también dos trabajos. El primero, de S. Bogard, se ocupa del Status Sintáctico del pronombre que se emplea como complemento indirecto. Usando argumentos del campo de la sintaxis, el autor nos demuestra cómo esta categoría gramatical asume funciones diferentes a la de pronombre lo cual sugiere

cambios en el español que no percibimos en tanto hablantes ingenuos. De manera semejante, M. Pool Westgaard expone el problema de los dativos posesivos y el sujeto pospuesto empleando también técnicas estadísticas y emmarcando el método de su trabajo en la teoría generativista. Precisamente acerca de la Gramática Generativa, H. Contreras se ocupa de un concepto modular como es el de la Gramática Universal. Este investigador se pregunta sobre el modo en que se conciben los principios innatos específicos para adquirir una lengua así como un segundo problema que aún queda por resolver: la caracterización de las variaciones lingüísticas, que tal vez sea posible mediante la descripción de parámetros sintácticos. El artículo de J. Marcos-Ortega se desarrolla en el campo de la neurolingüística y establece correlaciones entre la actividad eléctrica del cerebro (neurofisiología) y las diferencias lingüísticas que dan como resultado las categorías léxicas y sus diversos significados (por ejemplo, la diferencia entre la comprensión de sustantivos y verbos). Se establece, de esta manera, la correspondencia entre el aspecto fisiológico de la adquisición y uso del lenguaje y los procesos lingüísticos. Nos encontramos ahora en el terreno de las significaciones. Dos artículos se ocupan de este difícil campo. El primero trata de los problemas semánticos que surgen cuando se confronta la entrada de las palabras en el diccionario y la estructura de su respectiva definición. Lo que se descubre aquí es el problema del estereotipo objetivizado en el orden social que es revisado, a su vez, por el enfoque científico del lingüista que debe realizar el diccionario. La perspectiva científica somete a prueba la supuesta objetividad del estereotipo social y el autor, L. F. Lara, concluye que ambos puntos de vista deben conciliarse para obtener un resultado óptimo para la competencia del hablante y la labor del lingüista. A continuación, J. García Fajardo explora los mecanismos de las variaciones de significado que se deben a diversas razones (variaciones y ambigüedad sintácticas, ambigüedades estructurales, diferentes niveles de significación o el surgimiento de valores semánticos en contextos diferentes) e incorpora los valores de la enunciación comunicativa.

La tercera parte del volumen se dedica a **Lingüística y Educación**. R. Avila se ocupa nuevamente del problema de uso de los diccionarios, siguiendo esta vez criterios sociolingüísticos. Su receptor es muy específico (infantil). De lo que se trata ahora es de proponer una solución a un problema práctico con un lector real. Por último, G. Bravo Ahuja investiga los bosquejos de trabajos que se realizan actualmente en lo que se refiere a la enseñanza del español a la población indígena. Su finalidad es proporcionar criterios que sirvan para la elaboración de materiales didácticos adecuados.

El segundo volumen, dedicado a estudios literarios, se divide en cuatro partes. Las cuatro primeras responden a una periodización de los textos literarios y la última parte se ocupa de la literatura de tradición oral de orden más bien atemporal en tanto no detenta una cronología precisa. El primer período

corresponde a la **Literatura Medieval** y a la del **Siglo de Oro** español. L. Astey nos ofrece la edición y traducción al español de un texto religioso — el alma en búsqueda de Dios — escrito por Hildegard von Bingen en el s. XII. El autor trata de aproximarse al original — que también presenta en su texto — y explora las implicaciones teológicas de este drama religioso. De ahí pasamos a la tienda de Don Amor (*Libro de Buen Amor*) cuya descripción puede verse, a juicio de F. Delmar, en el marco de una nueva representación y concepción del tiempo. Se define entonces un mundo efímero donde se haga posible la relación entre el hombre, la naturaleza, el amor y el espíritu didáctico. Por otro lado, A. Alatorre reivindica a Pedro Mártir — autor más citado que leído — como autor de unas de las mejores crónicas de la conquista, *Nuevo Orbe*. Según el autor, P. Mártir inaugura una visión humanista, ofrecida por la Conquista, que se continúa de ahí en adelante. De manera semejante se aprecia el aporte del llamado *Romancero Rústico* al bucolismo del s. XVII. A. González se encarga de establecer los rasgos de este género a partir de los ejemplos que encuentra en el *Romancero Nuevo*. Se comprueba entonces que surge una forma de realismo que a veces se traiciona por el empleo de tópicos culteranos o cortesanos. Llegamos así a la **Literatura Novohispana** en la cual dos trabajos se encargan de la interacción cultural en los primeros tiempos de la colonia. G. Baudot analiza las diferentes interpretaciones de la figura de Quetzalcoátl que encuentra en la crónica de Alva Ixtlilxóchitl y observa la integración de los valores amerindios en la perspectiva teológica de la sociedad novohispana. Por su parte, J. Ortega estudia la crónica de Guamán Poma de Ayala desde la perspectiva de los modelos de la abundancia y la carencia como posibilidades de representación que encuentran en la comida una metáfora central. Ambos trabajos se ocupan, pues, del proceso de transculturación ocurridos en el mundo mexicano y el andino. En lo que a retórica cristiana se refiere, M. E. Venier estudia un tratado del s. XVI interesándose sobretudo en el alfabeto nemotécnico elaborado por su autor. Este toma, en efecto, ejemplos de los indígenas del Nuevo Mundo. M.A. Méndez se ocupa del sermón, vehículo ideal para la propagación de la fe y la corrección de errores, en su versión paródica y blasfematoria. Se enfrenta así el problema del discurso dogmático de la religión frente al discurso profano, libre y evolucionador, que lo desafa. A pesar de que estos discursos chocan continuamente, ambos no dejan de estar presentes.

En el campo de la **Literatura Moderna** del s. XIX, L. Weinberg intenta conciliar los puntos de vista literario y antropológico al estudiar las relaciones entre lo culto y escrito frente a lo popular y oral en el *Martín Fierro*. Asimismo A. Rivas destaca la concepción didáctica y nacionalista del género en la novela *El Zarco* de Altamirano. Se observa entonces una superación del romanticismo en pos de una estética realista. Ambos trabajos nos muestran entonces las necesidades expresivas en el XIX hispanoamericano debido a la coyuntura política y social que representó la formación de las naciones. Los ensayos sobre **Literatura Contemporánea**, centran su atención en la naturaleza del lenguaje

literario y su propuesta de representación de la realidad. Dos artículos nos dirigen hacia los textos borgianos. Por un lado, M. L. Tenorio parte de una reflexión hecha por Foucault acerca de la escritura de Borges y su relación con el problema del conocimiento. Al comparar las reflexiones ensayísticas del autor sobre la metáfora con el uso poético que de ellas hace, la investigadora concluye que Borges emplea la metáfora para superar insuficiencias epistemológicas del lenguaje y alcanza una concepción del mismo basada en la invención mítica. Por otro lado, estamos ante una opción borgiana por la barbarie (como opuesto a civilización). Para el escritor, el mundo de la ficción es capaz de transformar el pasado y, en consecuencia, el presente. Según esta observación de R. Olea, habría entonces una contradicción con la cultura letrada con la que se suele identificar a Borges. R. Corral tiene un interesante acercamiento a Onetti y Arlt desde la perspectiva de sus ideas en lo que respecta a la creación literaria. Analizando dos novelas de estos escritores, la autora encuentra paralelos que revela la existencia de vasos comunicantes entre sus obras. De este manera, Arlt se convierte en una voz que Onetti interioriza tempranamente y con la cual dialoga. Onetti crea, entonces, a su precursor pero Arlt prefigura a Onetti en una interesante dialéctica de creación. La obra del poeta mexicano C. Pellicer es analizada desde la perspectiva de un cristianismo evangélico que, en opinión de Y. Jiménez, lo impulsa a enraizarse en la Historia. Es así como Pellicer filtra una tradición cultural y literaria que genera una actitud positiva hacia el mundo. La relación entre crítica y creación se aprecia en dos trabajos sobre O. Paz y L. Cernuda. En el primero, A. Stanton realiza una lectura de *El Arco y la Lira* que contiene varios libros en uno: poética personal del autor, teoría estética válida para la generación que hereda las vanguardias y poética histórica sobre una parte de la tradición literaria de Occidente. Debido a esta naturaleza diversificada el libro de O. Paz ofrece una pluralidad de respuestas que no solo son diferentes sino también parecen resultar incompatibles entre sí, lo cual provoca que el texto se reescriba en cada lectura. En cuanto a L. Cernuda, J. Valender analiza los juicios que el poeta emite acerca de sus contemporáneos. Un impulso contradictorio, de atracción y hostilidad, lleva a Cernuda a escribir poesía y parece que traslada este impulso a la realidad y a su crítica literaria. De esta manera, más que estar frente a un ensayo crítico, estamos ante la obra de un poeta que defiende el tipo de poesía que él escribe.

