

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 46

Article 45

1997

INTI Número 46-47 (Otoño-Primavera 1997)

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

Citas recomendadas

(Otoño-Primavera 1997) "*INTI* Número 46-47 (Otoño-Primavera 1997)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 45.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/45>

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



INTI

Revista de Literatura Hispánica

OSCAR HAHN
ANA MARIA BARRENECHEA



Ruth K. Crispin ▲ Consuelo Hernández ▲ Marcela Ochoa Penroz
Elida Lois ▲ Jennifer Estrella ▲ Kevin S. Larsen ▲ Ada María Teja
Estelle Irizarry ▲ Graciela N. Salto ▲ Marcelo Pellegrini

Manuel Díaz Martínez

Luis Eyzaguirre ▲ Antonio López Ortega

Rafael Arráiz Lucca

Américo Ferrari ▲ Victor Fowler Calzada ▲ Juan Carlos Galeano

Luis La Hoz ▲ Floridor Pérez ▲ Nicomedes Suárez

Jorge Torres ▲ Alan West Durán

Judit Gerendas ▲ Luis Domínguez Vial

Antonio García Lozada

Entrevistas a

CARLOS ROJAS ▲ EDGARDO RIVERA MARTINEZ

BLANCA VARELA y DIAMELA ELTIT

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.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán 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 y diskette 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 diskette de Macintosh Microsoft Word versión 3.0 en adelante con dos copias mecanografiadas y una breve nota biobibliográfica a: *INTI*, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

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. No se considerarán 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.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/2690. FAX: (401) 865-1264.
E-mail: rcarmo@aol.com.

SUSCRIPCION ANUAL:

- Regular individual: \$30.00 (US)
- Bibliotecas e instituciones: \$50.00 (US)
- Canadá: \$60.00 (US)
- Europa y Latinoamérica: \$70.00 (US)

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPANICA

NUMERO 46-47

OTOÑO 1997 – PRIMAVERA 1998

DIRECTOR-EDITOR

ROGER B. CARMOSINO

Providence College

EDITORA DE CRITICA HISPANOAMERICANA

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

EDITOR DE RESEÑAS

MIGUEL GOMES

University of Connecticut, Storrs

COMITE EDITORIAL

RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY

AMERICO FERRARI, Université de Genève

MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY

ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela

JULIO ORTEGA, Brown University

GEOFFREY RIBBANS, Brown University

CARLOS ROJAS, Emory University

SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

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

Copyright © 1998 by
INTI ISSN 0732-6750

INDICE

ESTUDIOS

OSCAR HAHN: Vicente Huidobro: el sentido del sinsentido	3
ANA MARIA BARRENECHEA: Génesis de tres "Distancias" de Susana Thénon	13
RUTH K. CRISPIN: How to Re-Invent the Self Despite the World: A Reading of Pedro Salinas' <i>Todo más claro</i>	27
CONSUELO HERNANDEZ J.: Reconstruyendo a Centroamérica a través de la poesía	41
MARCELA OCHOA PENROZ: Juan Montalvo: una reescritura del <i>Quijote</i> en América	57
ELIDA LOIS: Crítica Genética y procesos culturales: la elaboración de la "clave lingüística" en los <i>Cuentos de muerte y de sangre</i> de Ricardo Guiraldes	71
JENNIFER ESTRELLA: La mujer se escribe a sí misma: ensayismo y ontología en Rosario Castellanos y Rosario Ferré	83
KEVIN S. LARSEN: Lust, Madness, and a Bowl of Cherries: Gabriel Miro's <i>Las cerezas del cementerio</i>	95
ADA MARIA TEJA: <i>La fiesta de los locos</i> , de Américo Ferrari	109
ESTELLE IRIZARRY: Nuevos mitos por viejos: Técnicas de "re-mitificación" histórica en <i>Seva</i> , de Luis López Nieves	127
GRACIELA N. SALTO: Una historia completa del sabor: la construcción del sujeto y de la alteridad en <i>Avenida Oeste</i> de Julio Ortega	139
MARCELO PELLEGRINI: Tentativa de reinserción de tres poemas "marginales" en la obra poética de Waldo Rojas	147

NOTAS

MANUEL DIAZ MARTINEZ: El caso Padilla: crimen y castigo (Recuerdos de un condenado).....	157
LUIS EYZAGUIRRE: Crónica habanera.....	167
ANTONIO LOPEZ ORTEGA: <i>Razón y sinrazón del relato venezolano (1970-1995)</i>	183
RAFAEL ARRAIZ LUCCA: Las calles de Providence	189

CREACION

POESIA

AMERICO FERRARI: El lugar común (2); No habrá paseo; Aprendizaje del poema; Ciudad abstráda	195
VICTOR FOWLER CALZADA: Allá; Restos de antiguo ardor; Confesionario	199
JUAN CARLOS GALEANO: Borrador; Curandería; Obstáculos.....	203
LUIS LA HOZ: Saludo y despedida de Luis Hernández (A propósito del libro <i>Trazos de los dedos silenciosos</i> , de Edgar O'Hara)	205
FLORIDOR PEREZ: Un final sin historia; Correspondencia pendiente con Jorge Teillier	207
NICOMEDES SUAREZ: La muerte de los padres; Los últimos	211
JORGE TORRES: Acordarse uno a estas alturas; Teoría del aliento	213
ALAN WEST DURAN: Placer burlando letras; Isla, fruto, cadáver; La noche es silueta	217

CUENTOS

JUDIT GERENDAS: La escritura femenina	223
LUIS DOMINGUEZ VIAL: Sueño atrasado	229
ANTONIO GARCIA-LOZADA: Mediodía; El buen pintor; Una pesadilla	243

ENTREVISTAS

FERNANDO BURGOS y FELIPE LAPUENTE: Pintura y escritura: diálogo con Carlos Rojas	247
EDGAR O'HARA: <i>País de Jauja</i> : espacio abierto. Conversación con Edgardo Rivera Martínez	277
VICTOR RODRIGUEZ NUÑEZ: Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa.....	285
ROBERT NEUSTADT: Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit	293

SERIE BIBLIOGRAFICA INTI

MARCELO CODDOU: Bibliografía de Juan Emar	309
---	-----

RESEÑAS

JUAN M. MEDRANO-PIZARRO: Luis Correa-Díaz. <i>Lengua muerta. Poesía, post literatura & erotismo en Enrique Lihn</i> . Providence, R.I. Ediciones Inti, 1996.	319
ANTONIO GARCIA-LOZADA: Saúl Yurkievich. <i>La movediza modernidad</i> . Madrid: Santillana, S.A. Taurus, 1996	323

OSCAR MARTIN: Menéndez Collera, Ana y Victoriano Roncero López, eds. <i>Nunca fue pena mayor. (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)</i> . Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996	327
LILIAN URIBE: Adriana Valdés: <i>Composición de lugar. Escritos sobre cultura</i> . Chile: Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura, enero de 1996.	331
MIGUEL GOMES: Aurelio Asiain. <i>Caracteres de imprenta</i> . México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes / Ediciones del Equilibrista, 1996.....	335
WILFREDO HERNANDEZ: Antonio López Ortega. <i>El camino de la alteridad</i> . Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995	339
JENNIFER ESTRELLA: Fernando Unzueta. <i>La imaginación histórica y el romance nacional en hispanoamérica</i> . Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.	345
MARCELO PELLEGRINI: Ismael Gavilán. <i>Llamas de quien duerme en nuestro sueño</i> . Valparaíso, Chile, colección de poesía Nuevo Reyno, 1996	349
CARLOS ALBERTO TRUJILLO: Jaimes, Héctor. <i>Salvoconducto</i> . Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1996.....	353
MARCELO CODDOU: Gonzalo Rojas. <i>Tres Poemas</i> . Valdivia: Editorial El Kultrún, 1996	359
MARCELO CODDOU: Edgar O'Hara. <i>La Precaución y la vigilancia. La Poesía de Pedro Lastra</i> . Valdivia: Editorial Barba de Palo, 1996	363
COLABORADORES	367
INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS	373

ESTUDIOS

VICENTE HUIDOBRO: EL SENTIDO DEL SINSENTIDO

Oscar Hahn
University of Iowa

La poesía de Huidobro se fue deslizándose cada vez con más audacia y soltura hacia un tipo peculiar de expresión poética, mezcla de humor absurdo y de juego infantil, muy del gusto de algunos vanguardistas, pero que Huidobro fue radicalizando. De ello hay huellas significativas en el "Prefacio" y en los últimos cantos de *Altazor*. Aunque esa práctica obedecía a una fuerte vocación suya, no era menos fuerte su tendencia a la expresión elevada y grave, como puede verse en los Cantos I y II.¹ No obstante, en estas líneas sólo voy a detenerme en la vocación lúdica de Huidobro y en su afinidad con el tipo de poesía que en inglés se conoce con el nombre de "Nonsense Verse".

Durante la era victoriana floreció en Inglaterra una modalidad que se había venido manifestando marginal e intermitentemente a través de la historia literaria y que acabó por constituir una suerte de sub-género: el "Nonsense". Aunque hay muestras dispersas de "Nonsense" en la poesía británica, que hacia el pasado se remontan hasta John Donne o Shakespeare, y hacia el presente hasta John Lennon y los Beatles, el primero en practicarlo sistemáticamente fue Edward Lear. En 1846 publicó *The Book of Nonsense*, edición que además de los poemas contiene ilustraciones del propio Lear. Páginas brillantes de "Nonsense", tanto en prosa como en verso, hay también en *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y en *Alicia a través del espejo* (1872), del matemático Charles Lutdridge Dodson, más conocido por el seudónimo de Lewis Carroll. Pero sin duda la obra maestra en verso es el extenso poema "The Hunt of the Snark", del mismo Carroll. Otro cultivador destacado del género fue el alemán Christian Morgenstern, autor del libro *Galdenlieder* (1905).²

Anthony Burgess sostiene que el término francés para "nonsense" es el adjetivo "surrealiste", y que los surrealistas fueron "los herederos del 'Nonsense' del siglo XIX".³ No creo que la equivalencia entre esos dos vocablos sea tan estricta. Como dice Octavio Paz, "el surrealismo no fue ni una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total -ética y estética- que se expresó en la acción y en la participación".⁴ Además, mientras el surrealismo tuvo como propósito la búsqueda de una nueva trascendencia, el "Nonsense" se caracteriza justamente por lo contrario: por hacer gala de su in-trascendencia. Por otra parte, jamás llegó a constituir un movimiento. Debajo del sinsentido surrealista hay un sub-sentido; debajo del "Nonsense" no hay nada. Lo cierto es que el antecedente británico se lo inventaron los propios surrealistas. Debemos reconocer, sin embargo, que en poetas afines al surrealismo, como Benjamín Péret, hay numerosas señales de un vínculo directo con el "Nonsense".

Literalmente, la palabra "nonsense" significa "carente de sentido". Este rasgo, aunque central en el género, no basta para constituirlo como forma independiente. Hay otras manifestaciones literarias que también practican el sinsentido, pero que no son necesariamente "Nonsense". ¿Cuáles son entonces los otros rasgos que lo configuran?

Una de sus notas más definidoras es aquello que podríamos llamar su gratuidad. Lo que el "Nonsense" dice, lo dice porque se le da la gana; ni inquires nada ni responde nada, ni siquiera cuando el texto es formulado como interrogante o como contestación. La informática diría que la cantidad de información que el "Nonsense" proporciona es cero. Dado que el "Nonsense" es indiferente a lo que comúnmente entendemos por razón, no siente ni la necesidad ni la obligación de dar razones a nadie. Todo en él es arbitrario; todo en él es porque sí.

Otro factor determinante es su vocación de juego: el que lo practica pasa velozmente de *homo sapiens a homo ludens*. Otro, su "infantilismo" (sin peyoración); por ello comparte rasgos con la poesía para niños, con las canciones de cuna y con las rondas infantiles.⁵ Ulteriores intentos descriptivos del "Nonsense" recurren a sus vínculos con el absurdo y a su falta de lógica. También es predominante el manejo que hace el "Nonsense" de un humor muy particular. A todo ello habría que agregar que quizás en ningún otro género la especificidad del lenguaje y su autonomía de lo real, quedan tan en primer plano como en el "Nonsense"; porque se trata de una poesía intransitiva: no remite a nada exterior a ella. Es palmario que muchas obras literarias comparten algunos de los aspectos que hemos mencionado, pero sólo ingresan en la esfera del "Nonsense" cuando la suma de esos rasgos forma un repertorio, una constelación.

No es extraño que las técnicas del "Nonsense" y las del creacionismo se topen en algún punto y a veces hasta se confundan. Ambas estéticas abominan de la realidad exterior y tienden a crear mundos autónomos,

puramente verbales. Mutatis mutandis, uno de los puntos de contacto está allí. Porque mientras el creacionismo huidobriano acepta a regañadientes la existencia de un mundo objetivo, del cual el artista obtiene sus materiales para transformarlos en hechos nuevos, el "Nonsense" simplemente ignora a la realidad, y actúa como si ella no existiera.

Ahora bien, es evidente que ciertos poemas de Huidobro ofrecen un fuerte aire de familia con los productos literarios del "Nonsense". Para comprobarlo bastaría con repasar el siguiente fragmento de *Altazor* y leerlo como si fuera un poema independiente:

Empiece ya
 La farandolina en la lejantaña de la montaña
 El horimento bajo el firmazonte
 Se embarca en la luna
 Para dar la vuelta al mundo
 Empiece ya
 La faranmandó mandó liná
 Con su musiquí con su musicá⁶

Aquí se emplea uno de los recursos favoritos del "Nonsense": el "portmanteau word" o palabra baúl.⁷ Este procedimiento fue bautizado y descrito por el mismísimo Humpty Dumpty en *A través del espejo*, de Lewis Carroll. "Mira, es como un baúl: hay dos significaciones empacadas en una sola palabra", dice el personaje.⁸ Pero las razones por las que este pasaje y otros análogos están presentes en *Altazor* no son las mismas que movían a Edward Lear y a Lewis Carroll. Aunque el fragmento citado utiliza las pirotecnias verbales propias del "Nonsense", y leído fuera de contexto bien pudiera parecer "sin sentido", ese pasaje y otros semejantes adquieren un determinado sentido dentro del ámbito global de *Altazor* y de su utopía.

Distinto es el caso de un grupo de poemas que figuran en un libro posterior de Huidobro: *Ver y Palpar*,⁹ y que concentran todos los rasgos típicos del "Nonsense": el carácter lúdico, el infantilismo, el sinsentido, el humor, la obliteración de lo real y -subrayo este último rasgo- la total arbitrariedad. "Los señores de la familia" es uno de ellos:

Los ojos contra los ojos
 El espacio contra el espacio
 Señor qué hora es
 No puedo contestarle
 Soy el sobrino de la luna

La nariz contra la nariz
 La luna contra la luna
 Señora qué día es hoy
 Yo no puedo contestarle

Soy la hija del viento norte
 La cabeza contra la cabeza
 El viento contra el viento
 Señor qué ciudad es ésta
 Yo no puedo contestarle
 Soy el padre del mar

La boca contra la boca
 El mar contra el mar
 Señora a dónde va este camino
 Yo no puedo contestarle
 Soy la prima del tiempo

La oreja contra la oreja
 El tiempo contra el tiempo
 Señor qué distancia tiene la vida
 Yo no puedo contestarle
 Soy el tío del cielo

Las voces contra las voces
 La tierra contra la tierra
 Los pies contra los pies
 El cielo contra el cielo
 La familia de los mudos tiene sangre de violín
 Sale con el pie derecho a las calles de nuestros paisajes
 Corta la naturaleza con un puñal
 Y se aleja sobre un ojo que se pierde en el espacio (67-68)

El juego verbal es activado por la construcción rigurosamente paraleléstica de los cuatro quintetos. En los versos primeros, regidos por la estructura "X contra X", siempre aparecen elementos del mismo campo semántico: ojos, nariz, cabeza, boca, oreja; y en los versos segundos, de análoga ordenación sintáctica, elementos de otro campo semántico: la luna, el viento, el mar, el tiempo. Estamos frente al serialismo frecuente en el "nonsense": idéntico modelo estructural es repetido varias veces, como en la música dodecafónica. Esto conduce al quiebre del canon referencial, porque tanto los órganos del cuerpo como los fenómenos de la naturaleza dejan de pertenecer a esferas distintas y se incorporan al mismo espacio: al espacio que les proporciona la peculiar lógica del poema.

A su vez, todos los versos terceros preguntan algo a un "señor" o a una "señora": 1. ¿qué hora es?, 2. ¿qué día es hoy?, 3. ¿qué ciudad es ésta?, 4. ¿qué camino es éste?, 5. ¿qué distancia tiene la vida? Se trata de interrogantes que parecen apuntar a la realidad; es decir, a un orden compuesto de tiempos mensurables, de lugares precisos, de magnitudes y direcciones exactas. Pero, en rigor, la única respuesta posible es la que se repite incansablemente a través del poema: "Yo no puedo contestarle". Igualmente, el interlocutor

podría haber dicho que ninguna pregunta espera ser respondida, porque dentro del "Nonsense" toda pregunta es retórica, todo interlocutor mudo. Además, desde el título mismo el lector es instalado en el ámbito de la costumbre y de lo familiar, es decir, de lo sólito, con fórmulas de cortesía como "señor" o "señora", para de inmediato ser desplazado hacia un orden insólito, que entra en conflicto con las premisas establecidas.

¿Quiénes son esos señores de la familia a los que alude el título del poema? He aquí la galería de personajes: el sobrino de la luna, la hija del viento norte, el padre del mar, la prima del tiempo, el tío del cielo. Ya no estamos ante esos parientes reales que suelen surgir en la poesía hispanoamericana, como la prima Agueda, de López Velarde, o las tías de Vallejo o los antepasados de Borges. Estos señores de la familia existen única y exclusivamente por efecto del lenguaje: son seres verbales, que más bien parecen extraídos de la literatura infantil, y cuya relación con la luna, el viento, el mar, el tiempo o el cielo es "arbitraria", y por tanto ajena al código normal de parentesco manejado por el lector.

Al final del poema hay una especie de coda en la que el grupo de personajes es llamado "la familia de los mudos" y se dice que tienen "sangre de violín". La última información es característica del "Nonsense". Si hubiera dicho, por ejemplo, "la familia de los mudos tiene sangre de reyes", no habría pasado nada especial. El lector se habría informado de que esos mudos están emparentados con la realeza, dato que puede ser una novedad para el oyente, o no, pero que desde luego pertenece a un canon que entra en armonía con su mundo. La segunda información, por el contrario, ingresa al lector de lleno en la gratuidad total. Nótese, además, que la frase no sólo es correctísima desde el punto de vista sintáctico, sino que está planteada de la misma manera en que se formularía un informe serio, hasta que la aparición del sintagma "sangre de violín" notifica al lector que sus expectativas han sido pulverizadas y que ha accedido a un orden que no se rige por las leyes de lo real. Algo análogo ocurre con el verso que cierra el poema: la familia "se aleja sobre un ojo que se pierde en el espacio". Este es otro truco típico del "Nonsense": declaraciones aparentemente triviales, hechas como al desgaire, pero en cuyo seno se produce un desajuste semántico que rompe con lo lógicamente esperado: la nave espacial del poema no es un avión o un helicóptero, sino "un ojo".

El otro texto de Huidobro que vale la pena examinar se llama "Ronda". Desde el mismo título da un primer paso hacia la esfera del "Nonsense", al apuntar hacia ese tipo de canción que los niños danzan, al mismo tiempo que cantan. A menudo la ronda tradicional posee una estructura circular, que repite la figura que realizan los niños tomados de la mano. La "Ronda" de Huidobro también tiene la estructura de un círculo, recuperando así el sentido original de la palabra "ronda", pero desestima cualquier distribución acentual que contribuya a obtener el ritmo marcado, tan necesario en las rondas infantiles. Y a diferencia del "Nonsense" más característico, que

deliberadamente utiliza la consonancia y hasta el ripio para acceder al sinsentido, Huidobro excluye la rima consonante. En cambio, cuando en *Altazor* imita la poesía tradicional, transforma el texto en "Nonsense" a través del retruécano y del ripio descarado, subrayando de manera paródica la diferencia entre la tradición y la vanguardia:

La herida de luna de la pobre loca
 La pobre loca de la luna herida
 Tenía luz en la celeste boca
 Boca celeste que la luz tenía
 El mar de flor para esperanza ciega
 Ciega esperanza para flor de mar
 Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
 Pega el cielo al ruiseñor para cantar (84)

Aunque en "Ronda" Huidobro despliega todos los mecanismos clásicos del "Nonsense", voy a detenerme en sólo uno de ellos: la circularidad. He aquí el texto completo:

El viento pasea a la luna
 Y las banderas caen sobre el mar
 Golpea golpea
 La luna abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Las velas caen sobre el mar
 Y la montaña cargada de cadenas
 Espera aquí abajo el juicio final

El viento pasea al ojo
 Y los cabellos caen sobre el mar
 Golpea golpea
 El ojo abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Las voces caen sobre el mar
 Hay un insecto milenario
 Que frota sus nervios en la vida

El viento pasea al corazón
 Las lágrimas caen sobre el mar
 Golpea golpea
 El corazón abre la puerta

Entrad señoras entrad señores
 Los dedos caen sobre el mar

El mar cae en el vacío
 El vacío cae en el tiempo
 Y yo cazo conejos blancos
 en la palma de tu mano (74-75)

Igual que en "Los señores de la familia", la circularidad surge de la estructura paralelística que tiene el poema. El mismo esquema sintáctico es repetido con variaciones semánticas. La primera estructura, "el viento pasea a la luna", se reitera con cambios en el complemento directo: "el viento pasea al ojo" y "el viento pasea al corazón". Consecuentemente, el verso "la luna abre la puerta" recibe variaciones en el sujeto: "el ojo abre la puerta" y "el corazón abre la puerta". A esto hay que agregar las repeticiones "golpea golpea" y "entrad señoras entrad señores". La segunda estructura que vuelve en ordenación paralela es "y las banderas caen sobre el mar", al tiempo que el sujeto es reemplazado sucesivamente por "las velas", "las voces", "las lágrimas" y, por último, "los dedos". La misma estructura se mantiene más abajo con variaciones en cadena: "el mar cae en el vacío" y "el vacío cae en el tiempo"; técnica del encadenamiento que Huidobro ya había usado hasta el vértigo en el Canto III de *Altazor*: "Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros", etc.¹⁰

En suma, la circularidad está dada por el eterno retorno de ciertas estructuras sintácticas y de ciertas frases y vocablos. Se trata de un recurso nemotécnico. La mente del lector no sólo retiene los elementos semánticos del poema y los reconoce cuando regresan; también retiene las estructuras sintácticas, las que al reiterarse, le dejan el sabor de lo que torna y retorna circularmente. Se recupera así el sentido original de la palabra "ronda" como círculo. Sólo queda agregar que hay un cierto parentesco entre esos conejos blancos que son cazados en los últimos versos de "Ronda", y el Conejo Blanco de *Alicia en el país de las maravillas*.

Si en *Altazor* era patente una fuerte nostalgia de la trascendencia, en los ejercicios huidobrianos de "Nonsense" es difícil no percibir una fuerte nostalgia de la infancia, concebida como etapa feliz del desarrollo humano. Otro poema de Huidobro, "Ronda de la vida riendo", que es una especie de oda a la alegría y un verdadero elogio de la niñez, refleja esa persistente añoranza: "Los bigotes de los árboles encanecen rápidamente / y se agitan al ritmo de su risa y de las risas de los niños". O: "Los dientes de los hombres ríen como los dientes de los niños". Y celebrando el triunfo de la alegría y la derrota de la muerte mediante la "puerilización" de la naturaleza: "Las flores lanzan campanadas sobre el mundo / Murieron las aves de rapiña en su leyenda negra / Las olas juegan como los niños".

"Juegan como los niños". Porque no se trata de evocar e idealizar toda la etapa infantil, sino sólo un momento clave de ella: el instante del juego. El juego es "el oasis de la felicidad", por usar la expresión de Eugen Fink,

en cuyo suelo el niño arma el castillo imaginario del cual es señor y dueño.¹¹ De manera análoga a los poemas creacionistas, la actividad lúdica se constituye en microcosmos regido por sus propias leyes e independiente del cosmos que lo contiene. Por ello, y aunque en ocasiones al adulto se le pueda escapar el sentido de ese microcosmos, no es pertinente tratar de aprehenderlo con categorías que provienen de un orden exterior a él. Pero aun si quisiéramos aplicarles a ciertas manifestaciones enigmáticas del juego infantil, por ejemplo la noción de absurdo, es un absurdo que, a diferencia de los existencialistas, no conduce a la angustia sino a la alegría: "Así es agradable la vida como un jugo de naranjas lleno de historias de niños", dice el poeta. En el caso de Huidobro y de los autores que cultivan el llamado "Nonsense", ese microcosmos lúdico al que he apuntado es una arquitectura lingüística, un mecano hecho de palabras.

Es posible que la actitud de Huidobro no sea más que otra forma de evasiónismo; pero si lo es, se trata de un escape distinto al intentado por los modernistas. Mientras los modernistas se evaden hacia tiempos y lugares exóticos, jugando el rol de adultos exquisitos y hasta decadentes, Huidobro asume el papel de niño que juega inocentemente con las palabras, al tiempo que construye y desconstruye la torre verbal que lo aislará de la realidad circundante y que lo alejará, aunque sea momentáneamente, de sus angustias funerarias. Un poco como si tuviera presentes estas líneas de Nietzsche: "Las acciones de construir y destruir, sin implicancias morales, en eterna inocencia, se encuentran en el mundo solamente en el juego del artista y del niño".¹² No cabe duda de que Huidobro habría suscrito también este verso de Lewis Carroll: "No somos sino niños viejos, querida".¹³

Pero quizás nada ilustra mejor la actitud "pueril" de Huidobro, que una fotografía suya tomada por Hans Arp y que sólo recientemente ha sido publicada. En ella el poeta, ya adulto, cubierta su cabeza con un jockey, asoma medio cuerpo desnudo por entre unos portones de madera, y apunta con una pistola a algún imaginario asaltante, a la manera de los niños que juegan "a los bandidos". Y eso es exactamente lo que Huidobro ha hecho con su práctica del "Nonsense": jugar a los bandidos con la palabra poética y poner manos arriba al estupefacto lector.

NOTAS

- 1 Jaime Concha, retomando una idea de Ernst R. Curtius, dice que en Huidobro se conjugan el "poeta vate", de tono solemne y profético, y el "poeta juglar", de creatividad lúdica y pirotécnica. Véase "*Altazor*, de Vicente Huidobro", en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, p. 302.
- 2 Para un estudio exhaustivo del "Nonsense", véase Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- 3 A. Burgess, "Nonsense", en *Explorations in the Field of Nonsense*, Wim Tigges ed., DQR, *Studies in Literature* 3 (1987), pp. 17-21.
- 4 O. Paz, "Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las hablaturías", en Stefan Baciú, *Surrealismo latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1979, pp. 9-14.
- 5 Cercano al "Nonsense" británico es el poema de Nicanor Parra que apropiadamente se titula "Sinfonía de cuna" y que empieza así: "Una vez andando / por un parque inglés / con un angelorum / sin querer me hallé..." En *Antipoemas*, Barcelona, Seix-Barral, 1972, pp. 69-70.
- 6 V. Huidobro, *Altazor*, edición facsimilar, prólogo de Oscar Hahn, Santiago, Editorial Universitaria, 1991, p. 93.
- 7 Nicholas Hay ha analizado esta técnica en su artículo "Nonsense en *Altazor*", publicado en *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979), pp. 149-156.
- 8 Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, New York, Signet Classic, 1960, p. 187.
- 9 V. Huidobro, *Ver y palpar*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941. En varios de los poemas incluidos en este libro hay puntos de contacto con la poesía de Benjamín Péret. La primera estrofa de "Ella" (pp. 60-61) también se inscribe en el ámbito del "Nonsense", pero el resto del poema sigue el camino del creacionismo canónico.
- 10 Recuérdese el encadenamiento del poema infantil de Gabriela Mistral titulado "La manca". Estos son los primeros versos: "Que mi dedito lo cogió una almeja / y que la almeja se cayó en la arena, / y que la arena se la tragó el mar / y que del mar la pescó un ballenero / y el ballenero llegó a Gibraltar". En *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 280.
- 11 Eugen Fink, "The Oasis of Happiness: Towards an Ontology of Play", *Yale French Studies*, 41 (1968), pp. 19-30.
- 12 Citado por Fink en p. 29.
- 13 *Through the Looking Glass*, p. 119.

GENESIS DE TRES “DISTANCIAS” DE SUSANA THENON*

Ana María Barrenechea
Universidad de Buenos Aires

O. Como sistema general de ordenamiento y referencias para el estudio genético de los poemas elegidos indicaré si existen:

1. manuscritos de la autora; 2. copias dactilográficas; 3. publicaciones en revistas; 4. inclusión en la que llamo *etapa intermedia* (copia dactilográfica conservada en duplicado fotostático, de los poemas que proyectaba incluir en la publicación del libro en fecha no precisada, anterior a la inclusión de las que llamó “nuevas distancias”);¹ 5. aparición en el libro *distancias*, Buenos Aires, Torres Agüero Edr., 1984, cuyo texto nunca fue modificado por la autora. Se detalla la cronología del proceso siempre que esté documentada, directamente o por inferencias.

Transcripción:

Los lugares ocupados por las sustituciones o ampliaciones (por encima o por debajo de la línea) llevan flechas para indicar su inserción. El asterisco marca lectura dudosa; el interrogante (?), indescifrable. Los números con flecha (por ej. 5→1) señalan las traslaciones de versos o de hemistiQUIOS de una versión a otra.

1. Poema núm. 17, p. 39 del libro

* Susana Thénon nació y murió en Buenos Aires (Argentina), (1937-1990). Publicó cinco libros de poesía *Edad sin tregua* (1958), *Habitantes de la nada* (1960), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984), *Ova completa* (1987), y dejó otros sin editar. Conocía el hebreo bíblico, las lenguas clásicas, el alemán, el francés y el italiano, y tradujo fragmentariamente obras griegas, latinas y poesía de Rilke. La fotografía fue otro de sus medios de comunicación creadora.

1.1. *Los pretextos*

Del sistema de referencias establecido se poseen las etapas 1ª y 5ª para este poema. Es uno de los que muestran más vacilaciones y más correcciones de interés aunque solo se hayan conservado dos propuestas de escritura, que difieren de la fijada en el libro.

En una hoja manuscrita por la autora figuran dos pretextos con *supresiones, adiciones o inclusiones, sustituciones y traslaciones* de sintagmas, que cambian el número y ordenación de los versos. Ambos aparecen en el mismo folio (verso), el primero sin número, el segundo con el núm. romano XXII, y al pie figura la fecha 5-IX-68.

El primero llegó a constar de 12 versos, el segundo de 8 y el texto del libro también de 8, pero con diferencias con respecto al anterior. La última versión se muestra sin duda más cercana a la primera, cuando se considera cómo queda esta suprimiéndole los sintagmas tachados. Es decir que de los dos caminos abiertos por los *pretextos* con sus transformaciones, triunfa al fin en el *texto* el primero de los propuestos.

Los manuscritos no presentan separación en estrofas; el libro agrupa los versos en tres aparentes estrofas distanciadas por blancos.

Para los pretextos Thénon usó la misma tinta negra tanto al corregir como al escribir. Hay dos tipos de tachaduras: una que suprime con un solo trazo recto u ondulado (a veces dos) y que permite leer fácilmente lo anulado; otra que hace difícil y hasta imposible el desciframiento por sus borrones y marcas repetidas.

1.1.1. *Primer pretexto*

Transcribiré el primer pretexto manuscrito que se ha conservado, con sus modificaciones.

- 1 ~~dolor~~—~~doler~~
- 2 cuánto demora el tiempo
- 3 (bosques aquellos) y—~~otros~~
- 4 ~~pensamiento~~ ~~pegajoso~~ que no deja
 dolor doler ↑
- 5 (bosques a viento)
- 6 ~~con la palabra de mañana y la muerte de hoy~~
- 7 ~~inútiles~~—~~ya~~*
 aire ↓
- 8 ~~se sabe el agua~~ en lengua muerta
 habla la noche ↑
- 9 voz muda es la noche en fuentes claras

- 10 ~~(bosques~~
 dos ↓
 11 soy tres
 ↓ de siempre
 12 una igual una ~~mas que distinta~~

Existe una dificultad para seguir diacrónicamente el proceso de transformación del poema, porque Susana Thénon adopta en *distancias* efectos de repetición muy marcados, pero no siempre.² Por lo tanto, ante la hoja físicamente estática, el lector se pregunta por ejemplo, si el v. 1 “dolor doler” fue tachado inicialmente al correr de la pluma y luego insertado al corregir el v. 4, o llegó a estar en ambas posiciones y la autora suprimió la primera, para evitar en este caso una reiteración. De todos modos el v. 4, después de haber sido modificado, fue englobado con un trazo de tinta y trasladado entre el v. 6 y el 7 (¿antes o después de suprimir uno de ellos o ambos? ¿con el fin de incluirlo entre ambos o de sustituirlos?).

El otro sintagma multiplicado con variantes lleva por núcleo la palabra “bosques” (vv. 3 y 5). El v. 10 intenta también su inclusión, pero el hecho de que lo anule antes de cerrar el paréntesis revela la decisión inmediata de no saturar este poema con reiteraciones, según lo hizo con otros.

Los versos 11 y 12 corresponden a lo que será la estrofa final del libro, también con letra cursiva, pero con leves variantes en el texto y en la distribución de los versos.

1.1.2. Segundo pretexto

La segunda versión manuscrita tiene 8 versos, y en los tres primeros recoge el 5, el 8 y el 9 de la anterior, rechazando los primeros de esa versión ya corregida.

XXII

- 5→1 (bosques a viento)
 8→2 habla la noche en lengua muerta
 9→3 v z muda es la n che en uentes claras
 4 y ~~— bosques)~~
 5 ~~qué puede ante los viejos tiempos~~
 6 ~~repta una sílaba de mar*~~
 7 ~~(?) materia el~~ (sueño del sueño
 8 ↓ una sílaba de mar*)

5-IX-1968

En el v. 4 intenta introducir y rechaza uno de los sintagmas que tiende a repetir, bajo la forma de su núcleo. Desde allí ensaya un camino nuevo para su escritura (vv. 5 al 8). De los cuatro que propone, vuelve a eliminar dos y medio, y deja el final donde había introducido el clima del sueño y reforzado el imaginario acuático en forma paradójica.

En lo que respecta al primero (“sueño del sueño”) no se sabe si interpretarlo como un superlativo hebreo, aunque le falte la *s* final y *le* sobre la *l*, o más bien como un sueño de segundo grado, más irreal o borroso que un sueño inicial.

En cuanto al ámbito acuático (“una sílaba de mar”) lo había repetido dos veces y lo suprimió como v. 6, pero lo mantuvo como v. 8, convertido en 5. Las tensiones de lo diminuto y lo inmenso (*sílaba/mar*), la precariedad de la lengua y de las posibilidades de la comunicación (“sílaba” junto con las anteriores “lengua muerta”, “voz muda”) que invaden el poema, llevan al límite del desamparo, y el aislamiento.

Quiero aclarar que en los versos 6 y 8 me inclino por la lectura “mar” en lugar de “mas”, pues Susana Thénon solía ser rigurosa en la acentuación ortográfica, aun en los borradores.

1.2. *El texto*

Al publicar el libro elige la versión del primer manuscrito con sus correcciones — no la del segundo — y la distribuye en tres grupos espaciados por blancos, introduciendo algunos cambios.

2→1 cuánto demora el tiempo

3→2 (bosques aquellos)

4→3 dolor doler que no deja

5→4 (bosques a viento)

8→5 habla la noche en lengua muerta

11→6 soy dos

1ª hem.12→7 una igual una

2ª hem.12→8 sin siempre

Las modificaciones consisten en no desplazar el final del v. 4 — según lo indicaba el primer pretexto corregido — para no dejar juntos dos versos parecidos (el 3 y el 5). También suprime el v. 9 que había mantenido en ambos pretextos (en el segundo como verso 3), con lo cual elimina el último resto de imaginación acuática, y divide el verso final en dos, además de cambiar la preposición *de* por *sin*. Si el mensaje parece levemente el mismo de la 1ª versión, el de la soledad en la esquizofrenia (única manera

de ser dos, es decir de encontrar el complemento, la pareja, aunque sea en sí misma), este nuevo sintagma *sin siempre*, aislado en otro verso, señala un *nunca*. Pues la negación de “siempre” es la oposición a “siempre”, es decir el bloqueo definitivo de la esperanza por alcanzar a un otro, por ser *con* otro.

En la versión publicada se afirman las tensiones y las ambigüedades que caracterizan la lírica de Susana Thénon aunque hayan sido eliminados varios efectos de repetición; de todos modos la autora ha elegido aquí transmitirlos al lector por procedimientos de reducción.

2. Poema núm. 12, “edipo”, p. 29

2.1. Estudiaré este poema en su proceso de variación interna y dejaré para otro momento sus relaciones con el otro “edipo” de la colección, núm. 20, p. 45 y con otros que establecen con ellos una red de relaciones secretas.

Del sistema de referencias se han conservado para el poema 12, las etapas 1ª, 3ª, 4ª y 5ª.

2.2.1. *Los pretextos*

He conseguido una sola copia manuscrita por la autora en tinta negra, que sufrió supresiones, sustituciones y traslaciones. Lleva tachaduras en la misma tinta y otras más numerosas en lápiz. A veces un mismo segmento presenta señales de una línea firme con tinta negra y muchas otras superpuestas en lápiz.

El conjunto de las correcciones propone un poema (¿el original?) de 13 versos, reducido a uno de 9, con una tendencia a la concentración que en general domina en la génesis de *distancias*, donde el proceso inverso es muy escaso.

No elimina totalmente las marcas de repetición con variaciones, características de su ritmo lírico en *distancias*, pero llega a aligerarlas en forma notable, tanto en este poema como en el que estudié antes.

En lo que se refiere al *paratexto*, el manuscrito lleva el núm. XVII y el título *edipo* con la misma tinta. Por su trazo fuerte coincide con los agregados que tachan segmentos, lo que hace suponer que el paratexto se añadió posteriormente cuando se había escrito el poema y la fecha, que son de trazo más liviano.

XVI *edipo*

- | | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 1 | el abrazo el abrazo en la tarde | |
| 2 | qué inmortal he sido | el abrazo en la tarde |
| | | extranjero ↓ |
| 3 | y qué poco lastima el porvenir | prematureo |
| 4 | esta piedra sin descanso | eras eterna todavía |
| | eras ↓ | |

edipo

1=1	el abrazo el abrazo en la tarde
2=2	qué inmortal he sido el abrazo en la tarde
3=3	y qué poco lastima el porvenir extranjero
4=4	esta piedra sin descanso eras eterna todavía
5=5	eras lo último y primero y nada
6+7→6	y nada sino sol tu mirada mi ceguera
8+1ªhem. del 12→7	sol para siempre ayer el abrazo en la tarde
2ª hem. del 12→8	y anohecimos
13→9	y el abrazo era el mar

Por un desplazamiento doble se ha trasladado el primer hemistiquio del verso 8 al final del anterior, y se ha corrido en dicho verso su segundo hemistiquio (incluido antes por sustitución en el manuscrito). Así se lo deja aislado, solo, único representante de ese momento que se encamina al imaginario nocturno, mientras paralelamente se mantiene sin variación el cierre del poema.

2.3. *El texto*

En el libro se fija el texto con dos leves cambios:

edipo

1=1	el abrazo el abrazo en la tarde
1ªhem. del 2→2	qué inmortal he sido
3=3	y qué poco lastima el porvenir extranjero
4=4	esta piedra sin descanso eras eterna todavía
5=5	eras lo último y primero y nada
6=6	y nada sino sol tu mirada mi ceguera
1ªhem. del 7+8→7	sol para siempre ayer y anohecimos
9→8	y el abrazo era el mar

Primero se suprime uno de los sintagmas repetidos, y se lo sustituye por desplazamiento con el que constituyó el v. 8, mientras el v. 9 pasa a ocupar el casillero que quedó vacío. Así resulta configurado el poema “edipo” con 8 versos, que Susana Thénon publicó en *distancias*.

3. Poema núm. 3, p. 11

3.1. Propuesta de ordenación de las versiones

Del sistema de referencias establecido se han conservado para este poema las etapas 1ª, 3ª, 4ª y 5ª.

Existen dos pretextos (dos manuscritos holográficos escritos uno con tinta y otro con lápiz) diferentes entre sí y con respecto al resto. Además hay una tercera versión que está documentada en la revista *Hispanérica* (Maryland, USA) VII, 22 (1974) p. 41, poema 2; una cuarta en lo que llamo la *etapa intermedia*, núm. 31; y el texto del libro *distancias*, núm. 3, p. 11, que nunca fue corregido por la autora.

Los manuscritos no están datados, pero otros poemas copiados en la misma hoja de papel o en otra hoja mecanografiada con marcas de ser posterior llevan fechas que permiten inferir cierto orden.

El *manuscrito en tinta* figura en el verso de un folio que en el recto ofrece dos poemas copiados a máquina; estos se repiten en otro ejemplar muy poco posterior con las fechas 10-III-1968 y 11-III-1968 (*distancias* V “la gran serpiente abrazada al mundo”, luego núm. 6 del libro, y VI “piqué en ventana cerrada”, eliminada después).

El manuscrito en lápiz, muy borroso, figura en el recto y en la parte inferior de otra hoja suelta que en la parte superior tiene un solo verso tachado: “de cara a la pared”. La autora ha dejado en blanco esa primera mitad de página como esperando la continuación de un poema que no se concreta. Se trata de la primera línea del núm. 2, p. 10 de *distancias*, publicado en forma bastante parecida a la del libro en *Sur* (Buenos Aires), 319 (julio-agosto 1969), p. 49.⁶

Los datos expuestos permiten inferir que la versión en tinta se escribió hacia 1968 y el manuscrito en lápiz hacia 1969.

En cuanto a la versificación, el primer *pretexto* consta de 6 versos, el segundo de 8 y el *texto* de 7. En el primero predominan los versos de dos hemistiquios (solo el v. 5 tiene uno); crece la proporción en el segundo (la mitad consta de uno: vv. 2, 4, 6 y 7) y en el *texto* vuelven a disminuir (vv. 5 y 6), lo que hace fluctuar el ritmo en el proceso de escritura.

3.2. *Los pretextos*

3.2.1. Primer *pretexto*: el manuscrito en tinta

- | | |
|---|---|
| 1 | ahora se abate la locura del poema |
| 2 | sobre la calle en ruinas donde somos |
| 3 | somos qué bajo cifra mortal |
| 4 | ? aunque lloremos en do tres menor silencio |
| 5 | y en las ollas comunes |
| 6 | murmure el pan su tétano sus ángeles |

Esta versión ofrece un poema escrito como al correr de la pluma con una sola corrección. Narrado en tiempo presente, se restringe a un único momento (*ahora*) y a una fulgurante visión de catástrofe en la que irrumpe la poesía que la testimonia sin cambiar su naturaleza y sus ambigüedades.

Me detendré en el hemistiquio final del v. 4 por el interés de la corrección, un verdadero “arrepentimiento”.⁷ Susana Thénon intentó producir un efecto de “extrañamiento” llevado a cabo según el mismo procedimiento en otros dos poemas de *distancias*: el núm. 1 (repetido al final de la colección como núm. 39)⁸ y el núm. 31.

En el caso que ahora presento abandonó el modo de conseguirlo pero buscó otro camino menos estridente para lograrlo.

Veamos el proceso:

v. 4 “aunque lloremos en ~~do~~ **tres** menor silencio”

La base de este intento se encuentra en el sistema de la lengua, que posee pares de palabras o morfemas iguales o semejantes en cuanto al significante y heterogéneos en cuanto al significado. *Do*, perteneciente a la serie de las notas musicales y *dos*, perteneciente a la serie de los números naturales.

El poema núm. 1 y 39 se abre y se cierra con un procedimiento cercano a este.

vv. 1 y 27	la rueda se ha detenido	se ha detenid-
vv. 2 y 28	<i>dos</i> tres dos tres dos	la rueda
vv. 3 y 29	se ha detenido	(subrayado mío)

Aquí consistió en separar la sílaba final *do* y sustituirla por la palabra *dos* de significante parecido y de significado muy diferente. *Dos* sirve de puente para saltar de los participios pasados a la serie de los números naturales en el plano del significado. La alternancia “dos tres dos tres dos” ensaya un gesto alusivo al monótono girar de la rueda loca que no se detiene al instante pero tampoco engrana, y avanza así por inercia unas cuantas evoluciones hasta estancarse, señalando más allá al sinsentido de la vida humana y también de la muerte.

En el poema núm. 31 “aborto del poema en oficina pública”, p. 67, abundan los procedimientos de deformación del significante y sus consiguientes vuelcos de significado (o de sinsentido). En general trabaja fragmentando las palabras en sílabas y juntando unas y otras arbitrariamente para descomponer y recomponer significados u obtener aparentes palabra que nada quieren decir (p. ej., v. 18 “tanle jos”; v. 16 “sumitad infier *vuelva mañana* no”. Pero además, entre otras deconstrucciones-construcciones hay dos que se asemejan más a las que tienen base numerológica:

1	ya ya
2	u no u
3	mano humano
17	más u no ya

En el pretexto del poema 3 cuyo proceso genético comento, Susana Thénon intenta algo parecido. Pasa de *do* (nota musical) por el puente subyacente de *dos* (número natural) a dicha serie, que propone continuar con *tres*. Sin embargo se arrepiente enseguida de la contaminación, tacha el *tres* y repone la primera interpretación musical al agregar el adjetivo “en do menor”, nominalizando el sintagma. Sin embargo no borra totalmente la ruptura que andaba buscando aunque la hace menos estridente, pues la continuación del verso vuelve a instalar una tensión opositiva “en do menor silencio” (+ sonoro / - sonoro). No olvidemos que el verso final, común a las tres versiones (a los dos *pretextos* y al *texto*), encerraba también desde el comienzo una unión de lo positivo y lo negativo en su extraño imaginario: “murmure el pan su tétano sus ángeles”.

3.2.2. Segundo *pretexto*: manuscrito en lápiz

1=1	ahora se abate la locura del poema
1ª hem. del 2→2	sobre la calle en ruinas
2ª hem. del 2 con variante	
+ 1ª hem. del 3→3	donde <u>fui</u> mos somos qué
2ª hem. del 3→4	bajo cifra mortal
1ª hem. del 4+	
2ª hemist. nuevo→5	aunque lloremos por la boca por la mano
verso nuevo→6	lágrima tan usada invisible
5→7	y en las ollas comunes
06→8	murmure el pan su tétano sus ángeles

Esta versión recoge la expansión que pasa de seis a ocho versos.⁹ El segmento “donde somos”, que en la etapa anterior ocupaba el final del v. 2, se ha transformado en “donde fuimos”, en la posición inicial del verso 3. El tiempo pasado amplía el ámbito de resonancia de ese cronotopo de desolación donde irrumpía la presencia testimonial de la poesía.

La expansión del número de versos es el efecto de dos cambios. Uno, la diferente segmentación con desplazamiento de los hemistiquios. Otro, el mayor desarrollo y el refuerzo del imaginario del dolor y del llanto.

De la versión primera donde optó por llorar en forma asordinaada (“en do menor silencio”) se pasa a elegir una manifestación descontrolada que invade el cuerpo por canales inusitados: no los ojos, no la sonoridad del gemido, sino la boca y las manos que desarticulan y fragmentan el cuerpo. Casi parece que las visiones del *Guernica* de Picasso hubieran irrumpido en el poema.

Al agregar un nuevo verso (v. 6 “lágrima tan usada invisible”) explicita el objeto directo del verbo llorar, generalmente intransitivo, de un modo particular que refuerza la nota del sufrimiento para después atenuarla.

La novedad reside en que no se lloran lágrimas amargas, como suele ocurrir cuando se echa mano de este objeto interno, sino que se llora “lágrima”, en un singular poco empleado aunque se interprete como colectivo o masivo. Y más aún porque “lágrima tan usada invisible” se desgasta y llega a borrarse totalmente, con lo cual se rescata, por otros caminos el sintagma suprimido que figuraba en la versión anterior (“en do menor *silencio*”).

3.3. El *texto*, tercera versión.

El poema publicado en *Hispanamérica*, el registrado como núm. 31 en la etapa intermedia y el que eligió para *distancias*, núm. 3 constituyen la tercera versión conocida, que no fue luego modificada por la autora.

1=1	ahora se abate la locura del poema	
2+ 1 ^a hem. del 3→2	sobre la calle en ruinas	donde fuimos
2 ^a hem. del 3+4→3	somos qué	bajo cifra mortal
5→4	aunque lloremos	por la boca por la mano
6→5	lágrima tan usada invisible	
7→6	y en las ollas comunes	
8→7	murmure el pan	su tétano sus ángeles

El *texto* confirma las elecciones de la versión segunda (un tiempo pasado junto con varios presentes, refuerzo y atenuación del llorar). Repite su formulación pero la distribuye en 7 versos, lo cual implica un doble desplazamiento de los sintagmas conocidos. En efecto, hay deslizamientos (que supongo simultáneos) hacia arriba para ocupar la casilla final del verso anterior (“donde fuimos”, de 3^a a 2^a, “bajo cifra mortal” de 4^a a 3^a); o hacia adelante dentro de su mismo verso (“somos qué” en v. 3^a) porque el casillero quedó vacío por el ascenso de “donde fuimos” a v. 2. También se produce un simple cambio de numeración (un adelanto) de los cuatro versos finales, porque el movimiento ascendente del 3^a a 2^a dejó libre su lugar (vv. 5, 6, 7 y 8 pasan a ser vv. 4, 5, 6 y 7).

Este tipo de modificaciones es bastante común en el proceso de escritura de *distancias* y produce transformaciones que dan al poema una organización más compacta.

3. Conclusiones

El estudio genético de estos poemas de *distancias* — en los documentos que han podido rescatarse — muestra el tipo de procesos que prevalecen en dicha colección. En ella predomina la tendencia a la concentración, a la escritura de poemas más breves pero no menos complejos por un trabajo textual de supresiones, desplazamientos y sustituciones.

Estos dos últimos pueden ser verticales, y horizontales (es decir, ocurridos en distintos versos o en el mismo); de un verso completo o de un fragmento; en movimientos hacia adelante y hacia atrás. En la primera etapa, o en el paso de la primera a la segunda, se llega a un número de versos considerablemente menor, y suele mantenerse en un número igual o casi igual en las etapas intermedias o finales, con alguna variante de formulación o de reorganización de sus componentes.

El poema 17 ha revelado que la evolución puede presentar saltos sorpresivos. Aquí, cuando los caminos se bifurcan entre el *primer pretexto* y el *segundo*, la autora privilegia la tradición más antigua y deriva de ella el *texto* que publica. Esto afecta también el proceso de condensación. El primer manuscrito (después de las modificaciones) ofrecía una versión de 8 vv., el segundo pasó de una de 8 a otra de 5, el libro fijó la extensión de ocho sin avanzar hasta la extrema síntesis.¹⁰

El análisis practicado en el poema 12, “edipo”, se detiene más en cómo los procesos genéticos afectan las transformaciones del imaginario (temporalidad, ámbito diurno que se desliza hacia nocturno, tensión de la escritura para salvar el simbolismo solar de Yocasta). Conviene señalar la importancia de las invariantes — lo que persiste en las tres versiones — como el verso final en el que la plenitud de la unión amorosa se traduce por la máxima expresión del imaginario acuático: “y el abrazo era el mar”.

El poema 3 muestra un ejemplo de intento fallido de ruptura que involucra los planos del significante y del significado para producir un efecto de extrañamiento, semejante a los del 1 (39) y el 31. Además pone de relieve que en un libro pueden existir redes que conectan varios momentos de su lectura. En este caso la red se hace más notoria por el juego de ambos planos, su efecto de ruptura, y el hecho de que el manuscrito conserve las marcas de abandono de ese procedimiento en la tachadura.

También se ha planteado el problema teórico que puede surgir cuando los pretextos no permiten determinar la diacronía interna de los cambios introducidos en un manuscrito, p. ej. en el núm. 17. O las vías para inferir la ordenación de manuscritos no datados, p. ej. el núm. 3.

NOTAS

1 Esta copia es anterior a las denominadas en sus cartas “nuevas distancias”, por eso no figuran allí. Sin embargo ellas no siempre eran de escritura posterior sino que la autora no las consideró como integrantes de la colección en un momento, y más tarde las admitió junto con otras verdaderamente “nuevas”, mientras eliminaba varias de las incluidas al principio. Preparo un artículo sobre el proceso de organización de la macro-estructura de *distancias*.

2 Pueden citarse muchos ejemplos de poemas con efectos de reiteración: 4, 7, 10, 21 (caso extremo), 26, 29, 37.

3 Las marcas en lápiz y tinta avalan la simultaneidad de cambios que supongo. Por otra parte, Thénon interpretaba que Sófocles quería presentar la fuerza de una pasión prohibida capaz de desafiar el escándalo y sus consecuencias a pesar del comentario de María Rosa Lida, la mentora que admiraba. Cfr. *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires: Losada, 1944 (obra que S. T. conocía). Tb. A. M. Barrenechea, "Susana Thénon escribe y resemantiza los mitos griegos", en *Homenaje a Aída Barbagelata*. Buenos Aires, BC Producciones, 1994.

4 Dos cambios menores indican: 1. El deseo de mantener la historia narrada en el pasado como rememoración (v. 5 "eres" por "eras"); 2. La busca de una formulación más adecuada al destino del héroe, según la tradición mítica (v. 3 "prematureo" por "extranjero").

5 En *Humboldt* (Hamburgo) II, 41, (1970), 34, con tr. alemana; *Acento* (Buenos Aires) año 1, núm. 1 (setiembre-diciembre, 1981), 19 y *etapa intermedia*, núm. 10.

6 Además la hoja de papel en el verso lleva copiado en tinta un poema que nunca recogió, fechado el 8-II-74.

7 La palabra procede de la historia de las artes plásticas donde comenzó a ser usada por los italianos y sirvió para nombrar los esbozos y estudios previos a la ejecución de los cuadros o bocetos, con diversas propuestas de soluciones. Véase al catálogo del Louvre, *Repentirs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 47 ss. Un rasgo curvo une *do* y *menor* después de la tachadura de *tres*. La otra curva precedida de interrogante que une los versos 4 y 5 — que no sabemos cómo interpretar — quizás revela un agregado posterior a la escritura, como señal de la inseguridad de la autora sobre estos dos versos y sus dudas en cuanto a modificarlos o no.

8 Ambos gestos — la repetición de versos en el comienzo y el final de un poema, y la aparición del mismo poema abriendo y cerrando un libro — han sido interpretados por la crítica y por la autora como símbolo de una eterna circularidad de destinos o como camino en espiral que no vuelve al mismo lugar en la segunda instancia. Cfr. Ana María Barrenechea, "La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon", *Filología*, XXVII, 1-2 (1994), 75-90.

9 No puede decidirse si el v. 3 está escrito sin tachaduras y enmiendas, o si presenta una leve corrección. Por los materiales — papel encerado y lápiz — se hace muy inseguro detectar si hubo una escritura encimada (¿fuimos" sobre "somos"?) o si anotó originalmente "fuimos" con trazo más reforzado.

10 Esta no fue ajena a la poesía de Thénon, pues *Papyrus* — uno de sus libros inéditos — está compuesto de poemas muy breves en su mayoría.

HOW TO RE-INVENT THE SELF DESPITE THE WORLD: A READING OF PEDRO SALINAS' *TODO MAS CLARO*

Ruth K. Crispin

When *Todo más claro* was published in 1949, Pedro Salinas' fame was already assured, at least in Spain, by two books of love poetry he had written during the course of a heady, but ultimately failed love affair (a third collection was published posthumously). The books' overt subject was, of course, love; but on another level it continued, in a much more intense and determined way, the preoccupation with his identity as a poet hinted at in his earlier collections. In the love poetry, the drama of the story propels the subterranean narrative until they fuse, and are released by an identical solution: Taking from Percy Shelley's *Defence* the rationalizing notion that all poets contribute "episodes" to the "one great poem", Salinas transfers it to the realm of love, assuring that all lovers form part of a chain in which past and present are connected, to serve as witnesses to the world.¹ Concomitantly, unconsciously but logically (since the original reference was, in fact, to poetry), this consolation is proposed in the poetry for the individual poet who then can accept the priority of the past while simultaneously creating an original voice.²

Todo más claro marks a radical change in Salinas' poetry, but it is one of focus rather than direction. The love cycle comprised by *La voz a ti debida*, *Razón de amor* and *Largo lamento* is primarily centered on the self; the seeking of the beloved's response veils what Jacques Lacan would call an "imaginary" or "mirror" attachment, in which the other's response serves to confirm the speaker's own sense of world and self.³ Yet these books do not record static moments but rather an evolution. Once the demands of these self-absorbing needs have been met, the poet can turn outward to the world, teaching what he has learned; and the uses of poetry are transferred from the anecdotal (the personal narrative) to the generic, the social and also, inevitably, the ontological.

Social concerns were never absent from Salinas' work, which from the beginning was sensitive to the impinging of society on the individual (even as early as *Presagios*' "Hijo mío, ven al mundo"). *Todo más claro* exposes the constraints of society's systems, and the ways in which such hierarchies (whether in religion, language, ethics, art or "lifestyle") are necessarily and perniciously judgmental and exclusive, while also being indispensable. At the same time, the poetry will point to ways out from the impasse: the way of the inner life and of the imagination, the way, thus, of poetry itself. The solution is not escapist but activist, involving an inner willing of the self out of a narcissistic "imaginary" stage to the ultimate limits of what Lacan has called the symbolic stage, in which the subject, possessing language, knows himself irrevocably split, but will seek to recognize and empower his authentic self.

Salinas' poetry has all along -- especially in *Seguro Azar* and in *Fábula y signo* -- played with the idea that the completed, or the complete, is always a fiction which replaces the "real" end of any story, any desire. The tactic of these earlier books was to keep consciously at the point before the end, in tension on the brink, as if nothing more were desired: recognizing but not bracketing the fictiveness of wholeness. In *Todo más claro*, as the poetic voice works through the negative aspects of the various fictions or systems men have invented to avoid the truth, the "as if" stance no longer satisfies. The intellectual, passive knowledge of transcendent ultimate failure — the realization that even if we survive the daily threats and disappointments of missed engagements, lost loves, failed careers, car crashes, bombs, war, we still in the end lose everything — such knowledge is no help. Hence the solution is for the will to preempt the power death has over us by empowering itself, in an only apparent paradox, to choose the inevitable, to choose death. Or, we might say, with Heidegger and Lacan, to choose life redefined as finitude. The majority of the poems in *Todo más claro* set out problem and solution (as well as, for contrast, false solutions) in poetic metaphor, engaging our own imaginations and providing, as a substitute for the fables and lies which have up to now been our props, a truth which make the horror and the mystery clearer and less fearful. Beyond even this, as the poetry illustrates, recognizing our split self, and embracing our authentic one, can lead to a defiant yet life-enhancing transcendence, beyond anything imagined even in *El contemplado*.

But the solution is achieved in increments, as the poet describes and interrogates the impediments to the mature vision. In this paper I examine six poems which successively explore the problem, often brilliantly, and which reach, in the last of these, its definitive Heideggerian resolution, poetry written "from the other side" of the abyss.⁴ I end by considering how the book's final, horrific prophecy, so unexpectedly unlike the preceding poems, in fact encompasses the wider vision.⁵

The opening poem, called, like the book, "Todo más claro", and subtitled "Camino al poema", consists of four named and numbered sections, and is an introduction to plan guiding the examination of the problem. Almost as if this exploration had been conceived with the psychoanalytic model in mind, its four parts come close to recreating the steps by which a self realizes itself as a subject (and which themselves duplicate, in compressed form, the evolution of the childhood self). In the psychoanalytic situation, the analysand initially projects his or her imaginary gaze onto the world, and then discovers with frustration the fictive nature of that construct and the alien nature of the ego. Similarly, the first part of "Todo más claro" ("Las cosas") begins with the optimistic vision of a "lost paradise":

Al principio, ¡qué sencillo,
allí delante, qué claro!
No era nada, era una rosa
haciendo feliz a un tallo,
un pájaro que va y viene
soñando que él es un pájaro,
una piedra, lenta flor
que le ha costado a esta tierra
un esmero de mil años.
¡Qué fácil, todo al alcance!

and then moves to the realization that this vision is deceptive, that knowledge of the things of this world, as the speaker tells us, is not in fact accessible: "las manos... / acuden siempre al engaño". In the mimetic act of taking — of plucking flowers, or harvesting the earth — we are deluded into believing we know reality. But rather than respond hostilely to this realization, as the analysand may do, the poet understands that the knowledge which our physical acts fail to attain can be desired and willed:

Hay otra cosa... un puro querer
un algo que inicia ya
... el trabajo de coger su flor al mundo
— alquimia, birlibirloque —
para siempre, sin tocarlo. (23-33)

"Querer" in this stanza is both desire (the impulse) and will (the force to act); "querer" is also both noun and verb. The subject too, to initiate the search for his authentic being, must turn from being a mirror (a noun) to becoming a self with history, a self in time (a verbal construct).

The next section, "En ansias inflamada", is devoted to that pure willed desire which turns out to be the only light in the shadows: "¡Tinieblas, más tinieblas! / Sólo claro el afán". This desire, like that of the subject seeking to replace his empty speech with authentic expression, is the "entrega total / a

la busca del signo" which somehow, depending on the inevitable chance, will lead to the "¡[t]ensión de ser completo!". And, indeed, "Verbo", the third section, moves to that sign, in a seemingly total acceptance of language ("En sus hermanados sonos / ... viene el ayer hasta el hoy, / va hacia la mañana", vv. 13-16), and, especially, of the language of the poetic canon:

padres míos, madres mías
a mí las mandan.
Cada día más hermosas, por más usadas.
Se enegrezcan, se desdoran
oros y platas;
"hijo", "rosa", "mar", "estrella",
nunca se gastan. (25-32)

"El poema," the fourth and final part, is a paean not to the poem itself but to the writing of the poem, in whose light "todo, / desde el más nocturno beso... / está mucho más claro". Clearer, of course; not *clear*. It is not the poem which is the solution, but the poem's process (reminding one of Lacan's assertion that "it is by the way of [speech] that all reality has come to man, and it is by his continued act that he maintains it" [106]). With this introductory poem the poet has in effect set out the book's goal; the remaining poems will engage the reader in a journey analogous to the one the poet has taken in the effort to strip bare the entrapping masks of the imaginary and evoke a deeper and more genuine response.

Thus the reader discovers at once, with the menacing opening words of poem 2, "El inocente", that what is involved here is the drama of the split self: "Esta sombra pareja que me sigue / apenas raya el sol, ¿es culpa mía?". Here is where the book as dialectic properly begins, a struggle, hinted at in "Las cosas", between the two factions of the human being: individual desire — desire as knowledge, as love, as the "only light in the shadows", finding expression in poetry — against the civilizing forces that repress it, here represented by Christianity, language, commerce, love, even art itself. For the latter are, or have become, systems, inevitably restraining and restricting desire, channeling it to an end which admits no dissent, which exiles whatever elements of the human soul or psyche do not fit; or which, even worse, refuses such elements a name and thus deprives them utterly of their reality. Poem 2 deals with such a pariah: the "innocent", the self born without the taint of original sin. In this poem, the speaker acknowledges his guilty self because he indeed feels the guilt, yet he refuses to accept the identification: "No soy mi crimen, aunque mío se hizo. / No soy mi sombra." Instead, the majority of the poem is devoted to seeking the innocent self which he (also) is.

Asserting his belief that this self is not a historically created ego (for his history has been only a "sucesión de ademanes carceleras", in which he

is becoming his own prisoner), the poet undertakes the symbolic search which constitutes parts 2 and 3 of the poem. In a section reminiscent of *Seguro Azar*'s "Cinematógrafo", he investigates first the possibility of the film screen, on which deeds, passions, seem so real. Yet when the screen returns to its immaculate whiteness, free from the evils recently shown upon it, the poet's illumination also ceases. Unlike the *Seguro Azar* screen, which retained, optimistically, the potential for creativity even when the film images had disappeared, this movie screen keeps itself distant ("ajena") from the struggles of its stories, is disconnected from them, and thus holds no promise of answers.

Next the poet looks, also unsuccessfully, in memory, and then in expectation, and finally (in Part 3) in the possible meanings of poetic or prophetic signifiers: cloud formations, syllables, comets, reflections, ciphers, even riderless carousel horses. At last, almost despairing of making sense of symbols ("¿Es que con tanto signo y tanta seña / nada hay que acierta?"), a bird — freewheeling yet a "cartógrafo del aire" (v. 96) — reveals that his innocent is neither within nor beyond him, but above him. His innocent turns out to be part 4's circus trapeze artist, goallessly swinging back and forth, suspended in the air.

The two symbolic spaces which this poem highlights, the cinema and the circus, are revealing from a Lacanian perspective. The film is not only illusory, it is historical, it is teleological and it is enclosed in a frame. The circus, on the other hand, is a marginal institution, unbound to social law (and the trapeze flyer is an intensified symbol of this), representing a kind of "azar". The Lacanian imaginary is never so explicitly rediscovered in adult life as in the movies, with whose images, as Chrétien Metz has shown, we identify as we did in early childhood with our reflections in the mirror, or in our mothers' eyes. Yet the contrast with the circus is like that of the imaginary with the symbolic, with a significant difference. The circus' principal images — the clowns, the lion tamers, the side-show freaks — are funhouse versions, perversions of the identifications we seek, and which we cannot or will not normally accept. But the circus has a tradition of freedom gained precisely because it is a marginal world, unacceptable to the semiotic patterns which the world dictates as permissible. To choose the circus, to choose the trapeze artist, is to make a choice for a world whose symbols do not have fixed meanings but oscillate; not so much a world with risks as one which can be defined as risk, since nothing in it is secure or translatable.⁶

Yet the poem's speaker very deliberately does not choose to join his "innocent" in the air. It is the separation of the two selves, he says, which is the "law" ("Sea nuestra unidad, tan alejados, / la obediencia a la ley que nos desliga," vv. 158-9) and which he will obey. Unity, under this law, is separation, a living apart in which both are lost, yet never lose sight of one another. One can see in this a description very like the creation of an unconscious, in which the authentic self is repressed, and the (Lacanian)

"law" accepted. For the poet, the recognition of the split self, the deliberate maintaining of the division between man and his dream ("guardar, guardar, acordes, la distancia / que al hombre le distingue de su sueño," vv. 162-63) becomes therefore the necessary way to be, the only way to avoid the trap, the lie, of believing oneself whole **and** therefore wholly, historically guilty.

The next poem, "Hombre en la orilla", takes up again the problem of desire and will in the face of society's civilizing constraints. The brink is a recurrent symbol in Salinas' poetry. Its most significant treatment before *Todo más claro* was the opening poem of *Fábula y signo*, whose speaker, at the poem's end, turns deliberately away from the brink and from the abyss it overlooks.⁷ The problem of the brink is in *Todo más claro* set against two of mankind's "solutions", the pagan and the Christian; and the poem's true ancestor is Jorge Manrique's fifteenth-century "Coplas por la muerte de su padre", in whose medieval Christian orthodoxy the pagan elements of Fame, and Fortune with her wheel, are also at home. That Salinas had this consummate poem in mind is suggested at the outset. The seemingly cryptic first verses of "Hombre en la orilla":

Este río no es aquél:
corriente, a secas.

resonate, once the poem is read in full, with the beginning of Manrique's third stanza:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir

In fact the Manriquean river is not the only association to this poem's river; a second obvious one — the almost mystical use of water as symbol of union, as an almost responsive entity to man's contemplation — is crucial as a contrast with the dry "riverbed" of frantic city traffic which the poem describes almost at once. But the river is equally Manrique's for, as we will see, Manrique's response to death, the lesson of how the good Christian dies, is the model for the speaker's own disquieted stance at the poem's end.

The middle three stanzas of Part 1 describe two examples of the bourgeois' closed system of imaginary lives. The adults are described in a cynically humorous tone (with allusions to mythological figures); and both of them are identified in the poem with images of the Lacanian imaginary: Mrs. Morrison with the mirrors which will give evidence of her Venus-like rebirth, the actor with the movie screens on which he "lives" ("vida sutil, que por las blancas telas / sin bulto se desliza, al mismo tiempo / aquí y en las antípodas," vv. 61-63) and with the billboards which display his girlfriend's meter-and-a-half-wide smile. Their lives are fictive, illusory; their reality nothing more than their reflected images. Meanwhile, the poem's eponymous

subject — an unnamed man present in stanzas one and five and in the refrain preceding each middle strophe — stands trembling at the curb.

In Part 2 the focus moves to this stone curb itself. And here it is identified as what it symbolically has been all along: as the brink, the edge. This is not precisely the edge of the abyss of *Fábula y signo*'s "La orilla" — or, rather, it is not the same vision or understanding of the abyss. Step by difficult step, Part 2 tries to define this brink. It is an edge, but an edge of what? The poet reminds us of some of the countless others, signal thinking and feeling human beings, who have found themselves at just such an impasse: Hamlet, deciding between being and not-being; Kierkegaard and the choice between the aesthetic or the ethical life; Heloise, having to choose between "him" and "Him". And then the speaker defines the choice as he sees it now, as that between "conocer o no conocer", v. 229.

Now, in the poem, the moment of choice, the "hora atroz", is newly described: it is the confrontation with what the poetic voice calls the "O", which always, inevitably and ubiquitously surrounds us, preventing our desired unions of opposites, forcing us instead to choose between.⁸ And this choice, the decision to move (even if to move back), is merely, terribly, to move into another moment — "merely", because one moment is exactly like every other; "terribly", because all our moments crowd into each other endlessly, going on in eternal sameness, into eternity, which is to say into nothingness.

Mankind trembles, therefore, because choosing and not choosing (or, rather, choosing not to choose) are the same: all choices will turn out badly, as Kierkegaard wrote, and both lead ultimately to death; and yet one must endure the moment of making the choice. This is obviously still a trembling before the abyss, but the differences between earlier attitudes, through nuances, are nonetheless striking. First, this abyss is not the void; it is life — but life which now consciously encompasses death. The poet's standpoint is no longer denial, as in *Fábula y signo*, nor is it fear. Realizing that death is inescapable regardless of how we act or fail to act, the speaker instead accepts the moment of active choice. It is here where he is following Manrique and where the Catholic tradition provides a direction. The father whose dying moments are described in the "Coplas" speaks to the figure of Death when she comes to his door, saying to her, "... consiento en mi morir / con voluntad placentera." Salinas' speaker is not hoping for a Christian death in anything like the terms of the medieval poem (after all, the Christian life no longer exists: "Este río no es aquél"). But what he can do is accept actively whatever death does exist, even if with anguish rather than a Manriquean calm.

Through the end of Part 2, we can read "Hombre en la orilla" as a poem which acknowledges that neither the old Christian nor the "pagan" modern framework is any longer viable even as an ideal, and which embraces the intimate undifferentiation of life and death, as the only union of opposites which still holds. From the Catholic framework, however, the poet seizes

the belief in active acquiescence, rather than resignation, to the scheme of things, of willed participation in his fate. For this reason his expression of the will is in terms of knowing — “conocer o no conocer” — rather than of being), however awful the final knowledge is. And this is why, too, he gives the O, at the end of the poem, a final identification with the sun at its zenith, which both illuminates and blinds: “La O, / iluminadora y cega - dora, lo mismo que el sol... [/] a su irremisible cenit,” vv. 374-6 and 380). The sun at its zenith is the pillar of the world; it is the sacrificial stake, since Christ both died and was reborn at noon; and it is the mystical point — a hole through which “thought may pass out of space and time” into non-space and timelessness (Cirlot). In a sense the poem thus dramatizes the plight of the divided self, or selves, as they were defined in “El inocente”, both lost yet never losing sight of each other. For just as the self’s innocent is always, trapeze-artistlike, in a precarious balance, swaying between, so is the man on the edge, whose “choosing between” is always a midpoint, a noon which is fate (“mediodía del sino / del hombre”).

In the following poem, “Pasajero en museo”, the poetic voice reopens his interrogation from the perspective, this time, not of those failed specimens of humanity whom he viewed from the curb, but rather that of the sublime productions of humankind, hung in a museum. The first section of the poem addresses the subjects of a number of paintings, with loving and nostalgic pathos, for they are “saved”, their wisdom preserved forever; they are “lentos destiladores... de la última verdad”, “a salvo... de la corriente”, while he is outside,

del otro lado errante
y condenado a serlo...
que echando voy mi vida sucesiva...
sobre el blanco quehacer de los días,
pobre imagen del cine. (70-76)

Yet even as he compares his life to the illusory, fugitive world of the movie screen in contrast to the paintings’ fixed, perfected calm — “ya tenéis abolido lo siguiente, / lo inmediato, el terror de lo que viene”, — he lets slip phrases that betray doubts about the desirability of such a state. He speaks, for example, of “la honda **conformidad** con que aceptasteis / **cifrar** la vida en un momento, / a una mirada **reducir** los ojos”; vv. 99-101, my emphases. Thus, in the third section, still lamenting his own fate (“me veo a mí, me lloro”), he knows, in language which the next poem (dedicated to the indelible vocation of poetry) will pick up, that he will never be like them:

... nunca
estaré con vosotros.
Siento la orden constante por mis venas
transcurrir, sin parada,
de ansia a minuto, de minuto a ansia. (140-44)

Yet this inescapable escaping from himself, although he may lament it, is something which he chooses. He calls himself "lost" (v. 164), he "resigns himself" (v. 171), but he also, in the same few lines, says: "mi sangre / quiere que siga siendo, / escoge, contra mí, contra vosotros, / la gran mortalidad; el movimiento" (vv. 164-67, my emphasis). Thus his crossing the threshold is also a confirmation of the death-embracing life which is his; and the wounding beauty of this world suddenly transforms the crossing of the street into an "aventura" (vv. 177-84). The speaker leaves behind his "pensive self", alluded to in the epigraph from the "Cimetière marin"; he crosses; and in so doing he "declines eternity":

Pero ella hermana inmensa [the afternoon's beauty]
 igual que yo declina eternidades.
 Su pasar ella, el mío yo, aceptamos;
 su noche, que ya viene, y la mía. (203-06; end of poem)

"Pasajero en el museo", as a poem consciously in the *ut pictura poesis* tradition, not only recognizes a precursor (Keats' "Ode on a Grecian Urn") in its first epigraph, but also engages in the same dialectical meditation as did Keats, arriving at an interpretation of the Ode as finally a rejection of the *urn's* proposition ("Truth is beauty, beauty truth; that is all..."). And finally, the poem is framed in Christian terms: the paintings, in the poem's second verse, are called "criaturas salvadas"; the speaker, toward the end of section 3, reenters the world "falling" and receives the world as a "sacramento, / confirmación" (vv. 177-178). Yet as "Lo inútil," poem 13, makes clear, the poem adopts the framework of an established system not simply to suggest it allegorically, or to subvert it, but to redefine, and therefore in a sense to transcend it with language.

The Manhattan street scene which inspired "Nocturno de los avisos" — the book's seventh poem, and perhaps its finest — a circus of advertising razzle-dazzle (lips blowing puffs of smoke, enormous smiles made of blinking bulbs hanging vacuously in space), parodies nature:

tus orillas, altísimos ribazos
 sembrados de ventanas, hierba espesa
 que a la noche rebrilla
 con gotas de eléctrico rocío.

The speaker, walking the length of Broadway, interrogates each advertisement with mock seriousness for any possible meaning in its message. Can the "White House" be a modern Pegasus? Might the "pause that refreshes" be a significant pause — that of Paulo and Francesca in their reading, that of Christ between death and resurrection? Obviously the answers are no. The glitter and brilliance, the "rigorosas normas paralelas" of the city pattern, the mystery — the city is mysterious, brilliant, laid out according to a plan —

mask, literally, nothing. They expose the emptiness of modern life, which has no true myths; and worse, the emptiness of the void itself, more frightening because the masks so successfully disguise it.

Perhaps remarkably, the nightmare of evasion and meaninglessness which the poem portrays is, in the description, deeply moving. This may be because, as readers of an essentially urban world, and not necessarily as poets, we identify intimately with the cityscape itself; surely it is also because the poet has discovered a true metaphorical relationship between, for example, the surface world which these larger-than-life advertisements summon to consciousness and the mythical reverberations to which they are unintentionally connected, and because he exploits the basic multiple myths of the city: as symbol of man's domination over nature, as symbol of man's fall from grace, as symbol of an ultimate order. The poem's language manages, somehow, to juxtapose the glaring with the subtle, myth with mask, so that both can be contained in a pattern. Poetry and anti-poetry (Cf. the *White Horse* section, vv. 50 ff.) form a new kind of ode which jars and disturbs without ever seeming not to be poetry.

Thus when the speaker, at v. 116 near the end of the poem, refuses to continue walking and speculating and sits down "incrédulo de letras y de aceras" on a curb, we are prepared for his rejection of "salvation" through whisky or toothpaste, of exaltation inspired by electric lights; and for his reaffirmation of the light and "messages" of the constellations, "publicidad de Dios". Yet curiously, as Manuel Durán has pointed out (167), the speaker's affirmation is couched in the same language here as that of the rest of the poem; God, his angels, the constellations are described **commercially**: the constellations are "publicidad de Dios", they announce "supremas tiendas", and the angels who serve the soul do so "sin moneda". With this deliberate linguistic affirmation of a world which the poem seemed to have been rejecting, we realize that his rejection is not of what civilization has created; it is not a rejection of the city for a bucolic ideal, nor is it a return to either a pagan mythical world in which Pegasus really flies nor to a Christian world under God and his angels. Rather, the poem itself is a revelation. It is a deciphering of our sublimations at their most grotesque, revealing how frighteningly close to the surface our fears (and repressions) are, how easily the masks of dentifrice are stripped away to show the bone behind the lip, the death behind the desire. It also reveals how flimsily our symmetries of streets and money exchanges superimpose "order" — no better, in fact, but perhaps also no worse, than did the fictions of the ancient constellations, or of the Christian story. The value of the "old lights" and the stories told of them (whether pagan or Christian) is that they sought to understand, and to make sense of our mortality, our destiny: Even while they sublimated the motive for anguish they acknowledged it, or allowed the acknowledgment to surface. These harrowing depths are apparently disowned

by modern society, which seems to recognize the existence only of a fairytale version of life eternal — youth and glamour. Yet for all the overpowering presence of the superficial symbols of this tale, the depths lurk close to the surface. It is no accident that the majority of the commercial images which the speaker describes (and which were there to describe) utilize the mouth, the lips, the smile, that paradox of lip and bone, desire and death. Yet as the subtle change of subject in the moments before dawn, and the more lyrical tone of the poem's last verses suggest, death and birth, darkness and light, are indistinguishable not only in the horror of ultimate meaninglessness and nothingness, but also in connection with the story of creation: here, specifically, the creation of a word which can create the world. The speaker, sitting at the curb, overwhelmed by his walk and by what he has seen, seems at first simply to wait in hopelessness: for the turning off of the lights, the shining through of the stars. Yet he is also waiting for the filling of the void with light; for, finally, the sense of the world's poetry — of the world as poetry — to issue from the opening lips (a metaphor from the previous poem, "La vocación") of the sky between night and daybreak. "Nocturno de los avisos" does not explicitly remind us of this metaphor, but the staging of its final stanza, in time and tone, makes palpable another equation: lips and voice, instead of lips and bone, which, like the real light of the stars, clarifies rather than conceals.

Three poems later, and three from the end of the book, it is that voice which responds to "Nocturno de los avisos"'s tremulously hopeful speaker. "Contra esa primavera"'s first section masquerades as a pleasant romantic ode to spring — to the calendar's spring, as we are told in its first verses — eagerly awaited by everyone, everywhere. But in the second part, protagonized by an anonymous escapee from the spring of April and May, we learn what the solution to the overwhelming clutch of systems, which swallows up even the natural, might be. The escapee, against all convention and all opposition, creates his springtime wherever he finds it — in the birds that sing in January, in the poppies' opening, like icy hearts, under snow. And with this creating of spring, this symbolic going-against what is ordained by the "world", he also creates (as the poem's triumphant end proclaims) his own life: "El inventor, al fin de tantos siglos, / del gran pecado original, su vida" (vv. 161-162). "El inocente", eight poems back, searched for his sin; this is it, this "sin" which is the self-created or self-creating song (the escapee "canta su don de alegrarse sin modelo, / inventor de su propia métrica" (vv. 133-134). His life is a sin because it rebels against models, romantic in a classical world. Ben Jonson, the great classicist of English metaphysical poetry, said that poetry must offer "a patterne for living well"; but for the Romantic (or post-Romantic, like Salinas), the breaking of models, the creative, willed response to social pressure, is the solution — and poetry, language, song are its first and perhaps highest expression.⁹

Yet, surprisingly, *Todo más claro* does not end with this felicitous resolution, but rather with an extreme, apocalyptic poem about the destruction of the world by a nuclear bomb. "Cero" comes as a shock after a poetic evolution which finally achieves, or at least promises, transcendence. Rather than hope, "Cero" seems all despair, from the initial description of the dropping of the bomb (by a once-innocent soldier), to the poignant close-ups of young people about to be destroyed, to the survey of the devastated earth. It seems to be about the destruction of poetry as well: The sensuality of Baudelaire's "Invitation au voyage" is transmuted in the poem's opening "Invitación al llanto"; its second verse, "ojos, sin fin, llorando", recalls but exaggerates the Renaissance shepherd's lament for his unfaithful love ("Salid sin duelo, lágrimas, corriendo"). Part 2 ends with the death of a morning on the cutting edge of its certain dawn — an image haunted by Salinas' own "alegría que es / el filo de la mañana" in a *Seguro azar* poem that hints covertly at most at the breaking of promises and moorings. The destruction elegized by the poem is presented as the annihilation of people as thinking, planning, hoping beings; people whose immense creativity — attested to by the imagining of gods, or by the poet's ability to summon beauty from pain — is now all for nothing.

But apocalypse is only one, the public, face of the poem. The private, individual face speaks to us at the end of the poem when we learn that the speaker has been wandering the earth in search of his body; and that when he finds it he realizes that this "cadáver de los muertos que vivían / salvados de sus cuerpos pasajeros", vv. 376-77) — this poet, that is, who was capable of giving the finite body a kind of immortality — is in fact the body of the "NO" said to time and death. The bomb, then, means two things. It is indeed the end of humankind whose destruction the poet sings here, sweetly and terribly. But it is also the end not only of the poetry of false hope, but of false hope itself. The emptiness, indeed the violent emptying of the planet is the necessary setting for the acceptance of death and the acknowledgment of the void; only thus are society's systems fully acknowledged as fictive limitations which can be transcended, only thus can one really invent oneself, only thus is everything truly clearer.

NOTES

1 As an admirer of Shelley and of English Romanticism in general, Salinas was surely familiar with this essay.

2 This is not quite the stance of Salinas' 1947 book on tradition and originality, which asserted that the poet, to be great, must openly embrace the tradition; here, the drama which evolves in an unconscious one, and it is both less facile or naive and more conflictive.

For more detail on the theme of poetic identity in Salinas' poetry, see my essay in *Hispanófila*.

3 Even the ecstatic mystical union of *El contemplado* can be read this way: as a specular bonding which answers a profound but essentially narcissistic need.

4 It is this resolution which informs all of *Confianza*, Salinas' last collection.

5 The collection as Salinas apparently originally conceived it consisted of twelve long poems. He later inserted a tripartite poem ("Entretiempo romántico") first intended for *Largo lamento*, which he had failed to get published as a separate book. For the purposes of this essay, I am ignoring that trio of poems when I refer to numbering.

6 The poem in fact says that the innocent self's words are made of light which, when the poet writes them, have already become "penumbras, / luces mal traducidas" (vv. 144-45).

7 Because of its relevance to "Hombre en la orilla" and other poems of *Todo más claro*, it may be helpful to reproduce the text almost in its entirety of the earlier "La orilla":

Basta, no hay que pedir más,
luz, amor, treinta de abril.
Hay que fingir que ya tienes
bastante, que estás saciado,
que te sobra lo que queda
de abril
después del treinta de abril.
Dejarlo...
Te irás
sin sospechar que estuviste
allí al borde de lo último.
Porque aquello, fecha, beso
— cuando tú te despediste
te parecía lo eterno —,
era lo último.
Detrás
el fin sin remedio, el fondo
duro y seco de la nada.
Lo que hubiese visto tú
si llegas a pedir más
abril al treinta de abril.

It is interesting that the preface to *Todo más claro*, whimsically attempting to justify its function, plays with the idea of the book as a brink, from which the unprepared reader, expecting prose, might plummet into the unknown depths of its poetry, perhaps to reemerge on the other side of the world and never be seen again. The whimsy of this conceit, developed at some length, should not mask its seriousness. For Salinas, the experience of the reader of poetry should be exactly as he describes it here, as the poem "Contra esa primavera" will corroborate.

8 The possible significance of the "O" as the symbol of this confrontation is multiple: the O of the word "orilla"; the O as the omega point, as what in English might be called the "zero hour"; the O as a zero, an infinite nothingness; the O as the vowel reminding us of the bottom-line choice, echoed in the poet's summary of

that choice, "conocer o no conocer"; the O as the spontaneous cry of horror and of recognition. Most pertinent of all, though, is the O as a symbolic geometrical figure (and here we might recall that Salinas himself defines the "orilla" as geometric: "Esta es la orilla. De piedra / Geométrica. Ni égloga / Ni remanso"; Part 2, v. 1-3). The O is self-enclosed, allowing no escape — like the closed system of Part 2's bourgeois, unthinking representatives, for whom life is a series of reflections of the self, giving only the illusion of direction. Moving out of this circular trap, says Salinas, according exactly with Lacan, means moving from the imaginary to the symbolic, which involves the repression or "death" of the innocent, authentic self:

¿Te matarás lo mejor,
sin saber que era tu ángel?
No hay escape.
Tan sólo por una muerte
tiene salida la O. (323-7; end Part 2.)

This interpretation also accords with the "law" of "El inocente" (vv. 104 and, especially, 159), which decrees the perpetual separation of the innocent, believing self from the self subject to externally imposed systems.

9 See García Tejera for some interesting evidence of how Salinas fits in the Romantic tradition.

WORKS CONSULTED

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962.

Crispin, Ruth Katz. "Pedro Salinas' *Largo lamento*: The Memorialization of Love as Art" in *Hispanófila* (forthcoming).

Debicki, Andrew P., ed. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976.

Durán, Manuel. See Debicki.

Heidegger, Martin. "What Are Poets For?" *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper, 1971.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. 1966. New York: Norton, 1977.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Brillon et al. Bloomington: University of Indiana Press, 1977.

Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Ed. Solita Salinas de Marichal. 1975. Barcelona: Seix Barral, 1981.

_____. *Ensayos completos*. Eds. Solita Salinas de Marichal y Juan Marichal Bonmati. Madrid: Taurus, 1983.

Shelley, Percy Bysshe. "The Defence of Poetry" in *Criticism: The Major Statements*. 1821. Ed. Charles Kaplan. New York: St. Martin's Press, 1975.

Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*. London: Methuen, 1984.

RECONSTRUYENDO A CENTROAMERICA A TRAVES DE LA POESIA

Consuelo Hernández J.
American University

Tengo que hacer algo con el lodo de la
historia, cavar en el pantano y desenterrar la
luna de mis padres... P. A. Cuadra (30)

INTRODUCCION

En las últimas décadas hemos empezado a ver más claramente el perfil del grupo de naciones centroamericanas que comparten semejanzas en su destino histórico, en sus infortunios, en sus experiencias coloniales, en su composición étnica y en su cultura. El ideal de Unión Centroamericana que liderizó Francisco Morazán (1823-1840), sigue haciendo eco en los poetas de este siglo¹. Oswaldo Escobar Velado, Salvadoreño, en "Itsmo fragmentado" poetiza a El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y Panamá², mostrando a Centroamérica como unidad "de hermana geografía \ desde el Usumacinta y el Suchiate a la delgada \ orquídea de la tierra mora." Una también en su base alimenticia: "Patria que esconde en su silvestre pecho \ el gran secreto del maíz sonoro" (672). Unida en la extracción popular de sus héroes (Morazán, Faraundo Martí, Sandino). Este puente que conecta al sur y al norte tiene gran importancia por su flujo, y presencia sobre todo el mapa y la historia del continente y sus eventualidades a través de la vasta colisión de razas, culturas y conflictos contemporáneos de los que ha sido escenario. Ello a pesar de lo que piensan otros teóricos, quienes atribuyen esa calidad de puente efectivo únicamente al Caribe. Claro, como agrega Escobar Velado, Centroamérica es también "Patria que sabe del dolor del mar Caribe." No hay que olvidar que a excepción del Salvador, los países centroamericanos están en la cuenca del Caribe y que los afrocaribeños construyeron el Canal de Panamá y el ferrocarril centroamericano y son un componente importantísimo de la población³.

“Pero vino la noche — agrega Escobar Velado — y en la noche vivimos. Todo despedazado” (673). El pasado recurre como una lección para discernir y diseñar el presente. Por eso en su canto ya se dirija a su patria, a Honduras, a Guatemala o a Costa Rica, a Nicaragua o a Panamá en el fondo su decir y su anhelo es el mismo: “Mañana... una ha de ser la Patria / desde el Usumacinta y el Suchiate / hasta llegar al límite musical de Colombia!” “Mañana..., una sola Bandera / será la de nosotros (677).

El movimiento independentista en Centroamérica, igual que en el resto de América Latina, fue un caso de fragmentación. Como afirma Octavio Paz en *Tiempo Nublado*:

A la manera de una nueva puesta en escena de la vieja historia hispanoárabe con sus jeques revoltosos, muchos de los jefes revolucionarios se alzaron en las tierras liberadas como si las hubiesen conquistado. Los límites de algunas nuevas naciones coincidieron con las de los ejércitos liberadores. El resultado fue la atomización de regiones enteras, como la América Central y las Antillas. (169)

Pero si en la situación de la América Central está, como dice Octavio Paz, inscrita en clave, la historia entera de nuestros países, comprenderla y descifrarla es contemplarnos todos en ella. La herencia precolombina, su cultura, sus concepciones, independientemente de nuestra voluntad, vuelven a flotar y circulan por debajo de la piel de cualquier latinoamericano. Pensemos en lo más esencial del arte centroamericano. Desde el barroco hasta los artistas de nuestros días literalmente se sumergen en el pasado, o emergen de él para hacer visible lo que escondía: Carlos Mérida, muralista guatemalteco, los escultores Francisco Zúñiga, costarricense y Marco Augusto Quiroa, guatemalteco, los pintores Rodolfo Abularach, Guatemalteco, así como nuestros poetas.

Limitaré mi trabajo a mostrar cómo algunos poetas contemporáneos de esta área reconstruyen el pasado de Centroamérica y crean conciencia de las raíces étnicas, haciendo de la poesía un modo de transmisión de la memoria de la fauna, la flora, las costumbres culinarias etc. Me servirán de ejemplos los poetas Roque Dalton (1935-1975), Claribel Alegría (1924), Tirso Canales y Oswaldo Escobar Velado de El Salvador, Werner Ovalle López (1928) de Guatemala, Roberto Sosa (1930) de Honduras, Pablo Antonio Cuadra (1912) de Nicaragua y Ana Instarú de Costa Rica (1960).

Para validar sus decires poéticos, me he planteado primero ciertas conjeturas sobre la ubicación espacial de los poetas y el período histórico contemporáneo en el cual los textos fueron escritos, lo cual, ciertamente, no tiene que ver con la investigación de las intenciones de los hablantes líricos, sino con el marco cultural en que los poemas se inscriben.

En el proceso semiótico involucrado en la lectura de los poemas nos encontramos con un primer libro que lo constituye la Historia, la oficial e

incompleta que, alegóricamente, habla de un segundo texto el cual quiere ocultar. Otro texto es el corpus poemático que se inspira en el conocimiento de este legado oculto como algo vivo y presente. Pero en este segundo "libro", los poemas hablan, a través de paralelos y analogías, de algo más. En él una polifonía de voces poéticas lucha por reconstruir su origen su ascendencia, su pasado ya se trate de Cuadra, con su énfasis en el pasado-presente precolombino, o se trate de Alegría quien lo hace reconstruyendo el pasado más cercano de violencia y destrucción dejados por una guerra de más de diez años; o de Dalton quien reconstruye mejor la conquista paralelizándola con las luchas que contemporáneamente se libran en busca de justicia social. La poesía, aquí, se inspira en el conocimiento y se convierte a sí misma en una fuente de saber sin rival.

I. EL MUNDO PRECOLOMBINO

Pablo Antonio Cuadra es quien mejor apunta a la presencia viva del mundo precolombino, actualizando en el presente de la memoria histórica. Cuadra canta a los monumentos de la cultura Maya en Guatemala en "El Tikal," otras veces da noticia de la llegada a Nicaragua primero de los Olmecas y luego los Mayas hasta su encuentro con los Chorotegas que constituyen la cultura indígena autóctona de su país. (Escalona, 206)⁴.

En "Mitología del jaguar" aprendemos que en su creación intervienen los cuatro elementos: la lluvia, el fuego como rayo o relámpago, la tierra y el viento. Y podemos saber que el primer día de "El nacimiento del sol," nuestros padres salieron con su tribu de la selva y escucharon el jaguar, los pájaros y vieron levantarse el hombre cuya faz ardía y su luz resplandeciente, secaba los pantanos, su faz iluminaba al mundo. Igualmente recuerda la presencia de la concepción indígena del mundo como un plano con su centro y cuatro puntos cardinales (12-14)⁵. Así revive la analogía orgánica, tan importante para los indígenas: el cuerpo y el espíritu de los animales y las cosas están relacionados con todo el universo y viceversa lo cual confirma que la naturaleza al lado de la humanidad toma parte de su propia unidad y niega la superioridad del humano. El texto nos impone sus límites para la interpretación: por una parte se trata de la reconstrucción de un pasado de una época muy específica que es la precolombina y por otra parte se adscribe al aspecto mitológico, no obstante estar escrito en un lenguaje impuesto durante la colonia. Pero estos límites de la interpretación coinciden, como dice Humberto Eco, con "los derechos del texto", los cuales, obviamente, no son lo mismo que los derechos de su autor (7).

II. LA CONQUISTA

Roque Dalton⁶ poetiza poniendo en relación conflictos sociales contemporáneos con los textos de los conquistadores donde narran la resistencia indígena. Mediante la técnica de contrapunto escapa de las polaridades binarias implícitas en las prácticas maniqueas de las construcciones colonialistas. A la vez subvierte la historia oficial y pone en evidencia la prolongación de una forma de colonialismo. Su poema “La guerra de guerrillas en El salvador (Contrapunto,)” recurre al informe que Pedro Alvarado envía a Hernán Cortés después de su fallido intento de someter a los pipilas de Cuzcatlán (3-11). De esta manera remite al cuadro incontables situaciones que como ésta se consumaron en todo el continente que hoy llamamos América y nos da una visión de la resistencia indígena frente a la inmisericorde destrucción y dominación de los conquistadores. La estrategia del contrapunto le sirve a Dalton para recordar que esta situación vuelve a tomar lugar con la guerra de guerrillas en el siglo XX.

El ars memoriae no es mero recurso práctico, encuentra en cualquier caso lazos reconocibles entre las imágenes del pasado y el presente. Véase por ejemplo, “Homenaje mayainca araucano-azteca a nuestros padres” de Tirso Canales, poeta de la misma generación de Roque Dalton, quien en una serie de poemas se refiere a la conquista y sus efectos que se tienden hasta el presente: Canales iguala conquistadores a intrusos y ladrones, diarios de conquista a diarios de robo. Y recuerda como ante las amenazas de los conquistadores en nombre del papa Alejandro VI (Rodrigo Borgia) y del rey de Castilla los indígenas contestaron:

que era muy generoso el Papa con lo ajeno,
y que borracho debía estar
cuando dispuso de lo que no era suyo.
Y que el rey de Castilla
era muy atrevido
que los amenazaba sin conocerlos,
y sin haber sufrido daño alguno. (62-63)

Y concluye Tirso Canales esta serie de poemas trasladando al lector hasta el presente:

Después de estas dignísimas palabras,
comenzaron a correr
ríos de nuestra sangre, y todavía
no hay modo de que paren. (63)

III. LA COLONIA

La historia de la resistencia durante la colonia nuevamente la presenta Cuadra en "Fábula secreta (Homenaje a Monimbo)," poema de la historia del indio quien fue puesto cautivo por José de Portal gobernador de Nicaragua y al cabo de la noche no encontró a un indio atado a la cadena sino a un puma: "Y se mandó guardar el secreto \ del hechizo para que no se divulgara \ que el indio vuélvese león, encadenado" (*Poesía*, 138). Estos versos a la resistencia indígena están espesamente connotados, remiten a sus poderes licantrópicos, a su orgullo y su sentido de dignidad y al poder de peligro que encierra una etnia privada de libertad. Estoy de acuerdo con Thomas Merton en que muchos de los poemas y aún poemarios enteros de Cuadra no se centran en el pasado indio, sino en sus raíces en un sombrío y vital presente. Cuadra no nos da un catálogo arqueológico del legado indígena, más bien muestra que este legado está vivo, lucha en busca de expresión y bulle en la piel de ser latinoamericano.

Otro ejemplo, un poeta más reciente, Ana Instarú, se define así: "Soy la cronista, en fin" (91), y en "Este país está en el sueño" nos dice de un aspecto de su historia colonial: "No tuvimos virrey que combatir que pretensiones \ tuvimos eso sí \ me reconforta \ a Juan, don Juan y don Juancito \ (Santa María por supuesto y Mora y Mora) (110). De esta manera diferencia a Costa Rica y a los países centroamericanos de los que fueron sede de los virreynatos: México, Colombia, Perú y El Río de la Plata y, además, opone la composición popular de Costa Rica: "Me alegra tanto decir que nuestro héroe \ el único por cierto \ era moreno descalzo pobre campesino \ para colmo era chiquillo \ luchó qué novedad contra los yanquis..." (110).

Estamos frente a la formulación de un tipo de poesía que cabría perfectamente dentro de lo que actualmente se llama poscolonial en el sentido que cobra para los que ven el poscolonialismo como un "conjunto de estrategias culturales más específico e históricamente más localizado," a partir de una experiencia colonial.⁷

IV. LA INDEPENDENCIA

Las guerras de independencia también son tema de interés para Dalton, quien poetiza sobre Anastasio Aquino, "Padre del Salvador," nacido entre 1789 y 1794 según el libro en que aparece bautizado. Aquino "Se levantó contra el gobierno de los blancos \ de los ladrones de la tierra \ contra la elevación de impuestos.... \ Contra la caza de los hombres para el ganado de la guerra..." Aquí descubrimos una vez más, un episodio de la historia del Salvador que sin extrapolaciones intenta ser objetiva. El personaje de Aquino es conflictivo y el poema no duda en ponerlo en evidencia. Pues el

sujeto que tiene un pasado colonial es irremediablemente heterogéneo. Del poema se desprende que sus puntos débiles fueron la carencia de información y las borracheras con su tropa. Luego usando un recurso del símil lo trae hasta el presente diciendo que Aquino era el Patricio Lumumba del siglo XX y en el Salvador⁸.

En Aquino es visible el problema al cual se ha referido ya Gayatri Spivak, quien considera que la posibilidad de recuperar una voz pura o incontaminada del subalterno es una suerte de ficción esencialista. Para Spivak, no se puede construir una categoría del subalterno con voz efectiva, no problemática y audible por encima de los persistentes y múltiples ecos de su inevitable heterogeneidad (22-29).

El paralelismo que sugiere Dalton entre Castillo y Antonio Marure, héroe guatemalteco en el poema "Un Otto René Castillo del siglo Pasado," es también muy interesante dentro de ese contexto de reconstruir una historia de la independencia porque ese recurso nuevamente le sirve para tender un puente hasta el presente y mostrar que la historia de los fracasos se continúa repitiendo, sólo que con procedimientos más sofisticados y quizás menos costosos (23).

V. LA VIDA "IN-DEPENDIENTE"

Avanzando en la reconstrucción del pasado, Dalton equivale el fusilamiento de Morazán al de toda Centroamérica porque Morazán era verdadero padre de la patria. Recuerda también a Faraundo Martí en 1932, cuando va camino al patíbulo (180), y a Sandino, quien ante la invasión de los EEUU les dijo: "La soberanía de un pueblo no se discute: se defiende con las armas en la mano" (115).⁹

Dalton también deja constancia poética del filibustero "Willian Waker (1856-1865)", uno de los que sacó ventaja de la vulnerable Centroamérica descuartizada. Waker se apoderó de Nicaragua. Se eligió presidente, impuso el inglés, restableció el esclavismo. En este poema narrativo, técnica tan frecuente en Dalton, considera que Waker fue un pionero del Imperialismo. Los liberales en Nicaragua, Honduras, Costa Rica y el Salvador unidos derrotaron a Waker, Inglaterra los apoyó y EE UU protestó, pues América era para los Americanos, según la doctrina Monroe. Vencido Waker, dice Dalton, EEUU aprendió que la intervención militar directa no es el primer recurso, sino el último y en adelante la conquista de una nación sería desde dentro de ella: "o sea, extranjero, que si has de atravesar el corazón \ de una nación \ no lo hagas con tu lanza: \ procura hacerlos con el asta de su propia bandera" (47).

