

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 48

Article 33

---

1998

## *INTI* Número 48 (Otoño 1998)

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

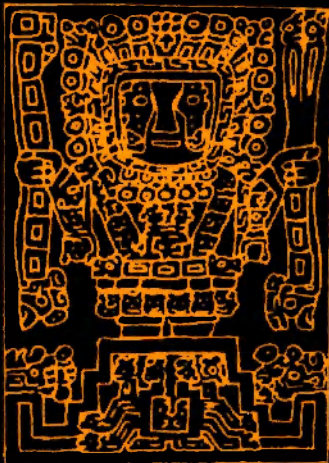
---

### Citas recomendadas

(Otoño 1998) "*INTI* Número 48 (Otoño 1998)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 48, Article 33.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss48/33>

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



# INTI

---

Revista de Literatura  
Hispánica

Alessandra Riccio • Claudio Canaparo  
Ivette N. Hernández

---

Eugenio Montejó • Julio Ortega  
Rodolfo Privitera • Américo Ferrari  
Federico Vegas • M. Espinoza Orellana

---

Antonio Dal Masetto

Fernando Ampuero • Naief Yehyá • Alfredo Pita  
A. Gutiérrez-Plaza • Alejandro Sustis • Arlene Guerrero  
Raúl Brasca

---

Entrevistas con  
ROSA MONTERO Y ARTURO USLAR PIETRI

## 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 48**

**OTOÑO 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**

**JULIO ORTEGA**

Brown University

**EDITOR DE RESEÑAS**

**MIGUEL GOMES**

University of Connecticut, Storrs

**COMITE EDITORIAL**

**ALICIA BORINSKY**, Boston University

**RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ**, The City College, CUNY

**AMERICO FERRARI**, Université de Genève

**PEDRO LASTRA**, State University of New York, Stony Brook

**RODOLFO PRIVITERA**, University of Cincinnati

**WADDA RIOS-FONT**, Brown University

**ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ**, Universidad Central de Venezuela

**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

CLAUDIO CANAPARO: El mapa borgeano y sus alrededores .....	3
ALESSANDRA RICCIO: Witold Gombrowicz o de la ingratitud (La traducción de <i>Ferdydurke</i> ) .....	19
IVETTE N. HERNANDEZ: Traición e identidad en <i>Malinche</i> de Rosario Castellanos .....	33

## NOTAS

JULIO ORTEGA: Diez novelas hispanoamericanas del XX .....	47
EUGENIO MONTEJO: Poesía venezolana: valija de fin de siglo .....	53
RODOLFO PRIVITERA: Antonio Dal Masetto o el viejo arte de narrar .....	65
AMERICO FERRARI: Una lectura mestiza de Vallejo .....	71
FEDERICO VEGAS: La Ciudad de la Razón, el Azar y la Cordura .....	79
MANUEL ESPINOZA ORELLANA: La acción innovadora de Juan Luis Martínez .....	87

## CREACION

RAUL BRASCA: Felinos; La prueba; Polimorfismo; Travesía .....	95
ARLENE GUERRERO: Pointless Trips .....	97
ARTURO GUTIERREZ-PLAZA: Aclaratoria doméstica (escena conyugal); Desnudez; Penumbra; Detrás de lo blanco .....	99

ALFREDO PITA: ¡Sol, adiós! .....	101
NAIEF YEHYA: Mamis malas .....	113
FERNANDO AMPUERO: El deseo de abismo .....	125
ANTONIO DAL MASETTO: Primer amor .....	137
ALEJANDRO SUSTI: Partitura; Blue Note .....	141

## ENTREVISTAS

RAFAEL CABAÑAS ALAMAN: Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía de la mujer: <i>Historias de mujeres</i> .....	147
JORGE MARBAN: Arturo Usler Pietri a los noventa años .....	157

## RESEÑAS

PAUL B. MILLER: Privitera, Rodolfo. <i>Desde otro lugar</i> . Buenos Aires: Florida Blanca, 1997 .....	165
MIRKO LAUER: Rivera Martínez, Edgardo. <i>País de Jauja</i> . Lima: Peisa, 1996 .....	169
JOSE LUIS SUAREZ GARCIA: Carlos García. <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> . Edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López. Pamplona: EUNSA, 1996 .....	173
JUAN FERNANDEZ JIMENEZ: Pedro Calderón de la Barca. <i>El primer blasón del Austria</i> . (Atribución insegura). Edición de Victoriano Roncero. Autos Sacramentales Completos, 18. PamplonaKassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 1997 .....	177