El último apartado de este volumen se ocupa de la **Literatura Tradicional y Oral**. Por un lado nos encontramos con una revalorización de la literatura oral que manifiesta un contenido mítico, una aventura simbólica o un valor testimonial. La literatura oral representa así una propuesta de cambio y de fórmulas de supervivencia sin dejar de responder a una calidad artística. Y la literatura oral se relaciona en sus orígenes con la música. E. F. Nava halla esta concordancia en la décima popular mexicana y sienta las bases para una investigación interdisciplinaria entre literatura y musicología.

De esta manera, los volúmenes aquí presentados dan cuenta de una serie de perspectivas para abordar el lenguaje y su expresión artística, la literatura. Al centrarse en el estudio del lenguaje apreciamos la labor realizada en el campo de la teoría y su aplicación, tomando en cuenta desde la naturaleza fisiológica del sujeto hablante hasta las variantes que surgen debido a su inserción social. Frente a un objeto tan múltiple como es el lenguaje, su tratamiento también debe ser múltiple y complementario. En cuanto a la literatura, observamos una situación semejante. No se trata de presentar solo análisis descriptivo de los textos en cuestión sino iniciar una reflexión que abarque las condiciones de enunciación de dichos textos, así como la diferencia entre la concepción creativa y la visión crítica. Una virtud de estos trabajos es que, al hacerse la recapitulación final de las observaciones, se deja lugar a una serie de preguntas que motivan la continuación de la investigación. Y de eso se trata cuando se busca hacer ciencia y reflexión con el fin de comprender nuestra comunicación con y representación del mundo. Todo esto lo cumplen cabalmente, y con seriedad en su tratamiento, los investigadores de este centro de estudios.

**Rocío Quispe-Agnoli**  
Brown University

***Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación (México).*** Coordinadora Académica, María Agueda Méndez. México: Archivo General de la Nación (México), El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 792 pp.

El *Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación (México)* se caracteriza por su exhaustividad y rigurosidad académica, ambas aseguradas por el esfuerzo interinstitucional que lo ha llevado al cabo. El proyecto ha contado con el apoyo del Archivo General de la Nación (México), el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, la Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Bajo la coordinación académica general de María Agueda Méndez, los becarios y otros investigadores de estas instituciones, han revisado y catalogado miles de páginas del grupo documental *Inquisición* del Archivo General de la Nación (México).<sup>1</sup> Así se le ofrece al investigador de cualquier disciplina una herramienta bibliográfica de gran utilidad para el acercamiento a no sólo las realidades historiográficas del siglo XVIII novohispano que refleja la labor del Santo Oficio, sino, más importante, a la microhistoria o a la historia de las mentalidades mexicana de la época.

Los conceptos básicos del **archivo** y el **catálogo** guían todo el proyecto que ha permitido la elaboración de este volumen. Antes del momento catalogador existe el esfuerzo archivístico. El archivar, es decir, la acción de ordenar en un lugar los documentos custodiados de una cultura, se produce en gran parte por el deseo de dejar un memorial histórico a futuras generaciones por medio de sus signos más permanentes: su escritura. En Nueva España se ven en dos culturas archivísticas — la indígena (azteca) y la occidental (española) — y el resultado es la conservación de numerosos textos dentro de archivos y bibliotecas, entre ellos, el que eventualmente llegarán a investigar y organizar nuestros catalogadores: el Archivo General de la Nación (México). Los catálogos nacen para ordenar el material que se encuentra dentro del archivo; para organizar lo ordenado — o tal vez lo desordenado — y hacerlo aun más perdurable, llevando más allá la noción de permanencia del archivo. Después de que los textos históricos de una cultura se han desintegrado o perdido, los

catálogos pueden dejar constancia del texto desaparecido. Pero además de cumplir una función archivadora, el catálogo, si tiene éxito, facilita la ubicación de los textos dentro del archivo o biblioteca para el investigador. Este último requisito se cumple con el volumen que aquí reseñamos, como veremos al describir su estructura.

Un catálogo, como el que tenemos delante, puede especificar criterios para escoger el material que se incluye. De esta manera se diferencia de los catálogos dentro de las bibliotecas o archivos que intentan organizar todo el material que allí se encuentra. Los compiladores explican que han decidido comenzar por los siglos XVIII y XIX (años 1700 a 1810 — comienzo de los movimientos independendistas), aunque el grupo documental *Inquisición* está formado por anales que van de 1521 a 1823, porque así se permite mayor comprensión de la historia diaria virreinal durante el proceso lento que lleva a la Independencia. Es por medio de una catalogación sistemática de los textos requisados por el Tribunal de la época señalada que se permite esta óptica. Otro criterio que dirige la selección de textos consiste en la “literariedad” de las obras. Los catalogadores han escogido las obras del grupo documental *Inquisición* por lo que llaman su “voluntad” literaria. Se reúnen obras que “muestran la *voluntad* de utilizar el lenguaje para exponer, con miras a veces estéticas y creadoras, sentimientos, pensamientos y conductas” (viii). Es decir que se tiene en mente una definición moderna de lo “literario”, dado que en el Catálogo se mencionan textos de diferentes géneros: por ejemplo, se citan obras tanto poéticas como historiográficas, y tanto sermones como narraciones.

El *Catálogo de textos marginados...* ofrece una fuente organizada y casi infatigable de textos marginados y poco, o nada, trabajados, ya que el material es producto de la labor inquisitorial. Aquí se halla mención de numerosas obras de mano femenina, que por no tener acceso a la publicación — y claro está, por tener muchas de ellas material prohibido — no se hubieran conocido de otra manera. Al cotejar el catálogo, encontramos, por ejemplo, la descripción de unas nueve cartas de amor escritas por una monja clarisa descalza a su amante, un sacerdote que es objeto del proceso inquisitorial (#609). Está también la entrada de un poemario cantado por una “doncella” que se denuncia a sí misma de “haber incurrido en el crimen de heregía mista” (#2123). Estos son sólo dos ejemplos de los más de 2623 textos — sin contar los textos subordinados a las colecciones — que se incluyen en el Catálogo. Repetimos, el volumen atrae al especialista con una plétora de obras nada estudiadas y bien organizadas y descritas.

La organización del Catálogo permite el fácil acceso a las obras. Durante la preparación del proyecto evoluciona el modelo de ficha y clasificaciones, gracias a que los catalogadores no se hubieran regido por un sistema rígido exterior, sino por lo que pedían los mismos textos. Han llegado a un sistema claro y eficaz como herramienta de investigación. El volumen se divide en dos apartados generales: el primero, **Textos en prosa**, y el segundo **Textos en**

**verso.** Una tercera parte del catálogo, el **Apéndice** incluye documentos esotéricos, brujescos o demonológicos. Dentro de las tres partes se distingue entre estructuras de género e índices de contenido. Por ejemplo, los **Textos en prosa** incluyen categorías como auto, biografía, carta (epistolario), devocionario, narración, relación, sermón, y otros que no incluimos por falta de espacio. Bajo la sección de **Textos en verso** encontramos canción, copla, décima, romance, silva, soneta, y más. En el **Apéndice** se incluyen, por ejemplo, carta, cédula, conjuro, ensalmo, hechizo, invocación, receta, relación. La cuarta y última parte del volumen está formada por siete **Índices**: de autores, bíblico y hagiográfico, de lugares, de obras mencionadas, onomástico, y dos de **primeros versos** (uno alfabético, el otro por ficha). Estas variadas clasificaciones facilitan el hallazgo de obras dentro del Catálogo. Al utilizarse el volumen debe tenerse en cuenta que los índices siempre refieren al número de la ficha, y no al de la página del volumen.

La estructura interior del catálogo consiste en las fichas, las cuales están ordenadas por género y dispuestas en orden cronológico; los textos sin fecha se hallan al final de cada sección. La decisión de no usar una clasificación onomástica fue acertada dada la cantidad de material anónimo y de textos de autores poco o nada conocidos. Los catalogadores, enfrentados con varias obras que forman parte de colecciones, han decidido tratar cada una de manera autónoma. Se señala en las fichas con símbolos fáciles de identificar cuando un texto está subordinado a otro. Las fichas también ofrecen información de las características del texto: si es manuscrito o impreso, la mano del amanuense, si presenta enmiendas, si tiene algún fragmento en otra lengua que no sea la castellana, si está apostillado, de cuántas hojas o páginas consiste, si presenta más de una numeración, si tiene deterioro, si está mal encuadernado, la medida de los folios, el legajo en el cual se incluye, el lugar y año del proceso o denuncia, el volumen o caja, el expediente, si lo hay, y el número de folios o páginas en el que se encuentra la obra. Si hay más de una entrada poética en un texto, sólo se ha incluido el primer verso del primer poema. Este método de clasificación cumple dos funciones: primero, si sólo le interesa el autor, título y ubicación del texto, el investigador puede prescindir de las descripciones físicas; segundo, si quiere saber en qué estado se encuentra el texto, la información se halla expuesta en la ficha.