Conocimiento y poder han sido por largo tiempo aliados en proceso del control económico y político. El conocimiento de la otra gente apoya la dominación y es el medio para convencerse de la necesidad de conocerse a

sí mismo. Por eso de allí en adelante los filibusteros se llamarían: Rafael Carrera (Salvador), Francisco Dueñas (siete veces presidente del Salvador, el “fraile”), Regalado, Somosa etc.

Continúa con la reconstrucción del pasado centroamericano Claribel Alegría, quien después poetizará la historia no oficial de los acontecimientos más recientes en El Salvador, incluida la muerte del propio Dalton en su poema “Sorrow IV”¹⁰:

así llegó tu muerte \ Roque Dalton \ la implacable noticia \ de tu muerte \
en los signos borrosos \ de un periódico \ en las exangües voces \ de la radio \
\ en imágenes rotas \ imprecisas. (146)

Y es también Claribel Alegría quien nos da una imagen de la violencia social más reciente donde lo único que ve es que “siguen matando diariamente. \... “¿recuerdas la masacre \ que dejó sin hombres a \ Izalco? \ ... Siempre un desorden siniestro \ y bien planificado \ (...) que crece en manos \ de los que ostentan el poder \ mientras que los otros \ los que claman \ por un mundo más cálido \ ... mueren torturados \ en la cárcel” (167). Al mismo tiempo da voz a todas las mujeres que sufrieron \ los destrozos de las guerras y la injusticia a través de “La mujer del río Sumpul,” quien narra su historia que le permitió salvarse con su niño. Los guardias no la vieron por un milagro de la virgen del Carmen, según la mujer del río, mientras que para el hablante lírico fue un milagro de la madre tierra. Como resultado de la situación se abre un espacio de fuerzas en oposición, para luego resolver estas tensiones gracias a la intervención de la fuerza protectora de la tierra y sus elementos, reviviendo en este episodio una suerte de animismo primitivo. (173-77)

Homi Bhabha refiriéndose a este tipo de sincretismo dice que las modalidades híbridas resultantes en pueblos colonizados también desaffan la sumisión de lo puro y lo auténtico, conceptos sobre los cuales la resistencia al imperialismo a menudo se detiene. En verdad el hibridismo, más que indicar corrupción o decadencia, puede ser la más común y efectiva forma de subversión y oposición ya que despliega la necesaria deformación y descolocamiento de todos los sitios de discriminación y dominación (29-35).

VI. CONCIENCIA DE LA RIQUEZA ETNICA

“Canta bien el poeta cuando canta posado sobre un árbol genealógico,” dice Jean Couteau. El discurso de estos poetas es anticolonialista, en el sentido de que no producen textos que inadecuadamente adscriban la ausencia del nativo o del negro; todo lo contrario hay una conciencia de las diferentes razas y un deseo de rescatar las raíces étnicas que conforman a Centroamérica. La manera en que el nativo incursiona en los textos nunca es formalizado como presencia disruptiva. A este tipo de textos se adscriben

por derecho propio la poesía indigenista y neoindigenista. También estos textos recuperan el mestizo y el negro como componentes de nuestras etnografía actual. Muchos de los aspectos analizados aquí, así como otras manifestaciones culturales de nuestras etnias han tocado las más profundas y auténticas fuentes de inspiración en Latinoamérica: la Plástica José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Rodrigo Arenas Betancur, Guayasamin, Wilfredo Lam, Carlos Mérida.

Escobar Velado se refiere a “Guatemala” como “Tierra de indios heroicos \ que hablan en dialectos seculares...” (675). Pues a pesar de que una consecuencia del proceso de conocimiento fue la imposición a las colonias de las lenguas europeas, literatura y aprendizaje como parte de una misión civilizadora que envolvió la supresión de la vasta riqueza de las culturas indígenas bajo el peso del control imperial, no lograron erradicar sus lenguas y prueba de ello son los hablantes de 22 lenguas indígenas que hoy encontramos en Guatemala, junto a los de otros países que hablan Nahuatl, Quiché, Aymara y Quechua, entre otros.

Cuadra nos da la imagen conflictiva de la mujer indígena. “India” es un poema que muestra su belleza física, su delicada textura y su fortaleza mantenida a través del tiempo, pero también sus penas y los peligros que desde la colonia le acechan. (32)

tú que sabes del inexplicable terror \ vertido por los astros en las pupilas
alcohólicas... \ Mujer de tu olvido \ ... Cuando asegurabas tu dominio \
sabiéndote perseguida por la perrada del deseo \ con tus caderas colgantes
\ y apanadas a tus lados como rodajas de mango, \ con tus brazos frutales
\ que alguien mordía desde sus ojos \ o con palabras duras enterrándose \
en la pulpa apetitosa. (33)

Ana Instará, a pesar de ser de Costa Rica, un país que ha discriminado tanto la población afrocaribeña del Limón, según lo ha expresado el novelista y ensayista afro-costarricense Quince Duncan, canta precisamente a esa otra etnia del sector de su población negra. “Tráigame gente \ que no hay nada \ que me guste más que otra persona... \ de ojos verdes, \ y piel negra” (43)¹¹. Y por su parte, Cuadra en el poema “Jalea de un esclavo bueno” nos da una imagen visual del drama del esclavo y el tratante al lado de “El mestizo”¹². Dicho poema muestra el mestizaje a través de un conflicto de valores religiosos indígenas con las concepciones judeo cristianas de un Dios que vence la muerte que parece ser el ganador frente a los dioses que se alimentan de muerte y al alto cielo nublado por Tláloc, dios de la lluvia (139-140).

Esta conjugación étnica y cultural de tres razas: europea, africana, indígena y sus resultantes es hoy América. Dalton es uno de los que más fielmente alude a esta realidad. En “IX Poemas de amor” se dirige a sus hermanos por encima de razas, credos o nacionalidades: los “silver roll” que

ampliaron el canal de Panamá, los que separaron la flota del pacífico en California, los encarcelados en Guatemala, México, Honduras, Nicaragua por sospechosos, “los sembradores de maíz en las selvas extranjeras”, “los mejores artesanos del mundo, \ los que fueron cocidos a balazos al cruzar la frontera \ los que murieron de paludismo \ ... en el infierno de las bananeras”, “los eternos indocumentados\ “Los más tristes del mundo..” (211)

VII. LA POESÍA MODO DE TRANSMISIÓN DE MEMORIA

Dice Humberto Eco que “la memoria es la sombra del orden, de la disposición y sintaxis del universo” (25). De la misma manera que el lenguaje es metáfora del mundo, la poesía también está profundamente ligada a leyes analógicas y es un instrumento capaz de guardar la memoria colectiva de los pueblos que pasa de generación en generación.

Cuadra escribe con plena confianza en los poderes de la poesía para perdurar en la memoria de la humanidad. De allí tal vez la conciencia de su misión en la reconstrucción de un pasado que es un presente, que es él mismo. La flor interroga al perfume, igual que la luna interroga a su luz para saber si la sobrevivirán, “mas el hombre dijo: “¿por qué termino y queda entre vosotros mi canto?” (87). Este intento transmisión de la memoria mediante la poesía es visible en Roberto Sosa quien escribe para que llegue hasta nosotros la historia de los que fueron excluidos y olvidados: “He decidido ... \ construir con todas mis canciones \ un puente interminable hacia la dignidad, para que pasen, \ uno por uno, \ los hombres humillados de la Tierra” (29).

Es, sin duda, Pablo Antonio Cuadra el que mejor encarna la sintaxis de la expresión indígena en algunos de sus poemas que muestran situaciones y aspiraciones contemporáneas. El halló en los los gráficos de la cerámica chorotega y el los textos indígenas las formas para su expresión verbal. Los solos títulos de los poemas de *El jaguar* y *la luna* son, a veces lapidarios y suficientes para darnos la idea de la apretada síntesis y densidad del lenguaje, léase este por ejemplo: “El desesperado dibuja una serpiente” (16). En “El mundo es un redondo plato de barro”, alegóricamente traslada al presente la concepción indígena del universo con cinco puntos cardinales. Esta vez para verse en el centro rodeado por cuatro animales que en cada extremo lo devoran: El murciélago en el oriente desea extraer la sombra. El camimán en el poniente acecha su secreto, al sur las águilas aniquilan su historia, al norte el jaguar persigue su futura estrella. Por eso al final sólo le queda preguntarse. “¿Quién podrá defender mi intimidad?” (18). Se trata, pues, de un lenguaje elíptico, polisimbólico y hermético y otras veces sentencioso y epigramático inspirado, como dije antes, en ritmos y modos de expresión indígena y en su exquisita sensibilidad.

La memoria es la vía que encuentran Werner Ovalle López de Guatemala, como Cuadra de Nicaragua y Canales para dejar constancia en la poesía del significado de elementos de la flora autóctona centroamericana tales como el jocote, el cacao, el panamá, el maíz, etc. Werner Ovalle López saca del cautiverio la imagen del maíz y le devuelve su libertad de los tiempos precolombinos y lo inserta en el presente, en el movimiento y en la importancia que tiene en el desarrollo de una cultura. El maíz creado por Quetzalcóatl se territorializa en su propio cuerpo dándole las posibilidades de soñar, cantar y vivir. El poeta dice: “Yo tengo manos de maíz \ Yo tengo frente de maíz \ Yo tengo labios de maíz. \ Yo tengo sueños de maíz. \ yo vivo.” (757). El maíz actúa en el comportamiento de los centroamericanos en su constitución física por ser el maíz vestido de las venas y se proyecta en la existencia toda: el maíz es alimento del son, la uva del indio... “Nadie puede negar que el ruiseñor \ tiene luz de maíz en la garganta \ Que la nocturna estrella silenciosa \ tiene alas de maíz en la mirada \ sol y maíz son conyuges del agua \ ... Y que con hombres de maíz se ha hecho \ la patria espiritual de Guatemala” (759). Los tropos verbales, desde los tiempos de San Agustín tales como la metáfora del maíz se detectan fácilmente porque, si los tomamos literalmente, el texto luciría mendaz. El maíz mediante el recurso de la metáfora, explota en terrenos antes inimaginados como la garganta del ruiseñor, o las estrellas, el vino y hace posible otro destino.

Cuadra por su parte rescata poéticamente “El jocote? árbol que para dar su dulzura se desnuda; por eso los indios lo tuvieron como el árbol de amor. “Los españoles que convirtieron sus nostalgias en metáforas \ llamaron “ciruelas indias” a estas frutas \” pero el indio no olvidó que el nombre de Jocote es Xocotl que en Nahuatl significa la fruta por excelencia... (199-201). Igualmente evoca “El panamá” su nombre significa en Náhuatl “farmacia” o “venta de medicinas,” es alimento, remedio para el reumatismo y base de la cortisona (203). Más que evocar un árbol, sentido literal del poema, hay un sentido alegórico y otro moral que se despliega a través del sentido analógico. Estos modos de transmisión de la memoria logran su efectividad porque hablan de algo que pertenece o perteneció a la comunidad y de sus reglas semióticas y de orden social y cultural establecidos, pero también nos hablan de un porvenir que se busca en la memoria.

“El cacao”, además de sus poderes nutritivos reconocidos por Lineo, Oviedo, Colón, los caciques del Caribe trocaban por oro y jade, “pero no es planta silvestre sino un don de Quetzalcóatl a los pueblos que escogieron la libertad” porque “requiere — como la libertad — un cultivo laborioso y permanente”. (*Poemas* 204-205). Con esta vibrante y poderosa mezcla de lenguaje imperial y experiencia local, directo y alegórico, Cuadra recuerda que el mango llegó a Nicaragua del lejano Hindostán.

En los textos anteriores el poema resulta de la interacción entre la cultura imperial y las complejas prácticas culturales indígenas, alrededor de la

cual se intenta articular una teoría poscolonial, con base en modos de expresión existentes desde la conquista, pues los indígenas colonizados desde siempre han reflexionado sobre su experiencia y han expresado su tensión, aunque muchas veces dentro de la ambigüedad y complejidad características de una cultura heterógenea, como se puede ver en la escultura y en la arquitectura colonial.

Los poetas centroamericanos también dejan constancia y salvan del olvido las costumbres alimenticias y de la culinaria típica antes de que desaparezca o sea sustituida por otras formas de alimentación que se difunden a través del mercado y la tecnología de comunicación. Dalton durante su exilio, escribe "Larga vida o buena muerte para Salarrué" para celebrar el cumpleaños del poeta. Buena parte del poema presenta un completo menú de las comidas típicas salvadoreñas: sorbetes, mora, caramelos de leche de burra, chilate con nuéyades, bolsas de alboroto quiebradientes y guiste vitaminado, panes con champe de tres chunchuyos y pupusas de loroco. Finalmente desea a él que llegó a los 140 años para tener tiempo de regresar a su país y compartir con él "el mejor chaparro de Oriente \ con boca de chacalines \ y chimol de jícara de cojutepeque \ cutuquitos de caña \ y una pilada de pedazos de marañón japonés" (*Poemas* 162-163).

En el mismo orden de poemas Dalton escribe "Mi más hondo anhelo," otro poema a la comida. Es muy importante el título porque deja ver las enormes proporciones connotativas que adquiere la satisfacción de esta necesidad básica, en un país como El Salvador comparado con otros países donde el alimento es algo garantizado.

Sírvame un plato de a peso Niña Lala \ bien partidas las conchas \ con su cebolla despelucada y su tomatillo nuevo \ ... me les pone curtido \ chile \ bastante limón \ ... un limón para chupar aparte \ Las conchas en cualquier plato hondo niña Lala. (166)

Claribel Alegría da la fórmula para hacer los tamales salvadoreños en su poema "Tamalitos de Cambray" de una manera ingeniosa que a la vez es una protesta y un modo de mostrar sus resentimientos sociales: masa de mestizo, lomo de gachupín, leche de Malinche, cascotes de conquistadores, etc (153). Pasado, presente y futuro coexisten en este poema con distintas duraciones y niveles de intensidad. Las imágenes posibles del tiempo una basada en el pasado y otra en una costumbre alimenticia aún vigente.

Con la geografía centroamericana y la visión del presente completan los poetas su paisaje, un modo quizás, para reconstruir también un paisaje interior. Cuadra nos habla del corazón de nuestras montañas "donde la vieja selva \ devora los caminos como el guá las serpientes \ ... y alumbro el verde sordido de las heliconias, el hiriente silencio de los manglares \ y enciendo la orquídea en la noche de la toboba \ ..." ¹³ Mientras Claribel Alegría

desmitifica la geograffa de El Salvador en "Flores del volcán"

¿Quién dijo que era verde mi país? \ es más rojo \ es más gris \ es más violento: \el Izalco que ruge\exigiendo más vidas\los eternos Chacmol\que recogen la sangre\y los que beben la sangre del Chacmol... (158)

No se trata como se ve de una simple yuxtaposición de planos independientes, la profundidad de los poemas que venimos estudiando, se da por una sucesión paralela de imagen que logra sintetizar referentes cronológicos muy alejados y mostrar sus efectos en el presente. Así, Alegría poetiza las relaciones conflictivas de los salvadoreños entre su cultura precolombina y la modernidad, entre su compromiso con su tierra y la ingerencia externa:

Nadie cree en Izalco \ que Tlaloc esté muerto \ por más televisiones \ heladeras \ toyotas \... es extremo el silencio del volcán \ desde que dejó de respirar \ Centroamérica tiembla \ se derrumbó Managua \ se hundió la tierra en Guatemala \ el huracán Fifi \ arrasó con Honduras... (158)

En la misma línea de pensamiento se ubica "Estelí I", otro poema de Claribel Alegría, esta vez con un espacio referencial nicaragüense, dedicado a Leonel Rugama, a quien también Cuadra dedica uno de su más bellos poemas.

Estelí \ río del este \ después de cuarenta años \ de sequía \ de despojos \ de burla \ de césaes rapaces \ se ha llenado tu cauce \ con lodo y con sangre. \ El río de Estelí \ está chorreando sangre \ y fueron tus hijastros \ tus hijastros vestidos \ de guardias nacionales... (165)

Hemos tratado de buscar un modo simbólico, no a nivel microscópico de las figuras retóricas, sino a nivel de una estrategia textual más macroscópica, analizando el contenido que los textos despliegan en una suerte de extraña liberalidad. Al ordenar y clasificar las lecturas nos damos cuenta que no se trata de inexplicable generosidad descriptiva; al ponerlos en relación hay en los hablantes poéticos un afán por devolvernos una imagen de lo que fue \ es Centroamérica. Claro que este simbolismo de reconstrucción tiene distinta coloración, intensidad y duración en cada uno de los poetas, Dalton, Alegría, Cuadra y Escobar Velado Instarú, Canales. Otra vez estamos frente a la rica diversidad de prácticas que caracteriza las sociedades del mundo poscolonial desde el momento de colonización hasta el presente, ya que el colonialismo no cesó con el mero hecho de la independencia política, en muchas sociedades continúa activo bajo la forma de un neocolonialismo.

CONCLUSION

Ya se notará que en los anteriores discursos poéticos los efectos de la colonia se extienden más allá de la independencia. De una u otra manera todas las voces poéticas, al reconstruir el pasado positivo o destructivo, nos dicen que viven en sociedades conflictivas, expuestas a diferentes modos de dominación y en consecuencia de injusticia, unas veces abiertamente y otras de modo más sutil. Esta conciencia es la fuente de su poesía, espacio donde expresan la realidad de sus países, la nostalgia por los tiempos precolombinos, la sed de justicia social y de un mundo de paz, de abundancia y de fraternidad para todos. En "Lamento nahuatl" Cuadra nos muestra en el indio del violín el drama de los pueblos centroamericanos en particular. Dando preminencia a la verdadera historia, reverso de la oficial, subvirtiéndolo los términos para poner al descubierto las autocontradicciones del modo como operan las construcciones binarias del discurso oficial colonial el ser-otro, civilizado-nativo, nosotros-ellos, polaridades maniqueas que dan preminencia al primero.

Luché \ toda la noche \ ¡mira mis manos hechas sangre! \ Luché \ toda la noche \ para salir de la tierra ¡ay! \ cuando ya fuera me creí libre \ miré en el muro \ la efigie del tirano.

Escobar Velado en su poema "Honduras" probablemente quiere decir lo mismo con estos versos:

"Patria de Morazán, \ sufrida y torturada por el banano y por su lucha verde... \ Espera Morazán desde su muerte maya, \ que el pueblo se levante como un sonoro pino, \ vertical y magnífico \ y que le diga al mundo: CENTRO AMERICA VIVE. (674)

Son poemas testimoniales que expresan simultáneamente una metáfora social atravesada por catástrofes y esperanzas políticas, enriquecida por un continuado reclamo de justicia donde pareciera que estamos frente a una cadena de fracasos. Pero en realidad, si bien no se trata de progreso lineal como lo entiende la modernidad, tampoco se trata de retorno al pasado, eso sería otra utopía de lo que se trata más bien, como dice Humberto Eco, de entender que "el proceso de conocimiento no es un asunto individual: Al tomar por asalto la ciudadela de la verdad uno se monta en los hombros de otro que ha fallado, pero en realidad ha tenido éxito por virtud de la lección de su fracaso. La verdad puede ser alcanzada a largo plazo" (41).

Quedan muchos que podrían incluirse en este trabajo como por ejemplo Miguel Angel Asturias, Ernesto Cardenal, Joaquín Pasos¹⁴, Alfredo Cardona Peña, quien sabe que "la patria del poema está en las piedras, \ en el viejo silencio que murmura \ la voz de las edades y las hiedras", Mayamérica Cortés del Salvador que reconstruye la provincia y la ciudad y

reivindica la vida como patria del poema. Pero Claro no intentamos hacer un catálogo más bien nos interesa mostrar que hay una poesía en Centroamérica profundamente ligada al conocimiento de su pasado precolombino, a los infortunios de la historia colonial y poscolonial y a la visión de un futuro mejor. Este conocimiento este saber se convierte para los poetas en su fuente de inspiración sin rival.

Por fuerza tendremos que aceptar la responsabilidad del privilegio de vivir en un sector de la tierra que es tan seductor a los ojos del "otro". Por ello quiero terminar recordando que Saman Rushdie¹⁵, quien fue invitado a Nicaragua, con sólo tres semanas que estuvo allí en Julio de 1986, no puedo evitar el encantamiento que le provocó su visita. Cuando este hindú regresó de Centroamérica a Inglaterra, donde vive, no pudo ignorar que había alcanzado un renacimiento en Nicaragua, hablaba todo el día de lo que había vivido allí y, a pesar de que ya había empezado a escribir *Los versos satánicos*, tuvo que suspenderlo, para procesar el significado de su viaje. Producto de ello fue *La sonrisa del jaguar* que apareció en 1987.

Tal vez estos versos de Roberto Sosa sean oportunos para cerrar este acercamiento a la poesía centroamericana:

Esto que escribo
nace
de mis viajes a las inmovilidades del pasado...
Desde la circunstancia
de mi gran compromiso, vive como es posible
esta luz que suscribo (29-30).

NOTAS

- 1 Morazán murió fusilado en 1842 sin lograr reconstruir la Federación que había abortado el guatemalteco Rafael Carrera en 1840.
- 2 Costa Rica se independiza en 1938. El salvador se declara república libre en 1959, aunque se autogobernaba desde 1941, Nicaragua abandonó la federación y proclamó su constitución en 1938 y Guatemala en 1940.
- 3 Véase al respecto la novela del panameño Guillermo Wilson (*Chombo*), sobre la construcción del canal de Panamá. Wilson también escribe bajo su nombre africano, Cubena.
- 4 Por ello Thomas Merton indicó que Cuadra expresaba "la protesta y aspiraciones contemporáneas de un pueblo en el lenguaje de los mitos antiguos que cobran una nueva y alucinante fuerza (Escalona, XXXIV).
- 5 *El jaguar y la luna* está inspirado en los temas de la cerámica chorotega de Nicaragua y cada poema está ilustrado por el propio autor inspirado en los temas de la cerámica. Recibió con el premio Rubén Darío en 1959.

6 Me he basado únicamente en los poemas contenidos en *las historias prohibidas de pulgarcito*, que presentan una visión de la historia de El Salvador y Centroamérica, desde la conquista hasta 1975, año en que murió en el trágico conflicto bélico con Honduras. Dalton Rastrea las crónicas de la explotación, del folklore, de la literatura y de la criminalidad de esta zona del continente. La fuerza poética que falta es compensada con el contenido socio-histórico.

7 Ver "Introduction" (1925-1961) primer Ministro del Congo, hoy llamado Zaire.

9 Cuadra ha dicho: "Todo lo que se puede decir de la obra de nuestro grupo de Vanguardia debe iluminarse con el fuego de ese movimiento histórico en que nos arrasaba el volcán, no geológico, sino político, del imperialismo. Es el momento en que el pueblo de Nicaragua suscita una respuesta: la del inmortal guerrillero Cesar Sandino" (*Poemas*, XV). Se está refiriendo a la intervención de EEUU de 1932.

10 Este poema forma parte de un poemario publicado en 1965, *Via Unica*, donde Alegría se enfrenta con el pasado, sus propias raíces y consigo misma.

11 Ver la novela *Los cuatro espejos*.

12 "Mientras que los blancos proclamaban que los indios eran bestias, los segundos se contentaban con sospechar que los primeros era dioses. A ignorancia igual, el segundo procedimiento es más digno de hombres, ciertamente." (*Poemas*, 139)

13 Cuadra en *Poemas nicaraguenses*. "Poema del momento extranjero en la selva" 30.

14 La raíz nacionalista de los vanguardistas no excluía lo indígena en la confirmación de la cultura nacional. Y esta conciencia llevó a formular, en los primeros años treinta, una divisa creadora: "conquistemos al indio que llevamos dentro" XVII Aquí es donde surge *Miniserio indio* de J. Pasos.

15 *Newyorker*, December 25, 1995 - January 1, 1996.

OBRAS CITADAS

Alegría, Claribel. *Suma y sigue (antología)*. Madrid: Visor, 1981.

Bhabha, Homi. "Signs taken for wonder." *The Post-Colonial Studies Reader*. pp. 29-35.

Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island*. Trans. James Maraniss. Durham and London: University Press, 1992.

Canales, Tirso. "Homenaje mayainca araucano-azteca a nuestros padres." *UES. La Universidad*. Universidad de El Salvador. Septiembre-Diciembre, 1994. Año CXIX, No. 2.

Cuadra, Pablo Antonio. *Poesía selecta*. Editor: Jorge Arellano. Caracas Biblioteca Ayacucho, 1991.

_____. *El jaguar y la luna*. Introd. y traductor Thomas Merton. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1971.

- Dalton, Roque. *Historias prohibidas de pulgarcito*. México: Siglo XXI, 1983.
- Duncan, Quince. *Los cuatro espejos*. San José: Editora Costa Rica, 1978.
- Eco, Humberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Escobar Velado, Oswaldo. "Itsmo Fragmentado." *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX*. Editor: José Antonio Escalona.
- Escalona. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1975. pp. 672-684.
- Ovalle López, Wener. "Padre nuestro maíz. Poema en cuatro estancias." *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX*. Editor: José Antonio Escalona. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1975. pp. 757-765.
- Sosa, Roberto. *Un mundo para todos dividido*. Tegucigalpa: Editorial Gaymuras, 1994.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *The Post-Colonial Studies Reader*. pp. 24-29.
- The Post-Colonial Studies Reader*. Edited by Achcroft, Bill et al. London and New York, 1994.
- Wilson, Carlos Guillermo (Cubena). *Chombo*. Miami: Ediciones Universal, 1981.

JUAN MONTALVO: UNA REESCRITURA DEL *QUIJOTE EN AMERICA*

Marcela Ochoa Penroz

Por mucho tiempo se sostuvo la idea de que el *Quijote* no pudo llegar a América en el siglo XVII, debido a las rígidas disposiciones que impedían ingresar a las Indias libros de imaginación o fantasía. Francisco Rodríguez Marín asevera que una Real Cédula del 4 de abril de 1531 prohibía la entrada de “libros de romances, de historias vanas o de profanidad, como son de Amadís e otros desta calidad, porque este es mal ejercicio para los indios, en cosa en que no es bien que se ocupen ni lean” (*Estudios cervantinos* 95).

Ricardo Palma, en sus *Tradiciones peruanas*, afirma que el primer ejemplar del *Quijote* que arribó a América fue desembarcado en diciembre de 1605 en El Callao, como obsequio para el Virrey del Perú, don Gaspar de Zúñiga Acevedo y Fonseca, y que fue remitido por un amigo del Virrey que se encontraba en México. Esta versión de Palma le parece a Rodríguez Marín “un cuento de camino”, por su falta de documentación y verosimilitud. Por su parte, Francisco de Icaza dice que según González de Obregón, en su *México viejo y anecdótico*, fue Mateo Alemán quien trajo el primer ejemplar del *Quijote* a la Nueva España, en 1608 (*Supercherías* 19). Igual que Rodríguez Marín, Icaza califica estas afirmaciones como “invenciones novelescas” o “supercherías” de Obregón.

Las fabulaciones en torno a la entrada de los primeros ejemplares del *Quijote* al Nuevo Mundo pierden todo asidero cuando Rodríguez Marín decide ir a investigar al mismísimo Archivo General de Indias y descubre que las aludidas prohibiciones reales sobre los libros impedidos de ingresar a América cayeron en desuso prontamente, encontrándose registros de cientos de libros “de imaginación”, legalmente ingresados al continente. Lo que resulta más sorprendente es que sólo cinco o seis semanas después de

publicada la primera parte del *Quijote*, ya estaba circulando en América la edición princeps de la inmortal obra cervantina. Afirma Rodríguez Marín al respecto:

Pero los trescientos cuarenta y seis ejemplares del que hallé registrados en 1605 no son, ni con mucho, todos los que se llevaron allá en el dicho año; porque es de advertir que la colección de los registros de ida de naos correspondientes a aquel tiempo está muy incompleta; tanto, que de flotas en que fueron treinta y más naves, apenas si quedan los registros de ocho o diez. Para calcular el número de ejemplares del *Quijote* que se enviaron a las Indias en 1605, no me parece, pues, exagerado multiplicar por cuatro el número de los que se averigua que allá fueron; y, hecho así, adquiérese el convencimiento de que antes de terminar el año en que salió a luz la mejor y más donosa de las novelas del mundo, y muy a comienzos del siguiente, había en tierras americanas cerca de mil quinientos ejemplares de ella. (103-104)

Agrega Rodríguez Marín que si el *Quijote* era conocido por los cultos americanos que lo leían, también el pueblo lo conoció en las fiestas y mascaradas que se celebraban en el Nuevo Mundo. Así, por ejemplo, en 1607, en Pausa, Perú, se celebró una fiesta de sortija en honor al nuevo virrey del Perú, don Juan Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros. Entre los personajes que entran a escena figura Don Quijote:

A esta hora asomó por la plaza el Cauallero de la Triste Figura don Quixotte de La Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dió grandissimo gusto berle. Benia cauallero en vn cauallito flaco muy parecido a su rrozinante, con vn as calçita del año de vno, y vna cota muy mohosa, morion con mucha plumaria de gallos, cuello del dozabo, y una mascara muy al propoósito de lo que rrepresentaba. Acompañábanle el cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e ynfanta Micomicona que su corónica quenta, y su leal escudero Sancho Panza, graçiosamente bestido, cauallero en su asno albardado y con sus alforjas bien proueydas y el yelmo de Mambrino.... (125)

Así pues, gracias al quebrantamiento de la ley, los habitantes del Nuevo Mundo no tuvieron que esperar a que en 1833 viera la luz en México la primera edición americana del *Quijote*, para saber de su existencia. A la altura de 1605 ya era conocido por todos los estratos sociales.

Los autores de textos originados en el *Quijote* se multiplican de manera insospechada. Emilio Carilla en su libro *Cervantes y América*, informa que entre muchos otros, encontramos a Luis Otero Pimentel, cubano, quien publica en 1886 sus *Semblanzas caballerescas o Las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*; Tulio Febres Cordero, venezolano, da a luz en 1905 a *Don Quijote en América*; en México, José Joaquín Fernández de Lizardi imprime *La Quijotita y su prima y Don Catrín de la*

Fachenda. Otros mexicanos que honran a Cervantes son: Heriberto Frías, con la novela *El triunfo de Sancho Panza*; y Manuel José Othón, con su drama *El último capítulo*, además de numerosos poemas, entre ellos “Don Quijote y Dulcinea”. Siguiendo con la poesía, está también el poeta nicaragüense Rubén Darío y sus “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote”; a lo que hay agregar los colombianos José Asunción Silva, autor de “Futura”; Guillermo Valencia, con “La razón de Don Quijote” y Ricardo Nieto, con “¡Oh, Sancho!”.

En su libro *Don Quijote en el país de Martín Fierro*, Guillermo Díaz-Plaja aporta varios autores argentinos a la extensa lista de los imitadores o entusiastas de la obra de Cervantes. Entre ellos cabe destacar a Evaristo Carriego, con su poema “El alma de Don Quijote”, Juan Bautista Alberdi y su novela satírica *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y Aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*; Ventura de la Vega y sus dramas *Los dos camaradas* y *Don Quijote de la Mancha* (1861); Enrique Larreta, con *La Gloria de Don Ramiro* y *La Naranja*; Leopoldo Lugones con “La divergencia universal” (1918); Eduardo Sojo y su obra teatral *Don Quijote en Buenos Aires* (1844); Leonardo Castellani con *El nuevo gobierno de Sancho* (1944); Fryda Schultz Cazeneuve y *Los muñecos de Maese Pedro*, (1934). Cabe destacar que Díaz-Plaja considera que la culminación del *Quijote* en Argentina es la célebre obra de José Hernández titulada *Martín Fierro*, cuyo protagonista le parece el Quijote americano (23-173).

Por su parte, Dolores Martí de Cid afirma con razón, que la presencia del *Quijote* en Hispanoamérica es tan grande, que ya es posible hablar de una bibliografía de las bibliografías cervantinas existentes. Sobre algunos inventarios nacionales, dice ella:

Hay una serie de libros como: *El Quijote en el país de Martín Fierro* de Guillermo Díaz-Plaja, *Cervantes en Colombia* de Eduardo Caballero Calderón, *Cervantes y el Perú* de Raúl Porras Barrenechea, *Cervantes en las letras chilenas* de José Toribio Medina, *Bibliografía comentada sobre los escritos publicados en la Isla de Cuba, relativos al Quijote* por Manuel Pérez Beato. Es decir que, el interés sobre Cervantes no ha decaído nunca en Hispanoamérica, sobre todo alrededor del siglo XIX y del siglo XX. (“Presencia del Quijote” 6)

En las letras hispanoamericanas, el intento más audaz de sobrepasar al texto cervantino correspondió al escritor ecuatoriano Juan Montalvo.

Juan Montalvo nació en Ambato, Ecuador, el día 13 de abril de 1832. En 1851 se gradúa de maestro de Filosofía. Comienza su carrera literaria en “La Democracia”, diario de propiedad de su hermano Francisco Javier. En 1857 viaja a París como representante diplomático. En 1857 regresa a Ecuador y le envía una carta-advertencia al dictador García Moreno. Ese mismo año se casa con doña María Adelaida de Guzmán, quien fallece poco

después. En 1866 aparece el primer número de *El Cosmopolita*, polémica revista fundada y dirigida por Montalvo. En 1869 ocurre el golpe de estado de García Moreno. Montalvo sale al destierro. Después de deambular por varias ciudades, se establece en Ipiales, pueblo colombiano en la frontera con Ecuador. El año 1872 escribe una serie de folletos políticos. En 1875, cuando se entera del asesinato de García Moreno, perpetrado por jóvenes admiradores suyos, pronuncia la legendaria frase: "Mía es la gloria. ¡Mi pluma lo mató!". En 1876 regresa al Ecuador, pero un nuevo golpe de estado, esta vez del general Veintemilla contra el presidente electo Antonio Borrero, lo obliga a salir al destierro. En 1880 publica *Catilinarias*. En 1881 viaja a París con el manuscrito de *Siete tratados* y de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. En el curso de 1883 viaja a España, país donde conoce a Campoamor y a Núñez de Arce, quienes tratan — sin éxito — de incorporarlo a la Real Academia Española de la Lengua. En 1884 publica "Mercurial eclesiástica", texto en el que ataca al Arzobispo de Quito, quien había prohibido la lectura de *Siete tratados*. En 1886 lo encontramos en París, donde publica *El espectador*. En 1887 aparece "El vejestorio ridículo", en el que ataca al Secretario de la Real Academia que se había opuesto a su ingreso en esa institución. Enferma gravemente de pleuresía, en 1889 y fallece en París el 17 de enero de 1890.

Montalvo fue un luchador incansable contra los tiranos que oprimían a su país, por lo que pasó largos años de exilio en diferentes países, como Francia, Panamá, Perú y Colombia. Desde esos rincones del mundo combatía al tirano Gabriel García Moreno, que gobernó despóticamente al Ecuador por quince años. Montalvo escribía cartas, se reunía con los refugiados, fundaba revistas y siempre estaba al tanto de lo que sucedía en su patria. Desde su destierro en Ipiales, las emprende contra el dictador Veintemilla, escribiendo sus *Catilinarias*, doce diatribas contra el tirano de turno (Rosenblat 11).

Aunque cronológicamente pertenecía al período romántico, Montalvo nunca se identificó con sus coetáneos, que despreciaban todo lo que provenía de España — incluido su idioma — y resaltaban la grandeza americana, como reacción incubada durante las guerras independentistas. Montalvo abogó por el lado opuesto: el clasicismo, criticando todo lo que provenía de América y exaltando la grandeza española del Siglo de Oro, y en particular su lengua y su literatura. Montalvo desprecia la supuesta rudeza y barbarie del habla americana, contraponiéndola a la lengua de los castellanos:

La lengua de Castilla, ésa en que Carlos Quinto daba sus órdenes al mundo; la lengua de Castilla, ésa de que traducían Corneille y Molière; la lengua de Castilla, ésa en que Cervantes ha escrito para todos los pueblos de la tierra... la lengua en que debemos hablar con Dios, ¿a cuál sería inferior? (citado por Rosenblat, Introducción 20)

Montalvo fue un casticista en extremo, que luchaba por la restauración y preservación de la lengua española en América y se apegaba rigurosamente a los preceptos normativos y al *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua, sin permitir que la lengua americana fluyera libremente para enriquecer el caudal de la de Castilla. Por ejemplo, algunavez se disculpará por mencionar la palabra “papa”, nombre quechua y sin equivalente en el lenguaje del viejo mundo (Anderson Imbert, 36). Estos extremos marcan su obra. Sus fuentes son los clásicos españoles del Siglo de Oro y él se de maña para escribir “a la española” y no a la “ecuatoriana”. Parece ser que Montalvo se avergonzaba de su lengua materna, a la que despectivamente llama “jerga americana”. A este respecto, la crítica se ha dividido entre los defensores del americanismo y los defensores del casticismo de Montalvo. Entre los que atacan el estilo de Montalvo, se halla Enrique Anderson Imbert, para quien “Montalvo no podía menos de padecer una bizquera idiomática, ... mientras miraba con un ojo ecuatoriano, el otro ojo se le desviaba hacia la Academia” (32). Por su parte, Claude Dumas asevera que “Montalvo está en las antípodas del liberalismo revolucionario de Hugo, ya que se empeña en escribir un castellano castizo y clásico, en la tradición de los Bello, Cuervo y Baralt” (“Montalvo” 82-3). Finalmente, Guillermo Díaz-Plaja califica la obra de Montalvo como “pastiche lingüístico y literario” (*Don Quijote en el país de Martín Fierro* 59). Entre los que toman partido a favor de la postura de Montalvo,¹ debemos mencionar a José Enrique Rodó, para quien el estilo selectivo clásico montalvano “se compararía con el alarde de magnificencia colectiva que presidió a la fábrica del Escorial, para cuya edificación dicen que se reunieron, en piedras, maderas y metales, todos los primores de las tierras de España” (59). También Gonzalo Zaldumbide opina que el estilo de su compatriota es netamente americano. Sobre la lengua de Montalvo, nos dice:

No es desde luego sistemáticoreconstrucción del habla de Cervantes, ni cuidadoso y sapiente empleo de sólo palabras y giros de la época. Donde otro hubiera emprendido obra retrospectiva de gramático o purista arcaizante, Montalvo se mueve con el señorío y libertad de quien se halla en su elemento, hablando su lengua nativa. (*Juan Montalvo* 68)

¿Hablando su lengua nativa? Nos parece que Zaldumbide yerra en su aseveración. Nada hay más alejado de la lengua nativa del Ecuador que la prosa de Montalvo. Pero eso no es todo. Además, Montalvo cierra los ojos a la literatura de sus coetáneos y desprecia su cultura, criticando la ignorancia, las malas traducciones y el afrancesamiento que pululaban por aquel entonces:

Si hablo de los antiguos, raras veces me propaso; mas los poetillas actuales y nuestros escritoruelos menguados ¿por qué me han de inspirar ese respeto que dice vuesa merced? Sólo en un pueblo tan sin luces como el

nuestro pueden pasar por hombres superiores, necios como aquel que, sabiendo apenas leer y escribir, tiene asegurado su nombre para la posteridad. (360)

En 1867 Montalvo publica en *El Cosmopolita* — revista editada por él mismo — un “Capítulo que se lo olvidó a Cervantes”. El texto tuvo muy buena crítica y recibió la aprobación y el entusiasmo del escritor colombiano José María Samper, a quien Montalvo hace responsable de incitarlo abiertamente a escribir un libro completo sobre el tema: “Esas palabras de Samper han originado un libro; si es un acierto, a él la honra; si es una caída, a él la pena” (citado por Naranjo 281). Así nacen sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, libro que se publicó póstumamente en Francia, en 1895.

La obra consta de sesenta capítulos, que Montalvo concluyó durante sus seis meses de estadía en Ipiales. En el prólogo, titulado “El Buscapié”, el autor da las razones que lo motivaron a escribir los *Capítulos*. Básicamente sostiene que Cervantes escribió su obra maestra no sólo para que la leamos, sino también para que la copiemos. Por ello, su propósito es imitar el *Quijote*, como tantos otros lo hicieron en el pasado y volverán a hacerlo en el futuro.

Muy interesante es “El Buscapié” desde otra perspectiva, ya no como mera introducción a los *Capítulos*, sino como clave esclarecedora del pensamiento combativo de Montalvo, lo que lo vincula a la leyenda que se fraguó alrededor del propio Cervantes. Nos dice al respecto Anderson Imbert:

Ya la edición del *Quijote* realizada por la Academia en 1780, se hace eco de la tradición falsa según la cual Cervantes publicó una obrita con el título de *El Buscapié* para indicar a los lectores que no entendían, que su obra encubría alusiones al Emperador Carlos V y al Duque de Lerma. (97)

Por su parte, Francisco de Icaza nos informa, muy documentadamente, de lo que él llama la primera superchería en torno a Cervantes: la leyenda del “Buscapié”, embuste que circuló primero en forma oral y luego por escrito. Pellicer no le dio mucho crédito, pero lo menciona en su *Ensayo de una Biblioteca de Traductores*. Más tarde aparecen los críticos que dicen haber visto el manuscrito cervantino, pero que no pueden exhibirlo, aduciendo que se perdió o se quemó en un incendio. La patraña va creciendo, hasta que Alfonso de Castro publica con un éxito tremendo su versión del “Buscapié”, que es una reconstrucción de lo que habría escrito Cervantes, según supuestas investigaciones llevadas a cabo por el propio de Castro. El fraude se toma por verdadero y se publica en diversos idiomas. Pero la crítica del siglo XX no da crédito a esta superchería, y así pasa al olvido lo que fuera el controvertido *Buscapié* de Cervantes (Icaza, *Supercherías* 201-14).

Con su prólogo, Montalvo adhiere a esta tradición decimonónica, al ofrecer al público su propio “Buscapié”, en el que revela abiertamente los

nombres y apellidos verdaderos de los malhechores políticos que en su libro aparecen en clave. Algunos críticos restan importancia al carácter político de la obra montalvina, aduciendo que esto no es algo central, sino anecdótico, de “curiosidad lugareña” (Zaldumbide 70). Sin embargo, lejos de ser una narración ahistórica, los *Capítulos* están cargados de alusiones contingentes, coetáneas al autor. Así opina, por ejemplo, Plutarco Naranjo, quien defiende el papel polemista de Montalvo:

He aquí pues la razón de ser del Quijote montalvino. Cada pueblo necesita su Quijote, como símbolo de los valores del espíritu: ora el andante caballero, protector de doncellas, amparo de las viudas; ora el patriota temerario que lucha por la independencia de su pueblo, ora el rebelde que proclama el tiranicidio, ora el revolucionario que aspira a la justicia social. (285-86)

La crítica del *Quijote* de Montalvo se había centrado generalmente en dos planos: el idealista o ético (Rodó, Zaldumbide) y el formalista (Anderson Imbert). No es sino hasta el estudio de Noel Salomón que se comienza a rescatar la vertiente histórica de los *Capítulos*, visto como un texto militante:

... Si queremos recuperar la parte consciente del mensaje emitido por el autor... no podemos limitarnos al estudio unilateral del texto —significante visto como soporte lingüístico de un significado reducido a la lección evangélica de un “quijotismo” general y abstracto que se ejercería en un cielo límpidamente “filosófico” fuera de toda encarnación terrestre. (“Sobre la imitación” 92-93)

El estudio completo de Salomón se dirige a revalorar la obra de Montalvo, ya no desde una perspectiva ética o formalista, sino como un documento histórico, espejo de un pensador de su época que ataca al dictador que oprime a su amado pueblo. Y podemos concluir junto con Rodó de la siguiente manera: “Como Sarmiento para Rosas; para García Moreno, Montalvo” (38).

Los *Capítulos* están escritos a imagen y semejanza del *Quijote* cervantino; tienen su mismo tono y estilo. Hasta los títulos parecen sacados directamente de Cervantes. Por ejemplo, el capítulo I: “De la penitencia que a imitación de Beltenebros principió y no concluyó nuestro caballero Don Quijote”; el capítulo XXXII: “Que trata del santo hombre de ermitaño que Don Quijote encontró en el cerro, con lo cual su aventura iba a ser de las más acabadas”, o el capítulo LVII: “De las razones que mediaron entre Don Quijote y su criado, hasta cuando al primero se le ofreció una aventura muy ridícula de dos notables sucesos antiguos”. La diferencia está en que las aventuras caballerescas quedan postergadas tras la moral y los preceptos idiomáticos que encontramos en cada página.

Montalvo aclara que Cervantes escribió su *Quijote* muy descuidadamente, sin corregir ni volver al manuscrito. Por ello habría algunos manchones y huecos que llenar. Montalvo vendría al rescate, por lo tanto, después de más de dos siglos, no a escribir otro *Quijote* u otra versión, sino a completar los supuestos olvidos de Cervantes. Así, el don Quijote de Montalvo, no sería una recreación o una figura que ha tenido que resucitar de la muerte, sino que es el mismo personaje cervantino que amplía su radio de acción. Físicamente, no hay duda de ello: "Su seco, largo rostro, tostado por el sol y lleno de polvo, era tan singular como su porte y su armadura", nos dice el escritor ecuatoriano. Sin embargo, el personaje que encontramos en los *Capítulos* es en esencia diferente del de Cervantes. Para Montalvo, don Quijote sería un discípulo de Platón cubierto con una capa de sandez; y el móvil que guiaría sus extravagantes acciones sería la búsqueda de la virtud (25-27). Esta es la base del autor ecuatoriano para la creación de su personaje; a través de sus acciones y pensamientos quiere darnos una lección moral. Montalvo conduce su libro hacia el lado didáctico mucho más que hacia la veta cómica o satírica. Es precisamente este último aspecto lo que le critica al *Quijote* de Avellaneda, y sostiene que éste, al haber explotado la burla y la carcajada torpe y bruta, sólo consigue envilecer al personaje cervantino (60).

Montalvo termina su prólogo invocando al propio Cervantes para que lo ilumine en este empresa:

Y tú, Cervantes, a quien he tomado por guía, como Dante a Virgilio, para mis viajes por las oscuras regiones de la gran lengua de Castilla, echa sobre mí los ojos desde la eternidad, y anímame; llégate a mí, y apóyame; dirígeme la palabra, y enséñame. (126)

Agreguemos ahora que la trama de los *Capítulos* se asemeja demasiado puntualmente al hipotexto del cual procede, lo que le resta novedad. Por ejemplo, el episodio del cuerno de Astolfo es equivalente al del yelmo de Mambrino; los avatares en la finca de Don Prudencio Santiváñez y las burlas a las que don Quijote se ve sometido allí, corresponden a su estadía en el castillo de los duques; en la venta de un moro, una compañía de comediantes representa algunos romances a semejanza del romance de Gaiferos y Melisendra, representado en el retablo de Maese Pedro; el ungüento de Hipermea reemplaza al bálsamo de Fierabrás y, finalmente, Sansón Carrasco también hace su aparición disfrazado de caballero, para luchar contra don Quijote. Por otra parte, se alude mecánicamente a aventuras o personajes involucrados en el *Quijote* de Cervantes, como la aventura de los batanes; la intervención de Frestón para quitarle honra al caballero, trastrocando las cosas; la ínsula Barataria; Ginés de Pasamonte; el Caballero de los Espejos; las bodas de Camacho; el apaleo de los yangüeses; el escritor Cide Hamete Benengeli; el manteamiento de Sancho; la aventura de los ejércitos; el

caballero de Verde Gabán; los duques; la venta de Juan Palomeque; el caballero del bosque; los tres mil trescientos azotes de Sancho; la Sierra Morena y la penitencia de don Quijote; las narices postizas de Tomé Cecial, y otras innumerables repeticiones. Las pocas aventuras que aporta Montalvo sólo sirven de soporte a su pensamiento y no añaden nada destacable.

El primer esbozo de título para estos *Capítulos* fue “Ensayo o estudio de la lengua castellana”, y a medida que nos adentramos en el texto, corroboramos que esta denominación habría sido la más indicada. Porque el libro, más que novela u obra del género narrativo, parece una preceptiva gramatical, llena de correcciones idiomáticas que Don Quijote le ofrece a Sancho:

No veo, respondió Sancho, por dónde este buen franciscano venga a ser sarraceno. Lo que debiéramos hacer fuera entregarlo a su comunidad, y allá su perlado le infrinja el castigo merecido por estas borracherías. — Ya te dejaste decir infrinja; otro despropósito, replicó Don Quijote. Lo que quisiste decir fue imponga; pues el verbo infligir mismo ha caducado en nuestra lengua. Ha de haber mucha oportunidad y elegancia en un anacronismo para que pueda pasar; sírvate de regla esta observación, y no digas perlado, sino prelado. (LIV 523)

He aquí algunas normas sobre lo que es correcto y lo que es incorrecto desde el punto de vista normativo, según los *Capítulos*:

Incorrecto	Correcto	
fraturadas	fracturadas	(pág. 158)
pantasma	fantasma	(pág. 254)
jabalices	jabalíes	(pág. 337)
mihuelo	mío	(pág. 379)
carrasposa	áspera	(pág. 452)
acioma	axioma	(pág. 437)
rendevicación	reivindicación	(pág. 444)
rudimentos	elementos	(pág. 451)
pioverbios	proverbios	(pág. 508)
seso	sexo	(pág. 526)

Si en su *Quijote* Cervantes criticaba lateralmente los refranes que usaba Sancho, con el fin de revelar determinados aspectos de su carácter, a la vez que regocijar al lector, Montalvo convierte la crítica normativa en su pedantesco objetivo principal.

El otro énfasis que hay en el libro está puesto en la moralidad. La crítica social de Montalvo se abre a diferentes instancias, que van desde el clero hasta la justicia — como en la picaresca — y tiene el propósito de denunciar y sanear los males que corrompen a la sociedad, relegando las aventuras de don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza a un segundo o tercer plano. En el libro del ecuatoriano figuran innumerables digresiones

y opiniones personales del autor, todas dichas en el más puro estilo clásico y regidas por el canon del Siglo de Oro español y su arsenal de tópicos. Así, por ejemplo, la exaltación de la vida sencilla (*beatus ille*), sumada al tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, como contraposición a la vida afectada y falsa de las ciudades, en los capítulos III, VIII, X, XX y XXII:

Dichosos los pobres si tienen qué comer, porque comen con hambre. La salud y el trabajo tienden la mesa, bien como la conciencia limpia y la tranquilidad hacen la cama: el hombre de bien, trabajador, se sienta a la una, se acuesta en la otra, y come y duerme de manera de causar envidia a los potentados. (III 141)

La finalidad de Montalvo es la misma que impelía a escribir a ciertos escritores didácticos del Siglo de Oro: instruir deleitando. Montalvo corrige, enseña, denuncia, y todo esto tiene un solo norte: encaminar al hombre hacia la senda de la virtud. Este ideal connota también una filosofía humanista, porque las denuncias y críticas sirven para que el hombre conozca sus limitaciones y luche por vencer sus inclinaciones en pro de una vida mejor. En los *Capítulos* se critica la religiosidad exterior y la corrupción del clero (IX, XXII); se defiende la verdad (XXI), la amistad (XXXI), el amor (XLII) y la libertad (XX); y se ataca la hipocresía (XXI), la envidia (XXIV), el orgullo (XXXV), el vicio (XVII) y la vanidad (LV, LVIII). También se critica el sistema judicial (XLVIII y XLIX), la burocracia (XLIX), el poder de Don Dinero (LV), y a los malos gobernantes (VI).

La idea del "mundo al revés" que tiene Montalvo se relaciona con el elogio de la locura a la manera erasmista:

Cuando loco, ese enfermo era el más feliz de los mortales, pues su desarreglo consistía en estar viendo el mundo cual un teatro iluminado por luz divina, donde se estaban desenvolviendo prodigios increíbles al son de una música lejana y vaga. Si vivimos contentos merced a un engaño, ningún bien nos hacen al sacarnos de él y volvernos a la realidad, madre de sinsabores y dolores. ¡Felices los locos, si no propenden al mal y su locura rueda en una órbita sonora y luminosa! ¡Oh locura, tú eres como la pobreza, heredad fácil de cultivar, no sujeta a los celos de los amigos, ni expuesta a la envidia y la venganza de ruines y perversos! El demente cuyo desvarío es agradable, es más feliz sin duda que el hombre cuerdo cuyas verdades son su propio tormento y el de sus semejantes. (V 161)

Las aventuras originales que se desprenden de los *Capítulos* son pocas: don Quijote se topa en su camino con diferentes personajes que le sirven a Montalvo para apoyar sus elucubraciones y a la vez para lucirse y mostrar su erudición en lo que a literatura del Siglo de Oro se refiere. Montalvo parece haber leído muchos libros de caballerías y se da maña para introducir su pericia en el tema, lo que redundaba en una suerte de catálogo de héroes y situaciones, que llegan a cansar hasta al más curioso lector.

El egocentrismo de Juan Montalvo, por otra parte, alcanza su punto máximo cuando, en casa de don Prudencio, Santiváñez pontifica sobre los nombres de las personas. Escuchémosle ponderar su propio nombre de pila, por boca de don Quijote:

¿Qué más quiere el que se llama Juan? Nombre corto, suave: con un ay está pronunciado, y no hiere los oídos ni llama la atención por lo sonoro y retumbante. El amigo y el discípulo más queridos de Jesús se llamaron Juan. Cuando oían salir de sus labios este dulce vocablo “Juan”, cierto era para ellos que serían con él en el paraíso. (XX 277)

Sin embargo sólo en dos ocasiones Montalvo menciona expresamente a don Miguel de Cervantes en su obra. La primera ocurre entre los capítulos XLVI y XLVII, cuando en una página en cursiva, con el título de “Comentario”, pide excusas por insertar en sus *Capítulos* la escena de un ahorcado, que es ajena al *Quijote*. Dice Montalvo:

Como quiera que sea, el criminal se queda en su picota, y ésta no es imitación directa del Quijote, pues ahorcados en árboles se hallan muchos en las novelas clásicas españolas de los siglos decimosexto y decimoséptimo. En el *Persiles*, de Cervantes mismo, vuelve el lector a tropezar con un ahorcado en un árbol. Los autores, jueces terribles, a las veces, suelen castigar a los malvados con infamia perpetua: cosa justa y debida. (441)

El último párrafo es, además, justicia poética, ya que en la ficción, y como autor todopoderoso, Montalvo mata a un delincuente, que no es otro que Ignacio Veintemilla: es decir, el mismísimo general ecuatoriano que lo desterró de su país. Este incidente aislado actualiza los *Capítulos* y, por un momento, centra el libro en la realidad contingente del Ecuador del siglo XIX.

La segunda ocasión en la que alude a Cervantes está en el capítulo final que lleva por título: “Donde el historiador da fin a su atrevido empeño, no de hombrearse con el inmortal Cervantes ni de imitarle siquiera, sino de suplir con profundo respeto lo que a él se le fue por alto”. Así pues, el autor ecuatoriano reitera que él ha escrito lo que a Cervantes se le ha olvidado y, por tanto, ahora sí el *Quijote* es un libro completo.

Montalvo concluye su *Quijote* de una manera diferente a la de Cervantes y sin dramatismo alguno: el personaje se retira de su carrera caballerescas de buena gana, como lo haría un funcionario que se acoge a jubilación. Nadie lo obliga a hacerlo, nadie lo vence. A su vez, Sancho Panza también se retira sin más trámites. Es como si el proyecto se hubiera agotado y no restase nada más que decir, sino redundar en lo mismo: sentencias morales y correcciones idiomáticas.

Se siente un poco de desazón al terminar el *Quijote* de Montalvo, porque su invención no es ni la sombra del caballero manchego cervantino, que salió en busca de aventuras para honrar a la caballería, deshaciendo entuertos, haciendo justicia y ayudando a las doncellas menesterosas. Del

Quijote original, caballeresco, idealista, loco-cuerdo de Cervantes no queda nada. El personaje de Montalvo, como un actor, hace mutis por el foro, gratuitamente, y se le ocurre hacer su testamento sin estar ni enfermo, ni acabado o desengañado de la vida. El autor ya no tiene nada más que decir y produce un desenlace artificial. Su don Quijote, imitando al Cid, deja escrito en su testamento que no quiere que le contraten plañideras para su funeral, porque las lágrimas de Dulcinea le bastan, como al Cid le bastaban las de doña Jimena. En segundo lugar, pide que su tumba no tenga más adornos que sus armas. También solicita la construcción de un monumento a la memoria de su fiel caballo Rocinante y, finalmente, le deja a Sancho un quinto de su hacienda. Resulta curioso que el modelo medieval a quien el personaje de Montalvo desea imitar en este punto no sea el Amadís de Gaula, sino el Cid Campeador.

En cuanto a su destino futuro, el Quijote de los *Capítulos* elucubra más que el de Cervantes. Le preocupa su descendencia, así como también el porvenir de Dulcinea. Aspira a ser padre prolijo e incluso imagina la viudez de Dulcinea: “Poco haría Dulcinea con abdicar la corona después de mi fallecimiento y acogerse a un monasterio; lo más puesto en razón y verosímil es que se había de dejar morir de pesadumbre; pues no es desgracia de las de por ahí el perder marido como yo” (XV 226).

En el capítulo que cierra el libro también hay reflexiones sobre la muerte. Montalvo nos recuerda lo vano de la existencia humana y el poder igualitario de la Parca para todos los mortales, en la tradición de las “Coplas” de Jorge Manrique:

Todos yacen, grandes y pequeños, ricos y pobres, amontonados unos sobre otros en los senos profundos de la eternidad, sin amarse ni aborrecerse, sin estrecharse ni molestarse, quietos y callados para siempre.... Todos llegan sin ruido: los monarcas sin alabarderos y maceros, sin postillones ni trompetas; los príncipes sin comitivas de parciales ni aduladores; los ricos sin boato, los sabios sin sabiduría, los valientes sin valor, los héroes sin hazañas, los jóvenes sin juventud, las bellas sin belleza.... La muerte nos mide a todos por un mismo rasero, nos mete debajo de la tierra y nos olvida en esa prisión universal. (LVIII 514-515)

Al concluir la última página de los *Capítulos* de Juan Montalvo, podemos decir que más que una novela caballeresca, el libro es un largo soliloquio preceptivo. La acción desaparece tras la moraleja, y de Cervantes sólo tiene el nombre de los personajes. Pensamos que, sin ellos, la obra se asemejaría más bien a los diálogos humanistas de los hermanos Valdés, en los cuales el relieve de los caracteres cuenta poco, porque lo que cuenta es el mensaje. A propósito de esta vinculación, cabe mencionar aquí que en los *Capítulos* don Quijote emplea muchísimas expresiones en latín, incluso cuando conversa con Sancho. Tanto imita este escritor a los clásicos del

Siglo de Oro, que su libro termina siendo un pastiche intertextual sin vida propia. El proyecto presentado por Montalvo en el “Prólogo” parecía encomiable y atractivo, pero el resultado fue muy diferente. Tal vez la clave para descifrar esta inconsecuencia esté en que el prólogo de los *Capítulos* fue extraído de un libro anterior de Montalvo: *Siete tratados*, en el que ocupaba el séptimo lugar, bajo el título de “El buscapié”, y por lo tanto tenía objetivos enfocados originalmente en otra dirección.

Esto nos demuestra que Montalvo no tenía un proyecto definido de libro y que fue gracias al éxito de uno solo de los *Capítulos*, publicado en una revista, que se decidió a ampliarlo y a desarrollar artificialmente un libro completo con materiales que ya había usado con anterioridad, más otros agregados. Recordemos también que tenía pensado otro título para su obra: “Ensayo o estudio de la lengua castellana”.

Apelando al tópico de la falsa modestia, dice Montalvo: “Tómese nuestra obrita por lo que es — un ensayo — bien así en la substancia como en la forma, bien así en el estilo como en el lenguaje” (*Capítulos* 48). Por ello, y en definitiva, este hipertexto resulta ser lo que dice Montalvo: un ensayo, una tentativa, un experimento anacrónico destinado a los lectores del siglo XIX, pero que entra en conflicto con la vocación independentista de muchos hispanoamericanos, cuyo ideal era muy opuesto al de Montalvo en ese momento histórico: liberarse de España, de su cultura, de sus tradiciones, y hasta de su lengua, si ello hubiera sido posible.

NOTA

1 Entre otros defensores del casticismo de Montalvo, encontramos a Pablo Fortuny: *Juan María Montalvo* 47 y 69; Emilio Carrilla: *Cervantes y América* 42, y Noel Salomón: “Sobre la imitación de *El Quijote* por Juan Montalvo: unas pistas a seguir...” 106.

OBRAS CITADAS

Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Bedout, 1973.

Carrilla, Emilio. *Cervantes y América*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1951.

Díaz Plaja, Guillermo. *Don Quijote en el país de Martín Fierro*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.

Dumas, Claude. “Montalvo y Echeverría: problemas de estética literaria en la América Latina del siglo XIX.” *Juan Montalvo en Francia* 77-86.

Fortuny, Pablo. *Juan María Montalvo*. Buenos Aires: Theoria, 1967.

Icaza, Francisco A. de. *Supercherías y errores cervantinos*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1917.

Juan Montalvo en Francia. Actas del Coloquio de Besaçon. Paris, 1976.
Annales Littéraires de l'Université de Besaçon.

Martí de Cid, Dolores;. "Presencia del Quijote en Hispanoamérica." *Sesión Académica de la Reunión Anual del Capítulo de Kansas de la "Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués" celebrada en 1962.* Kansas: Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1963.

Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* Buenos Aires: Americalee, 1944.

Naranjo, Plutarco. *Juan Montalvo.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.

Rodó, José Enrique. "Montalvo". *El Mirador de Próspero.* Vol. 2. Montevideo: Artigas, 1965. 38-72.

Rodríguez Marín, Francisco. *Estudios Cervantinos.* Madrid: Atlas, 1947.

Rosenblat, Angel. Introducción. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* De Juan Montalvo. Buenos Aires: Americalee, 1944.

Salomón, Noel. "Sobre la imitación de *El Quijote* por Juan Montalvo: unas pistas a seguir..." *Juan Montalvo en Francia* 87-110.

Zaldumbide, Gonzalo. *Juan Montalvo.* Puebla: Cajica, 1959.

**CRITICA GENETICA Y PROCESOS CULTURALES:
LA ELABORACION DE LA “CLAVE LINGÜISTICA”
EN LOS CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE
DE RICARDO GÜIRALDES**

Elida Lois
Universidad de Buenos Aires

Génesis de escritura y génesis social

Estas disquisiciones tuvieron como punto de partida la lectura de las críticas que Pierre Bourdieu formuló a los geneticistas textuales en *Les règles de l'art*.¹

Según Bourdieu, una corriente consolidada en medio de las respuestas a la crisis de una semiótica formalista profundamente antigenética habría recaído, asombrosamente, en un retorno al crudo positivismo de la historiografía literaria tradicional. Ahora bien, se podría coincidir con él en que, al examinar los trabajos que se han venido publicando desde la década del 70, uno se encuentra a veces con resultados desproporcionadamente exiguos en relación con el ingente trabajo de erudición que supone descifrar, transcribir e intentar interpretar material prerredaccional y pre-textual; pero ello implica evaluar la “economía” del trabajo de los investigadores, no las posibilidades hermenéuticas de una línea crítica. Por otra parte, con respecto a la funcionalidad de esos estudios dentro del campo de la investigación cultural, bastaría con leer dos trabajos incluidos en las recopilaciones citadas por Bourdieu: uno de Henri Mitterand — “Programme et préconstruit génétique: le dossier de *L'assomoir*” —, y otro de Claude Duchet — ambos autores, fundadores de la corriente sociocrítica — sobre “Écriture y désécriture de l'Histoire en *Bouvard et Pécuchet*”.²

No obstante, Bourdieu reconoce que interpretar esos peculiares objetos culturales que son las obras literarias presupone dar cuenta de su avance y de su construcción, y en esta línea, es innegable el aporte de la crítica genética. Tampoco puede dejar de reconocer la fuerza explicativa que

alcanza el análisis del material preparatorio y las versiones sucesivas de un texto cuando ese material es entendido como un trayecto recorrido en medio de las posibilidades y limitaciones estructurales de un campo cultural. Por último, además de caracterizar la validez explicativa de ese tipo de análisis, Bourdieu aporta una bella definición del “trabajo de escritura”. Y esta vez es un sociólogo —no un crítico literario— el que se vale de un discurso “descentrado” en el afán de dar cuenta de un “sistema de dispersión”:

Mais l'analyse des versions successives d'un texte ne revêtirait sa pleine force explicative que si elle visait à reconstruire (sans doute un peu artificiellement) la logique du travail d'écriture entendu comme recherche accomplie sous la contrainte structurale du champ et de l'espace des possibles qu'il propose. On comprendrait mieux les hésitations, les repentirs, les retours si l'on savait que l'écriture, navigation périlleuse dans un univers de menaces et de dangers, est aussi guidée, dans sa dimension négative, par une connaissance anticipée de la réception probable, inscrite à l'état de potentialité dans le champ; que pareil, au pirate, *peiratès*, celui qui tente un coup, qui essaie (*peirao*), l'écrivain tel que le conçoit Flaubert est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les lieux communs, les “idées reçues”, les formes convenues. (277-278)

Es indudable, entonces, que el concepto de “génesis de escritura” puede integrarse satisfactoriamente en las investigaciones que, desde diferentes perspectivas teóricas, enfocan los fenómenos de génesis y estructura del campo cultural.

En la enorme masa documental analizada por la crítica genética, la escritura se exhibe como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura-lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: “escritura” resulta ser sinónimo de “reescritura”. La linealidad del lenguaje, directamente aprehensible en la cadena sonora y en la materialidad de los renglones impresos, se desarticula en la escritura. La génesis de la escritura —con sus retrocesos, sus fluctuaciones, sus zigzagueos y sus círculos— requiere una analítica particularmente compleja: acarrea una nueva serie de variables perceptivas y un nuevo vocabulario de descripción y conceptualización, y se enfrenta con la tarea de construir dispositivos paradójicos que permitan acompañar la movilidad constante del objeto analizado.

Louis Hay —uno de los principales teóricos de la corriente genética— ha propuesto enfrentar esta dinámica relativista y multifacética de la escritura con una dialéctica de base empírica: observar cómo impulsan la progresión de la escritura una serie de parejas de opuestos: “cálculos” versus “pulsiones del autor”, “realizaciones previsibles” versus “restricciones”, “códigos estructurados del pensamiento y de la expresión” versus “accidentes que los trastornan”.³ Esta dialéctica, en busca de correspondencia con la

dinámica del objeto estudiado, despeja el camino para proponer interpretaciones que integren la producción literaria con el flujo de la historia cultural. Oposiciones del tipo “conservación” versus “innovación” (con sus matices “alimentación” versus “obstrucción” o “acatamiento” versus “subversión”), o del tipo “socialidad” versus “individualidad” trascienden a todo el campo de la producción cultural. Dentro de este marco se ve avanzar a la escritura regida por códigos sociolingüísticos y estéticos, y por otras constricciones culturales; su sustrato ideológico se integra, por lo tanto, en ese espacio complejo que Foucault ha denominado “formación discursiva”, y en el interior de una formación discursiva la escritura se correlaciona con las “formaciones sociales”.

En suma, la escritura —ese objeto “redescubierto” por los estudios de la crítica genética—, en tanto soporte material e intelectual de la cultura, recoge en su interior las tensiones del proceso social en que está inmersa. Analizar las tensiones escriturales, entonces, abre un camino para replantear la problemática de la existencia de algún tipo de “homología” estructural y funcional entre los distintos sistemas simbólicos.

Entramado de sociolectos e interacción social

Una de las evidencias más claras acerca de cómo la escritura reproduce las tensiones de su entorno sociocultural está representada por la elaboración de la “clave lingüística” de un texto, particularmente por el manejo de los “lectos” y “registros”.

Si se enmarca el análisis lingüístico en una teoría crítica de la sociedad que no se oriente sólo hacia la producción literaria sino hacia todos los discursos que coexisten e interactúan en el interior de una formación social, se define una perspectiva sociológica para la cual los lenguajes grupales —los sociolectos— constituyen un objeto de estudio primordial. Esos lenguajes sólo existen “en estado puro” en ciertos contextos de situación (en los discursos políticos, sindicales, religiosos o científicos, por ejemplo), pero —tal como sostiene Pierre Zima—,⁴ en las reconstrucciones estéticas de esos lenguajes grupales se da una abstracción de sus marcas más visibles. Por eso, los discursos literarios suelen representar mejor que otros la interrelación de sociolectos en tanto índices de un tipo de interacción grupal en el seno de una comunidad. En este sentido, se enfoca el discurso literario como una mise en scène de esa interacción polémica y dialógica de discursos ideológicos que fue descrita por Vladimir N. Voloshinov.

Se va definiendo así una “situación sociolingüística” marcada por alianzas, rechazos y conflictos procedentes de posiciones colectivas heterogéneas expresadas en discursos que se complementan y se contradicen, situación que —según Zima— puede ser considerada como una reproducción metonímica de situaciones sociolingüísticas históricas y contemporáneas.

El aparato enunciativo, los sistemas de modo, modalidad y persona, las actitudes y evaluaciones que se proyectan sobre el discurso, el tono con que se narra van perfilando una “voz” que sale de los límites del texto; pero es sobre todo la “clave lingüística” lo que permite asignar a esa voz un rol social. Voy a tomar ejemplos procedentes de la génesis de los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes.⁵

La elaboración de la “clave lingüística” en los *Cuentos de muerte y de sangre*

La literatura regionalista emplea la lengua con una “doble clave”, en la que se confrontan —a través de sus dialectos y las modalidades discursivas asociadas— dos productos humanos: un hombre de clase social superior (que observa una realidad agreste que no le es ajena y a la que se siente ligado afectivamente, pero cuya inserción cultural es otra) y un hombre totalmente consustanciado con ese ámbito, inseparable de él (generalmente un proletariado rural). Esa doble clave suele estar nítidamente marcada, lo que impulsó a Antônio Cândido a hablar de “estilo esquizofrénico”.

En la primera redacción de los relatos escritos antes de 1915, R. G. marcaba la distancia entre el mundo rural y el urbano entrecomillando las expresiones propias del dialecto campero: “*las casas*”, “*colorao sangre’ e toro*”, “*manos*” —de animal— (“Juan Manuel”), “*mamaos*” (“Justo José”), “*embuchao*” (“El Capitán Funes”), etc. Pero durante el proceso de reelaboración, tomó una significativa decisión: permitió que el discurso del narrador admitiese como propios los términos que el hombre culto vinculado al ámbito rural empleaba coloquialmente (no sólo dentro de ese ámbito sino también, ocasionalmente, fuera de él) y comenzó a suprimir esas comillas. Se observan además, como en *Don Segundo Sombra*,⁶ algunos usos esporádicos de morfofonética rural en el discurso del narrador: *pa despenarse* (“Venganza”), *gatiadito* (“El remanso”), *sestiban* (“Trenzador”), etc. Particularmente, el autor subraya sus vínculos con ese mundo utilizando vocabulario y fraseología rurales: *mocito* (“Facundo”), *flete*, *aperado* (“Juan Manuel”), *se ejecuta* (“Justo José”), etc. (aunque balanceándolos hábilmente dentro de un lenguaje urbano y culto que no excluye la irrupción de imaginaria impresionista-expresionista). Existía una profunda asimilación de la cultura rural por parte de la clase terrateniente, que exhibía ese sello en su lenguaje (en parte a sabiendas, en parte inconscientemente), y el cultivo o el rechazo de ese ruralismo lingüístico —unido siempre a determinados comportamientos y actitudes— se asociaba a matices ideológicos. Un comentario de Silvina Ocampo —durante una entrevista periodística relativamente reciente— es testimonio de las dos posturas: “[R. G.] era muy criollo (para mi gusto demasiado), como si hubiera estudiado a fondo el aire criollo”.⁷

Aparece entonces, ya en los CMS, lo que Amado Alonso juzgó como “la afortunada innovación estilística” de *Don Segundo Sombra*: haber elaborado literariamente la lengua viva de los estancieros cultivados “en vez de agauchar la lengua literaria general”.⁸ De esta manera, R. G. no sólo introdujo en la literatura argentina un nuevo registro, ensayó un instrumento capaz de consolidar una alianza estratégica entre dos mundos alterados por un proceso de modernización.

Consecuentemente, la reescritura limará los contrastes excesivamente marcados entre los dos registros. Así, por ejemplo, el uso de expresiones francesas que acudían con espontaneidad al habla del autor —algo muy frecuente en los borradores— marcaba una separación demasiado tajante entre dos culturas; el autor las desechó sistemáticamente en los relatos de anclaje referencial rural: *saccadent* (“De mala bebida”) es eliminado (se opta por otro rasgo descriptivo), lo mismo que *aboutie* (“De un cuento conocido”), *flasque y débris* (“Nocturno”). Además, *l'impreinte* es suplantado por “la impresión” primero y finalmente por *la expresión* (“De un cuento conocido”); *un éclat de luna* se convierte en *un pedazo de luna muriente y bruto devoué a nuestras órdenes* en *bruto obediente a nuestras órdenes* (“Compasión”). También es desechado del discurso del narrador el cultismo *detritus* (“Nocturno”), otra nota discordante dentro del tipo de dialogia discursiva que dos ámbitos culturales entablan en estos relatos. En cambio, los términos extranjeros se acumulan con efecto paródico en “La estancia nueva”, que primitivamente se titulaba “El Parvenu”.⁹

La cuidadosa elaboración de la “clave” lingüística que vincula dos grupos sociales también establece exclusiones. Términos familiares generales, que abrían el espectro de clases, son eliminados: *sus viejos adoptivos*, por ejemplo, se transforma en *sus bienhechores* (“La deuda mutua”). Por otra parte, los términos coloquiales del dialecto urbano no tienen cabida en CMS, sólo aparecen en el discurso paródico de “La estancia nueva” como marcas lingüísticas de pautas de valores execradas. En este relato aparece una voz discordante: *toro excepcional, mestización rápida, tipos perfectos de raza, buenos reproductores*. La modulación paródica no exigiría en este caso entrecomillado; no obstante, se lo añade en la revisión para destacar las notas más disonantes: el léxico conversacional urbano de origen lunfardesco (como “*abatarse*”), que separa a don Justo tanto de las clases altas tradicionales como del proletariado rural. También se entrecomillaron los términos extranjeros, incluso los que ya se habían incorporado con naturalidad al lenguaje de los estratos sociales elevados. Su acumulación pedante se integraba coherentemente en el discurso paródico, pero la intercalación de comillas delata aquí una reacción escandalizada ante un proceso de apropiación simbólica.

A diferencia de la reelaboración de *Don Segundo Sombra*, que trabaja la dialogia discursiva entre dos medios culturales orientándola hacia la

creación de un arquetipo de la armonía,¹⁰ aquí se produce una comunicación no exenta de vaivenes que el análisis genético descubre. En “Don Juan Manuel”, por ejemplo, el manuscrito conservado consigna el vocablo *colorao* sin entrecomillar en el discurso del narrador; pero en la primera edición de CMS el término se lee entre comillas. Estos forcejeos entre dos códigos se reiteran, y en la misma dirección que este regreso a la norma culta se inscriben ocasionales pasos de una forma más espontánea y propia de la oralidad a otra que exhibe la marca de la escritura elaborada. Así, en enmiendas a contrapelo de la evolución de la norma escrita, el grupo *obsc-* (por ej., *obscuridad*) sustituye sistemáticamente a *osc-*, o formas verbales con pronombre enclítico desplazan a las que llevaban pronombre antepuesto: *se aproximó* se convierte en *aproximóse* (“El Zurdo”), *se abrió* en *abrióse* (“Nocturno”), etc. Diez años después, en la reelaboración de *Don Segundo Sombra* se impone, en cambio, la tendencia opuesta, lo que revela que la dialogia discursiva que formaciones culturales diversas entablan a través de esos tironeos normativos conoció distintas resoluciones a lo largo de la vida del autor.

La génesis descubre asimismo una dialogia de otro tipo, que resulta de la relación del escritor con su medio social primario y se traduce en cierto tipo de concesiones. Tiene un evidente carácter concesivo la supresión de expresiones (a veces, tan solo alusiones) consideradas groseras o de mal gusto, aun tratándose de una fraseología que había surgido con naturalidad en su contexto: *¡hijo e'perra!* (“Justo José”), *la muy... daba rienda* (“Venganza”), *habría parido don Jacinto* (“Al rescoldo”), *a quien echa culo la taba, hij'una gran puta* (“Nocturno”), *¡Negro'e mierda!* (“La donna é mobile”), etc. Por otra parte, en “Nocturno”, la supresión de alguna imagen demasiado truculenta en la primera edición de CMS podría ser la consecuencia de comentarios despertados por la publicación de ese relato en el Nro. 760 de *Caras y Caretas* (1913).

Finalmente, se observa que, reelaborando el lenguaje del estanciero culto, R. G. no sólo halla un instrumento expresivo que le permite vincular dos ámbitos en los que ese tipo social se mueve con soltura, encuentra además un canal apropiado para vincular un canon realista con esa estética impresionista-expresionista que había aprendido a admirar en modelos franceses. Así, en medio de escuetos relatos que en líneas generales parecen ceñirse a una reproducción bastante objetiva sobre el molde de la anécdota, pueden deslizarse sin crear un contraste abrupto imágenes como las siguientes (“Al rescoldo”):

Hartas de silencio, morían las brasas aterciopelándose de ceniza. El candel tiraba su llama loca ennegreciendo el muro. Y la última llama del fogón lengüetecaba en torno a la pava, sumida en morrongueo soñoliento.

Cuando en el tratamiento hiperartístico de la realidad el narrador-transcriptor asume abiertamente el papel de reelaborador literario, se define — junto con el reconocimiento de un esteticismo que interesa al autor tanto o más que el memorabile¹¹ primitivo— el componente interpersonal de estos relatos: el enunciador no se centra, como el autor nativista, en mostrar un ámbito regional a quien no lo conoce o a quien lo conoce mal, a él le importa más comunicarse con quienes sean capaces de apreciar la creación de un nuevo tipo de representación de la realidad.¹² Como escritor perteneciente a una clase social que se sentía amenazada por los cambios que la modernización del país traía aparejados —entre los cuales el impacto del aluvión inmigratorio en la estructura productiva y en la configuración social no es el único factor decisivo—,¹³ R. G. busca en el criollismo sellos de identidad nacional que legitimen las posturas de quienes los ostenten. Este camino también había sido iniciado por los regionalistas, pero este reconocido precursor del grupo de Florida representa una nueva actitud literaria. Ensayó así un instrumento adecuado para consolidar una identificación nacional precisa dentro de su propia clase.

La identificación de lo criollo con el polo “barbarie” de la oposición sarmientina todavía subsistía a comienzos del siglo XX, y la evolución semántica del adjetivo gaucho — desde ‘grosero’, ‘zafio’, ‘taimado’, ‘astuto’ (las únicas acepciones adjetivas consignadas todavía hasta hoy por el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia) hasta ‘servicial’, ‘desinteresado’, ‘generoso’ (todavía en uso actualmente, pero aún sin entrada en el repertorio académico)— es el testimonio del proceso evaluativo desarrollado en el seno de una comunidad. La gauchesca y el nativismo dieron un fuerte impulso a ese proceso, a la par que contribuyeron a dar dimensión popular al reconocimiento de una identidad nacional por esa vía. Y las clases medias, de pronunciada ascendencia extranjera, se sumaron a esa corriente en ansiosa búsqueda de arraigo. Pero en los estratos sociales más altos subsistían focos de resistencia que, a su vez, interactuaban con una reconfiguración del esquema de la distinción. Añadimos un testimonio complementario a los documentos analizados por estudiosos del tema¹⁴ porque se asocia con la literatura güiraldiana. Borges —quien habló en varias oportunidades de sus lecturas clandestinas del *Martín Fierro*—¹⁵ contó esta anécdota:

Era [R. G.] amigo de mis padres y venía a casa con mucha frecuencia. Precisamente a mi madre le dio a leer Don Segundo Sombra. Se lo trajo una tarde; al día siguiente mi madre lo llamó y le dijo: “Tu libro tiene que ser muy bueno, porque yo detesto las criolladas y anoche estuve leyendo hasta las tres de la mañana para terminarlo”. A ninguna señora le gustaban las criolladas.”¹⁶

Consumada la “desaparición del gaucho” (el proletariado rural de un sistema de explotación ganadera precapitalista), Leopoldo Lugones va a contribuir a eliminar con *El Payador*¹⁷ esos resabios de una actitud nacida en otra coyuntura social, pero lo hará con argumentos que hoy suenan peregrinos. Antes, lo había intentado en *La guerra gaucha* con un recargado bagaje retórico. En 1915, los CMS usan como método de penetración una sugestión estética más sutil.

Todo texto se define a partir de la diferenciación social de aptitudes y competencias que pueden escribirlo y leerlo. En busca de un lector afín, R. G. aspira a resemantizar mediante la reelaboración literaria un material de anclaje referencial rural, y en su trabajo va instaurando un tipo de interacción social caracterizado por el refuerzo de posturas compartidas. Pero la obra no tuvo la repercusión esperada,¹⁸ la complicada dialéctica del campo cultural — en la que se tensaba un conflicto de hegemonías como parte inherente de un proceso político — requería del auxilio de voces afines. Verdadero precursor de las vanguardias, R. G. inició un proceso comunicativo que continuará refinándose por un camino adyacente y alcanzará su punto culminante en *Don Segundo Sombra* (1926). Paradójicamente, esa instauración de un auténtico mito de identidad nacional a través de una transposición hiperartística de la realidad — inmersa en un complejo juego de interacciones entre la producción cultural y el proceso social — ensanchará el campo de los destinatarios de la literatura güiraldiana. El autor entrevió esa repercusión y la vivió ambiguamente, lo prueba otro testimonio de Borges:

Como suele ocurrir, [R. G.] no era buen crítico de su obra. Un día me dijo: “Este libro mío [DSS] va a tener éxito porque es una criollada, pero es inferior a *Xaimaca*”.¹⁹

El análisis de productos textuales (en este caso, los cuentos y las novelas de R. G.) permite, también, observar un entramado de sociolectos y registros que remite al juego de tensiones de un proceso histórico, y la indagación paratextual corrobora lecturas. Pero el material de génesis se mete en la dinámica misma de ese juego de tensiones.

Indudablemente, la crítica genética no abre el único camino para analizar la evolución de un proceso creador en interacción con su contexto histórico (ni siquiera puede sostenerse que sea el mejor); pero está también fuera de discusión la funcionalidad de una complementación entre las diferentes corrientes que se interesan por los procesos culturales, complementación que no suele darse en forma sistemática.

NOTAS

- 1 Cf. pp. 276-277.
- 2 Sobre las investigaciones sociogenéticas, véase Grésillon, pp. 171-175.
- 3 Cf. Hay (1989), pp. 9-11.
- 4 Cf. Zima, pp. 110-111.
- 5 Se conservan en la Biblioteca Nacional manuscritos hológrafos y algunos apógrafos dactilografiados de los relatos que en 1915 fueron publicados con el título general de *Cuentos de muerte y de sangre* (en adelante citados CMS). Con este material pre-textual más el anticipo de publicación de algunas piezas (siempre con variantes) en la revista *Caras y caretas*, y tomando como texto-base la 1a. ed. (no hubo otra en vida del autor), preparé una edición crítica de esa obra precedida de un estudio filológico-genético. Véase Lois (1989).
- 6 Cf. Lois (1996), p. LXI, n. 46.
- 7 Cf. *La Nación* (Buenos Aires), 9-2-86, Secc. 4a., p. 2. Desde una perspectiva opuesta (de “adentro” hacia “afuera”), R. G. había mitificado esa interrelación entre dos ámbitos culturales en el final de la “Dedicatoria” de *Don Segundo Sombra*: “Al gaucha que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”.
- 8 Cf. Alonso, pp. 360-361.
- 9 También en la serie *Aventuras grotescas* un cambio de título disimula actitudes discriminatorias demasiado explícitas. “Arrabalera”, otro ejercicio de discurso paródico —esta vez orientado hacia el folletín cursi, aunque desplegando además otras gamas—, se había titulado primero “Historia pobre”. Se jugaba así con la ambigüedad del adjetivo pobre: historia ‘trivial’/historia ‘de gente perteneciente a un estrato social inferior’ (la llamada “gente pobre” en el sociolecto de la burguesía).
Los estratos emergentes, la clase media, el proletariado urbano, y la ciudad que se está transformando en megalópolis son agentes de esa modernidad latinoamericana que hace tambalear la hegemonía interna de la oligarquía terrateniente. El título definitivo conserva la carga despectiva que se proyecta sobre los tipos sociales suburbanos, pero la atenúa al focalizar la localización espacial de la historia (el “arrabal”). En la ciudad que se moderniza, el libro trasciende los límites de la clase de quien escribe, y la reescritura pasa a considerar —a veces— una recepción que no había sido tenida en cuenta de entrada.
- 10 Cf. Lois (1996), pp. XL-LXII.
- 11 La referencia anecdótica de transmisión oral es la matriz de donde arrancan los relatos de CMS. Se trata del embrión genérico que Jolles llama memorabile. Surge de la necesidad de “documentar” y presenta una organización que deja entrever la voluntad de extraer un sentido a partir de la transcripción de un hecho.
- 12 En “Carta abierta” (cf. Güiraldes, 1962, p. 649), R. G. asume ostensiblemente un elitismo estetizante: “En arte hay dos actitudes, la de mirar al público y hacer piruetas de histrión [...] y la de encararse con el misterio inexpugnable del arte mismo”.

13 La identificación social del escritor, en tanto hombre que dejaba de ser “pluma política” o “dilettante” para asumirse en esa función profesional específica, es también un signo de los nuevos tiempos.

14 Cf. Rodríguez Molas, pp. 237-242.

15 Cf. Borges, p. 7.

16 Cf. *La Nación*, 9-2-86, Secc. 4a., p. 2.

17 Las principales propuestas de *El Payador* habían sido anticipadas en 1913, en una serie de conferencias pronunciadas en el teatro Odeón.

18 Publicados juntamente con *El cencerro de cristal* (1915), cuyas innovaciones vanguardistas tuvieron un inmediato eco desfavorable en la crítica institucionalizada, los *CMS* parecen haberse visto afectados por el fenómeno publicitario adverso. El autor consignó en “A modo de autobiografía”: “Por reírse de *El Cencerro* nadie compró los *Cuentos*, de los que al cabo del año me liquidaron siete ejemplares” (cf. Güiraldes, 1962, p. 32).

19 Cf. la entrevista citada en n. 16.

OBRAS CITADAS

Alonso, Amado. “Un problema estilístico de *Don Segundo Sombra*.” *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1965. 355-363.

Borges, Jorge Luis. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Cândido, Antônio. “A literatura e a formação do homem.” *Ciência e Cultura* 24, 9 (1972): 803-809.

Debray Genette, Raymonde, ed. *Flaubert à l'oeuvre*. Paris: Flammarion, 1980.

Duchet, Claude. “Écriture y désécriture de l'Histoire en *Bouvard et Pécuchet*.” Debray Genette 103-133.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1970.

Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 1994.

Güiraldes, Ricardo. *El cencerro de cristal*. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1915.

_____. *Cuentos de muerte y de sangre*, seguidos de *Aventuras grotescas* y una *Trilogía cristiana*. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1915.

_____. *Obras completas*. Ed. Juan José Güiraldes y Augusto Mario Delfino. Buenos Aires: Emecé, 1962.

_____. *Don Segundo Sombra*. 2a. ed. Ed. Paul Verdevoye. París-Madrid: Colección Archivos, 1996.

_____. *Cuentos de muerte y de sangre*. Ed. Élide Lois. Buenos Aires: Inf. Conicet, 1989. [CMS]

Hay, Louis. "Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature." *Texte* 5-6 (1986): 313-328.

_____. "L'écrit et l'imprimé." Hay (1989) 7-34.

_____. "L'écriture vive." Hay (1993) 10-33.

Hay, Louis, ed. *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris: CNRS, 1989.

_____. *Les manuscrits des écrivains*. Paris: CNRS- Hachette, 1993.

Jolles, André. *Formes simples*. Trad., M. Ruguet. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Lois, Élide. "Estudio filológico-genético preliminar." Güiraldes (1989). I-LVII.

_____. "Estudio filológico preliminar." Güiraldes (1996). XXIII-LXV.

Lugones, Leopoldo. *El Payador*. Buenos Aires: Otero, 1916.

Mitterand, Henri. "Programme et préconstruit génétique: le dossier de *L'assomoir*." Hay (1979) 193-225.

Rodríguez Molas, Ricardo E. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: FCE, 1975. 180-204 y 224-225.

Voloshinov, Vladimir N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad., Rosa María Rússovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. 1a. ed. rusa, 1930.

Zima, Pierre. "Le sociolecte dans la fiction et dans la théorie." *Sociocriticism* V, 2 (1989): 109-119.

LA MUJER SE ESCRIBE A SÍ MISMA: ENSAYISMO Y ONTOLOGIA EN ROSARIO CASTELLANOS Y ROSARIO FERRE

Jennifer Estrella
University of Connecticut, Storrs

I. Introducción

El lenguaje como instrumento de opresión es una preocupación central de la crítica feminista contemporánea; reflejo de la sociedad que lo produce, asegura, abierta o subrepticamente, la perpetuación del sistema vigente. En *Mujer que sabe latín...* y “La cocina de la escritura”, Rosario Castellanos y Rosario Ferré respectivamente, mediante la desconstrucción de los significados del lenguaje patriarcal, refutan la identidad que le asigna la sociedad a la mujer. A la vez, la acción misma de subvertir las construcciones sociales se convierte, para ambas, en una afirmación de su propia identidad. Este trabajo intentará retratar los procedimientos ensayísticos empleados por las mencionadas escritoras para desmitificar las falsas imágenes de la mujer así como para construir una identidad textual propia. Tratará, asimismo, de destacar las consecuencias éticas y estéticas de dicha empresa.

II. Rosario Castellanos: la ciencia como discurso de parte.

En *Mujer que sabe latín...* colección de ensayos publicados en 1973, Castellanos se enfrenta a la ideología que ha excluido a la mujer de la historia y compila una lista de escritoras célebres para edificar una tradición femenina en la cual situarse. El proceso de confrontación con la ideología patriarcal se hace evidente desde el título que, primera parte de un dicho que presenta un estereotipo fabricado por la sociedad patriarcal hispanoamericana,

“mujer que sabe latín no tiene ni marido ni buen fin”, demuestra la infiltración del machismo en diferentes aspectos del lenguaje. Sin embargo, la indeterminación dada al título por la inclusión de puntos suspensivos enfatiza la falta de una definición exacta y, así, admite la posibilidad de un destino diferente al prescrito por el refrán para la mujer letrada.

El nexo entre la ideología y el lenguaje se puede ver a través de “La mujer y su imagen”, ensayo introductorio que funciona como síntesis del libro. Dicho ensayo comienza explorando la mitificación de la mujer como causa de su exclusión de la historia. Su introducción al tema, sin embargo, conlleva una advertencia sobre la asimilación inconsciente de los significados de la ideología patriarcal en el lenguaje. Dice Castellanos:

A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito. (7)

La necesidad de incluir una definición de “la historia”, concepto que parecería evidente, demuestra su interés en despertar la conciencia del lector sobre la subjetividad inherente en el lenguaje, y es a partir de esa advertencia cuando el ensayo se concentra en descubrir los conceptos que se prestan a la mitificación de la mujer.

Al igual que Simone de Beauvoir y muchas otras escritoras, Castellanos percibe la mitificación de la mujer como la negación de su individualidad, y hasta de su humanidad en algunos casos, para imponer en ella una identidad construida por el hombre. El ímpetu de conformarse a una serie de características extrínsecas a ella, supone una negación de identidad propia y facilita su dominación por el hombre. Dice Castellanos:

Supongamos, por ejemplo, que se exalta a la mujer por su belleza. No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que es una cosa. (9)

Como con el concepto de “historia”, el énfasis dado a la génesis del significado de “belleza” indica el deseo de Castellanos de revelar la ideología subyacente en el lenguaje; además, la insistencia en “definir” estos conceptos constituye una forma de subvertirlos, es decir, un intento de ilustrar la oblicuidad presente en tales nociones que, de paso, obliga al lector a cuestionar la posibilidad de modificarlas.

La subversión de la ideología patriarcal se manifiesta en la escritura de

Castellanos de diferentes formas. Consciente de los problemas propios de un lenguaje que ha sido transformado en instrumento de opresión, en “El lenguaje como instrumento de dominio”, otro ensayo de *Mujer que sabe latín...*, Castellanos escribe: “Hay que crear otro lenguaje, hay que partir desde otro punto...”. En “La mujer y su imagen”, este otro lenguaje al que se hace referencia se acopla a la definición de Mary Jacobus en “The Difference of View”, texto incluido en *Women’s Writing and Writing About Women*. Allí, Jacobus propone una escritura femenina que funcione dentro del discurso masculino, pero desconstruyéndolo, reinventándolo, para trascender los significados de un discurso de opresión. Para hacer esto en “La mujer y su imagen”, Castellanos se coloca dentro del espacio del discurso “masculino” y refuta los estereotipos de la mujer mediante la ironización y parodia de los valores de la sociedad patriarcal; es decir, Castellanos imita el tono académico y autoritario de la escritura “masculina” para construir un discurso que, a primera vista, se presenta sumamente racional y objetivo. A medida que avanza el ensayo, sin embargo, el discurso va perdiendo objetividad por la aparición de interjecciones, apartes e hipérboles que tienen como función más aparente demostrar la irracionalidad de los prejuicios contra el sexo femenino.

Comparemos el primer párrafo del ensayo (citado anteriormente) con el citado a continuación: aquél “definía” la historia y presentaba la idea de la mitificación; éste continúa la discusión sobre la imposición de un ideal de belleza en la mujer.

Están calzados [los pies] por un zapato que algún fulminante dictador de la moda ha decretado como expresión de la elegancia y que posee todas las características de un instrumento de tortura. En su parte más ancha aprieta hasta la **estrangulación**; en su extremo delantero termina en una punta inverosímil a la que los dedos tienen que **someterse**; el talón se prolonga merced a un agudo estilete que no proporciona la base de sustentación suficiente para el cuerpo, que hace precario el equilibrio, fácil la caída, imposible la caminata. ¿Pero quién, sino las sufragistas, se atreve a usar unos zapatos cómodos, que respeten las leyes de la anatomía? Por eso las sufragistas, en justo castigo, son unánimemente ridiculizadas. (10)

Mientras en aquel primer párrafo existía cierta congruencia entre el tono y el contenido, ya en éste se descubre la tendencia de Castellanos a jugar con el lenguaje. Sus “juegos” se distinguen por la obvia incompatibilidad entre la seriedad de su tono y lo absurdo de lo dicho. Lo importante es que de alguna manera este desfase parodia la irracionalidad del discurso de la sociedad patriarcal opresora subvirtiéndolo por medio de la burla. Así, la situación de la mujer se reitera mediante una sinécdoque extendida, que toma los pies por la mujer, para hacer una analogía entre las constricciones que impone el calzado femenino al pie y las constricciones que impone la

sociedad sobre la mujer. Los verbos y sustantivos que denotan sojuzgamiento no aparecen por coincidencia: el calzado femenino, así como la identidad que se le impone a la mujer, se caracteriza por su antinaturalidad y por lo poco idóneo para cualquier tipo de desarrollo. Sin embargo, a pesar de la verdad que presenta, el tono hiperbólico del párrafo asegura su carácter de “juego” demostrando la habilidad de Castellanos de manipular las ambigüedades del discurso masculino.

Otro estereotipo del patriarcado subvertido en “La mujer y su imagen” es “el hada del hogar”, concepto tomado de Virginia Woolf, que representa el “dechado en el que toda criatura femenina debe aspirar a convertirse” (12). La descripción de esta figura dada por Woolf destaca su falta de egoísmo, lo que, consecuentemente, la relega al plano de lo mítico al negarle características inherentes del ser humano.

[El hada del hogar] es extremadamente comprensiva, tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo. [...] Se sacrifica cotidianamente. [...] En una palabra, está constituida de tal manera que no tiene nunca un pensamiento o un deseo propio sino que prefiere ceder a los pensamientos y deseos de los demás. Y, sobre todo, — ¿es indispensable decirlo? — el hada del hogar es pura. (12)

A pesar de que la definición en sí muestra la imposibilidad de que un ser humano encarne este concepto, Castellanos escoge enfatizar lo absurdo del postulado interviniendo en la descripción para preguntar, “¿es indispensable decirlo?”. Esta pregunta, hecha en un tono retórico, sugiere que lo dicho es un lugar común que no tiene otra manera de ser, a la vez que implica todo lo contrario.

La ironización se lleva a un grado aún más alto mediante la continuación del tema de la pureza. Castellanos subraya la correspondencia entre el significado de “pureza” e “ignorancia”, destacando que la importancia dada a estas supuestas características de la mujer es tal, en la sociedad patriarcal, que se elabora toda una moral para preservarla. A la vez, señala lo absurdo de este cometido cuando hasta el uso del término “mujer” se convierte en una amenaza de contaminación.

Mujer es un término que adquiere un matiz de obscenidad y por eso deberíamos cesar de utilizarlo. Tenemos a nuestro alcance muchos otros más decentes: dama, señora, señorita ¿y por qué no? “hada del hogar”. (13)

La inclusión de otra pregunta retórica, “¿y por qué no?”, demuestra la afinidad entre estos otros términos y uno tan hiperbólico como “hada del hogar”; todos ellos buscan la negación de la mujer de carne y hueso para reducirla a una figura “mítica” cuya característica central parece equivaler a la inexistencia.

En el ensayo, la nulidad del ser de la mujer y la crítica a los valores patriarcales que endorsan esta condición puede verse en ejemplos como el siguiente:

La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. (14)

Aquí, la crítica se descubre en la incongruencia que hay entre la naturalidad y logicidad de la curiosidad humana y las consecuencias que ello trae para la mujer en la sociedad. Además, el tono de asombro frente a algo tan típico del ser humano demuestra cómo la mujer es definida en la sociedad patriarcal por la inversión de lo aceptado para el hombre.

La única existencia a la que puede aspirar una mujer en dicha sociedad proviene de su relación con un hombre y solamente en dos categorías: la de esposa o madre. La subversión de los significados otorgados a estos dos estereotipos puede verse en la ironía que permea su presentación. Concentrémonos en el concepto de la maternidad, concepto que representa para la mujer "la oportunidad de traspasar sus límites en un fenómeno que si no borra, al menos atenúa los signos negativos con los que estaba marcada; que colma sus carencias; que la incorpora con carta de ciudadanía en toda regla, a los núcleos humanos" (15). La enumeración de atributos ridículos que le concede a la mujer el acto de convertirse en madre contiene la primera indicación de la subversión; la segunda indicación se encuentra en el tono irónico usado para describir los cambios que se exhibirán en la mujer a partir de este momento:

Como por arte de magia en la mujer se ha desarraigado el egoísmo que se suponía constitutivo de la especie humana. Con gozo inefable, se nos asegura, la madre se desvive por la prole. Ostenta las consecuentes deformaciones de su cuerpo con orgullo; se marchita sin melancolía; entrega lo que atesoraba sin pensar, oh no, ni por un momento, en la reciprocidad. (16)

Al igual que en la presentación del "hada del hogar", Castellanos desacredita el valor asignado a este estereotipo demostrando cómo éste va en contra de la naturaleza humana. Con esta presentación logra descubrir la trampa que le tiende la sociedad a la mujer para que deje de "ser".

Además de la ironía, Castellanos busca la desmitificación de la mujer mediante la parodia y los apartes. En "La mujer y su imagen", Castellanos utiliza el lenguaje científico para refutar la idea de la inferioridad biológica de la mujer postulada por autoridades masculinas. Un pasaje es particularmente digno de atención:

No es tarea fácil explicar, se lamenta [Moebius], en qué consiste la deficiencia mental. Es algo que equidista entre la imbecilidad y el estado normal, aunque para designar a este último no disponemos de vocabulario apropiado. En la vida común se usan dos términos contrapuestos: inteligente y estúpido. Es inteligente el que discierne bien. (¿En relación con qué? Pero es una descortesía interrumpir el discurso). Al estúpido, por el contrario, le falta la capacidad de la crítica. (17)

Primero, al señalar la falta de un vocabulario científico adecuado para describir la inferioridad intelectual de la mujer, Castellanos cuestiona la superioridad intelectual de científicos como Moebius y, consecuentemente, de los representantes del patriarcado opresor. A la vez, el uso de los apartes en el segundo párrafo demuestra la capacidad de Castellanos de discernir un problema que se evidencia en el postulado anterior: ¿cómo se puede medir el grado de lo correcto en un discernimiento? Y, ¿no está la ensayista haciendo crítica? Entonces, ¿hemos de tenerla por voz inteligente? Si estas teorías científicas quieren demostrar, sobre todo, la incapacidad de la mujer de asimilar cualquier tipo de instrucción, la exposición y el análisis mismos destruyen el argumento.