ANTONIO GONZALEZ MONTES: Rodríguez Rea, Miguel Angel. <i>Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959.</i> Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996 .....	181
HECTOR JAIMES: Consalvi, Simón Alberto. <i>Profecía de la palabra: Vida y obra de Mariano Picón-Salas.</i> Caracas: Tierra de Gracia Editores, 1996 .....	183
JEFFREY BRUNER: Herzberger, David. <i>Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain.</i> Durham, NC: Duke UP, 1995 .....	187
DAVID PREISS: Javier Bello. <i>La Rosa del Mundo.</i> Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1996 .....	189
ISMAEL GAVILAN: Enoc Muñoz. <i>Pájaros lágrimas.</i> Valparaíso, Chile: Ediciones Bogavantes, 1996 .....	193
MARIA LOURDES CASAS: Carlos Cañeque. <i>Quién.</i> Barcelona: Ediciones Destino, 1997 .....	197
MARCELO PELLEGRINI: Juan Antonio Roda/Daño Jaramillo Agudelo: <i>Del ojo a la lengua.</i> Segunda edición. Bogotá: El Áncora Editores, 1997 .....	201
ANTONIO GARCIA LOZADA: Rafael Gutiérrez Girardot. <i>Moriré callando.</i> Barcelona: Montesinos, 1996 .....	205
MIGUEL ANGEL CABAÑAS: Beverley, John. <i>Against Literature.</i> Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993 .....	209
<b>COLABORADORES</b> .....	213



# **ESTUDIOS**



## EL MAPA BORGEANO Y SUS ALREDEDORES

**Claudio Canaparo**

University of Exeter, United Kingdom

Nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come strazione della radice quadrata di se stessa: una <letteratura potenziale>, per usare un termine che sar  applicato pi  tardi in Francia, ma i cui preannunci possono essere trovati in *Ficciones*, negli spunti e formule di quelle che avrebbero potuto essere le opere di un ipotetico autore chiamato Herbert Quain.

*Lezioni americane*

Italo Calvino

**E**n 1954 Jorge Luis Borges publicaba en Buenos Aires la segunda edición de *Historia Universal de la infamia*. En dicho volumen, bajo el capítulo titulado “Etc tera”, aparecía un fragmento atribuido a un tal Suárez Miranda y a una obra titulada *Viajes de Varones Prudentes* [“libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658”]. Dicho fragmento se titulaba “Del rigor en la ciencia” y era el siguiente:

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logr  tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

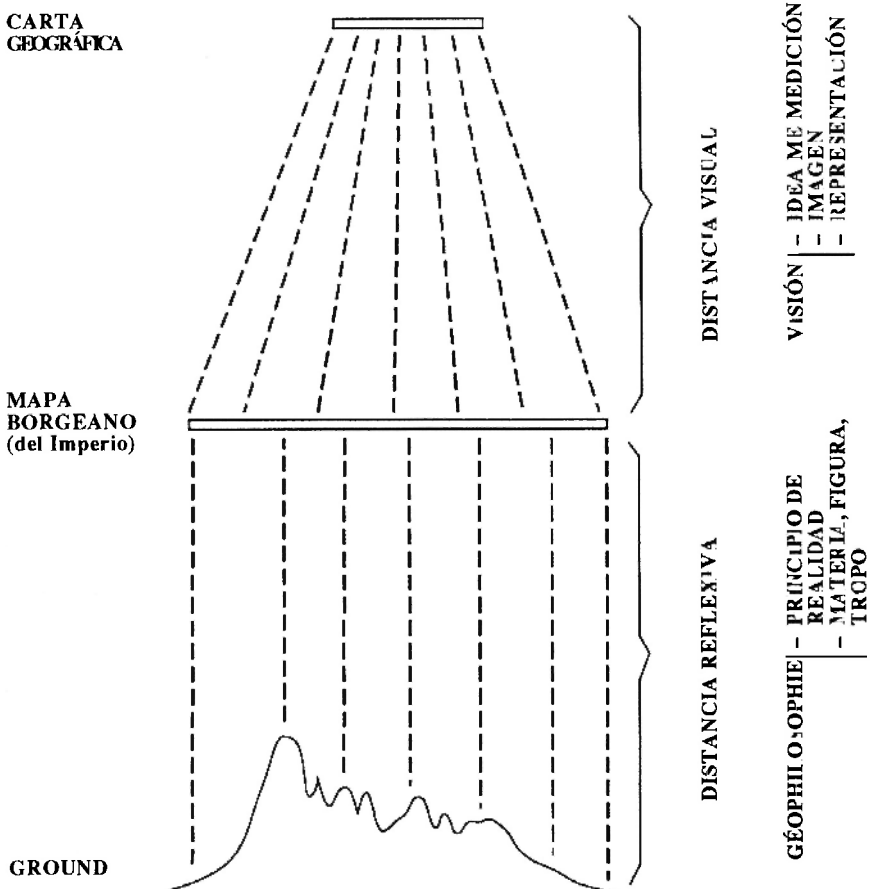


Entre el ingenio y el grotesco, las mayúsculas del texto sirven para acentuar la ambigüedad de una grandeza imperial que sólo puede ser tal en forma invisible o figurada. El uso del pretérito indefinido da la certeza del evento, del algo *realmente* sucedido. Y el pretérito imperfecto da la idea de algo que ya no está, *que no puede verse en su totalidad*.