La necesidad de hacer saber, de abrir el mundo textual para los que quieran estudiarlo, dirige cualquier labor bibliográfica. Se debe tomar provecho, por lo tanto, del esfuerzo monumental que ha llevado al cabo la organización del Catálogo. Para llegar a su modelo y al momento de publicación los organizadores del proyecto han tardado siete años — 1985 a 1992 — y los becarios han revisado más de novecientos volúmenes, cajas y documentos encontrados en diversos volúmenes por causa de encuadernación. Esperamos el próximo catálogo de obras inquisitoriales porque es por medio del acercamiento a los textos, y más si son marginados, que podemos llegar a un conocimiento más

completo del pasado colonial. Hasta el momento de futuras publicaciones, tenemos el *Catálogo de textos marginados novohispanos...*, un puente que al cruzarse permite el acceso a material para numerosos y novedosos trabajos.

#### NOTAS

1 Antes conocidas como “ramas”, existen varias categorías de “grupos documentales” como es *Inquisición* en el Archivo General de la Nación (México).

Sylvia Santaballa  
Brown University

**Javier Sanjinés C.: Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia. La Paz: ILDIS-Fundación BHN, 1992.**

La publicación de *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* de Javier Sanjinés, señala un nuevo derrotero para la crítica literaria boliviana, derrotero emprendido hasta ahora solamente por unos cuantos. Sanjinés desarrolla, en este su tercer libro, un profundo análisis de las relaciones recíprocas entre la literatura, la crítica literaria y la cultura nacional en Bolivia desde la Revolución de 1952 hasta 1978, año de la fragmentación del sistema militar autoritario. Su riguroso acercamiento teórico afirma la literatura como acto de comunicación y, como tal, “[a]l hablar de temas, de metáforas y símbolos, es claro que estamos haciendo una lectura de las instituciones sociales también aplicable al análisis literario” (41). Entonces, la literatura se convierte en una estructura de mediación entre el Estado y la sociedad civil donde el lector, al leer el texto, queda invitado a participar en la misma construcción de la cultura nacional (41). Bajo este esquema, el crítico literario tiene el deber de devolver la obra a su cultura, averiguando “en nombre de quién habla” el texto, y así evitar un análisis personal y fragmentario, incapaz de revelar los nexos entre el texto y la ideología (23). En ensayo crítico necesariamente involucra un proceso donde “lo estético inviste lo ético, [y] el saber es una búsqueda en comunidad” (79). Para que la crítica literaria pueda emprender esta búsqueda en comunidad, se tiene que acudir a otras disciplinas para poder construir una visión integrada de la cultura y proponer una “hegemonía de la diversidad, superando así las limitaciones que la conciencia literaria tiene para apropiarse de la historia” (179). Creemos que el presente trabajo de Sanjinés es un ejemplo por excelencia de su propio proyecto crítico.

Sanjinés analiza con perspicacia el discurso ideológico del nacionalismo revolucionario y su mediación por la literatura para señalar dos períodos específicos: el de “la literatura de la frustración revolucionaria” entre los años 1957-1964, y el del “la literatura del exilio interior” entre 1964-1978, años del autoritarismo militar. Su lectura de la primera etapa, de los años 1957 a 1964, revela la progresiva crisis de legitimación del Estado y su cada vez mayor

disociación de la sociedad civil. Esta crisis y la disociación concomitante llevan a un creciente verticalismo del Estado manifestado por la represión y la eliminación de las estructuras de mediación entre el Estado y la sociedad civil. Los grupos dominantes necesariamente tienen que colonizar el orden simbólico para propagar una ideología que legitime sus intereses sectoriales (33). Esta colonización o distorsión del orden simbólico y la violencia resultante produce lo que Sanjinés denomina “grotesco social” donde los mismos tropos literarios revelan “el menoscabo de la racionalidad comunicativa y la fragmentada capacidad que el escritor tiene para totalizar su conocimiento de la sociedad. No sólo fragmentada sino... también distorsionada, por donde ingresa lo grotesco como visión de la realidad” (176).

En su capítulo “Contradiscursos y lo grotesco en la recomposición popular,” Sanjinés nos hace ver cómo lo grotesco social, cuyos paradigmas han sido hasta ahora el silencio traumático de la alienación y el aislamiento (121), se convierte en contradiscurso que recupera lo popular-democrático. Las primeras dos secciones del tercer capítulo presentan un análisis importante del discurso épico de las guerrillas, cuyo ejemplo cumbre es *Los fundadores del alba* (1969) de Renato Prada Oropeza, y la literatura del interior mina, ejemplificado por *El paraje del tío y otros relatos* (1979), de René Poppe. Aquí, el planteamiento teórico de Sanjinés se basa en Walter Benjamin y su concepto de la “politización de lo estético.” Sanjinés mantiene que esta politización de lo estético se logra solamente cuando el autor es “el nexo mediador de la misma comunidad que produce el texto para que le sea escrito” (102). Sanjinés demuestra convincentemente cómo la obra de Prada Oropeza construye un mundo masculino del romance guerrillero que se aleja de la sociedad para vivir en el monte. Este mundo de la comunidad masculina reproduce un “imaginario nostálgico de un estado previo a las enajenaciones del presente” (132) cuando evoca imágenes sentimentales de las églogas renacentistas. La comunidad guerrillera construida aquí es sumamente problemática porque, como explica Sanjinés, no recupera lo reprimido — cuya máxima representación según nosotras es la mujer indígena —, sino vuelve a reconstruir el orden opresor, masculino, autoritario:

“En otras palabras, la falta de una lectura previa de la comunidad hace del romance guerrillero una visión histórica peculiar de las clases medias radicalizadas que, al pretender captar dimensiones éticas del universo simbólico de la sociedad, olvidan reflexionar sobre el papel de la memoria colectiva del movimiento popular contemporáneo, particularmente de la memoria ‘larga’ de las luchas anticoloniales y del orden ético prehispánico, a partir de la cual podría ser contrarrestada la memoria ‘corta’ que ata lo popular al Estado de 1952” (133-134).

Para Sanjinés, precisamente es con el discurso del interior mina donde se ve una primera posibilidad de la subordinación del discurso realista dominante

a un discurso fantástico que es la realidad vivida de los mineros. El movimiento desde el exterior mina (escenario de masacres y presencia del autoritarismo militar) hacia el interior mina, desplaza la visión trágica de la realidad para convertirse en una visión grotesca y fantástica que sugiere nuevas estrategias discursivas de resistencia (138-139). Dentro de estas nuevas estrategias discursivas, el Tfo es símbolo de la organización social del minero y su solidaridad de clase que se basa en la reciprocidad y el intercambio. Sin embargo, Sanjinés comprueba que el Tfo es símbolo problemático porque su inmovilidad o “suspensión metalógica” limita las posibilidades de su potencia como símbolo más allá del interior mina (146). A nuestro parecer es importante destacar algo que Sanjinés no comenta aquí. Si bien él notó que el discurso épico de las guerrillas excluyó a la mujer, aquí pasa por alto el hecho de que, históricamente, el interior de la mina ha sido un sitio prohibido a la mujer. Como tal, nosotras tampoco creemos que el interior mina sea el vehículo de discurso que pueda generar el retorno de lo reprimido — la mujer indígena. La verticalidad del pozo de la mina reinstala el discurso dominante masculino que calla a la mujer. Ella no puede participar en ese discurso netamente masculino, justamente simbolizado por el Tfo quien representa una masculinidad hiperbólica.