Sin embargo, la parodia continúa. Castellanos cita a otro científico que quiere refutar al primero demostrando la variedad de aportes que ha hecho la mujer a nuestra civilización. Estos van de “un peine que hace llegar directamente el líquido al cuero cabelludo simplificando el trabajo del peluquero y la doncella y permitiendo a los elegantes proveerse de peines de diferentes esencias” a “una forma de atado para zuecos de caucho que evita la confusión y el descabalamiento de los pares” (18-19). La enumeración de evidencia ridículo destruye la credibilidad de la hipótesis haciendo una caricatura del tratado científico del cual se ha valido la sociedad para justificar su menosprecio de la mujer.

La intertextualidad de textos escritos por y sobre mujeres que se ve en el ensayo enfatiza la falta de validez que tienen estos estereotipos. La inclusión en “La mujer y su imagen” de personajes literarios que tienen un fin trágico o viven una vida no satisfactoria por las imposiciones de la sociedad (Melibea, Dorotea y Amelia, Ana de Ozores, Ana Karenina, Hedda Gabler, La Pintada, Celestina) así como la integración de fragmentos e ideas de escritoras famosas que se rebelaron en contra de los papeles que les asignaba la sociedad (Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Sor Juana) presenta la larga historia de conflictos que se han producido por imposiciones del patriarcado. A la vez, la intertextualidad destaca la falsedad de estos estereotipos. Dice Castellanos:

No vamos a dejarnos atrapar en la vieja trampa del intento de convertir, por un conjuro silogístico o mágico, al varón mutilado — que es la mujer según Santo Tomás — en varón entero. Más bien vamos a insistir en otro problema.

El de que, pese a todas las técnicas y estrategias de domesticación usadas en todas las latitudes y en todas las épocas por todos los hombres, la mujer tiende siempre a ser mujer, a girar en su órbita propia, a regirse de acuerdo con un peculiar, intransferible, irrenunciable sistema de valores. (19)

Todos estos procedimientos sirven para invalidar significados de la ideología patriarcal señalando su falta de fundamento. Sin embargo, a la vez que ha ido desconstruyendo estos significados, Castellanos se ha ido edificando una identidad. En primer lugar, el mero hecho de escribir el ensayo demuestra su capacidad de comprender y superar los estereotipos de la mujer. A la vez, si el ensayo comienza con un “nosotros” indefinido y distanciado, la personalidad de Castellanos va haciéndose más y más tangible a través del humor evidenciado en los apartes, la ironía que demuestran sus opiniones y perspectivas sobre una gran variedad de temas y, por último, su trasfondo y capacidad intelectual. Se podría concluir que al finalizar “La mujer y su imagen” Castellanos es tanto protagonista rebelde de su propio ensayo como una escritora digna de la tradición femenina que admira.

III. Rosario Ferré o la tropología subversiva.

Rosario Ferré, en “La cocina de la escritura”, como Castellanos en *Mujer que sabe latín...*, busca subvertir la definición dada a “lo femenino” en la sociedad patriarcal e ir más allá de ella. No obstante, si para transformar los estereotipos de la mujer Castellanos adopta el discurso “masculino” para después parodiarlo, Ferré, quien escribe una década más tarde (1982) y a raíz de un interés creciente en la escritura femenina, no necesita colocarse en un espacio ajeno. Al contrario, hace de los estereotipos el espacio mismo desde el cual practica la transformación de sus significados. Esta acción de apropiación le permite construirse una identidad propia que no se define por o como antítesis de “lo masculino” en la sociedad, pero que produce una subversión doble ya que se rebela no sólo contra los significados del patriarcado sino también contra los textos del feminismo que buscan confundir a la mujer con el hombre.

En “La cocina de la escritura” tanto el título como el epígrafe destacan dos elementos claves del discurso subversivo de Ferré: la utilización de una **imago** y la inversión de los significados mediante la carnavalización del lenguaje. Ambos, el título y el epígrafe, “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”, provienen de la “Carta a Sor Filotea” de Sor Juana Inés de la Cruz. En el ensayo de Ferré, esta intertextualidad evoca a Sor Juana situando así a Ferré dentro de una tradición de escritoras subversivas a la vez que le permite elaborar todo un argumento partiendo del discurso de Sor Juana; es decir, el texto de la monja del siglo XVI sirve de introducción

al ensayo de Ferré. En su carta Sor Juana explica cómo, después de haber renunciado a los estudios por orden de una superiora, continúa su educación experimentando con huevos, manteca y azúcar en la cocina del convento. Ella utiliza la cocina para defender su inclinación hacia el estudio demostrando que es una característica innata que no se define ni por el sexo ni por el espacio; a la vez, al brindar la posibilidad de aprendizaje, el espacio mismo de la cocina se transforma adquiriendo un valor intelectual. Este se subraya mediante la construcción de un paralelo entre “el guisar” y “el escribir”.

Dicho paralelo se hace por primera vez en el título del ensayo de Ferré y contiene la primera indicación de que nos encontramos frente a un texto subversivo; “La cocina de la escritura” une dos sustantivos pertenecientes a esferas opuestas de la sociedad: uno que tradicionalmente se asocia con la mujer y, como consecuencia, con lo privado; otro que se identifica con el hombre y la esfera pública. Su combinación podría verse como una especie de carnavalización, si empleamos el vocabulario bakhtiniano, porque invierte lo establecido para crear un mundo diferente.

Dicho proceso se acentúa en el ensayo por la reiteración constante de motivos bíblicos y religiosos utilizados para la presentación del estado emocional de la ensayista en el pasado. El concepto que tenemos de la religión siempre ha estado estrechamente relacionado a la sociedad patriarcal y se ha visto como uno de los mecanismos utilizados para subyugar a la mujer; en consecuencia, cuando Ferré utiliza términos religiosos para demostrar la falta de “ser” de la mujer dentro de una sociedad que le impone una niñez eterna, demuestra su manipulación del discurso patriarcal y esto en sí señala la inversión de dicho discurso:

Pero verme obligada a enfrentar la muerte sin haber conocido la vida, sin atravesar su aprendizaje, me parecía una crueldad imperdonable. Era por eso, me decía, que los inocentes, los que mueren sin haber vivido, sin tener que rendir cuentas por sus propios actos, todos van a parar al Limbo. Me encontraba convencida de que el Paraíso era de los buenos y el Infierno de los malos, de esos hombres que se habían ganado la salvación o la condena, pero que en el Limbo sólo había mujeres y niños, que ni siquiera sabíamos cómo habíamos llegado hasta allí. (139)

Una parte clave de esa inversión puede verse en el desarrollo de la metáfora de la cocina en sus diferentes niveles; así, si la cocina es el lugar de la mujer, desde allí se llevará a cabo la subversión de los significados que le niegan identidad. Como consecuencia, el proceso de escribir y construirse una identidad se describe en términos de cocina en cada uno de los títulos que encabezan sus secciones: “De cómo dejarse caer de la sartén al fuego”, “De cómo salvar algunas cosas en medio del fuego” y “De cómo alimentar el fuego”. De ahí que cocinar se convierta en un acto liberador y productivo que va en directa contradicción de las interpretaciones de algunos conceptos

que la escritora ha asimilado del patriarcado y que le han robado su identidad. Dice Ferré:

Me había divorciado y había sufrido muchas vicisitudes a causa del amor, o de lo que entonces había creído que era el amor: el renunciamiento a mi propio espacio intelectual y espiritual, en aras de la relación con el amado. El empeño por llegar a ser la esposa perfecta fue quizá lo que me hizo volverme, en determinado momento, contra mí misma; a fuerza de tanto querer ser como decían que debía ser, había dejado de existir, había renunciado a las obligaciones privadas de mi alma. (139)

Para Ferré, sin embargo, el acto de sobrepasar los significados que le impone la sociedad patriarcal significa no sólo transformarse a sí misma, sino transformar el mundo exterior a ella. Así, puede aseverar: "escribo para reinventarme y para reinventar al mundo" y "mi voluntad de escribir es también una voluntad destructiva, un intento de aniquilarme y de aniquilar al mundo" (138). La búsqueda de una identidad propia implica la reconstrucción del mundo exterior al sujeto.

Ahora, ¿por qué utilizar la metáfora de la cocina? Siempre asociada con la mujer, históricamente la cocina se ha percibido como espacio marginado y la poca importancia dada a las labores del hogar le han conferido connotaciones negativas. No obstante, su utilización en el ensayo que nos ocupa denota una conciencia de que al cambiar el significado del espacio, se puede cambiar el significado de la persona que lo habita. Esto es lo que Josefina Ludmer ha denominado una de las "tretas del débil":

La treta consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esta práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podría establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. (SPM, 16)

Entonces, si el primer tipo de subversión encontrado aquí es contra el patriarcado porque busca una redefinición de los valores de la sociedad así como la afirmación de una identidad diferente a la aceptada en la sociedad (la de la esposa perfecta y la buena ama de casa), también es una subversión contra el feminismo que busca la igualdad de los sexos por medio de la negación de lo considerado femenino.¹ En vez de alejarse de "lo femenino", Ferré busca darle un valor que hasta ahora siempre se le ha negado.

Esto se reitera en "La cocina de la escritura" por el acercamiento mismo a la acción de escribir. En la sociedad patriarcal, a la escritora

siempre se le ha conferido una importancia secundaria por la supuesta subjetividad de su escritura. Ferré habla de las poéticas esbozadas por Simone de Beauvoir y Virginia Woolf y demuestra cómo estas feministas han recurrido, inconscientemente, a valores del patriarcado.

Simone opinaba que las mujeres insistían con demasiado frecuencia en aquellos temas considerados tradicionalmente femeninos, como por ejemplo la preocupación con el amor, o la denuncia de una educación y de unas costumbres que habían limitado irremediablemente su existencia. Justificados como estaban estos temas, reducirse a ellos significaba que no se había internalizado adecuadamente la capacidad de la libertad. [...] Virginia Woolf, por otro lado, vivía obsesionada por una necesidad de objetividad y de distancia que, en su opinión, se habían dado muy pocas veces en la escritura de las mujeres. (140)

Estas dos escritoras, tradicionalmente consideradas feministas, insisten en un alejamiento de lo “irracional, de la capacidad de emoción para buscar la objetividad y la distancia”. (141) Sin embargo, si al principio Ferré las toma como sus modelos e intenta imitarles en la escritura de su primer cuento, “[H]abía, pues, escogido mi tema: nada menos que el mundo; así como mi estilo, nada menos que un lenguaje absolutamente neutro y ecuánime, consagrado a hacer brotar la verosimilitud del tema, tal y como me lo habían aconsejado Simone y Virginia”, poco a poco se da cuenta de que las pautas que le aconsejan seguir son también una imposición en su personalidad y, de ahí, la imposibilidad de expresarse (140). No es hasta que escucha una historia de una parienta y se deja llevar “por la ira, por la cólera” que logra escribir su celebrado cuento, “La muñeca menor”, y la descripción misma de la escritura del cuento se ve permeada de términos que se asocian con el plano emocional: “Encendida la mecha, aquella misma tarde me encerré en mi estudio y no me detuve hasta que aquella chispa que bailaba frente a mis ojos se detuvo justo en el corazón de lo que quería decir.” (141) A partir de esta experiencia, Ferré se atiene a una escritura diferente a la prescrita por sus predecesoras a pesar de sentirse que las ha traicionado. Sin embargo, tal traición al feminismo tradicional puede verse como una manera de ser más fiel a sí misma; fiel en el sentido de que hay una nueva aceptación y reivindicación de los espacios femeninos que a menudo quieren negarse pero, que ya sea por socialización o por naturaleza, le pertenecen a la mujer y son una parte importante de su experiencia y de su identidad. A propósito de esto, ha dicho María Lugones:

No me parece que sea solamente una cuestión de la diferencia entre el mundo de lo femenino y el mundo de lo masculino, ni entre el hablar de lo femenino y hablar de los masculino, sino el hecho de no encontrarse a una misma en los símbolos y en la articulación de la expresión masculina. Por lo tanto, el afianzarse en el mundo de lo concreto, no es simplemente expresar una diferencia sino tratar de articular, de una manera que no nos traicione, el mundo de una misma.²

I. A modo de conclusión:

Tanto en *Mujer que sabe latín...* como en "La cocina de la escritura" hay una refutación de los valores del patriarcado que sirve como base para toda una propuesta de reorganización de las estructuras socioculturales que nos rodean. Ambas ensayistas destacan el peligro inherente para la mujer en la asimilación de significados sugeridos por una sociedad que históricamente le ha vedado una existencia plena; ambas, mediante la ironía y la metáfora, se apropian de la palabra, manipulándola, para suplir una visión diferente del mundo; ambas buscan recuperar una identidad perdida mediante su inserción en un canon literario de escritoras y personajes subversivos. Por último, aunque el texto de Castellanos parece intentar demostrar la igualdad intelectual de la mujer y el hombre dentro de la sociedad patriarcal, tanto ella como Ferré subrayan, en un momento dado, las diferencias entre los sexos presentándolas como algo positivo y, así, afirmándose a sí mismas a la vez que le asignan un sentido a la experiencia femenina a través de la historia.

NOTAS

1 Más sobre la resistencia del feminismo hispanoamericano a la adopción acrítica de tesis del feminismo internacional puede verse en el artículo de Eliana Rivero "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana". *INTI* 40-41 (1995): pp. 21-46.

2 Consigno aquí de manera literal la opinión que Lugones dio a conocer oralmente durante la sesión plenaria de "Literatura femenina", congreso llevado a cabo en Amherst College en 1983.

OBRAS CITADAS

Ahern, Maureen. *A Rosario Castellanos Reader: An Anthology of Her Poetry, Short Fiction, Essays and Drama*. Austin: University of Texas Press, 1988.

Anderson, Helene. *Rosario Castellanos and the Structures of Power. Contemporary Women Authors of Latin America*. Eds. Meyer, Doris y Fernández Olmos Margarite. New York: Brooklyn College Press, 1983.

Bassnet, Susan. Ed. *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*. London: Zed Books Ltd., 1990.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: SepSetentas, 1973.

Jacobus, Mary. *The Difference of View. Women's Writing and Writing About Women*. New York: Barnes and Noble, 1979.

Ortega, Eliana y Patricia Elena González, eds. *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985.

Rivero, Eliana. "Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana." *INTI* 40-41 (1995): pp. 21-46.

Rojas, Lourdes y Nancy Sapporta Sternbach. "Latin American Women Essayists: 'Intruders and Usurpers'." Ruth Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman, eds. *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 1993: pp. 172-95.

**LUST, MADNESS, AND A BOWL OF CHERRIES:
GABRIEL MIRO'S *LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO***

Kevin S. Larsen
University of Wyoming

Las cerezas del cementerio (1910) figures as a watershed novel in the literary corpus of Gabriel Miró (1879-1930). To date, writers on this work have focused on a diverse array of its stylistic features, including the author's curious admixture of pagan and Christian imagery and attitudes in the course of the narrative, his incorporation of the discoveries of contemporary psychology into his fiction, as well as a number of connections and associations between Miró's work and that of other artists and schools of this and earlier periods.¹ Also particularly salient and suggestive is the motif of cherries, which in this novel, as in popular culture and the more formal artistic production of other individuals working in various media, frequently figures as an indicator of eroticism in several forms.² This thematic serves as a primary focus for Miró's narrative, which recounts the love affair between Félix Valdivia, a young student returning to his home in the Spanish province of Alicante, and Beatriz, an older, married woman. Also involved in the erotic *mélange* are her daughter, Julia, in love with Félix though soon to marry his cousin, and Isabel, also the protagonist's cousin and thoroughly enamored of the young man. Félix's primary passion recapitulates and even reincarnates that of his deceased uncle, Guillermo, and Beatriz, who were lovers when he was a boy. Even Beatriz's husband, Lambeth, a British sea captain, cuckolded by young Félix, has, in turn, an apparent homosexual liaison with his manservant, called his "copero"³ to make clear his role as Ganymede to the Zeus who threatens the adulterous couple. It is, for the time, and for almost any other, a veritable soup of sexuality, all figured by the fruit that has so graphically characterized such concoctions across cultures and centuries.

But along with this standard symbolism, the cherries in Miró's novel, as in other works which in this regard it parallels, also indicate madness of one sort or another. In a traditional Spanish context, this is hardly surprising, for the **loco amor** that drives the characters' intertwined tales throughout the book is, by definition, mad. The dimensions and dynamics of this madness, what it signifies to Miró and for his story, are of primary importance in an interpretation of the novel, which is, like the rest of the Alicante writer's works, profoundly and pointedly ironic. From ancient times, love madness has carried a negative (or at least very ambivalent) valence. Witness the dialogic dementia described in Plato's *Symposium* and *Phaedrus*, the seasonal lunacy described in Virgil's *Georgics* (mentioned by name on p. 201 of the novel) or the passionate degenerations detailed in Ovid's *Metamorphoses*.⁴ In turn, in traditional Spanish popular theology **loco amor**, be it a human or devilish sentiment, is always far removed from its divine and always otherworldly counterpart, **bueno** or **divino amor**. True, Juan Ruiz, an influence to a significant degree on Miró (Macdonald, *Private Library* 45, 52, 57, 77, 79-81), develops his *Libro de buen amor* (1330) with more than a touch of irony. Here the passions are typically far from divine, even when interpreted **a lo divino**. The sort of fleshly spirituality (or spiritualized carnality) that Miró depicts in *Las cerezas del cementerio*, indicating a **loco amor** that paradoxically shades toward its "good" and "divine" counterpart, definitely recalls Ruiz and his text.⁵ In turn, the **erotomanía** diagnosed in both scientific and literary studies, from Lucretius' *De Rerum Natura*, to Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), to the psychology of Théodule Ribot, Jean-Martin Charcot, and José Ingenieros, all influence Miró's understanding of love and madness.⁶ The Alicante author was an attentive and innovative "filógrafo" who recognized at this crucial stage of his career the multidimensional nature, diverse symbology, and myriad aesthetic possibilities of passion (Márquez Villanueva 71-96).

Miró's rebellion against the emotional and aesthetic confines of bourgeois art is obvious. *Las cerezas del cementerio* is a decadent novel depicting (if not actually partaking of) the unleashed licentiousness and uncensored sensuality that so frequently characterize **fin-du-siècle** culture. The frequent mention of fragrances, for instance, calls to mind Joris-Karl Huysmans and his *A Rebours* (1884), which emanates the very essence of decadence.⁷ The characters in Miró's novel, particularly the young protagonist, are all created against this background, emphasizing Miró's own philosophical bent in their own. But the possible implications of the love madness he details in their various cases must also be taken into account. In isolation or singly, these references would carry less credence, but studied together they point up the possibility that the thoroughly ironized text may not simply stand as a plea for **amor libre**. This paper will delineate some of the contours of what is characterized in the novel as the

"perfume de resignación ... [que] se llama Ironía" (308; cf. Brown 46-47; Matas 238-42), especially as this relates to Miró's representations of various states of madness. Moreover, the Alicante author was profoundly influenced by Cervantes, in *Las cerezas del cementerio* as elsewhere, and his narrative may indicate a similar ability to envision and even to appreciate multiple perspectives of an issue. Indeed, the love madness of Don Quijote himself could well be reflected in the demeanor of some of Miró's characters. This is particularly true of Félix, whose quixotic idealism and apparent deathbed realism parallel those of the knight errant (cf. Macdonald, *Private Library* 100-4; Hoddie, *Unidad* 112-13; Lozano ed. 129 *et passim*).

Early on in the novel, the young Alicante is described as an "hombre distraído" (94), which can, according to the multiple senses of the adjective, indicate his licentiousness, as well as his mental distraction from real affairs in the workaday world. Similar word usage occurs on several other occasions in the novel, always delineating Félix's mental state. His father terms him "alborotado y distraído" (129-30), which may hearken back to the typical bourgeois view of aesthetes and decadents as madmen. The conflict between the youth and his parents is not just generational, but also cultural. Later, the narrator of the novel represents Félix as "tan distraída alma" (190). Other characters also are caught in this emotional and imagistic web; Beatriz, for example, also seems to the narrator (as he discourses in *estilo indirecto libre*, reflecting the contents of Félix's thoughts and feelings) to be "distraída" (106). Whether she actually is "distracted" or whether Félix and the narrator remake everyone in his own image, is moot. It does seem that the entire novel carefully envelops the reader in the fabric of Félix's perceptions. Thus, the potential romantic irony of Miró's stance with regard to his characters' love madness is honed to a fine edge.

Miró also describes his protagonist's "exaltación" (99), a condition in which he lives most of the time during the narrative, until his overstimulated heart finally gives out. Félix's early outburst of temper, when he is "arrebataado de enojo" (130), is only one in a series of transports of passion the young man experiences. He is almost perpetually in some sort of emotional frenzy: as the narrator notes at one point, "todo lo decía con demasiado apasionamiento" (146-47). Even Beatriz recognizes his madness, calling him "loco" (116) and characterizing aspects of his lovely behavior, particularly his overt fetishism, as "locura" (241). She also recalls that his uncle Guillermo was similarly prone to certain ones of the same "rarezas" she sees in the nephew (116). It may be that Félix cultivates such mannerisms as he (consciously and unconsciously) furthers the resemblance other characters see between him and Guillermo. It is a group hallucination, provoked and promoted by their mutual *manía*.

Félix's head is at one point described as "una tempestad de oro" (108), clearly suggesting that he needs to comb the unruly mane. But this image

also suggests that inside, his mind is as turbulent as his hair is outside. His thoughts and emotions are a whirl of confused perceptions and sensations. Part of his problem is relative immaturity. That is, he acts like the "chiquito" that Beatriz remembers (she knew him years earlier when Guillermo brought him to her house) and that he still wants to be (101, 106, 111, 199, 204), perhaps as a retreat from the psychic and physical pressures of adult reality. So doing, Félix — once more recalling Don Quijote — seems to inspire parallel behavior in others, as they humor him or even participate in his "locuras." His imagination literally carries him away, as it does, on occasion, certain other characters. He has definite difficulty distinguishing fancy from what to other individuals in the novel seems established fact. He is, as the narrator explains (again by means of the *estilo indirecto libre*), "atormentado de idealidad" (117). But "realidad" troubles him yet more (cf. 287, where his "imaginación idealizadora" is described).

Here again the always ambiguous reflection of Don Quijote's "triste figura" can be seen in the outlines of Félix's face and general demeanor. The penultimate chapter of the book is entitled "En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño" (303-11), an obvious reference to the *Quijote*. The old knight errant is supposedly cured of his illusions, as he affirms in this terse phrase to those around his deathbed (Part II, Chapter 74). It may be that Félix is restored to psychic health from his idealizing *manías*, too, but only on his deathbed and as a result of his disillusionment with life and with himself. Like the "caballero de la triste figura," the young Alicante suffers from what is labeled extreme "tristeza romántica" (103). This may be a sort of melancholy which, long before the romantics, afflicted the humoral constitution of Don Quijote (cf. Soufas 1-36). Not that Miró is propounding any sort of pre-modern medicine. It is merely that Félix, like Alonso Quijano, is bewitched by the passions of his mind (99, 104-5).

Indeed, Miró is profoundly aware, if not overtly enchanted by, certain figures and philosophies of the new psychology. This is especially evident in his depiction of the amatory fetishism that often characterizes the young protagonist's outlook and behavior. Miró was apparently the first writer in Spain to incorporate the contemporary researches of Alfred Binet, Richard von Krafft-Ebing, and even Sigmund Freud himself, into fictional discourse. Moreover, the reference in *Las cerezas del cementerio* to Félix's desire to "excavar en su pasado" (102), uttered early on during his relationship to Beatriz, may refer to (or at least anticipate) similar usage and philosophy in Freud, who would also influence Miró's literature and psychological understanding in other works (Márquez Villanueva 23-24 *et passim*; Larsen, "Fetichismo" 121-44; Ontañón de Lope, *Estudios* 111-25 *et passim*, and "En torno" 247-50; cf. King, "Miró Introduced to the French" 330). However, along with this contemporary bent, Miró was still attuned to the more traditional imagery associated with madness. The frequent references to the

moon, in context, bring to mind the possibility of lunacy. Indeed, in the first sentence of the novel, "desde el primer puente del buque contemplaba Félix la lenta ascension de la luna, luna enorme, ancha y encendida como el llameante rueda de un horno" (93). That cool fire certainly kindles his thoughts and feelings, directing them on the tangent they will describe during the course of the story (Lozano ed. 93-94; cf. Matas 246-49; Unamuno xvi).

That Félix's *locura*, and to a lesser degree, the relative lunacy of certain other characters in *Las cerezas del cementerio* begins on the boat transporting him home is hardly coincidental. What occurs during the rest of the novel is an extension of this significant venue. In this same maritime context, it should be recalled that Lambeth, whose menacing figure presides over all of Félix and Beatriz's amorous transports, is a captain home from the sea. Granted, this sort of figurative usage is hardly as explicit as Baroja's would be in *La nave de los locos* (1925). After all, Miró's artistic motto was "decir las cosas por insinuación." He was a minimalist who preferred to understate material ("Autobiografía" x). But the possibilities of the apparent allusion seem clear: on and off the water, the characters of Miró's novel constitute a ship of fools, navigating in the currents that first carried Sebastian Brant's *Das Narrenschiff* (1494) and later would bear Baroja's work. Brant's book has had particular influence on numerous artists since then. Miró's novel is certainly just one more port-of-call.⁸

But the particular tack of his sails has primary importance for an interpretation of the heading, ethical as well as aesthetic, of the novel and its principals. It may be that Miró ironizes the *ejemplaridad* this association would imply. The fools he describes could be the only sane ones in a bourgeois world run amok. Then again, they might not be so sane and safe as they (and most critics of the novel) imagine. The madness of the sensualists in *Las cerezas del cementerio* may be quite real and therefore doubly significant. Brant warns against sensual pleasure, adultery, and bad women, among many other perils to the navigating traveler. To these sirens Félix and most of the other characters give full heed. Their thoroughgoing efforts to *épater le bourgeois* may, however, have a boomerang effect, returning to sink them with all hands. In their lives, and even in the novel overall, the subversive may well be subverted. Hence, when Félix' parents characterize Beatriz as a wicked woman, a sort of Lilith "que perseguía y devoraba su linaje" (262-64), their fears are, apparently, born out. She and the ostensibly innocent but ultimately damning pleasures she brings, seem to figure as the ruin and the death of Félix, as she probably was earlier of his uncle, Guillermo. The paradise she offers her lovers is, perhaps, built on the shifting sands of Miró's romantic irony.

So, *Las cerezas del cementerio* could be interpreted (if not intended) as a sermon full of *exempla ad contrarium*. In this regard, the question of

guilt, frequently alluded to in the course of the story, takes on even more importance. Typically, the characters, in particular Félix, come to the conclusion that "el goce es siempre bueno y piadoso" (237). This may be, but the results of their ostensibly innocent enjoyment are not at all felicitous in the end. As the young Alicantine protagonist says to his beloved, "nuestro amor siempre tiene un trono de blancura, de castidad" (242). But all is not well in their decadent Zion; their "limpieza de imaginación" (144), as the narrator characterizes it, may not be so clean after all. Death waits to strike Félix in the place of his "sin," his heart (he dies, at a very young age, of a heart attack). The parallel here to the Gothic King Rodrigo in the famous **romance**: "me come, / por do más pecado había; / en derecho al corazón" may or may not be intentional. If it is, the similarity is certainly further suggestive of Miró's potential ambiguity with regard to Félix's fate. Like the sinful monarch before him, the youth's "penitencia" may well be deserved.

On the other hand, it could be that the young protagonist, like so many other hypersensitive aesthetes, is wounded in the heart by the bourgeois insensitivity in which he is surrounded (a typical problem in Miró's literature). Deserving or not, Félix is brought low. This outcome could also figure as an ironic rendition of the "et in Arcadia ego" theme. Death comes for not only the tradesman and the farmer, but for the aesthete. Félix's apparently premature passing illustrates graphically how life deals with deviance from its norms. In turn, Beatriz, who thinks she is happy and madly in love with her young man, actually suffers the pains of the damned as she jealously watches his attentions to her daughter, Julia. For Beatriz, Félix was the only "culpable" one, plunging her into agonies of love and despair at once (266-68). The tension between the several aesthetic and moral polarities presented, in her soul, as in the novel overall, becomes extremely intense, and is never really resolved. The cherries she, Félix, and the others consume, perhaps the very type of the forbidden fruit of paradise, are truly bitter-sweet.⁹

The typical critical understanding of Miró places him thoroughly in agreement with the sentiments Félix expresses above: with standard Romantic aplomb, passion is its own justification. Throughout his career, not just in *Las cerezas del cementerio*, he was, without doubt, profoundly interested in questions of liberated and ultraliberal morality, as indicated by his ongoing and impressionable reading of writers such as Charles Albert, Paolo Mantegazza, Stendhal (mentioned by name in the novel on p. 247), Leo Tolstoy, Jules Michelet, and Jean-Marie Guyau, as well as by his still more-explicit treatment of such topics in later novels.¹⁰ Nonetheless, the "madness" of the proponents of such doctrines in his novel may cast Miró's personal perspective into a different light, belying his apparently thoroughgoing decadentism. This does not mean that he is some sort or pharisaical moralist or Philistine wagging the finger of judgment. Quite the opposite; he was, like Guyau, an advocate of "une morale sans obligation."

But there is no such thing as one without "sanction," be it from bourgeois enforcers or from natural consequences.

This potential irony, double-edged and sharp, of his narrative cannot be overlooked. It may be that Miró sides with the aesthetes like Félix, while recognizing as substantive the bourgeois claims that such decadent behavior can only end in madness and death. This was a common stance among the principal figures of *fin-du-siècle* culture. Typical cases are Huysmans' *A Rebours*, and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Grey* (1891), where the respective protagonists live against the grain of traditional life and morality, and must ultimately pay the consequences (cf. Larsen, "Decadentismo" 69-89; "Reflections" 343-53). These two works can be read as moral(izing) tales, as can *Las cerezas del cementerio*. Such "dangers" as Brant surveys, and Huysmans and Wilde (both passed through a "conversion" to religion and bourgeois morality later in life) describe, Miró, in turn, depicts as the undoing of Félix and many of the other characters of the novel. Even the protagonist's name may figure as an onomastic irony. His manic happiness (characterized by his mother as "ésa su eterna alegría," 135) could be, even more than she recognizes, that of the worldly as they take temporary and increasingly frantic pleasure in their *loco amor*. In a possibly parallel sense, the name "Beatriz" may also involve such potential irony: she makes her lover(s) happy, even blessed, but only in a transitory manner. She may figure as a false "beatrice" who counterfeits the pleasures of the truly blessed, luring them away from *divino amor* with a surrogate. Though not for this is she personally, as a character in the story, any less human and even pathetic. Indeed, she may be, overall, a better, if not a more believable, "person" than Félix.

So an accurate estimation of Miró's attitude and relative aesthetic detachment is crucial, as is the calculation of course of his irony. The author's fools, navigating in uncharted waters, may be as wise or as foolish as any in the tradition. Whether or not Miró stands as a "praiser of folly," following on the heels of Erasmus, Cervantes, and others (cf. Kaiser), as well as what that "praise" might mean in light of his constantly bifurcating irony, remain unresolved and perhaps unresolvable. Perhaps he affirms the worldly characters are foolish, although the bigger fools might be the Pharisaical types who persecute them. Further elucidation of this multiple stance could, therefore, involve another manifestation of the motif of the ship of fools, one which might have been influenced directly by Brant. Hieronymus Bosch, often known in Spain as "el Bosco," painted a representation of a scene of sensual excess, set in a boat (Combe 24; von Baldass 220-21; DeTolnay 25-26; Cuttler 272-76; Orienti and de Solier 62-67; Bax 244-55; Beagle 77-78). Called on occasion "The Ship of Fools," this painting, like much of the rest of the Flemish artist's work, found a particularly receptive audience in Spain (de Salas; Mateo Gómez; Heidenreich

171-99; Justi 44-56). A prominent feature of the painting, one directly relevant to this present essay, is the display of a several of cherries on a plate near the revelers. As is traditional, the interpretations of this motif in the critical literature argue that in "The Ship of Fools," as in various other pictures (including the triptych "The Garden of Earthly Delights" now hanging in the Prado) the fruit represents sensual indulgence and lust in general (von Baldass 221; Delevoy 31; Bax 251-52; Aymès 26; Orienti and de Solier 62; Satz 59-62; Dixon 32-33). But Sander L. Gilman makes the matter completely explicit and to the point: the cherries in "The Ship of Fools" call to mind, in context, if not independently, the theme of madness (22-23), the logical result, from a traditional point of view, of erotic excess. By extension, this conclusion could surely apply *mutatis mutandis* to the fruit in Bosch's other works, where sensuality to an equal degree seems to have gone mad.

It is impossible to say with absolute certainty that Miró knew "The Ship of Fools" or any other of Bosch's paintings, appropriating the motif of the cherries of madness into his own work. From his earliest youth, Miró was intimately involved with painterly matters, this given his personal artistic bent and especially the influence of his uncle Lorenzo Casanova, an important painter in his native Alicante.¹¹ On a more general, stylistic scale, observers could certainly draw parallels between Miró's sometimes esperpentic vision (Ontañón de Lope, *Estudios* 87-107) and *el Bosco's*; theirs is an often similar response to the aesthetic and ethical "psicosis de sus tiempos turbulentos" (Bango Torviso and Marfas 37). This distortion for aesthetic and possibly ethical effect also can certainly be noted, whether fomented or fortified, in the more indirect influence on Miró of writers such as Quevedo who, in turn, react to *el Bosco* in their own art (cf. Macdonald, *Private Library* 46, 59 et passim). There is, moreover, a Dutch character in *Las cerezas del cementerio*, Koevald, who may figure (albeit with a significant stretch of the imagination) as a variation on the person (or persona) of Bosch himself.

If so, Miró has given a part in the novel, wittingly or unwittingly, to an artistic and philosophical mentor, recognizing his role his part in the development of his art. A problem with this possible presence is that Koevald is an extremely negative personage; whether his ethnicity and existence constitute some sort of "anxiety of influence" in Miró remains to be seen. This parallel may also involve another potent irony, where things are and are not what they initially seem to be. For Félix, Koevald is practically the devil incarnate, though he may not be so satanic in the larger scheme of the novel. At any rate, such incidental similarities — some of which admittedly stretch credulity — do not guarantee, even when taken together, that the Alicante writer had Bosch and his work(s) in mind as he wrote. There are indications of typical "insinuación," but nothing more. Still, Bosch's possible presence in Miró's novel can at least be labeled as

“cultural convergence,” which Morse Peckham defines as “different individuals... arriv[ing] at the same solution to a problem, but quite independently of each other” (6-15). Whether Miró has plucked cherries from the painter’s works, or whether theirs are merely parallel cultures, the fruits of their labors remain equally bitter-sweet and deceptively pungent.

Nonetheless, the implicit irony of Bosch’s work may further illumine that of Miró. In other words, many viewers have seen his paintings as vivid sermons against the sins and sinners he depicts so lushly. In short, his alluring cherries always have pits and will finally bring down into the infernal pit those who indulge in what this fruit symbolizes. There are other writers, however, who suggest that Bosch was by no means the stern judge he is often made out to be. Indeed, he may have been a member of the so-called Brothers and Sisters of the Free Spirit, also called the Adamites, a society promoting free, even orgiastic, love and other such erotic “heresies” for the sake of spirituality. They sought a fleshly paradise in the spirit, or a spiritual paradise in the flesh. It is difficult to understand how a favorite of the Puritanical Philip II could be involved in such activities, but there is good evidence Bosch was at least marginally associated with the Adamites (Fraeger 17-21).

In this regard, his cherries become even more ambiguous. By extension, so do Miró’s, whose liberal thinking may run parallel to the painter’s. In certain other artistic contexts this fruit stands, unequivocally, as the “fruit of paradise,” indicating a dimension of *buen amor* reserved for the righteous. One writer on the topic argues: “The red, sweet fruit... symbolizes the sweetness of character which is derived from good works... A cherry, held in the hand of the Christ Child, suggests the delights of the blessed” (Ferguson 29; cf. fig. 35). Miró — following the Bosch who seems to depict, however ambiguously, the fruits of “sin” — may upend this conceit in his novel, showing how Félix, Beatriz, and the others live in a false paradise. Or it may be a true one, as true as Bosch’s potentially free-spirited “Garden of Earthly Delights.” In both cases, the cherry tree is the counterpart of the Tree of Knowledge of Good and Evil, the instrument of the Fall. Its fruit effects the downfall into unredeemed lust and madness of those who partake of it. Yet this may be, finally, a “fortunate fall,” where the participants fall away from artificial constraints toward love and life.

A similar situation occurs in Juan Valera’s *Pepita Jiménez* (1874), which by Miró’s own acknowledgment influenced him profoundly (Larsen, “*Hijo santo*” 72-83; Macdonald, “First-person” 95-96; Hoddie, *Unidad* 116; cf. Larsen, “Fortunate Fall” 229-41). In this equally ironic “Garden of Earthly Delights,” as in Bosch’s and Miró’s, the fruit is undeniably sweet when first consumed. The potentially bitter aftertaste becomes the issue at hand. As always, the most savory (if not the best) cherries grow in the cemetery, irrevocably directing those who partake of them back to this

source. Peter S. Beagle argues that whatever Bosch was — and the same, by extension, could be asserted concerning Miró — “mad visionary, placid taxpaying craftsman, tempted Puritan voyeur or Christian hedonist,” he “was a pessimist before he was anything else, and pessimism has only one orthodoxy... It is that the human fate is always to dream of heaven and create hell, over and over, under many names” (45). Both the terrestrial paradise in *Las cerezas del cementerio* and that in “The Garden of Earthly delights” on several levels may truly be paradisaical, though their fruits are finally perishable and perhaps even poisonous. Both Miró and Bosch see “el mundo según es” (King, “El mundo según es” 121-42), where aesthete and bourgeois are both subject to all mortal (and moral) limitations. Such pessimistic irony, a starkly decadent *desengaño*, is the ultimate realism. In *Las cerezas del cementerio*, as in “The Ship of Fools” and “The Garden of Earthly Delights,” the pervasive “perfume de resignación... [que] se llama Ironía” may waft the scent of cherry blossoms, but also is redolent of decaying fruit.

NOTES

1 See, for instance: Márquez Villanueva 47-56; Baquero Goyanes 285-304; Meregalli 18-22 *et passim*; Van Praag-Chantraine 197-212; Macdonald, *Private Library*; Roberta Johnson 9-42 *et passim*; Larsen, “Fetichismo” 121-44, and “Otro aspecto” 343-53; Hoddie, “Ensayo” 163-85, and *Unidad* 99-130.

2 This symbolism is perhaps not as readily apparent in Hispanic culture as in its Anglo-Saxon counterpart (where, for example, “cherry,” a slang allusion to the hymen, refers to virginity or mint condition), though two clear instances come to mind. The first is an anonymous *romance*, occasionally attributed to Góngora, published in 1591 in the second part of the *Flor de Romances*, and cited by Alzieu, Jammes, and Lissorgues in their anthology:

En los cuadros dél había
una hierba de discretos,
que para memorias tristes
valía cualquier dinero;
de cerezas garrafales
un muy hermoso cerezo,
golosina de las mozas
que cogen en mayo el trébol (280-81)

A second salient example of erotic cherries in Spanish literature occurs in the *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604), where the young narrator describes seeing, by night, the naked wife of his employer, a cook. The woman loses sphincter control and voids a number of cherry pits, which Guzmán has to clean up (Book II, Chapter vi). Carroll Johnson describes the occurrence as a “potentially explosive sexual situation,” studying at length the Oedipal, genital, and anal implications (186-87).

3 *Las cerezas del cementerio*, ed. Lozano (314). All further references to this novel will be noted parenthetically in the essay according to this edition.

4 Concerning the impact of these and other works by Plato on Miró, see Macdonald (*Private Library* 63, 132, 140 *et passim*). There are numerous marks, presumably made by Miró himself, in "Doctrina de Platón" contained in a volume (in his personal library) of Menéndez y Pelayo's *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: A. Pérez Dubrull, 1980, 2nd. ed.). In turn, Hoddie (*Unidad* 106-7) comments on the possible influence of Ovid and the *Metamorphoses* on *Las cerezas del cementerio*.

5 Jorge Guillén, quoting and commenting on the Mironian criticism of another writer, explains: "Sensualidad es espíritu. Lo explica perfectamente Joaquín Casaldueiro: 'La sensualidad se sitúa en un nivel espiritual, que disminuye en nada la belleza puramente táctil y olfativa'" (155).

6 Lucretius is mentioned by name once in *Las cerezas del cementerio* (251). Cf. Lozano's introductory note (72-73) and Larsen, "Miró and Thermodynamics" 77-91. Goethe and concepts closely associated with him (e.g. the "eterno femenino") are mentioned at least twice in the novel (126-27, 216). Critical mention of Goethe and Miró is also made by Macdonald, *Private Library* 64, 67, 197 *et passim*. With regard to the seminal influence of Ribot, Charcot, Ingenieros, and other psychologists, see: Macdonald, *Private Library* 67-68, 168, 211 *et passim*; Márquez Villanueva 17-45; Roberta Johnson 22-23 *et passim*; Larsen, "Fetichismo" 121-44.

7 With regard to the influence of Huysmans and his novel on Miró, see Larsen, "Reflections" 423-28. The protracted description of a turtle at the end of chapter 7 of *Las cerezas del cementerio* calls to mind the jewel-encrusted animal of *A Rebours*; in Miró's novel the exquisite becomes earthy, as the animal "estaba devorando una mosca, que tenía las alas quebradas" (168). But in the French novel nature also asserts its sway, as the artfully decorated creature finally dies.

8 Relative to the influence of Brant and the history of the "ship of fools" motif, see: Zeydel 30-54; Gröbli and Littler 172-212; Zijderveld 76-82; Bonicatti 19-42; Foucault 3-37.

9 Coope has written that the first instance of "Paradise lost" occurs in *Las cerezas del cementerio*, when the two lovers feel at first threatened and then a renewed sense of innocence. "The image is false for neither Félix nor Beatriz are innocent. But of course Miró outgrows this loose sentimentalism" (101). Cf. Hoddie, *Unidad* 116.

10 In Miró's personal library are several typically well-worn and thoroughly-marked and annotated volumes by these writers. By Albert there is *El amor libre* (trans. Ciro Bayo); by Mantegazza, *Fisiología del amor* (trans. A. Guerra y Alarcón); Stendhal, *De l'amour*; by Count Tolstoy, *El matrimonio* and *La sonata a Kreutzer* (both trans. Francisco Cárles); by Michelet, *L'amour*; by Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*. From these and other filógrafos Miró would often cite, directly or indirectly, throughout his fictional corpus.

11 Concerning Miró, painters, and painterly issues, see, for instance: Guardiola Ortiz 40-44; Ramos 22-23, 173-75 *et passim*; Vidal 76; Casaldueiro 289-232; Miró, *Sigüenza* 32-36, 65-68. It should also be remembered that the protagonist of *La novela de mi amigo* (1908), Federico Urios, is a professional artist.

WORKS CITED

Alzieu, Pierre, Robert Jammes and Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

Aymès, Clément A. Wertheim. *The Pictorial Language of Hieronymus Bosch*. Trans. E. A. Frommer. Horsham, England: New Knowledge Books, 1975.

von Baldass, Ludwig. *Hiernoymus Bosch*. New York: Harry Abrams, 1960.

Bango Torviso, Isidro and Fernando Marías, *Bosch: Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex, 1982.

Baquero Goyanes, Mariano. "Las cerezas del cementerio, de Gabriel Miró", en El comentario de los textos. Madrid: Castalia, 1973: 285-304.

Bax, D. *Hieronymus Bosch: His Picture-Writing Deciphered*. Trans. M.A. Bax-Botha. Rotterdam: A. A. Balkema, 1979.

Beagle, Peter S. *The Garden of Earthly Delights*. New York: Viking, 1982.

Bonicatti, Maurizio, "La tematica della follia in chiave moralistica: Sebastian Brant e Hieronymus Bosch." *L'Umanesimo e "la follia"*. Rome: Edizione Abete, 1971: 19-42.

Brown, G. G. *The Twentieth Century. A Literary History of Spain*. New York: Barnes and Noble, 1972.

Casalduero, Joaquín. *Estudios de literatura española*. 2nd ed. Madrid: Gredos, 1967.

Combe, Jacques. *Jerome Bosch*. Paris: Pierre Tisné, 1957.

Coope, Marian G.R. "Gabriel Miró's Image of the Garden as 'Hortus Conclusus' and 'Paraíso Terrenal'." *Modern Language Review* 68 (1973): 94-104.

Cuttler, Charles D. "Bosch and the *Narrenschiff*: A Problem in Relationships." *The Art Bulletin*, 51 (1969): 272-76.

Delevoy, Robert L. *Bosch*. Trans. Stuart Gilbert. Lausanne, Switzerland: Skira, 1960.

DeTolnay, Charles. *Hieronymus Bosch*. Baden-Baden: Holle Verlag/Reynal and Co., 1966.

Dixon, Laurinda S. *Alchemical Imagery in Bosch's "Garden of Delights"*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Research Press, 1981.

Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London, New York: Oxford University Press, 1961.

Foucault, Michel. *Madness and Civilization*. Trans. Richard Howard. New York: vintage, 1973.

Fraeger, Wilhelm. *Hieronymus Bosch*. Trans. Helen Sebba. New York: G. P. Putnam's Sons, 1983.

Gilman, Sander L. *Disease and Representation*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

Gröbli, Fredy, and Gérard Littler, eds. *La Nef des Folz/Das Narren Schyff* (1494-1994). Basel: Christoph Merian Verlag, 1994.

Guardiola Ortiz, José. *Biografía íntima de Gabriel Miró*. Alicante: Imprenta Guardiola, 1935.

Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969.

Heidenreich, Helmut. "Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 171-99.

Hoddie, James H. "Ensayo de aproximación a *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró." *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 11 (1984): 163-85.

———. *Unidad y universalidad en la ficción modernista de Gabriel Miró*. Madrid: Editorial Orígenes, 1992.

Johnson, Carroll B. *Inside Guzmán de Alfarache*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1978.

Johnson, Roberta L. *El ser y la palabra en Gabriel Miró*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

Justi, Carl. "The Works of Hieronymus Bosch in Spain." *Bosch in Perspective*. Ed. James Snyder. Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall, 1973: 44-56.

Kaiser, Walter. *Praisers of Folly*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

King, Edmundo L. "Gabriel Miró y 'el mundo según es'." *Papeles de Son Armadans* 21 (1961): 121-42.

———. "Gabriel Miró Introduced to the French." *Hispanic Review* 29 (1961): 324-32.

Larsen, Kevin S. "'La ciencia aplicada': Gabriel Miró, Alfred Binet y el fetichismo." *Bulletin Hispanique* 88 (1986): 121-44.

———. "Decadentismo, dandies y delincuencia: Gabriel Miró y sus retratos de Oscar Wilde." *La Torre* (Nueva Epoca) 3 (1989): 69-89.

———. "Gabriel Miró, Lucretius, and Thermodynamics." *Ometeca* 1 (1989): 77-91.

———. "El hijo santo: An Erasure in the Mironian Canon." *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*. Ed. Francisco Márquez Villanueva. Lexington, Kentucky: *French Forum*, 1982: 72-83.

———. "Otro aspecto de la 'inspiración literaria' de Azorín (*Las cerezas del cementerio* y *Doña Inés*)." *Anuario de Letras* 27 (1989): 343-53.

———. "Pepita Jimenez and the 'Fortunate Fall' Theme." *Neophilologus* 77 (1993): 229-41.

———. "Reflections on Mironian Fauna: Texts and Contexts in the Origin of Species." *Texto Crítico* 3 (1986): 423-28.

Macdonald, Ian R. "First-Person to Third: An Early Version of Gabriel Miró's *Las cerezas del cementerio*." *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honor of L. J. Woodward*. Eds. Salvador Bacarisse et al. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984: 95-106.

———. *Gabriel Miró: His Private Library and His Literary Background*. London: Tamesis, 1975.

Márquez Villanueva, Francisco. *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

Matas, Julio. *La cuestión del género literario*. Madrid: Gredos, 1979.

Mateo Gómez, Isabel. *El Bosco en España*. Madrid: C.S.I.C., 1965.

Meregalli, Franco. *Gabriel Miró*. Varese, Milan: Instituto Editorial Cisalpino, 1949.

Miró, Gabriel. "Autobiografía." *Obras completas*. Barcelona: Altés, 1932: 1: x-xi.

———. *Las cerezas del cementerio*. Ed. Miguel Angel Lozano. Madrid: Taurus, 1991.

———. *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de "El Ibero"*. Ed. Edmund L. King. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982.

Ontañón de Lope, Paciencia. "En torno a la biblioteca de Gabriel Miró." *Anuario de Letas* 26 (1988): 247-50.

———. *Estudios sobre Gabriel Miró*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Orienti, Sandra and René de Solier. *Hieronymus Bosch*. New York: Crescent Books, 1979.

Peckham, Morse. *Man's Rage for Chaos*. New York, Philadelphia: Chilton, 1965.

Ramos Vicente. *Vida y obra de Gabriel Miró*. Madrid: El Grifón, 1955.

de Salas, Xavier. *El Bosco en la literatura española*. Barcelona: J. Sabater, 1943.

Satz, Mario. "El fresón y la cereza en la obra de Jerónimo Bosch." *Fin de Siglo* 4 (1983): 59-62.

Soufas, Theresa Scott. *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.

Unamuno, Miguel de. "Prólogo." *Las cerezas del cementerio. Obras completas*. Barcelona: Altés, 1932: 2: vi-xvi.

Van Praag-Chantraine, Jacqueline. *Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne*. Paris: A. G. Nizet, 1959.

Vidal, Raymond. *Gabriel Miró: Le style, les moyens d'expression*. Bordeaux: Féret et Fils, 1964.

Zeydel, Edwin H. "Introduction." *The Ship of Fools*. New York: Dover, 1962.

Zijdeveld, Anton C. *Reality in a Looking-Glass*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

LA FIESTA DE LOS LOCOS, DE AMÉRICO FERRARI ¹

Ada María Teja
Università di Arezzo, Italia

Con este título de genealogía medieval y barroca, en una preciosa edición casi secreta, de 90 ejemplares, el poeta peruano destila, en diez poemas en prosa que van de 10 a 14 líneas, una cala en nuestro mundo, que semantiza como de locos. Muchas perspectivas, muchas imágenes se aprietan en un texto medular. Ferrari logra lo que pocos, jugar con la pérdida de sentido y convertir el juego en un proceso de purificación de la imagen.

La obra de Ferrari es ceñida, esencial: *El Silencio Las Palabras*, unos sesenta poemas escritos entre 1965 y 72, *Espejo de la Ausencia y la Presencia*, trece sonetos y una canción, *Las Metamorfosis de la Evidencia*, dos poemas largos más un poema 'ausente', *Figura para abolirse*, veinte poemas en prosa, *Para eso hay que desnudar a la doncella*, veintitrés poemas, *Tierra desterrada*, unos cuarenta poemas.² Estos poemarios presentan un mundo fragmentado y en búsqueda de la totalidad, sus temas son el amor, el silencio, la poesía, la nada y al fin siempre hay un volver a empezar.³

Respecto a esta trayectoria, *La fiesta de los locos* radicaliza el enfrentamiento con un mundo árido, pero a la vez se distancia de él con la metáfora del teatro, lo explora mediante el humor, gracias al cual contrarresta la angustia; da un estatuto a la figura del poeta como loco, espectador desvinculado y ciego vidente, y en general tiene un carácter más esencializado e irónico. Siempre la poesía de Ferrari se recoge en torno a un centro despojado, ante el núcleo de silencio y generación de una visión esencializada, vacía⁴.

1. Introducción

La fiesta de los locos, de 1992, se constituye alrededor de pocos temas: el ya no poder descifrar los signos, el sentido y la imagen del mundo, la búsqueda de ellos; constata la proliferación de pequeños dioses y de la palabra; y luego la visión impedida, la clara visión, el vacío generador, el silencio.

La poesía de Ferrari testimonia el malestar por el solipsismo en que culmina la metafísica occidental: esos espejos que solo reflejan y no dejan penetrar, la búsqueda exterior y estéril de un dios denotan el extravío -la distancia y la circularidad- del mundo y el intento de volver adentro de sí. Al final la visión de los 'locos', limpia en el sueño permite una pequeña abertura a la esperanza.

La fiesta de los locos se revela entre otras cosas como un texto sobre la poesía, desde su raíz más profunda, desde la percepción del mundo: la visión velada, en penumbra permite la poesía, la de ojos demasiado abiertos y luz enceguedora organiza un mundo volcado a la destrucción; es la primera parte. Y enseguida el vuelque, hacia el nacimiento, la palabra purificada, la visión limpia.

El poemario es una mostración del mundo, que emprendemos desde el primer poema, 'Deslumbramiento', con los ojos *vaciados* por una fulguración que nos imposibilita descifrar los signos. Ello se plasma en una temática de vacuidad y de la visión impedida, que reemerge siempre en Ferrari. Pero ya no es lo inefable vislumbreado, sino la impotencia de entender lo existente. El primer signo no descifrable es dios. Y no es un Dios universal, sino "mi dios", subjetivo, y por ello relativo. El *Deus absconditus* se ha reducido a un dios con minúscula y la búsqueda se ha degradado a humorístico juego de escondidos. Se ha rebajado toda trascendencia y en "Juego" deviene un juego de espejos, en el que la repetición crea la inalcanzabilidad: "Cada cual siguiendo a su dios en el espejo del otro que sigue al suyo." El poema 'Vórtice' cala en el vértigo de una espiral y en el fondo el poeta se encuentra en el *Vacío*, nivel primero de la poesía, como también de la realidad material y de la filosofía. El vacío será el 'fundamento' y el modo de experiencia de esta poesía. Ello la acomuna con la mística y la visión oriental. Por ejemplo, según Nagarjuna 'la realidad en definitiva no se puede comprender por medio de conceptos e ideas. Por eso se la nombra *sunyata*, "el vacío", o "vacuidad"; cuando se reconoce la inutilidad de todo pensamiento conceptual, la realidad se experimenta pura y en su esencia vacua.'⁵ Un modo de comportarse respecto al vacío es des-realizar la realidad, otro es el humor.

En concreto, en *La fiesta de los locos* unos locos se divierten en una plaza donde no hay nada que ver. "se sientan como en un teatro para mirar." Ferrari actualiza la vieja idea del mundo como teatro para testimoniar con lucidez fría el vacío de nuestra civilización. No hay *pathos* sino constata-

ción seca. Ante nosotros se desarrollan varias escenas, acaso las de un paisaje interior. Algunas imágenes del sinsentido delatan el carácter irrisorio del mundo y lo desmantelan. Acaso más que expresar una carencia de relación con el mundo, ironiza sobre las categorías de Realidad y Verdad que le sirven de máscaras.

Así el título tiene dos valencias: el mundo es loco, pero su código llama "locos" a los que se apartan de él. Los 'locos' son figura del poeta. El modo de mirar de los locos, de lejos, a la distancia es un ejercicio de toma de conciencia, y de lo que el budismo llama desapego del sufrimiento. Con esos ojos distanciados, concientes, veremos el teatro del mundo. El filtro o el prisma con que mira el mundo desolado es la desrealización y el consiguiente humor.

El recorrido empieza constatando que los signos se han vuelto indescifrables, se han perdido los dioses. Estamos limitados a la búsqueda circular de nosotros mismos, a 'hecho seco y consumación'; desarticulados del Todo, somos 'fragmentos de nadie.' La proliferación, antítesis del silencio, es estéril. En ella enraiza el tema de la repetición y su red: la metáfora de espejos paralelos, del lodo, el manoseo, el todo igual, los miles de millones de palabras proliferantes, la homogeneización del todo y el mundo degradado, el 'teatro', que termina por autodestruirse en un fuego. Solo los locos presienten 'aún algo más allá'. El 'más allá' que se vislumbra después de reducir a nada es el nacer, punto de vuelque del poemario, comparado a ser 'proyectados fuera del lugar antiguo por tremendo desquiciamiento terráqueo'. Entonces, en 'Bang' las palabras proliferantes, gastadas, se recogen en un solo punto de silencio, y empieza a reemerger, lenta la visión. Porque para Ferrari la palabra se genera sólo desde un vacío. El silencio es el núcleo fundante de la palabra. Este es el tema que vertebra toda su poesía.⁶

Ferrari participa en una corriente que en Latinoamérica acaso empieza con Borges: la desrealización del mundo, la imposibilidad de descifrarlo. La realidad es un reflejo, este es el principio de la desrealización, por este camino se llega al "maya" indú y al mundo como representación de Schopenhauer, y Ferrari lo hace vislumbrar al configurar el aspecto grotesco del mundo enajenado. Por otra parte *La fiesta* está escrita con humor, otra forma de distanciamiento de la realidad y un modo de sobrevivir en la sociedad degradada. El humor es moderno. No lo hay en la poesía clásica, en Homero; Ariosto mira una realidad venerable, pero ya hecha fragmentos y pedazos y la pone, como comedia, en una forma épica. Quevedo en sus sonetos terriblemente burlescos, usa una manera crítica, en cierto modo disolvente de tratar el mundo. El humorista ve que la materia del mundo parece consistente, pero es fofa. Hay una especie de agresividad en el humor. El humorista en primer lugar se mira a sí mismo; antes de afilar su humor sobre los otros lo afila sobre sí. No hay sentido del humor si no

se ejerce sobre sí mismo. El humor crea una distancia, o más bien destaca la distancia y la pone francamente delante de los ojos de la gente: ahí donde todos dicen que hay unión, que todo es bello, el humorista desinfla globos, es irónico, es interrogativo. Ferrari es irónico en una manera afectiva y piadosa.

2. Los poemas.

2.1. El poemario se abre con ‘**Deslumbramiento**’, que sugiere el carácter de los poemitas líricos, destellos breves, y que viene desde la niñez. Maravillarse es el primer acercamiento al mundo: en Aristóteles es condición del saber, en el poeta es la centella lírica, ‘desde una infancia perenne se han ido inscribiendo en la negrura grandes signos claros como formas de centellas inmóviles’ pero enseguida confiesa la imposibilidad de descifrar los signos. La visión no es posible. Es inútil buscar el sentido. Es la indescifrabilidad del propio yo y del mundo. Su evidencia, “Su fulguración innominable nos ha vaciado los ojos”: el tema de la visión vaciada arranca de la imposibilidad de descifrar esos signos infantiles ya desde el primer poema, y abre un arco que se cierra en el último, donde al fin la visión se limpia y coincide con la muerte. Entre la infancia y la muerte, en el proceso del no ver al ver, se desarrolla esta fiesta de locos que viene a ser la vida testimoniada. Así el poemario pasará revista a los signos no descifrables: la búsqueda de dios se transforma en paródica búsqueda del hombre por el dios en un cambio de funciones; la palabra proliferante, el mundo degradado.

Ya no es la imposibilidad de decir, como se iniciaban poemarios anteriores, *El Silencio Las Palabras*, *Las Metamorfosis de la Evidencia*, *Tierra desterrada*, sino la imposibilidad de descifrar los signos, de recibir la comunicación, el mundo. Aquellos principios revelaban el momento de origen, en que la palabra nace desde el silencio, balbuciente, y la visión surge desde la antigua ceguera del poeta vidente, desde Homero hasta Borges. Ahora los signos son claros, pero no los entendemos. En vez de iluminación hay ojos vaciados. Pero acaso ese vacío sea el núcleo de salvación. El problema de la visión no es por carencia, sino por exceso de luz, que la impide: la visión acaece en la sombra.

El poemario se abre en un espacio cósmico, entre la negrura y centellas inmóviles, la temática de la visión impedida termina con la visión limpia, en un agua serena, a la que lleva un descenso surrealista y primordial.

El tono del poema es sobriamente desencantado, “nadie ha podido descifrarlo ni lo podrá ya”. Las “centellas inmóviles” fijan lo vertiginoso y en su explosiva contradicción oximórica, son amenazantes: pueden volver a movilizarse para fulminar aunque al final del poemario se vuelven iluminadoras, dadoras de un sentido que centellea hacia la vida, y con los ojos vaciados “vuelve a empezar”, como reza una de las primeras poesías de

Ferrari en *El Silencio Las Palabras*. El volver a empezar es constitutivo de la poesía, como dice Lezama al final de *Paradiso*: es el cambio de un ritmo, de caos a sosiego, de externo a interior.

2.2. El segundo poema, “Desencuentro”, ilustra la pérdida de sentido, logra deshacer en humor y dar ligereza de aire a la búsqueda del sentido que se disuelve en sinsentido: un hombre busca a su dios, que a su vez busca a su dios. La recurrencia de la búsqueda presenta la incesante búsqueda del hombre; la pérdida del dios sugiere la pérdida del sentido, que convoca la imagen del mundo. La búsqueda no tiene tono metafísico ni desgarrado, sino ocurre en una atmósfera desrealizada por la vena del humor. Se han perdido las jerarquías y los dioses, humorística y descarnadamente, buscan a otros dioses. Alrededor de la repetición y la circularidad se configura el vacío.

La fiesta de los locos se despoja y desde la nada intenta descifrar los textos madres, la vida, el mundo. Otro gran descifrador del sentido, de “La escritura del Dios”, el mago Tzinacán, de Borges, entendió pero calló: para él el sentido es oculto e incommunicable pero en el fondo existe. Según Ferrari no hay encuentro con el sentido. El nos muestra la recíproca búsqueda circular alrededor del vacío mas allá del existencialismo y la angustia, con la distancia del espectador y el equilibrio del humor leve. Es la refinada *Fiesta de los locos* a que nos invita.

Por plazas y mercados corría
un hombre clamando: -He
perdido a mi dios. ¿Quién
ha visto a mi dios? -Nadie
sabía darle noticia de su dios.
A poca distancia el dios de
aquel hombre corría extra-
viado en la misma dirección.
Detenía a los transeúntes y
-¡He perdido a mi dios!-
decía : -¿ Quién ha visto a
mi dios?

Los protagonistas son hombre y dios, un verbo los asemeja: correr. El escenario que se dibuja es un círculo. Correr en círculo. La búsqueda, ‘por plazas y mercados’, agitada, testimonia la incapacidad de esta cultura de una búsqueda interior, en paz y quietud de la mente. La búsqueda del sentido ocurre en un mundo que ya no se detiene en sí, sino es transitivo, prolifera. La situación y la pregunta del hombre y del dios es la misma, hay una sustitución dios-hombre, una estructura de relevo, y se plantea en un horizonte que se desliza, y que adivinamos recurrente. El poemita, al repetir las mismas palabras crea una estructura circular.

La diferencia entre el hombre y su dios extraviado que a su vez busca a su dios se vuelve borrosa.⁷ No hay trascendencia, hay un perseguirse, siempre desplazado, pero que se vuelve repetitivo al no ser fecundado por lo otro, por lo diverso. En una sociedad desjerarquizada paradójicamente uno se persigue a sí mismo o busca algo siempre huido. Hay una difusa sensación de que lo que buscamos está siempre más allá, y pese al incesante correrle detrás, no lograremos alcanzarlo; no hay una ascensionalidad, un 'dar a la caza alcance', según el verso de San Juan. No hay término, sino circularidad. La búsqueda se muerde la cola.⁸

El dios extraviado que busca a otro dios, se puede leer en otro nivel más como el hombre en busca de ese otro que es él mismo, 'el Otro que va en mi cabalgando', como reza *SP*. No obstante la no diferenciación y la homogeneidad, el poema dice la conciencia de la separación y el intento de rehacer la unidad, común a los grandes poetas de nuestro tiempo. La búsqueda, siempre reanudada, es siempre inacabada: no hay encuentro. Esa búsqueda auténtica es frustrada, acaba por ser repetición ansiosa y estéril del tiempo, y la agitación desemboca en la inmovilidad de lo circular. A pesar del movimiento no hay devenir o transformación, sino estancamiento. Vamos de ningún lado a ninguna parte, precisamente en una Fiesta de Locos. La búsqueda se degrada a la propagación de lo idéntico. Como el movimiento en círculo, decía Raimundi Lulio, así es la pena en el infierno. Sobre el tema señala O. Paz: "Tal vez fué Rimbaud el primer poeta que vio la realidad presente como una forma infernal o circular del movimiento."⁹ Ferrari lo radicaliza hasta el origen: la búsqueda de Dios.

En esta búsqueda circular del dios veo, entre el irónico poema "El Golem", el cuento "Las ruinas circulares" de Borges, donde un hombre sueña a otro y solo al final sabe que él también es soñado por otro, una cercanía con este poema de Ferrari, 're-escritura' en síntesis dramatizada e irónica del tema pero con otro tono, de humor y de constatación seca, despojada de todo accesorio: Dios ha creado el hombre y viceversa. No se sabe donde está el origen, ni cual es el fin, ambos se desplazan cada vez: nos es dado conocer solo el segmento medio: la vida, la búsqueda. Dibujan los tres textos una impecable cinta de Moebius, el sentido de la repetición del viceversa. El lector se desasosiega: el espacio que comodamente creía diferenciado se le encoge a igualdad. Es el espacio del asombro, del conocimiento irónico.

Pero si los poemarios anteriores se cargaban de angustia cuando el poeta es "el que huye de sí y el que se busca y se persigue y no se encuentra", ahora esa búsqueda se ve con ironía y hasta con humor. Porque 'Desencuentro' sí inaugura el tema de la circularidad repetitiva, pero acentúa la búsqueda del sentido. O acaso el sin sentido del sentido. El místico, cuando realmente llega al centro de aquello que estaba buscando, del sentido, ya no le da ninguna importancia, ya no hay sentido. Es la noche,

que es la pura claridad al mismo tiempo. Es como los contrarios que ya no son contrarios porque acaban por fundirse en una sólo visión, que ya no es ni noche ni día, ni luz ni sombra. Lo dice Novalis, poeta traducido por Ferrari: “Cuando la luz y la sombra vuelvan a unirse para engendrar la pura claridad.”

2.3. El título, “**Juego**”, da el tono, y neutraliza la angustia, mientras el contenido retoma la circularidad del anterior, pero a un nivel transpuesto, evidenciando la desrealización:

“Pequeños dioses imprevistos
proliferan y nos repiten en
una innumerable desolación
de espejos paralelos. Cada
cual siguiendo a su dios en el
espejo del otro que sigue al
suyo. En el mismo lodo todos
manoseados.[] ”

Hay varios temas fundamentales: la trascendencia de la búsqueda de Dios se ha rebajado a un corretear de ‘pequeños dioses’ entre paródico y grotesco. La unicidad de la experiencia esta “manoseada”, y se reduce a repetir el mismo gesto vaciado. La repetitividad de Lo Mismo, no es variada sino degradada por el “manoseo”.

El título refiere a un juego de espejos, reflejos, desplazamientos ficticios, donde la realidad no existe, acaso porque no se discierne donde está el origen de la serie repetitiva. No hay mas ilusión como la de *Orlando Furioso* en el suntuoso palacio de espejos de Ariosto en que cada uno buscaba su deseo, que desaparecía y reemergía para mantener vivo el movimiento. Hemos perdido la ligereza renacentista y aquí el espejo no abre acceso a la metamorfosis, sino encarcela en la desolación que se repite. Aquí no pulsa el ritmo de convertirse en *otro*, sino el ritmo de la noria en el buscar ese otro hacia el cual tendemos pero que en el fondo se convierte en lo mismo repetido. Este es el teatro que ven los locos, nuestro mundo.

‘Juego’ modula el tema de la búsqueda del dios, pero ha desaparecido el margen de diferencia del hombre hecho ‘a imagen y semejanza’, de Dios, pero no idéntico a Él: aquí son los dioses quienes repiten al hombre. Es imposible discernir el original de la copia, dios del hombre. Y esto se exaspera aún, ampliándose a un proliferar y un repetir; ahora todo lo vemos en reflejo homogenizante: “Pequeños dioses proliferan y nos repiten en una innumerable desolación de espejos paralelos.” Se baja, no se asciende en la sociedad serial. La proliferación no trae abundancia sino desolación. La proliferación no es generación desde un vacío, por ello es estéril, muerta.

La ojiva gótica satisfacía la tensión del hombre fuera de sí hacia lo diferente, superior. Hoy el hombre no tiene salida de sí mismo hacia lo otro, por eso está en un círculo, una cárcel, sin ascensión. La pregunta ya no es “¿por qué?, ¿para qué?”, sino “¿qué, cómo?”, no se pregunta por los arquetipos y las finalidades últimas, sino por la realidad cercenada de causas y fines que van mas allá de su misma evidente superficie, por eso deviene lisa como espejos y no ahonda, se reproduce a sí misma, no crea alteridad ni profundización.

Así en ‘Juego’ la metáfora “Espejos” modula -enrigideciéndola- la estructura de relevo de la estéril búsqueda del dios en ‘Desencuentro’. La realidad no es verdadera, accedemos a ella sólo en su reflejo: ‘cada cual siguiendo a su dios en el espejo del otro que sigue al suyo’. No hay asidero, no penetración en el origen, solo desplazamiento. Un juego diabólico copia la búsqueda, pero sin posibilidad de encuentro, ya que estamos encerrados en la mismidad repetitiva. Esta cárcel estructura la imposibilidad de un cambio. El resultado es la no diferenciación, ampliada a un ‘dioses *nos* repiten’ colectivo: el lector ya no es espectador de una búsqueda ajena, sino participa de la caída en la mismidad, en la serie, en la imagen repetida por espejos. El espejo aquí no es instrumento de conocimiento ni enigma vital, sino revela un mundo desencantado, que lo ha visto todo y no es capaz de penetrar los nuevos avatares de lo real, sino los achata a reproducción mecánica, homogénea. El espejo repite, no permite la trascendencia, no es sitio del salto a lo diferente. Pero no hay desesperación en esta reducción, sino un ejercicio de constatar y enfrentarse con la realidad, de toma de conciencia, precisamente a través del espejo. Así meta-refleja la realidad ‘así como es.’ Ocurre a menudo en Ferrari que de este ejercicio riguroso, sobrio y valiente emane una fuerza a la que da también la tonalidad del humor, del ‘Juego’.

El verso “En el mismo lodo todos manoseados” retoma un tango de Discépolo, Cambalache: “Que el mundo fué y será una porquería, ya lo sé... y en un mismo lodo todos manoseaos”, y degrada el mito fundante del Génesis, donde el fango no era materia uniformante sino creadora al ser moldeada por Dios. La pululación de lo idéntico y la circularidad de la búsqueda explicitan su esterilidad.

El lodo tiene otra lectura más: La cadena de las transformaciones ascendentes, nobilizadoras -el bíblico fango en hombre - se interrumpe por la repetición serial, el no salto a lo diferente. Ante la mismidad estructurada el lodo no se transforma, sigue siendo lodo. Imposibilita la lectura poética del mundo, en que por el juego de correspondencias, en “la forêt de symboles” de Baudelaire una cosa puede ser otra; este lodo imposibilita una lectura teleológica, permite solo la constatación del degrado.

Sólo en las últimas cuatro líneas algunos se salvan: son los locos, que marcadamente ‘se *apartan* y *extáticos* siguen *de lejos* el juego de fango y de cristales’.

Sólo ellos no participan de ese mundo 'real', ni de la 'cuerda' homogeneidad. Sólo los locos estan fuera de esa prisión que se ha vuelto el mundo. El poema ve desde la perspectiva del loco, con distanciamiento, desde fuera.

2.4. **“Vortice”** se abre continuando la visión vaciada, tema principal del poemario, y dinamiza la búsqueda circular de ‘Desencuentro’ y “Juego”, donde la repetitividad superficial indica el degrado, mientras en Vórtice el ‘girar’ adquiere una profundidad de orígenes:

“Los ojos se han dormido en
el agua y en torno todo se ha
puesto a girar- trompo es-
piral vórtice del origen.

La estructura en espiral, constitutiva de la poética de Ferrari,¹⁰ se explicita en este poema, reemergen momentos de sus poemarios anteriores, un mundo constituido por oposiciones: esperanzados/desahuciados, reposo/vértigo, dormido/ movimiento. Se destaca la bellísima imagen surrealista de los ojos que duermen en el agua de los orígenes. Y en esta poesía de imágenes “las visiones se despegan de los ojos fundidos en la ceguera final -desde el inicio.” “Inicio” y “final” coinciden, están solo distanciados por la ilusión creada por el vórtice. En su búsqueda de la finalidad de los dioses, -especular de la búsqueda hacia los orígenes,- el poeta ahonda más y más, en busca de sus primeros bloques de construcción, y halla ahí la espiral, una de las formas arquetípicas y fundantes del universo y de la vida, común al cosmos y al microcosmos: a las galaxias, a los remolinos de los océanos, a la amonita, al DNA. La forma espiral, dinamizada en el vértigo, cala hasta el vacío, centro irradiador de esta poesía. Allí, ‘Al borde del vértigo las visiones se despegan’ del ojo ciego. Como el silencio genera poesía, así el ojo ciego genera la visión. La imagen de la visión vaciada de ‘Deslumbramiento’ llega en ‘Vortice’ al origen, al Vacío. Este descenso al origen vacío capacita la visión de los ojos ciegos. El Origen a donde quiere llegar para su descanso, es precisamente el núcleo de donde surgirá todo desarrollo y cambio. El movimiento del poemario es un girar En el ‘vértigo las visiones se despegan de los ojos fundidos en la ceguera final -desde el inicio.’ Paradoja del ciego visionario que ve el mundo como es.

2.5. Al fin y al cabo.

“La música mutilada flota
sobre el agua. Confusa des-
trucción llena los intersticios
cierra las salidas del ojo. La

vislumbre y la inminencia se
desvanecen en el aire maligno.
Todo es hecho seco y consumación.
En torno se desparraman por el suelo
muerto sílabas, percepciones,
pequeños sonidos -fragmentos de nadie."

'Al fin y al cabo' exacerba el recuento del degrado hasta lo invivible, des-articula los ejes del mundo humano, agrede las fuentes de su unidad: "La música mutilada" acalla el canto, señala la ruptura del ritmo, aquello que aún más íntimamente el universo; el inicial tema de la visión imposible se amplía ahora a la palabra fragmentada porque no hay fundamento sino un 'suelo muerto'. Todo es "confusa destrucción". La consecuencia es la pérdida de la palabra, ritmo del hombre, y queda solo la negación: 'fragmentos de nadie'. Nada mantiene la unidad. Hasta el aire, condición de vida, es 'maligno'.

No hay *pathos*, sino constatación seca de una época que vuelve árido. La fragmentación testimonia el no-enlace con 'algo más allá', porque todo se cierra en sí, es decir no hay un vibrar que abra el aislamiento y genere unidad, en el mundo artificial "Todo es hecho seco y consumación".

Como la música, así las sílabas se desparraman, proliferan en desorden, se fragmentan, la palabra no cuaja. Sin música, sin acto, sin aire, sin palabra, al hombre se le rompe su unidad de sentido: es 'fragmentos de nadie'.

El mundo ha dejado de ser una totalidad, perdimos la visión de la unidad, la tensión hacia lo otro, lo que enlaza. Vagamos en la dispersión, en la separación.

No se trata de obstáculos, que suponen una meta, sino de una obstrucción, un resistir a la comunicación del ojo con la visión. A nivel de la escritura no hay comas que organicen el ritmo del discurso en un fluir, más bien un punto aísla cada frase en una mónada, y configura a nivel de puntuación la ruptura del poema. La negación llega al extremo: "se desparraman por el suelo muerto sílabas, percepciones, pequeños sonidos -fragmentos de nadie". Es un tema recurrente en el poeta, solo que en su poesía anterior había una resurrección, un volver a iniciar el movimiento, un reorganizar el mundo tras la catástrofe: *El Silencio las Palabras* concluye "ordenando los pecios del naufragio", *Las Metamorfosis* termina en una pérdida de sí, pero es el amor que pasa a la amada: "nos quedamos vacíos [] dejamos de ser nuestra médula es toda en ellas". Y ese vacío abre a una nueva búsqueda: "la ausencia luminosa [] se irisa en un ser / y reiniciamos la búsqueda por la noche abierta". Ahora, dieciocho años después, ¿hay ese nuevo intento de búsqueda o se ha perdido el impulso? Recordemos que en la obra anterior ya había muchas reducciones a cero, a "nadie", pero siempre

remecía y volvía a surgir. En *La fiesta de los locos* esta función de constatar la pérdida de humanidad la cumple “Al fin y al cabo”. Pero no se trata del vacío lírico, sino “Al fin y al cabo” esencia en doce líneas la condición de imposibilidad de vida del mundo actual. Esta suma de avitalidad ocurre precisamente en la mitad del poemario. Estamos ya en el momento de la desilusión total. Regresamos al gran teatro del mundo, pero no como grandiosa representación religiosa, sino como simple fin del enmascaramiento: la destrucción. De hecho, todo el degrado anterior lleva a la destrucción del ‘teatro’, del mundo,

2.6. En **Teatro quemado** lo que se venía preparando sucede: se quema el teatro. Es el fin del mundo. No se sabe quien lo ha destruido, porque hay una intencional confusión de identidades marcada por la ausencia de comas diferenciadoras: “Dioses hombres demonios o antropoides -nunca se ha sabido quién es quién-.” Es otra variante de la confusión entre dios y hombre de ‘Desencuentro’ y ‘Juego’.

Se sugiere una suerte de ‘explicación’ del incendio: “Todos tenían los ojos demasiado abiertos”, es un retorno del exceso de luz y su red de deslumbramiento y fuego. El responsable es acaso una perspectiva cultural: la cultura de la distinción cartesiana ha perdido la diferencia dios-hombre-diablo-mono, ha extraviado la sacralidad, el pecado y la relevancia del hombre. Esos ojos *demasiado* abiertos son el saber diurno, solar, de ‘Deslumbramiento’, que impide el saber nocturno. Es Apolo que impide Dionisio. ¿Es la racionalidad excluyente del Iluminismo que ha borrado los dioses, es el ‘yo- mío’ que ha desnaturalizado al hombre, lo que ha llevado a la autodestrucción? La devastación ¿es la de este siglo XX cuya lógica implacable ha conducido al triunfo de la irracionalidad y de lo estéril,¹¹ a la sequedad del hombre y pone en peligro el planeta?

Se quema la comedia de la vida, el teatro. Nos quedamos con la nada de las cenizas. Al fin de siglo ‘decadente’ sucede el fin de siglo de la posible aniquilación. Aquí tocamos el núcleo central de la poesía de Ferrari: volvemos a descubrir el vacío central. Esta nada no es desgarrada, emotiva, revela sólo el vacío como origen.¹²

La posibilidad de decir del poeta ante el salto mortal de la destrucción es a través la ironía: “De la deflagración y la fina arquitectura de cenizas queda constancia tras los ojos *velados* de algún *loco* de *fuera*, como si imposiblemente presintieran aún algo *mas allá*”.¹³ Pero ocurre lo inesperado, una misma frase dice la ruina y un espacio después, más allá. Solo a partir de la nada, -los ojos *abiertos* destructivos e incapaces de visión,- resurge el tema inicial, la visión, y se puede modular en una clave eficaz, los ojos *velados*, que constituyen el pivote de la constante no destructible. Sólo el loco, el que se aparta en la sombra, rompe el círculo de lo mismo, (que paradójicamente es también el de la dispersión) trae la diferencia, presiente algo más.

Este poema de destrucción, ubicado en el centro desplazado del poemario, indica el punto de vuelque del proceso poético: a partir del desmantelamiento se re-inicia un nuevo empezar con el nacimiento del hombre en '**Centrifugación**' y de la palabra en '**Bang**'. Es la constante de la poesía, que sigue acaso el ritmo de la vida, renacer en otro registro. Recordamos el final de *Paradiso*, y su cambiar el ritmo: 'ritmo hesicástico, podemos empezar'. Y también O. Paz: "Todos los poemas dicen lo mismo: revelan la incesante destrucción y creación del hombre, su lenguaje y su mundo."¹⁴

Después de su destrucción, el poemario reinicia su búsqueda a través de los escenarios familiares al poeta: el nacimiento, la palabra, el mundo. La estructura de vuelque y la estructura en espiral, constitutivas de la poética de Ferrari, configuran este nuevo empezar. Es una necesidad rítmica, esencial en Ferrari, testimoniar la destrucción, pero siempre volver a cantar el regenerar. El loco, el poeta, desde la penumbra, ve aquel 'mas allá'. Ahora en otra forma, concentrada en diez poemas en prosa, regresa el tema principal de Ferrari, 'ordenar los pecios del naufragio': recomponer, reiniciar la búsqueda esperanzada. Desde su primer poemario, *El Silencio Las Palabras*, el final es un volver a empezar, en breve, un resucitar. También según Lezama el poeta es el que resuscita, el que canta a la vida.

2.7. El 'más allá' que se vislumbra después del reducir a nada es el nacer. Y así el próximo poema finalmente rompe el círculo aprisionante, (en cierto modo 'centrípeto') y nos libera proyectándonos en movimiento hacia fuera: '**Centrifugación**', configura el nacimiento del hombre, que es un cataclismo, una luz que ciega y un centro vacío. Es desde ese vacío que surge la vida. Y el poema de este nacimiento se amplía en el de la poesía, **Bang**, sitio donde las palabras -antes sílabas desparramadas- ahora se recogen y se vertebran en torno al vacío. La dirección del poemario se invierte: de proliferante se concentra, vuelve a su centro, al silencio, y desde ahí brota. Es el nacimiento de la palabra desde su médula de silencio. La generación de los opuestos -al inscribirse en la totalidad- es lo que permite la continuidad. En la tradición occidental esta concepción se remonta a Platón, ("todo se genera de su contrario" Fedón 70 e) en Oriente es la polaridad del Todo, yin y yang. Así las paradojas son el medio de penetrar la realidad: "la luz del borde los ciega, pero ilumina el centro vacío y prohibido."

Este recoger purificador se complementa en cierto modo con su contrario, la expulsión original del nacimiento: ambas tienden al mismo fin, liberar, purificar, nacer.

Ferrari siempre regresa a ese vacío surtidor inicial. El nacimiento no es solo evento personal, humano, sino se expande a lo geológico y lo planetario: 'proyectados fuera del lugar antiguo por tremendo desquiciamiento terráqueo - único cataclismo en el seno de la madre'. Es un evento cósmico y es el estar fuera de su sitio. Exilado. Expulsado del

paraíso. En cierto sentido sugiere el *geworfen-sein* de Heidegger. El tema del nacimiento viene del más antiguo poemario de Ferrari, siempre como un ser 'proyectado fuera'. Es un ser arrancado del centro vital, que puede ser el propio núcleo, siempre un vacío como condición del nacimiento.

Y al fin, de nuevo la imagen central es la visión y la luz y la antigua paradoja del no vidente visionario, del ver en la sombra.

2.8. "Bang" recoge "la palabra proliferante desde la inmensa lengua derramada" en su núcleo de silencio, como para restituirla a su esencia primigenia, a su sacralidad cosmogónica desde donde se genera la palabra con su energía entera y limpia. Este 'núcleo' quema y centra, purifica también 'la música mutilada', las 'sílabas desparramadas por el suelo muerto', las estériles palabras proliferantes, y los 'fragmentos de nadie' de "Al fin y al cabo". Es la necesidad orgánica de una base de recogimiento ante un mundo que se disipa en los eventos, es un hecho unitivo.

"Bang" es un acto de ascesis, de limpiar la lengua llevándola a su núcleo de silencio: Todas las palabras-miles y miles de millones de palabras proliferantes desde la inmensa lengua derramada- se han recogido por fin en un solo punto de silencio inubicable en el tiempo como el núcleo de un átomo expulsado de su materia.

Esa palabra sin materia, sin exterior, adentrada en sí, en su silencio y su vacío, concentrada, es el exacto opuesto a la proliferación de lo exterior y de los espejos de *Juego*, tiene la fuerza de crear un mundo. Ir a ese núcleo es regresar a la nada, al silencio. Bang es el punto de llegada al vacío. El proceso de antiproliferación ya había empezado en *Juego*, donde los locos, el poeta, se distancian.

En este esencial recogimiento, el silencio brota paradójicamente en palabras, confiriendo orden y significado. La poesía es lo que la cosmogonía describe: el silencio que habla, el vacío que genera el cosmos.¹⁵ Todo esto está en Plotino. En esta poesía hay un Uno elidido, ausente, que emerge con mayor fuerza cuando expresa la laceración del estar dividido.

En Ferrari me parece que el silencio no es auroral, más bien nocturno, apocalíptico: canta la pérdida de la unidad y el vagar entre fragmentos que no sabemos unir. Testimonia la separación y la consecuente búsqueda. Es una poesía concentrada, seca, tensa alrededor del silencio. Son un ritmo, una resonancia, algunas constantes que se entrecruzan, lo que sugieren la unidad y su núcleo inexpressable.

2.9. La fiesta de los locos.

En la vieja plaza bajo la luz
exacta de la luna los locos se
sientan como en un teatro
para mirar. La noche clara se
ciega herida por tantas mira-
das vacías. Sólo el asombro
de los antiguos árboles y la
risa lenta del agua acompa-
ñan el desvelado mirar.

Los locos están libres, se sientan en una plaza y miran, ese es el poemita.

El poema consta de tres frases, cada una termina con la mirada. El paisaje sigue siendo nocturno pero ya sin amenaza de fulguración, así el ritmo se sosiega en frases de 4, 3, y 4 líneas. Hay una luz nueva, bajo la luna los locos se sientan como en un teatro para mirar. De nuevo hay un teatro, pero ya no muestra el degrado, no dice qué se ve, acaso el vacío. La mirada es diferente, es un 'desvelado mirar', no en el sentido de 'insomne', sino 'sin velos', que penetra en esa nada despojada de espejos y encierros. Retoma 'los ojos velados' de 'Teatro quemado', los únicos que presienten 'más allá.' El tipo de conocimiento nocturno, en este poemario del mirar, sucede en el juego entre la mirada y la ceguera de miradas vacías. El conocimiento nocturno contempla la realidad entera, por ello ese juego de contrarios respecto a la visión; una cosa es ella y su contrario, no es sólo ella misma, sino también su envés y su revés. En el teatro de esta poesía se ve la realidad completa de su irrealidad, en su degrado y en su estado naciente.

En este poema los objetos y su estéril repetición desaparecen y surge la naturaleza, "Sólo el asombro de los antiguos árboles y la risa lenta del agua acompañan el desvelado mirar." Se ha superado la diferencia entre sujeto y objeto, entre el espectador y lo que hay que ver: la naturaleza no es 'vista', no es 'objeto', sino 'acompaña' al hombre, al fin integrado en su sitio natural.

La *maravilla* indescifrable del primer inquietante deslumbramiento aquí se apacigua en el *asombro* de los árboles. Solo que aquí el *thaumathos*, el inicfático maravillarse, asume la quietud, se ha vuelto unión con la naturaleza.

2.10 Fin de Fiesta corona el gran tema de la visión, que, después de la ceguera, al fin limpiada en el fondo del agua y en el sueño, se da. Es el poeta visionario. El modo de expresarlo es la paradoja, que engloba todo porque acoge los contrarios: así los ojos alucinados de tanto mirar, duermen bajo el agua, y limpios, ahora ven. Es la serenidad expresada en imagen surrealista.

Pero aún bajo ese triunfo planea el fluir heracliteano y la certeza se transforma en pregunta: “ahora ven. ¿ Ahora? Y de nuevo la serpiente del tiempo empieza su peregrinar. El poemario que parecía cerrarse en la visión, vuelve a abrirse en la búsqueda. Este último poemario de Ferrari (1992), termina como los anteriores, abandonando las seguridades, el conocimiento alcanzado en el agua serena, y adentrándose en nuevas búsquedas, abriendo nuevos poemarios. Es el fluir de la vida y de la obra poética, el no cerrarse en lo alcanzado, sino seguir abierto, filtrando las nuevas aguas.

3. Conclusión.

Hemos visto el poemario como un recorrido de purificación de la mirada. Al principio muestra un mundo grotesco roído por una dureza de engranaje, donde el exceso de luz encarcela al hombre en una repetición que impide la salida a lo diferente. Sus elementos son centellas inmóviles, espejos, cristales, lodo, agua, música mutilada, ojo, aire maligno, sílabas desparramadas, fuego, cenizas, cataclismo, torbellino, palabras proliferantes, punto de silencio, círculos. A veces el colmo es que la degradación no es trágica, sino sencillamente banal. Hay una piadosa mirada humorística. El movimiento del poemario es el de girar, la inicial búsqueda muestra un crecer de la negatividad en un círculo vicioso, que conduce a la destrucción en ‘Teatro quemado’ pero ahí de inmediato, en un vuelque, se libera en una espiral que configura el nacimiento del hombre y la purificación de la palabra en ‘Centrifugación’ y ‘Bang’. En el penúltimo poema, ‘La fiesta de los locos’, surgen elementos de un paisaje natural donde lo humano se aquieta: una vieja plaza, la luz de la luna, una noche clara, antiguos árboles, y la risa lenta del agua. Los últimos dos poemas constituyen la Fiesta, los locos con sus miradas vacías, que limpias al fin, logran la visión.

Es un poemario sobre la visión poética, que es impedida por el encandilamiento alerta de la claridad y es favorecida por los ojos *velados* y los ojos *dormidos*, por el lado de la sombra. Ello ‘explica’ por qué el tema de la visión poética se expresa en una crítica que es constatación del degrado de la sociedad: el degrado resulta del modo de producción no poético, que empieza ya en el *tipo de percepción*, con ‘los ojos demasiado abiertos’ y lleva a la destrucción. Al poner la percepción (penumbra o luz, tranquilidad o vigilia) como fundamento que orienta hacia un tipo de sociedad, Ferrari va a la raíz. De hecho, el modo de percepción no es constante: cuando el cerebro se encuentra en estado de vigilia o tensión emite ondas beta que corresponden a la luz que engegece; al contrario cuando se halla en un estado de tranquilidad relajada, emite ondas cerebrales alfa, que corresponden a esa mirada velada, a la zona de penumbra que es el ámbito en que la poesía ve.

El poemario es un proceso de ascesis, que pasando por la purificación del fuego y de la toma de conciencia, llega a presentir un más allá y a limpiar la visión a través del mirar nocturno y del regenerar la palabra recogiénola en su núcleo de silencio.

El poemario testimonia la destrucción de un mundo y el intento de la poesía de reconstruirlo.

Lo extraordinario es que todos estos buceos en diferentes direcciones del sentido tengan la elegancia de esta concentración, todo está en núcleo y desarrollado, en la lograda sencillez de diez poemas.

NOTAS

1 A. Ferrari, *La fiesta de los locos*, ed. Auqui, Barcelona, 1992.

2 Abreviados son: *SP*, ed. A. Caffarena, Málaga, 1972, *Espejo*, idem, *ME*, ed Clepsidra, Lima 1974, *TD*, ed Arybalo, Lima 1981, *Figura*. Lisboa 1985 y Trujillo 1991, *Doncella*. Ferrari ha traducido *Los himnos a la noche y Cánticos espirituales* de Novalis, Barral, Bna. 1976 y tiene una alta producción crítica: el fundamental *El Universo poético de César Vallejo*, MonteAvila, Caracas 1974, libros de ensayos: *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*, Lima 1990, *El bosque y sus caminos*, ed.Pre-textos, Valencia 1993 y numerosos ensayos en diversas revistas.

3 He dedicado tres estudios a su obra: 1) *La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía*, in INTI, Universidad Connecticut, Storrs.vol. 12, sett. 1980., pp. 20-35, 2) *Las Metamorfosis de la Evidencia, de Américo Ferrari, del exilio a la utopía*, en STUDI ISPANICI, Pisa, 1985, pp. 1-32. y 3) *Américo Ferrari, Oscilaciones del fracaso a la esperanza, configuración de una lucha*, INTI, Revista de Literatura Hispánica, Providence College, Rhode Island, nr. 34-35, 1992. pp. 61-78.

4 En ello concuerda con la Realidad como es vista por la ciencia: "Los experimentos de Rutheford demuestran que los átomos que hacen la materia sólida consisten casi por completo en espacio vacío en lo que a la distribución de la masa se refiere. Todos los objetos que nos rodean, y nosotros mismos, se componen en su mayor parte de espacio vacío." Frithof Capra, *El tao de la física*, Cárcamo ed. Madrid 1984, ed. ingl. 1975, p. 75.

5 Fritjof Capra, *El Tao de la Física*, Cárcamo, ed. Madrid 1987, ed. ingl. 1975, p. 116.

6 Lo estudio en 'La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía', en INTI, Universidad Connecticut, Storrs.vol. 12, sett. 1980., pp. 20-35.

7 O. Paz señala el substrato filosófico y existencial: "Al extirpar la noción de divinidad el racionalismo reduce al hombre. Nos libera de Dios, pero nos encierra

en un sistema aún más férreo. [] la idolatría del yo mismo. Ser *uno mismo* es condenarse a la mutilación pues el hombre es perpetuo apetito de ser otro. La idolatría del yo conduce a la idolatría de la propiedad, el verdadero Dios de la sociedad cristiana occidental se llama dominación sobre los otros. Concibe al mundo y los hombres como *mis* propiedades, *mis* cosas. El árido mundo actual, el infierno circular es el espejo del hombre cercenado de su facultad poetizante. "O. Paz *El Arco y la Lira Signos en rotacion* , FCE, México, 1967, p. 268. Y:" El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición.[] El instante de la enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser. Ese ser 'otros' no es sino recobrar nuestra naturaleza o condición original." *ibid.* p. 134.

8 Este es un tema recurrente en Ferrari ya desde *El Silencio las Palabras*.

9 O. Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1956. p. 256.

10 La estudio en "Oscilaciones...", v. nota 2.

11 M. Horkheimer, Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, ed. alemana 1944, ed. española, Trota 1994.

12 Este es un antiguo acercamiento de toda poesía, empezando por la mística. En *De mistica theologia* Dionisio Areopagita dice que la vía de la constante negación de atributos divinos nos acerca a Dios, mientras la vía de la afirmación solo nos aleja. "La oculta belleza de ese método no evidencia un residuo de afirmación, sino el abrirse de la belleza del no-ser." El aspecto negativo es el fundante, porque sólo él concede a lo Dicho su *intelectus*, su sentido, mientras la afirmación queda como un fenómeno de superficie, situado solo en el nivel de la *pronuntiatio*." Bernhard Teuber "Allegoria Apophatica" en *Studies in Spirituality*, n. 3, 1993, p. 220.

13 El cursivo es mío.

14 O. Paz *El arco y la lira*, FCE, México, 1956. p. 179.

15 v. Elémire Zolla, *Archetipi* , Marsilio, Venezia, 1988, p. 120.

**NUEVOS MITOS POR VIEJOS:
TECNICAS DE "RE-MITIFICACION" HISTORICA
EN SEVA, DE LUIS LOPEZ NIEVES**

Estelle Irizarry
Georgetown University

Desde los tiempos de la comedia griega y Aristófanes, se han utilizado la parodia y la ironía como métodos predilectos para desmitificar las "vacas sagradas" de las sociedades. Luis López Nieves, en su libro *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la Isla de Puerto Rico, ocurrida en mayo de 1898*, recurre a una técnica distinta para desmitificar versiones "oficiales" de la historia de Puerto Rico. Su método es algo paradójico porque estriba en *sustituir* los mitos oficiales por otros nuevos, más poderosos por ser inventados. Podría llamarse "susti-mitificación" o "re-mitificación" en vez de "desmitificación" porque al quitar el mito oficial, queda otro en su lugar. Se trata, pues, de una especie de reciclaje mítico, reforzado por los factores geográficos, fecha y aspiración nacional, que explican en gran parte su arraigo en la imaginación popular.

El cuento original de López Nieves, publicado el 23 de diciembre de 1983 en el semanario *Claridad* (cerca del 28, Día de los Santos Inocentes), fue tomado por verdad. Este aspecto de la recepción del cuento, ampliamente tratado por la crítica, fue espectacular, pero es sólo un factor en su prolongado éxito aparente en el comentario crítico que perdura años después de quedar revelado el cuento como invención.¹ Las bromas tienden a desaparecer precisamente porque la gente no quiere recordar que fue engañada (Irizarry, *La broma*), pero *Seva* va más allá de la broma por su extraordinario carácter mítico. El cuento subvierte (¿corrige?) las versiones imperantes en torno al suceso que más define a Puerto Rico en el siglo veinte: la invasión norteamericana de 1898. En *Seva*, Luis López Nieves desmiente la supuesta acogida por los puertorriqueños a las tropas norteamericanas. "Cuando las tropas estadounidenses llegaban a los pueblos, la mayoría de la población

les recibía cordialmente,” informa el historiador J. L. Vivas Maldonado (232). Y Eugenio Fernández Méndez: “. . . desembarcaron en las playas de Guánica las tropas del ejército de los Estados Unidos, el 25 de julio de 1898, bajo el mando del general Nelson A. Miles. La resistencia a las tropas norteamericanas de parte de los soldados españoles fue débil” (147). Estos historiadores alegan que la resistencia puertorriqueña quedó limitada a la guerrilla. Fernández Méndez señala que una proclama del general Miles, jefe del ejército norteamericano de ocupación, subrayó la libertad y las instituciones democráticas de los Estados Unidos, despertando optimismo en intelectuales y líderes como Salvador Brau y Luis Muñoz Rivera (Fernández Méndez 167). José Luis González, en *El país de los cuatro pisos*, explica que tampoco se había logrado la independencia de España anteriormente porque, en palabras del prócer Betances, “los puertorriqueños no querían la independencia” (15). González reconoce, sin embargo, que el pueblo “no la quería porque *no podía* quererla” (16), debido a su precaria situación económica. Con respecto a los hechos de 1898, afirma González: “Es perfectamente demostrable, porque está perfectamente documentado, que la clase propietaria puertorriqueña acogió la invasión norteamericana, en el momento en que se produjo, con los brazos abiertos” (30). Esta clase vio en ella la llegada de la libertad, la democracia y el progreso, mientras que “la clase trabajadora puertorriqueña, por su parte, también acogió favorablemente la invasión norteamericana,” viendo en ella “la oportunidad de un *ajuste de cuentas* con la clase propietaria en todos sus terrenos” (33).

Seva presenta una nueva versión de estos hechos en la cual el profesor universitario Dr. Víctor Cabañas descubre la “verdadera” historia: que los norteamericanos desembarcaron primero en Seva, el 5 de mayo, y que los habitantes llevaron a cabo una tenaz y heroica resistencia hasta el 6 de agosto, cuando nuevas tropas enviadas desde Ponce les sorprendieron por las espaldas. Las tropas de Miles mataron a 650 en combate y al otro día fusilaron a los 71 sobrevivientes, la mayoría de ellos mujeres y niños. Para borrar toda huella del masacre, los invasores redujeron el pueblo a escombros y construyeron sobre ellos una base militar (la actual base Roosevelt Roads) y, por recomendación de “Luis M. Rivera,” otro pueblo en las cercanías llamada Ceiba, para encubrir la desaparición del pueblo original.

El nuevo mito de la heroica resistencia de Seva es tan poderoso y atrayente (además de universal en su aspecto de sacrificio colectivo) que fácilmente llega a suplantar al viejo mito. No importa que los libros “oficiales” de historia no concuerden con el mito propuesto en *Seva*, asegurándonos que la fundación de Ceiba ocurrió en 1838 y no después de 1898 y que la primera invasión de los norteamericanos fue en Guánica, al otro lado de la Isla. Lo que llamamos “historia,” como bien lo ha demostrado Hayden White, no es más que un modo de contar los eventos del pasado, y el prestigio de un mito en última instancia depende de los que creen en él.

En el cuento de López Nieves el nuevo mito, del extremado heroísmo de los habitantes de Seva, se impone con la autoridad incontrovertible de documentos, mapas, fotos y testimonios, que resultan ser tan inventados como el mito en sí.

El deseo de explicar los fenómenos es un fuerte impulsor de la imaginación mítica. Este es también el caso con *Seva*. El autor explicó en una entrevista con Soto Méndez y López Borrero que, ante la realidad de la gran base naval en Ceiba, se había preguntado “¿Cómo sacaron los amos a la gente que vivía ahí? ¿Les habrán dicho: ‘Tienen treinta días para irse?’”² Ante la pregunta de “cómo sucedió,” surge, como en todos los tiempos, un mito cuyo propósito es explicar una realidad de otro modo incomprensible.