Descripción, entonces, de una ciencia o, mejor dicho, de una serie de actividades cartográficas que aparecen como “ciencia”. Descripción de un mapa, de la invención de un mapa que de ahora en más indicaremos como el *mapa borgeano*.

2

Si tratásemos de obtener una *picture* del fragmento propuesto por Borges, ella podría ser la siguiente:



Tres son los elementos principales que podríamos identificar en la descripción. El terreno o *ground*, el mapa [del Imperio] que Borges dice existió y aquello que — aunque no aparece dicho se halla implícito en el narrador, en tanto éste lo asume como información que posee el lector y en tanto tal suposición hace al carácter del mapa propuesto — llamaríamos por convención “carta geográfica”.

El *ground* constituye la materia física, la geografía en términos clásicos. El “Mapa del Imperio” es sin duda la Utopía de toda disciplina cartográfica, es decir, la ausencia de toda *escala*: el “Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.” La “carta geográfica” es la consecuencia del fracaso de esa Utopía: la escala, la perspectiva, la convención gráfica, es decir, aquello que común y erróneamente indicamos como “mapas”.

### 3

Como ya ha sido destacado — e incluso dicho por el mismo autor — la cartografía fue uno de los pasatiempos favoritos de Borges: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson” [Borges, 1960: 50].

En este sentido debiéramos quizás establecer una distinción entre lo que habitualmente denominamos , <mapa> y aquello que diría constituye más bien un <plano>.

A nuestro entender un mapa es un dibujo, un esquema, una especie de borrador, una hipótesis, una forma escrita de reflexión. Y es precisamente en algunos ejemplos de trabajos cartográficos provenientes del siglo XVII donde estas características se hacen evidentes — véase, por ejemplo, el famoso mapa-mundo en forma esférica de Ottavio Pisani (1612) o su similar “versión barroca” realizada por Frederick de Witt (1668) [al respecto puede consultarse: P. Whitfield, 1994].

Por el contrario, un plano es una gúsa, un diagrama, una taxonomía, una organización. En realidad los planos constituyen aquello que por lo general en la actualidad se indican erróneamente como “cartas geográficas” o “mapas”. Una “gúsa A-Z” de la ciudad de Londres, un mapa “Falk-Verlag” de Europa, un mapa “Bartholomew” del sudoeste de Inglaterra, etcétera”: he aquí algunos ejemplos de planos, es decir, de gúsas, de organizaciones especiales sin ningún tipo de apertura conjetural.

Un mapa entonces [cuanto menos los términos del siglo XVII que aquí queremos considerar] es un *artefacto* del presente que funcionaría *para atrás y para adelante*. Para atrás en tanto ordenamiento retórico, es decir, en cuanto se involucra con un espacio alfabético en donde se obtendrán y/o producirán las nociones de pasado, memoria e historia. Para adelante en tanto conjetura que construye un *horizon d'attente* — horizonte de espera o

expectativa — o, dicho de otra manera, en tanto se convierte en máquina de realizar conjeturas acerca del espacio por venir — y de allí que hablemos de una *imaquinación* como actividad cartográfica por excelencia. Con esta perspectiva, los mapas contemporáneos nada tienen que ver con esos planos que las librerías venden como “cartas geográficas”. Como ejemplos de actuales ejercicios cartográficos podríamos mencionar: [1] los diseños realizados entre 1972 y 1977 por Gary Flandro para preveer la trayectoria del *Voyager 2*, [2] algunas “cartas geográficas” *pintadas* por el artista argentino Guillermo Kuitca, [3] los objetos artísticos-empresariales de Fabrice Hybert, [4] las creaciones del “hacedor de imágenes” bilbaíno Darío Urzay, [5] los trabajos del artista italo-peruano Jorge Eduardo Eielson, [6] los *mapas móviles* producidos por el GPS [“Global Positioning System”].

#### 4

Volvamos nuevamente a la *picture* obtenida a partir de la descripción borgeana.