El discurso testimonial de Domitila Barrios de Chungara y el cine horizontal de Jorge Sanjinés proveen aperturas, según Sanjinés, donde se ve mayores posibilidades de la construcción de un contradiscurso. El testimonio de Domitila establece nexos entre las fuerzas populares y los intelectuales progresistas, nexos simbolizados en la misma colaboración entre Domitila y Moema Viezzar (153). El análisis perspicaz de Sanjinés demuestra cómo el discurso de Domitila cobra mayores posibilidades precisamente porque su praxis revolucionaria parte de lo cotidiano y una relación mucho más igualitaria entre el hombre y la mujer. Como consiguiente, el Comité de Amas de Casa, del cual Domitila es miembro, tiene una función importantísima porque las mujeres mineras pueden integrar el discurso personal de lo íntimo y lo aislado con el discurso público por medio de la colectividad y la interacción familiar (157). El cuerpo individual se convierte en metáfora del cuerpo social. Entonces, los paradigmas de lo grotesco social introducen ahora un contradiscurso, como explica Sanjinés, que surge “de la diversidad, a que da lugar la intersubjetividad social” (175). Como tal, la huelga de hambre que las mujeres mineras inician espontáneamente, comienza como resistencia individual para convertirse en resistencia social. Es con el movimiento de los derechos humanos, Sanjinés propone, que “lo marginal, lo oprimido, deja de ser algo periférico para convertirse en el aspecto central del pensamiento y de la acción. Es en este desplazamiento hacia el centro que se muestra, tanto en lo político como en lo cultural, la cara indígena de la historia boliviana contemporánea” (183).

La importancia del trabajo de Sanjinés reside no sólo en su rigor crítico sino también en el convincente uso de lo grotesco social como marco teórico

capaz de iniciar el proceso de desocupación del orden simbólico por un lado, y por otro, como apertura por la cual se recupera la diversidad colectiva. No cabe duda que su libro tendrá mucha resonancia en futuros trabajos sobre la literatura boliviana.

**Marcia Stephenson**  
Purdue University

**Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas.***  
**Textos programáticos y críticos de Madrid: Cátedra, 1991. 698 pp.**

En los últimos años han salido varias recopilaciones de manifiestos y textos sobre la vanguardia hispanoamericana: en 1986, Hugo Verani vino a saciar la sed de los “vanguardiólogos”, con su *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* Roma: Bulzoni; reeditado, en 1990, por el Fondo de Cultura Económica); después, en 1988, apareció *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Ayacucho) de Nelson Osorio. También reciente es la bibliografía anotada de Merlin H. Forster y K. David Jackson, *Vanguardism in Latin American Literature* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1990). Ahora, aparece *Las vanguardias latinoamericanas*, de Jorge Schwartz. Es evidente que estos críticos estuvieron trabajando por separado y que, por casualidad, coincidieron en las fechas de publicación. Las compilaciones incluyen textos de fuentes similares: el creacionismo de Huidobro, el ultraísmo argentino, el estridentismo mexicano, la vanguardia nicaragüense, etc. (siempre respetando, todas ellas, una periodización histórica que va, aproximadamente, de 1916 a 1935). Las diferencias están en su organización y disposición.

En esta nota describo la labor de Schwartz. Una primera virtud es la de presentar el todo latinoamericano; el compilador se queja de la exclusión de Brasil casi siempre que se hace un estudio o antología con aspiración continental. Algunos libros fundamentales de la época vanguardista como *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, de Saúl Yurkievich, o *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, no examinan las contribuciones de la literatura brasileña. Para Schwartz, la Semana del 22, “representa, decididamente, el más fértil de los movimientos de vanguardia del continente”. Aunque no viene a nuestro caso discutir la superioridad o inferioridad de los diferentes movimientos, es indiscutible que en un análisis global de Latinoamérica se debe considerar al Brasil. La vocación comparatista de Schwartz (él mismo, producto de dos culturas: nació y se educó en Argentina, y desde hace años vive en San Pablo) ya estaba demostrada en su excelente ensayo sobre Oliverio Girondo y Oswald de Andrade: *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. Ahora, Schwartz nos entrega una “Introducción” muy bien documentada sobre el desarrollo de los

diferentes movimientos vanguardistas; para aquellos interesados que aspiran hacia una conceptualización de la vanguardia latinoamericana, esta introducción es bastante útil.

Pero las virtudes de la compilación de Schwartz no sólo radican en ese agregado brasileño. El libro tiene breves introducciones a cada sección, por lo que informa y comenta acerca de los diferentes movimientos vanguardistas. Además, se incluyen otras áreas no cubiertas por las compilaciones referidas al principio: prólogos a antologías importantes de la época (entre ellas, el *Índice de la nueva poesía americana*, 1926, de Alberto Hidalgo, Huidobro y Borges), textos de las revistas más importantes de la época, documentos en relación a otros movimientos (como el constructivismo, de Joaquín Torres-García), interacciones con las vanguardias europeas, y temas de interés polémico: estética vanguardista y revolución, nacionalismo vs. cosmopolitismo, antropología vs. verde-amarillismo, Boedo vs. Florida, brasilidad, indigenismo, criollismo, negrismo y negritud. En estos casos, la labor es muy meritoria: podemos leer, por ejemplo, lo que dice Borges acerca de sus intereses criollos, a la vez que examinar los postulados de Nicolás Guillén en torno al tema del negro, o revisar las ideas políticas de José Carlos Mariátegui. Por lo anterior, la compilación de Schwartz es rica en todos los sentidos. No sólo nos da los manifiestos de Huidobro, del ultraísmo argentino, o de la antropofagia de Oswald de Andrade, sino que además ofrece textos aledaños, que resultan imprescindibles en un análisis de la época. Sin duda, el libro de Schwartz será una fuente básica para cualquier estudioso de ese momento tan rico en nuestras letras. La orientación ensayística de la época ha sido muy poco estudiada; un examen riguroso de este aspecto contribuiría hacia la definición de una teoría de la vanguardia latinoamericana.

Jacobo Sefamí  
New York University

**Pablo Rocca. *35 años en Marcha*. Uruguay: División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.**

La historia de las páginas literarias de “Marcha” (1939 - 1974) es lo que analiza Pablo Rocca (Uruguay, 1963) en este libro que se convierte así en el trabajo de investigación más detenido sobre un semanario que enriqueció la vida cultural no sólo uruguaya sino latinoamericana por los aportes invalorable de los críticos que por ella pasaron. Es justamente a partir de la preponderancia de sus dos más destacados directores que Rocca divide su trabajo en dos partes: en la primera — que abarca los años de 1939 a 1957 — predomina el magisterio de Emir Rodríguez Monegal; la segunda — 1958 - 1974 — estudia la orientación que el semanario toma bajo la dirección de Angel Rama. El ya mítico enfrentamiento entre ambos investigadores obedece a esa “lucha por el poder de la palabra crítica” (p. 50) que Rocca estudia con lucidez y seriedad a través del análisis de los aportes que cada uno de ellos hizo al semanario y a la cultura del país, de la metodología crítica y de las características escriturales con que los llevaron a cabo, y aún de las limitaciones que sus preferencias individuales impusieron a esta gran revista (como es el caso de la primacía absoluta de los estudios de narrativa sobre los de poesía bajo la dirección tanto de Rama como de Monegal).

Creo que otra de las virtudes de este trabajo radica en la reveladora contextualización nacional, rioplatense e internacional que Rocca hace de “Marcha”, fundamentalmente en relación con los marcos políticos y culturales de la revista. Respecto a estos últimos, Rocca analiza en la primera parte la profunda influencia de “Sur” (Buenos Aires) y de otras publicaciones uruguayas — la “Revista Nacional”, “Escritura”, “Clinamen” — que forman el contexto cultural de “Marcha”. Mundo enriquecido también por la creación en esos años de la Comedia Nacional, del Sodre, por el magisterio de Torres García y los miembros de su Taller, y muy especialmente, por la llegada de una buena parte de la intelectualidad europea que escapaba de un continente en decadencia: Camus, Alberti, Bergamin, León Felipe, Juan Ramón Jiménez. El ambiente cultural de la revista bajo la dirección de Rama se caracterizó fundamentalmente por el surgimiento de las editoriales (Alfa, Banda Oriental, Arca) y de otras empresas afines a las que Rama dedicó gran parte de su quehacer intelectual: la

“Enciclopedia Uruguay” y “Capítulo Oriental”. Los críticos y escritores que llegan a Uruguay en este período son mayoritariamente latinoamericanos: Leopoldo Marechal, Salvador Garmendia, Marta Traba, Rosario Castellanos, Jorge E. Adoum, José Emilio Pacheco (p. 222).

Los casos de información insuficiente o contradictoria, han sido cubiertos por los aportes de los integrantes de ese ambiente cultural a los que Rocca acudió: José Pedro Díaz, Hugo Alfaro, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Washington Lockhart, Guido Castillo, Jorge Ruffinelli. Ellos corroboran, desmienten o aclaran las entrelíneas de ese universo de la cultura uruguaya.

Después de analizar las características de la dirección de Jorge Ruffinelli en el semanario y las circunstancias que llevaron a su cierre en 1974, Rocca concluye su estudio con un recuento del “legado intelectual de Marcha” que desmerece, por insuficiente, la calidad de sus páginas anteriores. La repercusión del semanario en América Latina que él mismo destaca a través de las opiniones de tres grandes escritores como lo son José Miguel Oviedo, José Emilio Pacheco y Salvador Garmendia (pp. 196-197) no es retomada ni analizada con el detenimiento que merece. No obstante esto, el libro es la primera aproximación crítica exhaustiva de un material complejo y rico, y por lo tanto una obra de consulta ineludible.