Otro factor que contribuye al éxito de *Seva* es el geográfico: la identificación del nuevo mito con un lugar tan concreto y conocido de la geografía puertorriqueña como es Ceiba donde, casi un siglo después, aún se manifiesta la innegable presencia norteamericana en la base naval de Roosevelt Roads. Los mitos asociados con los lugares geográficos son de los más potentes, como atestiguan los ejemplos clásicos relacionados con Troya, Tebas, Rodas y Roma (sin mencionar el ejemplo fictivo de Macondo, mencionado por varios críticos). A mayor abundamiento, motivo hay para dar fe al heroísmo de Seva. Curiosamente, la historia de Ceiba contiene varios episodios que prefiguran el que crea López Nieves. Hubo allí hasta *cuatro* “cambios de soberanía” anteriores. El primero ocurrió con la conquista de los taínos, que por la tenaz resistencia del cacique Dagua, “demoró largo tiempo” (Díez Trigo 136). También figura en esta historia una ciudad desaparecida: los caciques Dagua y Jumacao “destruyeron las estancias y hasta la ciudad de Santiago, que fue fundada en 1513 en las riberas del río Dagua, desapareció en las llamas” (136). Además, estos caciques se refugiaron en la sierra de Luquillo, tal como hizo el único testigo ocular escapado del masacre en Seva, don Ignacio Martínez, y luego el mismo Cabañas. El segundo cambio ocurrió con la fundación oficial de Ceiba y su separación de Fajardo, a cuyo distrito pertenecía, el 12 de mayo (Ribes Tovar 255; Díez Trigo 136), sobre la fuerte oposición de Fajardo, cuyo vocero Pablo Carreras protestó que “si se accedía a lo que aquellos pretendían [la autonomía], ‘se vería la monstruosidad de destruir un pueblo formado para levantar uno nuevo’” (Díez Trigo 136). Luego, con el cambio de soberanía nacional en 1898, “el municipio de Ceiba fue anexado al de Fajardo” (Díez Trigo 137) en un tercer cambio, situación que se mantuvo hasta el cuarto cambio de soberanía, cuando en 1914 logró su independencia como municipalidad (Ribes Tovar 256; Díez Trigo 137). Los varios desplazamientos, con sus elementos de destrucción y reconstrucción registrados por la historia, dan crédito a los que ocurren en *Seva*.

Así, de cierta manera, se puede ver en la historia comprobable de Ceiba un paralelo municipal del mismo drama que se desata ficcionalmente en la

novela de López Nieves e históricamente en la Isla. La ortografía original de Ceiba—"Seyba (así se escribía entonces)" (Díez Trigo 136)—viene a certificar la variante del nombre del pueblo en la novela (supuestamente llamado Seva por los españoles, pero también sugestivo de "Sevilla"). Con esta incertidumbre ortográfica histórica en el nombre del pueblo, no sorprende que el público tomase la historia de Seva por la verdad a raíz de su publicación sin aviso de ficcionalidad en el semanario *Claridad* en 1983. Fue imposible desmentirlo; muchos insistían en que *Seva* era la realidad y lo otro la ficción (64).

En realidad una invasión por esa área había sido una opción militar. Si en el cuento Víctor Cabañas está sorprendido ante la noticia de una invasión inicial llevada a cabo en Seyba, no es menos la caja de sorpresas que nos depara la historia verdadera. Efectivamente, existía un plan para la invasión en el área de Ceiba, ideado por el general Miles y descartado a favor de otro, del teniente Whitney, para un desembarco en Guánica:

El plan original norteamericano para Puerto Rico consistía en llevar a cabo un desembarco por Fajardo y luego avanzar por la costa hacia San Juan. El plan defensivo español fue desarrollado en espera del proyectado ataque por Fajardo.

Cuando Miles cambió su plan llevando a cabo un desembarco por Guánica los españoles creían que esto era una maniobra deceptiva y se mantuvieron en espera del desembarco fajardeño.

Luego del desembarco por Guánica, Miles creyó prudente reforzar la errónea decisión del alto mando español en Puerto Rico y ordenó que se llevara a cabo una maniobra por Fajardo.

El episodio de Fajardo tuvo lugar el 1 de agosto. (Negroni 334-35)

Los españoles, que esperaban un ataque de sorpresa en Fajardo, fueron sorprendidos porque no ocurrió. Y a su vez, el investigador Héctor Andrés Negroni, al registrar estos sucesos en su *Historia militar de Puerto Rico* en 1992, indica su sorpresa ante la equivocación de los españoles: "El plan español había sido desarrollado tomando en cuenta una invasión por Fajardo. **Esto nos sorprende** ya que las ediciones del *New York Times* correspondientes al 18, 21 y 24 de julio de 1898 indicaban el lugar de desembarco como Guánica" (324, énfasis mío)."

La historia de la invasión norteamericana, pues, bien pudo haberse comenzado en el área de Ceiba, como habían anticipado erróneamente las autoridades españolas, y como sucede en el mito tan posible como plausible ofrecido por López Nieves.

Otro factor en el arraigo de los mitos es el calendario. Las fechas de conmemoración graban el mito en la mente colectiva, con ritmo cíclico. Un detalle que "suena a verdad" (aunque por otra parte puede verse posteriormente por el lector informado como pista delatora) es la selección

del 5 de mayo como fecha de la invasión. Una lectura intertextual o bien “hipertextual,” de nexos abiertos, trae ecos de otro 5 de mayo, de 1862, en que “[b]ajo el general Ignacio Zaragoza, 5,000 mestizos e indios zapotecas vencieron al ejército francés en lo que vino a conocerse como “Batalla de Puebla” (WWW; trad. mfa). Mejor que ningún libro de historia, una página “latina” en la World Wide Web transmite la significación emotiva de este aniversario para dos comunidades:

Cinco de Mayo es una fecha de gran importancia para las comunidades mexicanas y chicanas. Conmemora la victoria del ejército mexicano sobre los franceses en la batalla de Puebla. Aunque el ejército mexicano fue eventualmente vencido, la “Batalla de Puebla” vino a representar un símbolo de la unidad y el patriotismo mexicanos. Con esta victoria México demostró al mundo que México y toda la América Latina estaban dispuestos a defenderse contra cualquier intervención extranjera, sobre todo las de estados imperialistas empeñados en la conquista mundial. . . . En 1862, el ejército francés comenzó su avance. (WWW; trad. mía)

El mes de mayo también evoca otros sucesos relacionados a represiones populares, tales como los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 a raíz de la resistencia de los madrileños contra los invasores franceses que Goya inmortalizó en su cuadro y las manifestaciones obreras del 1^o de mayo.

La fecha es, en *Seva*, un detalle clave que pone en movimiento la investigación del mito original. López Nieves convence de la verdad de su historia empleando una maniobra parecida a la que utiliza Borges en “Tlön Uqbar Orbus Tertius”: una referencia que parece errónea. En el cuento de López Nieves, Víctor Cabañas encuentra en una página del libro *El cantar folklórico de Puerto Rico* del Dr. Marcelino Canino, una copla que dice: “los americanos llegaron en mayo” (15). Dicha fecha contradice la historia oficial, pues “lo cierto es que nuestros libros de historia dicen, con mucha claridad, que la invasión norteamericana fue el 25 de julio de 1898” (15). Así, el proceso de “susti/re-mitificación” propone una nueva fecha, el 5 de mayo, para tomar el lugar de otra, de mala recordación para los que anhelan la independencia de la Isla. La sospecha de que se trata de un error o licencia poética lleva a Cabañas a una búsqueda de la “verdad” que lo lleva a consultar con un amigo que hizo su tesis de maestría en la época en cuestión. Esto a la vez conduce a conversaciones con un profesor de historia (innominado) en la biblioteca de la Universidad de Georgetown y entrevistas con la nieta del general Miles, Peggy Ann, en su casa en la calle Edison de la ciudad de Alexandria, que queda, precisamente como se dice en *Seva*, a veinte minutos de Washington, D.C. El autor reproduce evidencia enviada a él por Cabañas: fotos, un mapa y un affidavit del testimonio del único testigo ocular. Con la autoridad de tantos documentos y dos profesores universitarios—el autor (cuya realidad es indiscutible y comprobada por su

retrato en la contraportada) y su amigo Dr. Víctor Cabañas—¿quién se atreve a cuestionar los hechos?

El mito inicial creado en el cuento lleva consigo una estela de hechos, anécdotas y creaciones artísticas que están incluidos en el libro. Se ha erigido en *Seva* una verdadera caja china de múltiples escritos que apoyan el nuevo mito que reemplazará el viejo: la correspondencia de Cabañas, las comunicaciones del autor al enviar el material a *Claridad* y el diario de Cabañas con fragmentos del diario de Miles. Luego, a continuación del cuento nuclear se reproduce una “Crónica” escrita por Josean Ramos con una biografía de López Nieves, apéndices de recortes periodísticos, artículos, comentarios, poemas y aguinaldos en torno al libro. Así incorporados, todos estos elementos, tanto los verdaderos como los inventados, están captados por igual dentro de la estructura de la ficción, o sea, ficcionalizados y novelados, haciendo imposible para el lector, especialmente el que no está familiarizado con las personas y los detalles aludidos, separar la verdad de la mentira.

Lo que no se ha apreciado en *Seva* es que se trata en realidad de dos obras: *Seva* el cuento publicado en *Claridad* en 1983 y tomado por verdad por el público lector, y *Seva* el libro de 1984, que incorpora el comentario que el cuento suscitó en el tiempo transcurrido desde su publicación original hasta entonces. El cuento *Seva* convertido en libro es, a pesar de la autenticidad de los comentarios críticos, toda una novela en que la ficción va devorando hasta a los seres reales. Escritos y personajes de dos épocas históricas (1898 y 1978-1985) van convirtiéndose en una misma sustancia ficticia al ser insumidos e incorporados en la textura de la obra publicada en un proceso transformador que ha sido ampliamente examinado por Francisco Ayala en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. El autor fuera del libro, Luis López Nieves, es, dentro del libro, el autor-personaje y amigo del protagonista inventado, Víctor Cabañas. En *La broma literaria en nuestros días* explico cómo Carlos Ripoll agregó documentos y crítica ficticios a su cuento (ficticio también) *Julio Pérez, de Benjamín Castillo* (1970). López Nieves va más allá, al incluir material auténtico en su novela, convirtiéndolo *ipso facto* en materia de novela, o sea, de ficción. Para los lectores del futuro, los más de veinte críticos cuyas observaciones están reproducidas en el libro (Emilio Díaz Valcárcel, Fernando Picó, José Luis González, Juan Martínez Capó, etc.), más las biografías del autor López Nieves y de Josean Ramos, habrán de parecer tan inventados como son los personajes Víctor Cabañas, el estudiante Jaime Rodríguez y la nieta del general Miles, Peggy Ann Miles.

De este modo la sugestiva historia de *Seva*, más que un mito aislado, da la impresión de constituir una mitología, definida ésta como un conjunto de mitos de una sociedad particular (J. White 38). Está dentro de la tradición conocida como el euhemerismo, la mitificación surgida de la estilización de

sucesos y personajes de la historia. España se nutre de Numancia y El Cid; Puerto Rico de su mitología taína y ahora, en torno a una fecha definidora en su historia, de Seva.

Si en un primer momento, el cuento engañó al público que tomó el mito por verdad, hay que reconocer que al publicar el libro con comentarios auténticos sobre las consecuencias y repercusiones, López Nieves proporcionó todas las pruebas de su éxito y de su mentira. Pero los mitos son difíciles de desmentir, y así es que se puede afirmar, años después, que “Seva vive.” Prueba de ello es la crítica posterior a la publicación del libro, que viene a constituir de cierto modo un epílogo, una continuación de los primeros comentarios que quedaron captados dentro del libro *Seva*. Esta crítica reciente, independiente de la otra, ha arrojado luz sobre la relación de *Seva* con la historia y nacionalidad puertorriqueñas y sobre diversas relaciones entre verdad y mentira. Lo que queda por examinar, sin embargo, es cómo logró López Nieves seducir a sus lectores con el poder de su imaginación. Esto se debe a su destreza mitificadora y al hábil manejo de detalles y de cabos sueltos. La superchería en *Seva* es imposible de desmentir: el Dr. Cabañas ha desaparecido, despertando protestas en el público que pide investigaciones al respecto. Se han tomado precauciones para que no se descubra la verdad: se le atribuye a “Luis M. Rivera” la idea de llamar Ceiba al nuevo pueblo construido en las cercanías de Seva, y “[d]e esta manera, si alguien pregunta por Seva se le responderá: ‘usted se equivoca, el nombre correcto es “Ceiba”’” (34). El hecho de que casi todos los documentos en *Seva* se presenten “traducidos” es un recurso hábil que hace imposible juzgar la autenticidad de su estilo, comparándolo con el de otros escritos del general Miles.

Algunos críticos han señalado como claves delatorias ciertos detalles que sólo lo parecen *a posteriori*, e.g., que Peggy Ann dejara a Cabañas solo en su archivo, o que éste robara los documentos originales (Isabelo Zenón Cruz [*Seva* 77]), Marco Rosado Conde a su vez ve claves en el nombre del edecán Andrew Virtue como alusión a dos periodistas de la Isla [tendríamos que incluir aquí también el nombre de “Peggy Ann” como alusión a Peggy Ann Bliss, conocida periodista del *San Juan Star*], el sello notarial del affidavit que parece ser facsímil y la fecha anacrónica de la fundación de Ceiba (que no es nada sorprendente sino una parte integral de la nueva versión de la historia). Me parece que los detalles—¿pistas o descuidos?—que denuncian la superchería son mucho más sutiles que éstos. Por ejemplo, es muy dudoso que un general norteamericano como Miles haga referencia al Cid entre los ejemplos de resistencia que cita: Wellington y Wounded Knee (30; recordando su actuación personal en esta última campaña). La ignorancia de los norteamericanos en torno al héroe épico español es notoria, y ¡aún no había salido la película con Charlton Heston! La supuesta reproducción de una “página del diario del general Nelson Miles” en inglés

también parece extraña, particularmente los números 1 y 7, escritos al estilo europeo, con la curva inicial del 1 y el 7 cruzado. Y finalmente, la palabra *afidávit* escrita en inglés en la anotación "Affidavit Núm. 579" en dicho documento en la página 51.

Se pueden citar varios antecedentes para este tipo de juego literario, que lleva una ilustre tradición, particularmente en las letras hispánicas (Irizarry, *La broma literaria*). El más parecido es el ya mencionado *Julián Pérez, de Benjamín Castillo*, de Carlos Ripoll (1970), que utilizó documentos y crítica falsa para crear un mito deseado—el suicidio de Fidel Castro—y que también causó un revuelo al tomarse por verdadero. Como ejemplo puertorriqueño va *La renuncia del héroe Baltasar* de Edgardo Rodríguez Juliá, de 1974, que reproduce documentos y cartas que remedan con sorprendente exactitud el estilo auténtico de siglo XVIII, como se ha comprobado con pruebas computarizadas (Irizarry, "Exploring"; "Metahistoria"). No obstante, el episodio pseudohistórico, en este caso relacionado con la Capilla de la calle del Cristo, no suscita tanta emoción colectiva como los hechos en *Seva*, relacionados éstos con un cambio radical en el rumbo nacional.

Las repercusiones de la publicación original de *Seva*, relatadas por Josean Ramos y otros críticos en el libro, parecen más increíbles que el cuento. Recuerdo haber visto a mi llegada a Puerto Rico en el verano de 1984 *grafito* en todas partes que exigía investigaciones por parte de las autoridades y preguntaba: "¿Dónde está el Dr. Cabañas?" La contestación es clara pero nada sencilla: el Dr. Cabañas está en la novela de Luis López Nieves, en la mitología de un pueblo muy necesitado de ella. Otra vez los eventos rebasan los confines del libro. La misteriosa y ominosa desaparición del obstinado investigador Cabañas de cierto modo amenaza al lector, que a su vez se convierte en investigador y buscador de la verdad—un papel que no deja de ser peligroso, dado el ejemplo de Cabañas.

Seva y los hechos que se realizan allí vienen a ser "reales" para los lectores, sobre todo por el hábil empleo de documentos como arma desmitificadora, lo cual es irónico porque éstos suelen representar la voz oficial por excelencia, sobre la que se construye la Historia ("crónicas," las llama Hayden White). En el nuevo mito, los puertorriqueños no abren los brazos a los invasores del 98 sino que llevan a cabo una heroica defensa que recuerda Troya, Numancia, Sagunto y Masada. Si dudamos de *Seva*, tenemos que dudar también de los hechos que se cuentan en torno a estas heroicas ciudades.

Mircea Eliade dice que en las sociedades arcaicas, el mito "se considera expresivo de la verdad absoluta" y viene a ser real, sagrado, ejemplar, y en consecuencia repetible, porque sirve de modelo (Peñuelas 75). Este proceso no se limita a los pueblos arcaicos. Se puede comprender el enorme alcance del deseo de sustituir mitos de vencimiento (de "perdedores" según Martínez

[230]) con nuevos mitos de heroísmo en términos de las siguientes observaciones de Peñuelas:

... el mito es *una parte esencial de la dimensión humana de la realidad*.
 Más aún, que el mito contribuye a crear, o crea en cierta forma, la realidad
 ... Y por eso es una realidad operante que mueve al hombre a la acción
 como proyección de sus deseos, ideales y esperanzas. (78)

¿Quién puede afirmar, entonces, que el mito ofrecido por López Nieves sea menos verdadero que los que nos llegan por vía oficial bajo la rúbrica de la Historia? Famoso es el caso de Filón de Alejandría (en Egipto y no en Virginia, lugar de residencia de Peggy Ann Miles), llamado "Pseudo-Filón" por sus escritos espurios. Nada más leer el libro de Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia*, para comprender hasta qué punto nos llegan alterados los llamados hechos históricos. Los "hechos" no son necesariamente confiables ni en la ciencia, como nos recuerda Ludwik Fleck en su libro *Genesis and Development of a Scientific Fact*, porque hasta los "hechos" científicos son acondicionados sociológicamente por las modas ("thought styles") colectivas. Según Fleck, hasta todo descubrimiento empírico puede ser visto como un suplemento, desarrollo o transformación de la moda imperante de pensar (92), cuanto más cuando viene con aura de autoridad. Así, de cierto modo, se puede decir que los hechos llamados "científicos" y los mitos tienen mucho en común, ya que dependen de la confirmación que reciben de la colectividad.

Seva surge de un deseo de desmentir el mito del puertorriqueño dócil,³ y lo hizo con creces. Sin embargo, y muy irónicamente, el inaudito éxito del mito nuevo denunció un defecto colectivo tal vez más grave—la credulidad. La "Crónica" de Josean Ramos en torno a la publicación del cuento original no parece darse cuenta de la ironía implícita en su observación de que:

... es obvio que los puertorriqueños ya no nos creemos lo que nos han dicho oficialmente toda la vida. Ahora sabemos que no somos dóciles e impotentes. . . Lo que Luis López Nieves nunca previó fue que miles de lectores de su cuento iban a tomarlo al pie de la letra. (84)

En nuestros tiempos, cuando los encubrimientos ("cover-ups") son el orden del día, es fácil creer en las versiones no oficiales de los sucesos. No obstante, no deja de ser motivo de preocupación la credulidad de todos los sectores de la población, desde los intelectuales hasta los más humildes, al creer la versión ofrecida en *Seva*. Algunos comentarios en el libro aluden de paso, y de manera oblicua, a la credulidad: En su comentario crítico, José Luis Méndez explica que "este pueblo está acostumbrado a descubrir mentiras oficiales. Es decir, casos como el del Cerro Maravilla, la corrupción gubernamental, etc. Como parte de su proceso de resistencia cultural, se ha

dado cuenta de que nos engañan con los acontecimientos históricos” (*Seva* 79). Pedro Zervigón asimismo habla del “clima de ingenua credibilidad.” Pero los comentaristas no parecen haberse dado cuenta de lo que significa el hecho de tomar la ficción por verdad como otra cara de la docilidad. (Hay que recordar que el autor es profesor de Comunicaciones en la Universidad del Sagrado Corazón y comprenderá plenamente el poder de la palabra.) Es comprensible que un cuento originalmente publicado en un periódico sin aviso de ficcionalidad y sin claves obvias, y además, como se ha demostrado, basado en antecedentes de múltiples desplazamientos registrados en la historia oficial de Ceiba, fuese tomado por una noticia verdadera. Aún así, no se explica que se convirtiera en una obsesión colectiva sin tener en cuenta lo que significa *Seva* como un mito irresistiblemente atractivo.⁴ Pero, si por una parte es alarmante la credulidad popular, por otra puede verse como esperanzador y saludable el hecho de que la novela precipitara, de modo espontáneo, reclamaciones perentorias y ansias por saber la verdad.

Seva es un caso de re-mitificación que surge del impulso mitificador de los pueblos. Si logró “prenderse” el mito de *Seva* es porque aún existe el sueño de la resistencia que en la novela “se hizo historia” (palabras de Josean Ramos) o porque es la “nación soñada” (palabras de Pabón Ortega). En *Seva* la literatura viene a reemplazar el mito establecido con otro posible, dejando socavadas para siempre las versiones oficiales de la historia. La subversión es inevitable y permanente en sus efectos, porque después de leer el libro, ya es imposible ver la antigua historia de la misma manera. El mito original suena a falso, es decir, a mito, en el sentido negativo de fantasía no digna de fe. La novela, en cambio, con sus detalles y documentos típicos del género histórico, capta la dimensión *humana* de Cabañas y de unos recónditos deseos puertorriqueños, y por eso suena a verdad. Viene a constituir lo que Jung llama la realidad síquica, que según Peñuelas, “no es menos real, por cierto, que la realidad física” (76). López Nieves logró convencer no sólo a sus lectores, sino a sí mismo, pues para su autor, “ciudad *Seva*” sigue existiendo como una “realidad virtual,” ubicada informáticamente en la *World Wide Web*. También podríamos llamar “verdad poética”—o mejor aún, “verdad mitopoética,” a esta realidad creada literariamente. De todos modos, la mitificación de la historia asegura que no se olvide de ella: el mito es mucho más “recordable” que la realidad. El proceso de *mitopoesis* que opera López Nieves al cambiar unos mitos por otros reivindica al puertorriqueño ante sus propios ojos y le da una nueva mitología. Es la expresión que caracteriza a un pueblo que ya no acepta una mitología impuesta y crea la suya propia, la única que importa para su salvación como pueblo.

NOTAS

1. Después de la publicación del libro en 1984 la crítica ha prestado más atención a otros aspectos, al vincular *Seva* con la teoría literario-cultural (García-Calderón), la identidad puertorriqueña (García-Calderón y Delgado Esquilín)—que es en realidad una continuación del debate de la generación de los 30—, el género épico (Consuelo Martínez; López Nieves entrevistado por Delgado Esquilín), las “novelas fundacionales” de Doris Summer (Pabón Ortega) y la política (Armas Marcelo, con relación al plebiscito de 1994).
2. Otro autor puertorriqueño, Enrique A. Laguerre, se ocupó de una expropiación parecida al otro lado de la isla, Aguadilla, para construir la base naval de Ramey, en su novela *Infiernos privados* (1986), pero con claro carácter de novela y con resultados muy diferentes.
3. García-Calderón menciona a René Marqués y Antonio S. Pedreira en este respecto.
4. El poder del mito se ve en la ficción más reciente de López Nieves, “La verdadera muerte de Juan Ponce de León,” donde éste queda seducido y engañado por el mito de la eterna juventud.

OBRAS CITADAS

- Armas Marcelo, J. J. “Un país de cuatro pisos.” *ABC* 29 octubre 1993: 1.
- Ayala, Francisco. *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. En *Los ensayos*. Madrid: Aguilar, 1971. 387-30.
- Caro Baroja, Julio. *Las falsificaciones de la historia (con relación con la de España)*. Barcelona: Seix-Barral, 1991.
- Delgado Esquilín, Gloribel. “Entre letra y letra: El rostro de su palabra.” *Nuevo Día, Por Dentro*, 1 dic. 94, 108-109.
- Díez Trigo, Sara. *Pueblos de Puerto Rico*. Río Piedras: La Biblioteca, 1988.
- Fernández Méndez, Eugenio. *Viaje histórico de un pueblo*. Sharon, CT: Troutman, 1972.
- Fleck, Ludwik, *Genesis and Development of a Scientific Fact*, Chicago: U of Chicago P, 1981.
- García-Calderón, Myrna. “*Seva* o la reinención de la identidad nacional puertorriqueña.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.39 (1er. semestre de (1994): 199-215.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, Huracán, 1980.

Irizarry, Estelle. *La broma literaria en nuestros días*. New York: Eliseo Torres, 1979.

_____. "Exploring Conscious Imitation of Style with Ready-made Software (*La renuncia del héroe Baltasar*).” *Computers and the Humanities* 23.3 (1989): 227-33.

_____. "Metahistoria y novela: *La renuncia del héroe Baltasar* de Edgardo Rodríguez Juliá.” *La Torre* 3.9 (1989): 55-67.

López Nieves. *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la Isla de Puerto Rico, ocurrida en mayo de 1898*. San Juan de Puerto Rico: Cordillera, 1984.

_____. "La verdadera muerte de Juan Ponce de León.” *INTI* 43-44 (Primavera-otoño 1996): 421-35.

Martínez, Consuelo. "Seva: De la victoria histórica a la epopeya literaria.” *Anales (Sociedad de Autores Puertorriqueños)* 15.15 (1995-96), 225-31.

Negroni, Héctor Andrés. *Historia militar de Puerto Rico*. Comisión Puertorriqueña para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Pabón Ortega, Carlos E. "El '98 en el imaginario nacional: *Seva* o la "nación soñada.” *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. (Actas del Congreso Internacional, Aranjuez, 24-28 abril 1995). Eds. Consuelo Naranjo Orovio et al. Aranjuez: Doce Calles, 1996. 547-57.

Peñuelas, Marcelino C. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos, 1965.

Ribes Tovar, Federico. *Historia cronológica de Puerto Rico*. Panamá: "Tres Américas," 1973.

Ripoll, Carlos. *Julio Pérez, de Benjamín Castillo*. New York: Las Américas, 1970.

Rodríguez Juliá, Edgardo. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Cultural, 1974, 1986.

Soto Méndez, Nilda, y Angela López Borrero. "Luis López Nieves redescubre el siglo XVI.” *Ahora*, 12 diciembre 1995: 19.

Vivas Maldonado, José Luis. *Historia de Puerto Rico*. 2 rev. ed. New York: Las Américas, 1975.

White, John J. *Mythology in the Modern Novel*. Princeton: Princeton UP, 1971.

White, Hayden V. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1973.

WWW. <http://latino.sscnet.ucla.edu/demo/cinco.html>; <http://www2.utep.edu/~elcorral/erica.html> (Batalla de Puebla).

UN HISTORIA COMPLETA DEL SABOR: LA CONSTRUCCION DEL SUJETO Y DE LA ALTERIDAD EN *AVENIDA OESTE* DE JULIO ORTEGA (PERU, 1981)

Graciela N. Salto
UNL Pam - CONICET, Argentina

La representación de la cultura ordinaria, tal como puede ser comprendida a partir de las formulaciones de Michel de Certeau y Luce Giard¹, ha ocupado un lugar dominante en la narrativa ficcional así como en las hipótesis de la crítica cultural de las últimas décadas.

En el continente americano no puede soslayarse, por ejemplo, la difusión y el reconocimiento alcanzado por las narraciones de José Emilio Pacheco (México, 1939-), Antonio Skármeta (Chile, 1940-) y Ana Lydia Vega (Puerto Rico, 1946-) entre otros autores y autoras que están contribuyendo a delimitar una zona de reflexión crítica que desplaza y reorganiza los ejes cognitivos de la modernidad tardía desde el paradigma alto/bajo, culto/popular, masculino/femenino hacia el heterogéneo espacio de lo singular, lo privado, lo cotidiano, lo ordinario². En este contexto, las prácticas culinarias parecen ser una de las superficies de observación más apropiadas para la indagación de la cultura ordinaria. Cocinar, comer, compartir la mesa, son prácticas enraizadas en las relaciones entre los otros y el sí mismo, marcadas por la historia, el romance familiar, los recuerdos, los ritmos, la memoria³. Como ha señalado Luce Giard:

Manger sert non seulement à entretenir la machinerie biologique du corps, mais à concrétiser un des modes de relation entre la personne et le monde, dessinant ainsi un de ses repères fondamentaux dans l'espace-temps.
(259)

Numerosas ficciones han abordado esta temática en los últimos años⁴ y, al hacerlo, han logrado que las recetas, los sabores y las especies alcancen una inusitada legitimidad literaria⁵. Dentro de esta tendencia, "*Avenida Oeste*"

de Julio Ortega — primer premio del concurso de cuento Copé 1981 —, reflexiona sobre la construcción del sujeto andino a partir de la “historia completa de un sabor”: el de la papa.

La historia, muy breve, ocupa el espacio de una cocina y dura el tiempo de una cocción. El hombre, de quien sólo se enuncia que es peruano pero que no reside en el país, prepara un “pollo a la cazadora” para compartir con el hijo mientras observa una avenida a través de la ventana. La mujer se ha ido a visitar a los padres y es por ese motivo que el hombre se ha visto forzado a inmiscuirse en “el espacio de la vida cotidiana, esa vida así mal llamada, y que él se preciaba de no frecuentar, porque para él lo cotidiano estaba hecho de la prolijidad y la rutina de las cosas interiores...”⁶ (33).

El espacio de la vida cotidiana ocupa todo el tiempo del enunciado. “El hombre abrió el grifo del agua en la cocina y lavó el cuchillo” es el primer sintagma que desencadena el proceso de selección, lavado, pelado y cortado de las papas necesarias para completar el “pollo a la cazadora”. El peso, el color, el tamaño y el olor de las papas logran fisurar la repetitividad del gesto rutinario y disparar la resemantización del mundo andino y de la vida individual del sujeto en el exilio.

El espacio evocado por el protagonista, en cambio, se construye fuera del ámbito de lo cotidiano. La bruma del exilio presenta un yo escindido en su propia subjetividad que ha establecido una división contradictoria entre el espacio público, sintetizado en la noción de exilio, y el espacio cotidiano, ahora forzosamente recuperado⁷.

Entre ambos mundos, la preparación de una comida le permite atisbar las huellas de la otredad andina e intentar aprehenderlas en su proteica transformación culinaria. La papa, un objeto cultural característico de las interacciones semióticas americanas coloniales y neo-coloniales⁸, desencadena el proceso reflexivo que lleva al sujeto desde el exilio hasta las haciendas del Perú. Desde las papas de Wyoming o Idaho hasta las papas de su país en las que estaba “toda la historia de su tribu” (36).

El tubérculo, “un principio elemental y a la vez combinatorio, como una figura libre” (33), actúa al menos en tres niveles de ficcionalidad diferente: 1) establece un nexo entre el macroespacio andino perdido y el microespacio actual de la vida ordinaria⁹; 2) entre el conocimiento del padre y el conocimiento del hijo¹⁰; 3) entre la oralidad predominante en la cultura andina y la escritura del exilio.

En primer lugar, “chaque société code des messages qui lui permettent de signifier au moins une partie de ce qu'elle est” (Lévi-Strauss 276). La comida es uno de estos códigos que enlaza el espacio individual de lo ordinario con el ámbito mayor de las regiones. A través de la comida se construyen redes de pertenencia social, política y regional: olores, sabores, gustos, formas de selección y también de preparación disímil de los alimentos. ¿Un sabor italiano? preguntó el hijo una vez acabado el plato. “— Peruano —

corrigió él —. Un sabor serrano, chino y criollo” (35). La trilogía enumera sabores al mismo tiempo que bosqueja hipótesis de integración de la nación peruana. Desde el exilio¹¹, la papa resemantiza los elementos hasta entonces olvidados e inclusive despreciados de la cultura peruana y permite imaginar una comunidad inclusiva de la heterogeneidad andina. Los signos de “los pobres recursos del subdesarrollo”¹² desplazan metonímicamente sus valores no sólo hacia el trabajo en las haciendas, donde su padre había aprendido las recetas chinas, sino también hacia la cosmovisión andina en su totalidad, hacia “los pueblos, como el suyo” que “sólo podían ser distintos, y sólo podían ver el mundo como otro mundo” (34).

En segundo lugar, el tiempo de la preparación y el de la cocción unen al padre y al hijo en la narración de un relato que es, al mismo tiempo, una búsqueda de sus historias de vida. “Elaboramos minuciosamente un plato para que el hijo nos reconozca en la historia completa del sabor” (35). Esta historia del sabor reproduce simétricamente otra historia¹³. A partir de este “pollo a la cazadora” el protagonista recuerda y entiende “como una revelación” (35) otras lejanas comidas en las que su padre cocinaba plato chinos que había aprendido en una hacienda de Perú: “[...] esa extraña historia, siempre incompleta, que celebraba el encuentro del padre y del hijo en la comida” (35).

El alimento une al abuelo, al padre y al hijo en un proceso de autoconocimiento que, partiendo del sabor y la textura de la papa, intenta alcanzar el sabor y la textura de la historia de vida. No sólo se come lo que se tiene o lo que se ofrece, “il est plus indiqué de croire que nous mangeons nos souvenirs, les plus sécurisants, assaisonnés de tendresse et de rites, qui ont marqué notre petite enfance” (Giard 258). A través del alimento es que el hijo puede vislumbrar el pasado andino de su padre pero también a través de ese alimento que le ha preparado al hijo, el padre reconstruye el relato de su propia vida en el cual la comida que su padre le preparaba es un núcleo centrífugo de significaciones elididas que el pollo a la cazadora reactualiza. La última simetría parece evidente: la papa, como el sujeto, es “un arbusto enraizado en fruto” (33). Y el sujeto, como la papa, conoce sus raíces a través del hijo.

En tercer lugar, el acto culinario escenifica en “Avenida Oeste” varias de las múltiples relaciones tensionales entre oralidad y escritura que, como ha observado Martín Lienhard, son unas de las características vertebradoras de las relaciones culturales en el continente.

El sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado han adquirido en el exilio un distanciamiento con su lengua de origen que les hace dudar inclusive de los vocablos adecuados para describir las actividades relacionadas con el alimento en el que busca los rasgos de la identidad perdida: “Ahora creía que ni siquiera la palabra «cosecha» era la usual. La recolección. ¿La recogida? ¿Cómo se llamaba este recoger de dentro de la

tierra?" (32). Al mismo tiempo su hijo lee "nombres resonantes" que no puede comprender en un libro de lectura en castellano¹⁴. Una lucha en el exilio contra la colonización de la lengua y de la memoria. Lucha fútil que se diluye en gestos impotentes de dos sujetos a la espera del pasado y del futuro.

No es allí donde el sujeto logrará recuperar su pasado andino sino en el inesperado espacio escriturario de lo cotidiano: en el cuaderno de recetas de su mujer. Ese "cuaderno proliferante" ofrece un espacio de negociación discursiva a las fuerzas tensionales en pugna, es una "historia completa" que duplica la historia del narrador y desencadena una de las redes sémicas más consistentes del cuento: la de las historias como sabores o, la de los sabores como historias. Una primera observación permite distinguir entre la historia y el sabor del yo — la papa — y las historias y los sabores de los otros:

Historia y sabor del YO -----	Historias y sabores de los OTROS -----
<p><i>"La papa, esa era su propia historia"</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comida china del padre <i>"extraña historia, siempre incompleta"</i> • Cuaderno de recetas de la mujer <i>"otra historia completa, la de su propio exilio"</i> • Cocina y conversación con el hijo <i>"Elaboramos minuciosamente un plato para que el hijo nos reconozca en la historia completa del sabor"</i>

Una segunda observación permite distinguir, además, entre las "historias completas" y las "historias incompletas". La historia de la papa¹⁵, la de la tribu¹⁶, la del cuaderno de recetas de la mujer¹⁷ y la aquí narrada son historias de sabores completos¹⁸. Son historias, sabores y escrituras de los otros, que no afectan la voz del yo más que como relatos referidos. En cambio, el sabor chino de la comida del padre¹⁹ y los "nombres resonantes" que su hijo intenta reproducir en castellano²⁰ son historias incompletas, historias de exilios internos y externos, de sujetos escindidos y fragmentados, de desgarramientos coloniales²¹.

No en vano “Avenida Oeste” se ubica desde el título en una zona de tránsito intenso en la que la referencia al oeste ancla la semantización espacial en el ambiente andino y en las interacciones semióticas que lo configuran: el conflicto entre las prácticas orales y las prácticas escriturarias en el marco de la perdurabilidad de situaciones coloniales y neocoloniales. El sujeto que construye, cual un “tubérculo de forma libre”, se conoce (reconoce) en las historias completas de los otros y a través de estas historias y de sus sabores, logra alcanzar “toda la historia de su tribu”:

Toda la historia de su tribu estaba allí, se dijo, sobreviviente como era entre espacios ocupados y saqueados varias veces y, no obstante, creciendo en los márgenes, acosada y esperando. (36)

NOTAS

1 “[...] la culture ordinaire est d’abord une *science pratique du singulier*, qui prend à revers nos habitudes de pensée où la rationalité scientifique est connaissance du général, abstraction faite du circonstanciel et de l’accidentel.” de Certeau y Giard 360.

2 En el campo teórico, véanse las notables contribuciones de Néstor García Canclini y William Rowe.

3 Cfr. Giard 221-2.

4 Cfr., entre las más conocidas, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel o “Historia de Arroz con Habichuelas” en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* (1982) de Ana Lydia Vega.

5 Cfr. Susan J. Leonardi, “Recipes for Reading: Summer Pasta, Lobster à la Risesholme, and Key Lime Pie”, *PMLA* 104, 3 [May 1989]: 340-347.

6 Cfr. la coincidencia con los postulados de Michel de Certeau: “Le quotidien, c’est ce qui nous tient intimement, de l’intérieur”. *L’invention du quotidien*, I.

7 “En esos años de viajes ininterrumpidos, ellos habían logrado separarse de la idea de lo cotidiano, gracias a la noción del exilio, que alienta el proyecto de regresar al país y aligera el tránsito extranjero.” Ortega 33.

8 “Parce que les hommes ne se nourrissent pas des nutriments naturels, de principes diététiques purs, mais d’aliments *culturalisés*, choisis et préparés selon des lois de compatibilité et des règles de convenance propres à chaque aire culturelle [...], les aliments et les mets s’ordonnent dans chaque région selon un code détaillé de valeurs, de règles et de symboles, autour duquel s’organise le modèle alimentaire d’une aire culturelle dans une période donnée.” Giard 238

9 “Tomó en sus manos las rodajas cortadas. No había mucho que descubrir en ellas. No era necesario derivar de ellas otro sentido que ese espesor que ya poseían, esa crudeza limpia, ese sabor que era sabor de la tierra. Pero ese mismo sentido las trocaba en sus manos en una rama recuperada por él, allí en la cocina.” (34)

10 “Como una revelación, entendió que [...] tal vez su padre había preparado esos platos para él, en esa extraña historia, siempre incompleta, que celebraba el encuentro del padre y del hijo en la comida.” (35)

11 [...] quand la conjoncture politique ou la situation économique force à l'exil, ce qui subsiste le plus longtemps comme référence à la culture d'origine concerne la nourriture, sinon pour les repas quotidiens, du moins pour les temps de fête, manière d'inscrire dans le retrait du soi l'appartenance à l'ancien terroir.” Giard 259.

12 “Durante mucho tiempo se había resistido a comerlas. Su mismo nombre le llegó a parecer desagradable: una marca regional, un signo más de los pobres recursos del subdesarrollo, desprovista como estaba de proteínas y recargada de harinas. Las papas fritas le parecían más tolerables: eran, de algún modo, un estado más neutral.” (32)

13 “Había una cierta ironía en repetir hasta ese punto los gestos de su padre, en una similar situación de exilio, elaborando una sabor improbable en la cocina.” (35)

14 “El niño fue por su libro de lectura en castellano y se sentó a la mesa. Leía en voz alta los nombres resonantes, que eran también como otra historia incompleta, y el hombre tenía que ir cada tanto en su auxilio, explicándole una y otra cosa.” (34)

15 “Hervidas, asadas, fritas o guisadas, el recetario de la papa era también una historia completa” (32).

16 “Toda la historia de su tribu estaba allí, se dijo, [...]” (36).

17 “... creyó descubrir, en ese cuaderno proliferante, otra historia completa, la de su propio exilio, y tan completa que estaba hecha de recetas incumplidas, de platos nunca preparados, y de otros repetidos, o ya olvidados por él.” (33)

18 “Elaboramos minuciosamente un plato para que el hijo nos reconozca en la historia completa del sabor” (35).

19 “... esa extraña historia, siempre incompleta, que celebraba el encuentro del padre y del hijo en la comida” (35).

20 Cfr. nota 15.

21 “El sujeto que emerge de una situación colonial está instalado en una red de encrucijadas múltiples y acumulativamente divergentes: el presente rompe su anclaje con la memoria [...]; el otro se inmiscuye en la intimidad hasta en los deseos y los sueños, y la convierte en espacio oscilante, a veces ferozmente contradictorio; y el mundo cambia y cambian las relaciones con él, superponiéndose varias que con frecuencia son incompatibles.” Cornejo Polar 1993: 9.

OBRAS CITADAS

Cornejo Polar, Antonio y Luis Fernando Vidal. 1984. *Nuevo cuento peruano (Antología)*. Lima: Mosca Azul, 1986.

Cornejo Polar, Antonio. 1993. "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis". *Hispanamérica* XXII, 66: 3-15.

de Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol. 1980. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1994.

García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Giard, Luce. 1980. "Faire-la-cuisine". En Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol. *L'invention du quotidien*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1994.

Lévi-Strauss, Claude. 1967. *Du miel aux cendres*. Paris: Plon.

Lienhard, Martín. 1989. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

Ortega, Julio. 1981. "Avenida Oeste". En Cornejo Polar, Antonio y Luis Fernando Vidal. 1984. *Nuevo cuento peruano (Antología)*. Lima: Mosca Azul, 1986, pp. 31-6.

Rowe, William y Vivian Schelling. 1991. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo, 1993.

Terdiman, Richard. 1992. "The Response of the Other". *Diacritics* 22, 2: 2-10.

TENTATIVA DE REINSECCIÓN DE TRES POEMAS “MARGINALES” EN LA OBRA POÉTICA DE WALDO ROJAS

Marcelo Pellegrini
Universidad Católica de Valparaíso, Chile

PIAZZA NAVONA

No buscas Roma en Roma, aunque Roma te encamina
paso a paso
hasta la Plaza de los Ríos Cardinales,
recompensa emboscada en el claro del ocre.

El Orbe en la Ciudad, y en la ciudad la Fuente,
eterna a sus horas perdidas de antemano
a la espera de consignas convenidas
por la agonía de las horas.

Sólo a nombre de ríos terrenales sus divinidades
encalladas en la piedra dividen y no reinan.
Esfinges tácitas de un secreto a voces,
persisten en trances de arrebató, absortas
con humano desaliento en el juego de durar.

Así es a nombre de sí misma que despliega el agua
el nombre de una saciedad sin restañar
— la prosodia de un arrullo, un resabio acallado en
un murmullo —
mientras los amaneceres recobran en la fuente severa
el precio que suma al desborde de los días
el ademán esquivo de su estancia cegada de destellos.

Palabra en germen infructuoso,
el surtir de la Fuente es ahora un afluente de
irrigaciones estancas:
sedimentos de fijeza en la fluencia, fluidez

infundida a la quietud,
hiladura de arena que deja escurrir entre tus dedos
su dispendio.

Todo cuanto permanece es porque ha sido proferido.

Improbable que bebas de estas aguas, improbable
que de viva voz el acto que tu sed desdiga
se apegue en cuerpo y alma a tu palabra;
un sueño arrancado de su cauce las retuvo en
su remanso y nos retiene,

causa pura embancada en la zozobra de agosto.

En el barrio romano situado entre el Corso Vittorio Emanuele, el Corso Umberto I y el Tíber, cerca del Panteón, enclavada al interior en un óvalo de construcciones, se halla la *Piazza Navona* o *Circo Agonale*. Ocupa el emplazamiento del antiguo estadio de Domiciano, cuya forma elíptica aún conserva y quizás también el nombre alterado: *agone*, “arena de lidia”, *n’ agona*, *navona*.

Tres *Fuentes* decoran la Plaza. En la del medio, llamada la *Fuente de los Ríos*, debida a Bernini y sus discípulos, están representados los cuatro rincones del mundo por un conjunto escultórico de gran dimensión, compuesto por un peñón rocoso central en cuyos ángulos se alzan cuatro estatuas colosales al pie de otras tantas vertientes, simbolizando los ríos Danubio (Europa), Ganges (Asia), Nilo (Africa), Río de la Plata (América).

En esta plaza tenían lugar fiestas, juegos populares y otras celebraciones. Entre los siglos XVII y XIX, todos los sábados del mes de agosto, la plaza era inundada, para regocijo de la población.

Poema no incluido en la primera edición de *Fuente itálica* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991), está dedicado a Horacio Flores-Sánchez.

TRASTIENDA

La oscuridad es la trastienda de esta casa establecida débilmente
ante la fuerza de las cosas que la ubican.

Entre el día y la noche ella es un claro en el sucederse de las horas
que la emboscan,

y en ella entramos hacia la paz que sus muros se esfuerzan en guardar
para nosotros.

Afuera todo cae por el peso de su verdad.

Otra versión de lo real es aquello que se arrumba en la trastienda,
que al igual que nosotros “no podría soportar demasiada realidad”:

se oculta de sí misma en la penumbra

y sus habitantes — simples objetos en desuso — ennegrecen mutuamente.

Aquí es adonde nunca hemos de volver.
Antípodas de nuestras propias sombras, haremos nuestra vida
entre estos muros,
nosotros, moradores dormidos de esta casa, seremos en el lecho
la sombra
de una silla semivestida con ropas en desorden.

ROSAMEL DEL VALLE NOS CONCEDE ESTA TARDE
DE OTOÑO JUNTO AL RÍO

*Mientras mis amigos no mueran
yo no hablaré de la muerte*

Lautréamont

Tacto de helada tela esta tarde de Otoño junto al Río,
cuando el aire despliega alas de raso sobre el agua que no se harta
de la tierra que enlodaza.
Una tarde de bruces sobre la realidad, madre de tantas sensaciones,
cómo no estar del todo despiertos
y que los ojos nada vean de tanto despertar, sino luz que se enguanta
a las formas de lo incierto.
¿Verdad, Rosamel, que hay tardes escritas como para el joven Mozart?
Así este panorama desde un banco público recién abandonado por el sol.
Mendigos de grandioso sombrero se inclinan sobre papeles
que una brisa polvorienta desplaza a su antojo,
jóvenes nostálgicos y esas dichosas muchachas flores de su edad,
que entristecen los parques.
Cómo resulta gris esta tarde.
Por cierto hay sonrisas que estallan de tiempo en tiempo.
Con el pensamiento es posible acercar las cosas y alejarlas,
otro viento que puede crear voces,
desbaratar lo verdadero a propósito de tanta realidad.
Tardes como éstas, Rosamel, en que el espíritu sopla donde quiere
y todo cuerpo es espíritu momentáneo, sin recuerdo.
Nadie ha mentado aún las desapariciones.
Todo está aquí o pudiera estarlo.
Hay lo que se recuerda y esas lagunas del pensamiento en que el agua
transparenta su propio volumen.
No hay lo certero, existen oquedades, espacios vacíos y su vértigo,
huecos que objetos y mujeres ocupan a su turno.
Lo dice el deterioro de las cosas.
Pliegues en las sábanas, las reptaciones del vino en los manteles
y algo de todo ello hay en las lágrimas de las jóvenes vendedoras
de las panaderías.
Se habla entonces de lo vuestro.

Alguien alzó primero la voz sobre estas imágenes que nos interpelaban
y sólo imágenes brotaron de su eco.
Como para los antiguos de tan grata memoria, la única voz cierta es el sol
(*"... y que bello era el sol olvidado por todos"*)
cuya certeza esta tarde anémica de Otoño se obstina en rehuirnos.
Crecen las sombras como una traición
y el gris fustiga el ánimo de las ciudades.
¿Dónde yace el poder de lo visible, Rosamel, si sólo la Voz dice lo cierto,
flor de transformaciones?
Da el organillero una vuelta más a su artefacto y la música vuelve
sobre sus pasos a inundar el Parque.
A ese juego nos aplicamos sin saberlo, y estamos en lo vuestro
al ubicar nuestro mirar en la dirección de las miradas de los rostros
sobrepuestos de las monedas antiguas.
Ver el Río en esta tarde. ¿Son las aguas crepitantes camino del mar
como en las viejas canciones,
o el trabajoso ascender de las piedras hacia la montaña?
Una y misma cosa el sigiloso brotar de los Bosques
y el crecer desgañitado de las grietas y las ruinas:
ambos propugnan idénticas desapariciones.
Blandas oleadas de murmullos delatan a las aguas, pero "muchos fuegos
están ardiendo bajo esta agua",
tenemos en cuenta sólo las metamorfosis.
Discutible, dicho así como de paso, cuando ya empieza a franquearnos
el frío y la edad, cada cual desde su flanco,
el *ahora* que somos sobre el escaño de floja madera bajo la recia arboleda,
y el *todavía* que es la creatura humana, esa pared minada por las ratas.
Concede usted esta tarde, Rosamel, a una multitud que le mira reclinarse
en su asiento,
mientras usted toma nota de todo con los ojos.
No hay mil puertas para esa llave con que juegan sus dedos
nuestro mundo es bloqueo,
pero algo de ese rito alcanzará a algún Dios
y estaremos esperando que así sea.
Valga por ahora lo visible para el común de las miradas:
dos figuras ni más ni menos ciertas.
Un personaje de largas manos de organista, su rostro abarrotado de rostros,
se dispone a enfrentar el más irrisorio desenlace.
Cómo se ha vuelto oscura la tarde al paso de las gentes.
Excusemos al Poeta que ahora sale de paseo,
red entomológica en la mano, a cazar imágenes.
Nosotros nos sentaremos al lado de su muerte.
Cuidado tengan todos con el hombre de cuna sola vida.

(Otoño-Invierno de 1967)

A PROPOSITO DE ESTOS POEMAS

Aunque no estrictamente inéditos, estos poemas de Waldo Rojas poseen un carácter marginal dentro de su obra. No digo con esto que podamos reconocer un “centro” y un “borde” en un espacio que, por su naturaleza, los rehúsa. En poesía, cada texto configura una asamblea de luminarias en la noche: la constelación de una obra, que no reconoce la mayor “categoría” de uno o de otro poema. Hablo de una marginalidad que “(...) es tal respecto de una obra sancionada por la publicación de algunos libros contemporáneos de la redacción y de la primera y efímera aparición de esos poemas ‘sueltos’ en las páginas de un diario o una revista. Su ausencia ahí es del orden de una decisión de autor so capa de su idea de lo que debe ser un libro de poemas y la sucesión de cada libro; en ella han jugado ya sea la discriminación estético-crítica, ya el cilicio de la autocensura normativa o el dictamen del azar”¹. Esta reflexión del propio poeta nos impone, sanamente, un límite: la exclusión de tal o cual texto se debe a este “hombre de letras” que sabe que, justo en ese momento, se hace presente un lado semioscuro de su quehacer. Se ha abierto, podemos pensar ahora, una especie de limbo, no relacionado con algún “misterio poético” sobrenatural sino que ligado o, mejor dicho, nacido bajo el signo de su propio ritmo, de su propia respiración. Así, no tenemos más que repetir lo de siempre cuando leemos una obra de este carácter: no asistimos a la mera corrección (escritura de “borradores”) sino que a un fenómeno dado desde la génesis misma de cada poema: “(...) más que escribir [yo] des-escribo (...) Esta operación un tanto perversa ha llegado a ser en mi caso una suerte de método de trabajo”². Creo que esta es una de las claves menos entendidas del quehacer de nuestro autor, salvo las excepciones de siempre³. Es, precisamente, con el afán de comprender otra faceta de esta “des-escritura” que, previa autorización del autor, doy a conocer estos poemas que permanecían semi-ocultos.

Si cada texto tiene su historia o, mejor dicho, su anécdota previa, en su lectura es necesario captar su inteligencia. Si para Genette la escritura es un “juego cautivante y mortal”, igualmente caben ambos términos para la lectura, operación que, dadas las diferencias del caso, es su reflejo: un salto mortal hacia un discurso crepitante. En la lectura, tampoco sabemos dónde iremos a dar exactamente.

Sin dejar de suscribir ni por un instante lo dicho en el párrafo anterior, he creído necesario ir transcribiendo, en la medida en que intento un comentario (lectura) de cada poema, algunas reflexiones del propio Waldo Rojas que tocan parte de sus “historiales”. Reflexiones contenidas en la carta citada anteriormente y referidas, claro está, a “(...) intra-historias [que] remiten a un acto de ostracismo editorial (...)”⁴.

Así, *Piazza Navona*⁵ es una proyección del último poemario del autor, *Fuente itálica*⁶. No se trata de un anexo o un apéndice, sino de un poema que debió haber ido en el libro y pese también a lo que intufa sin más como su necesidad arquitectónica en el conjunto. Pasé algunos meses dándole

vueltas, como se dice, antes de dar con los retoques (en realidad, la ‘poda’ de un fragmento íntegro, sin modificación del resto) que desembocaron en su versión actual. Pero ya era tarde, pues el libro estaba en prensa. Hoy, claro está, lo lamento y no puedo dejar de sentir su ausencia allí como un vacío, como una pieza fundamental de menos. Si algún día hay una segunda edición, no podría faltar en ella”⁷. Único texto sobre Roma de todo el conjunto, *Piazza Navona* confirma y replantea “un puñado de ideas fijas, las únicas ideas, por lo demás, que sean permisibles a un poeta”⁸. Desde Heráclito hasta Quevedo y Waldo Rojas, esta reflexión, esta “piazza”, es el lugar privilegiado de una agonía: la de las horas transmutadas en lenguaje,

*Así es a nombre de sí misma que despliega el agua
el nombre de una saciedad sin restañar
— la prosodia de un arrullo, un resabio acallado en
un murmullo —
(...)*

*Palabra en germen infructuoso,
el surgir de la Fuente es ahora un afluente de
irrigaciones estancas:
(...)*

para luego ser fijeza o sedimento, Plaza de Ríos Cardinales donde unas estatuas de piedra son la representación del agua que fluye. ¿No será la misma plaza una fuente — con sus fuentes — de esa agonía?; ¿ha vuelto el peregrino a Roma para solamente ver el Río, “lo único que permanece y dura”?

El poema *Trastienda*, texto que nos hace “remontar las aguas del tiempo” dentro de la producción del autor⁹ y que se mantuvo inédito” (...) dado el hecho de ser en cierto modo un texto que tomaba pie, por así decir, en *Príncipe de Naipes* [1966] y era de este modo una prolongación de su impulso poético, no se alejaba lo suficiente de la fórmula de esos mismos textos como para justificar su inserción entre los poemas de *Cielorraso* [1971], aunque anunciara ciertos desarrollos y soluciones de algunos de sus poemas (...)”¹⁰ viene a fijar el ojo en la caída a lo real: una trastienda, oscuridad “entre el día y la noche”, un limbo (¿el limbo donde estaban estos poemas?) que contiene la *otra* versión de lo que más o menos impunemente llamamos realidad. ¿La trastienda del lenguaje?; ¿cuál es esa “casa” donde “nosotros” moramos?. El verso clave de este poema

Otra versión de lo real es aquello que se arrumba en la trastienda.

nos plantea, secretamente, una pregunta: ¿es que el poema — todo poema — *elude o elide* la realidad?. Significativo resulta, al mismo tiempo, saber que la trastienda

*Entre el día y la noche (...) es un claro en el sucederse de las horas
que la emboscan*

si nos damos cuenta, en una relectura, que en *Piazza Navona* la “Plaza de los Rfos Cardinales” es una

recompensa emboscada en el claro del ocre.

Dos poemas ligados, más allá de sus modulaciones sintácticas, por una misma visión perdurable, la magia meditada del poeta. Y para seguir con el juego de las prefiguraciones (¿hay otro *juego*, además de éste, para la crítica literaria?), aventuro que *Trastienda* se transfiguró, años después, en un fragmento de *Umbrales emboscados*, primera sección de *Almenara*¹¹:

*Todo el abatimiento del amanecer
en el claro del bosque:
para una sombra plácida, cuántos umbrales
animosos.*

Finalmente, *Rosamel del Valle nos concede esta tarde de otoño junto al río*¹² — título que por sí solo ya es un poema — si bien es cierto que resuelve poéticamente una “impasse”, a saber, la muerte del poeta chileno en la década del sesenta, se transfigura en un texto que sobrepasa su anécdota: “¿Incursión más o menos consciente y conscientemente incierta en la posibilidad de optar en ese entonces por la ‘poesía de circunstancia’? Quizás su verdadero *motivo* fuera — y es, según veo ahora — aquel paradójico de la puesta en juicio de ese mismo tipo de escritura poética: la ‘circunstancia’ del poema no es otra que la de aquel espacio al mismo tiempo substantivo y conjetural que nace con el poema. Esta idea, creo, intentó tomar cuerpo e intensidad en *Cielorraso*, libro hecho de ‘intimididades y de intimidaciones’, en las zonas de claroscuro de la palabra (...)”¹³. Este poema, que su mismo autor decidiera no incluir en *Cielorraso* ya que su único fin era su publicación en un diario¹⁴, nos remite nuevamente al agua — esta vez a las aguas finales — aunque invoca en su cuerpo a la inasible realidad, como en el segundo poema aquí publicado. No creo que sea aventurado creer que el poema a Rosamel sea una prematura aproximación a las obsesiones perdurables de la poesía de Waldo Rojas; mucho nos dice al respecto la filiación a una poesía que hasta hoy no conocemos del todo. Rosamel del Valle es casi un extraño entre nosotros y frente a su obra no podemos decir más; que lo *único que ha sucedido es que existes*; ¿cuándo lo leeremos?. Rojas se nos presenta ya desde su momento de “poeta joven” como un maduro lector-escritor capaz de introducirse en otro discurso para establecer vasos comunicantes, actitud que mantiene hasta hoy. Porque este poema, sin dejar de ser “rojiano”, posee un fraseo muy semejante al del poeta de *La visión comunicable* y mantiene su hilo verbal-respiratorio por medio del “versículo” que, en un movimiento de espiral, desata las imágenes, previamente cazadas *red entomológica en la mano*. Si Rosamel reescribió a Orfeo, Rojas, en ese oscuro juego de pasarse la antorcha, los reescribe a ambos. ¿No es esta tarde junto al río una excelente muestra de una palabra muy lúcida de su quehacer?. Aquí, el

aire, el agua, el árbol, son los viejos símbolos que nos dicen la ya antigua discordia entre la realidad y el deseo. Constelación reordenada a través de las fibras de un poema que crepita hacia la reflexión en torno a la muerte que, cuando llega, pinta — invisible — un gran signo que nos deja mudos:

*No hay mil puertas para esa llave con que juegan sus dedos
nuestro mundo es bloqueo,
pero algo de ese rito alcanzará a algún Dios
y estaremos esperando que así sea.*

ABSTRACT

Este artículo pretende restituir o reinsertar dentro del espectro de publicaciones del poeta chileno Waldo Rojas (Concepción, Chile, 1943) un conjunto de tres poemas no incluidos en ninguna de las mismas. Su *Tentativa* es, pues, la de una reestructuración de la obra desde la perspectiva del lector, labor que en todo momento le corresponde a quien aborda algún sistema imaginario de esta naturaleza. Comienza por el hecho fundamental de dar a conocer los poemas para luego dar paso a un comentario o lectura de los mismos.

NOTAS

- 1 Fragmento de una carta que Waldo Rojas me enviara desde París (fecha de 23 de agosto de 1994) donde comenta la primera versión de este trabajo.
- 2 “Waldo Rojas: el mundo ausente”, entrevista de Jorge Fondebrider, en *Diario de Poesía* número 14, verano de 1988, sección ‘Reportaje’, Buenos Aires, Argentina. La cita corresponde a la página 5.
- 3 Ver los trabajos de Jaime Concha, Carmen Foxley, Evelyn Mynard y Javier Campos, entre otros.
- 4 Waldo Rojas, carta citada.
- 5 Publicado en la revista bilingüe *Parábola / Parabole*, número 1, París, verano de 1994, pp. 16-17.
- 6 Waldo Rojas, *Fuente itálica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, colección ‘Los Contemporáneos’, 1991. 60 páginas.
- 7 Waldo Rojas, carta citada.
- 8 Waldo Rojas, “Notas a esta edición”, prefacio a *Fuente itálica*, pp. 9-10. La cita corresponde a la página 10.
- 9 Publicado en el diario *La Nación* el 9. I. 1967 y en Revista *Trilce*, 13, Valdivia, 1968.
- 10 Waldo Rojas, carta citada.
- 11 Publicado en el diario *El siglo* el 18. VIII. 1968.
- 13 Waldo Rojas, carta citada.
- 14 Waldo Rojas, carta citada.

NOTAS

EL CASO PADILLA: CRIMEN Y CASTIGO (Recuerdos de un condenado)

Manuel Díaz Martínez

El crimen

La Sección de Literatura de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a través del que entonces era su secretario, el poeta César López, me invitó a formar parte del jurado del Premio de Poesía “Julián del Casal” correspondiente a 1968 por haber ganado yo ese premio el año anterior. Al aceptar supe que compartiría responsabilidades — casi inmediatamente supe que también compartiría angustias — con otros dos cubanos, José Lezama Lima y José Z. Tallet, y con dos extranjeros, el inglés J. M. Cohen y el peruano César Calvo.

Desde los primeros contactos que los integrantes del jurado tuvimos para comentarnos las lecturas que íbamos haciendo se patentizó el interés que despertaba en todos el libro titulado *Fuera del Juego*, que concursaba con el número 31 y bajo el lema “Vivir la vida no es cruzar un campo”, que es un verso de Pasternak. Sabíamos — el anonimato en los concursos suele ser una impostura — que el autor de este libro era Heberto Padilla, como sabíamos que el otro libro que también nos interesaba, aunque menos, era de David Chericián. Lo sabíamos porque ambos autores se habían encargado de decírnoslo.

El concurso se desarrolló en medio de las tensiones generadas por la polémica entre Lisandro Otero, en aquel momento vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, y un Heberto Padilla crítico y desafiante. Padilla deploró, en un comentario agresivo publicado en *El Caimán Barbudo*, que el espacio dedicado por esta revista a la novela de Lisandro Otero *Pasión de Urbino*, que en 1964 había aspirado sin éxito al Premio Biblioteca Breve, de la editorial catalana Seix Barral, no se le hubiese dado a la de Guillermo Cabrera Infante (ya exiliado en Londres) *Tres tristes tigres*, que fue la

ganadora de aquel premio y que el poeta de *El justo tiempo humano* valora muy por encima de la de Otero. En su texto, aludiendo a las nefastas consecuencias de la estatalización de la cultura en los países del Este, en algunos de los cuales había vivido, Padilla pasa de lo literario a lo político con quejas y advertencias que obligaron a los jóvenes redactores de *El Caimán Barbudo* a responderle en un editorial pletórico de confianza en la singularidad democrática del socialismo cubano. (¡Oh, Jesús (Díaz), de cuántas ingenuidades están hechas nuestras decepciones!)

Una mañana, avanzadas las labores del concurso y cuando ya nadie ignoraba que el candidato más fuerte al premio era *Fuera del juego*, el poeta Roberto Branly me visitó en el despacho que como redactor jefe de *La Gaceta de Cuba* yo ocupaba en la UNEAC. Venía alarmado: acababa de verse con el teniente Luis Pavón, director de la revista *Verde Olivo*, de las Fuerzas Armadas, y este oficial, que estaba directamente a las órdenes de Raúl Castro, le había comentado “confidencialmente” que si se le daba el premio al libro de Padilla, considerado contrarrevolucionario por “ellos”, iba a haber graves problemas. Entre Branly y yo existía una amistad entrañable, bien conocida por Pavón, y no me cupo duda de que éste había utilizado a mi amigo para transmitirme, sin que lo pareciera, un mensaje que era toda una amenaza.

No me di por enterado. En la reunión que el jurado celebró al concluir la lectura de los libros que concursaban sostuve que *Fuera del juego* era crítico pero no contrarrevolucionario — más bien revolucionario por crítico — y que merecía el premio por su sobresaliente calidad literaria. Los otros miembros del jurado eran de igual opinión. No hubo cabildeo de Cohen, como presumió Nicolás Guillén y ha dicho Lisandro Otero. Nadie tuvo que convencer a nadie de nada: la coincidencia entre nosotros fue tal desde el primer momento, en lo que a ese libro se refiere, que no se produjo debate.

Sí hubo cabildeo, en cambio, por parte de la UNEAC para que no le diéramos el premio a Padilla. Guillén visitó a Lezama e intentó disuadirlo. David Chericián, por cuyo libro apostaba la UNEAC como alternativa al de Padilla, fue enviado por Guillén a casa de José Zacarías Tallet para que persuadiese al viejo poeta izquierdista de lo negativo que sería para la revolución que se premiara *Fuera del juego*. La noche del mismo día en que Chericián lo visitó — esa noche se velaba en la funeraria de la calle Zapata el cadáver del joven escritor Javier de Varona, castigado por disidente y cuyo suicidio, según la versión policíaca, se debió a frustraciones sexuales —, Tallet me dijo que fue tanta la indignación que le produjo la visita de Chericián, que después de echar a éste de su casa telefoneó a Guillén y lo increpó por pretender coaccionarlo. El poeta y cuentista Félix Pita Rodríguez, que era el presidente de la Sección de Literatura de la UNEAC, me aconsejó que desistiera de votar por Padilla. Ignoro si a Cohen y a Calvo también los presionaron. Supongo que no, por ser extranjeros.

En vista de que me resistía a servir de cuña contra Padilla (que no era servir de cuña contra un amigo, sino contra mis convicciones), el partido decidió sacarme del jurado y poner en mi lugar a alguien que cumpliera esa misión y quizás lograra, a última hora, inclinar la balanza en contra de *Fuera del juego*.

¿Qué hicieron los estrategas políticos para apartarme del jurado?

Meses antes, en el proceso de la llamada **microfracción**, como a otros individuos procedentes del disuelto Partido Socialista Popular, el Partido Comunista de Cuba, sucesor de aquél, me había sancionado, sin militar yo en sus filas y sin haber tomado parte en aquel episodio de la lucha por el poder entre estalinófilos (prosoviéticos unos, profidelistas otros). Después de un largo interrogatorio en una oficina del comité central, mis jueces me hallaron culpable de “debilidad política” por no haber denunciado al **microfraccionario** (estalinófilo prosoviético) que intentó reclutarme. Otra “debilidad política” me reprocharon: haberme manifestado públicamente en la UNEAC, después de que Fidel Castro proclamara el apoyo de Cuba a la URSS, contra la invasión soviética a la Checoslovaquia reformista de Dubcek. Según la sanción, yo no podía desempeñar cargo ejecutivos ni en lo administrativo ni en lo político ni en lo militar durante tres años y debía “pasar a la producción”, es decir: ir a trabajar a una fábrica, a un taller o a una granja, que es lo que en Cuba se entiende por pasar a la producción. Se me dijo que podía recurrir ante el buró político, y no tardé en hacerlo. En los momentos en que se desarrollaba el concurso de la UNEAC aún no se había dado respuesta a mi apelación.

Uno o dos días antes de la fecha fijada para la reunión en que el jurado acordaría el premio y firmaría el acta, Nicolás Guillén me hizo ir a su despacho. Me pidió — su voz y semblante denotaba una crispada contrariedad — que no asistiera a la reunión. “No vaya enfermarse”, me dijo. Le pregunté por qué y me respondió que le hiciera caso, que me lo rogaba en nombre de la vieja amistad que nos unía. Ante mi insistencia en preguntar, añadió, impaciente: “Díaz Martínez, si usted se empeña en asistir a la reunión, la policía podría impedirselo”.

En vista de que Guillén no quería o no podía ser explícito, decidí acercarme a la sede del comité central del partido para que me despejaran el enigma. Allí me recibió una funcionaria que trabajaba con Armando Hart en la Secretaría de Organización del PCC. Esta mujer de raza árida, en un aséptico saloncito refrigerado del Palacio de la Revolución en el que nos acompañaba un taquígrafo, me espetó nada más verme que sobre mí pesaba una sanción “ideológico-educativa” que me impedía ejercer de jurado. Le recordé que la sanción no decía nada de certámenes literarios ni hacía ninguna referencia a la cultura, y que en esos momentos ni siquiera era firme puesto que yo la había apelado y aún no se conocía el dictamen del buró político. Fue inútil: ella, cual esfinge electrónica, me repitió el cassette que

le habían encajado y selló nuestro desencuentro fijando esta conclusión: “La sanción le prohíbe a usted ejercer cargos ejecutivos, y votar en un jurado es un acto ejecutivo”. Pensé que tomar un café con leche también es un acto ejecutivo, pero en fin... Abrumado por tan ardua cuanto alevosa aporfa, mas no vencido, solicité contrito que constara en acta mi desacuerdo, y al instante, incontinentemente, calé el chapeo, requerí la espada, miré al soslayo, fuime y no hubo nada. Nada más allí.

Aquella misma tarde le conté a Guillén mi aciaga visita al comité central. El poeta se enojó conmigo: temía que esa visita complicara las cosas y la interpretó como una prueba de que yo no confiaba en él.

Ya yo no formaba parte del jurado de poesía de la UNEAC. Para sustituirme, el partido designó al socorrido profesor José Antonio Portuondo, que era el eterno facultativo de guardia. Me lo imaginaba sentado junto a un teléfono las veinticuatro horas del día, pendiente de que lo llamaran para inaugurar un congreso, clausurar un simposio, despedir un duelo, presentar un libro, entonar un panegírico o hacer en la UNEAC alguna chapuza de esas que Guillén, con más pudor y temeroso de la historia, esquivaba cuando podía. Pepé Portuondo, pues, asistió en mi lugar al coctel que Guillén, a la caída de la tarde de un fresco sábado de octubre, ofreció en su espacioso apartamento habanero a los jurados de los Premios UNEAC de ese año. Alrededor de las diez de la noche de aquel día sonó en mi teléfono la voz de Lezama con su inconfundible entonación asmática: “Joven, campanas de gloria suenan: usted ha sido repuesto en el jurado”. Lezama había asistido al coctel de Guillén y oyó cuando Carlos Rafael Rodríguez, vicepresidente del Consejo de Estado, se lo comunicaba a éste luego de recibir una llamada telefónica. Minutos después de Lezama, Guillén me telefoneaba para darme la noticia con carácter oficial. Mi respuesta fue pedirle que me recibiera al día siguiente en su casa.

El domingo en la mañana le estaba diciendo yo a Guillén en su piso del edificio Someillán que no permitía que se me tratara como a un recluta: entre, salga, suba, baje... “No, Nicolás — recuerdo que le dije —, le ruego que transmita a Armando Hart mi decisión de no regresar al jurado mientras no sea respondida mi apelación contra la condena que el partido me ha impuesto”. Y le dije más: “Me apena que a usted, que es un gran poeta universalmente reconocido, unos burócratas que olvidaremos pronto le estén dando encargos de correveidile”. Guillén dio un respingo: “¡Yo no soy un correveidile!” Por eso mismo además de apenarme me indigna”, le respondí.

El lunes, como siempre, a las nueve de la mañana estaba yo frente a mi escritorio en la UNEAC. Alrededor de la diez me telefonearon de la oficina de Hart para citarme a una reunión que se efectuaría allí dos horas más tarde. Tres individuos, uno de ellos el entonces presidente del Consejo Nacional de Cultura, Eduardo Muzzio (a quien me gustaba llamar Muzziolini), me

esperaban en una habitación, sentados en torno a una mesa en la que había un termo con café, una jarra de agua, tazas, vasos y unas carpetas. Los dos personajes que acompañaban a Muzzio se identificaron como funcionarios del comité central. Uno de ellos tenía más aspecto de agente de la Seguridad del Estado que de cuadro político: su rostro no expresaba nada y apenas abrió la boca. El interrogatorio, que mis interlocutores prefirieron llamar conversación, duró dos horas o más. De los temas que allí se abordaron, los principales fueron mi correspondencia con Severo Sarduy y la sanción “ideológico-educativa” que limitaba mis derechos civiles.

A los ojos de aquellos señores constituí otra “debilidad política” más — y ya eran tres — el cartearme con Sarduy, a quien consideraban un tráfuga que había traicionado a la patria quedándose en Europa después de disfrutar de una beca de la revolución. Para demostrarme que eran válidas sus sospechas de que yo también quería desertar, me mostraron una carta, interceptada por la Seguridad, en la que yo le expresaba a Severo mi deseo de salir temporalmente de Cuba y le pedía que preguntara a Claude Couffon por las gestiones que estaba haciendo para que la Sorbona me invitara a dar unas conferencias. Me comentaron asimismo otra carta que yo le había entregado en mano a Julio Cortázar, durante un desayuno con él y con el escritor cubano Gustavo Eguren en el Hotel Nacional, para que se la diera a Severo en París. No me extrañaba que violaran mis cartas, pero sí, y se lo hice saber a mis anfitriones, que me reprocharan mi correspondencia con Sarduy. Me extrañaba porque el Consejo Nacional de Cultura había invitado a exponer en el Salón de Mayo (una muestra internacional de pintura moderna que se instaló en el Pabellón Cuba, en La Habana), con pasaje de ida y vuelta pagado por el Gobierno revolucionario, al pintor Jorge Camacho, que había ido a Francia con una beca de la revolución y, al igual que Sarduy, no había regresado a Cuba.

Lo que me dijeron respecto a mi sanción fue muy divertido. Resulta ser que o yo había entendido mal o el funcionario que me la comunicó no había hecho bien su trabajo, porque cuando éste me dijo que yo “pasaba a la producción” debí entender, o él debió especificarlo, que yo pasaba a la producción literaria.

De esta curiosa manera derogaron la segunda parte de la sanción, pero la primera quedó vigente: me cesaron como jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba* (mi sustituto fue el poeta Luis Marré, militante del partido) y me dejaron de simple redactor. Sin embargo, y contradiciendo a la metafísica funcionaria del departamento de Hart, me pidieron que me reincorporarse al jurado. Lo hice y voté por el libro de Padilla.

Por aquellos días, Armando Hart citó a los jurados extranjeros a su despacho. Les dijo que mi sanción obedecía a motivos ajenos al concurso, que no tenía nada que ver una cosa con la otra. No convenció. Uno de los presentes, Roque Dalton, se encargó de hacérselo saber allí mismo.

Después de la firma del acta y del Voto Razonado que añadimos — redactado por Lezama y por mí —, la ejecutiva de la UNEAC convocó a los integrantes de los jurados a una asamblea para explicarles los problemas que habían surgido en el Premio de Poesía con *Fuera del juego* y en el de Teatro con la obra de Antón Arrufat *Los siete contra Tebas*, que también fue tachada de contrarrevolucionaria. La asamblea no fue presidida por Nicolás Guillén — siguiendo el consejo que me había dado a mí, el poeta se enfermó —, sino por el suplente de oficio José Antonio Portuondo. A Félix Pita Rodríguez, de gustos afrancesados, en el casting le tocó el papel de fiscal como Fouquet-Tinville. En una alferecía jacobina, Pita “aclaró” lo que, según el libreto que le dieron, estaba ocurriendo: “el problema, compañeras y compañeros, es que existe una conspiración de intelectuales contra la revolución”.

El castigo

Lo que existía era una conspiración del gobierno contra la libertad de criterio. Por aquellas fechas llegaban noticias a Cuba acerca de brotes de disidencia entre los intelectuales de países del Este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia, y los dueños del poder en Cuba decidieron poner sus barbas en remojo — nunca mejor dicho lo de barbas — y curarse en salud. Esto explica la desmesurada importancia que le dieron al premio de Padilla y la política que desde aquel momento empezaron a diseñar para nosotros. El prólogo que la UNEAC impuso a *Fuera del juego* — para la mayoría, redactado por Portuondo; para algunos, por Lisandro Otero; para otros, por ambos al alimón; para todos, dictado o sancionado por los guardianes de la palabra de Castro — revela por dónde iban los tiros y por dónde irían los cañonazos. “Nuestra convicción revolucionaria”, se dice en dicho prólogo, “nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se decida a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba”. Lo de siempre: el enemigo externo utilizado, a la sombra de una “convicción revolucionaria” esgrimida como ley natural o ciencia infusa, para atar en la picota a los que en algo no piensan exactamente igual que el amo de la casa. Si esto no se llama terrorismo ideológico, ya me dirá alguien qué nombre ponerle.

La UNEAC honró su compromiso, expresado en la asamblea con los jurados, de publicar *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas*, pero no dio ni a Padilla ni a Arrufat el viaje a Moscú ni los mil pesos que completaban el premio estipulado en las bases del certamen. El poeta y el dramaturgo se quedaron *in albis* y en tierra y vieron cómo sus respectivos libros tuvieron una circulación casi clandestina.

Los meses que siguieron al concurso de la UNEAC presagiaban tormenta.

Después de haber sido destituido como redactor jefe de *La Gaceta de Cuba* y poco antes de que Luis Marré me sustituyera en el cargo, fui una tarde a la que aún era mi oficina en la UNEAC y me extrañó encontrar entreabierta la puerta. La empujé y el espectáculo que vi era indignante: el contenido de los archivos y de los cajones de mi escritorio estaba disperso por el suelo y pisoteado, los libros habían sido aventados en todas direcciones y la cola líquida que usábamos en la maquetación había sido vertida concienzudamente sobre los muebles y la máquina de escribir. Tardé un segundo en denunciar la tropelía al administrador de la UNEAC, que ensayó la expresión de asombro más decepcionante que he visto. Nunca supe quién hizo aquello. Una sospecha tuve entonces y la tengo aún: ¿no habrán querido endilgarme un sabotaje y luego de dar el primer paso retrocedieron por sabe Dios qué?

En noviembre de aquel año, 1968, un fantasma apareció en las páginas de *Verde Olivo*. ¿Quién era Leopoldo Avila? Nadie lo sabía. Aún hay conjeturas sobre la identidad del amanuense que se ocultaba tras ese seudónimo (la más insistente señala al teniente Luis Pavón, entonces pendolista de Raúl Castro), aunque la voz que le dictaba fue reconocida en el acto como la del máximo poder. El ectoplasma en cuestión pronto hizo célebres sus ataques personales y sus monsergas doctrinarias sembradas de anatemas y con fuerte olor a **proletkult** y Santo Oficio. Leopoldo Avila firmó artículos rabiosos contra Padilla, Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Rogelio Llopis, Cabrera Infante... En algunas de sus diatribas no falta el anatema de homosexual. Pocas veces fue objetivo, como cuando me calificó de autor irrelevante dentro de la narrativa cubana. Su bilis fundamentalista lo desborda cuando viene a decir lo mismo de Piñera y Cabrera Infante.

El artículo de Leopoldo Avila "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba" se publicó en *Verde Olivo* el 24 de noviembre de aquel año. Era la sinopsis del dogma gubernamental sobre la literatura y, en consecuencia, la horma para los escritores cubanos. En él se concretaba circunstancialmente el impreciso apotegma cesáreo "Dentro de la revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho". Gracias a este artículo los escritores de la isla supimos, por fin, qué era lo que desde la ventana de Castro se veía dentro de la revolución y qué afuera. Debimos agradecer que se nos facilitara este plano de áreas minadas. A pesar del carácter programático del texto, el más pretencioso de los que nos asestó, la gaseiforme entidad predicadora hizo espacio en él para meter capirotazos nominales: "Cabrera [Infante] es un tallador de la CIA. Con Severo Sarduy y Adrián García [Hernández] trazan desde el extranjero el camino de la traición..."

Así hablaba Zaratustra cuando llegó a La Habana la poetisa soviética Margarita Alliguer, la viuda de Alexander Fadéiev, aquel talentoso novelista

que se suicidó bajo el peso de sus remordimientos por haber colaborado, desde la presidencia de la Unión de Escritores Soviéticos, con el KGB en la destrucción de colegas suyos. En conversación que unos pocos escritores mantuvimos con ella en la UNEAC confesó sin rodeos que estaba asustada con los artículos de Leopoldo Avila, los que, según nos aseguró, ya se comentaban en Moscú. “Con artículos iguales a éstos comenzaron las purgas de Stalin”, dijo.

La tensa calma que siguió al zipizape del premio, caldeada semanalmente por el fogonero de *Verde Olivo* — “el rayo que no cesa” le llamaba yo —, estalló en 1971 con dos incidentes que tuvieron lugar a comienzos de ese año y en los cuales se vio involucrado Heberto Padilla por su estrecha relación con los protagonistas. Uno fue el conflicto — odio a primera vista — entre las autoridades cubanas y el representante diplomático en Cuba del gobierno de Salvador Allende, el novelista Jorge Edwards, a quien esas autoridades acusaron de conspirar con Padilla contra la revolución. En marzo de aquel año Edwards se marchó de Cuba prácticamente expulsado: fue un ido de marzo. El otro incidente fue el arresto en La Habana, bajo la imputación de trabajar para la CIA, del periodista y fotógrafo francés Pierre Golendorf, quien pasaría algunos años a la sombra de los carceleros en flor antes de que lo devolvieran a las Galias.

Un día de aquel borrascoso marzo me telefoneó un reportero de la revista *Cuba Internacional* que se hacía pasar por amigo mío y era un soplón (trompeta en germanía habanera) que me había adosado la Seguridad. Me llamó en plan profesional — dijo que estaba haciendo una encuesta por encargo de su revista — para conocer mi opinión sobre el arresto de Heberto Padilla. Así me enteré de que a Padilla lo habían detenido aquel día junto con su mujer, la poetisa Belkis Cuza Malé. Supe luego que unos agentes les abrieron la puerta a empujones, registraron el apartamento y se los llevaron a un cuartel de la Seguridad, donde los incomunicaron. Belkis estuvo presa un par de días, y tan pronto como la soltaron fue a mi casa, que estaba a dos cuadras de la suya, y a Ofelia y a mí nos contó en detalles lo sucedido.

Abundaron los provocadores que tuvieron la esperanza de arrancarme una declaración virulenta sobre el arresto de Padilla. Para decepcionarlos acuñé una respuesta: “Opinaré cuando sepa por qué lo han detenido”. Pero no lo decían y mientras tanto la versión que circulaba era la de que Heberto estaba implicado en el asunto Golendorf. Lo cierto es, como se vio finalmente, que lo arrestaron porque se había convertido en lo que entonces estaba de moda llamar “un escritor contestatario”.

El revuelo que el arresto de Padilla provocó en el ámbito internacional fue de mayores proporciones que el que había producido el conato de censura a *Fuera del juego*, y para entonces ya eran muchas las voces — entre éstas, las de intelectuales de nombre que habían apoyado el proceso revolucionario — que en la prensa extranjera advertían sobre la estalinización

de la cultura en Cuba. Algunas de esas voces entonaron cantos de arrepentimiento después. El arrepentido más plañidero fue Julio Cortázar; sin embargo, al final de su vida desvió sus devociones hacia la Nicaragua sandinista. Viejos valedores de la revolución cubana, irremisiblemente decepcionados, rompieron para siempre con el castrismo: Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes y Jean-Paul Sartre, entre otros.

A principios de abril, la Seguridad del Estado comenzó a divulgar, impresa en cuartillas de papel de estraza, una supuesta *Carta de Heberto Padilla al Gobierno Revolucionario*. Su deprimente redacción y su grotesco contenido inducen a suponer que nuestro poeta es tan autor de esa carta como de *La Divina Comedia*. Pero si realmente la redactó — bajo amenaza, se entiende —, hay que felicitarlo por haberla convertido, a fuerza de hacerla nauseabunda, en una condena a sus carceleros. Sólo la más demencial prepotencia, cómodamente apoyada en la enorme popularidad de que aún gozaba la revolución, pudo hacer creer a la policía política de Castro que un documento autoinculpatorio como ése, atribuido a un hombre incomunicado en un calabozo, podía probar otra cosa que no fuera la perversidad del régimen.

Días después de la aparición de la célebre carta, Padilla fue puesto en libertad y me pidió que fuera enseguida a su casa. Me dijo que esa noche iba a celebrarse un acto en la UNEAC en el que él se haría una autocrítica — que resultó una ampliación de la carta — y en el que la Seguridad me daría, como a otros escritores que él debía mencionar (Belkis Cuza Malé, Pablo Armando Fernández, César López, José Yáñez, Norberto Fuentes, Virgilio Piñera y Lezama), la oportunidad de “reafirmarme” como revolucionario reconociendo en público mis “errores”. Entendía que se nos pedía un sacrificio político para exonerar a la revolución de las acusaciones que le estaban lloviendo desde el exterior precisamente por el caso Padilla. Aunque con dudas cada vez más inquietantes, yo continuaba aferrado a la quimera revolucionaria y me resultaba doloroso que se cuestionara mi lealtad, por eso, en contra de la opinión de Ofelia, que no se cansó de decirme que estábamos cayendo en una trampa, acepté participar en aquel acto. Para mí el problema era que yo no sabía de qué acusarme.

Si la memoria no me falla, el acto de autocrítica se celebró en la noche del 17 de abril de 1971. La UNEAC fue tomada por la Seguridad del Estado. En la puerta principal, la única que estaba abierta, un oficial y varios agentes franqueaban el paso, previa identificación, sólo a las personas que habían sido citadas, cuyos nombres figuraban en una lista. Adentro, la atmósfera era densísima. La gente apenas hablaba y los saludos se reducían a un leve apretón de manos o un movimiento de cabeza y una sonrisa de circunstancia, como en los velorios.

Alrededor de las 9 nos llamaron al salón de actos. Allí todo estaba a punto: las hileras de sillas, la mesa presidencial, los micrófonos, las luces

y las cámaras del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos que filmarían el espectáculo bajo la dirección de Santiago Alvarez. Nicolás Guillén, que padecía una oportuna enfermedad, fue reemplazado en la presidencia — ¡oh sorpresa! — por Pepé Portuondo. Cuando todo el mundo estuvo en su sitio, se pusieron en marcha las cámaras de cine y se cerraron las puertas del salón, que quedaron custodiadas por agentes vestidos de civil.

La autocrítica de Padilla ha sido publicada, pero una cosa es leerla y otra bien distinta es haberla oído allí aquella noche. Ese momento lo he registrado como uno de los peores de mi vida. No olvido los gestos de estupor — mientras Padilla hablaba — de quienes estaban sentados cerca de mí, y mucho menos la sombra de terror que apareció en los rostros de aquellos intelectuales cubanos, jóvenes y viejos, cuando Padilla empezó a citar nombres de amigos suyos — varios estábamos de **corpore insepulto** — que él presentaba como virtuales enemigos de la revolución. Yo me había sentado justamente detrás de Roberto Branly. Cuando Heberto me nombró, Branly, mi buen amigo Branly, se viró convulsivamente hacia mí y me echó una mirada despavorida como si ya me llevaran a la horca.

Los presentes que, en cumplimiento de lo ordenado por la Seguridad, fuimos nombrados por Padilla — hubo nombrados ausentes, como Lezama y Virgilio Piñera — pasamos por los micrófonos tan pronto como él terminó. Cuando me llegó el turno, yo seguía sin saber qué decir. Pero hablé. Lo que dije está publicado. En medio de mi difícil improvisación, de pronto me vi culpando de todo aquello a la dirigencia política por no haber mantenido un diálogo constante con los intelectuales, diálogo en el que, según pensaba yo, se hubieran resuelto sin traumas todos los conflictos. ¿Ingenuidad? Mucha. La experiencia casi siempre llega tarde, y la mía aún estaba en camino. Lo que importa es vivir para darle tiempo a llegar.

La nota discordante de aquella noche de falsa reconciliación la dio Norberto Fuentes, quien, citado por Padilla, primero entró en el juego de la autocrítica y luego pidió otra vez la palabra para desdecirse y proclamar que era uno de los escritores más perseguidos de Cuba y que no tenía nada que reprocharse. Para muchos, Padilla incluido — yo también lo he pensado —, esta escena de Norberto Fuentes fue preparada por la policía con el fin de darle prestigio de espontaneidad a la pantomima. Sea lo que haya sido, dramaturgia o verdad, fue la única escena estimulante de aquella noche de Walpurgis.

CRONICA HABANERA

Septiembre 11-19, 1993

Luis Eyzaguirre
University of Connecticut, Storrs

Hartford, sábado 11 de septiembre.

¡A La Habana me voy!

Salgo de Hartford a las 8:30 de la noche dejando atrás todos mis problemas irresueltos y me lanzo a una aventura que debí emprender hace años. Rumbo a Miami, via Raleigh/Durham, Carolina del Norte. Etapa sin incidentes aunque sí mucha aprensión.

Miami, domingo 12 de septiembre.

Sí; ¡A La Habana me voy! Un acogedor avión del Lloyd Aéreo Boliviano despegó a las 10 a.m. con su carga rumbo a Cuba y, de pronto, ya estoy en La Habana empezando a ver lo que temía encontrar, lo que tantas veces me negué a imaginar. Un descolorido aeropuerto Martí, larga espera; trámite aduaneros, más espera. ¡Que no sea como parece ser! En un autobús de esos de mis tiempos en Chile comienza mi ingreso, el ingreso de este viajero medio inocentón a La Habana 1993. Este ya no “infante” ni todavía “difunto” visitante entra temeroso en un espacio que parece ser el de las ilusiones perdidas.

Llegamos yo y como otros treinta pasajeros de pelajes diversos a un hotel de El Vedado. Este ya no es El Vedado leído en esas páginas recorridas infinitas veces por esos nostálgicos “tigres”, nostálgicos y “tristes” ya en el 58.

¡Hojo! ¡Vedada está la nostalgia!

Nos instalan en el Hotel Capri que por cierto ha conocido mejores días. Lejos, muy lejos de esa otra isla; nada, excepto el nombre la trae a la memoria. ¿Es que aquí nada recuerda nada?

Por el Malecón con el amigo Jorge visitante que parece más afectado que yo por lo que hasta aquí hemos visto. Con ganas inmensas de vivir lo

entresñado, ensayo mis primeras sonrisas y saludos para nuestros primeros encuentros. El mismo cielo, el mismo sol, el mismo mar, la misma brisa. Pero las mujeres que por el Malecón salen al paso de estos desolados “infantes” no son las del 58. Ahora el precio de la conquista no es la entrada a un delirante Tropicana; se ha desmonetizado al de una “anti-revolucionaria” Coca Cola, o, aún peor, al de un melancólico chicle. Tristes tiempos, decaído espacio. Desafortunados seres se me figuran los que voy encontrando: sin acceso a la nostalgia y privados del tiempo de la esperanza.

Noche Habanera esta primera noche a la que nos lanzamos; “tigres” más bien temerosos del encuentro con las “presas” posibles.

Luego de un azaroso viaje por la noche habanera, entramos en el espacio del mito al anclar en “La bodeguita del medio”, meta obligada de quien sigue las muy transitadas huellas dejadas por el viejo Hemingway. Por sobre los azares de muchos “¿que quiere usted compañía?”; “¿que es que necesita PPG para que le vaya bien?”; “¿que es que quiere puros?” ... habíá surgido, así, de repente, el legendario bar como un refugio oportuno para estos desconcertados náufragos de la noche.

Es verdad que tiene atmósfera este hueco en el que ese viejo zorro capitalista, siempre en busca de nuevas sensaciones, degustaba sus mojitos. Confiando recordar las proporciones exactas, anoto la receta: rón, limón, azúcar, agua y yerbabuena macerada. Con Jorge (hasta eso se ha devaluado; somos ahora sólo dos “tigres”) nos concentramos voluntariosamente en nuestros propios mojitos, cosecha 1993, pero que nos aseguran ser (y así queremos creer) tan buenos como los de entonces. Me empiezo a sentir muy bien hasta el momento en que entreoigo unos tímidos lamentos que imploran “Papito, étranos”; “Papito, no seas malito, étranos”. Y los mojitos ya no saben bien. Entre ellos y mi deleite se han interpuesto dos rayos de luz intensa, dos bellos, insondables ojos negros que se cuelan por entre las rejas que separan el espacio de unos mojitos que apaciguan y el espacio de unos ojos que perturban. Y, tras los ojos, una cara suplicante en un cuerpo impúber ofreciéndose todo en oferta perversamente inocente que podría hacer posible el acceso a ese espacio otro, el espacio de mis mojitos. No puedo abolir las distancias; para facilitar el ingreso habríá que acceder a la oferta. Un agente del “orden” llega a clausurar el momento. Y ahora los mojitos se hacen dos, tres... y ya no saben igual que hace un momento.

Escape en un taxi por el que hay que esperar largo rato mientras tengo que negar a una larga parentela (tío, me llaman) que me pide cosas, que me ofrece “placer”, PPG, que anticipa un final consabido a nuestra noche habanera con un pago que premie sus afanes mercantiles. Todo un turbio comercio que yo creía que habíá desaparecido de La Habana y que está de vuelta, ahora como medio de mera supervivencia. ¿Fue todo para que volvieran, recrudescidos, los mismos males?

De vuelta en el hotel, el venido a menos Capri. Sueños. Me hundo en sueños extraños que me preparan mal para un nuevo día, mi segundo en La Habana.

La Habana, lunes 13 de septiembre.

Se me olvidaba apuntar que he venido a esta debatida y aleccionadora isla invitado a un congreso de literatura del cual hoy lunes es el primer día. La inauguración es por la mañana en ese faro de la cultura latinoamericana que fue Casa de las Américas. Ignoro el bus puesto a disposición de los congresales y me voy a pie por una Habana que despierta al luminoso comienzo de otro bello “amanecer en el trópico”. Es lunes y la gente vuelve a su trabajo y los niños a la escuela. Se me ofrece una realidad que parece no ocultar nada. Tomo algunas fotos indiscretas aunque necesarias para mí por las que me convierto en blanco de miradas que no sé si son simplemente curiosas, desconfiadas, u hostiles. Tengo que admitir que, aunque no un Mister Campbell cualquiera, me estoy comportando como un turista bastante despistado. Bien mirado, el bolso donde llevo la cámara fotográfica tiene un inquietante parecido al bastón que Mr. Campbell perdiera en La Habana.

Ya en Casa de las Américas, escucho ponencias académicas que son las de siempre, como de quienes vienen y como para quienes van. Funcionan como elemento aislante de la realidad, de esa realidad que tanto me interesa “descubrir”.

Aprovecho el tiempo para remontarme a hechos y acontecimientos que no me abandonan. Y, como parece que este viaje me ha traído a la región de las ilusiones perdidas, reflexiono sobre lo que yo también he perdido. Pienso en las mujeres que amé y que me amaron, mujeres que pudieron centrar mi vida. Pienso en Clara que me quiere hoy y a quien yo quiero. Y pienso si ella es mi destino.

Vuelven hoy viejos amores que también pudieron ser destinos. Vuelve Mara que se perdió ya no sé dónde y a quien casi no logro traer a la memoria como era, toda ternura, toda deseos de hacerme feliz y ser feliz conmigo. Mara, la que dejé ir.

Vuelve Alison, la bella e inalcanzable Alison quien, sin embargo, estuvo siempre ahí, a mi alcance; la de esos muchos encuentros cuyos signos no supe o no me atreví a descifrar; la de la senda no tomada. Otro destino perdido al que con frecuencia alarmante mi memoria retorna.

Y entre las presentaciones académicas que se suceden y las palabras que no escucho surgen Maruja y Julia, las dos mujeres con quienes hice gran parte del camino y con cuyo recuerdo llega un sentimiento de calma.

Morosos otros recuerdos cruzan el espacio en que viven mis memorias. Pasan Chela, mi primera “maestra” y tras ella Margarita, el camino de la

carne. Vuelve Laura, entrañable compañera de un maravilloso viaje por la desolada meseta castellana y la verde, nostálgica Galicia. Un tibio verano de Vermont llega con el recuerdo de Jenny, la de las traviesas sonrisas. En mi vieja edición de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* dibujaba unas esbeltas copas que eran su invitación a compartir unos momentos. Luego, durante un inolvidable fin de semana en Hartford, por última vez reitera lo que hasta entonces había sido sólo juguetona advertencia: “estamos entrando en territorio peligroso”. Y ya no vuelvo a verla. Jenny, la que tenía novio en Carolina del Norte.

Estos mágicos meses de Vermont fueron la cura que me permitió dar mis primeros pasos sin Maruja, mi esposa y la madre de mi hijo. Representan también un torbellino que no me permitió darme cuenta que se me iba Mara. Tampoco supe apreciar entonces que con Julia se iniciaba un período de mi vida que me traería paz y contentamiento por un largo tiempo.

Y cómo olvidar las más recientes, aceleradas semanas vividas en un lugar cuyo nombre todavía no me atrevo a repetir, con una mujer cuyo nombre todavía me duele revelar. Iba a ser la “mujer-mujer” (decía ella) que me enseñaría el amor como yo no lo había conocido. Retazos robados a ese tiempo me han convencido de cuánta razón tenía. Dolores, “regalo anticipado de los dioses” que no pude conservar. Todo este mundo de recuerdos vuelve mientras aquí, solo ahora en La Habana, se suceden, también como en un sueño, las no sé cuántas ponencias de esta mañana inaugural del “Congreso Internacional sobre Julián del Casal y el Modernismo” que en este instante acaba de clausurar su primera sesión.

Almuerzo donde puedo, tarea no fácil si no es en el Capri, Con Jorge caminamos por la Habana Vieja, a pleno sol de la siesta, para verlo todo, sin ocultamientos. El sol implacable cae sobre la calle Neptuno, en un tiempo arteria vital de la ciudad, que revela sin pudor alguno su miseria actual. Su resignada tristeza es hoy escaparate de los difíciles tiempos que vive La Habana.

Neptuno nos deja en el restorán “Floridita”, otro de los sitios que lucha, sin conseguirlo, por recrear la atmósfera de los días vividos por ese mítico invasor del espacio habanero. Se empieza con un daiquirí hemingwayano (realmente bueno) que es obsequio de la casa y viene luego una comida servida con la etiqueta de esos años que es lo único que se parece a lo que debió haber sido la cocina cubana. Melancólicas guitarras y cuatro desangelados cantantes ensayan canciones que en un tiempo fueron alegres, pero que en este salón suenan incongruentes en su lucha con la tristeza infinita del local.

Mientras almorzamos, tenemos una larga y reveladora conversación con Jorge. Nos hemos conocido por tantos años y nunca habíamos hablado, así, abiertamente. Buena persona parece ser este “tigre” Jorge, y buen amigo, si hubiéramos dejado caer antes nuestras defensas. Me dice que en

ese verano de Vermont compartido como profesores visitantes estuvo algo enamorado de Mara y que envidiaba mi “suerte”. Yo, por mi parte, le cuento el fin triste de esa prometedora relación.

Caminamos por el barrio de la Bahía y el Malecón pasando por la Plaza de Armas. Hago mfa la nostalgia de esos “tres tristes tigres” del 58, aunque no comparta varias de las razones para su nostalgia: era hermosa La Habana. Debió haber sido una lástima muy grande perderla entonces.

De vuelta al hotel en taxi (modelo 1993 con aire acondicionado) a una cena que me deprime por el inimitable ingenio con que se pretende disimular la escasez y ninguna variedad de lo que ofrece. Luego a la calle otra vez y a batallar con las damas-niñas de la noche que se resisten a aceptar las negativas con que a veces son rechazados sus “tentadores” y muy directos ofrecimientos de la única mercancía que se les ha permitido conservar, el último capital que les queda.

Otro día termina. La noche, ya muy avanzada, no promete descanso, cargada de pensamientos contradictorios.

Martes 14 de septiembre.

A pie, solo a Casa de las Américas. Es temprano y La Habana parece ser como cualquiera otra ciudad que despierta. El sol, la brisa marina, la gente me hacen sentir parte de este sitio. Pienso que hoy me gustaría ser habanero. Saco fotos y las miradas son ahora amables, no desconfiadas.

Llego al salón del congreso razón aparente de mi visita a Cuba y toda la mañana soy un buen congresal, escucho todas las ponencias. Por la tarde leo la mfa: “Evasión y arraigo en la novela modernista: *La gloria de Don Ramiro*”. Lectura que, como de quien viene, empieza vacilante para llegar al final convenciendo, por lo menos al emisor. Sí, me gustó mi presentación. Jorge, el otro “tigre”, disiente enfáticamente de mi punto de vista crítico, algo que no me causa gran preocupación porque, de alguna manera, confirma la validez de mis apreciaciones si pienso que, aparte del afecto que por él siento y lo que respeto su labor literaria, raramente coincidimos cuando discutimos sobre nuestras lecturas.

Después de la cena, ya algo tarde, vamos a visitar al poeta Eliseo Diego quien vive a unas cuantas cuadras del hotel. Nos recibe su esposa Bella García Marruz y nos informa que Eliseo está en México donde fue a recibir el Premio Juan Rulfo. Le entrego lo que he traído para él: las últimas “noticias” de Pedro Lastra y un flamante ejemplar de la revista *Inti*, número 18-19 que a mí mucho me gusta por ser el de los *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* en el que Lastra y yo incluímos textos de este fino y sugerente poeta cubano. Tuvimos una cordial y reveladora conversación con su esposa sobre Eliseo y sobre todo lo que ha significado para ellos dos el haber vivido en Cuba todo el conflictivo proceso de la revolución.

En el camino de vuelta al hotel, Jorge, quien conoció a Diego en Nueva York, hace gratos recuerdos de este gran poeta. Pocas semanas después de la visita a su casa, ya de vuelta en los Estados Unidos, habrá de recibir la triste noticia del fallecimiento de Eliseo Diego en México.