Dijimos que teníamos tres niveles: *ground*, “Mapa del Imperio” [o mapa borgeano propiamente dicho] y “carta geográfica”. Más que la precisión de uno y otro, aquello que nos interesa es el *rapporto* entre uno y otro o, mejor dicho, las diversas *distancias* que entre uno y otro pueden establecerse.

Entre el *ground* y el “Mapa del Imperio” existe, digamos, una *distancia reflexiva*. Es en esta distancia donde surge un cierto principio de realidad, una idea de materia, así como también una noción de figura y de tropo en los términos propuestos por Hayden White [1978 y 1987]. La disciplina por excelencia de este espacio sería eso que, siguiendo a Gilles Deleuze, podríamos indicar como *géophilosophie*: “Le sujet et l’objet donnent une mauvaise approximation de la pensée. Penser n’est ni un fil tendu entre un sujet et un objet ni une révolution de l’un autour de l’autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre.” [Deleuze/Guattari, 1991: 82].

Por otro lado, el espacio que dista entre el “Mapa del Imperio” y la “carta geográfica” es lo que hemos llamado una *distancia visual*: hay allí en juego una idea de medición: una noción de imagen y una teoría de la representación o de la referencia en los términos discutidos por Hilary Putnam [1988]. Más que disciplinas en este espacio se trata de edificar, de construir una *visión* que actúe como punto de vista, como encuadre, como foco, como *angle of vision*.

Dicho esto, debemos señalar que la descripción borgeana lo que en última instancia está proponiendo, de una forma humorística, es la *desaparición* de estas distancias: es decir que a los cartógrafos del Imperio pesquisado por Borges le sucede lo mismo que a nosotros en cuanto

espectadores [*teïe*-espectadores] de la actualidad: toda <distancia reflexiva> aparece cuestionada y toda <visión> ausente. Y si acepción alguna puede haber de eso que muchos llaman “realidad virtual”, ella sin duda está caracterizada e indicada en esta superposición de los tres planos mencionados. De manera tal que una acepción contemporánea del espacio debiera partir de la siguiente ecuación: “carta geográfica” + mapa borgeano + *ground* = imagen — en donde la *imagen* constituye una <realidad visiva>, la virtualidad que mencionábamos y que asimismo puede ser entendida en términos de *frame*: “le ricerche attuali in Intelligenza Artificiale, insieme a varie teorie testuali, hanno elaborato la nozione di *frame*, che qui si traduce appunto come ‘sceneggiatura’.” [Eco, 1979: 79].

## 5

*Cartografía y planografía* surgen entonces como dos áreas con distintos propósitos pero que, como vimos a partir del oportuno y significativo planteo borgeano, tienen un aspecto en común: la topografía como *invención*, como “realidad virtual” — de allí que algunos autores escriban <topografía> para acentuar este carácter de *topos* y *graphein* presente en todo bosquejo de un espacio posible, y de allí también que P. Virilio hable de una *teletopologie* para indicar la condición de <a distancia> de toda forma de Naturaleza o geografía urbana.

La planografía puede ser entendida como la actividad que se ocupa de aquello que todos podemos percibir pero que aun no hemos visto — por ejemplo, el anuncio de un producto [“eggs”] colgando de los techos de un supermercado.<sup>1</sup> Por el contrario, la cartografía constituye la actividad que se ocupa de aquello que podemos ver [*horizon d’attente*] pero que todavía no hemos percibido — por ejemplo, la idea de “el tercer milenio” a partir de la visión de un film como *Blade Runner*.<sup>2</sup>

Cartografía y planografía que, en ese “common ground” donde los tres niveles se mezclan y confunden, aparecen también afectadas por una especie de *atmósfera cero* que comporta, como sostiene P. Virilio, la invención topográfica misma: el movimiento se relaciona de forma determinante con una luminosidad, la “velocidad de la luz” adquiere status, perspectiva. Aceleración en definitiva que, como bien se destaca en *Machine de vision*, es una cuestión de luminosidad en términos fotocinematográficos: “La *matière* fournit et reçoit de manière collective et simultanée pour les spectateurs, c’est la lumière, la vitesse de la lumière. Au cinéma, plus encore que d’image publique, on peut parler d’un *éclairage public* et ceci aucune oeuvre d’art ne l’avait encore donné, sauf l’architecture.” [Virilio, 1988: 53]. P. Virilio habla justamente de una “amnésie topographique” en razón de que “en multipliant les <preuves> de la réalité, la photographie [tanto como posteriormente la cinematografía] l’épuisait”

[Virilio, 1988: 54] En definitiva, “la vision du monde devenait avec la photographie [idem cinematografía] non seulement une question de distance spatiale mais aussi de *distance de temps* à abolir, question de vitesse, d'accélération ou de ralentissement.” [Virilio, 1988: 53].