**Lilián Uribe**

Central Connecticut State University

**Asunción Horno-Delgado et al. *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.**

En "At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties", el ensayo introductorio del libro, las editoras identifican las características principales de la escritura de las latinas en la década del ochenta. Según ellas, esta escritura se caracteriza por un código lingüístico y una conciencia político-social específica. Por una parte, el código lingüístico-cultural de esta literatura refleja la experiencia de la convivencia de dos lenguas, el español y el inglés, al igual que de dos culturas, la sajona y la hispánica. Las editoras insisten en que esta literatura está marcada por una conciencia social y política, es decir, esta literatura aboga por la necesidad del cambio social.

Sin intentar reducir el corpus literario de las escritoras estudiadas a un grupo homogéneo, las editoras subrayan que estos grupos de mujeres latinoamericanas radicadas en los Estados Unidos comparten una realidad histórica y social que hace que su literatura tenga muchos elementos en común, lo cual justifica un proyecto como éste que investiga e incide en la particularidad de la literatura escrita en los Estados Unidos por latinoamericanas.

*Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings* se centra en la contribución literaria de las chicanas, las puertorriqueñas, y las cubanas. El libro consta de un ensayo introductorio y cuatro partes. Cada sección tiene textos literarios y ensayos críticos.

La primera parte "Chicanas" presenta testimonios de las escritoras Denise Chávez y Helena Marfa Viramontes y ensayos críticos de Janice Dewey, Nancy Saporta Sternbach, Ellen McCracken, Jan Bruce-Novoa, Mary Jane Treacy y Norma Alarcón. La segunda parte, "Puertorriqueñas" recoge testimonios de Nicholasa Mohr y Sandra Marfa Esteves y ensayos críticos de Eliana Ortega, Asunción Horno-Delgado, Yamila Azize Vargas y Lourdes Rojas. La tercera parte, "Cubanas" presenta un testimonio de Dolores Prida, y trabajos críticos de Eliana Rivero y Alberto Sandoval. La cuarta parte, "Latinoamericanas from other Countries" incluye testimonios de Bessy Reyna y Sherezada (Chiqui) Vicioso y un trabajo crítico de Nina M. Scott. El libro también tiene una bibliografía selecta y notas biográficas.

*Breaking Boundaries* es un intento de dar a conocer una literatura que se

ha considerado doblemente marginal, por ser de mujeres y por ser de latinoamericanas establecidas en los Estados Unidos, esto es, escritoras ubicadas fuera de su espacio cultural y lingüístico. Este trabajo es uno de los primeros en estudiar una literatura que, hasta ahora, se ha relegado a la periferia y cuyo valor literario se ha negado. Lo único que se lamenta es que hayan quedado fuera análisis de muchas escritoras valiosas cuya obra también merece estudiarse. Sin embargo, esperamos que este esfuerzo sirva para alentar otros trabajos críticos sobre escritoras y escritores latinoamericanos establecidos en los Estados Unidos.

**Elena M. Martínez**  
Baruch College (CUNY)

## COLABORADORES

**ALEJANDRO AURA:** (México, 1943). Poeta, narrador, autor y actor de teatro, así como director escénico. Sus últimos libros son *Cuentos para leer en los aviones* (México, Cal y Arena, 1993) y *Fuentes* (Caracas, Pequeña Venecia), libro éste de poemas.

**CARLOS GERMAN BELLI:** (Perú, 1927) es uno de los poetas más destacados de su país. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1962 y el Premio de Fomento a la Cultura de la Sociedad de Industrias del Perú. Sus libros de versos incluyen *Más que señora humana* (Lima, 1986), *El buen mudar* (Lima, 1987, prosa y poemas), y *En el restante tiempo terrenal* (Lima, 1988). Colaboró en *INTI* 18-19, 1984, y una bibliografía sobre el poeta aparece en *INTI* 24-25, 1987. En *Coloquios del oficio mayor*, *INTI* 26-27, 1988, Miguel Angel Zapata entrevista al escritor peruano y ofrece una selección de poesía.

**JAVIER CAMPOS:** (Santiago de Chile, 1974). Ha publicado tres libros de poesía (*Las últimas fotografías* (1981); *La ciudad en llamas* (1986, edición inglés/español) y *Las cartas olvidadas del astronauta* (1981), este último obtuvo el primer premio de poesía "Letras de Oro" (1990) para escritores hispanos en Estados Unidos. Ha sido antologado en diversas colecciones de poesía chilena. También ha publicado un libro sobre la joven poesía chilena (1960-1973). Actualmente es profesor asociado de Fairfield University, Connecticut. Los dos poemas que se publican son inéditos.

**HENRY COHEN:** Se desempeña como profesor de literatura hispánica en el Department of Romance Languages and Literatures de Kalamazoo College, Michigan.

**JORGE CORNEJO POLAR:** Profesor y crítico peruano, actualmente en la Universidad de Lima. Ha publicado varios libros sobre literatura peruana, así como estudios sobre la política cultural del estado peruano.

URSULA CORNEJO SOTO: (Arequipa, Perú). Escultora, grabadora, escenógrafa y poeta. Estudió arte en la Universidad Católica del Perú y en Carnegie-Mellon University. También estudió Producciones Teatrales, diseño de escenografía y luces, en la University of Pittsburgh. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en el Perú y en los Estados Unidos desde 1986 y ha trabajado en Producciones Teatrales desde 1991.

LUIS EYZAGUIRRE: (Chile). Profesor e investigador de la literatura hispanoamericana, destaca su obra *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973). Sus investigaciones más recientes incluyen "Transformaciones del personaje en la poesía de Alvaro Mutis", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Número 35, 1992, y "Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo", *INTI* 37-38, 1993. Colaboró en *INTI* 3, 16-17 y 18-19.

MARIA ANTONIETA FLORES: Joven poeta y estudiosa venezolana, profesora de literatura latinoamericana en Caracas.

MANUEL GARCIA CASTELLON: Profesor e investigador de las letras hispanas en la University of New Orleans, Louisiana.

KRISTINE IBSEN: Se doctoró de la University of California, Los Angeles, y ahora enseña en la University of Notre Dame. Se especializa en la literatura hispanoamericana con especial interés en narrativa mexicana. Ha publicado artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Julio Cortázar y Pablo Neruda, entre otros. Está preparando un libro sobre las novelas de Carlos Fuentes.

ARGYRO KEFALA: Nació en Livadia, Grecia. Desde hace años reside en U.S.A. Doctorada en Sociología, enseña actualmente en New York University. Su primer libro de cuentos *Las vocales del silencio* fue publicado en Atenas y tuvo una entusiasta acogida crítica.

PEDRO LASARTE: (Perú). Profesor de lengua y literatura hispánicas en Boston University. Se doctoró en literatura latinoamericana en la University of Michigan. Colaboró en *INTI* 29-30, 1989.

MIRKO LAUER: Peruano, poeta y crítico de arte, además de comentarista social y político. Su último libro de poemas es *Sobrevivir* (Lima, Mosca Azul); dirige, con Abelardo Oquendo, la revista *Hueso Húmero* en Lima.

ROSA LENTINI: (Barcelona, 1957). Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es miembro fundador y actual directora de la revista de crítica y creación poéticas *Hora de poesía*. Ha traducido entre otros a Pierre Reverdy (*Asimetría*, números 4-5, 1986), y ha publicado el libro, en colaboración con Susan Schreibman, *Siete poetas norteamericanas actuales* (Editorial Pamiela, la edición 1991; 2a edición 1992). Sus poemas han aparecido en distintas revistas nacionales y extranjeras.

RENATO MARTINEZ: (Santiago, Chile, 1943). En 1977 se radica en los Estados Unidos y estudia Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la University of California, San Diego, donde obtiene su doctorado. Ha escrito el libro *Para una relectura del boom: populismo y otredad*, así mismo, ha publicado varios artículos en revistas especializadas sobre temas de literatura y cultura en general. Actualmente trabaja en Cornell College, Iowa.

JOSE ANTONIO MAZZOTTI: (Perú, 1961). Su primer trabajo poético, *Poemas no recogidos en libro*, ganó los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos en 1980. Desde entonces, ha desarrollado una intensa actividad como escritor y como editor. En este último aspecto, se destaca la publicación de la revista *Tabla de poesía actual*, editada en Princeton desde 1992 y que dirige junto con Miguel Angel Zapata. Obtuvo su doctorado en Princeton University en 1993.