Salimos con Jorge de la casa del poeta y caminamos al Hotel Nacional impecablemente restaurado. Me acerco al bar imaginando que este momento pudiera haber sido culminación de una de esas tan conversadas noches de los tres míticos tigres. (En este apartado debo señalar que me parece errado el sesgo ideológico-político que han tomado varias de las lecturas que se han hecho de la novela de Cabrera Infante. Son lecturas que, ignorando los sentidos originales, buscan su punto de apoyo en la suerte adversa que ha corrido la revolución cubana. Por mi parte, vuelvo a leer la novela y, citando de ella, insisto que es “un ejercicio en nostalgia” por esa “sabrosa bella durmiente blanca ciudad”).

En el Nacional con Jorge bebemos unas cuantas “Cubas Libres” (por su posible valor propiciatorio) y discutimos ad infinitum sobre literatura (por hábito y profesión).

A la salida, en los jardines del Nacional, se nos acerca un hombre del brazo de dos hermosas y exuberantes jóvenes habaneras vestidos los tres como para una fiesta de “las de entonces”. Como un señor desplegando sus riquezas, el hombre ofrece a “los caballeros dos sabrosos frutos de la tierra, cortesía de la hospitalidad cubana en esta cálida noche del trópico”. Contagiado de su desplante y simpatía, me olvido de la naturaleza de su comercio y le respondo que, estando muy cansados, no podemos abusar de su generosidad. Le sugiero que, siendo ya muy avanzada la noche, sea el quien disfrute de su apetitosa fruta. Fingiéndose aparatosamente ofendido, nos informa que eso no puede ser ya que él está casado y es un “hombre de principios”. El encuentro termina como empezó, amablemente. Se despiden de nosotros y los tres se alejan, tarareando él una canción, en busca de clientes mejor dispuestos. Por nuestra parte, Jorge y yo nos vamos al Capri que queda ahí, a la vuelta de la esquina.

Considerando lo experimentado hoy, creo que dormiré apaciblemente; me voy a la cama bien comido, bien bebido, y muy largamente conversado.

Miércoles 15 de septiembre.

Temprano en Casa de las Américas escucho lo que fue una buena presentación de Jorge, muy bien recibida por los asistentes. Hay más ponencias y, entre ellas, intercambio unas cuantas palabras cordiales con Angel Augier, uno de los primeros críticos de Nicolás Guillén y hoy celoso decano de la cubanidad literaria.

Ayer, antes de la visita a casa de Eliseo Diego, hubo una estimulante conversación durante la cena con Jorge y con Joseph Schraibman quien, con

este viaje, vuelve a La Habana por primera vez después de cuarenta y cuatro años. Mis desencantos deben ser insignificantes en relación con los suyos. Ya ha ubicado las tres casas en que vivió cuando niño, una de las cuales queda muy cerca de la que fue casa de José Martí, hoy museo nacional. Chispeante conversador, Schraibman nos deleita con sabrosos episodios de unos cuentos/semblanzas de su reencuentro con personajes y espacios de su niñez. El sí que tiene todos los derechos a esa nostalgia que yo hago mía sólo de segundo o tercera mano, o más, si es que cuento las varias fuentes de las que surgen mis recuerdos y los varios filtros a través de los que pasan. Tengo que pedirle a Joseph que me permita leer algunos de sus cuentos; pueden ser un buen estímulo para estas páginas más.

En el salón donde nos reunimos los congresales he continuado escribiendo mientras entre-escuchaba alguna presentación. A las dos almuerzo con Osvaldo, gran amigo de largo años, y con su simpatiquísima amiga Magda, de Xalapa. Sale una invitación a otro congreso que se realizará el próximo octubre 15-17 en la bella ciudad veracruzana. Podría ser ésta mi segunda vez en ese lugar de tan amable recuerdo, donde, en 1980, se rindió muy merecido homenaje a Juan Carlos Onetti, gran adelantado de la narrativa hispanoamericana.

Ahora más acostumbrado al ritmo del congreso y de La Habana, creo que dormiré bien. Contribuirán a ello, por cierto, varios mojitos que me ayudan a recrear la afectuosa conversación con la esposa de Eliseo Diego y la más reciente, sabrosa sobremesa con Joseph Schraibman.

Jueves 16 de septiembre.

Decidimos con Jorge hacer hoy una visita al cementerio de La Habana. Pudiera ser que quienes vivieron otras épocas tengan otras historias que contar. Después de todo, el cementerio ha sido declarado Monumento Nacional. Muy temprano la mañana nos encuentra cruzando a pie por el barrio de la Universidad hacia la Plaza José Martí. Quisimos ver de cerca el monumento al disputado prócer de la patria cubana pero, desde una gran distancia, guardias armados nos lo impidieron. Dócilmente les mostré mi cámara fotográfica con un gesto (mi inoportuna, delatora cámara otra vez) y ellos bruscamente me disuadieron mostrándome sus ametralladoras. Resignado a no tener ni siquiera una foto del lugar, seguimos caminando y pasamos frente al prestigiado Instituto Cubano del Teatro donde esta misma semana hay un congreso sobre teatro latinoamericano. En nuestra ruta también dimos con la muy importante Cinemateca Nacional, lugar que, como el anterior, pudimos haber visitado de haber tenido el tiempo. La Habana ofrece una interesante actividad cultural muy asequible al público, a juzgar por lo que he visto: teatro, cine, congreso de literatura, conciertos musicales.

Llegamos por fin al cementerio y mi primera impresión es que los muertos están muy bien cuidados aquí. Se diría que, a diferencia de quienes no han alcanzado aún este definitivo estado, los muertos viven muy bien. Todo muy limpio, bien pintado, en perfecto orden. Hay algunos bellos (y podría decirse sobrios) mausoleos, como el de los padres de José Martí. La tumba del poeta está en alguna otra parte, me dicen que no en este cementerio. Se ven interesantes muestras de un arte que se acerca a lo neoclásico. Abundan también mausoleos extrañamente elaborados que en un desbordado eclecticismo rinden culto a estilos diversos y contrastantes. Nos detuvimos por algunos minutos frente a un monumento funerario que es, parecía ser, una pirámide maya, tal vez Palenque. En fin, modos peculiares y variados de sentar residencia en el espacio de la muerte. Diversidad que sería deseable para los que todavía ocupan el espacio asignado a los vivos.

Luego de reflexivo deambular por las sombreadas avenidas del cementerio, iniciamos un apresurado regreso al otro mundo. Caminamos por largo rato, tiempo interminable para mí que (como me sucede siempre que me someto a experiencias de este tipo) siento el estómago muy malo y sin poder ver un taxi por parte alguna. Temo no llegar a encontrar un baño. Como casi no hay agua potable en las casas, las personas a quienes me acerco, con gran delicadeza, y parece que muy a su pesar, no pueden ayudarme y dicen no tener baño disponible al público. En el camino pasamos por una escuela a la que no me he atrevido a entrar porque veo niños que, a su vez, me miran con ojos esperanzados. Aunque ahora ya no pretendo usar mi cámara, sale una profesora y muy amablemente me pide que, en vez de sacar fotos de los niños, les dé algo. Y yo que en este momento no tengo nada, ni dinero, ni lápices, ni chocolates, ni chicles; nada, excepto lo que debió haber sido una desolada sonrisa que no consigue disimular mi impotencia.

De mi trance estomacal me salvan un señor que se identifica como Manuel Ordóñez y una muchacha que maneja el coche que ambos en sociedad dicen operar como taxi. Una muestra de una pequeña, naciente empresa privada que el gobierno ya no reprime, más bien alienta. Nos presentamos y nos ponemos de acuerdo para vernos más adelante. Por ahora, lo más inmediato es pasar a dejar a Jorge a Casa de las Américas donde continúa nuestro congreso y pronto, muy de prisa, al Capri. Tomo un baño, cambio de ropa, descanso unos minutos y otra vez en Casa de las Américas... y más ponencias.

Esta noche, después del paseo por La Habana organizado para los congresales, visitaremos en su casa a nuestro nuevo amigo Ordóñez. Dice haber ido a Chile como chofer de Fidel en ese para los chilenos (desgraciadamente no todos los chilenos) malhadado año de 1973. Puede ser un encuentro interesante el de esta noche.

Vuelvo al hotel con otro profesor chileno, ahora también en los Estados Unidos, para quien, evidentemente, el 73 no fue un año de desgracia. Deja traslucir cierto aire de satisfacción por el estado de deterioro que se observa en La Habana, como si todo lo que vemos sirviera de comprobación a lo que él siempre pensara o deseara. Fueron diez cuabras de difícil conversación hasta el Capri.

Almuerzo con Jorge en el Hotel Presidente, no mejor que nuestro Capri. Por la tarde hay una gira en autobús con todo el grupo por el muelle, y por el barrio de la antigua Estación Central (que ya apenas si se usa) frente a la casa-museo de José Martí. Subimos luego por la Calzada de Jesús del Monte lo que trae a mi memoria el notable poema de Eliseo Diego que evoca esa avenida. Mientras el autobús trepa por esa calle donde el “canto del mar y canto irrestañable de los astros” (dice el poema) se junta con el trajinado “polvo” de esta tierra, pienso que ahora ese bello texto del poeta cubano a quien no llegué a conocer, en una nueva lectura, me entregará todos los sentidos que en las primeras lecturas me fueron negados. “En la Calzada de Jesús del Monte”, texto de 1949, exalta Diego:

Calzada, reino, sueño mío, de veras tú me comprendes
cuando la demasiada luz forma nuevas paredes en el polvo
y mi costumbre me abruma y en ti ciego me descanso.

La excursión termina en casa de la pintora Amelia Peláez quien vive muy arriba en esa calzada que sirve de eje a un barrio donde todavía la vida parece triunfar por sobre el menoscabo de cosas y de gentes. Hay una recepción que evoca épocas preteridas por las muy finas atenciones de los anfitriones y por la sobria elegancia de los varios salones de una residencia que parece existir fuera de estos malos tiempos.

De vuelta de nuestro paseo, cenamos en el Capri y caminamos luego por el Malecón las pocas cuabras que hay hasta la casa de Manuel Ordóñez. Allí él nos espera con su compañera quien nos prepara un delicioso cafecito cubano. Ambos se muestran orgullosos de ser propietarios del pequeño apartamento construido con sus propias manos y, no se olvidan de apuntar, “sin la ayuda del partido”. Pronto partimos a lo que me pareció un pretencioso Hotel Riviera (para poder hablar más en privado) y nos sentamos, abundantemente provistos de ron y cerveza, anticipando una conversación con un cubano que ha viajado junto a Fidel y que ha vivido en Cuba todo este tiempo. Sí; hablamos mucho de la Revolución, de Fidel y de la lealtad que los cubanos en la isla le continúan ofreciendo, de las ya tan discutidas causas posibles del fracaso del proyecto revolucionario, de la ausencia de opciones en el presente y del temor a un futuro cargado de amenazas. Porque, si no Fidel, ¿quién? ¿Los grupos de oposición de Miami ansiosos de volver a los tiempos en que La Habana (hoy sería toda Cuba) procuraba a los

norteamericanos (hoy sería todo el mundo capitalista) la satisfacción de sus más bajos instintos?

Como nada adelantamos con nuestras discusiones, aparte de estar de acuerdo en que cualquiera posible solución tendría que contar con la aprobación de Castro, decidimos ir a la playa mañana sábado. Después de todo, si no podemos arreglar la situación cubana esta noche, sí podremos gozar de nuestra recién comenzada amistad mañana. Precisaremos los detalles cuando Manuel pase por el hotel a recoger los rollos de película que me quedan y que él, como fotógrafo que es, aprovechará mejor que yo. He renunciado a mi pretensión de reportero gráfico y me libero también de mi condición de “visitante”.

Muy pasada la medianoche, regresamos a pie al hotel pasando por frente a Casa de las Américas. Por el largo tramo del Malecón ya no nos asedian las “jineteras”, que es así como en verdad llaman a las muchas mujeres que pueblan las noches habaneras en busca de clientes. Parece que, siguiendo al pie de la letra las muy recientes instrucciones de Manuel sobre cómo caminar, cómo responder a las propuestas, hemos llegado al punto en que podemos pasar por habaneros. Nos hemos mimetizado. Ha llegado también el momento en que desaparezcan de estas páginas alusiones a esos dos desconsolados “tigres” de los primeros cinco días. Era difícil y agotador tratar de mantener una ilusión que ya me parece insostenible. Digamos ahora que éste es sólo un “diario” de un viajero que llega a La Habana en 1993 y que no encuentra lo que, contra toda esperanza, esperaba encontrar.

Después de este largo día entro al Capri agobiado por el peso de las muchas emociones vividas. Cuando pensaba que el día había terminado, encuentro en el lobby del hotel a Arsenio, compañero congresal que en este corto tiempo ha conquistado todo un establo de “amigas” habaneras quienes, si aún no lo son, están en el camino de ser “jineteras”. En el caos de este mundo al borde del desastre, Arsenio ha perdido el control de sus acciones. Rodeado por sus niñas, se ve desorbitado. Se diría que vacila entre lanzarse a gozar de la aventura y algún sentido moral que lo retiene. Esto a diferencia de otro cliente del Capri quien no sé si es también académico participando en el congreso. Este ser gordo, sudado, siempre acezante, noche tras noche elige una de las varias “presas” que en el modesto bar del hotel esperan mansamente al “cazador”. Luego de algún tiempo, regresa, más sudado y más jadeante, a ocupar su lugar en el bar, siempre al acecho.

Una de las “amigas” de Arsenio le dice que quiere conocerme. Es una muchachita muy joven y que aparenta ser muy inocente, a menos que lo sea yo. De seguro ha creído ver en mí algo así como un padre bondadoso en quien podría confiar. En una noche que llega después de un día como el vivido no puedo ser si no evasivo. Intercambio algunas frases con ella y, muy pronto, me transformo en abuelo que parece no entender de qué juego se trata. Con algún pretexto, me alejo del grupo y voy al ascensor donde mi

tarjeta me identifica y la ascensorista (quien mucho tiene de “jinetera” que añora su antigua profesión) me lleva a mi piso. Entro en mi habitación y caigo en un sueño denso, pesado, del que me despierta el trajín de la mañana.

Viernes 17 de septiembre.

Despierto pensando en el pijama que anoche no pude encontrar, el pijama ése que había comprado especialmente para “mi viaje a La Habana”. Quiero hablar con la señora encargada de mi habitación y no la ubico por ninguna parte. Olvidándome por un instante de la amabilidad y eficiencia con que ella me ha atendido, voy a preguntar a la gerencia. Ofendido por lo que infiere de mi pregunta, el gerente me asegura que nunca nada se pierde en este hotel. Acepto su explicación, pero ya no consigo evitar el escándalo que se me viene encima. Hacen venir a la señora y ella, con gran dignidad, sostiene no haber visto el “bendito pijama” la última vez que hizo la cama. Los otros empleados que han venido a ver qué pasa dan testimonio de la honradez de la mucama lo que yo inmediatamente intento corroborar. Pero sé que ya no hay nada que yo pueda hacer para salir bien de este embrollo. He caído en un episodio tan lamentable (aunque no tan regocijado) como el del “bastón de Mr. Campbell”. Sí, el mismo, el de esos “tres tristes tigres” de la novela de Cabrera Infante. Aunque yo no me he referido a una “cuestión de principios”, como hace el inefable personaje novelesco al reclamar sus derechos sobre el disputado bastón, mi posición es tan insostenible como la suya. El “visitante” Mr. Campbell, de vuelta en su hotel, encuentra ahí “su bastón” el suyo, no ese otro bastón que ahora tiene en la mano y del que acaba de despojar a un “viejo de color” en la calle. Sin pensar más en asunto tan molesto, Mr. Campbell, en la novela, decide dar por terminado el incidente. Yo, por mi parte, en la realidad, de vuelta en mi habitación, veo el “maldito pijama” tirado en un rincón, detrás de la cesta de los papeles. Insistiendo en las diferencias entre ficción y realidad, paso por la gerencia a dar explicaciones por el hallazgo de la prenda extraviada, acción que no tranquiliza del todo mi conciencia.

Mal se ha iniciado el día. Un aire melancólico se cierne sobre La Habana. Con Jorge damos nuestro último paseo por la ciudad pasando por la universidad y caminando por barrios donde la vida parece transcurrir normalmente. Hay largas colas para la locomoción con mucha gente que espera pacientemente y que parece estar segura de que su “guagua” pasará en algún momento. Hay muy pocas colas para la venta de alimentos. De vez en cuando se corre la voz de que en tal parte han llegado huevos o pan o aceite y la gente corre a tomar su lugar en una fila que con frecuencia se desintegra luego de que unos cuantos afortunados logran canjear sus cupones. Y de ahí a otra, y a otra, que debe ser la manera cómo muchos

habaneros pasan el día. Ahora entiendo mejor por qué las personas que eran invitadas a alguna colación en el Capri por alguno de sus parientes congresales se excusaban por sus “malas maneras” y llenaban sus bolsos con todo tipo de comida que hubiera en la mesa para llevar a sus familias que ese día se alimentarían bien. Me avergüenza ahora pensar en cuánto me he quejado de la calidad y poca variedad de la comida en el hotel.

En la tarde se leen las últimas ponencias del congreso que fue clausurado inmediatamente después con el obsequio de un folleto que reproduce la portada de un número de la revista *La Habana Elegante* publicada entre los años 1883-1896 bajo la dirección del poeta Enrique Hernández Miyares y en la que Julián del Casal colaboró con asiduidad tal que podría ser considerada la suya propia. (Ese folleto, en los buenos tiempos, habría sido una re-edición de lujo de algún número especial de la revista). Se nos otorga también un documento en que se nos agradece nuestra participación y hay un festivo agasajo con mojitos y bocadillos de la pastelería cubana. Todo muy cordial y ofrecido con gran finura por nuestra anfitriona Profesora Luisa Campuzano. Algunos dicen recordar otros congresos con la asistencia de Fidel (algo que me parece pertenecer a la categoría del mito) y otros jerarcas del régimen, mientras añoran los festejos fastuosos de los buenos tiempos. Bueno, éste fue un congreso que no contó con la presencia de Fidel; no olvidemos que no escuchamos ninguno de sus discursos (algo que me hubiera gustado escuchar) y que hasta faltó Roberto Fernández Retamar, irremplazable Presidente de Casa de las Américas que tanto ha hecho por la revolución y la cultura cubanas. Lo cierto es que el festejo de este congreso fue de muy buen gusto. Y si es que quiso parecerse a los de los otros tiempos, fue un gesto conmovedor que no pasó desapercibido para este congresal primerizo en La Habana.

En el Hotel Capri esta penúltima noche. Ahí están algunos fieles parroquianos y parroquianas del mezquino bar. Y ahí están también las ninfas de Arsenio, parece que tristes porque pronto los “visitantes” partirán a sus diferentes hogares en los Estados Unidos. Hay mucha otra gente que no había visto antes en el hotel. Está también “mi ninfa” que me invita a una fiesta esta noche, “toda la noche”, me recalca. Pero un día que empezó con el malentendido del pijama no debe terminar con otro malentendido. Alego tener otros compromisos y me voy a tomar unos tragos, más de unos, en el bar de la terraza del hotel con varios colegas y con Osvaldo, amigo fiel desde mis primeros años en la Universidad de Connecticut, y con Magda. Un buen conjunto folklórico trata de alegrar la noche y Osvaldo y Magda nos sorprenden con sus destrezas como bailarines. En fin, se pasó bien el rato en buena amistad y compañía.

Sábado 18 de septiembre.

Repito la fecha y caigo en la cuenta de que hoy es el día de la “independencia” de Chile. Y como me ha sucedido varias otras veces en este día celebratorio, especialmente desde que no vivo en Chile, me pregunto hasta qué punto es verdaderamente “independiente” mi país. Dejando de lado, por un momento, la relativa “prosperidad” de uno y la decadencia evidente del otro, me asalta la duda de cuál de los dos, Chile o Cuba, es más independiente. Duda que una vez más queda sin resolver.

Con Jorge, Joseph Schraibman y varios otros asistentes al Congreso Julián del Casal damos un paseo por el Malecón hacia el centro de La Habana con la intención de visitar algunos museos. Siempre me pareció mala idea ésta de hacer turismo en grupo. Particularmente hoy cuando las varias opiniones que se vierten acerca de lo que vemos (algunas ciertamente intolerables por la simplicidad del análisis) parecen alejarme de mis propósitos. Me desvío por una calle lateral y pronto me encuentro solo. Converso con una señora que juega con su hijita y nos tomamos un par de fotos juntos. Lo grato del encuentro me vuelve a la realidad de una soleada mañana en una hermosa ciudad que ya empieza a acogerme. Todo comienza a parecerme más relajado la mañana de este sábado. Buena disposición de ánimo que estoy seguro me acompañará esta tarde cuando vayamos a la playa con Manuel Ordóñez y su compañera chofer.

Nos pasan a buscar en su carro que no es de 1993 y no tiene aire acondicionado. No recuerdo el nombre de la playa a que fuimos. Tal vez no tiene nombre oficial por ser una de esas playas a que no van los “visitantes”. Es una “para cubanos”, mal cuidada, casi desierta. Pero el mar es igualmente bello bajo un sol esplendoroso. Nos acomodamos en la playa y Manuel me acompaña a comprar unas cervezas en un almacén que hay por ahí cerca. Espero que Manuel pase primero para mostrarme el camino, pero él me dice que es posible que sólo yo pueda entrar. En efecto, en la puerta del establecimiento un guardia nos dice que sólo el “señor” puede pasar y le dice a Manuel que puede esperarme afuera. Este mi pide que acepte la situación porque no hay otra salida. Así lo hago y entro en una tienda donde hay todo lo que podemos necesitar para la tarde y todo lo que regularmente yo encuentro en las tiendas de mi barrio en Hartford. Y la única moneda que se acepta es la misma que uso en mi ciudad. De entre las innumerables marcas de cerveza elijo las que pienso serán del gusto del grupo y tengo algunos problemas también para decidir qué tipo de galletas o patatas fritas debo llevar. Tal es la variedad de los productos que se ofrecen.

Volvemos a la playa sin hacer comentario alguno. Nos ponemos nuestros trajes de baño y nos tendemos a gozar de la cerveza, del sol y de la compañía. Manuel sonríe ahora abiertamente y su amiga parece varios años más joven que hace apenas unas horas. Metidos en el mar se han vuelto

niños y todos vivimos este momento secretamente convencidos que debemos vivirlo plenamente porque será el único que se nos otorga para disfrutar de una amistad recién encontrada y que no tiene futuro.

Debemos volver pronto a la ciudad y subimos al auto que parece llevarnos ahora más dificultosamente de vuelta. De nuevo conversamos de todo lo que uno piensa que se debe conversar cuando se está en Cuba. Pero, después de estas hermosas horas compartidas, nuestra conversación es mucho más libre y franca. Nos dejan a la puerta del hotel y hay despedidas muy efusivas que mienten irrealizables otros encuentros.

Es mi última noche en los comedores del Capri y, pensando en las experiencias de esta semana, ya no percibo algunos olores desagradables que antes me asaltaban al entrar. Es también mi última noche en La Habana y mi programa consulta una visita nocturna al Tropicana. Pese a haber renunciado a mi condición de "tigre" de mi propia crónica, no podría partir de La Habana sin visitar ese fabuloso Tropicana donde se abre el telón que inicia el espectáculo que culmina esa noche inolvidable en que los "tres tristes tigres" dan conmovedor adiós a esa "durmiente blanca ciudad". Debo verlo, aunque sea por fuera, como una postrera concesión a mi nostalgia.

Vamos con Jorge en taxi y de noche, para verlo en su salsa y sin las arrugas que la luz diurna pudiera revelar. Precaución por cierto innecesaria porque el Tropicana se ve muy bien, como no tocado por el tiempo ni la Revolución. En los jardines y pasillos que preceden el escándalo del salón de espectáculos hay mucha gente, mucha luz, mucha música, mucha alegría. Saco gran cantidad de fotos de este espacio que parece haber permanecido suspendido, fuera del tiempo. Ahora, a cierta distancia de ese momento, me alegro no haber conseguido billetes para la función de esa noche. Es muy posible que, de haber entrado, se hubiera roto el encanto de una imagen que es nostálgica sólo por haber sido soñada tantas veces. Me parece bien que se haya quedado ahí, en las páginas de una novela a las que podré volver cuando la nostalgia me asalte.

Regreso al Capri y trato de no prestar atención a los grupos que se van formando para las varias fiestas de despedida. Subo al bar de la terraza y hay tragos y música y grandes esfuerzos por conquistar la alegría. Y, como consecuencia, más tristeza. Y luego a la cama.

Domingo 19 de septiembre.

Mi último día en La Habana me encuentra en pie muy temprano. Quiero echar una última mirada a la ciudad antes de partir al aeropuerto. Quiero mirarla largamente como hoy la veo e imaginar como era en el 58 y como tal vez pudo ser. Pasa un niño y me cruzo en su camino para darle mi lapicera que ya no voy a volver a usar. Quiero que se quede en La Habana.

Yo me llevo la ciudad conmigo. Anoche le entregué a Mirta, una de las guías más discretas que he conocido, algunas de esas cosas que aquí ya no se encuentran, jabón, dinero. Le hice un paquete porque pensé que de otra manera podría no haber aceptado mi regalo. Ella, por su parte, me había conseguido con grandes dificultades un par de cuadernos de escuela, con las tareas y ejercicios escritos muy ordenadamente y con una bella caligrafía. Son esas tareas y ejercicios que cada nuevo año se tienen que borrar para que otro estudiante pueda volver a usar los cuadernos. No hay indoctrinación política en las lecciones. Si recuerdo bien mis años en la escuela pública No. 1 de San Carlos, había más menciones a las bondades y virtudes de la patria chilena en los libros en que aprendí mis primeras letras que las que hay sobre Cuba en ese par de cuadernos de una escuela cubana de 1993.

Por sobre todo el deterioro y abandono que se observa en La Habana, de estos cuadernos surge una luz de esperanza. No creo que sea un voluntarioso espejismo de mi parte. En esas disciplinadas labores escolares se vislumbra la esperanza de una posible nueva Cuba, una Cuba que no haya olvidado las ilusiones de la Revolución y haya aprendido de sus muchos tropiezos. Así como los estudiantes, trabajosamente, como de un palimpsesto, aprenden sus lecciones, así puede renacer Cuba. Así puede también ser posible humanizar el inevitable avance de un capitalismo que tiende a expresarse con frecuencia alarmante en formas y modos deshumanizantes. Hago mis maletas (no olvido mi pijama) y parto con todo el grupo al aeropuerto. Sigue una larga espera que aprovecho para comprar café (de esto hay mucho) y algunos cassettes (de lo que hay muy poca variedad). El viaje de vuelta a Miami en ese agradable avión del Lloyd Aéreo Boliviano es muy silencioso; si hay conversación, es más bien cuchicheo. Ni asomos de la expansividad que es de rigor al regreso de unos días en Latinoamérica. Por mi parte, no me siento con ganas de hablar con nadie. No hasta que pueda ordenar mis pensamientos. Y, mientras vuelo a Miami, decido que no escribiré mis "impresiones sobre Cuba" para el periódico que en otras oportunidades me ha ofrecido espacio. Ni tampoco aceptaré la cordial invitación de un buen amigo a participar en un diálogo en la televisión hispana de mi ciudad. De pronto me he dado cuenta que este viaje es algo muy importante y privado y que necesita del tiempo necesario para la reflexión antes de que pueda ser compartido. Y hay algo muy extraño en todo esto; ya casi no me acuerdo a lo que vine a La Habana; casi no pienso en el "Congreso Internacional sobre Julián del Casal y el Modernismo".

Bajamos del avión en Miami y, casi sin despedirnos, nos perdemos en el aeropuerto, en busca apresurada del vuelo próximo que ha de llevarnos a variados, múltiples destinos. Ha terminado nuestra aventura común. Mi vuelo se atrasa y esto me da unas cuantas horas para preparar el ánimo antes de mi vuelta a Hartford donde también me esperan problemas que debo resolver pronto.

Llegaré a casa a tiempo para la cena. Atrás habrá quedado Cuba con los pobres despojos que quedan de una revolución cuando ésta ya no existe. Algo que me hace entender mejor eso de “cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”.

(Hartford, 28 de octubre, 1995)

RAZON Y SINRAZON DEL RELATO VENEZOLANO (1970-1995)

Antonio López Ortega

De cara a cualquier panorama que se quiera establecer de la cuentística venezolana de los últimos veinticinco años, la fecha de 1945 luce como un año emblemático. La producción narrativa de los autores cuyo nacimiento se ubica antes de 1945 se enmarca en las postrimerías de la década de los años 60, quizás como el último aliento expresivo que tuvo la llamada “generación del 58”, a la que pertenecieron, entre otros, autores como Salvador Garmendia y Adriano González León. Es el caso, por ejemplo, de narradores como Luis Britto García (1940) y José Balza (1939), cuyo legado creador ha sido tan decisivo y referencial para las nuevas generaciones. Libros de cuentos como *Los fugitivos* (1964) de Britto García o *Ejercicios narrativos* (1967) de Balza retienen aún lo que podríamos llamar un aliento de época, si bien, por otro lado, abren nuevos caminos a la formulación narrativa del momento. Los autores que, en cambio, acuñan en sus fichas biográficas como año de nacimiento más remoto el de 1945, comienzan a publicar sus obras de 1970 en adelante. Es el caso, por ejemplo, de Ednodio Quintero (1947), de Humberto Mata (1949), de Laura Antillano (1950) o de Gabriel Jiménez Emán (1950), por sólo nombrar algunos de los más representativos.

A caballo entre los estertores de la llamada “década convulsa” y la de los años 70, la obra narrativa de Britto García y de Balza hereda cierta dosis del compromiso político de la época para ampliarse de inmediato en pos de reformulaciones formales. Es conocida la desconfianza que Balza experimenta ante las fórmulas “cuento” o “relato” para acuñar la muy personal de “ejercicio narrativo” — un síntoma extremo, sin duda, de las búsquedas de la época. Es igualmente conocida la revolución formal que

impone *Rajatabla* (1970), el segundo libro de relatos de Britto García, en el **corpus** de la cuentística venezolana de los últimos tiempos. Pero ambas apuestas, debo decir, pueden inscribirse en el concierto de proposiciones que arrojó una década prodigiosa en cuanto a variables innovadoras. Las obras más recientes de Britto García y de Balza dan cuenta de una evolución artística sorprendente pero, en el punto más osado o extremo de su experimentalismo, de su apuesta formal, siguen manteniendo un diálogo con la de los autores que los preceden.

Esta dinámica de orden dialéctico, en la que los hijos hablan con los padres (así sea para insultarlos o negarlos), pareciera desaparecer a partir de los años 70. En efecto, no se sabe con quién o quiénes dialogan ese grupo vasto de cuentistas que irrumpe en el escenario de la narrativa venezolana a partir de 1970. Ni negación ni afirmación; apenas ruptura de una continuidad. La nueva hora es una hora escéptica, huérfana, que desconfía de los modelos. En un extremo, la falta de lecturas, cuando no de propósitos; en el otro, el exceso de orgullo, la autosuficiencia. Momento autárquico por excelencia, el fenómeno quizás tenga sus raíces en el exceso peso que tuvo el correlato en la década anterior. Todo ejercicio creador en los años 60, toda transfiguración, parecía, en efecto, responder, ya fuere por afinidad u oposición, a la Historia: Salvador Garmendia describiendo a los “pequeños seres” de la ciudad (ese ahora llamado “nuevo escenario del sentido”), Juan Calzadilla enajenando su conciencia con las voces de los orates y de “los amantes sin domicilio fijo”, Francisco Pérez Perdomo recuperando en sus fantasmas el paraíso perdido de la infancia, Ramón Palomares refugiándose en el habla campesina y oponiéndola poéticamente al vértigo de los nuevos tiempos. El correlato imponía manifiestos y descifraba estéticas, hacía del compromiso ideológico el sustrato referencial, el resorte que impulsaba la expresión literaria.

Panorama opuesto es el que sobreviene a partir de 1970. Los nuevos cuentistas no afirman ni rechazan a sus predecesores; sencillamente no dialogan con ellos. La estrecha vinculación entre creación e Historia se rompe (Salvador Garmendia ha hablado recientemente de “la disolución del compromiso”) para dar paso a postulados estéticos que sólo parecen responder a las pulsiones literarias. Conviven acá tantas corrientes como escuelas. En los inicios del período, señas de identidad como el experimentalismo, el textualismo, la brevedad de los formatos, la irrupción de la poesía en el cuerpo del relato, el desinterés por la historia, son algunas de las variables visibles, variables que, al cabo de los años, dan a paso a otras que proclaman más bien la recuperación de la historia, la necesidad de **contar** por encima de todas las tentaciones de experimentación formal. Más que enumerar tendencias, nos interesa rastrear una pulsión que no parece conformarse con sus propios hallazgos. Me refiero a la que exponen un grupo novísimo de narradores al interesarse por la exploración de líneas temáticas como los

mundos marginales, los paisajes de la subjetividad o las hablas periféricas. El entorno deja de ser objeto para convertirse en terreno campal de la subjetividad. Si se quiere, hay allí una vuelta inconsciente a un programa ideológico, en el mejor sentido del término; una necesidad de darle sentido de totalidad a la expresión de una realidad que sigue percibiéndose con lo que alguna vez llamamos un “sentimiento de escasez”. Relatos recientes como los de Angel Gustavo Infante, Israel Centeno, Ricardo Azuaje, José Luis Palacios, Juan Calzadilla Arreaza, Miguel Gomes o Stefania Mosca, por hablar de los más jóvenes del período, nos hablan, desde diferentes registros, de un postulado estético que quiere abolir de una vez por todas la sensación de que algo de la realidad se nos escapa, no nos pertenece. Hurgando en el universo de la inmigración (Gomes), dándole voz a los “pequeños seres” de las barriadas caraqueñas (Infante), transfigurando la selva expectante y devoradora de *Canaima* en selva perfectamente “penetrable” (Azuaje), exponiendo los mundos vivenciales de los estudiantes venezolanos en el extranjero (Palacios), fracturando la percepción conforme al crisol que alimenta nuestra subjetividad (Calzadilla Arreaza), enumerando los ritos “banales” de la vida cotidiana como hitos que remiten a una simbología desconocida (Mosca), estos narradores establecen una nueva crónica de los tiempos y se apropian de una manera más determinante, pero también más desordenada, de la multiplicidad significativa de la realidad contemporánea. Ilustraremos la variedad y riqueza de la producción cuentística del período, que ya cubre veinticinco años (el equivalente a un cuarto de siglo), deteniéndonos brevemente en cinco relatos emblemáticos, referenciales, que constituyen en sí mismos cinco alternativas, cinco modelos de acercamiento, cinco aristas de este extraño cuerpo geométrico que postula la nueva cuentística venezolana.

“La puerta” de Ednodio Quintero fue incluido en el tomo *La muerte viaja a caballo* (1974) y nuevamente recogido con ligeras modificaciones en el libro *Volveré con mis perros* (1975). Sin duda, la metáfora central de este relato es la del encierro. Un hombre que es amante, soñador o perro se ensaña contra una puerta detrás de la que respira una mujer, una amante, un sueño o una perra. El entorno es acá una dimensión desconocida, infranqueable: todo lo que tenemos de él son susurros, balbuceos, ruidos. La interioridad, la subjetividad, se impone como la única categoría válida de la existencia: yo sólo soy mis pensamientos, mi conciencia. Relato revelador de los tiempos, “La puerta” postula lo que quizás haya sido el sentimiento central de esta nueva generación de narradores: su desconfianza ante el referente de lo real. El relato nos remite entonces al sueño, a la fantasmagoría, a lo fantástico, al amor como condición última y desesperante. Esta categoría de lo fantástico, vale la pena recordarlo, tuvo a principios de la década de los años 70 un grupo amplio de cultores entre los que se podría citar a Gabriel Jiménez Emán, Armando José Sequera y José Gregorio Bello Porras.

Habiendo publicado inicialmente sus libros de cuentos *Imágenes y conductos* (1970), *Pieles de leopardo* (1978) y *Luces* (1983), Humberto Mata (1949) incluye en *Toro-toro* (1991), un singular título que remite al arte de cestería de la etnia warao, el relato "Incendios". Partiendo del precepto borgiano de que la narración es un patrimonio colectivo, un mito que los mortales toman y retoman para creerse existentes, Mata coloca en los caños del delta del Orinoco a una pareja de navegantes (él, un capitán de navío; ella, una pasajera recogida en cualquier puerto del interminable río) que terminan entrematándose en una embarcación ya a la deriva mientras en la orilla del caño que atraviesan un incendio de grandes proporciones devora la vegetación acezante. El cuento es la recreación sucesiva de una leyenda que corre de boca en boca y que se transfigura de un emisor a otro. Mata recoge una de las versiones posibles del mito que ya puebla las conciencias de todos los pobladores hipotéticos de la región. Dejando de lado una estructura narrativa que recordaría la del hojaldre (capas y capas que contienen y se contienen), dejando de lado su maestría habitual en la configuración de las imágenes (pensemos tan sólo en el enfrentamiento violento de los cuerpos a la luz del incendio magnífico reflejado en el agua), Mata postula acá una convivencia posible entre exterioridad e interioridad, entre paisaje mental y paisaje vegetal, entre individuo y derredor. Esa convivencia, ese paralelismo, es por lo menos conflictivo. El incendio, como se ve, es doble: es el incendio de la vegetación circundante pero es también el incendio de los cuerpos que batallan.

Con el libro *Parálisis andante* (1988), libro de fragmentos, novela de pedazos (como la llegó a calificar el autor), o "memorias de la inmadurez" (como también la llegó a subtitular), Juan Calzadilla Arreaza (1959) introduce un retrato de la ciudad que parece ser el reflejo fiel de una subjetividad derramada en cada uno de los íconos urbanos. El relato que le da título al libro habla de una pareja atrapada en la cola interminable de automóviles de una avenida nocturna. La respuesta frente a un derredor violento, indescifrable e inasible es la exasperación de la conciencia pensante. Lo que importa acá no es tanto la realidad como el pensamiento que elaboremos sobre la realidad. Estamos en el reino de la extrema subjetividad, del ensayo reflexivo interminable y ese parece ser nuestro único asidero.

Por último, José Luis Palacios (1954) y Miguel Gomes (1964), desde perspectivas diferentes pero complementarias, ensayan otra variable posible del período: la abolición del referente real, histórico, inmediato, y la extrapolación de la subjetividad contemporánea hacia entornos extranjeros, desconocidos. Con el relato "Sally Kay: una historia de amor diferente", incluido en el libro *Paseos al azar* (1994), Palacios cuenta las desventuras de un estudiante maracucho en una universidad californiana que se enamora de una fugaz norteamericana. La escena final los recoge en el aeropuerto de Los Angeles adonde ella lo ha citado para despedirse de por vida y decirle

que se lleva un hijo suyo en el vientre. La desazón del protagonista no puede ser mayor. Una subjetividad quebrantada e inmadura intenta calzar en los signos del derredor sin lograrlo del todo. Queda más bien la peripecia, el humor, el relato. Estamos en el desencuentro y desde allí hablamos para inventariar sus huellas, sus signos de vida.

La apuesta de Miguel Gomes en el relato "La cueva de Altamira", recogido en el libro homónimo de 1992, postula la recuperación de la historia personal, biográfica, memoriosa. Si el presente es inestable, inseguro, incierto, recurramos entonces al pasado, a la tradición, a la Historia. Un nieto hijo de inmigrantes va a conocer la tierra de sus antepasados y cultiva una complicidad inmediata con un abuelo que ya la familia oculta y etiqueta de senil. El magnetismo entre viejo y niño llega a su máximo nivel en una hermosa escena final en la que la familia los sorprende a ambos rayando con tizas negras las paredes del cuarto del abuelo y dibujando figuras que remiten a las de la legendaria cueva, cuna del arte occidental. Una subjetividad en ciernes, algo inanimada, encuentra una perfecta sintonía con el entorno inmediato. Sólo que ese entorno, sobra decirlo, es ya conocido. Se trata, pues, de irlo repoblando, de marchar sobre los mismos pasos para reconocer una tradición a la que pertenezco.

Interioridad exacerbada (Quintero), paralelismo quebradizo entre individuo y universo (Mata), subjetividad autosuficiente y desconfiada de los referentes que la potencian (Calzadilla Arreaza), anulación y repostulación del entorno como prueba para la subjetividad inmadura (Palacios), recuperación de la historia personal (Gomes), variables todas que condicionan, determinan y orientan el nuevo cuento venezolano. No son todas, por supuesto, pero sí las más visibles. No es gratuito, por lo demás, que todas giren alrededor de la posibilidad de hallar, definir, negar o postular una subjetividad. Ya no se trata, pues, como diría Guillermo Sucre, de inventariar el ser de una cultura sino de inventarlo. Urge transponer, entonces, la realidad de todos los días e identificar sus espejos trascendentes: si nuestro designio es la derrota, expresemos la derrota; si nuestro designio es el desamor, expresemos el desamor; si nuestro designio, en cambio, es la tradición, rehallemos la tradición.

Una de las sendas posibles del relato "que vendrá" (para robarle un feliz término a Blanchot) es la vuelta a las fuentes. Vuelta que no podrá lograrse sin una reconstrucción minuciosa de la subjetividad. Sacudir el **corpus** mítico, simbólico, vivencial, de nuestra cultura, en pos del rehallazgo de la interioridad que somos, parece ser la gran tarea pendiente de nuestros nuevos narradores. Hemos aplazado por mucho tiempo un concepto más integral de nuestro ser cultural y la nacionalidad de hoy nos lo reclama.

LAS CALLES DE PROVIDENCE

Rafael Arráiz Lucca

Me gustó saber que Miranda estuvo en Providence. Si aquellas calles las había trajinado el Generalísimo, los venezolanos ya teníamos las puertas abiertas. Quién sabe gracias a cuál medio de transporte llegó el caraqueño universal hasta esta ciudad discreta, nosotros arribamos en tren y de noche. Minutos antes de detenerse en el andén vimos, a los lejos, un edificio típicamente postmodernista iluminado. Presidía, bellísimo, el conjunto urbano que se veía desde el vagón. No suponía que iba a ser el hotel donde nos quedaríamos; pletórico de guiños romanos, rotondas, mosaicos y dimensiones imperiales la estadía se hizo graciosa, escenográfica, deliciosamente artificial. Me regocija el artificio, el juego, la exageración irónica.

En las antípodas del hotel se alzaban los sobrios y serios edificios de la Universidad de Brown, una de las instituciones pertenecientes a la llamada Ivy League. Es decir, a los mejores centros universitarios de los Estados Unidos, que se cuentan con los dedos de las manos y sobran dedos. Allí regenta el departamento de español un peruano que se fue al norte y se quedó para siempre: Julio Ortega. En los años más recientes este profesor y escritor se ha interesado especialmente por la literatura venezolana, y gracias a su empeño y al apoyo del Conac (en los tiempos de José Antonio Abreu) se creó la Cátedra Andrés Bello. Allí funciona con buen viento esta iniciativa que los venezolanos contemplamos agradecidos. Providence es la sumatoria de unas cuantas calles con algunos pocos sitios para comer e infinidad de estudiantes buscando el hijo perdido del amor. Agotada su trama urbana nos fuimos en el carro de Roger Carmosino (otro profesor de origen hispano) a respirar otros aires. Buscábamos el mar y lo encontramos

cerca, en toda su bravura. Fuimos a un faro a ver pasar las ráfagas de viento para luego refugiarnos en un restaurant a dar cuenta de una paella. Desde los ventanales del sitio se veían deambular a las familias y a los solitarios y a las parejas que comienzan y a las que terminan. De aquel paseo marítimo conservo un recuerdo plácido: no buscábamos nada, no deseábamos nada más que ver el mundo, sin ansiedad ni urgencias. Escapábamos del calor de un mundo terriblemente competitivo para darle espacio a la serenidad, a la mansedumbre. Qué palabra: la mansedumbre. Equivocadamente se le relaciona con una suerte de pasividad bobalicona, pero nada tiene que ver con ese estado del alma. En buena medida se asemeja a la situación que buscan los budistas: la mente en blanco para que el deseo no siembre el caos que le es propio. Tarea, por supuesto, hartamente difícil para los occidentales. Tarea que sólo se cumple de manera episódica, como aquel mediodía a la orilla del frío Atlántico que baña Rhode Island, cuando no bullía otro deseo que esta allí, que estar presente sin que el alma echara a volar en busca de otros derroteros. Ahora pienso que aquellos largos malecones y las anchísimas autopistas que nos llevaron a ellos, y los jardines frondosos que bordeamos, y el viento, prepararon el clima para aquel súbito estado para el que se preparan los budistas a diario, sin prisa, pero sin pausa. La clave, no es difícil comprenderlo, es estar en el sitio, estar presente, dejar que el cuerpo y la mente vayan juntos, sin que el cerebro brinque de un lado a otro como un saltamontes. No recuerdo haber pensado en nada mientras caminaba y veía a un windsurfista batallar con las olas. Conservo su imagen, simplemente.

Parece mentira que este pasaje haya ocurrido a pocos kilómetros de Nueva York, en las tierras de una de las sociedades más competitivas del planeta, donde toda la producción está dispuesta a satisfacer el deseo, el deseo real y el inducido. Pero, en verdad, esto no debe extrañarnos: después de todo los Estados Unidos son el desiderátum de la simultaneidad de las fuerzas contrarias. Un lama tibetano practica sus ejercicios al lado de un corredor de bolsa que deja el estómago en una operación. Todo es posible si hay quien lo pague. Un viejo izquierdista que hallé fascinado con la cueva universitaria norteamericana me decía: 'esto no es un país, es un mercado'. Exageraba, pero no está lejos de retratar fielmente el espíritu liberal del norteamericano: mientras no atente contra mí directamente, puede ocurrir aunque me desagrade. ¿Será por esto que tanta gente anda refunfuñando por la calle? Quién sabe.

CREACION

POESIA

Américo Ferrari

EL LUGAR COMUN (2)

en un papel en blanco
podemos formar una mujer a nuestro gusto
cuerpo y todo hasta con su alma llena de sobresaltos o serena
a nuestro gusto
llevárnosla allá lejos a vivir juntos
o al cine si falta fantasía o medios de transporte
recoger sus suspiros trinos y aspiraciones
y devolverlos al aire que les dio nacimiento
ser en suma felices con ella
y después borrarla —
también se puede fuera del papel
aunque con los consabidos sinsabores
por ejemplo que falte un elegido sabor apetecible
o simplemente que la presunta borrada borre al borrador

NO HABRA PASEO

para qué buscas ese bosque que estás buscando
por ese bosque ya has pasado
sin darte cuenta
todos los bosques se parecen
todo está en creer que el otro no era éste
— pero éste dices tú se parece más —
qué vas a hacer en ese bosque si no lo reconoces
ni conoces ahí a nadie

(si los bosques son como son — y ese precisamente el
extraviado —
son para perderse
no para encontrarte ni encontrarlo)
o quieres creador de crías sin natura
inventar a estas alturas el bosque de papel —
mejor echa raíces cúbrete de hojas
sirve por lo menos de reposo a los pájaros
de refugio a las víboras
o si no
agrio vecino de la parda selva
rehén de las ciudades
aguanta tu paisaje
y no te metas con los bosques

APRENDIZAJE DEL POEMA

El animal da su canto
trino rugido
o se calla con una melodía tan pura
que no hay palabras
(las palabras dicen su propia belleza de palabras
no restituyen aquello)
y el gesto sin nombre que nadie ha anotado
en él está el sentido y la forma hirviendo
y el rostro enmascarado de la piedra sonora
como se calla el agua
y todo el misterio en que se desnuda eso que está ahí.

Poema:
vete ahora a encontrarte con el canto animal
el habla de la piedra y el silencio del agua
la cosa el gesto
que se alargan hacia ti —
quédate en ellos haz por adaptarte
y deja oír.

CIUDAD ABSTRAIDA

ahí... este desde mi punto de vista inimitable
lugar que nos deparó la providencia —
inhallable de puro evidente —
lo veo y no lo creo: su espacio es improbable
se me antoja una Lima suntuosa de la que nos sintiéramos
ufanos
igual que puede estarlo un florentino de Florencia
o un argentino de París —
como una ciudad en la que hubiéramos verdaderamente nacido
quisiera decir en la que pudiéramos morir
o como el mar que me desterró por vez primera
(no es desde luego aquel lugar donde nací un día de la
historia)
como una ciudad que se hubiera caído al mar
y fuera desde hace miles de años empañado vidrio submarino
impregnado de luz oscura y de pureza estéril —
pero ni así — inimitable inevitable lugar:
está entre dos aguas brilla entre dos islas
y es corriente en él dar un paso en falso
con las consabidas consecuencias de caída en el vacío
y demás —
es seguro que estamos en ese lugar aunque él no esté
y es tentador como la muerte
o el tiempo callado y anterior en que aún no podíamos estar:
el sin lugar lugar

Víctor Fowler Calzada

ALLA

La conciencia de pertenecer
a un sueño áspero,
agua lavando ese mayor dolor
donde los ojos miran
el horizonte lejos
y se abren los labios
para decir “allá”.

Tierra que no han conocido,
que tal vez no recorran nunca,
pero que los sostiene
como un labio en el amor,
como el latido de una herida
en las manos.

No pueden rozar sin que
las manos duelan,
apresar lo que pasa,
tocar un cuerpo sin que
las manos duelan.

En todo segundo son sus labios
pronunciando “allá”.

RESTOS DE ANTIGUO ARDOR

Hojeando la libreta telefónica,
recién hallada tras largo extravío,
compruebas cuanto no sucedió.
Al paso de las páginas, frágiles,
mojadas, ascienden restos
de antiguo ardor

Como si las páginas pudiesen
reflejar en sus cuerpos
las historias torcidas,
ellas mismas se desmenuzan
en los dedos.

El nombre de fugaces amores,
las direcciones de gentes
que veneraste y hoy
nada significan,
los otros a quienes ni siquiera
recuerdas.

Ejercicio cruel acariciar
este hilado de cosas
que pudieron ser
y hoy sabes que frustró
un gesto, una tardanza o una palabra.

No trabajan allí los más,
se mudaron, murieron,
abandonaron Cuba,
dejaste de llamarlos
o ellos te olvidaron a ti.

Restos de antiguo ardor en esas páginas
que se destruyen en los dedos
a estas alturas donde
ya no es claro el sentido.

CONFESIONARIO

*¿oye alguien mi canción?***José Lezama Lima**

Yo que no he visto los sauces
donde supongo cantan aves fabulosas
y que tampoco amo las palmas
ni el sonido del aire entre las cañas.

¿Vendrá alguien a buscar en mis aperos,
a jugarse por mí la vida en este viaje
largo y arriesgado?

Yo no he visto la nieve,
pero tampoco siento excitación
contemplando los animales de mi tierra
cuando pastan en la llanura inmensa y verde.
Acaso es el rumor de lejanas cascadas
lo que me sobrecoge,
esas aguas que nunca beberé.

Yo no he visto la nieve
y es entonces que he jugado con la nieve,
he abrazado su cuerpo como se abraza
el de una hermana perdida.

¿Entiendes ya que los sauces no existen ni la nieve?
No son más que una sábana lanzada encima
de un animal dormido.

¿Oye alguien mi canción?

Los rollos de seda china
donde aparece dibujado un unicornio
no son más que una sábana que lanzo
encima de un animal dormido.

Juan Carlos Galeano

BORRADOR

a Roberto Fernández y Santa Arias

El hombre que necesita espacio en su mente para cosas de importancia, todas las noches se pasa un borrador gigante por la frente.

Borra muchos pensamientos de su tierra, y cada día se despierta con menos kilómetros cuadrados de recuerdos.

Sus padres le dicen que borre con cuidado. Que no se le vaya la mano y un día termine borrándolos a ellos.

El hombre les asegura que ya tiene mucha práctica, que él sólo borra las tierras y las cosas que no son importantes.

Les dice que sabe quitarles las hojas a los árboles y dejar intactas las casas y la gente.

OBSTACULOS

Cada día el niño pasa más tiempo en la tierra de las hormigas.

Dice que cuando sea grande, quiere ser ingeniero para tener volquetas y “bulldozers” de verdad.

“Si trabajaras como las hormigas, podrías construir pirámides más grandes que las de Egipto”, dice su padre.

Por los caminos, a las hormigas lo único que les importa es que no las agarre el invierno.

A veces, el niño les causa retrasos y siglos de trabajo.

Luis La Hoz

SALUDO Y DESPEDIDA DE LUIS HERNANDEZ
(A propósito del libro *Trazos de los dedos silenciosos,*
de Edgar O'Hara)

Te he puesto, Hernández,
en el librero.
Tú, mi amado y detestable amigo,
por fin,
en el librero,
allí,
entre esas paredes que guardan
la parte más humana de la muerte.

Con tu cara en una fotografía,
con tu voz que recuerdo y oigo,
con todo lo que tu mano hizo
para gracia y honor
de los solitarios.

El azul añil, el verde, el amarillo.
La coronación de Mozart a cuatro manos,
las artes médicas y el box.

Todo está allí,
acompañándote en la travesía,
y ellos también acompañándote,
los judíos, los negros,
14 españoles y Rafael Sanzio.

Digamos que estás decentemente
acompañado.

La travesía será larga en mi librero,
en todos los libreros donde ahora tú habitas
serenamente y sin dolor.

Floridor Pérez

UN FINAL SIN HISTORIA

Su amor va de regreso al cine mudo
Los mismos protagonistas en el mismo escenario
pero sin tener nada que decirse
Los efectos sonoros son los mismos:
música en una habitación contigua
que parece lejana, sillas
que arrastran sus patas de mascota envejecida
un vaso que cae con su brindis roto
y golpes de puerta
recurrentes en este libreto de gestos

Alguna vez respiraron este amor
que ahora circula por los cuartos como un aire viciado
— aire que se hizo desaire —
y contamina los encuentros casuales
en busca de una puerta de salida
que no se abra hacia dentro de sí mismos.

Esta casa que siempre prometieron ampliar
un día se les hizo enorme y ya no cabían en ella
Sólo vidrios hirientes y un golpe de narices
donde antes hubo puertas y ventanas
que daban al jardín de este mismo escenario

pero la escena es otra

Y no se diga que su historia no tuvo un final feliz
 que tal vez confundieron con la primera cita
 y todo lo demás fue un triste espectáculo
 de fantasmas abrazados en la niebla
 que ahora recién descubren
 sus propios caminos:
 esos que se bifurcan
 desde el punto
 de la palabra
 fin

*

CORRESPONDENCIA PENDIENTE CON JORGE TEILLIER

*¿Qué fue de la foto del niño que fui? Me gustaría verla...
 todos los álbumes desaparecieron tras la diáspora...*
 J. T. carta de julio 20 / 77

Tu foto de infancia se extravió en el diario.
 Los duendes del taller me arrebataron
 ese regalo de tu madre.
 Desde ahora sólo conservaré la imagen
 del niño que conocí en un carro de tren
 detenido en la estación de Lautaro
 ese verano del 48,
 mientras don Fernando y don Tomás
 se transmiten noticias
 en una frecuencia difícil de sintonizar.

Sólo entiendo que por culpa de una Ley Maldita
 las malditas enfermedades de sus mujeres
 los embargos por deudas y el fantasma
 de los destierros a Pisagua,
 la situación tendría un desenlace impredecible
 como su partida de ajedrez
 por el campeonato de Victoria en los años 30,
 suspendida para llevar al altar sus damas blancas
 que amarillean en el album familiar.

Así las cosas, no es raro
que tengas la edad de mi hermana mayor
a quien regalas la Historia de Chile
de Luis Galdames que llevas bajo el brazo,
despertando mi envidia
con ese gesto que a medias te hiciste perdonar
con dedicatorias y dedicatorias posteriores.

La frase “adjunto mi último libro”
se repite en tu correspondencia.
En tus *Poemas secretos* el 66, anotas:
Separata de 50 ejemplares.
No es para crítica ni comercio.
Sólo ahora, 30 años después, descifro ese mensaje:
no viviste para la crítica ni el comercio
ni escribiste para el comercio de una crítica
que arriscó la nariz ante el aroma limpio
de tus hojas que caen con el cielo *del país*
que está más allá de las apariencias cotidianas,
pero oculto en esas mismas apariencias
y que *nunca jamás* se revela a los que olvidan
las palabras heredadas de padres, vecinos, abuelos
dichas en la forma más directa,
como escribes en carta del 63.

Ya el 65 los médicos se alarman
pero a ti sólo un riesgo te quita el sueño:
ser abstemio para toda la vida,
no poder acompañar un asado al palo con un buen trago
es cosa de vida o muerte.

No sé cómo resolveré este problema.
Y no lo resolviste, o se resolvió solo — a costa tuya —
como un complejo problema de Mate en 3 Jugadas
que resolvías de pie junto al tablero, hablando de otra cosa
con un vaso en la mano, sin tocar una pieza.

Diez años después escribes:
tu carta la recibo en un lugar bastante apropiado
aquí se necesita compañía ...
y lo repites diez años después, en otra clínica,
y diez años después, un 22, suena el teléfono de abril
en esta capital tan parecida a una clínica psiquiátrica,
donde cometo la locura de vivir

mientras tú juiciosamente regresas
a un pueblo de verdad
con calles y caminos de verdad,
donde el pie humano todavía deja huella.

Por uno de esos caminos polvorientos de tus poemas
te llevan al cementerio,
pero ahora las flores no son para la hermana,
son para *el forastero* que regresa
— *había que arreglar la tumba familiar* —
repartida por el mundo,
mientras yo elijo estas *palabras claras y tranquilas*
y espero hablar contigo bajo las raíces del aroma
o en esta misma calle Corrientes
que íbamos a recorrer juntos,
pero una vez más, tú volaste más alto.

(Buenos Aires-Santiago, abril de 1996)

Nicomedes Suárez

LA MUERTE DE LOS PADRES

Nueva York

Veo a los sombras que asaltan los relieves (Vamos hacia una total democracia: la educación nos ha brindado a todos las mismas vitaminas). ¿Qué geometría nutre el involuto cuerpo de la noche? El rayo rectilíneo de una luz derrite su puñal en mi ventana la cual en su profusa herida gesticula como si pidiese ayuda.

Sé

que aunque inventado estoy
aquí

voy de la cifra al cable (¿teléfono, de qué venas naces?). El mundo vacila en su corazón; completo silogismo de engranajes. Hamlet extiende su voz a través del cable en un incoloro e indeciso trance. Su alma despierta en el auricular:

“¿Quién es?” pregunta el día.

“Hamlet”, respondo.

Veo al sol entre rascacielos colgar sus ropajes de miel antiquísima.

“Hamlet, he dicho”.

“Lo siento. El número que marcó no funciona. Por favor compruebe su guía telefónica y marque nuevamente. Si no le es posible contactarse, escuche esta grabación una vez más y una operadora lo atenderá”.

“Sólo quiero saber dónde está mi padre”.

“Lo siento, no tenemos la información”.

“¿Quién entonces me hizo Hamlet?”

“Lo siento, no tenemos la información. Por favor espere, una telefonista lo atenderá”.

Una grabadora empieza con la geométrica voz de un actor, mi voz empieza:

“Sé que debo destruir mi mundo,
pero ya no recuerdo por qué.”

LOS ULTIMOS

Logan, Utah

Terminaremos
plegando nuestras vidas
como servilletas
un poco raídas por la presencia
de tantas descoloridas bocas, tantos superfluos
gestos de un tendón que se contrae y distiende
sin memoria.

En pequeños restaurantes campestres
con el cabello esparcido
entre las grietas del empapelado
y una sonrisa de tallo de rosa
para la regordeta camarera:
observaremos el árbol tras el vidrio
y esperaremos, esperaremos la última cena
y el último árbol, que rehusará sentarse con nosotros.

Jorge Torres

ACORDARSE UNO A ESTAS ALTURAS

Se presentó con demagogia cancionera:
— Soy un remoto amor, dijo,
tarareando canciones desvaídas
de un repertorio olvidado.

De súbito la recordé.

Le dije que ya no ejercía
el oficio.
Cascada la voz,
susurro casi, le expresé
que ya no tenía
Voz ni Pasión.
La pasión,
la había perdido
como un tahir su capital
desafiando al azar en tanto garito.
La voz, que alguna vez exasperó el éter,
hoy era languidez de letanía.

Que sólo era un simple espectador,
a lo más, un renuente que observaba
sin apostar el juego de los demás
ni correr ningún albur siquiera.

Mostró unas cartas. Ases de triunfo.
Falsos como la modestia.
Reconocí la graffa y los símbolos
En todas ellas daba
Fe de Amor Inextinguible.
Etcétera.

Le anuncié que amanecía,
que era tarde que siempre
era tarde, y
que la luz que venía
consigo, desnudaría
su estado vespéral y alucinado.

Cada cual besó su imagen
frente a un juego de espejos,
por tanto se despidió de sí mismo.
Hubo bostezos de maletas cansadas
de ir y venir pisando idénticos andenes:

—No hay tal sacralidad en las deudas de juego.
Hay deudas de juego que nunca se cancelan.
Sentencié.

“Fanfarrón envanecido de sí mismo”,
“Encantador, pero déspota;
sensatamente suficiente, pero cínico”.
“Embriagado en el alcohol
de mi propia elocuencia”.
Retrucó.

Mondando la voz afónica y buscando
un tono mayor, algo solemne
le espeté con modestia que a nadie
importaban sus decires:

La verdad del cantor más que del canto
siempre tendrá efecto retardado.

Un gallo cacareó y selló el rito.

TEORIA DEL ALIENTO

“Todos cantamos, pero sólo
percibimos la canción ajena”
A.R.

Beso mujeres que sólo aman mi voz.

¿Qué eco buscarán en el istmo
de esa fauces?

No.
Es por la letra, dice una.

Canción y cantiga importan más
que toda melopea.

¿No será acaso el simple canto de la úvula?

Uvula rozada por el aire.
Pulso de alvéolos latir
de bronquios, por qué no.

Beso mujeres que sólo aman mi voz.

¿Esperan estas reencantarse
como cuando el primer amante
en la glotis y la epiglotis?

¿Y el eco dónde?

Aprendices siquiera en el Arte del Mimo.
Soberbias aspirantes, pronto saben
que no es cosa de aplicar
labios sobre labios
para separar con chasquidos
los carnosos bordes donde
culmina el aliento.

¿Y qué dirá ese eco, Señoras?

¿Acaso la queja o el gemido del que
os amó por vez primera y la de todos
los caídos en el mismo bregar,
develará algo de aquel portento?

Por ello, digo provisoriamente:

Beso mujeres que sólo aman mi voz,
que no es más que éter

	tesitura	vibrato
metal		coloratura
melodía		timbre

puros nombres
para el prodigio
pues mi voz no existe si
vosotras
no me besarais.

V o s o t r a s q u e s o i s

el otro pulmón de Dios.

Alan West Durán

PLACER BURLANDO LETRAS

“El dolor, aunque inunda su propio
origen, siempre tiene causa, centro,
un lugar; mientras el placer no lo
tiene necesariamente.”

- John Berger -

Cuando se huelen las nubes
ya se sabe lo que es:
el peso de un cuerpo,
peso sin centro
el olor en la terraza
que viene bajando como una garúa.

El olor fija la noche:
tu cabellera en mis muslos
es un mandato de la marea
o la falena que extingue la esquina
con sus latidos de flor triple.

La escansión desfigura la estepa.
El desierto está poblado de estrellas
y bajarlas es tarea infinita

de los árboles o de mis manos.

En el erial, el león sueña que está
en un templo verde donde hay uvas
que zapatean en una fuga
y en el bailoteo, el león recobra inocencia de pájaro
o se hace compás de raíces o miradas,
hasta que la noche, pellizcando sus flancos,
lo tumba entre alientos y sombras.

La otra mitad de la noche
va subiendo telones:
Las espinas crecen en la tibiedad,
las brisas van sorprendiendo el barro,
y en la piel un crecer de inscripciones y abanicos.
Guiado por una túnica opulenta de limones y violetas,
cada inscripción es un periplo de estratos.

Grieta más que inscripción,
va frenando atardeceres como
con su espesura de fragmento.
La humedad rellena de tapices o torres azules,
los pasos breves indefendibles de la pasión
volcándose hacia el humo,
conforman el collar interminable,
cada pieza una luna hecha de laúdes o rocío.

EL collar en mi pecho es una ciudad en la noche.

El cuarto vacío se desborda con la fragancia que
tienen todas las conversaciones extinguidas.

El peso sin centro
se mueve hacia la nube
una trama de albuces
una joya de pétalos
moviéndose hacia la bruma
asida a un barco que va por el río,
himno entre troncos y arena
himno que toca la lengua y la orilla.

El faisán escucha
un crujir de pinos
que aspirar colmar
la llanura
entre la grieta y la letra.
Hace temblar todas las sombras.

(Del poemario *A Sombras*)

ISLA, FRUTO, CADAVER

Espera con errada inocencia
la llegada hosca de una marea.

Adolezco cuando reconstruyo el espesor
del caracol volcado a la puerta.

Acaricio para reconocer que el
angel reincide en los recintos
de la piel.

No sé si fui elegido o no,
pero verte en el abismo de la rabia
constituye un viraje del ser, el tatuaje
de mis horas reventando venas.

No quiero alimentar los demonios — son
demasiados y sobrevalorados.

No invoco la luz y la sombra — trazan
sus territorios para engañarnos

No busco la imagen porque es una
incitación al naufragio.

No persigo el movimiento porque
el encuentro viene de la contemplación.

Isla, fruto, cadaver:
qué padecimiento de nombres
y terrores

(Del poemario *A Sombras*)

LA NOCHE ES SILUETA

La noche es silueta
de caballo
y el fango brilla
más que las estrellas.
Cabalgar sereno
es entrar
en la oscuridad
de la semilla.

La noche es una orilla
de fuego sin chispas,
pero el músculo
de su voz
es una brasa
que calienta
los árboles.

Lo noche es un labio
extraviado del alba.
Un latir férreo
despierta
un mar pequeño,
embebiendo delgadas arenas,
y hace de las sombras
un crin
abanicando
las ausencias sonoras.

La noche es
silueta
de caballo,
de fuego.
Soy la última
vena de la noche
esperando
estrellarme
en su orillas.

(Del poemario en preparación *Cenizas del paraíso*)

CUENTOS

Judit Gerendas

LA ESCRITURA FEMENINA

Me siento obligada, casi en contra de mi voluntad, a hacer una confesión que sé que me perjudicará enormemente. Pero no me queda más remedio que hacerla, aunque me consta también que no lograré con ello más que miradas de lástima y comentarios despectivos.

No ignoro, y quizás esto no haga más que agravar mi situación, que hoy en día no está de moda entre las mujeres intelectuales expresar efusivos sentimientos en relación al hecho de la maternidad. Todo lo contrario, las que transitan por la calle principal de la irreverencia sienten un especial placer en demoler a martillazos las esculturas de *La Pietá* con las que se tropiezan en su camino. Demuestran también especial repugnancia ante el embarazo y subrayan con ironía la distancia, imposible de colmar, entre ellas y los hijos, esos *otros* irreductibles y extraños.

Yo, en cambio, me veo precisada a confesar que me encanta la maternidad, con todo lo que pueda tener de idea *demodé*, convencional, estereotipada. ¿No es esto realmente lamentable?

Reconozco que he hecho bastantes esfuerzos para cambiar de actitud, pero igualmente tengo que reconocer que no he alcanzado ningún éxito en este aspecto. Trato de sacudirme de tan absurdo hechizo y me repito que los hijos son esferas cerradas y limitadas sobre sí mismas, impenetrables para mí, apenas su madre, una nadie si a ver vamos, frente a esos desconocidos inexpugnables y lejanos. Indudablemente yo tendría que asumir este hecho, del todo deplorable, pero al mismo tiempo por completo incuestionable, y terminar por aceptar que esos seres a quienes yo, por una liviandad imperdonable de la lengua, llamaba hijos — seres cuyo cuidado y atención habían ocupado no pocos años de mi de por sí breve existencia humana, por qué no decirlo también — eran unos desconocidos, así de simple, puesto que ni siquiera eran unos ilustres desconocidos.

Aunque es realmente penoso el confesarlo, yo estaba atrapada por ciertos lugares comunes, por una red de fórmulas banales que mis manos, tan dadas a acariciar, a rozar las pieles y a enredar los cabellos, no eran capaces de desbaratar, para así librarme del encierro en el que me mantenían cautiva.

No había podido nunca sustraerme a esa insensata idea de que, desde el momento mismo en que nuestros hijos llegaron, el mundo se pobló de palabras nuevas, que para nosotros resultaron de una tibieza insospechada. Triviales palabras como mamá, papá, nené, tan ancestrales y tan manidas, a las que pronunciábamos como si nadie las hubiera usado hasta entonces, como si nosotros las hubieramos rescatado del olvido para darles forma inédita en nuestras bocas.

Pretendíamos desdoblarnos en niños y no pasábamos de vivir rodeados de pañales blancos. Aunque tampoco se podía negar que la casa entera se volvía como más clara, mientras respirábamos su presencia y su olor a limpio. Nos la pasábamos caminando de un lado a otro con niños en brazos, cantábamos canciones inventadas por nosotros nos empeñábamos en susurrar palabras de la índole de duerman bien, chiquiticos amados, y los contemplábamos embelesados mientras ellos se ovillaban, laxos, confiados y satisfechos.

Hubiera sido necesario librarse de tanto fervor atávico, hacer estallar el embeleso y aterrizar de una vez, soslayar el esquema de tanta puericultura materno-infantil y asumirse como un *ser-para-sí*, autónomo, desalienado y consciente.

Pero la dificultad venía aumentada por esa condición de ellos de ser unos bojóticos tiernos, de labios húmedos y pestañas largas y serenas, que incluso habían logrado convocar la presencia en nuestro patio de un camello que de vez en cuando se acercaba, de pronto, y los montaba en su lomo. Era un fenómeno que sucedía mas que todo en esos momentos en que sus ojitos comenzaban a cerrarse. Empezaba el camello a galopar con algún pequeño jinete encima, hundiéndose hasta los tobillos en la blanda arena de las dunas, mientras sus rodillas se doblaban un poco. Un niño comenzaba entonces a tejer su sueño. Los montones cada vez más densos de arena obligaban al camello a balancearse cada vez más intensamente. Su pequeña carga se mecía al ritmo de los pasos acompasados, mientras escuchaba el canto que se levantaba en el desierto. La canción hablaba de un río y de una muchacha y en ella se imploraba y se exigía al mismo tiempo. Y hablaba también de una vena que se había de pinchar y de una sangre que se había de hacer correr para dar fe de un cariño verdadero. El jinete nada entendía de todo eso, pero reconocía sin embargo la melodía que le llegaba, ancestral, dura, de todos los tiempos. Dentro de sí, en lo más profundo, iba repitiendo la canción con una voccecita muy suave, palabra por palabra.

Para cuando concluía la última nota, el mínimo jinete estaba ya completamente dormido. Reposaba satisfecho y confiado en brazos de papá, que lo llevaba hasta la cuna y lo arropaba con mucho cuidado. En el desierto sólo se escuchaba entonces el murmullo de la canción, que se había quedado revoloteando por encima de los oasis y de las dunas.

Resultaba obvio que a gente así, en cuya casa ocurrían hechos de esta naturaleza, con camellos transitando libremente de un lugar a otro, no podía

de ninguna manera considerársele confiable. Más bien debían necesariamente resultar sospechosos desde todo punto de vista, ajenos a la marcha actual de los acontecimientos. Gente así difícilmente podía aspirar a acceder a la condición de sujeto de su propia historia, si es que alguna historia podía haber en estas circunstancias, lo cual en última instancia terminaba resultando también hartamente cuestionable.

Ahora mismo, por ejemplo, sentada en el patio, mis ojos se complacen en recorrer los objetos que me rodean. Veo, junto a la escoba que se ha quedado en el sitio donde seguramente uno de mis hijos consideró que estaría mejor que en su lugar de costumbre, a robots sin pilas, pelotas, un camión de la basura, la tijera, recortes de papel, la goma de pegar, creyones, cartulinas. A donde quiera que dirijo la mirada, me llegan desde las paredes mensajes de animales rugiente o durmientes, supermans en raudo vuelo y letras vacilantes que intentan inscribirse en el universo. Una raya morada baja desde lo alto, indiferente a las normas y pautas de los límites y dimensiones de los objetos de arte, y se continúa por el suelo casi hasta llegar al baño. Junto a mí hay caballitos, bicicletas y poncheras llenas de agua, en las que unas horas antes navegaban las ballenas, los delfines y los submarinos. Carente de pensamientos, contemplo absorta las vacías cajetillas de fósforos y los botones de distinto color y tamaño.

Encima de mí está la noche, suave y tibia. Empiezo a cabecear, mientras a mi alrededor todo se apaga, el movimiento de las cosas se detiene y yo dejo de escuchar los sonidos de afuera. En mi sueño vislumbro la carita resplandeciente de mis hijos, grandes hacedores de lluvia y señores de la ceremonia del agua. Sus ojos inmensos y luminosos examinan el mundo, al cual sus voces llenan de melodías.

El silencio es absoluto y la oscuridad de la noche también. Me levanto y giro los cerrojos de las puertas y de las rejas y voy apagando las luces. Mis pasos resuenan en la casa, en la que ahora soy la única que produce manifestaciones de vida en movimiento, aunque siguen estando ahí las cosas, hablando con su presencia. Levanto un sacapuntas del suelo y doblo un sweter que un fugaz gesto apresurado había echado a un lado.

Dentro de este silencio, terso y afelpado, no se afirma ni se niega nada, ni se despliega teoría alguna. Nada se desborda de la esfera o burbuja o arca de la alianza que pareciera guardar dentro de sí al silencio espeso y oscuro, encerrado cual semilla en el vientre de la noche, continente del cual el contenido no podrá derramarse cual masa amorfa y magmática, puesto que esta nocturna matriz lo sostiene levemente, dándole forma y encarnadura. En la lontananza se vislumbra la curvatura del horizonte, grávida del próximo amanecer, henchida como animal preñado, insinuando en medio de la sombra sus vísceras resplandecientes, rosáceas y azuladas.

Yo, que nunca escarmentaba, obcecadamente seguía soñando para mis hijos con un mundo en el cual no pudiese volver a ser posible que las

canciones de cuna y las tonadas de boda, lo ritos de luna y los ensueños de amor fueran reventados por la brutalidad de los fusiles.

Me acordaba también, como tantas, pero tantas otras veces, de mi padre, de quién más si no, otra de esas características tan convencionales de la condición femenina en medio de cuyas limitaciones yo me manejaba. Adiós, querido mío, hubiera deseado yo susurrarle, y así hacerle partícipe de esa despedida reiterada que en mi interior yo seguía pronunciando interminablemente, en vano intento de compartir su muerte, tan suya, tan impenetrable, tan ajena y lejana, así como una puerta que se cierra de golpe y que nunca más puede ser abierta. Yo sentía que no había ya manera alguna de lograr pasar por esa puerta y llegar hacia donde él de todas maneras ya no estaba. Era como la tapa del ataúd que se dejaba caer y que no se podía levantar de nuevo, o como la tumba de cemento que la grúa remacha con una losa de concreto, mostrando cómo esa ilusión de que el polvo en el que se convierten los muertos se entremezcla con la tierra que origina vida, configurando un ciclo infinito, no es más que eso, una vana fantasía solamente.

Yo andaba todo el día trasegando con jarras y fuentes y ollas y en verdad no tenía mucho tiempo para fantasías, ni mucho menos para elaborar un pensamiento sistemático. Quizás si lo hubiera tenido hubiera podido imaginarme que yo era un hombre y que había alcanzado a ejercer un poder considerable, que había llegado a ser incluso general en jefe de numerosas divisiones, un general que pudo haber participado en guerras grandiosas, como la del Vietnam, por ejemplo. Aunque probablemente sería más conveniente decir de ella que fue grande, y no grandiosa, para ajustarnos más a las opciones que ofrece una guerra moderna, opciones que en realidad no son tantas, y entre las cuales no se incluyen las de los ideales del heroísmo. Un general en campaña dominando a centenares de miles de soldados y de armas, desde rifles hasta bombarderos y sustancias químicas de todo tipo, al mando de convoyes, patrullas y pelotones, diseñando combates y aspirando a ser vencedor, para llevar al enemigo a la derrota, a hacerle aceptar ser el vencido y así impedirle solicitar condiciones de ningún tipo.

Claro que fantasías de semejante índole sólo podían servir para demostrar las ideas tan maniqueas y estereotipadas que yo tenía acerca del rol de los sexos, ideas en las cuales no se tomaban en cuenta para nada realidades tan evidentes como la existencia de la Thatcher, por ejemplo, y su guerra de las Malvinas, o sus irlandeses muertos en sus huelgas de hambre, o la Isabelita Perón y su Triple A, la que inició las masacres en la Argentina de los setentas, para no mencionar sino a dos casos recientes.

Por la tarde yo había estado rebanando el pan en la cocina, mientras escuchaba en la radio algunas canciones, aunque mi mente seguía por su cuenta con sus ensueños habituales. Las voces desgarradas del grupo de rock heavy parecían responderme, con su canto que pretendía ser aguerrido,

aunque más bien era de dolor y de sentimiento, un lamento explosivo, una queja y una maldición, como algo que viniese de muy atrás, quizás de la Biblia misma y en el que se preguntaba por el dónde estar de un cuchillo, por su dónde estar puesto que no lo veían, sería que ya estaban muertos, o sería que estaban ciegos.

Una canción que hablaba de unos muchachos ciegos o muertos, aferrados a una pasión, pero necesitados de un cuchillo, carentes de vista, o con la vida cegada, a oscuras, igual a como estaba ahora yo en medio de la noche, aunque la oscuridad que los rodeaba a ellos no era ni tibia ni afelpada, como la que me envolvía a mí, sino dura y fría, como un estremecimiento. En su canción no había perdón ni absolución posibles, en los términos con los que expresaban su angustia no había concesiones y el objeto de su búsqueda no era una rosa ni una estrella ni la zapatilla de una princesa, sino un cuchillo que se les escapaba en medio de las tinieblas.

Allá en la cocina, mientras untaba la mantequilla y cortaba pedacitos de queso, en medio de una gran cantidad de fragmentos de ideas, destellos, sentimientos, imágenes, inconexiones, trozos de melodías y anhelos informes que no lograban cristalizar en aspiraciones coherentes, yo me había estado preguntando sobre el cómo podría configurarse una expresión de lo femenino. Puesto que resultaba evidente que yo no lograría nunca escapar de esa condición, debido a mis limitaciones ya esbozadas, tendría que estar dispuesta al menos a asumirla, y a enfrentarla lúcidamente. Incapaz de acceder a estadios superiores del desarrollo humano, a una cultura orgánica intelectualmente plena, tendría que tener siquiera el coraje de asumir esa mi situación, lograr la ruptura de lo convencional, y dentro de esa estrechez de opciones, elegirme como lo que yo era: apenas una existencia de mujer.

Sola en medio del silencio, observo ahora frente a mí a la montaña perenne. Pero en lugar de la lucidez, me invaden, una vez más, ay de mí, las imágenes. Recuerdo ahora, pobre esclava de mis hábitos mentales, la figurita de uno de mis hijos sentado en la hierba, llenando sus dos manos pequeñas de tierra, para observar con detenimiento cómo se escurrían sus partículas de entre sus deditos. De vez en cuando levantaba la mirada, muy serio, y vigilaba la marcha del mundo. La mirada serena de sus grandes ojos serios y escrutadores recorría las cosas que lo rodeaban: las copas de los árboles, los pedazos de cielo, los bancos cargados de gente, el suelo cargado de movimiento. Una vez cumplida la exploración volvía a concentrarse en su trabajo. La arena se escurría de nuevo de entre sus deditos tranquilos y afanosos. Sus manos palpaban la tierra húmeda, tamborileaban brevemente, para luego tomar de nuevo el material con el que estaba creando el universo. La fragilidad de su figura mínima se recortaba sobre el suelo, rodeado de innumerables perolitos. De pronto, en un viraje en su actividad que sólo él había decidido, abandonaba la arena para iniciar la recolección de piedritas, palos, hierbas y hojas.

El milagro se había producido y mi niño, que ayer apenas si podía reptar un centímetro o dos, ahora andaba erguido y disponía sus pasos, su dirección y su rumbo. Tropezaba, se tambaleaba y caía, medía el suelo una y otra vez, pero se levantaba de nuevo, se empinaba y echaba a andar.

Era mi niño y venía en dirección mía.

Con sus dos manitas aferraba el aire y trataba de balancearse sujetando la nada. Sus inmensos ojos centelleaban y su sonrisa estaba ahí, no era ni de triunfo ni de satisfacción, era solamente una presencia sin más, una sonrisa de niño, inefable y simple.

Así, de esta manera, se confirmaba también nuevamente el hecho de que yo no lograría jamás superar las contradicciones en las que me encontraba atrapada. Todo se repetía una y otra vez, señalándose de esta manera mi reiterado fracaso, así como el modo divergente de acuerdo al cual se desarrollaban dentro de mí los procesos conscientes, con sus metas y objetivos tan claros y lúcidos, pero a los que yo definitivamente no podía acceder, junto a los procesos inconscientes, irracionales y viscerales, que rayaban en la cursilería y en la banalidad, los cuales me mantenían fijada a posiciones francamente primitivas. A veces, en mi desesperación, no podía dejar de pensar que yo era como un remanente de épocas pasadas, dentro de esta modernidad de fin de siglo a la que definitivamente he sido incapaz de adaptarme y la cual parece ser coto cerrado para mí. No me queda más remedio que reconocer que no lograré integrarme al grupo de las mujeres de la vanguardia intelectual, tal como había soñado alguna vez ingenuamente.

Entre el ir y venir, el reflexionar, el cabecear y el desesperarme, todo lo cual es como una puesta en escena de mi caos existencial, me doy cuenta, de pronto, que poco a poco va amaneciendo. Muy tenuemente el sol empieza a alumbrar el nuevo día que se está iniciando. Se trata de un día inédito, aún no reseñado por la prensa, página en blanco. Posiblemente cuando finalice, ante nuestra mirada retroactiva se verá como una noticia refrita, quizás hasta un poco cómica y un poco marchita, pero en todo caso ya cancelada, congelada en el tiempo, petrificada.

Yo he cumplido con el rito de la confesión y en el acto mismo de haberla hecho va incluida la penitencia. Creo que no hace falta reiterar, una vez más, mi arrepentimiento, ni tampoco será necesario, quizás, volver a pasar por la humillación de tener que aclarar que posibilidad de enmienda no hay. Muy a mi pesar. Como todos sabemos, los llamados atávicos de un instinto ancestral, invasores y avasallantes, son capaces de mantener prisioneros en la liturgia de su noche cerrada a todas aquellas que han demostrado no saber hacer estallar los límites dentro de los cuales permanecen absortas, desgranando los días milenarios, pronunciando augurios, haciendo votos e intentando vanamente influir en la marcha de los acontecimientos verdaderamente importantes de la existencia.

Luis Domínguez Vial

SUEÑO ATRASADO

1

La Singa ha llevado mala vida. Como no tiene hijos y su belleza aumenta, aquello resulta más grave. Asimismo, la madre, la señorita del correo, a su tiempo, “tuvo el diablo en el cuerpo”, recuerdan las comadres del pueblo. Entonces, Graciela parió su hija ilegítima, la Singa. Ahora con la hija es diferente, sostienen las comadres; hay que reconocer que Graciela sufrió harto y pagó cara su deshonra. La Singa ha llevado mala vida sin problemas. Eso no se perdona fácilmente. A la Singa no parece importarle la opinión ajena y, lo que es peor, no muestra ningún propósito de enmienda. Al pasar caminando así, con su andar altivo, exaspera a las mujeres honestas del pueblo. Estas no le quitan el saludo, porque su deber no es desentenderse. Tampoco la saludan como a todo el mundo, sino con un hincapié, como si estuvieran diciéndole: Buenos días una vez más, desvergonzada. Su nombre es Alicia, mas han persistido en llamarla “Singa”.

Los Sandoval fueron los dueños del almacén más importante tiempo atrás: ABARROTES SINGAPUR. La melancólica tenacidad de las lluvias del sur en conjunción con la decadencia del negocio fueron pudriendo el letrero y borrarón la última sílaba. Sólo puede leerse ya: ABARROTES SINGA, de ahí el sobrenombre. Tras haberse cerrado las puertas del emporio, aquel ABARROTES SINGA ha quedado ahí, en el deteriorado edificio, como una rúbrica postrera, cargada de fatalidad, de acuerdo con las comadres. Para ellas, la Singa fue la ruina del último dueño, el difunto Mario Sandoval.

2

“La Singa ha sido siempre descarada”, dicen a menudo. Se refieren a que, no obstante su ilegitimidad, camina erguida, con una dignidad imprevista. Desde sus años de escuela, Alicia mantiene tal predicamento, quizás gracias a su porte y belleza, o a los esfuerzos de su madre para que su origen no pese en ella.

La procedencia de Alicia no fue suficiente para apartar de ella a los jóvenes. Como acontece, los mayores no lograron disuadirlos. Pronto ella

fue la más popular de las muchachas. Cuando Mario Sandoval empezó a cortejarla, sus padres le propusieron que buscara novia en otros ámbitos. Era tarde; luego de una larga y violenta discusión, los papás de Mario tuvieron que recoger al hijo de una mesa del bar Metropol, donde éste ahogaba sus penas. Los Sandoval capitularon y Mario se casó con Alicia. Ahora, él bebió de contento.

En esos días, el matrimonio de un Sandoval era “el acontecimiento” del pueblo. Graciela estiró su salario para coserle un vestido de novia a su hija. Esta fue comparada con Cenicienta: de súbito parecía de otro mundo.

3

Hay quienes aseveran que los adulterios de la Singa empujaron a Mario a la bebida. Otros recuerdan que Mario solía emborracharse desde que tenía quince años. Hoy no faltan los que sostienen convincentemente que la ebriedad de Mario provocó la infidelidad de Alicia. En la fiesta del matrimonio Mario durmió una buena siesta debajo de la mesa. Las comadres replican: “Pero la Singa era coqueta desde antes, desde antes de todo eso”.

La felicidad de la pareja, si la hubo, fue breve. En seguida, Mario Sandoval estuvo de ordinario beodo y su esposa requebrada con desenfado y obstinación por los clientes de la tienda. La belleza ingenua de Alicia principió a estilizarse. Semejó crecer; se acinturó y se marcaron con suavidad sus formas. A la tienda llegaron hombres de otros lugares y pueblos bastante apartados. Hasta hubo algunos que hablaban un poco distinto. Las comadres aún recuerdan lo enamorado que había estado el pobre Mario y culpan a la Singa de su ruina. Los pro hombres miran hacia la altura diciendo: “Ella era demasiado mujer para el Marito”.

Los más jóvenes reñían por ella. Estas querellas no duraban, porque la Singa trataba a todos de igual manera. Sin mantener sus preferencias, rápido se desengañaba de los amantes y los dejaba. Ninguno lograba reinar en su corazón. Esto lo sabían muy bien aquellos galanes que, al caer la noche, consumían botellas de vino, acodados en una mesa del Metropol. No se puede acusar a la Singa de embolismar a los hombres, porque, al contrario, los había unido en la misma apetencia y, más tarde, en la misma languidez y pesadumbre.

4

Una mañana temprano, la Singa y Mario, cariacontecidos, caminaron hacia la estación. El se veía pálido y demacrado; ella cargaba la maleta. “Tomaron el expreso para el norte”, informó el guardavía.

En su oficina de correos y telégrafos, Graciela reveló que Alicia llevaba a su marido al hospital, porque éste adolecía de cirrosis hepática.

Tuvo que explicar a las comadres que no se trataba de una enfermedad adquirida por él a través del contagio sino debida a su alcoholismo. A pesar del esclarecimiento, varias mujeres salieron del correo persignándose y hablando como si la Singa fuese la parca en persona. Los pro hombres en la esquina sonrieron por el colmillo al decir: “Ni para tomar tenfa aguante el Marito”.

Durante la ausencia de la pareja, los Sandoval cerraron definitivamente las puertas de Abarrotes Singapur. El podrido e incompleto letrero ha permanecido donde mismo, como ayuda memoria. La Pulpería Araya, más limpia y moderna y con mayor variedad de mercaderías tiene hoy la clientela.

Días después del cierre, corrió la noticia de que Mario Sandoval había fallecido. Al Metropól alguien trajo un artículo de diario, un panegírico, que retrataba al difunto como un muchacho tesonero que trajo prosperidad al negocio. Ahí, en dicho artículo, llamaban a Mario “el extinto”, lo que intrigó a quienes estaban en el bar.

5

La Singa regresó más delgada y vestida de negro riguroso. “Comenzó su matrimonio de blanco y lo terminó de negro”, observó una comadre. Las otras miraron sorprendidas a la que así había hablado, como si la singularidad de este hecho mereciese una significación ulterior o simbolismo.

Alicia volvió a vivir con su madre, en una casa pequeña, junto a la oficina de correos y telégrafos. Acaba de cumplir veintidós años y parecía mayor, en particular si se hallaba absorta, lo que ocurría a menudo. Graciela hizo para ella una modesta fiesta, a la que invitó sólo a tres amigos: Florencio Camus, su sobrino Juan y la esposa de éste, Rosita Amaro. Comieron torta, sorbieron mate en torno al brasero y bailaron vales de todos los tiempos, desde los vieneses a los criollos, gracias al tocadiscos que trajo Florencio. Así principiaron las reuniones que luego llamaron “tertulias”, las que, por la antigüedad de la música que ahí se oye, han sido consideradas muy respetables.

Alicia no ha sido una viuda alegre, ni tampoco una viuda triste; ella es una viuda ajena, reservada o aparte en definitiva. Nunca pareció confiar demasiado en las palabras, mas ahora es como si hubiese renunciado a ellas, salvo en casos de imperiosa necesidad. Ha ido haciéndose meditativa, soñadora tal vez, y da la impresión de estar constantemente pensando en algo remoto. Como su belleza aumenta y a su retorno estuvo más hermosa que cuando casada, los hombres continuaron atendiéndola, aunque de otro modo: le cedían el paso, abrían las puertas; tuvieron para con ella atenciones especiales. Pronto fue advirtiéndose que los hombres deseaban agraderla y no sabían cómo, y la solicitud de sus miradas flotaban ante la joven en un inútil suspenso. Uno de los Araya de la pulpería preguntó al agricultor Florencio Camus:

- Tú que la ves a menudo, ¿qué pasa con ella?
- Nada grave.
- Tiene tontos a los hombres de este pueblo.
- Ella no tiene a nadie; su madre, eso es todo.
- Es una manera de decir, Florencio. Los tipos andan locos por ella, se ve.
- Es una mujer muy atractiva que ninguno de ellos parece entender.
- Tú, la entiendes?
- Trato de hacerlo; a veces creo que sí.
- Los viudos se entienden.
- Posiblemente...

6

Quienes ahora se aproximaron a la viuda, pretendiéndola, no son del lugar. La han visto a ella en su condición presente, elusiva, y la han juzgado temerosa, desconfiada. Llegaron al pueblo por razones profesionales y cambiaron sus planes por motivos emocionales.

Narciso Martínez, abogado, a quien se encontraba en el pueblo los primeros miércoles de cada mes, comenzaron a topárselo jueves y viernes y fines de semana enteros, “sin nada que hacer”, como apuntó un Araya de la pulpería. Narciso se sumó a las tertulias que, durante el verano, se llevan a cabo en el patio. El abogado resultó un excelente bebedor del sorbete de guindas de Graciela. Además, encantó a todos con sus anécdotas judiciales. Narciso Martínez es simpático, ha estado en todas partes y no desprecia a nadie. A cada instante, reiteró, dejando en claro, que, según su experiencia, en el pueblo más modesto uno puede hallar a la gente mejor. Alicia no lo halló mejor a él, según parece. Narciso dejó de asistir a las tertulias y regresó a su antiguo calendario de los primeros miércoles. En el Metropól ha tenido recientemente un pugilato. Le habrían oído exclamar: “¡Este es un pueblo de mierda!”

Más afortunado fue el teniente de carabineros, Héctor Narváez, quien irrumpió en el pueblo conduciendo un jeep, el que luego frenaba ante la oficina de correos y telégrafos con imponente precisión. Héctor Narváez es alto, fuerte, apuesto y ha mostrado su intrepidez tanto en el trato con Alicia como al volante de su jeep. “Buen amante sacó la Singa”, decían las comadres al observar a la pareja en sendas cabalgaduras, alejándose de excursión por los campos, como dos equitadores de lujo. En las prevenciones del comadreo, la Singa inevitablemente terminaría como su madre, embarazada, y Héctor Narváez desaparecería en su jeep, tal como había venido, con la misma aceleración y aún mayor arranque.

Los pro hombres del pueblo han mirado aquel eventual idilio con optimismo. “Podría reconciliarnos con las fuerzas del orden”, murmuran sibilinos. El

pueblo está resentido contra tales fuerzas desde que ocurrió “la desgracia” o trágica muerte de Lucy, la esposa de Florencio Camus. Los pro hombres no necesitan ser explícitos, porque todos en el pueblo comprenden a que hecho de sangre se alude con tal resentimiento. Tampoco pueden ser muy explícitos porque, a pesar de haberse restablecido la democracia, siguen penándoles aquellos largo años en que toda reserva en esas materias resultaba insuficiente.

7

Después de la muerte de Mario y cierre de Abarrotes Singapur, los Sandoval han cortado todo contacto con Alicia y su madre. Dicha actitud constituye anatema entre los lugareños. Desde entonces, la modesta casa que habitan las dos mujeres parece más humilde y necesitada, como adaptándose a las nuevas circunstancias. Las escasas relaciones sociales que ambas tenían han sido reducidas más aún: siempre Florencio Camus y otros que a veces él acarrea. Aquellas tertulias iniciadas en el cumpleaños de Alicia han disimulado la inopia social de ambas mujeres.

Narciso Martínez fue encargado por los Sandoval de los asuntos legales de la herencia de Mario y liquidación del negocio. También le encargaron que dejase a la viuda al margen, o sea sin un céntimo. Tal fue su propósito, hasta que conoció a la viuda cuando fue a recabar su firma. Miró a Alicia y empezó a hablar de solucionar las cuestiones a entera satisfacción de todas las partes. El trato con la joven provocó en él un viraje, advertido luego por los Sandoval, a quienes el abogado debió aplacar con firmeza: “Perdonen, señores”, les dijo, “pero resulta que en este país hay leyes que regulan estas materias. No podemos defraudar impunemente a una viuda indefensa”. El más glorioso momento de Narciso Martínez en el pueblo quizás ha sido aquel: su llegada a la tertulia con un cheque por una cantidad considerable a nombre de Alicia. Ella todavía no entiende su derecho a ese dinero; él, muy rubicundo, ha empleado toda una tarde en explicarle y, desde entonces, no ha vuelto a estar tan cerca de ella.

La oficina de correos y telégrafos apenas importa a los pueblerinos, remisos para escribir cartas y sin razones suficientes para gastar en telegramas. Esta ha servido más a los agricultores del sector, quienes acuden por sus servicios con regularidad y objetivos netamente prácticos, sin ánimo de socializar. Florencio Camus o Floro, como lo llaman los amigos, es la excepción. Es un hombre de estatura regular, delgado, algo melancólico, de buena maneras que trata a las mujeres con finuras de otro tiempo. Viene a caballo o en un tñlburi (que en el pueblo llaman “cabrita”). Al ser las dos mujeres abandonadas por sus relaciones sociales, Florencio ha ordenado las tareas en el fundo de manera que su sobrino Juan y la esposa de éste, Rosita, puedan asistir a las tertulias. Así, en invierno, a disfrutar el mate junto al brasero, a lo menos ha habido cinco.

8

Tras la muerte de Lucy, Florencio estuvo retraído por largo tiempo. Salía de las casas de Los Olmos por razones de trabajo únicamente. Se llegó a creer que la tragedia le había hecho un misántropo por el resto de sus días. Las tertulias han sido su primera actividad social consistente. Para que así sea, han tenido que ver su probada amistad con Graciela y Alicia, muy mujer, más hermosa y ahora también viuda como él. Además, Florencio tiene una razón de proximidad especial para las dos mujeres: es el único íntimo amigo de Roberto Amaro, ex-amante de Graciela y padre de Alicia. Roberto ha estado por años en el exilio, y Florencio les trae noticias de él.

Después de un tiempo de dictadura, cuando a la región volvía la tranquilidad y confianza, se supo que los dos hermanos Amaro, vecinos de Florencio y opositores irreductibles al régimen, serían detenidos. Roberto y Arturo partieron cabalgando por los desfiladeros de la cordillera que muy bien conocían. Alicia fue entonces un niña de diez años y Graciela una mujer abandonada de casi treinta. Esta se culpaba por la ruptura con Roberto, mas fue con la ida de él al exilio que ella perdió la esperanza de componer su vida. Floro, todavía tristón y a menudo taciturno, paradójicamente, ha revivido la esperanza en Graciela. El sólo puede proporcionarle brevísimas noticias de Roberto; aún éstas las dosifica para que, con cada una de sus visitas, ella tenga algo nuevo.

Recién nombrada en su puesto de correos y telégrafos y llegada al pueblo, Graciela se enamoró de Roberto Amaro y lo convirtió en su amante. “Bastante dinámica para sus cosas esta señorita del correo”, dijeron las comadres. No demoró tampoco en quedar embarazada y Roberto, muy joven, dijo con el poeta:

**Yo no lo quiero, Amada.
Para que nada nos amarre
que no nos una nada.**

Graciela pareció una buena moza señorita del correo, resignada a ser madre soltera, enamorada del hombre que la desgració. Todo dentro de un cierto orden hasta que conoció a Memo Ortiz, dueño de un garaje de reparaciones. El irresistible Memo Ortiz campeaba en esos días. Se había hecho una leyenda y las jóvenes del pueblo y alrededores se dividían en dos grandes grupos: las que deseaban redimir a Memo y las que simplemente querían saber como era. Como estaba entendido que Graciela pertenecía a un Amaro, su amorío con Memo fue un escándalo del cual, a los ojos de las comadres, la señorita del correo todavía no se repone.

9

Además de reparar automóviles, Memo Ortiz los compraba y vendía. Era habilísimo para dar buena presencia a cacharros que, sólo días atrás, se veían agonizando sin remedio.

— Dime, Memo, ¿éste es el mismo?

— El mismito... No te extrañes, el auto no estaba malo; lo habían cuidado mal que es diferente.

— Tú eres un mago... Nunca hubiera creído...

— Mira, apréndete esto, los autos son siempre mejores de lo que parecen, al contrario de lo que pasa con la gente.

Con sus grandes e infantiles ojos oscuros y su bella sonrisa torcida nunca hizo un mal negocio. Aunque sus clientes solieran ir prevenidos, con la mano agarrada a la chequera y murmurando: “A mí éste no me pasa gato por liebre”. Del local de Memo Ortiz salían seducidos, propietarios de su último cacharro maquillado.

La joya máxima era su automóvil personal, aquel en que Memo transitaba. Era un auto deportivo, convertible, el más vistoso que podía hallarse. A medida que fue progresando en su negocio, sus automóviles llegaron a ser un desvarío. Porque Memo no los dejaba tal cual, con el diseño de fábrica: él era, en todos los casos y estilos, más rococó que aquellos artistas extranjeros. Memo decoraba sus automóviles con cromados, figuritas sobre el capó y dibujos aerodinámicos, hasta agotar las posibilidades. Estas recargadas obras de arte ambulantes causaban admiración en el pueblo. “Cada mes que pasa, el auto de Memo es más precioso”, decían las comadres. Cuando no podía seguir adornándolo, Memo cambiaba de automóvil. “¡Y éste, Memo, qué auto!”, exclamaban las muchachas, y él las invitaba: “Súbete, ven a dar una vuelta conmigo”. Ninguna se resistía.

Rosita Amaro fue también su amante, aunque debido a su matrimonio posterior con Juan y su maternidad reiterada pocos ya lo recuerdan. Asimismo obra en su favor que Memo quería casarse con ella y fue Rosita la que rompió, dejándolo por su actual marido. Sobre este punto hay versiones contradictorias y ni las comadres ni los pro hombres han podido ponerse de acuerdo. El engatusamiento de que ambas fueron víctimas ha hecho más solidarias a Graciela y Rosita, pero nunca hablan de aquello.

Se dice que, al ser abandonado por Rosita, Memo Ortiz habría denunciado a los hermanos Amaro por sus actividades políticas. El amorfo de Memo y Graciela habría malquistado a éste con Roberto Amaro quien se vengó influyendo en Rosita y poniendo a Memo en ridículo. Memo Ortiz, presumido y fachoso, no pudo quedarse tranquilo. Casándose con Rosita había pensado terminar honrosamente su carrera de seductor y Roberto le embromaba el pastel. Memo se entendía bien con el poder y fue con el

cuento. Los soldados subieron al fundo de los Amaro y no hallaron a los hermanos; entonces trajeron preso a don Benito, el padre, porque debían bajar con algo después de tanto esfuerzo.