RAQUEL MERINO: (España). Profesora en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana en la Universidad del país vasco.

AMELIA MONDRAGON: Profesora de literatura hispanoamericana en el Departamento de Lenguas Romances de Howard University (Washington, D.C.) Ha publicado varios artículos sobre literatura centroamericana contemporánea, entre los más recientes figuran "La novela nicaraguense", *Perraje* [Guatemala], 1990, y "El inicio de la novela en Nicaragua", *Boletín Nicaraguense de Bibliografía y documentación* [Managua] 1991.

ALBERTO JULIAN PEREZ: Profesor de literatura hispanoamericana en el Departamento de Español y Portugués en Dartmouth College, New Hampshire.

MARINA PEREZ DE MENDIOLA: Se desempeña como Assistant Professor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin-Milwaukee. Ha publicado artículos sobre literatura mexicana contemporánea y está preparando un libro sobre la evolución de los diferentes discursos en torno a la sexualidad y el erotismo en la literatura y cultura mexicana de 1960 a 1992.

MARIA CRISTINA PONS: (Argentina). Actualmente cursa el doctorado en literatura hispanoamericana, con especialidad en literatura rioplatense en la University of Southern California.

EDGARDO RODRIGUEZ JULIA: Uno de los principales narradores puertorriqueños, autor, entre otros libros, de *La Noche Oscura del Niño Avilés*. Sobre su obra narrativa se ha publicado recientemente *Las tribulaciones de Juliá*, ed. por Juan Dichesne Winter (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992).

GONZALO ROJAS: (Arauco, Chile, 1917). Poeta modelo de poetas. Miembro del Grupo Mandrágora de filiación surrealista, en 1939. Catedrático titular en universidades chilenas, latinoamericanas y europeas. Textos traducidos al inglés, francés, italiano, rumano, alemán. Su obra poética incluye *La miseria del hombre*, 1948; *Contra la muerte*, 1964; *Oscuro*, 1977; *Transtierro*, 1979; *Desde el relámpago*, 1981; *50 poemas*, 1982. Colaboró en INTI 7, 9 y 12. En INTI 18-19 publicamos una selección de poesía con la introducción de Marcelo Coddou. En INTI 26-27 aparecen una entrevista y selección de poesía por Miguel Angel Zapata. Se publicaron dos libros sobre la vida y obra del poeta: Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1991, y Jacobo Sefamí, *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

JACOBO SEFAMI: (México, D.F., 1957). Es profesor de literatura hispanoamericana en New York University. Ha publicado *El destierro apacible y otros ensayos*. Xavier Villaurrutia, Alf. Chumacero, Fernando Pessoa, Francisco Cervantes, Haroldo de Campos (México: Premia, 1987); *Contemporary Spanish American Poets: A Bibliography of Primary and Secondary Sources* (Westport, Connecticut: Greenwood Press 1992); *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*. UNAM, 1992.

LILIAN URIBE: Profesora de lengua y literatura hispánicas en Central Connecticut State University. Colaboró en INTI 32-33.

THOMAS B. WARD: Se doctoró en literatura hispanoamericana en la University of Connecticut, Storrs, con una tesis sobre Manuel González Prada. Actualmente es profesor en Loyola College, Maryland.

TAMARA WILLIAMS: Recibió el doctorado en la University of Michigan y actualmente es profesora de literatura hispanoamericana en Hamilton College, Clinton, New York. Autora de varios artículos sobre Ernesto Cardenal y la poesía centroamericana contemporánea. Está preparando una edición bilingüe de *El estrecho dudoso* de Cardenal que será publicada por Indiana University Press.

JORGE TORRES ZAVALETA: (Buenos Aires, Argentina, 1951). En 1977 publicó *El hombre del sexto día*, cuentos, Editorial Orión; en 1986 la Editorial Emecé publica su novela *El primer viaje*, que mereció la Mención Onorífica en el Premio Municipal de ese bienio; en 1987 su libro de cuentos *El palacio de verano* recibió el premio en su categoría de la Fundación Fortabat. En 1992 resulta ganador de la beca de la Fundación Antorchas (ex beca Fulbright) y participa del International Writing Program que se realiza en la Universidad de Iowa, EEUU. Acaba de salir su novela *La casa de la llanura*. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1993. Actualmente prepara un libro de ensayos sobre escritores argentinos y otra obra de ficción.



## LIBROS RECIBIDOS

ALABAU, MAGALI. *Hemos llegado a llión*. Madrid: Editorial Betania, 1992. 27 pp. (Poesía)

ARMENGOL, NURIA. *Este lado de la mesa*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991. 95 pp. (Cuentos)

BORINSKY, ALICIA. *Mean Woman*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993, 179 pp. (Novela)

CAPTAIN-HIDALGO, YVONNE. *The Culture of Fiction in the Works of Manuel Zapata Olivella*. Columbia: University of Missouri Press, 1993. 179 pp.

CARDENAL, ERNESTO. *Cosmic Canticle*. Willimantic, Ct.: Curbstone Press, 1993. 490 pp.

CORREA DIAZ, LUIS. *Ojo de buey*. Santiago de Chile: Editorial Aleda, 1993. (Poesía)

COSTA, RICARDO MIGUEL. *Casa mordaza*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990. 37 pp. (Poesía)

DINATONIO, ROBERT and GLICKMAN, NORA, Editors. *Tradition and Innovation, Reflections on Latin American Jewish Writing*. Albany: State University of New York Press, 1993. 225 pp.

GARCIA RAMOS, REINALDO. *Caverna fiel*. Madrid: Editorial Verbum, 1993. 52 pp. (Poesía)

GASCON VERA, ELENA. *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992. 286 pp.

GONZALEZ, ANIBAL. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1993. 165 pp.

GRANADOS, PEDRO. *El muro de las memorias*. Ithaca, N.Y.: Latin American Books, 1989. (Poesía)

HALPERIN DONGHI, TULIO JAKSIC, IVAN, KIRKPATRICK, GWEN, AND MASIELLO, FRANCINE. Editors. *Sarmiento: Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press, 1994. 398 pp.

MESTAS, JUANE. *El pensamiento social de José Martí: ideología y cuestión obrera*. Madrid: Editorial Pliegos, 1993. 175 pp.

MILLER, KARINA. *Toros*. Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino, 1993. 57 pp. (Poesía)

OLEA FRANCO, RAFAEL. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1993. 300 pp.

OTT, GUSTAVO. *8 Piezas and two plays* Vol. II. Caracas: Textoteatro Ediciones, 1991. 336 pp. (edición bilingüe)

PUCCIA ENRIQUE. *El caballo en el agua*. Buenos Aires: Ediciones Libros de Alejandría, 1993. 222 pp. (Novela)

REATI, FERNANDO. *Nombrar lo innombrable, violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992. 268 pp.

ROMERO, ARMANDO. *Gente de pluma (ensayos críticos sobre literatura latinoamericana)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1989. 143 pp.

SEFAMI, JACOBO. *El espejo trizado: poesía de Gonzalo Rojas*. México, D.F.: UNAM, 1992. 269 pp.

TORRES ZAVALETA, JORGE. *La casa de la llanura*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1993. 222 pp.

URBINA, NICASIO. *El libro de las palabras enajenadas*. San Jose, C.R.: Editorial Universitaria Centroamericana, 1991. 127 pp. (Poesía)

VAZQUEZ DIAZ, RENE. *Querido traidor*. Hungría: Alhambra del Norte, 1993. 221 pp. (Novela)

WELDT-BASSON, HELENE CAROL. *Augusto Roa Bastos' I The Supreme A Dialogic Perspective*. Columbia: University of Missouri Press, 1993. 247 pp.

ZAMORA, DAISY. *Clean Slate. New and Selected Poemas*. Willimantic, CT.: Curbstone Press, 1993. 193 pp.

## INTI: NUMEROS PUBLICADOS

### NO. 1

**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

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

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

**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)

**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 Garcia, 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

**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

**ESTUDIOS:** **Ivan A. Schulman**, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; **José Luis Couso Cadahya**, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España"; **Amy Katz Kaminsky**, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; **Gustavo Correa**, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; **Enrique Lihn y Pedro Lastra**, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; **CREACION:** **José M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz;** RESEÑAS: **Alex Zisman**, "*Mario Vargas Llosa*", **Alicia Ramos**, "Juan Goytisolo, *Disidencias*".

## NO. 9

**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 Eggenschwiller Nagel**, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; **Lilvia Soto-Duggan**, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; **CREACION:** **Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez;** RESEÑAS: **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)

**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: Utopía 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

**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)

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

ESTUDIOS: **Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano**, "Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*"; **Clark M. Zlotchew**, "Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman"; **Willy O. Muñoz**, "La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París'"; **Pedro Bravo Elizondo**, "Teatro Latinoamericano 1981: un recuento"; **Gonzalo Rojas**, "Relectura de la *Mistral*"; **Teresa Méndez-Faith**, "Entrevista con Elena Poniatowska"; CREACION: **Saúl Yurkievich**, **Oscar Hahn**, **Isabel Cámara**, **Juan Ramón-Resina**, **Harold Alvarado Tenorio**, **Juan Gabriel Araya**, **Luis Domínguez**; RESEÑAS: **Dennis West**, "*Bye Bye Brazil*"; **John Margenot III**, "Manuel Durán y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*"; **Juan Daniel Brito**, "Hernán Vidal, Carlos Ochsén y María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* (Antología Crítica); SERIE BIBLIOGRAFICA INTI II: **Olga Juzyn**, "Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz".

## NO. 16-17

(Número especial, homenaje a Gabriel García Márquez)

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 Wolf"; 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 Margenot III, "Bibliografía actualizada sobre César Vallejo".

#### NO. 20

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 Marín, “*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

ESTUDIOS: Juan Ramón Resina, “El mito como conciencia colectiva”; David A Boruchoff, “In Pursuit of the Detective Genre: “La muerte y la brújula” of J. L. Borges”; Julie Jones, “62: Cortázar’s Novela Pastoril”; Ronald Méndez-Clark, “Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?”; A. Alejandro Bernal, “La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso”; Nora de Marval-McNair, “Aforismos de eco múltiple en *Ambages* de César Fernández Moreno”; Steven White, “Breve retrato de Joaquín Pasos”; Stacey L. Parker, “Desfamiliarización en la poesía de Angel González”; Luis Cortest, “Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz”. CREACION: Mempo Giardinelli, Rodolfo Privitera, Hernán Lavín Cerda, Julio Ortega, Pedro Lastra, Rosa Lentini Chao, Antonio Planells, Fernando Operé, Miguel A. Rojas RESEÑAS: Hernán Castellano-Girón, “Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*”, Federico Patán, “Sobre Hernán Lavín Cerda”. SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VI: Clement White, “Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

## NO. 22-23

(Número especial: *Cortázar en Mannheim* )

ESTUDIOS: Walter Bruno Berg, “El cronopio frente al buitre: 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, "Pólitica y ficción fantástica"; Besrnard Terramorsi, "Aco-taciones 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 descubrimiento"; 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

ESTUDIOS: Allen W. Phillips, "La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época"; L. Guerra Cunningham, "Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana"; Lelia Madrid, "El adiós a la semejanza"; Debra A. Castillo, "The Uses of History in Vargas Llosa's *Historia de Mayta*"; Alicia Chibán, "Testimonio,

memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro”; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, “Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique”; **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 LOS SIGUIENTES POETAS**: “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 Kozér** y la poesía como testimonio de la cotidianidad”; “**Pedro Lastra** o La restricción de la palabra”; **Hernán Lavín Cerda**: La apacible violencia de las palabras”; “La poesía de **Juan Liscano**: Materia prima de la Gran Obra”; **Liliana Lukin**: “El cuerpo del deseo en la escritura”; “**Eduardo Milán**: El poeta en el paisaje del texto”; “**Alvaro Mutis**: Pensando con los dedos, con las manos”; “Entre la épica y la lírica de **Heberto Padilla**”; **Néstor Perlongher**: La parodia diluyente”; “**Luis Rebaza 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

**ESTUDIOS:** Fernando Burgos, "Visiones íntimas de *Una familia lejana*"; Nacuñán 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 Carpic 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

**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 Koser"; 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 desconsuelo"; **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. Schimich: 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 Paillet: *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. Minc 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

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 metapoética"; **Francisco Peréz-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"; "Paraisos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayor-domo 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 autopoética 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. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*.

## NO. 32-33

**ESTUDIOS**: **Octavio Paz**, "La búsqueda del presente"; **Octavio Paz**, "In Search of the Present"; **Antonio Planells**, "Cristo en la Cruz' o la última tentación de Borges"; **Cynthia Duncan**, "Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's *Tenga para que se entretenga*"; **Loló Reyero**, "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses; **Vagar divagando**; **Enrique Luengo**, "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obscuro pájaro de la noche*"; **Alberto Sacido Romero**, "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*"; **Alicia Valero-Covarrubias**, "Los *Pichy-Cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora?"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque"; **Francisco Soto**, "El portero: Una alucinante fábula 'moderna'"; **Marta Bermúdez-Gallegos**, "La crónica del niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados"; **María Luisa Fischer**, "Presencia del

texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco"; **Javier Sanjinés C.**, "From Domitila to "Los relocalizados": Testimony and Marginality in Bolivia"; **Myra S. Gann**, *El gesticulador*. Tragedy or Didactic Play?"; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Gregorio Martínez**, "Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)"; **Julio Ortega**, "La literatura latinoamericana en la década de los 90"; **Alfredo Bryce Echenique**, "En nombre del pueblo peruano", "Los que se lucieron"; **Lelia Madrid**, "*Calembour*: Las traiciones de la univocidad" (Entrevista con César Leante); **Russell O. Salmon**, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal"; CREACION: **Gustavo Adolfo Calderón C.**, "Diez lámparas frente a un piano de acuarela, diez poetas jóvenes que inspiran en español"; **Dolores Etchecopar**, **Carlota Caulfield**, **Raúl Zurita**, **Jaime Siles**, **José Carlos Cataño**, **Manuel Ulacia**, **Miguel Angel Zapata**, **Enrique Verástegui**, **Pedro López Adorno**, **Eduardo Espina**; RESEÑAS: **Eduardo Lago**, "Catherine Poupeney Hart: Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol"; **Eduardo Lago**, "Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*"; **Gabriella De Beer**, "Mera, Juan León: *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera"; SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VIII: **Lilian Uribe**, "Juan Gelman"; COLABORADORES; GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS.

## NO. 34-35

ESTUDIOS: **Antonio Carreño**, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas"; **Francisco Javier Higuero**, "Deshumanización y simulacro en *La cultura como espectáculo* de Eduardo Subirats"; **Lisiak-Land Díaz**, "Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en *Julia o escenas de la vida en Lima* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860"; **Alessandra Riccio**, "Soledad Cruz: la otredad militante"; **Ada María Teja**, "La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha"; **Oscar D. Sarmiento**, Ironía de la lectura en "Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán de Enrique Lihn"; **Rodger Cunningham**, "Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in *Rayuela*"; **Bernal Herrera**, "Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes"; **Elena M. Martínez**, "Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz"; **M. Victoria García-Serrano**, Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en "La identificación" de Marta Traba"; **Julie Jones**, "The Hero as Flâneur: Eduardo Bello's *Criollos en París*"; NOTAS: **Dale Knickerbocker**, "La teoría literaria implícita en 'Diario para un cuento' de Julio Cortázar"; **James Troiano**, "Life as Theater in Aloisi's *Nada de Pirandello por favor*"; **Pilar del Carmen Tirado**, "El espectador en *El cementerio de automóviles*"; **Christine M. E. Bridges**, "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos

teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca'; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Martha L. Canfield**, "Lazos de color-nudos de luz Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta"; **José Balza**, "Mutis: disoluciones y mudanzas"; **Rodrigo Cánovas**, "Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega"; **Rubén González**, "De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno"; **Clark M. Zlotchew**, "Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson"; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, "Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi"; CREACION: **Juan Gelman, Miguel Gómez, Pedro Granados, Oscar Hahn, Mercedes Ibañez Rosazza, Eugenio Montejo, María Negroni, Edgar O'Hara**; RESEÑAS: **Elena M. Martínez, Miguel Barnet. Oficio de ángel Marta Bermúdez-Gallegos, John Garganigo, Carlos Germán Belli: antología crítica: Miguel Gómez, Rubén González. Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual; Javier Lasarte. Cuarenta poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990); Cynthia Duncan, José Promis, La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial; Elena M. Martínez, María M. Solá. Aquí cuentan las mujeres. Pedro Juan Soto. Memoria de mi amnesia; COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.**