Dos años más tarde, Memo Ortiz murió de un cólico a la hora de almuerzo. Se rumoreó que había sido envenenado por un marido celoso. Entre los lugareños en el bar Metropól se recapituló la vida amorosa del difunto y por última vez se hizo el inventario de las mujeres caídas en sus brazos. Durante algunos días Memo fue “el occiso” o “el interfecto”, y se hicieron la idea de que se efectuaba una investigación zonal sobre el supuesto homicidio. Los pueblerinos creen que la indagación cesó cuando sobre la lápida de Memo Ortiz en el cementerio amaneció un día grabada la frase: FALLECIDO A CAUSA DE UN COLICO. “Desde ese día no podía haber más investigación de la causa de la muerte”, dicen, “porque ya estaba grabada sobre la piedra”. El teniente Héctor Narváez afirma que tales denuncias parecieron tiradas de los cabellos y nadie indagó nada. Un Araya de la pulpería sostiene que Memo Ortiz debe estar en los anales médicos, porque él es el primer muerto de cólico que conoce. Los pro hombres suelen echarlo de menos: “Sobre autos y mujeres Memo sabía la biblia; no ha habido otro como él”.

10

Florencio Camus se empeñó por su vecino, don Benito, e hizo las gestiones necesarias para obtener su libertad. El viejo contó esto a quien quiso oír, porque Floro únicamente dijo: “No había nada en contra suya, eso es todo”. “Así no más, lo más razonable, como si en las acciones de la dictadura no hubiese habido arbitrariedad sino un orden lógico estricto”, comenta Graciela, siempre interesada en desenterrar al amigo de su porfiada modestia. Luego ella piensa: Quizás no es modestia sino que, después del asesinato de Lucy, nada podría ser disparatado. La señorita del correo junta la correspondencia dirigida a Florencio Camus y la pone aparte, en una alacena de cedro, donde guarda todo lo que requiere especial cuidado.

Lucy, la esposa de Floro, había sido acribillada a balazos en su casa de Los Olmos, por los soldados que buscaban a Fanor Zamudio, funcionario del antiguo régimen. Ocurrió en los primeros días de la dictadura, cuando las fuerzas del poder actuaban sin muchas contemplaciones y no pocos errores. Zamudio, a quien se tenía por revolucionario, huyó de su oficina y llegó a esconderse en la casa de Los Olmos. A Lucy la mataron por equivocación, por nerviosismo de los reclutas, según explicaron más tarde. “Lo que no es una excusa, sino pasaje para el absurdo”, como dice Floro. Al advertir su yerro, los soldados volcaron su frustración en Zamudio, por quien, posteriormente, no fue prudente ni siquiera preguntar.

Luego, las autoridades locales, aprovechando la circunstancia de hallarse Floro ausente del fundo, insinuaron que Lucy y Zamudio mantenían

relaciones amorosas. Conocido el cariño que Lucy y Floro se profesaban uno al otro, este infundio no prosperó y fue juzgado inverosímil. Así mismo, Fanor Zamudio podía ser revolucionario, pero su figura como sátiro a salto de mata estaba lejos de ser creíble. “Las autoridades pretendieron cubrir una ruindad con otra, así estuvieron de ofuscados”, comentan los pro hombres.

Un gran dolor sufrió el pueblo con tan trágica muerte. Lucy era linda y todo lo relacionado con ella les parecía distinto, más acendrado e intacto, como venido de un cuento antiguo. Había estudiado para cantante de ópera y mantenía su voz. Por las navidades, daba conciertos en la municipalidad o en una de las iglesias de la zona. Se iluminaban los rostros de las comadres más tercas al verla llegar al pueblo en su tálburi, vistiendo la capa verde oscuro y el birrete rojo con una pluma.

Lucy era sencilla y diferente, si encantó a los lugareños mientras vivía, como difunta los hechizó. Por largo tiempo no se habló de otra cosa que de “la desgracia”. Aún ahora, cuando dicen “la desgracia” se refieren a la muerte de Lucy.

Abundaron los recuerdos y evocaciones de la difunta y, más tarde, las historias de sus apariciones en el bosque de su predilección, un bosque de viejos olmos que dio nombre al fundo. Muchos juraron haberla visto paseándose bajo los árboles o cantando de esa manera potente como ella lo hacía. Empezaron algunas mujeres a colgarle milagros y a venerarla como la santa mártir del pueblo. Sus devotos todavía ponen flores en su tumba y le ofrecen mandas y rogativas.

Preocupados de la exaltación en el pueblo por este culto, los pro hombres visitaron al cura párroco, el padre Maruri. Dijeron:

- Es una exageración supersticiosa, padre.
- No hacen mal a nadie.
- ¡Confunden las conciencias, señor cura!
- ¿Creen, ustedes?
- ¡Por cierto, padre! ¿No cree, usted?
- En estos tiempos, no es posible confundir más las conciencias.
- ¡Es una devoción impropia, señor cura!
- Probablemente, hijos míos, pero no está muy mal que haya devotos. Los devotos son una especie en extinción, se los digo por experiencia... ¿Qué es una devoción, hijos míos? Detrás de toda devoción está el deseo o la búsqueda, el amor a Dios, hijos míos...

11

El padre Maruri no se sintió enteramente cómodo con sus respuestas a los pro hombres. Había evadido la cuestión de fondo llevado de su disgusto por tratar con devociones ingenuas y tan emocionales como ésa. No deseaba para nada enfrentar a las comadres. Para su coleteo él repite: “Es

preferible tomar el café con un demonio inteligente que con un ángel tonto". Visitaré a Florencio Camus, decidí.

Florencio en parte era responsable de la vida de ultratumba de su esposa. Tras su muerte, se hizo espiritista y dio pábulo para que se extendiese la creencia que él y Lucy continuaban comunicándose. Reunió en su casa una considerable biblioteca de arcana y ciencias ocultas; se desentendió bastante de las tareas agrícolas y pasábase horas y horas en la penumbra de su escritorio, concentrado en lo que llamaba "la olvidada doctrina" o "sabiduría de los rincones". Los pro hombres habían principiado a juzgarlo "un poco extraviado", aunque no decían esto en voz alta, en consideración a "la desgracia". El cura párroco había oído esto de "la sabiduría de los rincones" y tenía curiosidad por saber de qué rincones era la tal sabiduría; lo de "olvidada doctrina" le tenía sin cuidado porque, para él, todas las doctrinas sufrían alguna suerte de olvido.

Visitó Los Olmos y a Floro en su sancta sanctorum. Tras un breve preámbulo, mientras Rosita traía los cafés, el padre Maruri comenzó a establecer las bases teológicas del eventual debate. El cura estaba hambriento de honduras y, tanto por su propia nostalgia, como por el sortilegio que ejercía en él tan hermosa biblioteca, pronto estuvo citando a Santo Tomás de Aquino, a San Buenaventura, a San Anselmo... Florencio se sintió abrumado por aquel despliegue de conocimientos sólidos y perdió el hilo del discurso del padre Maruri pensando en por qué diablos habían destinado a esos andurriales un cura ansioso de profundidades teológicas. Habría que escribir una carta al obispo.

— Perdóneme, padre — dijo —. Esto que yo haya querido hablar con Lucy no es un problema teológico. Tampoco a mí se me "secó el cerebro de manera que vine a perder el juicio".

Por primera vez el párroco miró a Florencio con detención. Se acordó de su café y bebió un trago. Florencio prosiguió:

— Lucy partió de súbito. No nos pudimos despedir.

— Ya lo sé, hijo.

— Entre quienes se quieren no hay despedidas súbitas, no puede haberlas.

— Creo entender.

— No hay nada que entender, padre; sucede así. Tenemos que hablar para irnos despidiendo. Hay mucho que hemos dejado sin decir. No es una cuestión teológica; es cuestión de tiempo... Tenemos que conversar algunos asuntos todavía.

— ¿Qué hablas con ella, hijo?

— Oh, es todo muy privado, padre, extremadamente íntimo, como son las conversaciones de los enamorados cuando no hay tiempo que perder.

12

Fue “cuestión de tiempo”, como había dicho Florencio al padre Maruri. Lentamente, regresó a sus tareas del campo y volvió a vérselo en un tractor llevando la grada de discos o rastrillo, a cargo de la trilladora o arreando ganado vacuno. Visitó a don Benito Amaro y llegó a acuerdo con él para comprar a medias una segadora-trilladora. Han cambiado algo sus costumbres y ahora se le ve usar más su caballo y menos la camioneta para ir de un lado a otro de Los Olmos, y al pueblo desde entonces viene en el tñlburi de Lucy.

La reaparición de Florencio Camus muy compuesto cabalgando o en el tñlburi, sin “extravíos” ni “perdido el juicio por sequedad en el cerebro”, ha contribuido a que la razón de su viudez, en términos del pueblo, “la desgracia” pierda actualidad y vaya haciéndose por fin historia.

Así ha acontecido para el pueblo en general, no para la señorita del correo. Graciela misma dice: “Yo soy aquí la salvedad”. Ella ha continuado empeñándose en frustrar la reconciliación del pueblo con las fuerzas del poder. Esta reconciliación a costa de su hija, sobre la cual mascullaban los pro hombres, nunca la ha convencido. Desde la primera vez, cuando Alicia se aprestaba para salir con el teniente Narváez, Graciela repite: “Las fuerzas armadas y carabineros de este país, hijita, mataron a Lucy y al pobre Fanor Zamudio, ¡y de qué manera!; exiliaron a tu padre y tuvieron en la cárcel injustamente a don Benito, tu abuelo”.

“La Singa no tiene corazón sino cálculo”, decían las comadres al verla pasar sentada en el jeep. La creían complacida y altanera, como si disfrutase de la polvareda que enterraba a medio mundo. Alicia se avenía con Héctor Narváez; tenía con él cierta afinidad sensual y una aproximación semejante al mundo físico en torno. El era galante, un hombre fuerte que la hacía sentirse protegida. No obstante todo eso, Alicia no perdía reunión con Florencio en torno al brasero o bebiendo sorbete de guindas. Poco a poco iba persuadiéndose de que ese hombre suave se estaba enamorando de ella como un niño, con una transparencia que nunca antes había experimentado. “Ambos estamos muy heridos”, se decía ella, “y somos fuertes dulcemente, sin ningún arrebato ni impetuosidad”.

13

Una tarde, en el tñlburi, sentado junto a Florencio, vino al pueblo un hombre que desconocieron. Era un hombre notable y presumido que parecía divertirse con tantos rostros de extrañeza o perplejidad. “Es barbón, corpulento, grandazo el hombre”, dijeron las comadres. Los pro hombres le hallaron un aire, un aire, un aire... El Araya de la pulpería que los atendió, apocado, se replegó cuanto pudo, sin atreverse a preguntar. Luego informó: “Es amigo de Florencio y le hallé un no sé qué conocido”. Como venía con Florencio podía tratarse hasta de un resucitado, pensaron algunos.

Los dos se perdieron de vista para los curiosos cuando entraron en la casa de la señorita del correo y su hija. Por unos instantes, pareció que el hombre no iba a caber por tan pequeña puerta, y entonces los pro hombres supieron quien era y no contaron. Quedó viva la expectación ansiosa y suspicaz, mientras oscurecía y las voces en el Metropol se hacían más y más intemperantes. Los curiosos en sus puestos esperaron que la puerta se abriera otra vez dejando salir al hombre grande aquél. En la penumbra resistieron aún el llamado del bar, mas uno por uno desertaron sus puestos cuando el Metropol fue la única y bulliciosa luz en la proximidad. Nadie supo la hora exacta en que el tñlburi se alejó del pueblo.

Esa velada, la tertulia fue particularmente entretenida y afable. Roberto Amaro se sorprendió de lo linda que ha llegado a ser su hija. “¡Tú no has cambiado nada!”, exclamó al ver a Graciela. Ella opinó que a él le sentaba a las mil maravillas esa gran barba sal y pimienta. Sentados y tranquilos, con los respectivos mates en sus manos, Roberto procedió con el relato de sus andanzas en el exilio. Todos están de acuerdo en que, durante el exilio, Roberto creció para todos lados, y su voz ahora es más ronca y más descomedida, aunque sin malas consecuencias porque se ha repuesto la democracia.

A la mañana siguiente, la señorita del correo continuaba conmovida y a menudo raptos de emoción hacían brotar lágrimas de sus ojos. Cuando recibía cartas para despachar o las entregaba a sus destinatarios explotaba en llanto sin aparente razón, lo que tuvo muy confundido al público de ese día. A cada instante debía excusarse para componer su apariencia ante el espejo del baño. “Espéreme un momentito”, decía a quien estaba atendiendo y se alejaba hacia el interior llorando desconsolada. Su hija estuvo remplazándola y los más piadosos solieron decirle: “Atienda a su madre no más que yo puedo aguardar, no tengo apuro”. Cómo podía Alicia explicarles que su madre no lloraba de pena sino de felicidad por el regreso de mi padre, aunque también de tristeza por “no haber estado a la altura”, como ella dice y agradecimiento porque aún así el amor es clemente, generoso con ella, la pobre... Y Alicia nada decía; sólo levantaba un poco las cejas hacia la persona que iba a atender, mientras el cuerpo de su madre trepidaba entero en la trastienda.

14

La familiar Amaro en pleno principio a participar en las tertulias. Venían todos juntos, en el mismo vehículo, incluso Rosita y Juan, a quienes antes traía Florencio. Graciela tuvo que adquirir nuevos mates. Floro comenzó a llegar solo, montado en su alazán vinoso, Padrino, y ha solido quedarse hasta más tarde que los otros. Por eso hace el recorrido cabalgando; como él dice: “A Padrino no tengo que guiarlo de regreso, él sabe volver en la noche y así me despreocupo y, cuando el cielo está claro, voy mirando las constelaciones, o pensando en lo que quiero”.

Entre largas pausas, más mirándose uno al otro que hablando, Floro conversa con Alicia. Una noche ha cogido una mano de ella y le ha dicho:

— ¿Sabes, Alicia?, he creído que iba a ser y luego pasaría, pero no pasa, porque en cada oportunidad me vuelvo a enamorar de ti.

Ella se sorprendió, pero no retiró la mano y, en vez de continuar con el tema, preguntó:

— ¿Quién te cuida ahora, Floro?

— Nadie, ¿por qué? No necesito mucho cuidado. La Clorinda, la cocinera, está vieja, y Rosita con cinco chiquillos...

— No me refiero a esa gente. ¿No tienes a una mujer?

— No... ¿Una firmeza, dices tú? No.

— Yo quiero que me des trabajo. Podría ser tu ama de llaves, una administradora de la casa... Yo podría cuidarte, Floro; te cuidaría bastante bien, puedo decirte.

— Yo también puedo cuidarte a ti, y no creo que lo haga mal.

— Yo te voy a cuidar, Floro. Dame un trabajo bueno ahí, en Los Olmos... Me voy a vivir contigo, ¿qué te parece? Yo te cuido, Floro...

— Desde mañana mismo puedo cuidarte, Alicia.

— Yo quiero cuidarte, Floro.

15

Se han demorado las comadres en enterarse de este cambio en la vida de la Singa. No estuvo entre sus predicciones. La señorita del correo ha informado que su hija es ama de llaves de Los Olmos. Las comadres no creen que así sea: “¡Ama de llaves que presumida!”, alegan. “Cocinera debe ser, remplazante de la Clorinda que se morirá uno de estos días; cocinera y para todo servicio, concubina para cocinar, barragana para barrer...” No cabe en sus cabezas que esa Singa de tan mala vida pueda ocupar el lugar de Lucy, la difunta ejemplar, tan venerada por todos. “Aunque de una calculadora sin corazón cualquier cosa puede esperarse”, agregan por si acaso. Alicia no se molesta por las malas interpretaciones de sus actos: desde temprano ha debido entender que si no nacen del amor y la comprensión, pueden nacer del resentimiento y fastidio, de la mala voluntad para mirarte sin verte, y entonces paciencia...

El Teniente Héctor Narváez temió de inmediato tal eventualidad: “Ese vivo que se hace la mosca muerta de Florencio Camus quiere dejar de ser viudo”, dijo, y con decisión e ímpetu aceleró su jeep por la alameda que conduce a las casas de Los Olmos. Alicia lo vio venir o reconoció la polvareda y salió a recibirle. Quiso tener una explicación el aire libre. El jeep frenó casi encima de ella.

— Hola, Héctor.

— Hola, Alicia.

El teniente bajó del jeep y se aproximó a ella. Alicia con voz firme le dijo:

— Gracias por todas tus atenciones.

— Alicia, yo creía que lo nuestro...

— Yo también creía.

— Hablábamos de una nueva vida donde caminaríamos juntos uno al lado del otro...

— Quiero estar con Floro. Es una nueva vida para mí. Y aunque no lo fuera... Quiero estar con él.

— Pero, Alicia, conmigo puedes salir de este hoyo. Yo te puedo llevar a otros mundos, otra vida que tú me decías estaba esperando dentro de ti.

— No quiero que nadie me lleve a ninguna parte. A donde voy, voy por mí misma.

— Y toda la pasión que despertábamos uno en el otro... Cuantas veces hablamos de otra vida, lejos de esta provincia infame.

— Esta es mi vida, la que yo he escogido, y aquí viviré mi pasión también, entre muchas otras cosas.

— Me quieres decir que entonces he perdido el tiempo miserablemente.

— No sé como lo llares. Sé que esta es mi vida, Héctor, y lo sé muy bien.

Así han estado discutiendo largamente. De súbito, el teniente de carabineros, Héctor Narváez, con un impulso montó en su jeep. Arrebatado, lo hizo evolucionar vertiginoso en una gran nube de polvo y arrancó perdiéndose en la carretera con sus promesas de una nueva vida. Alicia se ha quedado mirando hacia la alameda, viéndolo alejarse. Luego se vuelve en dirección a las casa y corre. Floro la aguarda en el umbral.

16

Después de la cosecha, habrá dos matrimonios: el del agricultor, Roberto Amaro, con la empleada de correos y telégrafos, Graciela, y el del agricultor, Florencio Camus, con el ama de llaves del fundo Los Olmos, Alicia. Así la Singa llegará a ser hija legítima y, por segunda vez, mujer casada, como Alicia Amaro de Camus.

Explicándose ella dice: "La pasión de los hombres me tuvo sin dormir; ahora es la ternura apasionada de Floro la que cuida mi sueño actual y todo el sueño atrasado".

Antonio García-Lozada

MEDIODIA

La isla a mediodía es insoportable. El calor y la humedad de la celda calan los huesos. Todos los habitantes entramos en un sopor que dura hasta las tres de la tarde cuando ha descendido un poco el sol. Esa es la hora escogida por el alcalde para las ejecuciones. Desde mi ventana alcanzo a divisar parte del camino que recorren los condenados. Generalmente son dos los que avanzan, custodiados por diez guardianes. Aquí nadie se preocupa por eso y hasta los mismos condenados parece que facilitan la labor de los verdugos. Algunos dicen que son criminales con más de cinco muertos encima. Llegan hasta los acantilados y allí los fusilan. Luego los tiran al mar para cebar los tiburones que rodean la isla. Cuando los guardianes regresan me siento nuevamente a escribir. Sé que algún día vendrán a llevarme a pasear y que desde mi ventana me veré en dirección a los acantilados de la muerte y que otro recluso forjará la ilusión de que soy un criminal peligroso con más de cinco muertos encima.

EL BUEN PINTOR

Nunca antes había estado en Caicara, pero sin embargo nada le era desconocido.

La iglesia de doble torre, el convento cuadrangular, el parque cónico, el Bolívar de concreto, las calles empedradas, las casas débiles y la cárcel con pintura de luto, no le eran desconocidos. Los perros flacos, el alcalde regordete, los policías armados hasta los dientes, las mujeres altas y bonitas, los niños de color bronce y los hombres mal vestidos, no le eran desconocidos. Caminó toda la mañana rodeando a Bolívar hasta que se detuvo cuando lo vio mareado. Palideció el concreto, se le encharcaron los ojos y cayó sobre un lodazal que fue, hace mucho tiempo, fuente.

Se despertó con la cabeza metida en la bacinilla de su propia urea y permaneció vomitando hasta que el mundo fue claro. Recordó la pintura que le inspiró el sueño.

UNA PESADILLA

Son las cinco. La luz rosada del amanecer traspasa la cortina y aclara las cosas. Acaba de despertarme. Cándida duerme junto a mí, inocente de mi querella. La abrazo como una prisionera muñeca de peluche.

Y, sin embargo, aún sale de mi boca ese aire tibio de venganza no lograda. Respiro con dificultad y sudo, como si acabara de perder una reñida partida. No veo las sombras que se besaban en la pared. No encuentro la pistola que yo llevaba en la mano y, en ninguna parte veo el hombre que yo quería matar.

(Diciembre del 89)

ENTREVISTAS

PINTURA Y ESCRITURA: DIALOGO CON CARLOS ROJAS

Fernando Burgos
Felipe Lapuente

The University of Memphis

La sobresaliente obra de Carlos Rojas ha venido infundiendo vigor y polifacetismo en la narrativa española contemporánea al través de una trayectoria de cuarenta años, desde su primera novela *De barro y esperanza* en 1957 hasta su obra más reciente *Momentos estelares de la guerra de España* en 1996. El Premio Nacional de Literatura que se le concedió en 1968 venía a dar reconocimiento tanto a los méritos de la excelente novela *Auto de fe* como a las seis novelas que había publicado hasta entonces. Para la entrega de este premio el escritor tenía 35 años y era prácticamente el comienzo. Veintidós años más tarde, en los comienzos de la década de los noventa, seguíamos advirtiendo la persistencia de su escritura y la enorme significación artística de su obra con la aparición de las novelas *El jardín de Atocha* (1990), *Yo, Goya* (1990), *Proceso a Godoy* (1992), *Alfonso de Borbón habla con el demonio* (1995), la crónica *¡Muera la inteligencia! Viva la muerte!* (1995), y *Momentos estelares de la guerra de España* (1996). Entre ambas fechas, es decir, la concesión del Premio Nacional de Literatura y las obras publicadas en esta década nos llegaban de la acendrada prosa de Rojas otras nueve logradas novelas: *Aquelarre* (1970), *Azaña* (1973), *Mein Fuhrer, Mein Fuhrer: el libro prohibido* (1975); *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977); *El Valle de los Caídos* (1978); *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980); *El sueño de Sarajevo* (1982); *Conversaciones con Manuel María* (1982); *El jardín de las Hespérides* (1988). Una producción narrativa de veintitrés libros (incluyendo sus relatos y novelas cortas) y quince ensayos que hablan sobre el artista y el intelectual entregado a una pasional y dedicada labor creativa, reconocida con siete premios importantes,

traducciones a varios idiomas y sobre todo el interés por la lectura de su obra en muchas partes del mundo.

Carlos Rojas nace en Barcelona el doce de agosto de 1928. Se licencia en la Universidad de Barcelona con una especialización en Filología Románica y Literatura Española. Desde 1952 a 1954 es profesor de la Universidad de Glasgow (Escocia) donde estudia extensivamente literatura inglesa. De vuelta a España (1954-1955) hace su doctorado en la Universidad Central de Madrid con una tesis sobre Richard Ford y la Generación de 1898. Entre 1957 y 1960 es profesor en Rollins College, Florida, y en 1960 es nombrado catedrático de literatura española en la Universidad de Emory, institución en la que permaneció hasta su jubilación en 1996. En esta misma universidad es distinguido en 1980 con la cátedra especial "Charles Howard Candler." Ensayista, novelista y pintor; ha sido traducido al ruso, alemán, inglés, húngaro, búlgaro y lituano. Su obra, galardonada continuamente, ha recibido los premios Ciudad de Barcelona (1959), Selecciones en Lengua Española (1963), Nacional de Literatura (1968), Planeta (1973), Ateneo de Sevilla (1977), Nadal (1980) y Espejo de España (1984). En 1985 recibe el Doctorado Honorario de la Universidad Simón Bolívar. Como profesor ha realizado una activa labor de conferencista en universidades de los Estados Unidos, Irlanda, Italia, España, Argentina, México, Colombia e Inglaterra. La amplia formación intelectual de Carlos Rojas se muestra en su interés por tópicos concernientes a la historia, literatura y pintura, panoplia en la que entran figuras como Picasso, Dalí, Goya, Cervantes, Machado, Unamuno, Lorca, Ortega, Freud, Godoy y Alfonso XII.

La obra de Carlos Rojas pulsa las más variadas direcciones artísticas con la convicción de que este sentimiento de diversidad enriquece los planos de su escritura. Y, ciertamente, su narrativa ha logrado la fuerza de la revelación y nuevo conocimiento que distingue a la mejor literatura. A modo de ejemplo, citaremos aquí uno de esos tantos rasgos de profundidad que nutre su prosa. Nos referimos a la prismática exploración de la identidad del personaje histórico así como del curso de la Historia redescubierto por el caleidoscópico y espejístico magma artístico. El efecto más visible de esa modalidad escritural es la re-dimensión intrahistórica de sus personajes. En esta vertiente de su obra internada en el lienzo alucinante de lo histórico, la Historia misma, revivida y revisada por la verdad del arte es el encuentro del conocimiento, también el dolor de su exposición. En ese espectáculo en el que la Historia se vuelve energía por los espejos de una escritura sin sometimientos de registro objetivo, vemos el "nuevo" retrato de personalidades artísticas y políticas: Godoy, Goya, Unamuno, José Antonio Primo de Rivera, Azaña, García Lorca y otras figuras, vienen a configurarse como personajes provocados por la conciencia e intensidad del autoexamen en un registro plural de temporalidad que trasciende el pasado. En este enfoque, la memoria, poco adicta a linealidades, va fragmentando la realidad

con el propósito del conocimiento íntimo. Se corre el riesgo así de una perspectiva de anulamiento, exigida por la visitación de la conciencia desnudada de justificaciones históricas epocales. Riesgo asumido sin vacilaciones por Carlos Rojas, pues, el artista se hace con muchas adversidades, la más señalada como lo indica el propio autor en el curso de esta entrevista, “la de que es preciso desconocerse muy bien para escribir.”

La mayor parte de la presente entrevista se realizó en abril de 1994.¹ Carlos Rojas había sido invitado por el Departamento de Idiomas y el Departamento de Artes de la Universidad de Memphis a dictar las conferencias “Dalt y Freud” y “Picasso y Telémaco,” ocasión que aprovechamos para dialogar extensamente con el escritor en el campus de la Universidad de Memphis, restaurantes de la ciudad, y en un viaje que hicimos a Oxford, Mississippi para visitar la casa de William Faulkner. Dos años y medio después de este encuentro, en diciembre de 1996, completábamos esta entrevista, sin poner término, sin embargo, al diálogo incesante al que invita el conocimiento de la obra de Carlos Rojas.

Fernando Burgos: Quisiera recordar esa visita que hicimos ayer a la casa de William Faulkner. Andábamos completamente perdidos en ese pueblo.

Carlos Rojas: Parecíamos fantasmas.

FB: El pueblo era también fantasma. Nadie sabía nada. No sé por qué es que en estos lugares perdidos—enclavados en una geografía sureña por la que sentimos nostalgia—reaparece el ensueño de los libros que no abandonamos, textos que nuestra lectura ha hecho ya “propios.” Recuerdo que ayer te referiste a cinco de ellos; el primero que mencionaste fue *El Quijote*.

CR: Sí, seguidos de *La Divina Comedia*, *Poeta en Nueva York*, *La Odisea* y el primer volumen de la saga de Proust.

FB: Cuando hablábamos de relaciones entre estas obras, trazábamos un puente entre el discurso moderno de *El Quijote* y el surrealismo de *Poeta en Nueva York*; también del vínculo entre las fundaciones míticas y religiosas, refiriéndonos a *La Odisea* y *La Divina Comedia*. ¿De qué manera te impactó la obra de Proust?

¹ En la entrevista también participó Mercedes Landete, estudiante de periodismo en la Universidad de Memphis.

- CR:** Ortega afirmaba que hay artistas del pasado, a los cuales uno no puede admirarlos ni tampoco conocerlos, propiamente hablando, puesto que en realidad ha aprendido a vivir con ellos. Supongo que sólo a la mirada retrospectiva se advierte hasta qué punto se ha convivido con un hombre como Goya. Al menos, ésta es mi experiencia personal respecto a “don Francisco el de los Toros,” como él se firmaba a veces. Y conste que me refiero a una mera parte de su obra ingente, como *El 3 de mayo en Madrid*, los *Proverbios* y los *Desastres de la guerra*, pongo por caso. Por lo contrario, admiro sus llamados cartones para tapices, pero mentiría, de asegurar que vivo aquellas telas. Lo mismo me ocurre con Proust. He vivido y vivo algunos de sus libros, como *Du côté de chez Swann* o *Le temps retrouvé*. Sencillamente, yo no sería quién soy ni mi existencia fuera la misma, si no los hubiese leído y releído. Por el contrario, he perdido todo interés por otros títulos de *A la recherche du temps perdu*, como *La prisonnière*. En cualquier caso, me asombra que un joven presunto filósofo, de cuyo nombre no vale la pena acordarse, asevere que en nuestro siglo la cultura ha fracasado. Este es el siglo que compartimos con Proust, con Picasso, con Dalí y con Joyce. Cuando tales afirmaciones se ponen por impreso y se publican, no puedo por menos de preguntarme si el autor del entuerto toma el pelo al mundo, o bien lisa y llanamente, nació el pedante para desbarrar.
- FB:** El intento de recuperación —temporalidad, memoria, pasado— que hay en la obra proustiana es una de las empresas inconclusas del espíritu moderno. Otro lado del curso de la modernidad es la utilización de la visión racionalista aunque paradójicamente ésta se da mezclada a una profunda representación onírica . . .
- CR:** Sabes, con lo que acabas de decir, estoy pensando en el “Capricho 42,” donde se dice que el sueño de la razón produce monstruos y hay una ambigüedad para el propio Goya, en el título de su obra. Nuestro término “sueño” es ambiguo en el sentido de que puede ser “sleep,” o puede ser “dream.” En este caso, cada una de estas dos posibles interpretaciones que tiene el sustantivo en inglés, despierta unos significados totalmente distintos en este título porque en el sentido “sleep” un racionalista como Goya puede estar refiriéndose a todos sus monstruos personales, encontrados por el mismo tras el ataque de sífilis que lo tuvo en coma durante largo tiempo en Cádiz y que casi lo lleva al otro mundo; salió totalmente sordo de este episodio delirante. Su mensaje bajo esta perspectiva fue el eterno mensaje del racionalista: la razón redime, y cuando la razón no está aquí para redimir, los monstruos que nos habitan toman posesión de nosotros y de la historia al mismo tiempo.

Felipe Lapuente: El realismo de *Los fusilamientos* encierra también una perspectiva alucinada. . .

CR: Cuando Goya pinta los desastres de la guerra la exégesis debe dirigirse a las proyecciones del término “dream of reason” en lugar de “sleep.” Todo cambia completamente porque entonces hay que entender que en el fondo de la razón dormida, en el inconsciente oscuro de la razón habitan todos los monstruos que la pueblan; son aspectos que desarrollo en *Diálogos para otra España* y los amplío en *Yo, Goya*. En el segundo de los desastres de la guerra vemos a los franceses asesinando a tiros y a ballonetazos a los dos guerrilleros españoles, de los cuales uno está ya vomitando sangre. El título de Goya tiene una ambigüedad claramente consecuente con su forma de pensar y evidentemente consciente. “Con razón o sin ella,” dice Goya. El término razón está escrito con minúscula, aunque debería haberlo estado con mayúscula porque se refiere a la razón redentora. El grabado siguiente, el tres, prosigue el título del dos aunque el escenario se ha vuelto al revés: ahí tenemos a los guerrilleros que están acuchillando y apedreando a los franceses. Y el título es lo mismo.

FB: Pero, en cualquiera de las dos perspectivas, la dependencia de la razón como instrumento último de análisis y conocimiento de la realidad queda en entredicho.

CR: Creo que de esta forma se recoge toda la crisis de la razón, que es el último desencadenamiento del optimismo perdido en la razón que trajo el siglo dieciocho, y todo esto empezaría con Goya. Empezaría con un señor que era pintor, que escribía con horrendas faltas de ortografía, pero con muy buena letra, y es curioso, porque generalmente los pintores tienen una letra terrible. Lo que escribía Picasso era ilegible, lo de Dalí no hablemos, y la escritura de Miró es también ilegible. Dalí decía que Miró era un pintor sordomudo porque no escribía. Una de las dos o tres cartas que se conservan de Velázquez tiene también una letra terrible. Pero Goya tenía una letra nítida aunque con faltas de ortografía inaceptables incluso para aquella época, debido a su inconsistencia, porque aparecían en la misma carta palabras escritas de tres formas distintas. De todas formas, en el momento en que Goya incorpora la palabra escrita está inaugurando la crisis de la razón.

- FL:** Ortega y Gasset se refirió a este aspecto.
- CR:** Ortega habla de la crisis de la razón, pero nunca incorporó este aspecto de Goya, aunque tiene un excelente libro sobre él, que quedó incompleto: los papeles sobre Goya, publicados por separado y también conjuntamente con los papeles sobre Velázquez.
- Mercedes Landete:** Al seguir este diálogo de vosotros he notado la intensidad con que Carlos se refiere a la pintura y me pregunto si esto se podría traducir en esa otra preferencia que siempre parece tener el escritor; es como sentir una limitación en el radio de la palabra. ¿Preferirías pintar en vez de escribir?
- CR:** Para ponerlo todo en términos de caricatura, a propósito de la crisis de la identidad, es posible que no haya sido nunca un profesor, aunque me haya pasado la mayor parte de mi vida supuestamente racional dictando cursos. La mayor parte de las veces para mi desgracia, es posible que yo no sea un escritor, pero ¡qué demonios!, en cuanto se habla no de pintura sino de collages, creo que los míos son bastante aceptables. En muchas ocasiones, la pintura incorpora la palabra y desde mi punto de vista, quiebra una época y la convierte en el principio de otra.
- FB:** En el caso hispanoamericano, antes del surrealismo y de otros movimientos de vanguardia que se dieron entre 1915 y 1940, el modernismo había aparecido en Hispanoamérica con la fuerza de artistas como Darío, Silva, Gutiérrez Nájera, Reyes, Díaz Rodríguez. Allí se dio también un intento tremendo de llevar la pintura a la literatura, en el caso por ejemplo de Manuel Díaz Rodríguez y su colección de cuentos llamados *Cuentos de color*, donde los títulos de los cuentos corresponden a un color determinado: toda una gama ofrecen los títulos "Cuento azul," "Cuento rojo," "Cuento verde," "Cuento gris," "Cuento áureo."
- CR:** No conozco ese libro de Díaz Rodríguez, pero, sí, es uno de los tantos esfuerzos de la literatura en lucha con su propio medio que es el lenguaje. Las sensibilidades de renovación —como la del modernismo en Hispanoamérica— impulsan esta búsqueda. Y luego ese espíritu ha proseguido en la literatura de hoy, sólo que con otros modos.

- FB:** Los resultados finales de ese intento han sido un tanto inciertos. No sé hasta qué punto es posible llevar esa nueva red de configuraciones a la palabra.
- CR:** En el caso de los modernistas, la búsqueda no fue totalmente completada, al menos en los términos puros en que se presentaba estéticamente.
- FB:** En el fondo ha sido, y probablemente seguirá siendo, la pesquisa de un imposible, que es además, lo que mejor se aproxima al concepto de modernidad.
- CR:** Para mí —y subrayo lo personal de mi afirmación— la excepción es la obra de Rubén Darfo, quien todavía sigue siendo unos de mis dioses mayores. Coincido con lo de que el movimiento de la modernidad es inestable, incierto, también imposible. Claro, esto no contradice el hecho de que el modernismo hispanoamericano fue un gran movimiento de renovación epocal.
- FB:** Juan Ramón Jiménez con esa genial visión suya, percibió tempranamente esa amplitud epocal del modernismo. Ahora, volviendo a tu propia obra y ya que tú has demostrado una verdadera fascinación por la pintura, ¿por qué no tratas de llevarla a tu propia narrativa? ¿Has intentado un experimento de este tipo en tu propia obra?
- CR:** No sé si funcionaría, o caería en la trampa en que han caído varios escritores, en tanto que funciona cuando la pintura no es tan mencionada. Y con tanta sapiencia como se ha dedicado a la crítica borgiana (esto no lo he leído en ninguna parte), pero el milagro secreto, indudablemente es la interpretación que le da Borges a los fusilamientos del 2 de Mayo, sin duda alguna.
- ML:** ¿Quisieras compartir conmigo esa interpretación?
- CR:** Mejor aun, compártela con Borges muerto, aunque paradójicamente tanto se esforzara el hombre para ocultarla. Nos hallamos ante un caso evidente de *mis en abîme*, como habría dicho André Gide. En otras palabras, de pintura soterrada en un texto, si bien el cuadro se advierte por el resquicio de una sola frase. En un punto de “El milagro secreto,” escribe Borges: “El viento había cesado como en un cuadro.” Cito de memoria; pero cito bien. Permíteme añadirlo en un supuesto paréntesis. “Viento,” en aquel contexto, casi suena como “tiempo” y la frase cobra entonces verdadero sentido. “El tiempo había cesado como en un cuadro.” ¿Cuál es la tela donde el tiempo, en su doble acepción mortal e histórica, se detiene y eterniza? Discúlpame la pregunta académica, puesto que

evidentemente alude Borges a *El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío*. Entre “viento” y “tiempo” pasamos de una ejecución milagrosamente detenida, la de Jaromir Hladík en Praga y a cargo de los nazis alemanes, a la del madrileño descamisado, a punto de gritar no sabemos qué en el lienzo de Goya y frente a los verdugos de la *Légion de Réserve* de Joachim Murat.

- FL:** Volviendo a los intentos de llevar la pintura a la escritura, ¿no has hecho eso tú en los espejos que has creado en tu obra, en los personajes históricos?
- CR:** Sí, intenté hacerlo, pero entonces ya está la transición que es la historia.
- FB:** Lo hiciste quizás con un poco de distanciamiento. En el caso del modernismo había la idea de transformar lo más central de la escritura.
- CR:** Sí, porque ellos también tuvieron su optimismo. Se consideraron una escritura aparte, pero tenían —y vivían sin duda— su optimismo estético.
- FL:** Volvemos a la cuestión de que es casi imposible hacer la palabra instante eterno, mientras que la parte pictórica como es la presencia de lo eterno se queda ahí, y tiene muchas perspectivas de permanecer.
- CR:** De forma manifiesta y específica, empezando en “Las Meninas,” donde el pintor está captando el instante preciso en que doña Agustina Sarmiento le ofrece el vaso de agua y el búcaro con la flor a la infanta Margarita y los Reyes están entrando en el estudio de Velázquez, lo cual determinó también a Goya para centrar los fusilamientos del 3 de Mayo en otro instante infinitamente más trágico, porque el genio de Velázquez se inclinaba hacia lo intrascendente —los primores de lo vulgar, como decía Ortega-- en tanto que el genio de Goya se inclinaba a lo histórico y lo trágico.
- FB:** Si Velázquez logra en “Las Meninas” retratar la complejidad del arte moderno incluyendo la participación del artista y el espectador en la creación misma, en el caso de Goya se alcanza el retrato tenebroso de la Historia; no hay progreso, lo cual no indica una negación de la modernidad sino una reflexión sobre su génesis, el fondo de una crisis.
- CR:** Dentro del signo de lo histórico, Goya hieló el momento de esa Historia irracional, el instante en que aquel hombre profiere aquel grito, curiosamente pintado por un sordo; un grito que no puede oír

el pintor y que no pueden entender los verdugos del señor que está gritando, porque hablan en otra lengua. Además, para añadir el último irónico y paradójico collage al asunto, pintado por un hombre quien políticamente está con los que fusilan, aunque humanamente esté con los fusilados. Por eso la frase aquella de Malraux es tan certera: “los desastres de la guerra son el cuaderno de apuntes de un comunista convencido y sincero en el momento en que su país ha sido invadido por los tanques soviéticos.” Aplicado a Goya, ésta es precisamente su posición, porque por encima de la guerra y por encima de la bancarrota de sus ideales políticos, lo que él ve es la crisis de la razón occidental.

- FL:** Estas grandes plasmaciones del arte en las que la creatividad nos pone frente a esa dimensión mayúscula del Hombre y la Historia quisiera también encontrarlas en la producción de las últimas promociones literarias, pero hay mucho vacío y me atrevería a decir incluso —claro, esto sin menoscabar lo que han realizado varias excelentes y promisorias figuras— que en algunos casos estamos frente a escritores sin raíces.
- CR:** Esto, de todas maneras y lo encuentras en muchos escritores aunque tampoco voy a dar nombres, a pesar de sus extravagancias y a pesar de sus bufonadas.
- FB:** Pero te queda el territorio de la pintura al que siempre parece volver. Tu admiración por Dalí, por ejemplo, parece ser incondicional.
- CR:** Creo que no se ha dado otro artista de la talla, complejidad y curiosidad intelectual de Dalí. Me refiero a la curiosidad en los términos en que Dalí la definía, una curiosidad un tanto básica pero sumamente atrayente, precisamente por lo clara, lo que decía Ortega: “la claridad es la cortesía del filósofo . . . la inteligencia no es el distintivo del intelectual. El auténtico distintivo del intelectual es la curiosidad universal. Esto es lo que distingue al intelectual del artista.” De esto estoy hablando, la curiosidad intelectual de un Dalí, no la veo en los artistas que le han seguido en las dos generaciones posteriores a Dalí. En algunos casos, la obra podrá ser muy interesante, pero no llega a esa profundidad de la obra daliana a la que me refiero.
- FB:** La literatura, el libro específicamente, sigue siendo un artefacto dirigido al individuo y allí habrá de producirse una experiencia totalmente personal. En el caso de la pintura, existe el potencial de una experiencia colectiva, de un acercamiento que podrá comprometer a un buen número de personas, pero aún así, me parece que el libro acarrea un fenómeno potencialmente masivo. Por

ejemplo, son millones de personas las que han disfrutado de la obra de García Márquez. La exposición de pintura tiene limitaciones obvias; para empezar no puede llevarse simultáneamente así como el libro a todas partes del mundo, a no ser que la conviertas en libro o en medio televisivo, pero eso es ya otro fenómeno. Tengo que admitir sí que la pintura no necesita de traducciones y allí no hay traición como se dice que ocurre cuando se traduce.

CR: El mundo esta cambiando muy de prisa. La exposición de Antonio López y las horas de espera en colas es un ejemplo. Es insólito que un pintor, en el fondo tan tradicional en la vía de la nueva óptica ultrarrealista americana, pudiese tener esta capacidad de convocatoria. Acudió más gente a la exposición de Antonio López que a la del centenario de Miró en Barcelona.

FL: Aprovechando la relación de los nombres, Miró, a quien te refieres y Dalí, anteriormente, creo que el fenómeno de Dalí tiene un problema en España, y es que a Miró lo consideran el maestro del surrealismo. He notado entre críticos de arte e incluso profesores que tuve en Madrid, que Dalí era relegado.

CR: Pero estos son motivos de baja política. Mi hija pasó su año de la secundaria en Barcelona. El majadero que les enseñaba arte les recomendaba la obra de estos autores catalanes: Picasso, que no es catalán, aunque legara su obra a Barcelona, llegó a Barcelona a los 15 años y no es catalán, y Tapies. Luego había que escuchar comerciales consabidos: "y eviten ustedes la obra de Dalí porque era un fascista, un franquista y como pintor no ofrece ningún interés." Esto es sencillamente una aberración.

FL: Dalí es más estimado fuera que dentro de España, y esto quiere decir que existe una gran ignorancia del concepto de vanguardia.

CR: Sin embargo, el museo de Dalí es el más visitado de España después del Prado. Sí, el concepto de vanguardia ha quedado soterrado por mucho tiempo; y por razones muy distintas, desde las políticas hasta las de ignorancia estética. En los últimos veinte años se le ha tratado de revivir, pero no estoy seguro de si esta resucitación ha dado los resultados esperados.

FB: En la pintura, refiriéndonos especialmente a los siglos diecinueve y veinte, se puede notar la presencia de la vanguardia en todas las facetas. En el caso de la literatura no es que desaparezca la idea de innovación, pero su expresión suele ser más gradual. Claro, existen excepciones notables y también sensibilidades epocales notables, particularmente en el desarrollo literario hispanoamericano.

- CR:** Efectivamente, pero desde el caso de Goya: los saltos cuantitativos y cualitativos empiezan con Goya, seguido por Picasso.
- FB:** El surrealismo es uno de los grandes movimientos artísticos del siglo veinte. Pienso que deberíamos tratar de anticipar las fuerzas artísticas que impulsarán la sensibilidad del siglo veintiuno.
- CR:** De acuerdo con lo del surrealismo como uno de los grandes movimiento del siglo veinte. Trato de mirar hacia el nuevo centenio que se nos viene.
- FB:** Entiendo que nuestro radar es de poco alcance, limitación epocal, pero ves siquiera algunos componentes.
- CR:** Del movimiento mismo que lo pueda suceder no tengo la menor idea, pero supongo que será una evolución del surrealismo.
- FB:** No es ya hora de despegarse del surrealismo.
- CR:** Fíjate que el cubismo hoy en día, aparte del interés que ofrece a los especialistas, para el mundo en general es tan antiguo como la antigua Grecia. El surrealismo, en cambio, lo seguimos viviendo, lo vemos en los escaparates de cualquier tienda de modas en cuanto salimos a la calle.
- FB:** Lo podemos ver hasta en la arquitectura.
- CR:** Absolutamente. Quizás por la combinación que ofrecía el surrealismo, de descenso hacia el centro del hombre, y a la vez de humor y de ironía. Dos notas que se pueden encontrar en las pinturas de Picasso, pero que no están presentes en el cubismo, una tendencia tremendamente racional y seria.
- FB:** A esto te referías en tu conferencia, la directa y penetrante inmersión del surrealismo hacia el subconsciente.
- CR:** Sí, la relación con Freud y con Breton. Sin Freud no habría habido Breton ni surrealismo. Tampoco lo habría habido sin la primera guerra mundial, porque ésta es la confirmación de la crisis de la razón: dos mil años de cultura racionalista llevaron a millones de hombres a combatir en una guerra que cobró más víctimas que la segunda guerra mundial. Es decir, para llegar a ese crimen universal necesitamos dos mil años de razón. Como diría Ortega, desde los días en que Sócrates describió la razón en el ágora de Atenas, “para este viaje no necesitamos alforjas.” Y naturalmente la salvación del fracaso del viaje de la razón estaba en Freud, estaba en el descenso al fondo inconsciente del ser humano. Por otra parte, el divino Dalí también tenía toda la razón cuando, bastantes años después de todo

esto, afirmaba que “el surrealismo soy yo,” porque indudablemente el surrealismo es una cosa hasta que Dalí entra en el movimiento para cambiarlo completamente. Con Dalí empieza la definitiva primacía de lo plástico sobre lo verbal, porque lo verbal en el surrealismo ha tenido que abdicar de sí mismo con el fracaso de la escritura automática. Lo que Breton, con su mentalidad de escritor, creía que iba a ser la gran confirmación del surrealismo no lo fue. Incluso Breton escribió excelentes libros sobre pintura donde se desdice a sí mismo como un loco: en el segundo libro ha reñido completamente con los escritores que alababa en el primero y cambia de opinión constantemente.

FB: La idea de la ciencia separada del arte sería entonces falsa.

CR: Totalmente falsa. En este caso el arte nace de la ciencia, la pintura moderna nace concretamente de la medicina psíquica. Por otra parte, Freud es el más creador de todos los científicos. Es un hombre con una preocupación por la palabra escrita que no tienen los otros científicos. Basta ver su colección de arte que no tiene nada que ver con el arte moderno. Por eso me pareció tan interesante la breve visita de Dalí a Freud en Londres, porque fue su auténtico encuentro con el arte. Nunca he escrito teatro, pero pienso que cabría escribir una breve obra de teatro que recogiese este encuentro de Dalí con Freud.

FB: Si en el siglo veintiuno la relación arte-ciencia deviene un enlace sin justificaciones ni razonamientos me gustaría ver el crecimiento de movimientos artísticos que pasen del interés por un subconsciente individual a un “subconsciente” genérico, posible sólo en la dimensión del misterio creativo del universo.

CR: De formas diversas, parecen habérselo planteado así unos pensadores tan distintos como Arthur Koestler y Raimundo Panikkar. Hace treinta años, en *The Ghost in the Machine*, Koestler acuñó el término “holon autónomo,” para sustituir cualquier dualismo epistemológico entre el “todo” y las “partes.” Era aquél, según lo afirmaba un vocablo apropiado para designar las “entidades bifrontes.” Más explícito y acaso también más brillantemente retórico, Panikkar se refiere al conocimiento “cosmoteándrico” y lo identifica como una forma totalizadora de conciencia, donde convergen tres mundos: el del universo, el de los dioses y el de los hombres. Acabo de leerlo en un artículo suyo, aparecido en *Cuadernos de Getsemani*, la excelente revista de Manolo García Viñó, correspondiente al número de enero a abril de este año. No alcanzo a identificarme con tesis tan vastas, porque, al contemplarlas, no puedo por menos de preguntarme

hasta qué punto responden a las “ideas” o a las “creencias,” como Ortega distinguía éstas de aquéllas en su época. Las distinguía, repito, con la misma precisión que diferenciaba el “vivir” y el “admirar” una obra de arte.

- FL:** En la obra de William Sypher se mantiene que la exaltación del “yo” romántico es también su destrucción. Esto debió tener un impacto tremendo en el arte porque desde el impresionismo hasta el surrealismo —según este autor— el arte no es más que la destrucción del “yo,” anteriormente exaltado por los románticos.
- CR:** A pesar de eso sigo manteniendo que el “yo” que se destruía en el surrealismo era el “yo” racional. Hay un artículo de Dalí que plantea el modo como dentro del descrédito de la realidad se da el descrédito del “yo” racional para la perspectiva surrealista. Y el descubrimiento a la vez está también en ese descrédito porque no hay vacío impune. Existe un descubrimiento del “yo” irracional, en el cual Breton había cifrado grandes esperanzas en su primer manifiesto del surrealismo del año 24. Decía que de allí vendría la redención del mundo; y estoy seguro de que así lo creía. Junto con el marxismo, esta corriente fue el penúltimo gran optimismo. Si empezamos en tiempos modernos, primero sería el optimismo racionalista en el siglo dieciocho, y luego los dos grandes optimismos: uno de transición del diecinueve al veinte, que sería el marxismo, y otro el surrealista, pero cifrado en el primer manifiesto de Breton, que lo concibió como los evangelios para el surrealismo.
- FL:** O sea, que el yo que se multiplica al destruirse se autorregenera, y tiene un interés social, porque dentro del surrealismo hubo un movimiento de redención, “le surrealisme----de la Revolution.” No es fácil comprender esta forma de multiplicación a la vez que de destrucción.
- CR:** Yo lo veo de una forma bastante clara desde un punto de vista hegeliano. Sencillamente, son dos mesianismos que se atraen y que inevitablemente al encontrarse se repelen y se separan.
- FL:** El yo gramatical, como concepto, siempre implica al tú y al nosotros. Y los surrealistas fueron los que descubrieron esta multiplicidad del “yo” al racionalizar su movimiento de irracionalismo.
- CR:** Sin duda.
- FB:** En la idea del arte como una forma de conocimiento y de investigación de la esencia de lo humano, está el inevitable factor de que la literatura debe luchar denodadamente con el hecho de contar con la

palabra. En cambio en la pintura todo está en el presente, y la narración está hecha desde antes en la mente del artista. En el caso de algunos escritores que han tratado de manipular el verbo para hacerlo tan expresivo como la pintura, el problema ha sido el de caer a veces en “el no decir.”

CR: Esto también está ocurriendo ahora en la pintura, con el minimalismo, por ejemplo, que es el no pintar.

FB: Pero, en general, la pintura resuelve el problema del decir mucho antes de su plasmación.

CR: “Correcto, claro,” como decía un maestro mío de primeras o segundas letras. Luego me he preguntado si su “claro” —“de claro en claro” o *Vida en claro*, como se llama la autobiografía de José Moreno Villa— era un adverbio para ratificar su acuerdo o bien, para aquel hombre huido y miope, la corrección exigía la claridad a manera de adjetivo. También Eugeny Evtuchenko aseguraba que la verdad mal escrita no era la verdad, ignorando o acaso olvidando que Keats vino a decir lo mismo en su “Ode to a Grecian Urn.” La pintura resuelve el problema de su lenguaje, mucho antes de su plasmación. Tú lo indicaste correctamente. O lo resuelve a veces al plasmarse, puesto que su idioma es su realización. Así sucede en las obras más conspicuas del arte abstracto, o del expresionismo abstracto, valga aquí el americanismo. Pienso en los mejores momentos de Pierre Soulages o de Jackson Pollock, donde la unidad entre el lenguaje plástico y la ejecución, sobre todo en el caso de Pollock, resulta sencillamente perfecta.

ML: Tu interés por la pintura es absorbente, pero, atendiendo a tu producción de escritor, ¿sería justo afirmar que compartes ambas pasiones?

CR: En los últimos años, la verdad es que me he sentido mucho más interesado en la pintura que en la literatura, entre otras razones porque yo creo que a la vuelta del tiempo la mayor contribución creadora aparecida en el siglo veinte es la pictórica y no la literaria.

ML: Y ese interés por la pintura lo expresas ya en la década del sesenta, época en que ya estudias a Goya.

CR: Sí; lo primero que escribí sobre Goya lo recogí en un capítulo y parte de otro, en un libro llamado *Diálogos para otra España*, escrito en 1966. Creí entonces que había terminado con Goya o la mirada introspectiva, o al menos creo haberlo creído. Indudablemente, si este fue el caso, me equivocaba miserablemente.

FB: Errar y crear; el cruce que te pone en la ruta del conocimiento.

CR: Sí, me parece que equivocarse es la obligación del escritor, porque dicho sea entre paréntesis, el escritor es escritor en obediencia a una crisis de su propia identidad. En un determinado pasaje de la novela *Rayuela*, Oliveira, que es una suerte de alter ego de Cortázar, dice que él no es escritor porque se desconoce a sí mismo, y que para escribir es necesario conocerse muy bien. Entiendo muy bien esto, pero yo creo ir por una dirección opuesta: es preciso desconocerse muy bien para escribir. De hecho, en la pintura y muy especialmente en Goya lo que he buscado es una serie de espejos, un laberinto de espejos de mi identidad perdida. Prueba de ello es que el “azar objetivo” —como dirían los freudianos y a imagen de Freud los surrealistas— hizo que el director literario de Planeta, me ofreciese la opción de escribir uno entre dos posibles libros “Yo, Fernando VII” o “Yo, Goya.” Comprendí entonces que me acercaba a uno de los espejos goyescos de los cuales les hablaba antes, y naturalmente acepté inmediatamente. Es el libro que he escrito más rápidamente en mi vida; en unos meses, no recuerdo exactamente cuantos, menos de un año el libro estaba hecho.

ML: Lo habías venido escribiendo inconscientemente por varios años.

CR: Como se diría, la película ya estaba hecha y preparada, sólo faltaba filmarla. En este caso, el libro estaba preparado, meditado y sólo faltaba seguir el título que acababan de darme.

FL: En la búsqueda de esta identidad, ¿te has acercado a lo largo de lo que has escrito a lo que estabas buscando?

CR: En absoluto. Dentro de unos años pretendo jubilarme de la vida académica, y si todos mis dioses me son benévolos —como diría Rubén Darío, “Ruego por Antonio a todos mis dioses, que ellos le guarden por siempre. Amén” —me retiro total y absolutamente. Pero, lo que no puedo ni concebir es dejar de escribir, lo cual ya por sí mismo demuestra que aquella crisis de la que hablábamos antes es, pura y simplemente, auténtica. Y todavía la estoy reflejando, en términos invertidos, en cada obra que escribo. Seguiré buscando, seguiré escribiendo o al revés si lo quieres poner así.

ML: ¿Qué significa *Auto de fe* en tu carrera?

CR: Si irónicamente pudiéramos hablar de un intento de encuentro consigo mismo, *Auto de fe* sería el auténtico principio. Cuanto escribí antes de *Auto de fe* pertenece a otra vida, y pura y sencillamente a otra persona que no soy yo. En tanto que mucho de lo que hubo en *Auto de fe* sigue siendo parte de mí mismo, y mucho de lo que me

faltaba en términos de mi propia identidad en *Auto de fe* me sigue faltando, y esto es lo más importante, y lo más alentador. De lo contrario dejaría de escribir una vez que me aleje de la universidad, pero ni siquiera se me ocurre la idea de dejar de escribir, lo cual en último término significa que no soy un auténtico profesor universitario.

ML: Háblanos de tu llegada a Estados Unidos y de la vuelta a España. ¿Por qué no has regresado?

CR: Llegué a Estados Unidos en 1960. No sé porque no regreso definitivamente a España. Iré y volveré. Una de las razones principales por la que no he vuelto es porque el sistema académico español nunca me ofreció una cátedra, esto de entrada. Pero quizá, la fundamental de todas las razones es precisamente la distancia que yo miro de manera ventajosa y positiva. En otras palabras, aunque esto sea absurdo, porque el pasado no se vuelve ni a vivir ni a escribir, estoy convencido de que todos los libros que he escrito desde *Auto de Fe* serían distintos si me hubiese quedado en España. La distancia te da una perspectiva respecto a tu país y a tu cultura, cultura en la que se sigue viviendo, cuya comprensión se ve favorecida por dicha distancia.

ML: ¿Sigues en contacto con la actualidad de las corrientes literarias en España?

CR: Sigo en contacto con lo que se va publicando. Pero me interesa mucho más la pintura que todo lo que se escribe y se publica ahora. Los auténticos espejos te los proporciona la pintura, lo dije a propósito de Goya, lo mismo cabría de decir acerca de Picasso y de Dalí. Y además porque estoy convencido de que en términos generales, la contribución intelectual que la pintura ha dado a nuestra cultura, que es una cultura muy restringida —la cultura del mundo occidental— es una contribución infinitamente más importante que la que ha dado la literatura.

FB: ¡De verdad! Y Homero, Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Quevedo, Joyce, Borges y muchos otros clásicos. Son enormes contribuciones provenientes de la literatura que han llegado a todas las ramas del saber.

CR: Digamos que acaso de manera inadvertida, pero muy cierta a la consideración retrospectiva, me habitué a aproximarme a la literatura en términos plásticos y desde una perspectiva artística. En una palabra, ekphráticamente. Para mí la mejor literatura convirtiéndose en un doble discurso, espacial y temporal, que leo con los mismos ojos

que miro *Las meninas* en Madrid o la *Lechera* de Vermeer en Amsterdam. O quizás con los ojos que Dalí releyó el *Quijote* y *La Divina Commedia*, antes de ilustrarlos. Ya sabes, ver claro es pensar claro. También lo dijo Ortega, en el primero de sus libros.

ML: El tema de España lo has reflejado a lo largo de tus obras. ¿Cuál es tu sentimiento por España?

CR: España es un país fascinantemente dramático porque allí ha fracasado todo. Dentro de la época de la crisis de la razón, empezando con el “Capricho 42” de los “Caprichos,” allí ha fracasado la iglesia y la monarquía. La nuestra es la única monarquía en la entera historia universal que ha sido arrojada de un país cuatro veces en menos de dos siglos: en 1808 los echan dos veces, los vuelven a echar sesenta años después, y de nuevo en 1931. La supervivencia de la estirpe de Borbón en España es un fenómeno histórico sin precedentes ni comparación en el presente, en el pasado, y me atrevería a decir en el futuro, en toda la historia universal. Por otra parte, esta propia familia no seguiría reinando en España y se habría extinguido como tal familia de no haber sido por el riego sanguíneo de Don Manuel Godoy Álvarez de Fadia y posteriormente de Don Enrique Puig Molto.

FL: Allí se anuncia el fracaso de todos los ismos de esperanza.

CR: Evidentemente en España fracasó el progresismo y dos veces, con la primera y la segunda República. Fracasó el mesianismo militar porque el franquismo es historia desaparecida. En los ochenta nos deleitábamos con nuestra maravillosa recuperación económica, y de pronto nos hemos dado cuenta de que todo aquello ha fracasado también y no lleva apariencias de enderezarse.

ML: ¿Ha fracasado también el socialismo?

CR: Evidentemente, porque para empezar lo que sea que gobierna en España no es socialismo. Felipe González es un políptico de centro-derecha desde mi punto de vista, prudente, buen orador a su modo y manera. Para proseguir con los fracasos, en España, recordarás los dos debates televisados que precedieron las elecciones. Bueno, en el segundo de ellos me di cuenta de que volvía a fracasar el señor Aznar, quien se cubrió de ridículo, y volvía a fracasar la derecha en sus aspiraciones.

ML: ¡Qué panorama más devastador? Casi quiero volver a ese optimismo modernista del que tú y Fernando, hablaban hace poco. ¿Qué nos queda entonces? ¿Nos queda algo de esperanza?

- CR:** En términos políticos no sé lo que tendremos. Me imagino que tarde o temprano la presente crisis económica se enderezará. Es una crisis que ha afectado a toda Europa, empezando por Alemania, porque los motivos económicos han sido los mismos. Lo que tenemos es la mayor contribución artística a la cultura occidental desde el barroco; la mayor en el renacimiento es italiana, pero desde el barroco, es española. En otras palabras, creo que tenemos un trasfondo cultural, intelectual y creador del cual quizás algún día salga una historia mejor.
- ML:** ¿Podemos decir entonces que la esperanza de España está en su arte?
- CR:** La esperanza de España, si es que tiene alguna, hablando más que de política, la única esperanza que tiene el país para ser más de lo que es frente a la historia, es la vuelta a sus fuentes creadoras.
- FL:** Y pensar en las Españas . . .
- CR:** Incluso las Españas han fracasado, han fracasado las dos, y ya no cabe ni eso, ni confrontación ni consenso. El consenso de las dos Españas se quedó en la farsa del gobierno de Suárez jugando con los socialistas, de lo cual no quedó nada.
- FL:** Al multiplicarse las regiones, ¿ves esto como algo peligroso para conservar la unidad?
- CR:** Peligrosísimo; el nacionalismo estúpido que hay ahora me ataca los nervios. Precisamente por ser catalán lo considero totalmente intolerable. Me parece pura y sencillamente un crimen la posibilidad de que los niños salgan de las escuelas sin saber hablar español.
- FL:** De esto yo hablo mucho en mis clases, porque he estado en algunos lugares en España donde los niños no hablan español.
- CR:** O el espectáculo horripilante de las olimpiadas, con banderitas en todos los balcones, regaladas por el partido de Pujol y el eslogan aquel de “somos una nación” y “Freedom for Catalonia.” ¡Qué horror! Me duele más como dije antes por ser catalán. Y como yo hay muchos catalanes.
- ML:** He tenido muchas discusiones con catalanistas que me acusaban de no entenderlos porque yo vengo de un lugar donde el nacionalismo no existe.
- CR:** Parece ser que los perseguidos se convierten en perseguidores en cuanto sobreviven a su persecución; es así de sencillo. Y es lo que ha ocurrido. Es inimaginable.

- FB:** Además de Rubén Darío, a quien has mencionado antes como un creador que está en tus preferencias, ¿qué otros escritores hispanoamericanos has leído con pasión?
- CR:** Podría rendirte una lista muy larga, si bien poco actualizada, con los autores de siempre y otros, que hoy por hoy quedaron marginados o proscritos. Entre los últimos, incluyo a Delmira Agustini, a Alfonsina Storni y a José Santos Chocano. De Chocano, tengo un ejemplar de la primera edición de *Alma América*, ilustrada por Juan Gris, cuando todavía estaba en Madrid; pero ya se firmaba con su conocido *nom de guerre*, en vez de José Victoriano González, su verdadero nombre. También de Chocano y de Rubén recuerdo poemas enteros, desde la adolescencia, aunque no sepa de fijo por qué los recuerdo. Una vez, cenando con unos amigos en Sevilla, Aquilino Duque y yo los asombramos recitándoles al alimón el “Responso a Verlaine” y buena parte de “El coloquio de los centauros.” “Tú y yo nos equivocamos de carrera,” le dije a Aquilino. “En realidad, nacimos para cómicos o bufones.” Me replicó que a lo mejor lo fuimos siempre, sin habernos dado cuenta.
- FB:** En tu libro, ¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!, reconstruyes con inigualable prosa ese lado doloroso de la Historia sobre el que nos cuesta tanto volver. Me imagino la dificultad de la tarea cuando empezaste: entrar en la Historia para enfocarla más allá del acontecimiento frío; ingresar literariamente sin desvirtuar la crónica, lo testimonial. Tan bellísimo libro llegará a muchísimos lectores y a muchísimas generaciones y no me refiero solamente al lector español porque haces universal en tu obra la lección del enfrentamiento entre inteligencia y violencia.
- CR:** Ignoro si llegará o no a muchos lectores; pero te agradezco el generoso elogio. Como dije en otra ocasión, si Sófocles hubiese sido contemporáneo nuestro, habría escrito una tragedia acerca del debate entre Unamuno y Millán Astray. De haber ocurrido en otro país aquella confrontación de las letras con las armas —suposición enteramente gratuita, puesto que semejante duelo, tan glorioso por parte de Unamuno, es muy celtíbero— la habrían llevado al teatro o al cine. Por desdicha, también esta torpe ceguera y este desinterés intelectual son muy propios del paisanaje patrio.
- FL:** ¿Qué intento hay en esa perspectiva tuya de la multiplicidad de los “yos” en *Yo, Goya*? ¿Qué “monstruos” de la razón o de la sinrazón presentas al lector? Esta obra se anunció como una de tus mejores novelas, ¿estás de acuerdo?

CR: Inmodestia aparte, sí, creo estar de acuerdo. Además de ser el doble monstruo de la razón y de la sinrazón—el racionalista, que descubre la terrible crisis de la razón en la guerra y en las entrañas de su síquis— Goya es en mi libro el monstruo de la eternidad. En la muerte descubre la absoluta identificación de su vida y su pintura, así como la inmortalidad de su arte. Permíteme expresarlo todo en imágenes, como lo hizo el propio Goya. La entera crisis de la Razón—Goya escribe aquella palabra con minúscula; pero yo la pongo en mayúscula, como él la veía— se expresa y sintetiza, aunque mejor sería decir “estalla,” entre los *Desastres* 2 y 3. En uno de aquellos grabados, donde los franceses ejecutan a los guerrilleros españoles, escribe el artista a modo de título: “Con razón o sin ella. En el otro, se mudaron las tornas y los paisanos despedazan a los húsares de la *Légion de Réserve*. Goya lo rotula lapidariamente: “Lo mismo.” Ambos crímenes, idénticos aunque de signo histórico opuesto, reaparecen en una de las llamadas pinturas negras, *Riña a garrotazos*. Pero allí los dos hombres, que se destruyen a palos, en tanto permanecen enterrados hasta las rodillas en un páramo sin fin, son ambos Goya: léase y entiéndase, Goya en contradicción con su identidad racionalista e ilustrada, después de haber sobrevivido la guerra y la sífilis. Naturalmente, sin dejar de ser Goya, los duelistas reflejan la muy verídica imagen de su país.

FL: ¿Qué diferencia estableces entre “memoria” e “historia ficcionada” en tus obras sobre Primo de Rivera, Lorca y Azaña? ¿Por qué tu novela sobre este último personaje causó tal revuelo?

CR: Como la pregunta es doble, exige al menos un par de respuestas. No hay “historia ficcionada” ni “historia ficción.” Sólo hay una historia, que personalmente me aterra, hasta o aburre, cuando no me fascina sin cesar de despavorirme. A esta última vertiente de la historia, la que deslumbra y horroriza, traté de aproximarme a veces desde la perspectiva, que Picasso identificaba como la mentira reveladora de la otra verdad de la verdad. En ocasiones sospeché que aquella frase sería de su padre, puesto que don José Ruiz Blasco solía decir que la verdad se halla destinada a convertirse en la mayor de las mentiras. En último término, ésta fuera su suerte irreductible. En cuanto al “revuelo,” causado por mi novela, supongo aludes a la querrela criminal, así y tal como suena, que unos aprovechados y desaprensivos, en busca de gratuita publicidad, interpusieron por mi novela *Azaña*. Pretendían que había plagiado a don Manuel Azaña, al poner palabras suyas en sus labios en aquel libro. Me refiero a frases, que yo citara antes en el capítulo dedicado a tan discutible y

discutido personaje en mi *Diez figuras ante la guerra civil*. Toparon con un juez muy culto, quien rechazó la querella siete horas después de prestada mi declaración. Volvieron a perderla en segunda instancia.

FL: ¿Hay un concepto revisionista sobre la Historia en *Proceso a Godoy* y en *Alfonso de Borbón habla con el demonio*?

CR: No lo creo. Los hechos se ajustan todos a la realidad, aunque el lenguaje me pertenezca. Por lo demás, no cabe revisión posible en lo que siempre supo todo el país, incluidos los reyes en su época. La casa reinante descende del capitán valenciano Enrique Puigmoltó, uno de los amantes de Isabel II y padre de Alfonso XII. Por añadidura, la propia Isabel II era biznieta de Manuel Godoy por vía materna.

FL: ¿Dirías que *¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!* es un ensayo crítico “ficcionalizado” o simplemente un ensayo crítico?

CR: Tu pregunta me recuerda ahora que alguien, un profesor emérito americano, me escribió dos cartas, felicitándome y refiriéndose a *¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!* como a una novela. Todavía no comprendo por qué lo hizo, en el supuesto de que hubiese leído el libro, claro. En todo caso, creo que la actitud de Unamuno en el paraninfo, el 12 de octubre de 1936, así como en su muerte el 31 de diciembre de aquel año, convierte en realidad histórica no sólo la existencia de don Miguel sino también toda su intrahistoria literaria y filosófica, incluido el sentimiento trágico de la vida. Diríase que su entera obra, la creadora y la filosófica, no fue sino un largo ensayo— o un personalísimo monólogo, si así lo prefieres—, apercibiendo primero el debate con Millán Astray y después su fallecimiento: su entrada a gritos en la eternidad.

FL: Sabemos que usualmente los escritores no quieren referirse a recomendaciones sobre su propia obra, pero te pediré de todas maneras si nos puedes mencionar tres novelas tuyas con las que el lector tendría una buena idea de tu obra.

CR: *Auto de fe, Yo Goya y Alfonso de Borbón habla con el demonio*.

FL: Quisiera que nos hables sobre la significación que reviste el hecho de la guerra civil en tu obra. Aparece en tus ensayos *Diálogos para otra España, Diez figuras ante la guerra civil, La guerra vista por los exiliados, Retratos antifranquistas, El Valle de los Caídos, La guerra en Cataluña*, en tu obra sobre Unamuno y Millán Astray *¡Muera la inteligencia! Viva la muerte! Salamanca, 1936* y en *Momentos estelares de la guerra de España*. Pero quizás, deberíamos referirnos primeramente a tu novela *Aquelarre*, publicada en 1970.

CR: La guerra civil se halla históricamente superada, aunque algunas de sus circunstancias la trasciendan y universalicen, más allá de su vigencia en el tiempo. Pongo por caso, la venida de don Juan de Borbón a la zona rebelde y su inmediata expulsión por el general Mola, amenazando con fusilarle a él y a sus acompañantes, si no abandonaba inmediatamente el territorio nacional. Sin que nadie lo advirtiera todavía, ni el príncipe de Asturias ni el irascible general, don Juan daba entonces, a las dos semanas de estallada la contienda, el primer paso, aún titubeante y fallido, para la futura restauración de la dinastía en la persona de su hijo, Juan Carlos I. Otros acontecimientos intrahistóricamente trascendentales, en el orden cultural, serían la muerte de Lorca, la controversia de Unamuno con Millán Astray y la creación de *Guernica* por Picasso. De alguna forma y de nuevo al volver la vista atrás, creo cabe en lo posible que aquellos libros míos, mencionados en tu pregunta e incluido *Aquelarre*, no fueran sino tentativas desaprendidas y relegadas. O digamos intentos nunca percatados en su tiempo de plantearme el por qué, el cómo y el para qué de los instantes intrahistóricos— las “horas estelares” o *Sternstunden*, las llamaría Stefan Zweig— de aquel espantoso trauma nacional.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRA DE CARLOS ROJAS

NOVELA

De barro y esperanza. Barcelona: L. de Caralt, 1957.

El futuro ha comenzado. Barcelona: A. H. R., 1958.

El asesino de César. Barcelona: Planeta, 1959. [Publicada en 1981 por Plaza & Janés].

La llaves del infierno. Barcelona: L. de Caralt, 1962.

La ternura del hombre invisible. Barcelona: Plaza & Janés, 1963.

Adolfo Hitler está en mi casa. Barcelona: Rondas, 1965.

Auto de fe. Madrid: Guadarrama, 1968.

Aquelarre. Barcelona: Nauta, 1970.

Azaña. Barcelona: Planeta, 1973.

Mein Fuhrer, Mein Fuhrer: el libro prohibido. Barcelona: Planeta, 1975.

Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera. Barcelona: Planeta, 1977.

El Valle de los Caídos. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.

El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos. Barcelona: Destino, 1980.

El sueño de Sarajevo. Barcelona: Destino, 1982.

Conversaciones con Manuel María. Barcelona: Argos-Vegara, 1982.

El jardín de las Hespérides. Madrid: Debate, 1988.

El jardín de Atocha. Madrid: Debate, 1990.

Yo, Goya. Barcelona: Planeta, 1990.

Proceso a Godoy. Barcelona: Planeta, 1992.

Alfonso de Borbón habla con el demonio. Barcelona: Planeta, 1995.

NOVELAS CORTAS/RELATOS

Rei de Roma. Barcelona: Alfaguara, 1966. [En catalán]

Luis III, Minotauro. Madrid: CuentAtrás, 1970.

Rey de Roma y otros relatos de Monseñor Jesús Hernández. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978.

ADAPTACIONES/GUIONES/ENTREVISTAS EN VIDEO

"Auto de fe." Guión cinematográfico basado en la novela del mismo título. A cargo de Angel Llorente, José Luis Garci y Horacio Valcárcel; realizado en Madrid, 1969. [Inédito].

"La ternura del hombre invisible." Adaptación teatral de la novela del mismo título. A cargo de Alberto Gastañaga; realizado en Bilbao-Salamanca, 1971-1972. [Inédito].

"Federico." Drama basado en la novela *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*. Realizado por César Oliva. Se estrena en Murcia en 1982. [Inédito].

Carlos Rojas. Entrevista en Estudio y Collages Galería Art-3. Video filmado por Ricardo Neuman. Figueras, Barcelona, 1986.

Carlos Rojas. L' Autor i el Professor. Video filmado por Joan Armengol para la televisión catalana, Barcelona, 1988.

Entrevista con Carlos Rojas a propósito de Yo, Goya. Video con Jordi González para la televisión española, Barcelona, 1990.

El intelectual y la política Video con Josep Cuní para la televisión española, Barcelona, 1990.

COMPILACIONES DE LA OBRA NARRATIVA

Obras selectas. 2 vols. Barcelona: AHR, 1974.

ENSAYO LITERARIO, HISTÓRICO, DE ARTE. CRÓNICA.

Enciclopedia del Arte. Barcelona: de Gassó, 1956. En colaboración con Rafael Manzano.

Napoleón. Barcelona: de Gassó, 1958.

La revolución francesa. Barcelona: de Gassó, 1960.

Diálogos para otra España. Barcelona: Ediciones Ariel, 1966.

Diez figuras ante la guerra civil. Barcelona: Nauta, 1973.

La guerra civil vista por los exiliados. Barcelona: Planeta, 1975.

Los dos presidentes: Azaña/ Companys. Barcelona: Dirosa, 1977.

Machado y Picasso: arte y muerte en el exilio. Barcelona: Dirosa, 1977.

Prieto y José Antonio: socialismo y falange ante la tragedia civil. Barcelona: Dirosa, 1977.

Retratos antifranquistas. Barcelona: Planeta, 1977.

La guerra en Cataluña. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

El pintor Miguel Capalleras. Figueras: Art-3, 1980.

La Barcelona de Picasso. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

El mundo mítico y mágico de Picasso. Barcelona: Planeta, 1984.

El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.

¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte! Salamanca, 1936. Unamuno y Millán Astray frente a frente. Barcelona: Planeta, 1995.

Momentos estelares de la guerra de España. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

EDICIONES/HOMENAJES

Aldous Huxley. Novelas. Barcelona: Planeta, 1957.

John Dos Passos. Novelas. Barcelona: Planeta, 1961.

Maestros norteamericanos. Vol. I. Barcelona: Planeta, 1967.

Maestros norteamericanos. Vol. II. Barcelona: Planeta, 1968.

Filología y crítica hispánica. Homenaje al Profesor Federico Sánchez Escribano. Madrid, España/Atlanta, Georgia: Ediciones Alcalá/Emory University, 1969. En colaboración con Alberto Porqueras Mayo.

Maestros norteamericanos. Vol. III. Barcelona: Planeta, 1969.

Maestros norteamericanos. Vol. IV. Barcelona: Planeta, 1970.

Edgar Allan Poe. Obras Selectas. Barcelona: Nauta, 1970.

Por qué perdimos la guerra. Barcelona: Nauta, 1970.

Daniel Defoe. Obras selectas. Barcelona: Nauta, 1971.

David Levine. *Caricaturas. 400 figuras mundiales*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

Bompiani. *Diccionario literario. Apéndice de obras 1977-1987*. Barcelona: Hora, 1989.

LIBROS DE TEXTO

De Cela a Castillo-Navarro. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

La España moderna vista y sentida por los españoles. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1966. En colaboración con Thomas Hart.

ARTÍCULOS

"Juan Negrín." *Revista de la Universidad de México*. 29.8 (1975): 1-12.

"Conversaciones con Manuel Marià" *Residencia* [Cáceres, España] 1 (1982): 9-22.

"Conversaciones con Manuel Marià" *Residencia* [Cáceres, España] 2 (1982): 9-19.

"Carta abierta a André Malraux." *El Café Literario* [Bogotá, Colombia] (1982): 48-52.

"Goya como protagonista: al arte como medida y límites de la novela." *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Gregorio Martín, ed. Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, pp. 275-284.

"Los premios Nobel de literatura españoles." *Cuadernos de Aldeeu* 3.2 (1987): 127-134.

"Picasso and Tolstoy: On Life, Love, and Death." *The Comparatist. Journal of the Southern Comparative Literature* 17 (1993): 1-17.

TRADUCCIONES DE LA OBRA DE CARLOS ROJAS

Dolina Parshikh. Moscow: Raduga, 1983. [*El Valle de los Caídos*].

Der Scharfsinnige Elde und Poet Federico García Lorca Steigt zur Hölle auf. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984. [*El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*].

Az Elesettek Völgye. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984. [*El Valle de los Caídos*].

Polinata Na Padnalite. Sofia: Norodna Kultura, 1987. [*El Valle de los Caídos*].

Zuvusiuju Slenia. Vilna: Leidykla Vaga, 1992. [*El Valle de los Caídos*].

Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993. Traducción de Alma Amell.

The Garden of Janus. Madison, New Jersey: Associated University Press, 1996. Traducción de *El jardín de Atocha*, realizada por Cecilia Castro Lee, profesora de State University of West Georgia.

TRADUCCIONES REALIZADAS POR CARLOS ROJAS

Limbo de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Mortal Coils de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Eyeless in Gaza de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Point Counterpoint de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

II. CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE CARLOS ROJAS

Manuel García-Viñó. "Carlos Rojas y su 'por qué.'" *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1963, pp. 203-216.

Eugenio G. de Nora. 2a ed. ampliada. Vol. III. *La novela española contemporánea (1939-1960)*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 309, 330, 345, 350, 352.

Antonio Iglesias Laguna. "Giro y actualidad de la novela histórica." *Treinta años de novela española 1938-1968*. 2a ed. Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 15, 21, 290.

Rosalie Orr Thomas. *Redemption in the Work of Carlos Rojas*. Tesis, University of Texas at El Paso, 1970.

Rodrigo Rubio. *Narrativa española*. Madrid: Epesa, 1970, p. 97-98, 190.

Manuel García-Viñó. *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones españolas, 1971, pp. 64, 66, 69.

Ignacio Gastañaga. *La realidad española en la novelística de Carlos Rojas*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Deusto, 1971.

José María Martínez Cachero. *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1973, pp. 156, 242-245, 248.

José Luis Arteta Briansó. *El drama de la vida en nueve novelas de Carlos Rojas Vila*. Tesis University of Texas at El Paso, 1974.

Manuel García-Viñó. *Papeles sobre la 'nueva novela' española*. Pamplona: Eunsa, 1975, pp. 95-109, 128-129, 174-180, 186-192.

Gonzalo Sobejano. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1975, pp. 511-512.

Regina Whelan. *Loneliness, Creation and Communication in Carlos Rojas*. Tesis, 1976.

Carlos Arístides Badessich. *El mundo grotesco en la novelística de Carlos Rojas*. Tesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977.

Carolyn Jo Balkema. *Theme, Character, Structure and Style in the Novels of Carlos Rojas y Vila*. Tesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978.

Carlos A. Badessich. "La presencia de Valle Inclán en la novelística de Carlos Rojas." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Alan M. Gordon & Evelyn Rugg, eds. Toronto: Department of Spanish & Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 83-85.

Santos Sanz Villanueva. 2 vols. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1980, vol I., p. 190.

José Pedro Soler. *Los temas en la narrativa de Carlos Rojas*. Tesis, Michigan State University, 1980.

Angel Basanta. *Literatura de la posguerra. La narrativa*. Madrid: Cincel, 1981, pp. 78 y 91.

Lawrence H. Klibbe. "Carlos Rojas, Premio Nadal 1979: *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*." *García Lorca Review* 9.1 (1981): 44-55.

Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987.

Juan A. Calvo & José P. Soler. "Carlos Rojas: sus primeros años de narrador (1957-1962)" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 1-20.

Cecile West-Settle. "El arte redentor de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 21-29.

Pedro F. Campa. "Apuntes para el 'Yo no soy nadie': La inmortalidad y la iconografía de la muerte en la obra de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 30-44.

Hugh N Seay, Jr. "Symbolism in Carlos Rojas' *Aquelarre*: Blue Blood in the Red Stream of Consciousness" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 45-55.

Carlos A. Baddessich. "Técnicas de caracterización grotesca en la novelística de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 56-69.

Kessel Schwartz. "Cervantes and the Fiction of Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 70-84.

Gregorio C. Martín. "La búsqueda metafísica en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 85-94.

Angel A. Borrás. "Saturno y el Minotauro en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 95-105.

Cristina de la Torre. "Arte y ficción en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 106-114.

Carlos Feal. "Entre el esperpento y la tragedia: *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 115-125.

Lawrence H. Klibbe. "Lorca's Death, according to Carlos Rojas: A Thematic Development" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 126-137.

Cecilia Castro Lee. "El tiempo y el espacio a la luz de la razón y de la esperanza en *El sueño de Sarajevo*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 138-147.

María Jesús Mayans Natal. "*El sueño de Sarajevo* y la magia del estilo de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 148-157.

Kenneth James Golby. "Stylistic Unity in the Sandro Vasari Trilogy" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 158-169.

Helena Sana. "En conclusión: Carlos Rojas y nuestro tiempo" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 170-175.

Fidel López Criado. "En busca del alefriz: entrevista con Carlos Rojas." *Selected Proceedings of Southeastern Conference. Studies in Modern and Classical Languages and Literatures*. Fidel López Criado, ed. Madrid: Orígenes, 1988 pp. 7-15.

Cecile West-Settle. "Purgatory and 'Primavera': Interpretants for *El sueño de Sarajevo*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13.3 (1988): 283-291.

Manuel Ferrer Chivite. "Carlos II y su impotencia en *Auto de fe* de Carlos Rojas." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8.1 (1989): 53-67.

Kathleen M. Glenn. "Intertextuality and Self-Referentiality in *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*." *Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos* 6.2 (1989): 391-404.

Jeffrey Benham Bruner. *The Role of Painting in Two Novels by Carlos Rojas: El Valle de los Caídos and El jardín de las Hespérides*. Tesis, State University of New Jersey, 1990.

Cecilia Castro Lee. "Federico García Lorca en los infiernos a medio siglo de su muerte." *Cuadernos de Aldeeu* 6.1 (1990): 19-27.

María Jesús Mayans-Natal. "Carlos Rojas: *El Valle de los Caídos* o la metáfora del prodigio" en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Juan Fernández Jiménez, José Labrador Herraiz & Teresa L. Valdivieso, eds. Erie, PA : Asociación de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, pp. 410-416.

Thomas Feeny. "Fact and Fiction in Rojas' *Azaña*." *Hispanófila* 35.1 (1991): 33-46.

Sergio Saldaes Báez. "Una propuesta operacional para la pragmática en la narrativa: *Auto de fe* de Carlos Rojas." *Literatura y Lingüística* 4 (1990-1991): 87-106.

María Dolores Asís. *Última hora de la novela en España*. 2a ed. Madrid: Eudema, 1992, pp. 92-102.

Luis Lorenzo Rivero. "Monstruos políticos en *El Valle de los Caídos*." *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Antonio Vilanova, ed. Vol. III. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. pp. 73-70.

Cecilia Castro Lee. "Entrevista al escritor Carlos Rojas." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.2 (1993): 365-374.

Christoph Rodiek. "Prolegomena zu einer Poetik des Kontrafaktischen." *Poetica. Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft* 25.3-4 (1993): 262-281.

Jeffrey Bruner. "The Lie That Reveals the Truth: Art as/and History in Carlos Rojas's *El Valle de los Caídos*." *Hispanófila* 110 (1994): 35-51.

Cecilia Castro Lee. "*Proceso a Godoy* de Carlos Rojas: retrato y capricho del fin de un titán y de su siglo." *Alba de América. Revista Literaria*. 12. 22-23 (1994): 327-336.

Manuel García-Viñó. *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias/Prodhuff, 1994, pp. 32, 65, 111-112, 116, 118, 123, 126, 140, 145-146, 148-149, 154-155.

**PAIS DE JAUJA: ESPACIO ABIERTO
(CONVERSACION CON EDGARDO RIVERA MARTINEZ)**

Edgar O'Hara

Edgar O'Hara: *Tú has confesado que si no hubiese sido por la computadora, País de Jauja no habría sido escrita o, en todo caso, quedaría en manuscrito, boceto, borradores. Explícame ese factor suerte...*

Edgardo Rivera Martínez: En realidad se trata de que el esfuerzo de trazar una novela, que iba a resultar extensa, con tecnología del cuento... Quiero decir con la dedicación, con la atención que se presta al conjunto, a los primeros planos, a los detalles, precisamente como sucede en el caso del cuento, bueno, habría sido un trabajo demasiado largo con la máquina de escribir... La computadora me permitió aligerar el proceso y marchar entonces al ritmo de la imaginación, de la creación y de la reflexión...

E.O.: *¿Cuándo tiempo tardaste en escribirla?*

E.R.M.: Un poco más de dos años porque la comencé el 91 y para el 93 ya estaba lista. Salió en el mes de junio...

E.O.: *¿Y era un proyecto que tú tenías de antes o que nace con la década del noventa?*

E.R.M.: La idea central la tenía desde antes, pero no había escrito absolutamente nada. Y, bueno, cuando ya dispuse de la computadora, me lancé... El proyecto inicial se fue enriqueciendo, ampliando y perfeccionando a lo largo del mismo trabajo.

E.O.: *¿El visitante lo escribiste a máquina o a mano?*

E.R.M.: Siempre he escrito en máquina de escribir. El **visitante**, que es novela corta, permitía ese trabajo. Pero en relatos relativamente cortos o en esa novela, por ejemplo, hay un mayor lugar para el arrepentimiento, o el “pentimiento” de que hablan los pintores. Es decir, ya el texto fue publicado pero tengo trabajada una versión modificada, corregida, perfeccionada...

E.O.: *¿De El visitante?*

E.R.M.: Sí, como parte de una edición que podríamos llamar “Obras narrativas completas”, si alguna vez se publica... En el caso de **País de Jauja**, es una novela que yo a veces releo y la releo con afecto y por lo menos ahora no tengo nada que rectificar, salvo las erratas que aún se han deslizado.

E.O.: *¿Y en “Angel de Ocongate”, por ejemplo?*

E.R.M.: Forma parte del conjunto de relatos que estoy sometiendo a revisión. Se trata de una obra pequeña en la cual — sabemos bien lo que pasa con el cuento — no se trabaja con lupa sino con microscopio...

E.O.: *Te hacía esta pregunta sobre el método o el artefacto que sirve de medio porque pensando en tus relatos, sobre todo a partir de El visitante, la atmósfera es una que podríamos definir como lírica... Tienes una tendencia a una construcción del relato de ambiente, con una precisión por el aspecto antinaturalista del texto. Y estando tan cerca de la poesía, se me ocurrió que tú podías ser un escritor “a mano”, que corrigiera y volviera sobre los manuscritos, cosa que haces por cierto... Pero nunca pensé que escribieras de frente a la máquina. ¿Siempre ha ocurrido así, incluso en tus poemas?*

E.R.M.: Bueno, los poemas no me acuerdo muy bien; creo que los trabajé a mano. Pero los poemas son un episodio relativamente breve o, en todo caso, momentos esporádicos en mi producción. En lo que

concierno al modo de escribir en prosa — ya sea prosa de reflexión, prosa periodística o la prosa de la narración —, mi modo de trabajo siempre ha sido con la máquina de escribir. Y ahora la computadora, que permite una velocidad que va a la par con la imaginación y el pensamiento, sobre todo en el caso de relatos de tipo lírico. Si me permites una opinión — no siempre el autor tiene la razón en lo que concierne a lo que escribe, lo sé —, creo que mi producción narrativa es de carácter lírico... Así veo yo las cosas, en todo caso.

E.O.: *¿Y cómo definirías ese elemento lírico?*

E.R.M.: En los relatos cortos he trabajado a partir — tú lo has dicho — de una atmósfera, predominantemente, y en un número menor de casos a partir de un personaje o una anécdota. Me ha interesado sobre todo la atmósfera en el caso de *El visitante*, y también en “Angel de Ocongate”, aunque allí el fenómeno es más complejo porque el personaje tiene una importancia especial...

E.O.: *Bueno, basta pensar en un título como “Enunciación” para volver al problema de la poesía...*

E.R.M.: Efectivamente.

E.O.: *¿Cómo elegiste ese título para un libro que reúne, pues, tres relatos — “Enunciación”, “Ciudad de fuego” y “El visitante” —, uno de los cuales ya había sido publicado en forma independiente?*

E.R.M.: En el caso de “Enunciación”, el enunciante no queda definido y entonces parte del suspenso o de la pregunta que plantea el texto es quién habla. ¿Quién es el que así está hablando? Incluso, hasta donde yo recuerdo, en el texto se formula esa pregunta... Siendo, sin embargo, una voz — hasta donde puedo yo apreciar las cosas — poética o, como dicen ahora, un Yo poético, pero sin ser precisado ni situado en determinadas coordenadas...

E.O.: *¿Cómo nace tu interés — que uno puede ver plasmado en distintas ediciones — por los libros de viajeros, o la “mirada ajena” sobre la peruano? ¿Tiene algo de obsesión poética?*

E.R.M.: He trabajado con los testimonios de viajeros del siglo XIX, principalmente, marcados de alguna manera, aunque sea a distancia, por el Romanticismo: la subjetividad que viaja, que se

desplaza, para ver y observar pero también para contemplarse a sí misma en escenarios diferentes. Y esto permitía un vuelo de la fantasía que a mí me parece particularmente interesante. Eso es lo que me atrajo de los viajeros, aunque yo comencé con viajeros del siglo XVI, XVII y XVIII... Me interesaron después los viajeros del XIX porque es una subjetividad que funciona en términos líricos, ¿no? Son viajeros que *se sienten viajar* y reaccionan muchas veces de manera lírica frente al paisaje. Y esto se vuelca no sólo en sus textos sino en los dibujos y el grabado. De modo que ha sido una inquietud paralela que me ha deparado múltiples satisfacciones. Sigo trabajando en esa línea en la medida que las circunstancias lo permiten.

E.O.: ¿Te han interesado los autores franceses del XIX? Pienso en Stendhal...

E.R.M.: Me han interesado, sí, pero no de una manera especial. Sin embargo puedo mencionarte que en mis clases de San Marcos me ha ocupado de poesía francesa, sobre todo Mallarmé. Incluso trabajé en una crítica constructiva, diríamos, de las traducciones al español que se han hecho de la poesía de Mallarmé... De prosistas, quien me ha interesado es Proust...

E.O.: Yo pensaba, pues, en el asunto de la subjetividad, que en Stendhal es tan claro, ¿verdad?

E.R.M.: Sí, por cierto... Pero mi visión de la literatura francesa, por circunstancias no bien elucidadas para mí, de pronto se orientó más bien hacia la poesía. Alguna vez me he detenido en Nerval y también en Lautréamont y Rimbaud.

E.O.: En el caso del título de la novela, y siendo tú jaujino, *País de Jauja* se refiere a un lugar específico y a un lugar utópico. Retomando la noción de los viajeros, ¿de qué manera *País de Jauja* podría ser el escenario de la imaginación?

E.R.M.: **País de Jauja**, hasta donde yo lo puedo ver en este momento, no debe casi nada a mis trabajos sobre los viajeros. Es más bien un espacio autobiográfico, porque tiene que ver con la época de mi adolescencia, y es una Jauja que remite, claro, a la idea utópica del país o la isla de Jauja. Pero hay un doble simbolismo: por una parte, esa isla de felicidad y holganza que inventó la imaginación europea de la Edad Media y del XVI; por otra, una utopía no

abstracta sino de posibilidad realizable en términos de integración de diferentes vertientes culturales, integración de distintos modos de ver y sentir... Esto es lo que el Perú reclama, siendo un país multinacional, complejo, contradictorio y conflictivo. Sería, pues, ese encuentro fecundo y enriquecedor. Esa idea del mestizaje feliz, que Arguedas señalaba respecto del valle del Mantaro. En la novela aparece una Jauja — la de los años 40 — que se acerca un poco a esa idea, cuando iban a ella enfermos de diferentes procedencias. Y si no había una integración lograda, existía por lo menos un diálogo... Tal es el espacio singular y privilegiado que me ha permitido trabajar sobre lo que me interesa: el diálogo intercultural, el beber de múltiples fuentes...

E.O.: Tú viajaste de Jauja a Lima... ¿En qué año fue eso?

E.R.M.: En realidad la cosa es más compleja. Yo nazco en 1933 y muy niño, a los dos o tres años, venimos a Lima con mi familia y nos instalamos en Barranco, en la Bajada de los Baños. Allí vivimos unos cuatro años, después nos mudamos a otra parte del distrito y luego regresamos a la sierra... Pero volvíamos a Lima... Finalmente cursé mis estudios de secundaria en Jauja hasta el momento en que ingreso a la universidad de San Marcos. Por lo tanto entre mis recuerdos más antiguos no sólo está la casa de Jauja sino también el mar...

E.O.: Pero desde hace unos veinte años tú vives principalmente en Lima... En este sentido tus "regresos" a Jauja serían como los de un viajero de la memoria...

*E.R.M.: La Jauja actual es otra... Volver a ella es un poco volver a una ciudad que yo desconozco (cierta tugurización, maltrato de calles, balcones, la Plaza de Armas, la propia iglesia). Pero en lo fundamental, en lo que a mí me interesa, sigue siendo mi ciudad natal, ¿no?, la ciudad donde están mis raíces y una parte de lo que pueda yo haber conocido de felicidad en esta existencia, sobre todo en la infancia... Y no solamente en Jauja sino en el campo, en un sitio que se llama Ataura, donde mi familia, como otras familias jaujinas, tenía unas pequeñas parcelas, trabajadas en ese sistema que se llama de aparcería. Y yo iba de niño y he participado de una manera gozosa en las eras de trigo, cuando se trillaba el cereal con caballos. Era una época en que precisamente yo leía — por partes, como todo chico de esa edad — **La Ilíada** y cosas así... Y entonces estar en la era con los caballos era una*

fiesta, como lo era estar en las noches reunidos junto a la parva y escuchar a las muchachas que cantaban huaynos, ver el cielo estrellado y frígido, sentir el viento del río que estaba cerca. La era de Ataura fue para mí sinónimo de felicidad...

E.O.: ¿Vuelves a ese pasado para detener el tiempo?

E.R.M.: Creo que todos, de alguna manera, al escribir realizamos un intento por recuperar el pasado, ¿no? Mi opción personal no es la pura recuperación en términos de nostalgia, sino una recuperación abierta al futuro, a la vida, como creo que acontece — ojalá que sea así — con **País de Jauja**. Fundación del futuro, ventana hacia la vida, finalmente, aun en lo que la vida comporta de muerte...

E.O.: Pero el otro día me dijiste que tú te habías divertido mucho escribiendo la novela...

E.R.M.: Sí, **País de Jauja** — novela que escribí en circunstancias especialmente difíciles, por la situación de nuestro país — fue para mí una fiesta. Entre otras razones porque creo que tiene partes en las cuales la comicidad y el humor tienen enorme importancia. A veces vuelvo a esas páginas y lo hago con alegría.

E.O.: Un humor que no había aparecido antes...

E.R.M.: Creo que no, salvo en un cuento que se titula precisamente “El cuentero:... Pero hay vertientes de la persona que a veces no se manifiestan en la lírica o en la narración. Por ejemplo, hay gente que se ha sorprendido mucho al leer mis artículos periodísticos — tengo una vertiente periodística que es importante para mí — y comprobar que unos son humorísticos y otros son artículos muy indignados, cuando se ha tratado de los atropellos tan frecuentes a los Derechos Humanos. Ahora ya no escribo periodismo de opinión, no porque no quiera hacerlo sino porque, como se dice, hay que concentrar esfuerzos... Y a veces también ha aflorado una vena satírica que puede no haber gustado a muchas personas... Una vena satírica en la que puedo haberme excedido un poco, ¿no? Pero el Perú es un país en el que no indignarse sería realmente un pecado: suceden tantas cosas alucinantes, increíbles, atroces...

*E.O.: ¿Hay un proyecto, a partir de **País de Jauja**, en camino?*

E.R.M.: Sí... Tenía ya la idea de una novela — a medio camino, digamos — que también está ambientada en una ciudad que si no es Jauja se parece mucho a ella... No sé cuándo la terminaré... Espero que con la ayuda de la computadora y un poco de tranquilidad, alguna vez la acabe...

E.O.: *Volvamos a ciertas presencias... Pienso en Henry James...*

E.R.M.: Sí, en los tiempos en que lo leía, su narrativa me gustó mucho. Y una obra que me merece una profundísima admiración es la de **Rulfo**, ¿no? Sin embargo mi modo de trabajar es muy diferente. Rulfo trabaja en concentración. Por ese esfuerzo de concentración diría que **Pedro Páramo** parece más un cuento que novela, ¿verdad?, aunque sus calas y el tratamiento sean de una novela. Hay otros autores por los que siento admiración pero cuyas obras no me agradan; hago esta distinción porque puedo apreciar el diseño, la ingeniería... Pero mi opción es otra: la de la novela **lfrica**. Por eso me gustan mucho **La muerte de Virgilio**, de Hermann Broch, y **La muerte en Venecia**, de Thomas Mann. Sin embargo, en lo que concierne a **País de Jauja** no ha habido una fuente inspiradora novelística; es el resultado, más que nada, de mi experiencia vital en Jauja y mi visión del Perú. En la novelística peruana tenemos varias novelas etiológicas, vale decir explicativas. Por ejemplo, **Conversación en la Catedral** es un caso típico de novela etiológica, con esa pregunta inicial de Zavalita (“¿en qué momento se había jodido el Perú?”). **La violencia del tiempo**, de Miguel Gutiérrez, también es una novela etiológica. Mi novela no es explicativa ni pretende serlo; respeta esas otras opciones, pero más bien, si vemos la cosa desde ese ángulo, es una novela de propuesta... Y además de celebración, porque yo creo que la misión de la novela no es mostrar documentalmente, sino eso: celebrar...

E.O.: *Y en ese sentido, ¿te sentirías cerca de Canto de sirena, de Goyo Martínez?*

E.R.M.: Sí hay algo en común, pero se da de muy diferente manera... Los contextos, los referentes, los personajes, la “intencionalidad narrativa” (como diría un amigo mío), son completamente diferentes, sin perjuicio de los valores que yo reconozco en **Canto de sirena**. Hay muchas maneras, pues, de celebrar la vida, y las de Gregorio no son las más, dicho esto en broma...

E.O.: Para terminar, Edgardo, tú has tenido una experiencia estadounidense...

E.R.M.: Sí, pues, estuve primero en el International Writing Program de Iowa en 1975, lo que me permitió conocer a gente muy interesante, por ejemplo a Anthony Burgess, entre otros. Y leer, escuchar música... Iowa es un poco como Jauja, pero una ciudad más grande y más rica, y estando en el Mid West, sin embargo es un centro cosmopolita, ¿no?, o por lo menos lo era en aquel tiempo...