## NO. 36

### CIEN AÑOS DE VALLEJO

ESTUDIOS: **Julio Ortega**, Cien años de Vallejo; **Eugenio Chang-Rodríguez**, Las crónicas posmodernistas de César Vallejo; **Saúl Yurkievich**, César Vallejo: la violencia del rechazo; **Américo Ferrari**, La presencia del Perú; **Martha L. Canfield**, Muerte y redención en la poesía de César Vallejo; **Jorge Guzmán**, César Vallejo: El acento me pende del zapato; **Roberto Paoli**, Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora; **Lisiak-Land Díaz**, Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo; SEMINARIO VALLEJO: **Lucía Tono**, La pluralidad semántica en "Hoy me gusta la vida mucho menos"; **Loló Reyero**, Considerando... "Considerando en frío, imparcialmente..."; **Alberto Sacido Romero**, Dinámica paradójica en "Parado en una piedra..."; **Sylvia R. Santaballa**, El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quédeme a calentar la tinta"; **Carrie C. Chorba**, Coloquio y silencio en "Quisiera hoy ser feliz". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, Introducción en El Escorial; **Juan Goytisolo**, Leyendo "Las dos orillas"; **Carlos Fuentes**, Género de géneros; **Juan Goytisolo**, La curiosidad europea; **Carlos Fuentes**, Los orígenes mutuos; Después del "boom"; **Alfredo Bryce Echenique**, Turno sentimental; **Héctor Libertella**, Libro de libros; **Julio Ortega**, El Ulises ilustrado; **Carlos Fuentes**, Por la inclusividad; **Julio Ortega**, Julián Ríos y Juan Goytisolo. CREACION: POESIA: **Eduardo Anguita, Luis Correa Díaz,**

**Eduardo Espina, Roberto Fernández Retamar, Javier Lentini, Cristina Sistar, Blanca Strepponi.** CUENTOS: Amy Nocton, Luis Rebaza Soraluz, Armando Romero. RESEÑAS: Miguel Gómez, Carlos Drummond de Andrade: *Itabira: antología*; Miguel Gómez, Edgar O'Hara: *Límites del criollismo: Curtir las pieles* Guillermo García-Corales, Diamela Eltit: *Vaca sagrada* Nathalie Pauner, Alvaro Mutis: *La última escala del Tramp Steamer*.

## NO. 37-38

(Número especial)

**VENEZUELA**

*literatura de fin de siglo*

CONTIENE: INTRODUCCION: **Julio Ortega**, Venezuela fin de siglo. TESTIMONIOS DE PARTE: **Juan Liscano**, Venezuela: cultura y sociedad a fin de siglo; **José Balza**, El delta del relato (Confesiones en Brown University); **Milagros Mata Gil**, El espacio de la nostalgia en la escritura venezolana; **Angela Zago**, Testimonio y verdad: un testimonio sobre la guerrilla; **Ana Teresa Torres**, El escritor ante la realidad política venezolana; **Yolanda Pantín**, De *casa o lobo* al *Cielo de París*: El futuro imposible; **Humberto Mata**, Flechas en la incertidumbre; **Blanca Strepponi**, El mal, los verdugos y sus víctimas: Acerca de una escritura compartida en el *Diario de John Robertson*; **María Auxiliadora Alvarez**, Voces o seres cercanos. POESIA Y FICCION: LECTURAS: **Michael Doudoroff**, *Nuevo Mundo Orinoco*, de Juan Liscano: Reflexiones sobre sus contextos; **Francisco Rivera**, Sobre narrativa venezolana: 1970-1990; **Luis Barrera Linares**, La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo; **Patricia Guzmán**, El lugar como absoluto (Vicente Gerbasi, Ramón Palomares y Luis Alberto Crespo); **Jesús Alberto León**, La narrativa de la adolescencia: ¿signo de crisis social?; **Luis Eyzaguirre**, Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo; **Gloria Da Cunha-Giabbai**, La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto social: *No es tiempo para rosas* de Antonieta Madrid; **Barbara Younoszai and Rossi Irausquin**, Not Establishing Limits: The Writing of Isaac Chocrón; **Amarilis Hidalgo de Jesús**, Abrapalabra: el discurso desmitificador de la historia colonial venezolana; **Lydia Aponte de Zacklin**, Escritura, exactitud y fascinación en la narrativa de José Balza; **Carlos Noguera**, La convergencia múltiple (Una aproximación a la narrativa de José Balza); **Gonzalo Ramírez Quintero**, La poesía venezolana actual: tres ejemplos; **Rafael Castillo Zapata**, Palabras recuperadas la poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu (El caso "Tráfico"); **Alfredo Chacón**, María Auxiliadora Alvarez: cuerpo y ca(z)a de palabras. CULTURA Y SOCIEDAD: **Miguel Gomes**, El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana;

**Alejandro Varderí**, Los talleres literarios en la formación de la literatura del fin de siglo; **Susana Rotker**, Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década. **Verónica Jaffé C.**, Anotaciones sobre la literatura venezolana; **María Antonieta Flores**, La inevitable visión sombría; **Jacquelin Goldberg**, Dos notas: El desconocido confiesa; El caleidoscopio de enfrente; **Salvador Garmendia**, Por qué escribo.

## **EDICIONES INTI**

Julio Ortega y Roger Carmosino, Editores

*INTI* anuncia la primera de su serie de publicaciones literarias y académicas

### **PARA NO VOLVER A LA MANCHA**

*(El Quijote y la escritura innovativa)*

TEXTOS DE

#### **CARLOS FUENTES SOBRE EL QUIJOTE**

Edgardo Rodríguez Juliá, *Don Quijote* por Nabokov, Carmen Boullosa, El ojo de las tres y los dos de Cervantes, Michael Bell, The fuentes of Fuentes and the aura of *Aura*: Carlos Fuentes' up-dating of a Cervantean theme, Gonzalo Díaz Migoyo, *Don Quijote* lectura a través, José Antonio Millán, Cervantes, sastre, Alejandro Sánchez-Aizcorbe, La Lira de Pausa, Roberto Ruiz, Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo, Carlos Rojas, Cervantes, los años perdidos, Francisco Hinojosa, Quijote hidalgo, Enrique Verástegui, La actitud quijotesca, Julia Castillo, Intersecciones del *Quijote*. (Lectura en laberinto a cuatro voces), Alan Trueblood, Dostoevski and Cervantes.

EDICION DE

**Julio Ortega**

PEDIDOS: cheque o giro por \$20.00 a *Ediciones Inti*, Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**EDICIONES INTI**, considerará propuestas de publicación. Enviar descripción del libro, índice y un capítulo a Julio Ortega y Roger Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

**Teléfono:** 401-863-2564 / 401-865-2111

**FAX:** 401-863-1786 / 401-865-2057

**E-mail:** rcarmo @ aol. com.



**INTI**

**REVISTA DE LITERATURA HISPANICA**

**NUMERO 40**

**OTOÑO 1994**

**THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND  
THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES**

**Introducción y Edición de**

**Cynthia Duncan**

University of Tennessee, Knoxville

**Colaboran:**

**Eliana Rivero**, "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana" (University of Arizona); **Lucia Guerra Cunningham**, "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana" (University of California, Irvine); **Gabriela Mora**, "Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de *La Quintrala*"; **Evelyn Picón Garfield**, "La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda" (University of Illinois at Urbana-Champaign); **Sharon Magnarelli**, "Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in Luisa Josefina Hernández's *Los huéspedes reales*" (Albertus Magnus College); **Denise Di Puccio**, "*Siete lunas y un espejo*: New Texts to Live By" (University of Tennessee, Knoxville); **Catherine Larson**, "Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*"; **Kirsten F. Nigro**, "Reading Feminist: Re-reading *Orquídeas a la luz de la luna* and *La revolución*" (University of Cincinnati); **Marcia Welles**, "Goya, Ortega, and Martín-Santos's *Tiempo de silencio*" **Debra A. Castillo**, "Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*" (Cornell University); **Michael Handelsman**, "*Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal" (University of Tennessee, Knoxville); **María Inés Lagos**, "Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río" (Washington University, St. Louis); **Andrés Avellaneda**, "Construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje" (University of Florida); **Cynthia Duncan**, "An Eye for an 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarchal Authority" (University of Tennessee, Knoxville); **María B. Clark**, "Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi" (Carson-Newman College); **Patricia N. Klingenberg**, "Silvina Ocampo frente al espejo" (Illinois Wesleyan University); **L. Teresa Valdivieso**, "Mujeres en busca de un nuevo humanismo" (Arizona State University); **Janet Pérez**, "*Nubosidad variable*: Carmen Martín Gaité and Women's Words" (Texas Tech University); **Cynthia Steele**, "María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano" (University of Washington); **Antonio Martínez**, "La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo" (University of Nebraska, Lincoln).



# **INTI**

*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

Veinte años dedicados a la difusión de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispano-americanas. También, continúa siendo una valiosa vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Suscríbase a *INTI*:

## **SUSCRIPCION ANUAL:**

Regular individual:	\$30.00 US
Individual para estudiantes:	\$20.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$50.00 US

**NOMBRE:** .....

**DIRECCION:** .....

.....

**SUSCRIPCION POR** ..... **AÑO(S)** \$.....

**TOTAL:** \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,  
P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111  
FAX: 401-865-2057 816-555-2121  
E-mail: r:armo @ aol. com.