E.O.: Muchos escritores se deprimían allí también...

E.R.M.: Los que se quedaban en el invierno, ¿verdad? Parece que la pasaban muy mal. Yo estuve felizmente durante el otoño, de setiembre a diciembre... Ya comenzaba el invierno... Posteriormente he vuelto a Estados Unidos como profesor visitante, en Darmouth... Y vi esa nieve purísima y deslumbrante para un peruano que así no más no ve la nieve, aunque sea de la sierra. Y anteriormente, en los años 70, tuve la oportunidad de viajar por San Francisco, Nueva Orleans, Nueva York, Chicago...

E.O.: ¿Y conservas algún diario de viajero, para volver al tema?

E.R.M.: Sí, alguna vez saldrán esas notas. Algo he publicado y el resto son esbozos... Guardo, como sucede siempre cuando se está de paso, un recuerdo multifacético de los Estados Unidos...

E.O.: ¿Y alguna posibilidad de que la poesía toque la puerta?

E.R.M.: Si me permites la vanidad de decir que me ha tocado muchas veces y yo le he respondido en mi lenguaje, que es el de la narrativa... Porque no separo tajantemente prosa de verso. A veces, sí, sí, me toca en el sentido estricto: poesía en verso. Sí... Y leo poesía, no con la frecuencia que yo quisiera, pero sí lo hago. Por algo mi opción es la de la lírica, ¿no?

(Lima, 2 de setiembre de 1996)

BLANCA VARELA:
LA POESÍA YA NO ES UNA DAMA BURGUESA

Víctor Rodríguez Núñez
University of Oregon

Blanca Varela tiene la transparencia, la precisión y la dureza de una gota de agua. Si uno se asoma a sus bordes, queda ebrio de tanta claridad, ciego de tanta turbulencia, pues en ella se condensa el mundo. Como toda auténtica gota de agua, esta mujer no se parece a nadie, y mucho menos a otra gota de agua. Su discurso fluye e influye, negando a la piedra. Río que no va a dar a la mar, sacudida eléctrica más que corriente. Al fin, después de mucho buscarla, pude calmar mi sed con ella. Fue en una de las blancas mesitas de la terraza del antiguo Hotel Veracruz de Medellín, un buen sitio para ver llover sobre la ciudad, en el verano de 1993. Le pregunté entonces lo que siempre pregunto.

V.R.N.: ¿Por qué, entre todas las formas de expresión, haz elegido la poesía?

B.V.: La poesía no se elige, es un destino. Se viene al mundo con esa formación o deformación: la necesidad de la poesía... Yo comencé a escribir desde muy pequeña. Provengo de una familia en que todos, mal o bien, han escrito siempre. Pero comencé a hacer algo que realmente podía llamarse poesía alrededor de los 16 años, cuando entré a la Universidad...

V.R.N.: ¿Es posible el aprendizaje de la poesía?

B.V.: A mi juicio, el aprendizaje de la poesía no es posible. Se puede aprender a escribir poesía, que es una cosa bien distinta. La poesía es algo natural, un don humano, una manera de ver el mundo. Es una interpretación permanente de las cosas de la vida. Pero el oficio se puede ir conduciendo, mejorando...

V.R.N.: ¿Quiénes fueron tus maestros dentro del oficio?

B.V.: En ese sentido, para mí fue muy importante conocer a Sebastián Salazar Bondy. En la Universidad, donde coincidimos, un día me dijo: usted escribe poesía. La repliqué evasiva que cómo lo sabía, y la cosa quedó ahí. Pero otro día le enseñé algo y entonces me dijo: usted tiene una gran influencia de Juana de Ibarbourou. Me prestó libros y, a través de él, pude conocer a poetas de mi generación y también a poetas mayores. Y, sobre todo, pude conocer a José María Arguedas, quien también influyó mucho en mí. Él había nacido y se había criado en la sierra. Parece que perdió a la madre de niño y que la madrastra, que lo trataba muy mal, se lo dio a los indios. José María era una persona que me vinculó mucho con Perú...

V.R.N.: ¿Te sientes parte de alguna generación literaria?

B.V.: Claro, soy parte de una generación literaria específica. Siendo mujer y, de alguna manera, la única que han considerado dentro de esa generación, me siento muy acogida por ella. Pienso que es importante para un poeta tener conciencia de generación. Con tus contemporáneos se comparten ideas, gustos. Unos a otros nos alimentamos...

V.R.N.: ¿Cuándo comenzaste a escribir en serio, digamos profesionalmente?

B.V.: Nunca me he sentido un poeta profesional. La poesía es algo que he llevado con mucha discreción, como mi otro yo. Pero creo que debo aceptar que con los años he hecho algunas cosas, que me han publicado algunos libros pequeños y que tengo muchos amigos...

UNA GUERRA PRIVADA

V.R.N.: Baudelaire afirmaba que la poesía no tiene otra finalidad que ella misma...

B.V.: Así es. La poesía, como parte de la vida y como la vida misma, no tiene otro objetivo que servir a ella. Es el acto más desinteresado que existe. Aunque hay gente que vive de ella, porque trabajan un estereotipo. Los poetas auténticos viven de otras cosas.

V.R.N.: Poe sostenía que era capaz de detallar, paso a paso, cómo surgía cualquiera de sus obras...

B.V.: Yo no, para nada. Según mi experiencia, la poesía es un fenómeno natural, algo incontrolable. Surge de pronto, de algún encuentro con la realidad — la sociedad, lo que tú eres y no eres. Se produce como una reacción química entre el ser y tu manera de mirar... Me imagino.

V.R.N.: ¿Te has propuesto, alguna vez, construir un poema?

B.V.: Jamás. Sólo he hecho uno, digamos, por encargo. Cierta universidad norteamericana me invitó a un homenaje para Kafka. Yo creí que era sólo una invitada a presenciar las cosas, y no, me habían programado para leer. Tuve que fabricar un poema rápidamente y, como soy una kafiiana tremenda, no me salió mal del todo.

V.R.N.: Para Williams, el poema es una máquina de palabras creada para transmitir ideas, sentimientos...

B.V.: No me parece una definición acertada. Claro, el poema es un objeto que no se puede hacer sino con palabras. Pero es un objeto expuesto al cambio, que has creado y luego corriges, suprimes líneas y hasta estrofas completas. Pero cuando menos lo esperas, el poema alcanza un crecimiento que ya no puedes controlar, se torna algo monstruoso que te agobia y te destruye. Sí, la poesía es una guerra privada.

LA PERFECCION NO EXISTE

Blanca Varela nació en Lima, en 1926. Estudió Letras y Educación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Allí alternó con varios escritores de su promoción, la llamada Generación de los años 50. Vivió largos años fuera de Perú: entre 1949 y 1955 se estableció en París, donde hizo amistad con las principales figuras del existencialismo; luego pasó un año en Florencia y, de 1958 a 1960, residió en Washington. A la par de su esencial quehacer poético, que la sitúa entre los mayores poetas hispanoamericanos del momento, ha traducido autores de varias lenguas y ejercido el periodismo escrito, radial y televisivo.

V.R.N.: En tu quehacer poético, ¿qué lugar ocupa la inspiración?

B.V.: La inspiración es un término sobre el que se debate en casi todas las épocas. Lo cierto es que hay estados especiales, de mayor sensibilidad, pero no creo correcto llamarlos inspiración. Eso de que a uno le dictan cosas, que escuche voces, me parece ridículo.

Lo que te puede pasar es que escribas algo y, después, creas que no hayas sido tú quien lo haya hecho. Eso sí me ha pasado varias veces...

V.R.N.: ¿Buscas la originalidad?

B.V.: Tampoco creo en la originalidad. Me parece imposible que uno pueda hacer algo **a priori**. Tú no puedes ser original porque decidas serlo, la originalidad tiene que ver más bien con la autenticidad. Si las cosas que la persona dice son, de verdad, esas que debe decir, llegan a tener una incuestionable originalidad...

V.R.N.: ¿Y la perfección?

B.V.: No existe. La imperfección es, de alguna manera, la verdadera belleza...

V.R.N.: ¿El poeta pierde fuerza cuando persigue un fin moral?

B.V.: Sin dudas. Es que hay otra moral en la poesía, por ejemplo la autenticidad. Una persona puede tener ideas políticas cerradas y, sin embargo, ser muy honesto, escribir lo que no puede dejar de decir. Si es fiel a lo que está sintiendo, en términos morales, logrará una obra poética de calidad...

V.R.N.: ¿Arriesgarías alguna definición de la poesía?

B.V.: Definir la poesía es algo difícil, muy complicado. Hay ciertos estados que no tienen nombre, que no son comparables con otros, que son únicos. Además la poesía es algo que sugiere en otro que eso, lo pensado o lo sentido, podrían ser parte de él...

V.R.N.: ¿Para qué te sirve la poesía?

B.V.: A mí la poesía me ayuda a ver. Cuando leo buena poesía es como si me abrieran una ventana, y me digo: esto es lo que yo había percibido, lo que había sentido sobre ciertas cosas. La buena poesía es la que logra comunicar — ideas, estados de ánimo, sentimientos — con más frecuencia y con mayor eficacia.

UN BREVE VIAJE INTERIOR

V.R.N.: ¿Y cómo nacen los poemas de Blanca Varela?

B.V.: Nacen de las cosas más absurdas, de una conversación, de una

experiencia. Puedo ver algo en la calle que me impresiona... La impresión puede venir, incluso, de una lectura.

V.R.N.: ¿Tienes un método de trabajo?

B.V.: Lo único que hago es conseguir, en ciertas ocasiones, un poco de soledad para poder pensar. Para mí, la poesía es un breve viaje interior. Un viaje a veces muy peligroso, porque te vas a ver persiguiendo cosas extrañas. Una idea, una imagen, algo que jamás vas a poder decir...

V.R.N.: Para algunos, la poesía hoy no tiene la presencia, la difusión de antes. ¿Será cierto?

B.V.: Al contrario. Fíjate no más cómo acude la gente por millares a las lecturas de poemas en Medellín... Lo que pasa es que la poesía ha dejado de ser una dama burguesa, se salió para la calle. Ya no es un asunto de ricos, ni de ciertos personajes pedantes y bohemios, que la sociedad mantenía como vacas sagradas. La poesía anda por ahí, cualquiera es capaz de percibirla.

V.R.N.: Tú le has dado entrada a la prosa en tu poesía...

B.V.: Sí, de alguna manera, aunque evito la anécdota. Yo he escrito poemas en prosa y, en algunos momentos, no sé si son solo prosa.

V.R.N.: ¿Serán realmente contrarias poesía y prosa?

B.V.: No. Yo creo que hay límites. Las novelas más extraordinarias son aquellas sobre las que la gente dice: qué atmósfera, qué lirismo tiene esta novela. El realismo plano nunca es poético.

V.R.N.: ¿Puede haber un arte no poético?

B.V.: No, eso ya es artesanía — pero no artesanía popular, que tiene cosas muy hermosas. O sea, un poco de construcción, manejo de materiales, nunca otra mirada.

CON MUCHO MAS CALOR

Entre los singulares poemarios de Blanca Varela se cuentan: *Ese puerto existe* (1959, prologado por Octavio Paz), *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1972) y *Canto villano* (1978). Su obra poética ha sido recogida en las antologías *Camino a Babel* (1986) y *Poesía escogida, 1941-1991* (1993). En 1993 dio a la luz otro par de poemarios: *Ejercicios*

materiales y El libro de barro. Sus libros de versos han aparecido, además de en su país natal, en México y España. Asimismo, su obra ha sido traducida, entre otros idiomas, al inglés, francés, alemán, ruso, italiano y portugués. Es de lamentar que esta espléndida obra aún no haya recibido la atención crítica y académica que merece.

V.R.N.: ¿Cuál es tu método de trabajo?

B.V.: Yo trabajo todos los días como un obrero. Solamente puedo dedicarme a la poesía por las noches y el fin de semana. Yo no soy una señora burguesa, como piensan algunos, tengo que trabajar para ganarme la vida... He hecho todos los trabajos que puedas imaginarte. Trabajos que, como regla, no me gustaban. Desde hace algunos años trabajo en una editorial, represento en Perú al Fondo de Cultura Económica de México. Incluso, para comer he hecho periodismo, radio y televisión. No me gusta el periodismo. Yo soy muy tímida y, para hacer el periodismo que me hubiera gustado, se requeriría salir al frente de las cosas.

V.R.N.: La experiencia con el periodismo...

B.V.: Para un poeta, puede ser positiva. Siempre y cuando no sea una obligación, algo que te agobie tanto que te deje árido para lo tuyo, que es la poesía. Además, yo he escrito poemas que han salido de una línea periodística...

V.R.N.: ¿Se puede decir todo con la poesía?

B.V.: No todo, hay cosas que no. Creo que la poesía puede decir las cosas en un grado de alta combustión, con mucho más calor. Además, hay más identidad, más condensación en la poesía. A mí me hubiera encantado escribir narraciones, sobre todo novelas. Nunca lo he intentado. Sí he escrito algunos cuentos, pero nunca los he publicado. O los publiqué alguna vez, pero para ganar unos centavos... Tengo una novela frustrada. Una novela que me apasionó, que escribí como loca en París, cuando era bastante joven. Por cierto, alguien me dijo que era una novela demasiado progresista, aunque no era ni mucho menos panfletaria.

V.R.N.: ¿Te consideras una poeta comprometida?

B.V.: El compromiso con la sociedad está implícito en el buen arte. Un artista cumple su rol social si es bueno y honesto. Ser un buen poeta es la mejor manera de servir a los demás, la mejor manera de estar y actuar en la sociedad.

PARA NADA AGRESIVA

V.R.N.: ¿Por qué se escriben tantos poemas tristes y tan pocos poemas alegres?

B.V.: Porque la condición humana es supremamente difícil, porque el hombre no tiene muchas cosas de qué regocijarse. Yo escribo a veces una poesía muy negra, muy severa, muy dura. Y sin embargo, mi aspiración mayor es poder escribir una poesía que se pueda cantar.

V.R.N.: La poesía peruana se suele ubicar entre las mejores de Hispanoamérica. ¿Se mantiene esa tradición?

B.V.: Por supuesto... Lo más interesante en estos momentos allí es la promoción de mujeres poetas. Algunos nombres: Carmen Ollé, Giovanna Pollarolo, Rocío Silva Santiesteban, Patricia Alba, Magdalena Chocano. La mayor es la Ollé, que tiene 40 años; las demás andan por los 20, los 25. Ellas hacen una poesía muy erótica...

V.R.N.: La condición de mujer, como poeta, ¿te ha perjudicado o favorecido?

B.V.: En cierto sentido, me ha ayudado. Yo soy una mujer solitaria dentro del panorama de la poesía peruana. Como era una especie de lunar dentro de mi generación, siempre he sido muy bien tratada. En honor a la verdad, eso se debe también a que he sido discreta, para nada agresiva... Tengo mucha simpatía por el feminismo, mucho respeto por él, es algo que tenía que venir, que debía suceder... Pero no soy una feminista activa, porque jamás me sentí en un plano de inferioridad. Me sentí, en cambio, en un plano de no competencia.

YO ME SIENTO MUY CHOLA

Este cronista estuvo entre los que vieron a Blanca Varela leer sus versos la noche del 2 de junio de 1994. Fue en el Teatro Metropolitano de Medellín, la ciudad que ha decidido conjurar la violencia con la poesía. Su voz ha sido calificada de “áspera”, de poseer “una extraña dureza”. Además, de decir las cosas “como son, sin remilgos ni contemplaciones”. Creo que es más bien reflexión emotiva, agua maldita y relámpago de nieve. Desde aquella noche estoy entre los que llevan sus versos — sin duda “el dolor es una maravillosa cerradura” — empozados en el alma. El alma, ese país de sed que fundara su mejor coterráneo, la patria grande de Vallejo.

V.R.N.: ¿Qué opinas de la situación de Cuba?

B.V.: Me parece muy difícil. Yo encuentro que es sumamente injusto el bloqueo, pero también creo que en la sociedad cubana hay cosas que deben cambiar. Algo se tiene que hacer, fuera y dentro de ese país, para que el bloqueo sea levantado. A los pueblos no se les puede castigar así, ni imponerle soluciones extrañas. Sí, en Cuba se deben cambiar muchas cosas, pero el pueblo debe decidir por sí mismo...

V.R.N.: ¿Y la situación del Perú?

B.V.: Es terrible. Aparentemente, hay cosas que han mejorado con la ayuda de alguien que no tiene nada que ver con el Perú. Nuestro actual presidente es peruano pero no tiene tradición, no tiene memoria histórica del país. Para él ha sido muy fácil hacer cosas que debimos haber hecho nosotros mucho antes. Parece que este señor es muy insensible, muy dictatorial. Además, nunca sabemos si nos gobierna él o nos gobiernan los militares. Se trata de una especie de híbrido tremendamente extraño y peligroso...

V.R.N.: Y en este contexto dramático, ¿cuál es la situación de la cultura?

B.V.: Nuestra cultura apenas sobrevive... En eso los peruanos somos heroicos. Además, la poesía es una manera de protegerse contra la adversidad política. Para mí ser peruana es una casualidad, pero es también algo que asumo totalmente. No puedo ser otra cosa que peruana, no quiero vivir en otro lugar. La idea de adquirir otra nacionalidad me produce una especie de mareo. Yo me siento muy chola...

V.R.N.: ¿Cómo definirías lo peruano?

B.V.: Lo peruano es algo muy triste. Somos un país que no está integrado, donde jamás nos aceptamos los unos a los otros. Tenemos diferencias raciales, culturales, sociales. Hasta ahora, no es precisamente lo peruano aquello que nos define. Pero superar eso conlleva el trabajo de toda una vida. Si los peruanos sintiéramos que todos somos peruanos seríamos un país más digno.

INTERROGANDO LOS SIGNOS: CONVERSANDO CON DIAMELA ELTIT

Robert Neustadt
University of Mississippi

Nacida en Santiago de Chile en 1949, la autora Diamela Eltit ha producido un corpus literario tan experimental como controversial. Al comienzo de su carrera Eltit colaboró con un conjunto de artistas interdisciplinarios. CADA (El Colectivo de Acciones de Arte), desafiando tanto las nociones establecidas del “arte” como, desde 1973, la represión de la dictadura militar del General Augusto Pinochet Ugarte. Su primera novela, *Lumpérica* (1983), cuya realización fue acompañada por varios **performances** (videográfico y en vivo), surgió del llamado “apagón cultural” para abrir un espacio de resistencia cultural en Chile. Hasta la fecha Eltit ha publicado cinco novelas: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991) y *Los vigilantes* (1994). Adicionalmente ha escrito dos libros, que por falta de una palabra adecuada, ella llama “libros culturales.” *El padre mío* (1989) es una especie de “testimonial,” en que transcribe (con prólogo) las palabras de un desabrigado esquizofrenico. *El infarto del alma* (1994), es una colaboración con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz en que Eltit narra sus impresiones de un recorrido por los corredores de un manicomio público para enfermos crónicos e indigentes. Eltit ganó la beca Guggenheim de literatura en 1985 y la beca del Social Science Research Council en 1988. Es profesora de Castellano y Licenciada en Literatura. En la esfera política sirvió como Agregada Cultural en la embajada chilena en México durante el gobierno reciente de Patricio Aylwin.

Esta entrevista se realizó en el café de Square Books en Oxford, Mississippi el 19 de Marzo de 1996.

- Robert Neustadt: Háblame un poco de tu proyecto reciente, *El infarto del alma*, que hiciste con la fotógrafa Paz Errázuriz. ¿Cómo definirías esta obra? ¿Lo consideras como un diario íntimo, una novela, un ensayo? ¿Qué es *El infarto del alma*?
- Diamela Eltit: Mira, no sé a nivel de género. Yo diría que es un “libro cultural.” Es un texto cultural y poético. Pero no en el sentido de poesía exactamente, sino más bien de una lírica que aborda una cierta poética de la marginalidad. Una cosa así diría yo. Pero [no] estoy segura tampoco que sea así. Así como yo lo podría leer o nombrar. Y, a mi me gustó mucho hacerlo.
- RN: ¿Cómo surgió? Paz Errázuriz te llevó al hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo con el propósito explícito de hacer un libro sobre parejas enamoradas, o fuiste ahí para visitar con ella y después surgió la idea?
- DE: La Paz me había hablado de que estaba haciendo esto y me invitó a participar pero no en el sentido tradicional de un artista que invita al escritor a escribir sobre la fotografía. Lo que la Paz me propuso fue la co-autoría, que es otra cosa. Entonces después de eso yo me puse a pensar cómo sería ese proyecto. Entonces pensé que tendría que ser independiente. O sea, por un lado los textos y por otro lado las fotos que podrían entrecruzarse, que podrían dialogar hasta contradecirse entre texto y foto. Pero, lo que me parecía a mi más problemático para mi como escritora era abordar este tema, ¿no?. Allí fue donde yo me quebré la cabeza.
- RN: ¿Cómo decidieron organizar el libro al final? ¿Quién decidió colocar tal foto en tal lugar del libro?
- DE: Ya, nosotras sabíamos que iba a ser un libro con fotos y texto, desde luego. Lo que no sabíamos era cómo iba a ser resuelto visualmente ese libro. Eso lo hizo el editor, Francisco Zegers. Zegers hizo el diseño porque él, que es un editor maravilloso, por lo demás también es un diseñador. Entonces él se encargó de las fotos, claro. Es un libro casi a tres. Más que a dos, casi a tres, porque también Zegers fue él que planteó la propuesta del diseño.

RN: ¿Así que cuándo tú escribiste tal sección del libro no estabas pensando en una foto específica?

DE: No, no pensé nunca en esos términos.

RN: ¿Cuándo tú vas cambiando la tipografía de las palabras, y lo haces mucho en tus libros — desde *Lumpérica* y *Por la Patria*, — eso es cosa tuya o del editor?

DE: Es mío, es de mi texto.

RN: ¿Podrías hablar un poco de qué estás pensando cuando cambias la forma, el formato y el tamaño de las letras?

DE: Lo que yo estaba pensando, digamos, era cómo marcar los distintos registros. Puedo decir que había registros que había que remarcar. Por eso me parece importante lo que es un cambio ortográfico o en negrita... Sí, lo he hecho antes. Sí, me parece a mi fundamental marcar, de repente, marcar tonos: Tonalidad y registros.

RN: ¿Cuántos registros conceptualizas en ese libro? ¿Hay un número fijo?

DE: Yo diría que hay varios registros — dentro de un texto puede haber más de un registro. En el mismo texto, o sea, un texto que tiene un título, puede haber más de un registro. Así en ese caso coloqué claramente cambios tipográficos. Y yo traté de mantener varias líneas dentro de ese libro. Mira, yo tuve que leer bastantes textos medievales. Yo quería ver cómo se había formado el amor en lengua española. Como modelo. Yo empecé a leer digamos, poesía amorosa desde la época medieval. También leí otros textos como *El amor en Occidente* [de Denis de Rougemont]. Y entonces surgió la posibilidad de distintos tipos de lenguaje y distintos acercamientos.

RN: ¿Así que lo acercas desde una manera muy práctica, digamos? Estás haciendo tu tarea para hacer el libro. ¿Lo piensas así cuando estás leyendo estos textos, o se trata nada más de lo que estás haciendo en tu vida mientras que estás trabajando en tu libro?

DE: No, yo pensé que tenía un proyecto que era el libro, pero no sabía qué iba a hacer. Pero siempre he dicho que tenía que saber un poco de eso, de cómo se había formado el sentimiento amoroso en español. Es un modelo, no es que sea natural. Es un modelo cultural.

Entonces quise acercarme a esa conceptualización, a ver eso. Pero no es que yo estuviera diciendo “ah!,” entonces después de esto escribo “así o asá.” De pronto escribí algunos textos que son más, de entre comillas, “ensayísticos,” pero quise también quebrar eso y meter cuestiones mucho más objetivas. Y después me surgieron los otros hilos, otras secuencias del texto. Y finalmente remarqué con este formato de carta, que es la más lírica. Yo sabía que no era un libro tradicional...

RN: Bueno, ningún libro tuyo es un libro tradicional.

DE: Claro. Este tal vez, menos todavía. Pero bueno, tampoco me importó mucho. Lo que me importó era haber percibido que podía hacer un libro heterogéneo con distintos textos literarios.

RN: ¿Tú ves una relación entre *El infarto del alma*, este libro que hiciste con la fotógrafa Paz Errázuriz, y tus otros libros? A mi me parece que hay una consistencia, que siempre estás mirando hacia los márgenes de la ciudad, quizás a vistas de reflexionar en el centro por contemplar a las márgenes.

DE: Me interesó trabajar con Paz, no era no más para trabajar con Paz. El tema me parecía que estaba dentro de mis intereses. Era un proyecto que me parecía estéticamente muy válido.

RN: ¿Cuántas veces visitaste el asilo psiquiátrico del pueblo de Putaendo?

DE: Una vez.

RN: ¿Piensas volver?

DE: No necesariamente.

RN: Paz Errázuriz ya tiene relaciones con los habitantes — la llaman la “tía Paz” — es amiga de ellos.

DE: Claro, la Paz había estado muchas veces, ya estaba sacando fotos ahí. Pero yo no necesito estar tanto tiempo. Tengo ciertas facilidades mentales, diría yo. Para mi espacio, no necesito estar tanto.

RN: Bueno, además quizás tú estabas trabajando sobre ti misma. No estabas realmente trabajando sobre los pacientes internados, los estabas mirando a ellos para explorarte a ti adentro.

DE: Exacto. Claro y para pensar en ciertos problemas. No, con el día que estuve, digamos, está bien, ¿no?

RN: ¿Fue traumático estar en el asilo?

DE: No, no fue traumático. Fue un estado como múltiple, no único, donde pasa siempre lo mismo. Pasan muchas cosas y pocas, a la vez. Hay ciertos espacios en que tú logras entrar con una cierta, no diría facilidad, pero normalidad, curiosamente. Que los espacios no sean “normales” no los hace, para mi, “anormales,” necesariamente. Tengo una cierta conexión mental. Entonces no me plantea mayores dificultades.

RN: Ahora, cuándo estabas haciendo esto, ¿lo considerabas como un trabajo parecido a lo que hiciste con *El padre mío*? En ese libro transcribiste los discursos de un desabrigado esquizofrenico. ¿Hay vinculaciones entre las dos obras? *El padre mío* es un testimonio.

DE: Claro. Eso es lo que tienen en común. Pero creo que en el interior de los dos textos hay diferencias: *El infarto del alma* es lingüístico, es extraordinariamente social dentro del lenguaje. Dentro del habla. En cambio creo que en *El padre mío* hay una cuestión más referencial.

RN: Hablemos un poco de tú última novela, *Los vigilantes*. ¿Qué pasa con el personaje de la madre? ¿Se puede tener confianza en ella como narradora? Parece que el lector cae en la trampa de que ella es la víctima y al final se da cuenta de que el autor de las cartas (su ex-marido) tiene algo de razón.

DE: [Risas] Bueno y no tengo mucho plan ni mucho programa con los personajes. Ellos se van haciendo lo suyo solo y tienen su propia energía, que yo misma no logro capturar del todo. Yo quise trabajar una ambigüedad. Los discursos no son definitivos. Yo aquí estoy jugando mucho con los códigos. Son códigos de sobrevivencia. Juego con el sistema. [El sistema] tiene varios niveles como todo sujeto, ¿no?. Todos tenemos varios niveles. Eso es lo que hace interesante una persona, quizás aun un personaje, [que] tiene varios niveles.

RN: ¿*Los vigilantes* toma lugar en el Chile democrático o el Chile bajo dictadura? ¿O no se sabe?

DE: No se sabe, pero yo estaba pensando más bien en, entre comillas, estas “democracias críticas.”

- RN: Parece que se trata de otra versión de la dinámica familiar que trabajaste en *El cuarto mundo*. ¿Estás subrayando el hecho de que, aunque el gobierno haya cambiado, muchas cosas no han cambiado? Quizás que los esquemas de poder siguen igual.
- DE: Claro, pero no solamente en Chile, yo creo que en muchas partes. Es el sistema. Es Chile porque soy chilena pero creo que esto es válido para cualquier circunstancia de poder. Sea privada, sea pública.
- RN: ¿Tú crees que ha evolucionado tu escritura? ¿Cómo ha cambiado desde *Lumpérica* hasta lo que estás haciendo ahora?
- DE: Yo creo que en parte se ha modificado. Para bien y para mal, depende. En fin creo que es normal y bueno que se modifique. También es malo que se modifique. [Risas] Yo no sé bien, no lo puedo evaluar. Yo siento que de repente hay cuestiones que me hacen falta. Me gustaría volver a explorar. Yo creo que podría seguir explorando.
- RN: ¿Tú tienes interés en volver a trabajar con video y **performance**, o eso es algo que dejaste?
- DE: Yo creo que no tendría ya esa capacidad. Sinceramente, no podría volver a retomar eso. Aunque digamos, me sigue interesando muchísimo lo audio-visual. Con Lotty Rosenfeld tenemos el proyecto de hacer un film donde yo haría el guión. Pero yo no entraría tan de lleno en eso. Y **performances**, ya no soy capaz. La poca presencia que tenía yo para eso, ya la perdí. [Risas]
- RN: Hay otros miembros de CADA [Colectivo de Acciones de Arte: El grupo interdisciplinario con que Eltit empezó su carrera en los '70] que siguen trabajando juntos haciendo **performance**?
- DE: No, cada cual volvió a su especialidad. Lotty hace video, video-arte y trabajos visuales. Raúl Zurita escribe poesía. Juan Castillo está en Holanda y sigue haciendo video. Pero ya cada uno hace trabajos individuales.
- RN: ¿Podrías hablar del acto de auto-agresión que te infligiste cuando estabas escribiendo *Lumpérica*? Ya que han pasado tantos años desde que te cortaste y quemaste los brazos, ¿cómo lo ves ahora?

DE: Conflictivo. Yo lo veo bastante conflictivo para mí digamos. Hay un punto que en lo personal es conflictivo. En otros aspectos no tiene nada que ver conmigo ya. Es una memoria bastante clausurada.

RN: ¿Por qué crees que te mutilaste?

DE: No estoy segura. Francamente, no sé. Podría inventarte un discurso, pero no sé.

RN: ¿Estabas haciendo una protesta política o fue algo personal que se te salió?

DE: ¿A ver? Bueno, no lo tengo claro todavía. Por otro lado me es totalmente indiferente, no tiene nada que ver conmigo. Eso está como cortado. Por otro lado, me parece bastante complejo. Quizás más adelante, en algunos años, pueda darte una respuesta a eso. Por el momento no soy capaz.

RN: En tu video *Maipu* (filmado por Lotty Rosenfeld en un prostíbulo) apareces con los brazos mutilados y estás leyendo un texto enfrente de cámaras. Ahora en el texto que estás leyendo, *Lumpérica*, también sale una mujer mutilada, L. Iluminada, que está leyendo un luminoso enfrente de cámaras. Me pregunto si hay una relación entre las heridas de Diamela Eltit y las heridas de L. Iluminada?

DE: No te podría decir. Yo había estado escribiendo ese texto desde hacía años. *Lumpérica* lo tenía hecho hacía varios años antes. Ya estaba bastante avanzado en ese momento. De hecho eso es lo que leo ahí. Lo que quiero decir es, que ¿quién está ilustrando a quién ahí? Te podría dar una intuición de una sobre otro, de la otra sobre la otra. Yo creo que las cuestiones creativas son quizás más enigmáticas para el autor que para el lector.

RN: Ahora, esta dinámica de, ¿quién está observando a quién?, recurre a lo largo de tu escritura. En *Lumpérica* planteas la pregunta de muchas maneras. ¿Quién está mirando a L. Iluminada en la plaza? ¿La policía secreta? ¿Los “pálidos”? ¿“diamela eltit”? ¿El lector? Vuelves a plantear el tema en *El infarto del alma*. Estás observando a los “locos” y te estás observando a ti misma. El lector está observando a los “locos,” mientras que está observando a Diamela Eltit, o por lo menos está observando a una autora implícita. Esto está otra vez actualizado y articulado de nuevo, y de otra manera en *Los vigilantes*: ¿Quién está vigilando, quién está mirando? La dinámica de la mirada me parece clave en tus libros.

- DE: Naturalmente yo no lo tenía tan claro. Una vez que un libro termina me doy cuenta que sigue este problema de la observación: [el problema] del ojo, de la retina, de la mirada, apasionante. Me gusta esa posibilidad múltiple. A mi me parece importante.
- RN: Varias de tus novelas se han traducido al inglés y al francés. *El cuarto mundo* y *Lumpérica* al francés. *Vaca sagrada* y *El cuarto mundo* al inglés. *Lumpérica* se está traduciendo, ¿no?
- DE: Se terminó la traducción, sí. Se firmó un contrato con Serpent's Tail, la editorial inglés.
- RN: ¿Tú trabajas con los traductores para guiar el producto de acuerdo a tus concepciones de lo que son los textos "originales," o dejas que la tarea de traducir sea el trabajo de los traductores?
- DE: Hay distintos procesos. He trabajado bastante con Ronald Christ, con *Lumpérica*. El ha hecho una traducción bien exhaustiva. De hecho, es una traducción bien acuciosa. A mi me ha encantado como Christ conoce ese texto. Con las preguntas que él me hace, me doy cuenta que verdaderamente conoce muy bien ese texto. Diría yo que lo conoce tanto como yo, casi. Que es harto, porque yo trabajé mucho ese texto. No por nada, sino por repetición no más. De las primeras siete páginas de *Lumpérica* yo hice cien versiones. Entonces sí es un texto que yo conozco y me doy cuenta que Christ lo conoce casi tan bien como lo conozco yo. Eso sí es maravilloso. Ahora, de otras han hecho otras traducciones que yo no he visto. Ni siquiera las he visto, salvo el libro impreso. En el caso de *Lumpérica* en francés también estuve cerca de la traductora.
- RN: ¿Quién tradujo *Lumpérica* al francés?
- DE: Florence Olivier. Su profesión era la traducción.
- RN: ¿Tú crees que la traducción al francés quizás sea más fácil ya que es otro idioma latino?
- DE: A mi me parece que la traducción al francés tuvo problemas, por supuesto, pero no tantos problemas. Me han dicho que la traducción es bastante buena. Para pasarlo al inglés hay que hacer un movimiento mayor de desplazamiento de signos. Christ tuvo que escribir su propia novela, digamos. Pero me pareció extraordinario. Definitivamente, el traductor con quien he trabajado más ha sido

con él. El estuvo conmigo hace poco en California viendo la última parte de la traducción.

RN: ¿Tú tienes más lectores en Chile o en la academia norteamericana?

DE: Yo no sé. No sé cuántos lectores tengo acá, y tampoco sé cuantos tengo en Chile. Es muy estimulante que la gente lea mis libros, sean, dos, tres, diez, mil... Pero no es el punto para mí.

RN: ¿Estás escribiendo otra novela ahora?

DE: Sí, estoy empezando una novela pero me parece que voy a demorar. Tengo la idea de que me voy a demorar unos años. Estoy tratando de trabajar la figura de Salomé la bailarina. Y por lo tanto entra la cuestión de la decapitación. Quiero trabajar en el cuerpo, el baile, el deseo, la familia. Bueno, siempre trabajo con más o menos lo mismo, yo. Entonces, una vez más me he puesto a trabajar lo mismo. Estoy pensando en eso, y de otro lado tengo varios proyectos de libros culturales. Pero vamos a ver si tengo la cabeza para hacerlo.

RN: ¿Cuándo tu vas a escribir una novela, primero escribes la novela y después vas a tratar de venderlo a una casa editorial?

DE: Bueno, venderlo es mucho decir para mí, porque tú sabes que yo no gano mucho con mis libros. [risas] En principio yo estoy publicando en Chile con Sudamericana, ahora. Me cambié de Planeta. Antes había estado con Ornitorrinco. Me gusta cambiar mi casa editorial. Mi casa en Chile es la misma, pero las casas de editoriales las cambio a cada rato. Yo en este momento en Chile no tengo problemas de editoriales. En ese punto yo estoy bastante tranquila. Mi impulso mayor está en escribir los libros.

RN: ¿Escribes a máquina o a mano?

DE: Escribo de las dos maneras, fíjate. Uso la computadora, pero tengo que pasar todo lo que escribo en computadora, a mano. Tengo una relación bien definitiva y bien necesaria por lo manuscrito. La caligrafía para mí, te marca los ritmos todavía. La caligrafía y el dibujo manual me conecta mucho con los ritmos. Son cuestiones que de repente con la computadora no puedo pensar, porque no las voy recibiendo en la mente. Pero cuando lo paso con la mano, entre la mano y la mente sí tengo la versión final. Por lo tanto será algo rítmico para mí, tengo mi sistema. Ese algo rítmico lo percibo en la

copia final a mano. De hecho, todas las novelas las escribo enteras a mano, antes de entregar la última copia. Tengo un sistema un poco neurótico de trabajo pero es mi sistema: Escribo, supón una hoja en la computadora, y después hago tres versiones a mano de la misma hoja. Y después cuando termino la novela, la paso entera a mano otra vez. Soy un poco obsesiva en ese punto, de los detalles de un texto. Escribo bastante, mis novelas son super-escritas. No quiere decir que sean buenas, sino que yo las escribo mucho [risas]. No es que queden bien escritas, sino que están super-escritas.

RN: ¿El tiempo que has vivido afuera ha afectado tu escritura?

DE: En México escribí *El infarto del alma* y *Los vigilantes*. Recién ahora es cuando puedo hacer conexiones entre ese tiempo que he pasado entre norte y sur. Cuando estuve en México no me sentí afectada por el movimiento de territorio tan considerable que había hecho. Y además era la primera vez que yo vivía fuera de Chile. Yo nunca jamás había vivido fuera de Chile y no he vuelto a vivir fuera. Esa fue mi única experiencia de editar en otro lugar. No me afectó. Puede ser porque era un espacio latinoamericano. Realmente me pasa que en Latinoamérica me siento muy cómoda, o me siento tan incómoda como me siento en Chile. Entonces, desde el punto de vista de escritura, no lo sentí mucho.

RN: ¿Y estos otros “libros culturales” que quieres hacer, ¿cuáles son?

DE: Quiero trabajar un crimen que pasó en Chile hace años. Fue un crimen de un medio hermano que mató a una media hermana. Un crimen pasional también, un semi-incesto. Medio incesto porque eran medio hermanos. Es una cosa bien trágica, en el sentido de una tragedia griega: con el oráculo y dioses que se te ponen en contra.

RN: ¿Qué lees tú? ¿Qué porcentaje de lo que lees es crítica literaria, y qué porcentaje sería literatura?

DE: Creo que leo un poco más de literatura: 60 - 40. No sé si es crítica literaria. Leo crítica, leo ensayos, leo distintos textos reflexivos — filosofía de repente. Pero no leo como una lectora concienzuda. Creo que leo la crítica como literatura. Voy pasando las hojas y no me detengo mucho. Es que leo, leo, leo, leo, entiendo lo que quiero leer, quedo feliz. Pero no me preocupo tanto por sedimentar eso en la cabeza. Pero todo eso me parece interesante. También leo textos psicoanalíticos. Hasta de física he leído ciertos textos y de eso no

sé nada yo. He leído textos de biología. Me gusta leer esos textos... Y por supuesto lo que más leo son poesía y novelas. Igual me cuesta leer cuentos, pero poesía y novelas leo bastante.

RN: ¿Tú relees tus propias novelas?

DE: Muy poco, fíjate, por varios motivos. A veces encuentro erratas en los libros y eso me para los pelos. Encuentro cosas que no me gustan, y no me gusta que no me guste. Y también es que estoy siempre en otro proyecto. Pero sí leo mucho los textos que estoy haciendo. Los leo tanto que ya no puedo volver a leerlos.

RN: Tu escritura, que es sumamente experimental en el sentido narrativo, es también política. ¿Cuál es tu percepción de la función crítica de la literatura? ¿Cómo funciona?

DE: Me parece que para hacer una función crítica tienes que pasar por cuestionar ciertos modelos. Pero no en orden temático, eso no me parece tan importante. Sería más bien revolucionar un poco los signos o provocar que se vuelvan convulsivos. Y plantear ciertas cuestiones refractarias al sistema literario. Cierta sistema de opacidad, de choque. Para mí esto sigue siendo una forma en que se puede trabajar ese sistema. No lo complazcas necesariamente sino que lo interrogas y lo cuestionas un poco. Creo que ahí está el punto crítico de la literatura. El primer sistema que tienes que interrogar es al mismo sistema literario y a sus modos de producción.

RN: ¿Cómo ves la conexión entre lo literario y lo político?

DE: Bueno el sistema literario es político también. Es un sistema cultural, consistente, que tiene una historia. Yo creo que cada sujeto interroga desde su práctica, ¿no?. Uno tiene que estar en los puestos del sistema de producción. Tú como profesor universitario, la única manera de interrogar a ese sistema es desde la universidad. O desde los libros que forman, digamos, la producción universitaria.

RN: ¿Tú crees que la literatura puede afectar la política a nivel del gobierno?

DE: No, yo no creo que la literatura afecte el gobierno. Yo no creo que un obrero de los sindicatos madereros afecte al gobierno. Creo que un conjunto de prácticas emite signos que van a confluír en un momento, para afectar al sistema que por algún motivo necesita ser

afectado. Uno de los frentes posibles, dentro de este conjunto de prácticas, es la literatura. No creo que un libro derribe un gobierno. Ojalá fuera así, ojalá. Pero no creo que la literatura sea capaz de cambiar estructuras [de gobierno]. Lo que puede hacer la literatura, que me parece muy político, es cambiar estructuras literarias. Un libro sí puede cambiar estructuras literarias, y eso sí me parece revolucionario — impactante, renovar el sistema.

RN: Mientras Chile estaba viviendo bajo dictadura, había una literatura riquísima de resistencia. Ahora Chile vive bajo un gobierno teóricamente “democrático.” ¿La chispa literaria se apagará en Chile, o existe todavía una producción cultural importante?

DE: Sí. Yo creo lo que no había durante la dictadura, lo que no hubo, fue un mercado editorial. Por lo tanto las producciones eran muy libres. Ahora hay un mercado capturando espacio y por lo tanto eso va a cambiar bastante el panorama cultural. Porque ese mercado no es que ubique sus textos no más. O sea, no es que el mercado ofrezca los textos, sino que los pide. Eso es el problema, que no ofrezca sino que más bien pide.

RN: Y lo que pide el mercado son imágenes de indios y “realismo mágico.”

DE: Claro, por ejemplo. O pide equis cosa. Tiene que ver con el sistema. Porque el sistema dominante requiere. Pero hay otros textos, que no entran en ese mercado, y que a mí me parece que en Chile se siguen produciendo. Solo que no son tan nítidos porque están fuera de las redes del mercado y por lo tanto están circulando por los alrededores. Estoy pensando en Lupe Santa Cruz, por ejemplo, que es una mujer que está escribiendo una literatura interesante. Estoy pensando en Antonio Gil que tiene unas novelas bien interesantes. Estos textos no están dentro de lo que el mercado está pidiendo. Pero lo que pasa, es que si no hubiera mercado, todo texto podría ser mirado por “el sistema.” Podría ser mirado, o no, o ninguno mirado. Pero antes había una cierta noción democrática, curiosamente, entre los textos. Ahora está la hegemonía del mercado, y hay textos que quedan bordeando este mercado. Y se podría pensar que la literatura chilena está más floja, más acomodada, más complaciente. Pero no es eso, sino que hay ciertos textos que no están entrando en el mercado. Hay tanto poesía como narrativa, me parece que hay textos bien valiosos.

- RN:** Así que el mercado neo-liberal está más eficaz en silenciar los textos, digamos, marginales que la dictadura en cierta manera.
- DE:** Bueno lo que pasa es que con la dictadura todo es marginal. Entonces se compartía un espacio de marginación considerable. Dentro de esa marginación había diferencias entre los textos. Pero ahora el mercado hace una selección — de autores o de libros. Bueno, diría yo más de libros, no de autores, de libros. Los que son definitivamente no útiles al mercado quedan en otra posición. El gran ordenador en este momento es el mercado, que es un ordenador público.
- RN:** ¿Dirías que esta situación es la misma en Chile que en los Estados Unidos? Quizás el mundo se está poniendo más homogéneo y es el mismo mercado en todos lados...
- DE:** Me imagino que sí. Aquí no conozco muy bien la situación pero sí lo he visto en Latinoamérica. Es una cuestión donde las editoriales están muy ligados al negocio, más que empresas culturales. Siempre han sido empresas comerciales... pero sí tenían un rasgo cultural, factores de riesgo y un factor hasta formativo dentro de la comunidad. Pero ahora me parece que las editoriales grandes solamente están privilegiando la parte económica y dejando de lado un poco la línea cultural. No les interesa cultura, creo yo. Lo interesante es que están todas estas otras producciones alrededor, y que también tienen sus lectores. Tienen lectores menos numerosos pero potencialmente con una radiación más amplia.

SERIE BIBLIOGRAFICA
INTI

BIBLIOGRAFIA DE JUAN EMAR

A. Escritos del autor

- 1935 *Miltín 1934*. Ilustración de Gabriela Emar y otras ilustraciones. Santiago, Editorial Zig-Zag. 241 p.
- Un año*. Tres ilustraciones de Gabriela Emar. Santiago, Ed. Zig-Zag. 80 p.
- Ayer*. Ilustración de Gabriela Emar. Santiago, Ed. Zig-Zag. 113 p. [2ª ed.: Santiago, Ed. Zig-Zag, 1985. 152 p.]
- 1937 *Diez*. Cuatro animales. Tres mujeres. Dos sitios. Un vicio. Santiago, Ediciones Ercilla. 202 p. [2ª ed., con prólogo de Pablo Neruda: Santiago, Ed. Universitaria, 1971. 171 p.]
- 1967 "Presentación de *Umbral*. Carta a Guni," publicada por Cristián Huneeus: *Desfile* (Santiago) Primera Parte, 22 de diciembre: pp. 21-23.
- 1968 "Dos palabras a Guni." Segunda Parte *Desfile* (Santiago) 5 de enero, pp. 19—21.
- 1970 "Fragmento del prólogo y del II texto del "Primer Pilar" de *Umbral*", en Juan Pablo Yáñez, "El autor casi desconocido." *Cormorán*, 6, febrero-marzo 1970, p. 14.
- 1977 *Umbral*. Primer pilar. El globo de cristal. Tomo I, con prólogo de Braulio Arenas: Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé. 295 p.
- 1980 "Retrato hablado del hombre que estaba con el mundo hasta la coronilla" *Huelén*, 1, diciembre 1980, pp. 4-8.
- 1992 *Escritos de arte (1923-1925)*, recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama: Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 170 p.
- 1995 *Antología esencial*, con prólogo y selección de Pablo Brodsky: Santiago, Dolmen Ediciones. 322 p.

B. Traducciones

1987 *Diez*. Roma, ed. Le parole gelate.

1992 *Un An suivi de Hier* (traducción de Béatrice de Chavagnac). Paris: La Difference.

C. Estudios sobre Juan Emar:

Arenas, Braulio. "Prólogo" a *Umbral*, 1977, pp. I-XIV.

Brodsky, Pablo. "Prólogo" a *Antología esencial*, 1995, pp. 7-40.

Canseco-Jerez, Alejandro. *Juan Emar. Estudio*, Santiago, Ediciones Documentas, 1989. p. 145.

Canseco-Jerez, A. (ed.), *L'avant-Garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des oeuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chili*. Paris, Éditions L'Harmattan, 1994. p. 125.

Carrasco, Iván. "La metalepsis narrativa de *Umbral* de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura*, 14, octubre 1979: 85-101.

Carrasco, Hugo. "Guni Pirque, narratario de *Umbral*". *Revista Chilena de Literatura*, 20, noviembre 1982: 63-78.

Espinosa Orellana, Manuel. "La obra de Juan Emar", en su *Aproximaciones*, Chile, Cielo Raso Ediciones, 1987: 5-27.

Gotschlich, Guillermo. "'El Pájaro Verde' de Juan Emar. Proposición de una poética". *Revista Chilena de Literatura*, 32, noviembre 1988: 91-107.

Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5, primer semestre 1977: 67-73 [Reproducido en Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago, Ed. Universitaria, 1986: 63-74.

Lizama, Patricio. "*Militín 1934* y *Ayer*: retrato de un artista de vanguardia". *Mapocho*, 34, 2º semestre 1993: 51-62.

———. "Jean Emar / Juan Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana*, 168-169, julio-diciembre 1994: 945-959.

Neruda, Pablo. "Prólogo" a *Diez*, 1971, pp. 9-10.

Paineman, Óscar. "La escritura como proceso de búsqueda en *Umbral*, de Juan Emar". *Revista de Literatura Chilena. Creación y Crítica*, XXXI, enero-marzo 1985.

Rojas Piña, Benjamín. "Juan Emar. Escritos de arte (1923-1925). *Acta Literaria*, 18, 1993: 209-212.

Urta Salazar, Marcos. "Sobre la situación narrativa de *Umbral*, de Juan

Emar". *Estudios Filológicos*, 16, 1981.

Valdés, Adriana. "La situación de *Umbral*, de Juan Emar". *Revista Mensaje*, 264, noviembre 1977: 651-656.

Valente, Ignacio. "Juan Emar: *Diez*". *El Mercurio*, 1 octubre 1971.

———. "Juan Emar: *Ayer Y Un año*". *El Mercurio*, 1 octubre 1971.

———. "Juan Emar: *Miltón 1934*". *El Mercurio*, 20 agosto 1972.

———. "Juan Emar: *Umbral*". *El Mercurio*, 14 agosto 1977: III.

———. "Juan Emar, nuestro genio desconocido." *El Mercurio*, 21 julio 1991: 5.

Varetto, Patricio. "La poética de Juan Emar. Pájaros intelectuales". *Pluma y Pincel*, 172, 1995: 31-33.

———. "Juan Emar, el olvidado". *La Época*, 28 marzo 1993.

———. "Juan Emar". *La Época*, 14 noviembre 1993: 1-2.

Vergara Báez, Esteban. "Ayer de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica". *Acta Literaria*, 18, 1993: 113-126.

D. Tesis sobre Juan Emar

Gougain, Andrea. "La escritura de Juan Emar en *Umbral*", Universidad de Santiago, 1988. 237 hojas.

Lizama, Patricio. "Juan Emar y la vanguardia en Chile: el intelectual y las rupturas". State University of New York at Stony Brook, 1990.

Vergara, Esteban. "La poética del discurso en *Ayer*, de Juan Emar: Subjetividad y transgresión". Universidad de Santiago, 1990. 110 hojas.

Wallace, David. "*Cavilaciones* de Juan Emar". Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1993.

Warnken, Cristián. "Dimensión de Juan Emar". Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras, 1986.

E. Artículos sobre Juan Emar:

Aguirre, Mariano. "Orbitando a Juan Emar". *La Nación*, 5 enero 1993: 36.

Alcafé. "Juan Emar". *La Tercera de la Hora*, 3 noviembre 1981: 18.

Altagracia, Tristán. "Juan Emar tiene la palabra: la ausencia de biografías es la biografía de Juan Emar". *El Día* (La Serena), 10 marzo 1991: 16.

Anónimo. "El mundo de la excentricidad y de la sátira". *HOY*, 12 julio 1935.

- . “Dos libros de Juan Emar: *Un año y Ayer*”. *HOY*, 23 agosto 1935.
- . “*Diez*, de Juan Emar”. *EVA*, 1381, 12 noviembre 1971: 17.
- . “En recuerdo de Juan Emar, que nació feliz, pero feo”. *La Época*, 30 junio 1989: 36.
- . “Para redescubrir a Juan Emar” [sobre *Antología esencial*]. *Ultimas Noticias*, 27 diciembre 1994: 35.
- . “Emar, de qué estás harto?” [Sobre *Antología esencial*]. *El Mercurio*, marzo 1995: c19-20.
- Anguita, Eduardo. “Juan Emar fuera del mundo”. *El Mercurio*. 10 junio 1964.
- . “Juan Emar, nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente de todos”. *Recados*, 2, 1974: 12-13.
- . “Dos de nuestros defectos”. *El Mercurio*, 7 agosto 1977: II.
- . “Sobre Juan Emar”. *El Mercurio*, 4 septiembre 1977: II.
- . “Apuntes sobre Juan Emar”. *El Mercurio*, 2 octubre 1977: II.
- . “La mente en blanco”. *El Mercurio* 31 mayo 1981: E-3 [reproduce artículo de 1935].
- . “Colores y palabras”. *El Mercurio*, 20 junio 1982: E-3.
- Apir. “*Ayer*, de Juan Emar”. *La Provincia* (Ovalle), 21 enero 1986: 3.
- Arenas, Braulio. “Juan Emar: un precursor chileno de la nueva novela francesa”. *La Nación*, 14 marzo 1965.
- . “*Diez*”. *Plan*, 82, 30 septiembre 1972.
- . “Un arte de novelar”. *El Mercurio*, 28 noviembre 1972: E-2.
- . “Lenta conversación brauliana”. *El Mercurio*, 22 junio 1980.
- Barrios, Eduardo. “Miltín, por Juan Emar”. *Las Ultimas Noticias*, 26 junio 1935: 3.
- . “Dos libros más de Juan Emar”. *Las Ultimas Noticias*, 28 agosto 1935.
- Bianchi, Manuel. “La anti-novela”. *La Tercera de la Hora*, 29 julio 1975: 3.
- . “Juan Emar”. *La Tercera de la Hora*, 16 noviembre 1977: 3.
- . “El humor y las ideas literarias”. *La Tercera de la Hora*, 18 agosto 1982: 11.

Canseco-Jerez, Alejandro. "Carta abierta a don Agustín Edwards" (copia en sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile). [Sobre artículo de María Ester Roblero, de *El Mercurio*, 1991].

Celedón, Pedro. "Bienvenido, Juan Emar". *La Epoca*, 2 mayo 1995: 7.

Chandía, Guillermo. "Un escritor para redescubrir". *El Sur* (Concepción), 3 julio 1988: 12.

Del Solar, Hernán. "Juan Emar: *Diez*". *El Mercurio*, 30 octubre 1977: II.

Donoso, Claudia. "Juan hasta la tusa". *HOY*, 346, 7-13 marzo 1984: 51-52.

Droguett, Carlos. "Comentarios marginales a ciertas visiones de infancia". En: María Flora Yáñez, *Historia de mi vida*. Santiago, Ed. Nascimento, 1980: 295-333.

Durán, Fernando. "Libros chilenos cruciales de 1977. Balance literario". *El Mercurio* (Valparaíso), 5 febrero 1978: A.

Edwards, Jorge. "Del boulevard Montparnarse a la calle Miraflores". *Revista Paula*, 339, 30 diciembre 1980: 39.

———. "Reinvindicación de Juan Emar". *La Segunda*, 19 febrero 1993: 8.

Equis. "*Diez*, de Juan Emar". *Revista Eva*, 1381, 12 noviembre 1971: 17.

Esparguez, Ricardo. "Juan Emar. Retrato del hombre que estaba con el mundo hasta la coronilla". *Huelén*, 1, diciembre 1980.

Espinoza Orellana, Manuel. "*Diez*". *La Nación*, 9 enero 1972: 10.

———. "La obra de Juan Emar". *Revista de Literatura Chilena. Creación y Crítica*. abril 1987.

Espinoza Orellana, Manuel. "Sobre Emar". *La Epoca*, 30 septiembre 1990 [sobre el libro de Canseco-Jerez].

Galvez, Karim. "Una pibesa para Juan Emar". *Revista Ya*, suplemento de *El Mercurio*, 6 julio 1993: 16-17.

Geel, María Carolina. "El gran escritor olvidado". *PEC*, 424, 22 octubre 1971: 13.

———. "El incalculable *Umbral* de Juan Emar", *El Cronista Dominical*, 2 octubre 1977: 3.

Gómez, Carlos Alberto. "Presentación de personajes: *Umbral*". *La Nación*, 5 junio 1977.

Gómez, Andrés. "Renace Juan Emar, el iluminado". *La Tercera* 13 enero 1995: 21 [Sobre *Antología esencial*].

Huneus, Cristián. "La tentativa infinita de Juan Emar". *Revista Desfile*, 115, 15 diciembre 1967: 21-22.

———. "Emar no es profeta en su tierra". *HOY*, 24 agosto 1977: 33-34.

———. "Situación de *Umbral*", *HOY*, 31 agosto 1977: 42.

Ibacache, Carlos. "*Diez*, relatos de Juan Emar". *La Discusión* (Chillán), 24 octubre 1977: 3.

Iglesias, Augusto. "Juan Emar". *La Nación*, 20 mayo 1964.

Irrazabal Yáñez, Juan José. "Juan Emar (*Diez*)". *Renacer de Chile* (Angol), 29 noviembre 1984: 3.

León Pezoa, Carlos. "El Unicornio Azul, de Juan Emar". *La Estrella* (Valparaíso), 14 septiembre 1991: 48.

———. "El Pajaro Verde, de Juan Emar". *El Mercurio* (Valparaíso) 11 julio 1992: 3.

Madrigal, Luis Iñigo. "*Diez*, de Juan Emar". *La Nación*, 24 octubre 1971: 3.

Martínez, César [seudónimo de María Flora Yáñez]. "Alvaro Yáñez (Juan Emar). *El Mercurio*, 11 abril 1964.

Martínez, Erik. "La vigencia de un escritor olvidado". *La Quinta Rueda*, 9 agosto 1973: 10.

McLéndez, Luis. "Mundos individuales". *El Diario Ilustrado*, 15 marzo 1938.

Mengod, Vicente. "Aproximaciones a *Umbral*, de Juan Emar". *El Mercurio*, 16 octubre 1977.

———. "*Umbral*". *Atenea*, 2º semestre 1977.

Miró, César. "*Miltín*, antinovela y sátira social". *El Mercurio*, 1º septiembre 1935. [Reproducido en *El Mercurio*, 1º junio 1980].

Mori, Camilo. "Proyección de Pilo Yáñez". *Pro Arte*, 28 julio 1950: 7.

Muñoz Lagos, Marino. "*Diez*, relatos de Juan Emar". *El Magallanes* (Punta Arenas), 3 marzo 1972: 3.

———. "Un autor de otro tiempo". *El Magallanes* (Punta Arenas), 26 septiembre 1993: 3 [sobre *Escritos de arte*].

Ojeda, Eduardo. "Juan Emar. Chileno. 1893-1964". *Muac*, 4, 11 julio 1974: 46-47.

Osorio, Nelson. "Un Macondo criollo y olvidado". *Las Noticias de Última Hora*, 31 marzo 1971: 5.

Palacios, José María. "Juan Emar: de como un crítico escala y esclarece qué es arte". *La Segunda*, 30 diciembre 1992: 8 [sobre *Escritos de arte*].

Pérez, Gonzalo. "Diez, de Juan Emar". *La Prensa* (Santiago), 26 septiembre 1971: 2.

Pinto, Rodrigo. "La aventura de Juan Emar". *APSI*, 316, 7-13 agosto 1989: 31-33.

———. "Juan Emar" *Antología Esencial*". *Caras*, 178, 16 febrero 1995: 117.

Quezada, Jaime. "La resurrección de Juan Emar". *Ercilla*, 2202, 12 octubre 1977: 47-48.

Riquelme, Ramón. "Juan Emar". *Diario Color* (Concepción), 11 agosto 1972: 3.

———. "Lectura de Juan Emar". *La Tribuna* (Los Angeles), 26 abril 1994: 3.

———. "Tres novelistas de América: Juan Emar, José Lezama Lima, Adolfo Bioy Casares". *La Discusión* (Chillán), 12 noviembre 1994: 2.

Risco, Ana María. "Juan Emar, el gran adelantado". *La Nación*, 5 enero 1993: 36.

Ruiz Tagle, Carlos. "Un escritor que resucita". *Qué Pasa*, 28 octubre 1971: 47.

———. "Diez, de Juan Emar". *La Tercera*, 26 noviembre 1978: 15.

Roblero, María Ester. "Juan Emar: el gran olvidado". *El Mercurio*, 21 julio 1991: 1 y 4-5.

———. "Emar, en guía de los vanguardistas chilenos". *El Mercurio*, 11 julio 1993: 6 [sobre *Escritos de arte*].

Rojas, Wellington. "Juan Emar o el rescate de un escritor". *Renacer de Chile* (Angol), 10 julio 1990: 3 [sobre estudio de Canseco-Jerez].

Soria, Bernardo. "Diez, de Juan Emar (cuentos)". *El Mercurio* (Valparaíso), 12 junio 1985: 2.

———. "Diez, un libro de cuentos de Juan Emar". *El Mercurio* (Antofagasta), 25 junio 1985: 4.

———. "El escritor chileno Juan Emar y su novela *Ayer*". *El Mercurio* (Valparaíso), 27 abril 1988: 2.

Suetonio. "Juan Emar: ahora en obras completas". *Las Últimas Noticias*, 8 febrero 1976: 4.

Teillier, Jorge. "Juan Emar, ese desconocido". *La Nación*, 8 octubre 1967.

Valente, Ignacio. "El genio de Juan Emar". *El Mercurio*, 27 julio 1986: E-3.

———. "La amenidad como virtud narrativa". *El Mercurio*, 13 noviembre 1977: III.

———. "El pago de Chile". *El Mercurio*, 11 mayo 1980.

Valenzuela, Rubén. "La historia del loro embalsamado que mató a picotazos a un hombre" *La Tercera de la Hora*, 11 noviembre 1971: 3.

Varetto, Patricio. "Regreso con gloria". *La Epoca*, 3 junio 1990 [sobre estudio de Canseco-Jerez].

———. "Un ser en libertad". *La Epoca*, 2 abril 1995: 4-5 [sobre *Antología esencial*].

R. V. "Juan Emar: reeditan la narrativa esencial de un escritor olvidado". *La Epoca*, 4 marzo 1995: B-15. [sobre *Antología esencial*].

Yáñez, María Flora. "Mi hermano Juan Emar". *Historia de mi vida* Editorial Nascimento, 1980: 285-290.

C. W. "En viejo baúl descubren posible padre de la patria". *Noreste*, septiembre 1986: 3-4.

RESEÑAS

Luis Correa-Díaz. *Lengua muerta. Poesía, post-literatura & erotismo en Enrique Lihn*. Providence, RI: Ediciones Inti, 1996.

“Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante”, decía Enrique Lihn hacia 1975 en un diálogo con Tamara Kamenszain. El movimiento que apunta el comentario de Lihn, define también el proyecto que anima el inteligente trabajo de Luis Correa-Díaz: avanzar hacia atrás, o mejor, fundar el sentido en un punto final que “après-coup” anuda el itinerario-viaje de la escritura lihneana. Tomando como punto de partida el póstumo poemario de Enrique Lihn, *Diario de muerte*, Correa Díaz ensaya una lectura retrospectiva que explora las condiciones de producción genérica de la poesía lihneana. Allí donde la operatividad constructiva y destructiva de los textos de Lihn dejan leer un discurso auto-reflexivo sobre el poeta y su poesía Correa Díaz funda una lectura que, a modo de diario, registra los principios que sostienen la obra de Lihn: su espíritu de negación, su histrionismo autocrítico, su “intertextualidad refleja”, su poética del amor y su erótica de la muerte.

Lejos de lo que puede considerarse un gesto circunstancial, la negatividad que recorre la escritura de Lihn constituye para Correa-Díaz la marca de identidad de “una poesía que va a nutrirse del cuestionamiento de sí misma”. Frente a una tradición crítica obstinada en documentar un supuesto nihilismo lihneano, Correa-Díaz recupera la experiencia de un lenguaje poético capaz no sólo de distanciarse de todo trascendentalismo romántico, sino también, y al mismo tiempo, de postular a la literatura como un espacio alternativo a la “enajenación” social. En el cruce de este doble cometido antagónico, la dialogización histriónica de la escritura lihneana deja leer para Correa-Díaz, por un lado, un “juego desesperado” en el que se conjuga la creencia con la incredulidad, y por el otro, la disolución genérica de unos textos dispuestos no sólo a indagar los límites del lenguaje, sino también a trabajar con los restos de retóricas y discursos en otra hora socialmente privilegiados. Junto con P. Lastra, C. G. Belli, G. Yúdice y W. Rojas, entre otros, Luis Correa-Díaz, hace de la negatividad lihneana “uno de los valores ineludibles de la totalidad de su trabajo”. Más allá de un primer efecto desolador, la negación lihneana adquiere en su lectura, sin

embargo, un sentido dialéctico: la búsqueda de un nuevo principio que, trascendiendo la destrucción de un yo unitario, supone un reencuentro con el lenguaje. Acceder al “arte de la palabra”, sostiene Correa-Díaz, es para Lihn dar cuenta de la interdependencia entre la escritura y la vida de aquel de quien procede. Una comunión entre hombre y palabra que se materializa allí donde se constata “la presencia efectiva de la pulsión erótica” comunicada al cuerpo del lenguaje. Lejos del cierre que supone toda ideologización, sin embargo, la dialéctica que describe la escritura lihneana implica para Correa-Díaz una “combinación irreductible de causticidad y constructividad” condenada, por un lado, a mostrar el fracaso de toda utopía, y por el otro, a asumir el desafío de una existencia que no se afirma sino en la materialidad de su propia escritura.

La dialéctica negativa que informa la escritura de Lihn muestra su operatividad, para Correa-Díaz, en una tarea constante de negación del género de la poesía como tal. Romper críticamente con la tradición es para Lihn subvertir aquellos mecanismos—como los géneros consagrados—que la prolongan y osifican al interior del lenguaje. “La negación del género” en Lihn, escribe Correa-Díaz, “se profiere respecto a lo que éste tiene de cosa muerta, de inmovilidad y de impostura”. A la “poesía poética” y a la retórica idealista, Lihn opone la posibilidad de una “poesía situada” inscrita desde y en el lenguaje, en la circunstancia de sus enunciados. Dos elementos, sostiene Correa-Díaz, resultan claves en esta transgresión genérica de la poesía lihneana: a) el dialogismo teatral de una escritura que, en su histrionismo, pierde el status lírico de su voz y cuestiona el prestigio del sujeto de su enunciado; y b), una cierta prosificación de la escritura poética que, narrativizándola, la abre al orden de lo coloquial. Cuestionar la autoridad del género es en Lihn, de entrada y sobre todo, abrir el espacio de la poesía a una experiencia de lo “no poético” que fuerza al lector, más allá de toda mitologización, a enfrentar la codificación del lenguaje literario. Suerte de mítico “ekeko”, el poeta en Lihn rompe los límites genéricos de “lo poético” diversificando y pluralizando su escritura en un ejercicio mimético-paródico que vincula cada texto con una forma genérica diferente: el ensayo, la oratoria académica, la noticia periodística, u otros géneros menores como la tarjeta postal. En esa encrucijada discursiva, la descomposición del sujeto poético que se evidencia en los textos del Lihn registra para Correa-Díaz la inestabilidad del lugar de enunciación de la escritura lihneana, y al mismo tiempo, la precariedad de un yo que, incapaz de mantener su unidad, no puede reconocerse sino en la escenificación de su propia máscara. El privilegio que el género del diario tiene en la escritura lihneana es, en ese sentido, para Correa-Díaz no sólo testimonio de la deconstrucción lihneana del género y del sujeto poético, sino también de una tendencia a la disolución que recorre el conjunto de su obra.

Correa-Díaz lee *Diario de muerte* como un “texto condensador” en el que muerte y poesía se dan la mano; un texto que es poesía de la muerte y, al mismo tiempo, muerte de la poesía. En el ejercicio de una suerte de lectura fisiológica, Correa Díaz constata lúcidamente en *Diario de muerte* la descomposición de un doble cuerpo desahuciado: morir es allí desprenderse del cuerpo y del *corpus* de una obra, escribir es hacerlo desde los límites de la vida en un diario de muerte que hace de ella el hablante y el sujeto privilegiado de su escritura. En efecto, si el diario en tanto género diseña el espacio donde confluyen enunciado y enunciación, *Diario de muerte* documenta no sólo el diario morir de los sujetos-máscaras que construye el escritor, sino también la del autor real dueño de la voz que allí se confiesa. Inscrita en la oposición dialéctica construcción-destrucción, la experiencia de base que escenifica *Diario de muerte* hace confluír para Correa-Díaz a la muerte con un erotismo primigenio. En el juego especular de eso que P. Lastra ha definido como una “intertextualidad refleja”, Correa-Díaz traza la confluencia de erotismo y muerte en la escritura de Lihn espejeando su lectura de *Diario de muerte* con la de otro de sus textos fundadores: *Al bello aparecer de este lucero*. Correa-Díaz traza allí, “las huellas de una sexualidad sufriente que no es exclusivamente literaria”; una pulsión erótica que, incapaz de copular con el cuerpo de la escritura, no se resuelve sino en el desengaño de un “simbolismo fónico”. La letra que documenta ese fracaso no puede ser sino letra de muerte; un erotismo que hace de todo diario de amor un *Diario de muerte*.

Diario retrospectivo del conjunto de la obra lihneana, el inteligente trabajo de Luis Correa-Díaz supone no sólo una importante aportación a la comprensión del poeta y de su obra, sino también un modelo acabado de eso que Lihn no habría dudado en catalogar como una “lectura situada”: una mirada atenta a la productividad y a los efectos de la palabra. Que el poder de seducción de la palabra lihneana se deje oír en estas líneas constituye uno de los méritos más logrados de este trabajo.

Juan M. Medrano-Pizarro
Dartmouth College

Saúl Yurkievich. *La movediza modernidad*. Madrid: Santillana, S. A. Taurus, 1996.

Pocas son las novedades bibliográficas sobre la ampliamente estudiada modernidad hispanoamericana que resulten ser amenas y estimulantes en nuestro panorama crítico-literario. Se nos ha querido acostumbrar -o mejor diríamos condenar en calidad de sociedad de consumo- a servirnos de los productos que se ofrecen en el mercado academicista de los formalismos, a través del cual se ha intentado hacer de los estudios sobre la literatura de Hispanoamérica una trenza que, en muchos casos, se ha elevado al cielo de las perogrulladas con una velocidad tan vertiginosa que apenas nos ha quedado tiempo para preguntar: ¿cómo ha sido posible sumar a Habermas con Borges, a Deleuze con Vallejo y a éste con Heidegger, que reaparece junto a fragmentos de Foucault, sin que esa mezcla haya sido perturbada por las diferencias sustanciales, radicales y contradictorias de las premisas que se agrupan allí, en la aparente exégesis?

Sin embargo, ante ese mercado bibliográfico que se ha proclamado sonoramente como el sendero iluminador de los estudios literarios, resulta muy gratificante leer un texto crítico como el que nos ofrece Saúl Yurkievich, que de entrada propone una relación amable y poco a poco posibilita el diálogo, provocando así desde sus primeros planteamientos una mayor avidez y una necesidad inaplazable de íntimo contacto. Como se puede apreciar, Yurkievich no cita por citar; no rellena, no acude a nombres sólo para comprobar. Tampoco se apoya en esquemas ni premedita. Pienso que esta cualidad especialísima proviene de una propiedad poética inmanente. El crítico Yurkievich no se engaña, pues no hay inteligencia verdadera sin sensibilidad. Pese a haber observado directrices filosóficas en los ensayos que le dedica, por ejemplo, a Borges, Yurkievich procede como el mismo Borges, quien nunca creyó en ellas y mucho menos en la filosofía, a la que siempre usó como mero pretexto para sus juegos. Borges juega con la inteligencia para narrar y Yurkievich juega con la sensibilidad para pensar.

En *La movediza modernidad* se reúnen veintiún ensayos, quince de los cuales aparecieron en publicaciones periódicas europeas y latinoamericanas, no agrupados antes en libro. Saúl Yurkievich prolonga en estas páginas esa

lucidez a que nos ha tenido acostumbrados en libros anteriores: *Celebración del Modernismo y Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, con agudeza de pensamiento, reverberación dialéctica y un lenguaje crítico que pone a nuestro alcance un gozoso espectáculo del conocimiento; apasionada plenitud que llega siempre a la provocación intelectual, mientras va construyendo íntimas correspondencias, por virtud de un método que desborda la gélida objetividad.

El libro se ordena con los lineamientos presentados en la primera pieza, "Moderno/Postmoderno: fases y formas de la modernidad", y a lo largo de los veintidós ensayos se apoya en el reciclable proceso de la modernidad, que oscila, según el núcleo de su interpretación, en un período literario (modernismo, barroco, vanguardia o neovanguardia) o en un autor (Leopoldo Lugones, César Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz, Homero Aridjis, Alberto Guirri, Juan Gelman, Olga Orozco y Nicanor Parra), a través de los cuales se instaura un espacio literario abierto a las más inesperadas posibilidades. La señal biográfica sobre Vallejo y su humor objetivo, la avizora mirada sociológica en el capítulo introductorio que desbroza fases y formas de la modernidad, el manifiesto literario en su acepción moderna, las sensibilidades afines entre Darío y Huidobro, la simultánea movilidad de lo real en Borges y otras opciones diversas, se entrecruzan en una síntesis móvil o "movidiza", donde todas las reflexiones se potencian hasta alcanzar energía iluminadora.

En los análisis que Yurkievich ejecuta, por ejemplo, -a través de la poesía de Vallejo o de Gelman- lo político no es una elección eventual: "se entreteje en nuestros textos con otros varios hilos para dar cuenta de nuestra captación del tejido vivo de la existencia" (334); tampoco el papel de las turbulencias sociales (la Guerra Civil española) y de las osadas propuestas de la vanguardia artística; todo ello está anudado en función de la "modernidad movidiza" que pareciera no dejar nada por fuera de su indagación totalizadora. Pero a la vez, Yurkievich nos deja una cadena de sugerentes propuestas, en que la literatura parece un sistema sin fin que obligaría a replantear toda interpretación con nuevas herramientas, bajo un régimen crítico obligado a problematizar, a anudar y desgarrar coherentemente el sentido de lo que se mira.

Curiosamente, al volver sobre la imagen modernista que nos ha dejado la historiografía literaria de Rubén Darío, nos encontramos que ésta es rebasada por Saúl Yurkievich para concretar otros valores suyos capitales. Es así como exalta no sólo "el ejercicio cada vez más radical de las libertades textuales" (57), sino que relievra el entronque armonioso que se produce entre el modernismo y la triple vectorialidad de la vanguardia. En palabras de Yurkievich esta triple dirección intenta plasmar "una nueva visión del mundo, liberar las restricciones de lo real empírico y bucear en las profundidades de la conciencia" (94-95).

Por otra parte, cuando Yurkievich se refiere a Borges pone de relieve el entrecruce de “prácticas y prédicas renovadoras” en el que el escritor argentino se sitúa y desde el cual despliega su capacidad de “abrazar la ubicua, heterogénea y vertiginosa simultaneidad de lo real” (108). Este término de simultaneidad es muy significativo e indica lo que Ernst Bloch llamó con intención político-filosófica “la simultaneidad de lo no simultáneo”, es decir, la coexistencia de uno o varios pasados con un presente que los superó o creyó haber superado. No obstante, la simultaneidad de lo simultáneo no constituye solamente una posible conciliación de opuestos, ni un dualismo permanente, sino es parte del largo y complejo proceso histórico-cultural que sinuosamente han recorrido las sociedades latinoamericanas y al cual alude continuamente Yurkievich.

Al hablar de lo simultáneo, también destaca que Borges se inclina por “el medio lingüístico como el más apto para representar la ubicua y dispar realidad” (114). A partir de ahí, el análisis de Yurkievich nos hace comprender cómo un lenguaje compuesto de palabras, que son tradicionalmente símbolos de una cosa, modestos síntomas de una dudosa realidad, no puede reproducir ni comunicar de un golpe “una representación” como en una imagen. Sólo un lenguaje compuesto de “representaciones”, de imágenes, es capaz de mostrar el infinito universo, hasta donde el hombre infinito puede percibirlo. Ese lenguaje es el de la metáfora, y como ésta sólo alcanza a “representar”, como el fabuloso cristal de El Aleph, “escenas” de la gran representación, por eso Borges la llama “anécdota chica”. Así, por ejemplo, metáforas en sentido borgiano —señaladas por Yurkievich— lo serían “agrio declive”, “voces negras” o “altanera humildad” (116), procedimiento que constituiría una de las fuentes de la simultaneidad en la prosa de Borges, la coexistencia de opuestos, la sustantivación del adjetivo, la propuesta de transformación permanente.

Desde esta perspectiva, la estética de la modernidad como estética del cambio es una idea central en este libro. Así mismo las nociones polares de ruptura y convergencia se retoman para señalar el fenómeno poético moderno como un arte de convergencia, en un sentido de reconciliación tal y como lo concibe Yurkievich: “El arte del collage resulta así el recurso más adecuado para figurar la bullente disparidad de nuestras realidades: la coexistencia de las desigualdades flagrantes, los antagonismos coetáneos, los explosivos contrastes. El collage es la combinatoria que permite movilizar activamente la móvil y heterogénea multiplicidad de lo real” (336).

Lo que logra magistralmente Yurkievich en su libro, sin mucho esfuerzo, ya que no se trata de convencer sino de abrir caminos hacia nuevas aproximaciones, es ubicar a Darío, Borges, Vallejo y otros autores en un horizonte amplio en el que podamos contemplar no sólo las afinidades y diferencias entre ellos sino la totalidad de los fenómenos histórico-culturales que los acoge en su momento. De esta manera, la escritura tanto del

modernismo como de las vanguardias se nos presenta como imaginación transformada en experiencia vital, en experiencia abierta en la que “la literatura participa de los sueños, de los empeños, de las luchas y los conflictos de la comunidad”. (336)

Como epílogo se sugiere una recuperación no mesiánica de la palabra y el lenguaje como elemento procreador, como escritura vigilante y no como simulacro o vana representación. No como fe sino más bien como instrumento de reflexión y memoria, privilegiando con ello las posibilidades restauradoras del arte y el pensamiento, los cuales deambulan en el aterrador paisaje como ojos exploradores de esta civilización tecnificada, regida por una fatalidad ciega, mecánica y destructiva. Esta es la apuesta de Yurkievich, plenamente compartida.

Antonio García-Lozada
Central Connecticut State University

Menéndez Collera, Ana y Victoriano Roncero López, eds. *Nunca fue pena mayor. (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

Como se señala en el prefacio de este homenaje, lo que se gestó “como aplauso académico” (11) al hispanista Brian Dutton en Otoño de 1993, se convirtió en “dolorosa despedida” al morir un año más tarde. Con este trágico cambio como fondo se ha confeccionado un excelente volumen que honra con su calidad la altura intelectual de uno de los hispanistas medievales más relevantes de esta mitad de siglo. Gracias al ahínco con el que ha trabajado la junta organizadora y al entusiasmo mostrado por el casi medio centenar de colaboradores renombrados, nos encontramos con un precioso tomo — tanto por su formato como por su contenido — digno de ser alabado. Las cuarenta y siete colaboraciones son sobresalientes y resulta difícil combinar las dimensiones de una reseña con el espacio que necesita este volumen, imprescindible para todos los estudiosos de literatura medieval española.

Entre las grandes virtudes de este homenaje hay que indicar la amplitud temática cubierta por las diferentes aportaciones con la que se nos ofrece un espectro bastante variado sobre diferentes líneas investigadoras dentro del hispanismo medieval. Los temas tratados incluyen, entre otros, el *Cantar del Mío Cid*, el *Libro de Aleixandre*, libros de caballerías, libros de medicina, *Celestina*, el romancero, la novela sentimental, notas sobre la actividad intelectual del XV, apreciaciones estilísticas literarias, o la paremiología, además de recoger algunas ediciones.

Pese a esta variedad no es de extrañar que, fruto del magisterio fecundo de Dutton, un número considerable de estudios — 16 — se concentre en uno de sus campos predilectos: la poesía cancioneril. Mejor ejemplo de su paternidad intelectual es, sin duda, la rica gama de enfoques que presenta este campo en el volumen. Estos enfoques son muy provechosos y van desde la perspectiva lingüística del *Cancionero de Baena* con los rasgos andaluces expuestos por R. Harris, hasta las evidentes vinculaciones cancioneriles en la poesía de Garcilaso que señala Rivers, pasando por la poesía de juego en que se centran, respectivamente, Menéndez Collera, con un fino análisis del galán, y Sanz Hermida con un excelente artículo del *Juego trobado* de Gerónimo de Pinar. Junto a estos hay que señalar también el estudio de Di

Stefano sobre la presencia y disposición, no aleatoria, de romances en *Cancionero de Londres* o el más teórico sobre la definición de amor en la poesía del XV que, según García-Bermejo Giner hay que enlazar con los *fablieux* franceses, el *Roman de la Rose* y con la *Definición de amores* de Ugo de Urriés.

Algunos artículos cancioneriles tienen una perspectiva particular. Así Alvaro Alonso analiza las alusiones sexuales en Castillejo y Gómez Manrique; Ana Rodado se ocupa de los refranes en la poesía de Pedro de Cartagena y Victoriano Roncero expone algunos rasgos humorísticos de la poesía de Montoro. Junto a estos artículos hay otros de carácter instrumental como el de Parrilla, que analiza las copias manuscritas decimonónicas; el de Labrador y Difrancó que elaboran un inventario de referencias de poesías cancioneriles en manuscritos e impresiones del XVI y XVII, comenzando su labor donde termina la labor catalogadora de Dutton; y el de Romero Tobar, en el que se mencionan composiciones cancioneriles dispersas en libros de caballerías, crónicas históricas y textos universitarios.

No hay que dejar de lado, no obstante, ni el excelente estudio de Margit Frenk ni la aportación de Alan Deyermond. La primera estudia la singularidad en el ámbito castellano de la cancioncilla popular de tema de “hija casadera” que aparece en el *Cancionero musical de la Colombina* y su relación con otras tradiciones hispánicas y no hispánicas. Frenk defiende, convincentemente, una lectura paródica de los tres estados y enfatiza, a la vez, la singularidad temática de esta cancioncilla al presentar como “esposos posibles a la tríada «orador-defensor-labrador»” (272). Deja sin resolver, acertadamente, por falta de datos, la explicación de esta singularidad. Deyermond se centra en un poema de Carvajal que presenta un diálogo amoroso bilingüe pseudosexual entre hombre y mujer y estudia los precedentes de esta composición. Concluye que Carvajal es deudor de una composición de Imperial, aunque no desecha como posible antecedente una *tenso* de Raimbaut de Vaqueiras. Elimina, por lo tanto, la posibilidad de una deuda con las jarchas o con el episodio de la mora en el *LBA*. Analiza después este tipo de encuentros bilingües dentro de la tradición no ibérica contemporánea a Carvajal con el fin de ampliar las perspectivas sobre estas curiosas composiciones.

El variado panorama sobre la lírica cancioneril se completa con unas interesantes ediciones: la de Luis Iglesias, que incluye índice y notación del *Cancionero musical del Museo Lázaro Galdiano* y la de Toro Pascua que edita minuciosamente la *Sepultura de Amor* de Guevara.

Brian Dutton fue un gran aficionado a la medicina medieval y esta afición queda honrada por el excelente artículo de Amasuno. Este describe la producción literaria sobre la peste gestada en el estudio de medicina de la Universidad de Salamanca durante el Siglo XV e incide en la preeminencia de la corriente avicénica desterrada posteriormente. Junto a esta aportación

tenemos un artículo de Herrera y Sánchez sobre los problemas implícitos en la edición de textos medicinales medievales y una edición de un lapidario medieval, desconocido hasta ahora, realizada por Kerkhoff.

Entre el resto de estudios hay que señalar los dos sobre el *Libro de Aleixandre*. Carlos Alar especula sobre una creación temprana de esta obra, en los albores del XII, con lo que desliga su creación de la Universidad de Palencia y del Concilio de Letrán; por otro lado enfatiza una creación cortesana de la misma y ensancha la perspectiva sobre los diferentes públicos de principios del XIII. Baldwin, por otro lado, analiza la imagería violenta en el *Aleixandreis* y el *Libro de Aleixandre* dentro de la dimensión moral de ambas obras, y revela cómo las evidentes diferencias estilísticas entre ellas obliga a matizar la tradicional relación de dependencia establecida entre el texto latino y la obra castellana.

Celestina también tiene acogida en este homenaje. María Eugenia Lacarra explica algunos dichos lascivos de la obra y los incorpora dentro de la clave humorística desde la que hay que leer la Tragicomedia. También es muy interesante el estudio de Snow en el que se analizan las dos Melibeas que aparecen en la obra: la “donzella encerrada” (655) y la Melibea independiente y egósta, las cuales no se dan independientemente sino que coexisten desde el décimo acto en adelante. A estos dos artículos se les suman el de Burke sobre la función de la historia de Píramo y Tisbe en *Celestina* y en los orígenes de la ficción; el de Cherchi sobre los motivos del reloj y del laúd de Calisto; y un curioso artículo de Kish sobre distintas citas vinícolas en la obra y las adaptaciones extranjeras sufridas por el listado enológico del acto IX.

Otras aportaciones más dispersas ayudan a completar el mosaico temático del homenaje: Avalor Arce-Echevarría estudia la función de los distintos narradores del *Amadís*. Para este crítico Montalvo aporta una perspectiva moralizante que choca con las voces del narrador antiguo, centrado en hacer confundir historia y realidad utilizando como fuente narrativa de legitimización los artificios de la narrativa oral. Cacho Bleca, por su lado, destaca la unidad de la ficción en *El libro del Cavallero Zifar*, la pervivencia del concepto de castigo y su sentido de consejo dentro de toda la obra: sentido oscurecido por las manipulaciones a las que someten el texto los distintos editores. Pedro Cátedra demuestra, en un excelente artículo, la importancia del sentido involucrado a la hora de considerar la recepción de los clásicos en el XV. Traza para ello una explicación jugosa de ese sentido oculto alcanzado mediante la fruición intelectual y tras la aplicación en textos profanos de ciertas técnicas exegéticas. Explica que el gusto por lo alegórico puede considerarse como una extensión de esta búsqueda de lo involucrado y, finalmente, ejemplifica este proceso analizando la transformación de un motivo de la *Eneida* en Villena, y cómo éste mediatiza otros pasajes de Santillana.

La calidad de este volumen, unida a la escasez de espacio, me obliga a mencionar escuetamente otros artículos con el fin de abarcar el abanico temático del homenaje: Caravaggi expone algunas glosas de romances hallados en el *Cancionerillo* español de Milán; Crosas estudia la poesía alegórica del XV utilizando como referente el conceptismo y culteranismo; Di Camillo trata las implicaciones éticas en Mosén Valera; Gómez Moreno estudia una divertida controversia judeo-cristiana del XV; Gómez Redondo explica la estructura y sentido de *Repetición de amores*; Fradejas introduce una escueta nota al *Rimado de Palacio*; Rosario Gonzalo estudia la difusión y composición de la *Questión de amor*; María Jesús Lacarra saca a la luz un nuevo manuscrito del *Libro del conocimiento*; López Estrada estudia el gótico literario; Nancy F. Marino da cuenta de las implicaciones de la figura de Alvaro de Luna en la *Crónica de los Reyes Católicos*; Ian Michael trata las maravillas de Oriente en la literatura medieval española; César Real estudia el elemento paremiológico en los *Proverbios Morales*; Nicasio Salvador Miguel alude a la tradición medieval en la novelística de Cunqueiro; Manuel Ambrosio Sánchez da cuenta de un manuscrito que incluye un tratado apologético de la nobleza de un nuevo Per Afán y otras obrillas; Scoles y Ravasini hacen un estudio sobre la interpretación y la intertextualidad del género de la glosa; Severin publica una carta de Fernando de Antequera a los nobles de Vizcaya quejándose de Leonor López de Córdoba. Colin Smith, finalmente, estudia la bastardía literaria del Cid, desgajándola del *Poema* y enfatizando los orígenes cultos de la misma.

Estoy consciente de que el panorama aquí presentado es todavía oscuro e incompleto, mas espero que estas notas indicativas sobre la variedad temática y la nómina de colaboradores renombrados hayan suscitado, al menos, el interés por este homenaje, cuya lectura siempre será productiva. Como estudiosos tendremos que agradecer a los editores su empeño por sacar adelante este proyecto, así como a los participantes la excelente calidad de sus aportaciones. Gracias a ellas contamos con un panorama muy completo de una amplia mayoría de temas de la literatura medieval española — con la curiosa excepción de Berceo y del *LBA* —. Se fue un gran medievalista pero ha quedado un excelente volumen que atestigua la ingente labor de Dutton y que, sin duda, fructificará en luminosos artículos como los contenidos en este homenaje.

Oscar Martín
University of Wisconsin, Madison

Adriana Valdés. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Chile: Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura, 1996.

Composición de lugar es un acercamiento al imaginario contemporáneo de(s)de Chile a través de manifestaciones tales como poesía (Mistral, Hahn, Lihn, Navarro), pintura (Dittborn, Núñez, Díaz, Jaar, Téllez), fotografía (Roser Bru, Paz Errázuriz) y crítica cultural diversa, que la autora agrupa en cuatro secciones: “miedos”, “viajes”, “libros” y “mujeres”.

El título es el primero de una serie de elementos que a lo largo del libro destacan la importancia del espacio, de la realidad situada y sitiada desde la que surgen las manifestaciones culturales que aquí se estudian y que condicionan también los términos de la lectura que Valdés propone. Así, en la primera parte, la autora analiza textos y obras que se emparentan por la presencia de un discurso indirecto, un tono de entrelínea, una mirada al sesgo, que la realidad desde la que surgen estas propuestas exige del artista. El análisis de Valdés desentraña los sentidos ocultos para que “se entienda lo que se pretende que el silencio diga”, como exhortó Sor Juana en su famosa *Respuesta*. Para ello, la autora propone lecturas comparativas que ensanchan y permiten re-conocer el microcosmos cultural del que estas obras parten y al que representan. De esta manera, Valdés destaca la realidad escindida de la que nacen y muestra el inevitable resquebrajamiento — *membra disjecta* — de la fe y la desarticulación y destrucción de los viejos códigos. Esto es lo que se observa, por ejemplo, en el análisis de la condición palimpséstica que ofrece la exposición de Roser Bru: se trata de obras hechas a partir de material fotográfico. Si bien la fotografía — como todas las demás manifestaciones o interpretaciones de la realidad — es una visión parcial y sinecdótica del mundo que representa, se le ha atribuido tradicionalmente características que apuntan a la incuestionable fidelidad y objetividad de su representación y, en ese sentido, podría hermanarse a la fotografía con un género que también goza de similares atributos: el testimonio. Pero en esta exposición, como tan lúcidamente advierte Adriana Valdés, los dibujos que acompañan el material fotográfico cumplen la función de subsanar el único aspecto vulnerable de la fotografía: su

irremediable condición de pasado: “Allí donde la fotografía ofrece el instante, estas obras imaginan, a modo de un filme, la sucesión de instantes previos y posteriores (...) La repetitividad de las imágenes y sus variaciones en la serie apuntan a la reiteratividad de la conciencia que vuelve sobre aquello que no puede asimilarse, que repasa -cada vez de distinto modo- el punto doloroso: dan testimonio de la dolorida actividad humana de repasar y transformar esa rumia que separa la percepción humana de la percepción mecánica” (36-37). Y concluye: “Las imágenes de la obra plástica no sólo dan cuenta de la catástrofe, como hace la fotografía; dan cuenta también de la actividad que realiza el hombre vivo para hacer de la catástrofe una parte de sí mismo. En este proceso de relación y trabajo, de condicionamientos, coincidencias y demoras, se afirma la propia condición viviente” (38).

Las provocativas tensiones de esta realidad “palimpsestuosa” que Valdés observa de la exposición de Roser Bru es también su propuesta de lectura para el libro *Flor de enamorados* de Óscar Hahn que se incluye en el tercer apartado. Estas tensiones están desencadenadas por el encuentro de diferentes textos, por el tejido en el que convergen, lúdicamente, varios discursos. Especialmente la poesía hispanoamericana contemporánea (Cardenal, Cisneros, Gelman, Pacheco, entre otros) se ha enriquecido al potenciar las múltiples virtualidades expresivas de este recurso. La crisis de los años 70, que desembocó en la concepción fatalista y conservadora del período actual y que ha dejado nuestras utopías en una especie de “intemperie” (Sarlo), es el marco que da sentido a este recurso. El regreso a ciertas fuentes, a los textos de grandes escritores, es la búsqueda de refugios textuales desde los cuales esbozar una reinterpretación de nuestra realidad. Supone también una nueva concepción del sujeto poético, o un nuevo estadio de esa concepción: la “instancia desromantizadora” del hablante lírico a la que ha aludido Enrique Lihn. Implica, además, la problematización del concepto de autoría: Hahn es aquí un trovador más cantando poemas de pertenencia colectiva; su voz emerge de estos textos a la vez que se confunde con los autores anónimos que le precedieron. También en este artículo, Valdés acude a una lectura comparativa que permite redimensionar el texto por su relación con otros y que, sin duda, constituye la estrategia analítica más constante de *Composición de lugar* y de la que derivan sugestivas observaciones. Análisis como éste, además, permiten situar la discusión cultural en una esfera que trasciende el contexto chileno.

La pertinencia y enriquecimiento de las relaciones que Valdés establece le permiten también superar las limitaciones y peligros de quien intenta reflexionar sobre la cultura del tiempo al que pertenece, como se observa en el texto “Un ojo que falta: reflexión sobre las culturas y los quinientos años”, incluido en la segunda parte. La comparación parte aquí de la articulación de tres temas: “el de las torres, que sirve para reflexionar sobre cuál es la perspectiva; el de los mapas, que hacen pensar en qué se ve, y cómo se

estructura la mirada; y, por último, el cómo se construyen a sí mismos los sujetos que en ellos se van manifestando.” (128) Valdés analiza aquí algunas de las desconcertantes contradicciones con las que convive el hombre de este fin de siglo: movimiento globalizador por un lado y fragmentarismos étnicos, religiosos, lingüísticos, por el otro; una gran sofisticación tecnológica contra una alarmante precariedad; etc. “Culturas híbridas”, como las ha llamado García Canclini recientemente, o “heterogeneidad cultural”, de la que ha hablado Cornejo Polar antes.

La metáfora del espacio que inaugura el propio título del libro es particularmente pertinente en el apartado final, “Mujeres”, que comprende artículos que abarcan desde la discusión teórica sobre las posibilidades de caracterizar los escritos de mujeres hasta el rescate y revalorización de otros textos como la “Relación autobiográfica” de Sor Úrsula Suárez, *Tala*, de Gabriela Mistral, o el análisis de las fotografías de Paz Errázuriz. Valdés logra así complementar el sustrato teórico sobre la escritura femenina y las características de esta nueva perspectiva de la crítica con los espacios interpretativos y valorativos que ellas abren.

En 1965, André Malraux había reflexionado sobre los cambios de la concepción del arte y de nuestra propia percepción de él en un libro cuyo título remitía a un espacio igualmente real y metafórico: *El museo imaginario*. La reflexión de Adriana Valdés es heredera de una similar preocupación por la cultura y de una metodología comparativa de trabajo. La variedad de las manifestaciones culturales que la autora incluye muestra no sólo el despliegue de sus intereses sino, sobre todo, la solvencia de su capacidad analítica.

Lilián Uribe

Central Connecticut State University

Aurelio Asiain. *Caracteres de imprenta*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista, 1996.

No siempre el lector se percata de que la efectividad de un texto ensayístico se cimienta en elementos tanto conceptuales como expresivos. En contraste con parientes suyos como el estudio, la monografía o el tratado, que recurren a una enunciación oblicua para autorizarse a través de una objetividad en apariencia impersonal, el ensayo se esfuerza en retratar una voz de cuya verosimilitud dramática depende en gran medida nuestra aceptación o no de las ideas que se exponen. Ello explica por qué con frecuencia, ante las producciones de los maestros del género, tenemos la impresión de hallarnos en un terreno tipológico movedizo, entre la argumentación y la efusión lírica, o entre la meditación y el relato —baste recordar los casos de Reyes, Borges o Paz. Lo anterior aclara, no menos, la urgencia con que ciertos ensayistas se entregan a la creación de semipersonajes que oscilan entre la ficción y la realidad, entendida ésta como la posibilidad de vincular al sujeto de una obra con el autor de carne y hueso —un ejemplo memorable: el Zaratustra de Nietzsche. ¿Cuánto no deben a sus “personajes” ensayísticos las páginas reflexivas de Martí (agitador iluminado), Rodó (profeta de la juventud y filósofo de las mareas), Martínez Estrada (portador de los despojos del pathos), Uslar Pietri (apolíneo intérprete del Nuevo Mundo), Picón-Salas (abnegado maestro de las masas)? ¿Cuánto no debía el “pensamiento” montaigniano mismo a la habilidad del escritor para pintarse y recrearse como apacible escéptico solitario? Dicha característica del ensayismo lo vincula sólidamente al orbe de la creación artística sin alterar para nada su valor como pieza en el engranaje de discusiones intelectuales.

Caracteres de imprenta, del joven escritor mexicano Aurelio Asiain (1960), además de ser una colección de textos breves acerca de escritores tan variados como Josep Pla, Jaime Gil de Biedma, Francis Ponge, Adolfo Castañón, Juan García Ponce y Alejandro Rossi, entre otros, constituye un sólido ejercicio en el género que aquí nos ocupa precisamente porque su unidad libresca reposa en el hablante que desde las primeras líneas sale a nuestro encuentro. Un hablante cordial, debería agregarse, puesto que elige un tono que no abunda en las letras hispánicas, tan propensas a devastadores tormentos crísticos (Unamuno) o a iras sagradas de acusador (González Prada). Asiain, el ensayista, se inclina por el comedimiento y la sutileza, un ademán de reposo y discreción que mucho lo acerca a la “bonhomía”

dieciochesca sin comprometerlo, no obstante, con poses reformistas ni afanes didácticos o racionalistas. La nota preliminar del volumen orienta nuestra lectura en esa dirección, al advertir que las páginas que siguen

...no tienen propósitos exhaustivos y con frecuencia se limitan a llamar la atención sobre un rasgo peculiar para definir un carácter. Las une la convicción —poco moderna— de que la literatura la hacen personas y los estilos cifran personalidades. Una convicción que no excluye, desde luego, la certidumbre de que el personaje de un autor es una figuración literaria que no coincide del todo con su persona cívica y aun la contradice.

Después de la manoseada **muerte del autor**, que uniformó tantos discursos críticos durante los años setenta y ochenta del siglo XX, destaca en las palabras de Asiain la osadía de creer nuevamente en el individuo como punto de referencia privilegiado, así sea el individuo verbal que perennemente se construye en y desde el lenguaje. El suyo, de hecho, es un curioso humanismo irónico ya muy apartado de la ingenuidad antropocéntrica de otras eras, pero también de las utópicas prédicas del conocimiento sin perfiles personales tal como lo soñaron en alguna oportunidad Foucault, Barthes o Lévi-Strauss. ¿Cómo se las arregla Asiain para dar ese arriesgado salto ideológico? No sólo sugiriéndolo como argumento, según se constata en la citada advertencia a su libro, sino de modos infinitamente más soterrados y elípticos, aptos para una demostración de su pericia ensayística. En efecto, si en uno de sus textos se nos recuerda que “darle forma a una idea es dar con la idea misma” (99), podría aseverarse que Asiain ha logrado expresar con nitidez y constancia su confianza en lo humano no mediante simples anuncios, sino a través de las estrategias discursivas de las que se ha valido. En estos apuntes me gustaría repasar algunas de ellas.

La primera consiste en circunscribir fenomenológicamente la totalidad de los enunciados del libro a una consecuencia del Eros autorial, es decir, la persistente inclinación del ensayista a instalarse en el mundo en declarado e irreverente compromiso con sus afectos. Esto, desde el principio, cuando confiesa que “a mí lo que me gusta es leer y mis personajes favoritos son caracteres de imprenta” (7). Esa pasión, ciertamente, se proyectará a lo largo del volumen y hemos de suponer que en ella radica la fuerza que ha reunido todas las partes de éste, dotándolas de coherencia casi biográfica:

Siempre he sido un lector voraz pero —nos ocurre a todos— nunca como en la adolescencia. El tiempo era más vasto, las solicitudes del mundo menos apremiantes y mucho mayor mi capacidad de concentración. Para ir a la secundaria debía tomar un autobús y, como el trayecto era largo, casi siempre podía encontrar un asiento y entregarme a la lectura. Me había acostumbrado a la duración del viaje, siempre más o menos la misma, y a despegar cada vez la vista del libro en el preciso instante en que debía cerrarlo. Un día, sin embargo, sentí llegar ese momento, miré por la ventanilla, dudé unos segundos y volví a las páginas. Estaba leyendo una novela: *Figura de paja*, de Juan García Ponce... (82)

También se hará notoria dicha continuidad afectiva cuando nos percatemos de que muchos de los ensayos tratan de escritores con los que se han tenido contactos personales. Lo que para otros críticos constituye un comercio distante con un *corpus*, de esta manera, en Asiain se vuelve presencia, cuerpo animado que rinde homenaje incluso a la amistad literaria (es el caso, en particular, de los ensayos dedicados a Gil de Biedma, Castañón y Rossi).

Un segundo procedimiento que fortalece la subjetividad elocutiva en la prosa de nuestro ensayista es el énfasis en sus propias percepciones como puente entre el objeto tratado y el lector. Véase, para no ir muy lejos, el acertado paso de la primera persona del singular a la primera del plural en la écfrasis con que se inician las meditaciones acerca del barón Denon:

Tengo ante los ojos la reproducción de una acuarela en la que se representa la medición de la columna de Pompeyo, durante la campaña napoleónica en Egipto. El centro de la imagen lo ocupa, naturalmente, el monumento [...]. Otros miembros de la expedición, igualmente empuñados por la perspectiva del artista y de los siglos [...] miran la operación [...]. La escena transcurre serenamente o, mejor, está detenida en la serenidad. No vemos al artista, pero contemplamos la escena con su espíritu. Durante la campaña de Egipto [...], Vivant Denon, en el calor del desierto y entre el olor a pólvora y las balas, se ocupa en medir, dibujar, estudiar (y, cuando puede, sustraer) los monumentos egipcios con un desprecio del peligro en el que no es aventurado ver una profunda ironía ante las vueltas de la historia... (11-2)

Por si la conexión entre nuestro entendimiento y la experiencia de la voz ensayística no hubiese quedado clara, adviértase la no menos mercurial transformación de la “mirada” del Yo en el “ver” final, que pertenece al intelecto y delata, por la forma en que se produce, que el saber que encarna en *Caracteres de imprenta* se aproxima más a los sentidos y las intuiciones que a las abstracciones del raciocinio. Sabiduría individualizada y vivida, claramente distinguible de los silogismos y la asepsia científica o académica.

También hace acto de presencia la voz ensayística y se sitúa en el centro mismo del enunciado cuando insinúa su cercanía con los asuntos abordados. Identidad y no distancia es lo que se evidencia, ni más ni menos, a la hora de hablar sobre el *Cuaderno gris* de Pla y discurrir acerca del modelo que ofrece a todo escritor, incluido el que ante nuestra lectura reflexiona: “¿Cuál de nosotros no ha querido verse viviendo como él al correr de la pluma, [...] haciendo de cualquier tema su pretexto? ¿Quién no ha querido realizar una obra como la suya, cifra acabada de su destino y que es enteramente él en cada una de sus páginas?” (28). Identidad e incluso comunión es lo que se afirma cuando en el autor comentado el comentarista se encuentra a sí mismo, por ejemplo, en la faceta de poeta —y Asiain ha recibido en ese campo incluso el prestigioso premio Loewe por su *República de viento* (1990)—: “Cada uno de los libros del poeta veracruzano Jorge Brash es un capítulo de su biografía interior. A la mitad del puente se llama

uno de [ellos]. Un título ambiguo: ¿no son todos los libros de poesía que publicamos libros de transición?” (121).

Otra manera de subrayar la inseparabilidad de sujeto y discurso es verificar en el prójimo lo que se ha reclamado ya como seña de identidad propia. Sucede esto en las piezas de Asiain cuando, como se percibe en la cita previa, se recalca la naturaleza literaria de lo biográfico o, al revés, la índole verbal de toda vivencia. Al referirse a Gil de Biedma, por eso, se anota la coincidencia de persona y personaje poético (51); algo semejante ocurre en el ensayo dedicado a Rossi (85ss). Lo cierto es que para Asiain la enunciación, o sea, la encarnación de la subjetividad en las palabras, parece constituir la esencia o acaso el nervio más recóndito e intenso del oficio literario; la atención que le prestemos a ese oculto centro, por otra parte, se presenta como único camino que podría conducirnos a superar tanto el simple egocentrismo como la deshumanización absoluta del pensamiento; de ahí que oigamos decir al ensayista, con ocasión de una lectura de Jorge Hernández Campos, que “la voz personal está tejida de la voz de los otros, y en la voz íntima resuena la voz de la historia” (63).

En estos *Caracteres de imprenta*, la persona, la obra y el personaje que los enlaza son, de principio a fin, inseparables. En la cubierta del volumen, de hecho, hallaremos un *Retrato alegórico del barón Denon* —rodeado, muy a gusto, de libros y papeles— que no podemos evitar asociar, como lo señala (¿o recomienda?) la nota de contraportada, al Asiain que nos entrega sus ensayos. Así, la ficción libresca, los asuntos y el autor se funden. Además, ha de repararse en que, igualmente, en el índice del volumen, junto a los títulos de cada uno de los ensayos —siempre genéricos, concernientes a motivos o temas— nos toparemos entre paréntesis con el nombre de la persona cuya obra se discute, lo que confirma que el individuo hecho verbo como unidad fundamental del conocimiento estético es lo pregonado sigilosamente. Pero el pregón, he de insistir en ello, es, ante todo, cortés. A eso aludía cuando caracterizaba esta compilación ensayística como labor de un “hombre de bien” o, dicho en otras palabras, un sujeto para el cual la creación literaria supone una actividad civilizada y culta, hija del buen humor y la naturalidad, ajena a todo malabarismo gremial y a toda estridencia. El suyo es un quehacer en el que la precisión y el rigor persisten sin necesidad de aniquilar lo que en nosotros siente y sueña, aquello que nos arrastró, alguna vez, en un día ya remoto, a una ocupación tan inexplicable como la lectura. El ensayista se desnuda ante nuestra mirada y personaliza todo lo que toca para invitarnos a la conversación afable y a que nos hagamos uno con él, siquiera por el breve trecho que nos ofrecen las páginas de un libro.

Miguel Gomes
University of Connecticut, Storrs

Antonio López Ortega. *El camino de la alteridad*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995.

Dos razones singularizan el último libro del venezolano Antonio López Ortega: la primera, este volumen de ensayos revela las preocupaciones de un narrador que intenta aclarar su camino a través de la definición de las poéticas a las que se adhiere su obra; la segunda, ofrece un interesante testimonio de la vida cultural en Venezuela en los últimos veinticinco años.

López Ortega (1957) inició su carrera literaria a fines de la década de los setenta. Exmiembro de varios talleres literarios, este escritor se aproximó a la creación literaria en el dirigido por Juan Calzadilla en la Universidad Simón Bolívar; dichas prácticas luego se ampliaron con su estancia en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad de La Sorbona.

Los comienzos de López Ortega están marcados por el cultivo del cuento: *Larvario* (1978) y *Armar los cuerpos* (1982). A partir de *Cartas de relación* (1982) se nota un cambio en el género cultivado, evidenciándose ya para entonces el apego a una poética diversa, que pareciera ser practicada hasta *Calendario* (1990); desde un punto de vista genológico, es una prosa -en ocasiones narrativa, en otras poética - cercana a la de muchos textos publicados en el período (pienso en dos de sus contemporáneos: Gustavo Guerrero y Lourdes Sifontes).

Desde *Naturalezas menores* (1991), la escritura de López Ortega parece estar transitando otras sendas, que la crítica más informada ha percibido como una suerte de empresa dirigida contra la narratividad del género cuento, así como un intento de presentar simultáneamente la pluralidad.

El libro de 1995 que aquí reseñamos, de escritura "ancilar", como la llamaría Alfonso Reyes, podría ayudar a entender estos cambios en una obra que ya ocupa veinte años; y, adicionalmente, su lectura permite acercarse al pensamiento estético de uno de los promotores que de manera más constante ha estimulado las letras venezolanas de los últimos lustros, a través de su trabajo como editor, en programas de televisión o dirigiendo uno de los principales proyectos culturales patrocinados por la empresa privada;

admirable polifacetismo que ciertamente contradice muchas de las ideas expresadas por Angel Rama en *La ciudad letrada* sobre la profesionalización del intelectual latinoamericano.

El camino de la alteridad recoge trabajos publicados en las páginas culturales del diario caraqueño *El Universal* y en revistas especializadas del exterior entre 1977 y 1994. Se recogen allí treinta y un escritos, distribuidos en cuatro partes. El autor modificó algunos de los textos y los ordenó según el contenido; esta distribución parece responder también al propósito de definir las poéticas de que hemos hablado al inicio de esta reseña. Por razones de espacio, me concentraré principalmente en algunos de los materiales recogidos en las tres primeras secciones.

La sección inicial del volumen incluye ocho trabajos. El primero, "La imagen americana en Simón Rodríguez", se detiene en el significado histórico-literario de la escritura del maestro decimonónico, y en la que López Ortega encuentra un ejemplo de los efectos del exilio. Luego de regresar a Suramérica, Simón Rodríguez profundiza una actitud de crítica hacia el discurso oficial de las recién creadas repúblicas. Su escritura, según el autor que nos ocupa, se muestra alejada de los rasgos más comunes del estilo prevaleciente en la primera mitad del siglo XIX, y privilegia un arte castigado cercano a la prosa del Siglo de Oro.

La idea del exilio y sus efectos artísticos es ampliada en el segundo artículo, "El camino de la alteridad", que le da título a la colección; esta vez el autor se detiene en un escritor del siglo XX, su compatriota, Arturo Uslar Pietri, de quien analiza una de sus novelas, *El camino de El Dorado* (1948), bajo una curiosa y pocas veces practicada perspectiva biográfica: "Dos factores, pues, deben tenerse en cuenta a la hora de aproximarse a esta novela: el horizonte de la decepción personal y la frustrada experiencia del hombre público" (20).

En los seis trabajos restantes de esta parte y en varios de la segunda, López Ortega reflexiona sobre literatura y ofrece anotaciones que el crítico que lo estudie como narrador necesitará consultar. En "Por una literatura menor", el escritor se apoya en la caracterización que hace Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* de mucha poesía hispánica como "de inventario" o "de archivo"; y a partir de esta idea evalúa ciertas obras de la narrativa continental, para llegar a proponer la noción de "literatura menor", bajo la cual deberíamos leer su propia obra. "Una literatura menor sería, pues, aquella que desconfió de los cuerpos mayores, aquella que hurga y proyecta una intimidad. Deleuze y Guattari, en su sorprendente ensayo sobre la obra de Kafka, destacan tres condiciones invariables: la desterritorialización de la lengua, el entroncamiento de la voluntad individual por encima de las condiciones del entorno y la disposición para hablar con la voz de un colectivo" (29). Entre los exponentes de esta literatura, López Ortega menciona a Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Juan José

Arreola, Augusto Monterroso y Adolfo Bioy Casares; en *passant*, ataca a los cultivadores de obras en las que se recrea el pasado: "A pesar de algunos brotes persistentes, como el de cierto auge de la llamada novela histórica, los nuevos narradores hispanoamericanos han tomado distancia de los grandes monumentos literarios para subvertir el orden de los legados y rastrear una nueva expresión en las fisuras de la realidad y a los despojos del sentido" (30).

El ensayo "Las trampas del compromiso" evidencia las tretas empleadas por López Ortega para delimitar su práctica (y la de varios de sus contemporáneos más cercanos) de la estética del compromiso, triunfante en muchos de los escritores coterráneos en los años sesenta y setenta; rescata a Salvador Garmendia y a Juan Calzadilla, lamentando que el modelo de sus literaturas no haya sido el triunfante. Señala asimismo que los creadores que comienzan a publicar a fines de los años setenta "prefirieron militar en destinos más inciertos y establecer una relación con sus progenitores que no se distinguía ni por el parricidio ni por la copia de modelos" (33); como ejemplos menciona a Ednodio Quintero y Humberto Mata.

En "Poesía, vino y rebelión" se añaden elementos adicionales de crítica a los escritores de los años sesenta; sólo que esta vez el autor toma en cuenta rasgos del carácter (o, si se prefiere, vicios privados): "Buscábamos, pues, a Orlando Araujo, el autor de un libro sobre narrativa venezolana contemporánea que admirábamos, y en vez de encontrarnos con un principio rector que ordenara las coordenadas de la valoración, encontrábamos a un personaje tambaleante en algún bar de Sabana Grande" (43); menciona además a Ludovico Silva y Adriano González León como miembros de un grupo que de tan numeroso llegó a conformar toda una república efílica.

"En torno a una literatura nacional" fue escrito para responder al interrogante lanzado por el dramaturgo y escritor de telenovelas José Ignacio Cabrujas sobre la existencia de una novelística nacional. En esta nota, López Ortega vuelve a emplear la noción de literatura de inventario, afirmando que: "Habrà que esperar el siglo XX para dejar atrás esta primera zanja y saltar del parecer al ser. Sólo que esta pregunta fundamental sobre nosotros mismos -que en verdad debería ser el trasfondo de toda nueva novela- carece aún de respuestas decisivas" (38). Resulta obvio que el narrador criba otra vez las obras de los escritores precedentes, y sus conclusiones son tan poco alentadoras como discutible la formulación de la cuestión por parte de José Ignacio Cabrujas.

Por su parte, en "Literatura policial en Venezuela" muestra que para la época en que la reflexión fue escrita (inicios de los noventa), la situación por la que atravesaban las letras venezolanas parecía estar reflejando la situación de crisis generalizada en que se debate Venezuela desde mediados de los años ochenta. Apoyándose en una investigación realizada por Verónica Jaffé y cifras de ventas de libros, López Ortega indica que el

número de lectores de la literatura nacional había disminuido, así como también la publicación y crítica de libros.

El último trabajo de la primera parte resulta clave para un estudio de las ideas estéticas a las que López Ortega se ha adscrito. En efecto, "La gaveta ilustrada o el cuerpo plural" resume la formación del escritor. Para ampliar el tema y estudiar a López Ortega como miembro de un grupo más numeroso de escritores, habría que leer otros de los trabajos que conforman la segunda parte del volumen. Primero, el más largo y uno de los estudios más importantes sobre el tema: "Nueva cuentística venezolana" (59-78); y después, "Ars narrativa", cuyo título es claramente indicativo de lo que venimos sugiriendo -aquí, por cierto, aparece uno de los cuentos más cortos y uno de los mejores de López Ortega, intitulado "Quinta tentativa".

Como hemos adelantado, *El camino de la alteridad* no sólo interesa desde el punto de vista de la poética de López Ortega, sino que también brinda la oportunidad al estudioso de conocer un panorama del quehacer cultural venezolano de las últimas décadas; en este sentido, la segunda y la tercera parte del libro son buenas fuentes de información sobre la recepción de obras publicadas en el período que el libro cubre. Algunos ejemplos en este sentido serían: "Balza: los signos de la madurez", en que se comenta *La mujer de espaldas*, libro de relatos del maestro deltano; y "Trejo: el amor como valor de cambio", en el que, alabando las virtudes de algunos cuentos de Osvaldo Trejo, le critica la empresa llevada a cabo en su última novela: "...la literatura no es otra cosa que comunicación -incluso en sus expresiones más extremas- y esto parece desconocerlo el Trejo de, por ejemplo, *Metástasis del verbo*" (84).

Dos trabajos adicionales merecen ser destacados por sus cualidades y el interés que ellos evidencian por dos escritores que disfrutaron de la admiración de López Ortega: Juan Calzadilla y Ednodio Quintero. "Juan Calzadilla en dos tiempos" repasa los momentos más significativos de la carrera del escritor. Por su parte, el artículo sobre Quintero (91-98) se detiene en algunas de las obras de este narrador andino. Ambos escritos resultan indicativos de una cierta manera de entender la literatura en la que, por cierto, la edad de los dos escritores sugiere que las oposiciones estéticas que hemos resumido no parecen ser completamente de tipo generacional.

La cuarta sección del volumen agrupa una serie de crónicas que abarca desde una nota sobre la muerte del poeta peruano Armando Rojas, hasta un comentario sobre el cine de Ridley Scott. Ilustrativa del clima cultural de la Venezuela de fines de siglo, esta parte también lo es de los variados intereses de López Ortega; algo fácilmente corroborable si se leen las dos muestras escrípticas aquí incluidas sobre Pancho Quilici y Maruja Herrera.

El camino doble que se puede recorrer en el interior de este libro, es decir, el de una voz textual que elige el ropaje de un productor de poéticas y el de una voz distinta que se presenta como gestor cultural, nos conduce

a una curiosa situación enunciativa: el sujeto de la escritura se encuentra en una disyuntiva que presta a sus palabras, azarosamente o no, un valor dramático inusitado, pues éstas reflejan hasta cierto punto la problemática tradicional del intelectual venezolano que se debate entre un acercamiento creador a las letras y un acercamiento práctico (recuérdese la paradoja magistralmente planteada por Pedro Emilio Coll hace muchos años en su ensayo “Decadentismo y americanismo”). López Ortega ha sabido retratar aptamente en sus páginas el conflicto de voces al que nos hemos referido. Conclusión sostenible si se presta atención cuidadosa al título seleccionado para la colección, ciertamente tomado de uno de los artículos que la integran, pero que, como se indica en el “Preliminar”, también responde a una perspectiva abarcadora de una intención mayor. Además, sería legítimo argüir que el hablante del volumen va hacia el otro, pero para encontrarse a sí mismo, no para aceptar incondicionalmente la otredad (por ejemplo, el caso ya citado de su evaluación de la “República del Este”). Alteridad como sendero que lleva al “yo” a una ética personal, a lo considerado como verdadero y perdurable.

En conclusión, este volumen de ensayos posee, como se ha visto, un interés doble: como fuente para el estudio de la poética subyacente en la narrativa de Antonio López Ortega, o como muestra de sus predilecciones críticas y preocupaciones estéticas. Creo que *El camino de la alteridad* señala algunos ámbitos que merecerían ser recorridos por quien se interese por el estudio de lo que han sido las prácticas literarias en Venezuela desde fines de los años setenta.

Wilfredo Hernández
University of Connecticut, Storrs

Fernando Unzueta. *La imaginación histórica y el romance nacional en hispanoamérica*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

Partiendo de la noción de interdependencia entre historia y ficción en el siglo XIX, este libro del Profesor Fernando Unzueta (Ohio State University, Columbus) propone que el **romance** es el género novelístico dominante en Hispanoamérica a mediados de siglo. Además, señala que dicho tipo literario se presta de manera especial al ideario de los escritores de la época, porque permite la prefiguración de proyectos nacionales para las nacientes repúblicas del continente. Con estas sugerencias, Unzueta quiere aportar una “alternativa interpretativa a los estudios tradicionales de obras de ficción históricas” (32).

Consciente de que el vocablo **romance** se utiliza en la tradición hispánica para designar un género poético (lejano equivalente de la balada tradicional inglesa) y no uno novelístico, y anticipando razonables reacciones como la de Cedomil Goic que afirma que el uso del término es “un claro anglicismo léxico” (115), Unzueta comienza su estudio con una definición tajante del éste a partir del modelo de las novelas históricas de Sir Walter Scott. El crítico destaca que la particularidad de este modelo consiste en la fusión de la novela histórica, el romanticismo y el realismo en un solo texto; es decir, incluye la ideología romántica por la presencia de héroes aislados que luchan contra conflictos internos y contra la sociedad, pero presenta a estos héroes como producto de su ambiente particular (lugar, raza y tiempo) que es una característica del realismo. Además, el modelo de Scott destaca una conciencia de la historia por su interés en lo medieval; la minuciosidad de la presentación del trasfondo histórico en que sitúa la acción y la lucha de supervivencia de una sociedad (*Waverly*); la aceptación de que la ideología y la situación novelada deben surgir de la economía e historia de un momento determinado; y, por último, la presentación de sociedades en progreso que van hacia la civilización.

Recordemos que en el siglo XIX la publicación de periódicos, revistas y folletos alcanza su auge y, como resultado, circula un gran número de textos tanto nacionales como extranjeros entre los cuales podemos encontrar las novelas de Sir Walter Scott. En base a teorías de H. R. Jauss, Unzueta

sugiere que dicha difusión creó una “expectativa” específica en el lector de novelas históricas del siglo XIX. Una breve cronología de los artículos críticos publicados sobre el **romance** y la novela histórica de Scott a partir del año 1832 sirve en *La imaginación histórica* como un primer paso en la enumeración que intenta evidenciar la familiaridad de los escritores hispanoamericanos con estos textos. Entre estos escritores Unzueta cita a Heredia en su “Ensayo sobre la novela” (1832), Domingo del Monte en un ensayo titulado “La novela histórica” (1832), José Antonio Echeverría, José Jacinto Milanés, Joaquín Blest Gana con su “Tendencia del romance contemporáneo y estado de esta composición en Chile” de 1848, las dos voces principales de la Polémica del romanticismo en 1842 (Sarmiento y López), etc. Según Unzueta, ya esta familiaridad con el **romance** de Scott sirve para demostrar la validez del uso del vocablo en Hispanoamérica. Un segundo paso consistirá en demostrar la utilización del mismo en escritos de la época particularmente como parte de subtítulos ya sea en dos de las tradiciones de Ricardo Palma (“Lida” y “Manuel Cordato”) o en una novela histórica como *El oidor* de José Antonio de Plaza que se subtitula “romance del siglo XVI”.

No obstante, si ese empleo del término no deja de ser esporádico y convive con otros, ¿por qué la insistencia en usar la denominación para lo que muchos otros creadores y críticos llamaban y llaman la “novela histórica”? Siguiendo los pareceres de Unzueta, existe un problema de clasificación en la producción novelística del siglo pasado en nuestro continente:

Las distintas taxonomías empleadas aceptan algunas variantes pero coinciden en distinguir por lo menos tres tipos de novela “romántica”: las históricas, las sentimentales y las sociopolíticas, éstas últimas generalmente con elementos costumbristas y “realistas” más significativos. (91)

Estas clasificaciones quedan descartadas por ser consideraciones de tipo temático. Por ello, a falta de una solución, el crítico reitera que “resulta conveniente definir el romance como el género novelístico dominante a mediados del siglo XIX” (91). Su base teórica principal son las nomenclaturas propuestas en los años cincuenta — del siglo XX — por Northrop Frye, cuya visión de la genología era esencialista y suponía la validez de unos pocos términos clasificadores aplicables a la totalidad de la literatura universal, sin reparar en la dinámica interna de distintas culturas y sus respectivas producciones estéticas o críticas (en las que hay que considerar como signo clave los nombres que se dan a los géneros). Así pues, pese a que la mayoría abrumadora de los teóricos y escritores hispanos tanto del siglo XIX como del XX se inclinan por el rótulo “novela histórica”, Unzueta prefiere un marbete que proviene del inglés e intenta colocar su discusión en un plano teórico internacional.

A través de *La imaginación histórica* se señala el historicismo que permea la visión del mundo en la sociedad decimonónica y, más específicamente, la importancia que adquiere la historia para los escritores y pensadores hispanoamericanos que están conscientes de la necesidad de construir naciones en sus nuevas repúblicas. A pesar de las opiniones divergentes que aparecen en escritos de la época sobre la validez de la presentación de la historia en obras de ficción, Unzueta demuestra aptamente que hay un número significativo de escritores que alientan la producción de la novela histórica con un fin didáctico-moral: para crear un ideario nacional que separe a las nuevas repúblicas de su pasado colonial y las proyecte hacia un futuro diferente.

De las cinco novelas estudiadas en la segunda parte de *La imaginación histórica* — *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre; *La novia del hereje* (1843-54) de Vicente Fidel López; *La hija del judío* (1848-50) de Justo Sierra O'Reilly; *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *El cristiano errante* (1846) de Antonio José de Irisarri —, cuatro de ellas se asemejan al situar la trama en el pasado, ya sea en la colonia o en los años alrededor de las guerra emancipadoras, con el fin de criticar el sistema del pasado y a la vez proponer otro sistema como modelo para el futuro. La quinta novela, *El cristiano errante*, difiere por ser una sátira; es decir, es una parodia del romance porque en ella, siguiendo nuevamente la definición de Frye, “se niega el sentido del heroísmo y la capacidad de acción efectiva” (214). Además, Unzueta señala que en esta obra “el examen del pasado [...] es un pretexto para ‘criticar’ el presente” (217) y, por ende, no proporciona un modelo para las nuevas repúblicas.

La contribución a la construcción de la nacionalidad en las cuatro primeras novelas mencionadas reside en la presentación de la ideología liberal que se funde con el desarrollo de la trama. Por ejemplo, si en toda novela histórica la caracterización de los personajes es dicotómica, en *Soledad*, esta polarización resulta de la filiación política del personaje. Es decir, si el primer marido de la protagonista es un español “asociado con el pasado y el abuso de poder” (145) que muere de vejez al final y el que lo sustituye, Enrique, es un joven militar que ha luchado en las guerras de independencia, Unzueta sugiere que Enrique “representa las fuerzas jóvenes de la nación, vencedoras del pasado colonial y la dominación española” (145). No es necesario destacar que el segundo matrimonio es mucho más feliz que el primero.

De manera similar, en *La novia del hereje* y *La hija del judío* se presenta la injusticia de la sociedad colonial a través de los poderes establecidos (la Inquisición, las casas comerciales europeas) encarnados en los personajes — siempre de origen español — que intervienen en el amor de los protagonistas. Para Unzueta, la posibilidad de un modelo mejor de organización social/familiar se sugiere con el desplazamiento de los

protagonistas al final de ambas novelas: al no poder vivir en el ámbito de la sociedad colonial hispanoamericana, unos se mudan a una mansión campestre inglesa, otros parten hacia Portugal o hacia España.

Como Unzueta señala, ninguno de los textos aporta un modelo concreto para las nuevas repúblicas; cuatro de ellos, sin embargo, sugieren que hay mejores alternativas que el sistema colonial, así reforzando la iniciativa de independencia de las colonias hispanoamericanas. A la vez, todos los textos contribuyen a la edificación de una identidad nacional mediante la descripción de costumbres, detalles de la vida cotidiana y problemas propios del lugar y el momento histórico en que se sitúan.

Estas re-lecturas logran con pulcritud y claridad lo que Fernando Unzueta se propone en la introducción a *La imaginación histórica*: una “alternativa interpretativa” de la ficción histórica del siglo XIX en Hispanoamérica. No obstante, el uso enfático del término **romance** que hemos comentado es capaz todavía de generar discusiones. Los argumentos a favor de su empleo siguen siendo poco convincentes frente a las implicaciones lingüísticas y culturales del vocablo. Sería legítimo afirmar, por consiguiente, que este libro ha abierto una compuerta interesante para debatir y explorar las tantas veces olvidadas letras decimonónicas de Hispanoamérica. En ese sentido, el trabajo aquí reseñado tiene méritos innegables y resultará de suma utilidad para el estudioso del pasado continental.

Jennifer Estrella
University of Connecticut, Storrs

Ismael Gavilán. *Llamas de quien duerme en nuestro sueño*. Valparaíso, Chile, colección de poesía Nuevo Reyno, 1996.

En una muy lúcida reflexión sobre el arte wagneriano que ya se ha convertido en estrella visible para muchos poetas modernos, Charles Baudelaire dijo: "(...) todos los grandes poetas se convierten naturalmente, fatalmente, en críticos. Me dan lástima los poetas a quienes guía sólo el instinto; los creo incompletos (...)". No cito estas palabras clamando por que todos los poetas comiencen a escribir crítica literaria; creo ser fiel a Baudelaire si digo que, al escribir esa frase, pensaba en la necesaria lucidez del poeta frente al lenguaje; escribir es un modo de mirar, es decir, de contemplar más allá de lo meramente visible. La poesía, así, es la contemplación del otro lado de las cosas, incursión y excursión por el sendero de lo invisible que es tanto o más real que el mundo "objetivo". Contemplación: revelación.

El poeta chileno Ismael Gavilán (Valparaíso, Chile, 1973) se inscribe, a mi juicio, en esta tradición de cuño romántico formulado por Baudelaire: el poeta es, sobre todo, crítico de sí mismo. Ciertamente es que Gavilán ha incursionado en la reflexión sobre otros poetas, pero no debemos olvidar que esas capacidades indagatorias las despliega, en primer término, y con inusual rigor, sobre su propio trabajo de creación. Desde el prólogo de este libro, titulado "Ad portas", Gavilán formula los términos de una poética. Ni manifiesto programático ni mera "carta de presentación", esas palabras introductorias son el testimonio de una vocación (auto)crítica apasionada: "Ella es la palabra, la palabra es ella", dice el poeta a modo de resumen de sus convicciones estéticas. Conciencia del lenguaje que es, al mismo tiempo, conciencia del goce amoroso en tránsito de disolución. Toda aproximación al cuerpo, parece decirnos el poeta, es un intento de reunificar "el destello que se ha diversificado". Y, en efecto, la tentativa que subyace en *Llamas de quien duerme en nuestro sueño* es, precisamente, la recuperación de esa unidad perdida.

Todo el espectro de referencias culturales que Gavilán despliega en su escritura (de Garcilaso a Pedro Salinas, de Novalis y Hölderlin a Rilke, de Lezama Lima a Montejó, de Rosamel de Valle a Gonzalo Rojas) es el

sustrato sobre el que se dibuja esta tentativa de comunión con la unidad. Es así como una cita de Gonzalo Rojas (*Tan bien que estaba entrando / en la escritura de mi Dios*) sirve de prelude al primer poema de este libro: “Arte Mayor”. El oficio poético es, aquí, un viaje o tránsito en busca de la unidad:

Tensando la piel
me adentro en tu fuero como escriba
áureo
 simultáneo
 yendo con labios desgarrados
al golpe tempestuoso de los días
miedoso a la Palabra que sale de tu abismo
como vino
 luz
 o música
siendo el desterrado que retorna
con el semblante carcomido de silencio

(13)

A pesar de la legítima e ineludible aspiración a la unidad, podemos apreciar que ya desde el comienzo del libro la conciencia deseante nunca dejará de ser perseguida por el fracaso de esa búsqueda. Ahí reside, a mi juicio, la diferencia fundamental entre este poeta y sus bisabuelos románticos y simbolistas: no estamos ante la analogía atravesada por la ironía (para utilizar los términos de Octavio Paz) sino frente al movimiento contrario: la ironía como nostalgia de la analogía. Es por ello que parte importante de *Llamas de quien duerme en nuestro sueño* está constituida por fragmentos que, en sí mismos, hacen las veces de totalidad; la ausencia es ahí presencia constante, *per se*, consciente de que no recuperará en ningún momento su Arcadia. Gavilán lo dice mejor en “Arte Mayor”:

No hay sino el ruido de voces
que fantasmas construyen con restos de arena.

(14)

El Ruido (retazos) que unos fantasmas (otros retazos) (re)hacen con la arena (me corrijo: con sus **restos**) es, a mi juicio, suma y símbolo de esta escritura. Gavilán está plenamente consciente de las dificultades de su intento, pero, a mi parecer, no se halla transido de una actitud trágica; la lucidez en el despojo consiste en saberse limitado y, sin embargo, seguir apostando a la unidad sin miedo alguno. Para decirlo con palabras del propio Gavilán: “Venimos recibiendo desde Novalis y aun de antes, la voz imperiosa de unificar el destello que se ha diversificado. Y el grado de sacralidad que pueda haber en el gesto de reunificación se trasluce en palabras, fragmentos luminosos. Por eso el poeta no debiese ser un pequeño dios, pero sí un

creyente.” (“Ad portas” 7). Esa “voz imperiosa” (es decir: la voz de la cultura y, sobre todo, la voz de los poetas predilectos de Gavilán) es la que dicta el deseo de la unidad no importando cuál sea el resultado; no es casual que la figura de Orfeo predomine en algunas páginas de este libro: es el viajero de los mundos, el buscador perpetuo que canta mientras escudriña la comarca de sus sueños y sus deseos.

Desde ahí pasamos, naturalmente (estuve tentado de escribir: fatalmente) a la fragmentación total: “Surtidor que el viento arquea” y “Trizadura de la llama” se titulan las dos últimas secciones de este libro que, como lo insinué antes, están hechas de fragmentos que iluminan esta búsqueda. La sección “Surtidor que el viento arquea” (la referencia paciana resulta evidente) está precedida de unas reveladoras palabras de Pedro Salinas puestas a modo de epígrafe: **Convertir todo en acaso, / en azar puro, soñándolo.** El azar soñado (¿eco de la poesía surrealista en el poeta de la generación del 27?) es la indeterminación del viaje y, por lo tanto, de la búsqueda de la unidad perdida. Los fragmentos de esta sección dibujan, mediante la constante interpelación a un tú que puede ser la mujer, el poema o ambos juntos, un viaje ya distinto con respecto a la primera sección del libro: la dispersión de la conciencia:

Busco tu retrato
en el rictus de la tarde:
el presente es en ella
signo que naufraga
más allá de los espejos

(28)

“Trizadura de la llama”, tercer y última sección del libro, revela, en algunos de sus fragmentos, una renovada búsqueda de la unidad. Las virtudes de la analogía ausente son rememoradas por el lenguaje:

Extiende tu semejanza por mis bordes:
el viaje, la lluvia, la extraña lejanía.

(48)

Extraña ausencia presente: la “semejanza” analógica no está, pero su influjo aún tiene consecuencias para nosotros; su labor en este libro es semejante a la luz de las estrellas que forman las constelaciones: hace tiempo que su resplandor no está, pero todavía lo vemos. Es por ello que el Orfeo que transita por estas páginas es el cantor que mira el otro lado de las cosas: la dispersión es su conciencia.

Significativo resulta que “Trizadura de la llama” finalice con el poema extenso “Ella y las palabras”, texto que es, al mismo tiempo, una respuesta y una interrogante: respuesta al prólogo del libro, porque desarrolla uno de

los temas propuesto en aquél (la plena identificación del cuerpo femenino con la escritura); interrogante porque ya en sus versos finales la conciencia vuelve a la evidencia del despojo y la imposibilidad, negándonos (preguntándonos) el camino siguiente:

(...) sólo soy el ademán
de arena y lluvia que, por ti,
no quiere convertirse en mera imagen
(63)

Marcelo Pellegrini
University of Washington, Seattle

Jaimes, Héctor. *Salvoconducto*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1996.

En *Salvoconducto* descubrimos una voz poética nueva, aunque todavía buscando un tono propio, que en nada desentona en el coro de voces que ha ido apareciendo en Hispanoamérica en los últimos años. Aquí vemos a Jaimes, sin excesos, ajeno a rebuscamientos y artificios innecesarios, sin extraños forcejeos con el lenguaje sino en una búsqueda permanente del hilo que enlaza y aprieta ahondando el sentido.

El volumen comienza con la definición del título por el *Pequeño Larousse Ilustrado*. “*Salvoconducto*: Permiso que da en ciertos casos la autoridad a un sujeto para que pueda pasar de un lugar a otro.” Atendiendo a esa pista voy al Diccionario de la Real Academia Española para cotejarla. DRAE ofrece dos acepciones: “Documento expedido por una autoridad para que el que lo lleva pueda transitar sin riesgo por donde aquélla es reconocida. 2. **fig.** Libertad para hacer algo sin temor de castigo.” Ambos diccionarios coinciden en el uso de la palabra autoridad, y en la idea de permiso o documento, pero DRAE marca bien el sentido del término al mencionar el riesgo y temor al castigo de quien, en ciertas situaciones, no posee tal documento. Por lo tanto, “salvoconducto” es una credencial que otorga cierta libertad en lugares o períodos en que ésta ha sido coartada.

Entendido así, la connotación política del título es evidente — hecho nada raro en un poeta hispanoamericano de su generación. Inevitablemente, este título me recuerda a *Recurso de amparo* del chileno Jorge Torres, primer libro de poesía publicado tras el golpe de estado de 1973. Ambos parecen querer hacer de la poesía un instrumento de esperanza o salvación cuando hasta la esperanza parece inalcanzable. Una marca de la época que los une.

El volumen está formado por cuarenta y tres poemas agrupados en tres secciones de extensión irregular: “Salvoconducto” tiene nueve poemas, “Vestigios” treinta y uno y “Conjugaciones” sólo tres. Estos sencillos y escasos detalles ya ofrecen un rasgo importante de la poesía de Jaimes: la parquedad. El título del volumen como los de las secciones constan de una sola palabra, un sustantivo sin ningún modificativo. Esta es una característica que se repite en todo el libro. De los 40 poemas de las dos primeras partes

sólo seis tienen más de una palabra, pero son palabras absolutamente necesarias. Si quitáramos cualquiera de ellas el significado sería otro. Así lo vemos en "La otra orilla," "La casa," "Desde aquí," "Debajo de nosotros," "División del mundo" Al contrario, en la tercera sección, los tres títulos tienen dos palabras, pero son palabras imprescindibles, insustituibles. Si se quitara una el concepto desaparecería: "Primera persona", "Segunda persona" y "Tercera persona".

La definición que abre el volumen, unida a los sobrios (que no escasos) títulos de las secciones y poemas, nos dan la imagen de un diccionario o enciclopedia personal en que el poeta busca y se busca, pregunta y se pregunta en cuanto al "ser del ser y el estar del estar" (10) en el mundo, la escritura y su escritura, el presente y la Historia.

Sus poemas nos enfrentan a una crítica, y a una revisión del mundo y del yo, a menudo marcada por la ironía. Leer *Salvoconducto* implica adentrarse en el inventario de ese ser que se ha propuesto una misión en el aquí y ahora y, que según dice en uno de sus poemas, debe "comenzar / palabra a palabra / aglutinando espacios / trazando las directrices del horizonte / y de los hechos insólitos / de la experiencia humana" (22). Poeta historiador, poeta cronista, poeta coleccionador de retazos del mundo.

La primera sección, "Salvoconducto," repite el título del libro. La mayoría de los poemas de esta parte están teñidos por la historia del yo y del nosotros en unos territorios desgarrados. Es la sección del desgarramiento, de la angustia del ser y el estar en la situación que se alude en todo el texto aunque nunca se mencione explícitamente. Los poemas como "Territorios," "Historia," "Exilio" y "Salvoconducto con la letra a," iluminan la condición de esta poesía del ser en la Historia, aferrado a ella a pesar de los dolores; sin deseos de evasión ni de olvido, en la esperanza de que quizás "habrá más de una voz / será la historia / este puente invisible o este pueblo / que defiende su espacio mano a mano y / hombre contra hombre" (9).

El desgarramiento toma cuerpo principalmente en el poema "Territorios," que sirve de introducción a la vez que es el poema fundamental del libro. Es furia desesperanzada la que expresa en "uno sucumbe en pedazos irreconciliables / pierde sangre en plena transfusión / sangre que no se podrá recuperar / aunque se restituya / sangre que no tiene memoria / porque la sangre está condenada al olvido" (11). La sangre que ha caído y sigue cayendo en las luchas (no importa cuáles fueren) ha servido de muy poco porque "está condenada al olvido. (11)." No obstante, a pesar de la pérdida de los ideales, el hablante expresa el sentimiento de querer "regresar al territorio / pero el territorio es tan sólo un hilo de la / conciencia / y casi siempre se esconde" (11). El territorio limitado y limitante, la geografía, el medio social, el mundo al que se cree pertenecer parecen "un fantasma que casi siempre se esconde" (11) y por eso es necesario creer en algo más, afirmarse en algo concreto, confiable, cercano, como la mujer: "el territorio

eres tú difuminada / ausente" (11). Para finalmente llegar a la cuenta de que "el territorio no existe" (11). De modo que no sólo los ideales y las esperanzas han perdido su luz y su sentido, puesto que hasta el espacio donde habitaban esos ideales y esperanzas se ha vuelto inexistente. "Territorios" es el poema más extenso y complejo del volumen por lo que requiere de un estudio particular que no es el objetivo de estas páginas. Sin embargo, es necesario apuntar a ese texto como un veloz torbellino de ideas, furias y obsesiones en torno al yo — ser humano, poeta, hombre consciente — lo mismo que a la palabra y la poesía que parecen ser los únicos sustentos verdaderos de la realidad: "¿cómo reconstruir / como dejar de afirmar o de negar / cuando todo es una afirmación o una negación / a través de las palabras?" (11-12).

La segunda sección, "Vestigios," es la más extensa y es también la que agrupa los poemas más breves del libro. Vestigios — vuelvo a DRAE — quiere decir "señal que queda en la tierra del pie del hombre o animal que pasa. //2. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos que se observa para la imitación y el ejemplo. //3. Señal que queda de un edificio u otra fábrica antigua. //4. Señal que queda de otras cosas materiales o inmateriales. //5. fig. Indicio por donde se infiere la verdad de una cosa o se sigue la averiguación de ella." (1337). He vuelto al diccionario porque poemas como "Invierno," "Recuerdo," "Fuga," "Ausencia," "Vestigio," "Viaje," "Memoria," "Poema," "Genealogía," "Geometría," "Sheila," "Estética," y "Filosofía," entre otros, me hacen ver al poeta como un coleccionador de retazos del mundo, como un hábil dibujante que coge trozos de la realidad en pocas líneas, como un re-creador del lenguaje, un re-definidor de las palabras. Ya no son el *Pequeño Larousse Ilustrado*, el *Diccionario de la Real Academia Española* ni ningún otro quienes definen los términos y ponen las reglas, sino el poeta.

Hay veces en que el poema no es más que una redefinición poética del término en cuestión. Veamos algunos ejemplos: "recordar / es llenarse la mente / de papeles inútiles / algo queda en el vacío / algo que no regresa / cierra los ojos / alguien busca a alguien / y no lo encuentra" (41); "reproducir los actos del día / como si fuera un nacimiento / nuestros nombres serán / una acumulación de actos / y de fechas" (48). Un punto alto en los poemas de este tipo es "Geometría," donde mediante una serie de elementos geométricos, elabora una novedosa descripción del mundo y de nosotros mismos, como seres atados a un destino del que imposible escapar: "la circularidad es una cadena que llevamos / el círculo un universo que recorremos / el redondo una forma del cuerpo / la circunferencia un hábito inigualable de la geometría / la cabeza un centro / el mundo un episodio que dura 70 ó 55 años / la esfera un globo que gira / y punto." (51)

Otras veces, más que redefinir directamente el término, el poeta hace una perfrasis que le sirve para contar una historia o recrear un hecho que nos

lleva, por un camino más largo, al sentido de la palabra. Esto es lo que vemos en “hay momentos en que / no buscamos ser libres / pero la mirada nos arrastra / el cuerpo vence al cuerpo / y no hay límite posible / no hay regreso posibles” (50); o de otro modo en “era esperar invierno / etapas o tumbas / seguir recorriendo los / momentos de la casa / hasta que mayo / trajera otros azotes / y otros tiempos” (35). Sin embargo, donde Jaimes consigue verdaderos logros es en algunos poemas donde la ironía convierte su delicado pincel en un cincel agudísimo y, con maestría de miniaturista, da vida a pequeños cuadros que dibujan una realidad de filosas aristas. En estos poemas el ojo del poeta no se permite ni una pizca de ternura o emoción para ofrecer una imagen descarnada del objeto, hecho o personaje poetizado. En “Sheila,” por ejemplo, no se ofrece ningún rasgo físico ni mención de los sentimientos del personaje que da nombre al poema. Al contrario, el hablante enumera una serie de acciones mecánicas que la muestran más como una máquina programada para realizar con precisión de reloj ciertas tareas que como una mujer. Cada elemento de la serie acentúa la deshumanización del personaje y su total desconexión con el hablante: “sheila compraba flores / para los invitados / asistía los gatos con sus necesidades / primarias / y hacía planes / para el verano próximo” (55). En “Cotidianidad”, con el cincel aguzado cuidadosamente, ironiza la relación de la pareja fijándola en una situación de extremado pragmatismo que a ambos los despoja de cualquier brizna de sensibilidad: “compramos los gatos / porque aparecieron ratones / y cucarachas gigantes / así fue nuestra dialéctica” (60).

Esta sección concluye con el poema “Edicto,” una expresión de connotaciones jurídicas que esta vez no se utiliza para aludir a la situación del yo en el mundo sino a algo más íntimo como es la relación del yo y el tú: “lo dicho no fue símbolo / o suma de posibilidades dentro / de la autonomía del lenguaje / ... / lo dicho es parte del despojo / ... / ahora que yo soy y tú eres / ... / lo dicho no fue un pronunciamiento / para destituir la memoria / ... / surgir o sucumbir / será nuestra condena” (65). El yo y el tú no son más uno, sino dos seres separados y lejanos aunque sujetos a la misma condena. Evidentemente esta sección del libro no trata de ese desgarramiento del yo en el mundo que vemos en la primera parte, sino de pequeños y parcializados desgarramientos. En todo caso este cambio no implica menos dolor como que, entre otras cosas, nunca se olvida que “desde el exilio / todo se convierte / en una nostalgia de la patria.” (54)

La última sección, “Conjugaciones,” compuesta por los poemas “Primera persona,” “Segunda persona” y “Tercera persona,” recupera el lenguaje, la atmósfera, el tono y el ritmo de la primera, no menos que el uso de los tiempos verbales. “Territorios” que abre el volumen augura, “será estación o piedra lo que deba pisar / officiar el quejido del légamo.” “Primera persona” que abre la tercera parte comienza manifestando: “iniciaré

los modos constitutivos del yo" (69), y agrega unos versos más adelante: "ser de los resquicios / cambiante o cautivo?" (69). Se retoma entonces el uso de futuros e infinitivos, lo que da un tono, si no ceremonioso, al menos distante del uso cotidiano del lenguaje.

En "Primera persona," se vuelve a la búsqueda de sí mismo, de explicaciones, de gestos. Versos como "la muerte ostenta perennemente su desgarradura" (70), o "sigo cometiendo errores a los treinta años / y creo que entre mi adolescencia y ayer / sólo ha pasado la página aún por escribirse" (70), muestran la vuelta a la desgarrada percepción del mundo que encontramos en el inicio del poemario. El regreso al dolor, la frustración y el desconsuelo de no saber, como afirma en "ser siendo / en un momento crucial de la definición" (71). El poema "Primera persona" se vuelve un autorretrato interior, una honda y doliente introspección de ese yo que grita "yo que me contengo / no para dejar de esparcirme / sino para esparcirme / no para dejar de ser / sino para alcanzar / mi única posibilidad de existencia" (72). Este autorretrato, entre otras cosas, nos ayuda a entender su concepción de la poesía en versos como "en este ámbito improbable que soy / caben decir palabras que no podrán repetirse / lo que implica la creación de un lenguaje / a partir de la desintegración / figuras incompletas / restos de pared sobre el piso / y restos del piso sobre la pared" (71). Se trata, por lo tanto, de decir palabras que no podrán repetirse, palabras personales, únicas. Crear un lenguaje a partir de la desintegración, de los restos, de los vestigios de lo que una vez fue. Si a esos detalles unimos los del poema "Filosofía," que es una suerte de arte poética, se hace evidente que Jaimes no es un recién llegado a esta región de la escritura, sino un poeta que, paso a paso, va buscando y haciendo su senda. Un poeta que nos hace quedar a la espera de otros títulos, con la certeza de que "no se trata de buscar la perfección / sino de incorporar elementos / que nos indiquen el camino" (57), como también de que "no se busca la verdad de la poesía / sino una correspondencia más allá del lenguaje" (57).

En síntesis, un libro de poesía que recomiendo ampliamente. Un nuevo poeta para tener en cuenta entre los que nos ofrece a esta hora Venezuela. Un *Salvoconducto* que, sin mayores trámites, debe llevar a Jaimes a nuevos e interesados lectores.

Carlos Alberto Trujillo
Villanova University

Gonzalo Rojas. *Tres poemas*. Valdivia: Editorial El Kultrún, 1996.

En la portada de esta *plquette* aparece un impresionante primer plano de dos ojos que demandan la más absoluta atención a la actitud de verse, de entablar un diálogo en profundidad entre quien observa y es observado: se trata de la fotografía *La Femme Visible* de Max Ernst. En la contraportada se cita un fragmento de un texto de A. Porschia que postula un ver sin fisuras de la **infinitad**, de lo **singular**, de la **nada**, de la **perfección**. Entre ambas exigencias de atención se despliega un discurso lírico que calificaríamos como totalmente plasmado: el constituido por tres poemas que son cinco que son uno solo. Y en ese/esos texto/s la actitud básica asumida por el yo lírico es precisamente — como en el marco recién descrito —, la del intento de encuentro con una amada a la que ve como otros no la han visto y con quien, por instante fugaz — el de un *relámpago* —, se ven, hasta que tal proceso culmina en un adiós.

Ya en el poema de apertura, “Cama con Espejos”, esa dimensión es vital: en él el mandarín se mira a sí mismo y mira a *las muchas y muchas hijas del cielo consumidas entre llamas* en esos espejos *lascivos*, más todo en un espacio que es el de lo **Alto**, de lo **Hondo** y del **Origen**. Del eros trascendido, como siempre — o casi siempre —, en este poeta que no trepida en llamarse a sí mismo *místico turbulento*. Igual acontecerá en el segundo texto, central en la *plquette*, el “Rock Sinfónico”, en el que la nueva pareja intensifica esa búsqueda cumplida en un espírase que les significa verse por dentro / como ven los ciegos, de veras, es decir / nariz contra nariz, soplo / contra soplo para inventarse entre ellos otro Uno centelleante.

Los poemas que componen el pequeño libro son independientes y solidarios al mismo tiempo. Permiten la lectura individual de cada uno de ellos, pero también se abren a un diálogo de cuya polifonía surge la unidad mayor que los enlaza. Lo fragmentario de las partes — tres poemas, poemas a su vez con subdivisiones —, conjuga con lo trabado que se ofrece su presencia, hasta constituirse en un solo todo abarcador. Nada diferente de

lo que acontece con la producción ya conocida de Rojas, en la que es posible entender cada uno de sus libros como un conjunto cerrado y concluso en sí mismo, y/o como momentos de un proceso en permanente e inacabada apertura: la que le permite ese juego textual, tan suyo, que significa hacer hablar poemas de vieja data con otros posteriores. Rojas descrece de la productividad lineal, lo que le lleva a incorporar en cada libro nuevo suyo textos de plazos muy diversos. Hay una urdimbre, un hilo de amarra entre poemas escritos en la mocedad con los de la madurez y del presente. Su obra entera es un solo todo girante sobre sí mismo. Es lo que vuelve a suceder en este breve poemario: a “Cama con Espejos” (de 1971), vienen a agregársele textos novísimos que, en su conjunto, proyectan sobre el más antiguo una luz que contribuye a su mejor comprensión, del mismo modo que, y de manera recíproca, aquél permite entender a éstos. Igual pasa con “Rock Para Conjurar el Absoluto”, el poema de cierre, aparecido por primera vez en *Desocupado Lector*, libro de 1990.

Gonzalo Rojas ha llegado aquí a la perfección suma en la disposición de su escritura. Como en un mundo concentracionario estricto, nos entrega todo lo suyo que ha venido construyendo a lo extenso de una vida cumplida en una búsqueda de plasmación de su pensamiento poético. Ante el desafío que debe haberle significado plantearse un escrito que sea algo así como una especie de síntesis, de obra in nuce de su trabajo, llega a este resultado rotundo, en que nada falta, nada sobra. Están las preguntas, están las repuestas que abren a nuevas preguntas. Durante 50 años exactos (en 1946 se termina de escribir *La Miseria del Hombre*), Gonzalo Rojas ha procurado armar un volumen que encierre, en su apretazón difícil, lo que conforma parte significativa de su visión poética del mundo. Lo intentó en textos relativamente abundosos: *Del Relámpago*, *Antología de aire*, *Cinco Visiones*. Lo logra aquí, en este pequeñísimo volumen.

En él se dan lo que son constantes de su quehacer de poeta: ese descreer en la productividad lineal, lo que le hace moverse en una circularidad; un ahondar en lo que ha sido inquirir persistente en su poesía, “¿*Qué se ama cuando se ama?*” y un llevar a extremo la lectura del mundo que ha venido haciendo a lo largo de toda su obra: *de la putrefacción a la ilusión*.

En la poesía de Rojas hay muchos ejes temáticos, pero el central es sólo uno: Eros y Tánatos en la configuración de la *poiesis*. Desde la complejidad de cada instancia procura acercarse al de(s)velamiento de la Unidad que signifique un entender en lo hondo el diálogo entre las multiplicidades de lo disperso: *el profundo parentesco entre las cosas*. Núcleo generador del discurso lírico, en todas sus instancias, lo constituye la búsqueda — en las dimensiones del eros trascendido —, de quien venga a significarle la *Revelación*, esa misma que ya le había sido dada (“Vocales para Hilda”, “Asma es Amor”) y que el poeta, en la figura de su hablante, debe reconocer que no puede repetírsele, pues *su encarnación se da una sola vez*.

El hablante lírico anda a la búsqueda de lo que Beatrice fuera para el Dante. Por ello se atreve a comparaciones: Frida Khalo y Diego Rivera; Matilde y Sábado; Lou Andrea-Salomé y (los no mencionados explícitamente) Rilke, Nietzsche, Freud. Pero su amada del momento se limita a ser *besadora*. El desencuentro se da en un proceso: a la figura de la amada primero se la desfigura y luego se la transfigura. Aparece con nombre real (Ma-fa-l-da) pero después, ya que *lo cercano siempre se aleja y hay cosas / que pertenecen y otras que sin más / no pertenecen*, se acepta que *no hay (...) / nombre, nunca hubo nombre*. Pero como ella fue una Beatrice del instante, queda para siempre immortalizada en esta poesía de amor.

“No es cierto que los poemas de amor se escriban únicamente a los 20 años”, afirmó Gonzalo Rojas en la presentación de su libro en Valparaíso, para luego reiterar, en actitud no poco desafiante: “Yo los sigo escribiendo”. Y es que él sabe, con Henrich Böll, que *un artista deja de ser tal sólo cuando comienza a temer los riesgos*. El *viejoven* Gonzalo Rojas sigue arriesgándose en una escritura en la que hay poemas de amor, con desollamiento y todo, tan logrados como los hubo en su etapa inicial y los ha habido a lo largo de una obra de más de 50 años. Es lo que resulta de una actitud ética y existencial — que va más allá del desencadenante biográfico del libro —: “*hay que vivir muerto de amor o marcharse del planeta*”. Lo dice quien escribiera ese libro capital de la poesía erótica de nuestro tiempo, *Las Hermosas*, de 1991, del que *Río Turbio* viene a significar culminación. Por ahora culminación.

Marcelo Coddou
Drew University

Edgar O'Hara. *La Precaución y la Vigilancia. La Poesía de Pedro Lastra*. Valdivia: Editorial Barba de Palo, 1996.

La poesía de Pedro Lastra no ha recibido la atención crítica que sus calidades intrínsecas demandan. Quizás en ello ha pesado su actividad como antologador — entre otros títulos suyos, recordamos: *Antología crítica del cuento chileno*, *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*, *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, *Asedios a Oscar Hahn* —, y como estudioso en actitud de rescate, bien provisto de información precisa y lector de ojo agudo para apreciar relaciones intertextuales — según lo revelan sus *Relecturas hispanoamericanas* y sus siempre válidas notas sobre los poetas del 50, en los *Anales de la Universidad de Chile* —, y de ejemplar dialogante con grandes figuras nuestras — *Conversaciones con Enrique Lihn*, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* —: todo ello ha opacado esta otra dimensión de su escritura, la estrictamente lírica.

Buen sabedor del hecho literario, el mismo Lastra sugiere — en un momento de la entrevista con O'Hara que el libro recoge — las explicaciones posibles de su situación marginal en el espacio de la poesía chilena: la escasez de su obra (se autocalifica como *escritor de palabra restringida, de espaciadas entregas poéticas*), y lo que decíamos, el que se le haya fijado como crítico, a lo que agrega algo importante para entender lo suyo: su (saludable) escepticismo frente al comentario ajeno o la consagración apresurada, lección esta última que dice haber aprendido ante obras como *Selva lírica* — la célebre antología de 1917 — que trae más de 200 nombres, “gente que estuvo en la actualidad, que fue importante en ese momento, y de la que nadie sabía nada 30 ó 40 años después”.

No obstante la propia aceptación de marginalidad de parte del poeta, tenemos la convicción profunda de que ya era hora de que se emprendiera un trabajo serio de análisis de obras poéticas tuyas tan significativas como son *Y éramos inmortales* (1974), *Noticias del extranjero* (1979, 1982, 1992), *Cuaderno de la doble vida* (1984) y *Travel notes* (1993), para no mencionar títulos que el autor prefiere olvidar: *La sangre en alto* (1954) y *Traslado a la mañana* (1959), libros de “la prehistoria de un poeta”, como él mismo pide apreciarlos. Este trabajo crítico es el cumplido, y con gran solvencia, por el también ensayista y poeta, especialista en poesía chilena

contemporánea, profesor de la Universidad de Washington, el peruano Edgar O'Hara. En la bibliografía que acompaña su estudio menciona los trabajos más importantes de quienes le habían precedido en su empeño, entre otros: Emilio Bejel, García Montoro, Miguel Gomes, Enrique Lihn, Jorge Rodríguez Padrón. Un puñado tan sólo de lectores — fieles lectores — de trabajo meritorio, si bien insuficiente, que el nuevo crítico muestra haber asimilado a cabalidad.

O'Hara organiza apropiadamente su libro: un largo ensayo interpretativo inicial, sugerentemente titulado "De acuerdo a la niebla, las primicias", luego un también extensa entrevista al poeta, fechada en 1994, de título "El poema: caballero inexistente", sacado de Italo Calvino, y un apéndice gráfico ("Mester de cercanía" lo llama), recopilación de cartas dirigidas a Lastra por amigos suyos escritores, todos fallecidos: Teillier, Arguedas, Salazar, Bondy, Lihn, Gullón, Cortázar.

Tres instancias que contribuyen, cada una por su lado, todas en conjunto, a la mejor lectura de una poesía que, más allá de su aparente sencillez expresiva, es fruto de una cuidadosa *vigilancia de la palabra*. Eso es lo que le enseñó uno de sus interdialogantes más frecuentes, Gonzalo Rojas, el poeta de ese único libro que viene escribiendo desde *La miseria del hombre* (1948) a *Río Turbio* (1996); siguiendo ese ejemplo, Lastra viene escribiendo un único libro desde los años 50 hasta el presente, según lo observara Lihn hace mucho y lo constatan otros estudiosos suyos, Gomes, Correa Díaz, y O'Hara se encarga de insistir. Es que, si bien sus afinidades electivas mayores se le han dado a Lastra con Enrique Lihn, Carlos Germán Belli, Oscar Hahn, Jorge Teillier, Alberto Rubio, Armando Uribe — señalo hermandades a las que habría que atender con cuidado —, no cabe duda de que la lección de Rojas le fue decisiva. Hasta el punto de que él mismo reconoce haber aprendido de su viejo amigo y maestro *el rigor poético de la palabra exacta, necesaria*. Y éste es rasgo que O'Hara sabe señalar muy bien en su estudio. A Lastra no le viene exclusivamente, por supuesto, del poeta de *Oscuro*: la lección de *rigor* y de *maestría verbal* la oyó también de Borges, escritor por el que dice tener una *adhesión muy grande*, como reconoce tenerla con José María Arguedas (para críticos despistados quizás autor en las antípodas del argentino), por su capacidad para *encarnar una experiencia* y llegar, así, a un *modo expresivo*. Es la doble dimensión (no contradictoria: complementaria), que signa el discurso lírico de Lastra y que su estudioso logra captar muy bien. Y en este empeño de hallar proximidades, en la línea crítica que al propio Lastra parece mejor satisfacerle, habría que pensar también en Vallejo, como certeramente se encarga de sugerirlo O'Hara, quien habla de *la estirpe vallejana* de algunos versos fundamentales del poeta chileno. Tampoco debería olvidarse a la Mistral, cuya *mejor lección*, según piensa Lastra, se dio en su *invitación a los ejercicios del rigor*.

Pedro Lastra, en la configuración de su discurso lírico, tiene como modalidad de trabajo el *cortar*, el *ajustar*. Es lo que le lleva a volver, en sus propios textos, sobre las *palabras gratuitas*, las relaciones que le parecen — en la relectura —, *arbitrarias*, *no funcionales* en el poema. De allí que O'Hara acierte grandemente al plantearle, en su entrevista, que a él, el crítico, le parece que a Lastra, el poeta, le preocupa el momento en que descubre que la poesía que está escribiendo deja de ser *testimonio personal* y pasa a ser *testimonio del lenguaje*. Por ese camino orienta O'Hara lo medular de su aproximación a la poesía de Lastra, hasta el punto de titular su libro *La Precaución y la Vigilancia*. Al estudioso le parece que la mejor arma del poeta chileno es la *reticencia*, vale decir, *la precisión verbal*. Algo que ya había visto Lihn, cuando dijo que Pedro Lastra era “verdadero enemigo del más mínimo énfasis”. O'Hara vuelve a acertar cuando piensa que en el proceso de purificación a que se había sometido el lenguaje en la lírica chilena Lastra supo detectar el papel cumplido *por el fuego de la antipoesía*. Vale recordar que un ensayo importante de Lastra es su “Introducción a la poesía de Nicanor Parra”, publicado en la *Revista del Pacífico* en 1968.

Son estudios como éste que hemos someramente reseñado los que le vale leer a quien se interese por rescatar figuras marginales de nuestra literatura. Estudios que, al rigor crítico — información precisa, sustentos teóricos sólidos —, suman un no desmentido propósito de ayudar a completar los trazos de una historia quizás demasiado atenta a los exitismos de mercado.

Una línea última sobre la edición del libro comentado: muy cuidada, de hermosa factura, forma parte de la colección de ensayos — suman ya siete — de la creciente editorial Barba de Palo que en Valdivia dirige, con loable esfuerzo, el poeta Jorge Torres. En esa colección han aparecido obras para las que es deseable amplia circulación, por ejemplo la de Sergio Mansilla sobre la poesía del mismo Torres, y la de éste en que recoge importantes trabajos críticos sobre Carlos Alberto Trujillo. La calidad de todos esos libros nos hace confiar en que la Editorial Barba de Palo continuará dando su aporte decisivo al mejor conocimiento de la obra no sólo de los poetas del sur de Chile, sino, como sucede con éste de O'Hara sobre Lastra, del país total, incluidos los escritores que la crítica establecida se empeña en desconsiderar.

Marcelo Coddou
Drew University

COLABORADORES

RAFAEL ARRAIZ-LUCCA. (Venezuela, 1959) Poeta y ensayista. Sus poemarios publicados son: *Balizaje* (Ediciones del Guaire, 1983), *Terrenos* (Editorial Mandorla, 1985), *Almacén* (Fundarte, 1988). Fue jefe de redacción de la revista *Imagen*. Se ha desempeñado como Sub-Director de la Galería de Arte Nacional y Director General de Monte Avila Editores.

ANA MARIA BARRENECHEA. Argentina. Catedrática de la Universidad de Buenos Aires. Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" y Directora del Centro de Genética Textual de la misma universidad. Especialista en literatura argentina y latinoamericana. Ha publicado libros y numerosos artículos en revistas profesionales internacionales. Entre sus trabajos críticos mencionamos *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*", *INTI* No. 10-11, 1980, y "Rayuela, una búsqueda a partir de cero", en *Julio Cortázar: Rayuela*, Edición Crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (Colección Archivos, 1991).

FERNANDO BURGOS. Chileno. Graduado de la Universidad de Chile y de la Universidad de Florida. Entre sus libros figuran *La novela moderna hispanoamericana*, *Antología del cuento hispanoamericano*, edición crítica de *El matadero*, *Ensayos estéticos y Prosa Varia de Esteban Echeverría*. Su ensayo *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* fue publicado por Monte Avila en 1995. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Memphis en Tennessee.

MARCELO CODDOU. Chileno. Profesor en Drew University. Sus trabajos críticos han circulado en numerosas publicaciones internacionales. En su producción destaca una valiosísima edición de *La miseria del hombre* de Gonzalo Rojas, hecha en colaboración con Marcelo Pellegrini.

RUTH K. CRISPIN. Profesora en el Departamento de Humanidades de Philadelphia College of Pharmacy and Science. Ha publicado varios artículos sobre la poesía de Pedro Salinas, además de trabajos sobre *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.

MANUEL DIAZ MARTINEZ. Es poeta cubano de reconocida calidad; vive exiliado en Palma de Mallorca desde hace varios años. Trabaja como editor de *Espejo de Paciencia*, revista cultural de la importante Universidad de Las Palmas.

LUIS DOMINGUEZ VIAL. Chileno, 1933. Cuentista, novelista. Fundador del Taller de Escritores de la Universidad Católica de Chile, en el cual participaron los jóvenes narradores y poetas chilenos en sesiones de cultura y de crítica. Por varios años fue Director de la escuela de periodismo en la misma universidad. Su última novela *O capitán mi capitán!* su publicó en 1988. Ha publicado recientemente el relato "El pianista que mandan llamar", 1994.

JENNIFER ESTRELLA. Dominicana. Concluye actualmente sus estudios de doctorado en la Universidad de Connecticut-Storrs con una tesis sobre la narrativa fantástica modernista.

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* Número 37-38, 1993. Ha publicado también varios estudios sobre la obra de Alfredo Bryce Echenique aparecidos en revistas varias.

AMERICO FERRARI. Peruano. Ha sido profesor en diversas universidades de gran prestigio, entre ellas la Sorbonne y la Universidad de Ginebra. Sus libros y ensayos sobre poetas como Vallejo, Eguren, Girondo y Montejo han gozado de gran difusión.

VICTOR FOWLER CALZADA. Ciudad de La Habana, 1960. Estudió Licenciatura en Pedagogía, en la especialidad de Español y Literatura. Ha publicado los libros de poemas *Al próximo que venga* (1985), *Estudios de cerámica griega* (1990), *Confesionario* (1993) y *El descencional* (1994). También es co-autor de la recopilación de poetas jóvenes cubanos *Retrato de grupo* (1989).

JUAN CARLOS GALEANO. Nació en Amazonas, Colombia en 1958. Publicó su primer poemario *Baraja Inicial* en Colombia con Ulrika Editores en 1986. Poemas y artículos suyos han aparecido en revistas de Colombia, España y Estados Unidos. *Agricultura de la muerte*, su libro sobre poesía de "la violencia", será publicado por la Universidad Nacional de Colombia en 1997. Actualmente trabaja como profesor de poesía latinoamericana y cine hispano en la Universidad del Estado de la Florida.

ANTONIO GARCIA-LOZADA. Colombiano. Se doctoró en la Universidad de Maryland. Sus artículos y cuentos han aparecido en diversas revistas internacionales. Actualmente es profesor en Central Connecticut State University.

JUDIT GERENDAS. Profesora titular de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, en la especialidad de teoría de la literatura. Entre sus volúmenes más recientes se cuentan *El fósforo cautivo: literatura latinoamericana y autodeterminación* (1992), *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva* (1993) y *Narrativa venezolana attuale* (1995). Premio del Concurso de Cuentos del diario *El Nacional* correspondiente al año 1996.

MIGUEL GOMES. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Connecticut-Storrs. Sus trabajos críticos han aparecido en diversas publicaciones académicas y literarias de los Estados Unidos e Hispanoamérica. Entre sus volúmenes se cuentan *Poéticas del ensayo venezolano: la forma de lo diverso* (1996), *El pozo de las palabras* (1990, Premio Fundarte de Ensayo) y *Antología poética de Oswald de Andrade* (1988), estudio preliminar y traducción al español.

OSCAR HAHN. (Chile, 1938). Poeta y ensayista, que se desempeña desde 1977 como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Iowa. Dos de sus principales libros poéticos han aparecido en la serie "Discoveries", Latin American Literary Review Press, traducidos por James Hoggard: *The Art of Dying* (1987) y *Love Breaks* (1991). Otras de sus publicaciones poéticas son *Flor de enamorados* (1987) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989). Entre sus trabajos críticos mencionamos *Texto sobre texto* (1984) y *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX* (1990).

CONSUELO HERNANDEZ. Nacida en Colombia. Especialista en Poesía Latinoamericana. Actualmente es profesora en American University. Ha publicado numerosos trabajos en revistas profesionales de los Estados Unidos, España y Latinoamérica. Próximamente estará circulando su libro titulado *Alvaro Mutis: una estética del deterioro*, bajo el sello de Monte Avila. Sus poemas han sido publicados en Caracas, Nueva York y Washington.

WILFREDO HERNANDEZ. Venezolano. Licenciado en Idiomas Modernos, con especialidad en francés. Ha recibido la maestría en literaturas hispánicas y está a punto de concluir sus estudios de doctorado en la misma área en la Universidad de Connecticut-Storrs. Participó activamente en el proceso de investigación de la *Historia de la alimentación en Venezuela* de José Rafael Lovera, Monte Avila Editores, 1988.

ESTELLE IRIZARRY. Profesora titular de español en Georgetown University. Directora de *Hispania*, la revista de la Asociación Norteamericana de Profesores de Español y Portugués desde 1993. Académica de número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Correspondiente de la Real Academia Española. Autora de numerosos libros y artículos sobre literatura española e hispanoamericana (sobre Francisco Ayala, Rafael Dieste, Eugenio Fernández Granell, Enrique A. Laguerre, *La broma literaria*, *Escritores-Pintores españoles de siglo XX*).

LUIS LA HOZ. Lima, 1949. Entre sus obras publicadas están *Primer incendio* (1977), *Quiero morir soñando* (1978), *Las predilecciones* (1981), *Angel de hierro* (1984), *Los setenta* (1985).

FELIPE LA PUENTE. Profesor de literatura española en la Universidad de Memphis. Autor del *Diccionario de seudónimos literarios españoles* y editor del libro *Teatro español del siglo veinte*. Ha publicado artículos sobre Cervantes, Lope, Unamuno, Cela, y Otero entre otros. Actualmente prepara un ensayo sobre la obra de Camilo José Cela y una bibliografía crítica sobre Miguel de Unamuno.

KEVIN S. LARSEN. Profesor de literatura española en la Universidad de Wyoming. Ha publicado numerosos artículos en revistas literarias de los Estados Unidos y España. Es editor asociado de *Ometeca*.

ELIDA LOIS. Profesora del Instituto de Filología y Letras Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en literatura argentina y latinoamericana y autora de ediciones críticas de clásicos rioplatenses.

ANTONIO LOPEZ ORTEGA. Venezolano. Conocido crítico y uno de los principales nuevos narradores de Venezuela. Su labor cuentística se recoge en varios volúmenes, entre los que destaca *Naturalezas menores* (Caracas: Alfadil, 1991). Pronto publicará un nuevo libro de varia invención, *Lunar*.

OSCAR MARTIN. Español. Concluye en estos momentos su doctorado en la Universidad de Wisconsin-Madison. Se especializa en literatura medieval.

JUAN M. MEDRANO-PIZARRO. Profesor de literatura hispanoamericana en Dartmouth College.

ROBERT NEUSTADT. Profesor de la literatura hispanoamericana en la Universidad de Mississippi.

MARCELA OCHOA PENROZ. Profesora en la Universidad de Iowa. Hizo estudios doctorales en la misma universidad. En 1997 publicó un libro sobre las reescrituras del *Quijote*.

EDGAR O'HARA. (Perú, 1954). Poeta, ensayista y crítico literario, enseña literatura hispanoamericana en la Universidad de Washington, Seattle. Entre sus publicaciones poéticas se cuentan *Curtir las pieles* (Lima) y *Límites del criollismo* (Valdivia, Chile), ambos de 1991. Entre sus trabajos de ensayo de crítica mencionamos *Cuerpo de reseñas* (1984), *La palabra y la eficacia. Acercamiento a la poesía joven* (1984) y *Agua de Colombia. Notas sobre poetas colombianos* (1988).

MARCELO PELLEGRINI. Chileno. Profesor de literatura, poeta y crítico. Numerosas colaboraciones suyas han aparecido en la prensa chilena y en publicaciones internacionales dedicadas a la investigación como *INTI* y *Revista Iberoamericana*. Ha publicado en colaboración con Marcelo Coddou una edición crítica de *La miseria del hombre* (1995).

FLORIDOR PEREZ. Poeta, antólogo y crítico literario. Nació en Los Angeles, Chile, en 1937. Es profesor de literatura en la Universidad Nacional Andrés Bello, de Santiago. Obra poética: *Para saber y cantar* (1965), *Cielografía de Chile* (1973), *Chilenas i chilenos* (1986), *Cartas de prisionero* (1992). Ha realizado también una incesante y novedosa tarea como autor de publicaciones literarias destinadas a la enseñanza básica y secundaria.

VICTOR RODRIGUEZ NUÑEZ. Es poeta cubano, autor de varios poemarios y antologías. Actualmente hace el doctorado de Literatura en la Universidad de Texas, Austin.

GRACIELA N. SALTO. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora adjunta de literatura latinoamericana en la Universidad de La Pampa. Ha publicado artículos en *Gestos*, *Filología*, *Excavatio* y *La Torre*. Actualmente está terminando la tesis de doctorado sobre *Las estrategias científicistas en la literatura argentina de fines del siglo XIX*.

NICOMEDES SUAREZ ARAUZ. Poeta, ensayista y traductor. Nació en el Beni, Bolivia, en 1946. Estudió en Argentina, Inglaterra y los Estados Unidos, donde obtuvo el doctorado en Literatura Comparada en 1976. Es profesor en Smith College. Entre sus libros de poemas, *Caballo al anochecer* (1978) y *Los escribanos de Loén* (1974 y 1982). En 1988 apareció la quinta edición de su importante obra *Amnesis: The Art of the Lost Object*, en la cual participa, junto a varios artistas plásticos, como poeta, pintor, crítico y teórico de arte.

ADA MARIA TEJA. Profesora e investigadora. Actualmente enseña en la Universidad de Arezzo, Italia. Es autora de *La poesía de José Martí entre Naturaleza e Historia, estudios sobre la antítesis y la síntesis*. Marra Ed., Cosenza, 1990. También ha publicado numerosos artículos sobre literatura hispanoamericana. Está terminando un trabajo sobre la parodia en *Paradiso*, de Lezama Lima.

JORGE TORRES ULLOA. Valdivia, Chile, 1948. Poeta, actor y director teatral, se ha destacado también en el trabajo de edición de obras poéticas, como fundador de la Editorial Barba de Palo, y en la canción popular. Como poeta ha publicado *Recurso de amparo* (1975), *Palabras en desuso* (1978),

Graves, leves y fuera de peligro (1987), *Poemas encontrados y otros pretextos* (1991) y *Poemas renales* (1992, Premio Municipal de Poesía, de Santiago).

CARLOS ALBERTO TRUJILLO. Chileno. Es profesor de literatura hispanoamericana en Villanova University. Se doctoró en la Universidad de Pennsylvania con una tesis sobre la poesía del sur de Chile 1973–1993. Tiene publicados varios poemarios, entre ellos destacan *Las musas desvaídas* (1977), *Los territorios* (1982), *Mis límites. Antología de poesía* (1992) y *La hoja de papel* (1992). Recibió el Premio Pablo Neruda de la Fundación Neruda (Chile, 1991) y es Co-Editor de la revista *Textos* de la Universidad de South Carolina.

LILIAN URIBE. Uruguaya. Se doctoró en S.U.N.Y.-Stony Brook. Como crítica ha publicado importantes volúmenes antológicos en torno a la obra de Juan Gelman. Cultiva también la poesía. Actualmente es profesora en Central Connecticut State University.

ALAN WEST DURAN. Poeta, ensayista, relator, crítico y traductor cubano. Se doctoró en Literatura Hispanoamericana y Brasileña de New York University. Ha ejercido la docencia en Brown University y Wellesley College. Entre sus libros publicados se encuentran: *En cinco tiempos* (1987), y *Dar nombres a la lluvia* (1995), éste con Editorial Verbum en Madrid. Ambos son poemarios bilingües. En 1997 la Greenwood Publishing sacará su libro de ensayos sobre la literatura, arte y música de Cuba, *Tropics of History: Cuba Imagined*.

INTI: NUMEROS PUBLICADOS Y LISTA DE PRECIOS PARA SUSCRIPTORES

NO. 1

\$6.00

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

\$6.00

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

\$6.00

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**AGOTADO**

ESTUDIOS: Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva* y *La noche de San Juan* de Lope"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos'"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; **CREACION:** Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Ángel de la poesía".

NO. 5-6**(Número especial)****\$8.00**

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**\$6.00**

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

\$6.00

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

\$8.00

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)

\$10.00

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 Maria Barrenechea, "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*"; Saúl Sosnowski, Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname', de Julio Cortázar"; Ivan Schulman, "Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido"; Fernando Alegría, "*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas"; Jean Franco, "Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life"; Luis Harss, "Cortázar: Lenguaje y sociedad"; Joaquín Roy, "Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina"; Jaime Alazraki, "Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar"; Angela Dellepiane, "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'"; Alfred MacAdam, "La figura en el tapiz: La coincidencia de Cortázar y James"; José Miguel Oviedo, "El Rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*".

NO. 12**\$8.00**

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)****\$10.00**

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

\$8.00

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 Ochsensus 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

\$10.00

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:****\$14.00***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**\$8.00**

ESTUDIOS: José Pascual Buxó, "Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del 'Ajedrez' de Jorge Luis Borges"; Ricardo Yamal, "Antipoesía o antropofagia: 'Los vicios del mundo moderno' de Nicanor Parra"; Elsa K Gambarini, "Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga"; Gioconda Marún, "La bolsa de huesos: un juguete policial de Eduardo L Holmberg"; Alfredo Villanueva-Collado, "José Asunción Silva y la idea de la modernidad"; María A. Salgado, "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; Juan Ramón Resina, "Unas notas sobre la metáfora"; Olga Eggenschwiller Nagel, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACION:** Luis Domínguez, Estela Breccia, Olga Susana Juzyn, Lida Aronne-Amestoy, Gabriel Rosado, Pablo Amanía; **RESEÑAS:** Juan Ramón Duchesne, "Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier*"; Clement White, "Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio*"; Thomas R. Ward, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente*"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI V:** Luis Aviles, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos.

NO. 21

\$8.00

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*)

\$14.00

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 Klopfer, "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. Reis de Rivarola, "Política y ficción fantástica"; Besnard Terramorsi, "Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de 'Segunda vez' de J. C."; Fernando Moreno, "Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graffiti', de J. C.)". Alain Sicard, "Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)"; M. Morello-Frosch, "De perseguidores a perseguidos en la ficción

de J. C.”; Karl Kohut, “El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio”; Kalus Pürtl, “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-tiempo, 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

\$12.00

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 narrador 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: <i>Coloquios del Oficio Mayor</i> — Entrevistas a 26 poetas)	\$14.00
-----------	---	---------

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 cotidianeidad”; “Pedro Lastra o La restricción de la palabra”; Hernán Lavín Cerda: La apacible violencia de las palabras”; “La poesía de Juan Liscano: Materia prima de la Gran Obra”; Liliana Lukin: “El cuerpo del deseo en la escritura”; “Eduardo Milán: El poeta en el paisaje del texto”; “Alvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos”; “Entre la épica y la lírica de Heberto Padilla”; Néstor Perlongher: La parodia diluyente”; “Luis Rebaza Soraluz: Invitación al laberinto”; “Gonzalo Rojas: Entre el murmullo y el estallido de la palabra”; “Armando Romero: Escarbando el aire con los manos”; “Continuidad de la voz en Javier Sologuren”; “Ida Vitale: Entre lo claro y lo conciso del poema”; “Saúl Yurkievich: La omniposibilidad verbal”.

NO. 28

\$10.00

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 Carpi en el teatro de Lope de Vega”; Fernando Burgos y M. J. Fenwick, “En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). CREACION: Antonio Planells, Carlos Johnson, Resurrección Espinosa, Antonio Alberti, 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

\$12.00

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 Kozer"; 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 Margari-to 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 Ángel Zapata. RESEÑAS: Iian Stavans sobre Flora H. Schiminovich: 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

\$10.00

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 Pérez-Fernández, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn"; Ricardo Yamal, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; Stephen F. White, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; NOTAS DE LA ACTUALIDAD: Alfredo Bryce-Echenique, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; Julio Ortega, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; CREACION: Carlos Johnson, "Inti Raymi"; Pedro Lastra, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi letanía"; "Una sombra"; "Paraísos"; Gilberto Castellanos, "Yacimientos del verano"; Lucía Fox, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayordomo de Moctezuma"; Miguel Angel Zapata, "Morada de la voz"; Magali Alabau, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". RESEÑAS: Juan Zapata G, sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*; Rafael E. Hernández, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la 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. (Manifiestos, proclamas y otros escritos).

NO. 32-33

\$14.00

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 Ángel 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

\$14.00

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. *Cua-renta 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

\$12.00

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**, Tumo 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 Siscar**, **Blanca Streponi**. **CUENTOS**: **Amy Nocton**, **Luis Rebaza Soralez**, **Armando Romero**. **RESEÑAS**: **Miguel Gómez**, **Carlos Drummond de Andrade**: *Itabira. antología*; **Miguel Gómez**, **Edgar O'Hara**: *Límites del crioll-ismo*; **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)

\$14.00

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 Streponi**, 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 Varderi**, 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.

NO. 39

\$14.00

ESTUDIOS: **Manuel García Castellón**, *De procuranda indorum salute*: salvación y liberación del indio en José de Acosta, S.J.; **Kristine Ibsen**, La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en *Terra nostra* de Carlos Fuentes; **Luis Eyzaguirre**, Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*; **Tamara Williams**, Narrative Strategies and Counter-History in *El estrecho dudoso*; **Amelia Mondragón**, Carpentier: Colón desde el nuevo mundo; **Thomas Butler Ward**, Hacia el concepto de un dios científico en el pensamiento de Manuel González Prada; **Pedro Lasarte**, *Sin Rumbo* en el texto de Schopenhauer; **Henry Cohen**, “El amor... loca palabra”; Eroticism in Gioconda Belli’s *De la costilla de Eva* **Jacobo Sefami**, vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik; **Alberto Julián Pérez**, *En breve cárcel*: lo narrado y la narración; **Marina Pérez de Mendiola**, *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco y la inscripción de la identidad sexual; **María Cristina Pons**, “Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Edgardo Rodríguez Juliá**, Faro del mundo, luz de América; La isla al revés; **Mirko Lauer**, La cultura popular bien pensada; **Gonzalo Rojas**, Por Vicente; **Jorge Cornejo Polar**, Belli o la diferencia; **Lilian Uribe**, Mester de extranjería: la poesía de Pedro Lastra; **Renato Martínez**, “Soy el astronauta que flota por una ciudad”: imágenes y transmutaciones en el texto poético de Javier Campos; **Pedro Granados**, Carmen Boullosa, el árbol y el remolino; **María Antonieta Flores**, Los terrenos del exilio; **Raquel Merino**, Arthur Miller’s *A View From the Bridge* in Spanish. **CREACION**: **Gonzalo Rojas**, Carta a Huidobro; Flores para Humberto; La sedentaria; **Carlos Germán Belli**, Al pintor Giovanni Donato de Montorfano (1440-1510); El corazón hambriento; El hablante contento; **Javier Campos**, El poeta joven; Carpe Diem; **Ursula Cornejo**, Exilio de cuerpo [fragmentos]; **Rosa Lentini**, Poemas; **José A. Mazzotti**, Por

la orilla del río; *Saqsaywaman*; *sonqoruru*; Codo empinado; **Alejandro Aura**, Al sueño perfecto; **Argyro Kefala**, Xenia. Un Mar; **Jorge Torres Zavaleta**, El cardumen. SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IX: **Marcelo Coddou**, Obras de Gonzalo Rojas. RESEÑAS: **Marcelo Coddou**, **Zelda Brooks**: *Carlos Alberto Trujillo: Un poeta del Sur de América*; **Pedro Granados**, **Antonio Cillóniz**: Cantos de piedra. *La constancia del tiempo*; **Jacobo Sefami**, **Julio Ortega**: *Trilce* de César Vallejo; **Hernán Castellano Girón**, **Juan Pablo Riveros**: *De la tierra sin fuegos*; **Eduardo Jaramillo-Zuluaga**, **Fernando Reati**: *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*; **Juan Carlos Mercado**, **Domingo Faustino Sarmiento**: *Recuerdos de Provincia* **Jacobo Sefami**, **Hector Libertella**: El sujeto sintáctico. *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*; **Dolores M. Koch**, **Ernesto Gil López**: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*; **Rocío Quispe-Agnoli**, *Reflexiones Lingüísticas y Literarias. Vol. i.* **Sylvia Santaballa**, *Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX* **Marcia Stephenson**, **Javier Sanjinés C.**: Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia; **Jacobo Sefami**, **Jorge Schwartz**: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* de Madrid; **Lilian Uribe**, **Pablo Rocca**: *35 años en Marcha* **Elena M. Martínez**, *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*. COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.

NO. 40-41	THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES	\$15.00
-----------	--	---------

INTRODUCTION: **Cynthia Duncan**. ESTUDIOS: **Eliana Rivero**, Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana; **Lucía Guerra Cunningham**, Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana; **Gabriela Mora**, Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de *La Quintrala*; **Evelyn Picon Garfield**, La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda; **Sharon Magnarelli**, Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in *Luisa Josefina Hernández's Los huéspedes reales* **Denise DiPuccio**, *Siete lunas y un espejo*: New Texts to Live By; **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* **Marcia Welles**, Goya, Ortega, and Martín-Santos: Intertexts; **Debra A. Castillo**, Meat Shop Memories: **Federico Gamboa's Santa Michael Handelsman**, *Balilomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal; **María Inés Lagos**, Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río; **Andrés Avellaneda**, Construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje; **Cynthia Duncan**, An Eye for an "I": Women Writers and the fantastic as a

experience of limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi; **Patricia N. Klingenberg**, Silvina Ocampo frente al espejo; **L. Teresa Valdivieso**, Mujeres en busca de un nuevo humanismo; **Janet Pérez**, *Nubosidad variable*; Carmen Martín Gaité and Women's Words; **Cynthia Steele**, María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano; **Antonio Martínez**, La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo. NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit. COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.

NO. 42

\$15.00

ACKNOWLEDGEMENTS: Julio Ortega

ENSAYOS:

Mario Ojeda, La Universidad mexicana ante el nuevo siglo; **Raúl Padilla López**, El papel de la Universidad en las regiones; **Gonzalo Celorio**, El ministerio cultural de la UNAM; **Hector Aguilar Camín**, La obligación del mundo: Los cambios de fin de siglo y la transformación de México; **José Woldenberg**, Prensa, estado y sociedad: algunos nudos; **Ilán Bizberg**, Puede la ciencia política comprender los eventos históricos?; **Federico Reyes Heróles**, Sondear a México; **Victor Flores Olea**, Identidad y cambio: los rostros en movimiento; **Margo Glantz**, Fin del milenio: fin de la revolución mexicana?; **Mario Ojeda**, The North American Region: Academic Cooperation Among Unequal Partners.

ESTUDIOS:

Rebeca Barriga Villanueva, La paradoja lingüística del indígena mexicano; México, país plurilingüe; **Antonio Alatorre**, La identidad del castellano en México; **Yvette Jiménez de Baez**, Tradición e identidad: Décimas y glosas de ida y vuelta; **Beatriz Mariscal**, Renovación y afirmación de las identidades culturales; **José María Muriá**, Otros estudios del siglo XIX mexicano; **Olbeth Hansberg**, La filosofía en México; **Hernán Lara Zavala**, Algunas opciones de la novela en México.

TESTIMONIOS:

Sergio Pitol, Viajar y escribir; **Alejandro Aura**, Mejor reírse; **Gonzalo Celorio**, *Amor propio* con amor propio; **Ignacio Solares**, Madero en la historiografía de la revolución mexicana; **Dante Medina**, Ganas de sonreír ante la historia; **Carmen Boullosa**, La destrucción en la escritura; **Oscar de la Borbolla**, El juego ucrónico; **Juan Villoro**, Los años del Mono; **Carlos Fuentes**, España y México, España en México.

NOTAS:

Eva Cruz Yáñez, Las paradojas de la traducción; Elsa Cecilia Frost, Traducir del inglés y sus varias dificultades; Alberto Blanco, El pozo de Lebab (o de la traducción como un trabajo interior); Pura López Colomé. En torno a la obra de Robert Hass y su traducción; Rafael Vargas, La traducción como puente: proyectos y prácticas; Dulce María Zúñiga; Traducir: el arte de llegar al otro lado; Deborah Cohn, La historia y el paraíso subvertido en *La muerte de Artemio Cruz* Carrie C. Chorba, The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullousa's Historiographic Metafiction.

LIBROS RECIBIDOS:

INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS

NO. 43-44	\$15.00
-----------	---------

ESTUDIOS:

Alexis Márquez Rodríguez, La cultura del mestizaje: Venezuela en el umbral del siglo XXI; Alicia Llarena, Claves para una discusión: El "Realismo mágico" y "Lo real maravilloso americano"; Edgar O'Hara, El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta); Carmen Foxley, Poesía de Enrique Lihn en el contexto de la modernidad; Jordi Gracia, Bryce Echenique y Martín Romaña o las trampas del humor; Ksenija Bilbija, Maquillaje y escritura en "Ceremonias de rechazo" de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio; César Ferreira, *Amor propio* de Gonzalo Celorio y la novela latinoamericana reciente; María Eugenia Mudrovcic, *La tía Julia y el escribidor*: Algunas lecciones prácticas en torno a la estética de lo huachafo; César Rodríguez de Sepúlveda: La imagen de oriente en las novelas de Severo Sarduy; Joseph Tyler, Cortázar: Jazz y literatura; Isabel Alvarez Borland; Cortázar: On Critics and Interpretation; MARGARA RUSSOTTO; Encantamiento y compasión: un estudio de "El huevo y la gallina"; Petra-Iraides Cruz Leal, Mariátegui, director e impulsor de páginas vanguardistas; Luis Rebaza-Soraluz, El viaje de Edgar A. Poe en la barca del modernismo y la construcción poética de Manhattan en el siglo XX; Irene Mizrahi Bécquer a través de Paz; Efthimia Pandis Pavlakis, El niño como personaje y lector en la obra cardosiana.

NOTAS:

Julián Ríos, *El naranjo, o los círculos del tiempo* narrativo de Carlos Fuentes; Rafael Arráiz-Lucca, Venezolanische Poesie: Un paseo para turistas; Poesía venezolana y posmodernidad; Stefanía Mosca, En el caribe, somos híbridos, amargos, burlones y sentimentales; Nora Domínguez, El desorden materno. Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez; Michael Bell, Journalism and/or Fiction: The Worlds of Gabriel García Márquez; Miguel Gomes, Luis Alberto Crespo.

Más afuera; Carmen L. Torres-Robles, Transferencias expresivas y simbólicas en *El trino del diablo* de Enrique Valdés; Marcelo Pellegrini, Eduardo Anguita en sus 80 años; Alberto Julián Pérez, La poesía neo-filosófica de Gilberto Castellanos.

NOTAS DE LA ACTUALIDAD:

Alfredo Bryce Echenique, Historia peruana de la capital del mundo; Edgardo Rodríguez Juliá, La ultratumba; Dominicanos; Gonzalo Celorio, Del velorio de mi casa al velorio de mi país.

ENTREVISTAS:

Edgar O'Hara, La poesía es el pez en el agua: conversación con Pedro Lastra; Ana Eire, Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy; Raúl Bañuelos, Entrevista con Dante Medina.

CREACION:

POESIA: Charlie Gómez Castro; Verónica Jaf'é; Lelia M. Madrid; Sergio Mansilla; Leonardo Palacios Angelini; Víctor Rodríguez Núñez.

CUENTOS: Liliana Herr; Luis López Nieves; Francisco O. Ramírez C.; Daniel R. Rivera; Antonio Vera-León.

RESEÑAS

Fernando Velázquez Pomar: En su propias palabras. *Antología personal*.

Miguel Gomes: Juan Sánchez Peláez. *Poesía*.

Rocío Quispe-Agnoli: Flor María Rodríguez-Arenas. *Hacia la novela: la conciencia literaria en Hispanoamérica* (1792-1848).

Marcelo Pellegrini: Floridor Pérez: *Memorias de un condenado a amarte*.

Carlos Alberto Trujillo: *Desde los lagos, Antología de poesía joven*.

Gabriella De Beer: *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. I, 1916-1927.

María de los Angeles Pérez López: Esteban Echeverría: *El matadero, ensayos estéticos y prosa varia*.

Marcelo Pellegrini: Carlos Alberto Trujillo: *Mis límites. Antología de poesía* (1974-1983).

Petra-Iraides Cruz Leal: Judit Gerendas, *El fósforo cautivo. Literatura latinoamericana y autodeterminación*.

César Rodríguez de Sepúlveda: Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*.

COLABORADORES

NO. 45

PARA NO VOLVER A LA MANCHA

\$15.00

Julio Ortega: Noticia

Carlos Fuentes: Memory Lapses; **José Antonio Millán:** Cervantes, sastre; **Carmen Boullosa:** El ojo de las tres y los dos de Cervantes; **Alejandro Sánchez Aizcorbe:** La Lira de Pausa; **Francisco Hinojosa:** Quijote hidalgo; **Julia Castillo:** Intersecciones del *Quijote* (Lectura en laberinto a cuatro voces); **Gonzalo Díaz Migoyo:** *Don Quijote* lectura a través; **Roberto Ruiz:** Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo; **Carlos Rojas:** Cervantes –los años perdidos; **Edgardo Rodríguez Juliá;** Don Quijote por Nabokov; **Alan Trueblood:** Dostoevski and Cervantes; **Rafael Olea Franco:** La lección de Cervantes en Borges; **Michael Bell:** The Fuentes of Fuentes and the Aura of *Aura* Carlos Fuentes' Up-dating of a Cervantean Theme; **Oscar de la Borbolla:** El universo cervantino; **Enrique Verástegui:** La actitud quijotesca; **Pedro Lastra:** Poema; **Jorge Luis Borges:** A Recovered Lecture on Cervantes.

INBETWEENNESS AND TRANSBORDERING

Rosa Beltrán: Chronicle of a Dis-encounter: Another Reading of the Americas; **Federico Acevedo:** Cristóbal Colón y la literatura; **Yolanda Salas:** Una biografía de los “espíritus” en la historia popular venezolana; **Beatriz Mariscal Hay:** De mayorías y minorías: nacionalidades culturales en los Estados Unidos; **Steven Boldy:** Towards *Zona sagrada* **Claudio Canaparo:** Fabulaciones y (con)fabulaciones literarias. Algunas consideraciones preliminares acerca de la escritura literaria argentina; **Alita Kelley:** Recorriendo la Avenida Salaverry: los problemas enfrentados por el traductor de Bryce Echenique; **César A. Salgado:** *Ulysses* en *Paradiso*: Joyce, Lezama, Eliot, y el método mítico; **Lisa Voigt:** Espacio y lenguaje en *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta; **María Fernanda Lander:** *No me esperen en abril* o el relato de la nostalgia y el olvido; **Camille Cruz-Martes:** La nostalgia de la historia en *La noche oscura del niño Avilés*; **Ricardo Krauel:** Lectura mítica y ambigüedad genérica; *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes; **Laura Pirott-Quintero:** El cuerpo en la narrativa de Carmen Boullosa.

NUEVAS APROXIMACIONES

Martha L. Canfield: Jorge Eduardo Eielson: Noticias biográficas; **Jorge Eduardo Eielson:** Defensa de la palabra. A propósito de “El diálogo infinito”; **Pablo Capanna:** Las fases de Levrero; **Miguel Gomes:** Alberto Escobar y el pensamiento literario hispanoamericano; **María Negroni:** El teatro ejemplar de la tristeza; **Analy Lorenzo:** Bailar boleros; **Rafael-José Díaz:** El uno en lo uno; **Ricardo Gutiérrez Mouat:** Aporía y repetición en *Santa Evita*.

PARA VOLVER A SALIR DE LA MANCHA

Pablo Guevara: "Carta trigésima"; Carlos Henderson: "Dos poemas"; Mariella Sala: "Mientras la siesta"; Carmen Ollé: "Frágil ante lo inhumano"; Mirko Lauer: "Anticlimax"; Magdalena Chocano: "Retrato"; Rocío Silva Santisteban: "Condenado amor"; Alfredo Pita: "El tiempo señalado"; Antonio López Ortega: "Dos breves"; Gonzalo Ramírez: "N"; Jan Martínez: "Aforismos de Ignacio Dorna"; José Santos: "Elogio de Carlos III"; Diego Deni: "Historia de un breve reinado"; Martha L. Canfield: "El mar de las antillas".

RESEÑAS

Marcelo Pellegrini: Rubén Jacob. *Llave de sol*. Ediciones Altazor, serie divergente: Viña del mar / Santiago de Chile, 1996. Miguel Gomes: Oscar Hahn. *Versos robados*. Madrid: Visor, 1995. Wilfredo Hernández: Oscar Rodríguez Ortiz. *Hacer Tiempos*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995. Oscar Garaycochea: Blanca Strepponi. *Las vacas*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia, 1995. Juan Carlos Mercado: Oswaldo Holguín Callo. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833 – 1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. Jesús M. Salamanca: Javier Marías. *Cuando fui mortal*. Madrid: Alfaguara, 1996. Gareth Price: Rafael Arráiz Lucca. *Batallas*. Caracas: Fundarte, 1995. Rodrigo Cánovas: Julio Ortega. *Arte de innovar*. México: UNAM, 1994.

COLABORADORES

INTI: GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCION ANUAL:

Regular individual:	\$30.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$50.00 US
Canadá:	\$60.00 US
Europa y Latinoamérica:	\$70.00 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 / 2690

FAX: 401-865-1264

E-mail: rcarmo @ aol. com.

VISÍTENOS EN EL INTERNET:

<http://www.wheatonma.edu/Acedemic/Journals/INTI>

BROWN UNIVERSITY

Department of Hispanic Studies

MODERNISMO Y MODERNIDAD EN ESPAÑA Y AMERICA LATINA

SIMPOSIO INTERNACIONAL EN HONOR DE GEOFFREY W. RIBBANS

Septiembre 17 – 19, 1998

CONVOCATORIA

Se considerarán propuestas de ponencias sobre los tópicos siguientes:

Fin de siglo en España y América Latina
Generación del '98
Modernismo Hispanoamericano
Modernismo Catalán
Modernismo y Postmodernismo
Fin de siglo XX en España y América Latina
(en inglés o español)

Enviar propuesta de no más de 300 palabras a:

Profesora Beth W. Bauer
Department of Hispanic Studies
Brown University, Box 1961
Providence, Rhode Island 02912

Teléfono: (401) 863-3772
Fax: (401) 863-2834
E-mail: Beth_Bauer@brown.edu

INSCRIPCION: \$70.00

EDICIONES INTI

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas acaba de publicar:

LENGUA MUERTA POESIA, POST-LITERATURA & EROTISMO EN ENRIQUE LIHN

por

Luis Correa Díaz

Lengua Muerta da una mirada retrospectiva a la poesía de Enrique Lihn (1988-1949), a partir de ciertas observaciones surgidas de la lectura de su último poemario, el *Diario de muerte* (póstumo y post-literario, 1989). Lo observado en estas páginas es: la estrategia filosófica de la negatividad; la configuración genérica; la intertextualidad refleja; la biopoética de la muerte; la biopoética del amor, y la clave de un eros muriente para el entendimiento de su escritura.

ISBN: 1-888135-00-X. \$15.00.

PEDIDOS: cheque o giro 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 Roger Carmosino y Julio Ortega, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2690 / 401-464-4691

FAX: 401-865-1264

E-mail: rcarmo @ aol. com.

EDICIONES INTI

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas acaba de publicar:

POETICAS DEL ENSAYO VENEZOLANO DEL SIGLO XX: LA FORMA DE LO DIVERSO

por

Miguel Gomes

Este trabajo intenta, a través del análisis de textos y autores representativos, conciliar el universo “escritural” con el “doctrinal” del género. Específicamente, se discuten las conexiones entre la retórica que adopta el discurso y las ideas que éste postula, sea acerca del arte, sea acerca de la sociedad... Este estudio identifica específicamente tres movimientos en la historia reciente de Venezuela – modernismo, mundovismo y posmundovismo – cada uno de ellos con obsesiones temáticas divergentes y, no menos, con maneras muy distintas de plasmar la subjetividad hablante y de entender por lo tanto, el encuentro conflictivo de individuo, arte y realidad. La periodización propuesta se confronta con varias de las empleadas para examinar el ensayismo hispanoamericano y se resaltan tanto las características comunes como las diferencias que surgen entre el orbe nacional y el continental.

ISBN: 1-888135-01-8. \$25.00.

PEDIDOS: cheque o giro 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 Roger Carmosino y Julio Ortega, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2690 / 401-464-4691

FAX: 401-865-1264

E-mail: rcarmo @ aol. com.

EDICIONES INTI

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas acaba de publicar:

PARALELISMOS TRANSATLANTICOS: POSTCOLONIALISMO Y NARRATIVA FEMENINA EN AMERICA LATINA Y AFRICA DEL NORTE

por

Silvia Nagy-Zekmi

“Este libro nos abre las puertas al conocimiento de la literatura femenina de Africa del Norte y nos presenta un nuevo modo de abordar la literatura femenina latinoamericana, en relación a éste. Silvia Nagy-Zekmi describe y analiza la triple marginación de la mujer del llamado Tercer Mundo racial, económica y sexual, desde la necesaria y novedosa perspectiva del estudio comparado de dos literaturas que, hasta ahora se habían rozado levemente. A pesar de los muchos rasgos compartidos entre la literatura femenina de América Latina y la de Africa del Norte, nadie había llevado a cabo su análisis conjunto.”

Alicia Partnoy

ISBN: 1-888135-02-6. \$25.00.

PEDIDOS: cheque o giro 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 Roger Carmosino y Julio Ortega, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2690 / 401-464-4691

FAX: 401-865-1264

E-mail: rcarmo@ aol. com.