Perdida como decíamos toda distancia reflexiva y toda distancia visual, la *atmósfera cero* que resulta pone en evidencia entonces el extremo ironizado en el mapa borgeano: la cartografía no representa un supuesto mundo f'sco estable sino que se confunde con la hipotética fisidad del mundo mismo [“En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas...”], la cartografía constituye una *actividad imaquinativa* en un espacio donde la firmeza unívoca de la topografía clásica se ha evaporado y con ella la posibilidad de toda representación o referencialidad de la materia tal como fue entendida por las comunidades científicas a lo largo del siglo XIX. “Aujourd’hui — sostiene P. Virilio —, la valeur stratégique du non-lieu de la vitesse a définitivement supplanté celle du lieu. Avec l’ubiquité instantanée de la télétopologie, le face-à-face immédiat de toutes les surfaces réfringentes, la mise en contact visuel de toutes les localités, la longue errance du regard s’achève; pour la nouvelle sphère publique le porteur poétique n’a plus aucune raison d’être” [Virilio, 1988: 73]. Descripción que, por otra parte, puede hallarse en el rioplatense escepticismo de Borges o en las consecuencias de su intuitivo mapa: “La séparation entre passé, présent et futur, ici ou là-bas [piénsese por ejemplo en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”], n’a plus de signification que celle d’une illusion visuelle.” [Virilio, 1988: 73]. Ilusión sobre la que trabajará toda forma de *inventio*, todo principio cartográfico contemporáneo.

Sea que percibamos sin ver forma física alguna [planografía] o que veamos sin haber aún percibido [cartografía], ambas situaciones [que permiten de alguna manera *imaquinar* eso que indicamos como “lo contemporáneo”] se hallan atravesadas por esta *luminosidad cinética o cinematográfica* [“lumière”] de la que habla Paul Virilio y de la cual el escrito de Borges diera cuenta con irónica actualidad. Hay, como dice Michel Serres, una especie de *antigüedad* en este nuevo <mapa-mundo>: “La vérité se réduit à la circulation, exactement à ce qui est placé en lumière, mis en scène, en images et musique, devant l’univers. Nous revenons à la définition jadis donnée du vrai par l’antiquité grecque: dévoilée, la vérité se réduit, disait-elle, à ce qu’on amène en pleine clarté. (...) En Grèce comme ici et maintenant, vrai veut dire illustre, et vérité la mise en lumière, c’est-à-dire la publicité.” [Serres, 1994: 27-28].

Cartografía y planografía entonces que — al igual que el plano borgeano — están abocadas a indicar una visión posible o, dicho más precisamente, a *producir visibilidad*. Producción de lo visible que, en los términos de la cartografía y del mapa borgeano que aquí sobre todo nos interesan, conduce a una cuestión de imaginación en términos clásicos [φαντασία y/o *imaginatio*] o, más aun, de *inventio* en términos bartheanos:

“...<comme la vue — sostiene Jean Starobinski citando *De Anima* de Aristóteles — est le sens para excellence, l’imagination (φαντασισ) a tiré son nom de lumière (φως, parce que, sans lumière, il n’est pas possible de voir>...” [Starobinski, 1970: 179-180].

## 6

El mapa borgeano pone en evidencia “il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall’allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*.” [Calvino, 1988: 103].

El mapa borgeano constituye como decíamos un *artefacto* situado frente a lo porvenir, a lo *deviniendo por devenir*: es un *horizon d’attente* según la expresión de Reinhart Koselleck [1986] en tanto aparece como herramienta de nuestras expectativas o esperas sensibles o, mejor dicho, en tanto aparece como la herramienta con que afrontamos un presente que es pura percepción y que no tiene aun escritura o conocimiento posible. De aquí asimismo su evidente condición de *inventio* en tanto <invenire quid dicas> [hallar/encontrar qué decir] “L’*invention* — sostiene R. Barthes — renvoie moins à une invention (des arguments) qu’à une découverte...” [Barthes, 1994: 930] La *inventio*, concluye Barthes, “est un cheminement (*via argumentorum*).” [Barthes, 1994: idem] — inducción, señalamiento, indicación de lo visible, de aquello que puede ser visto y de aquello que es momentánea invisibilidad: he aquí el *cheminement* del que habla R. Barthes para distinguir la *inventio* en términos de la retórica clásica y que también podríamos considerar como indicación de la cartografía propuesta a partir del mapa borgeano.

## 7

“L’orizzonte — sostiene R. Koselleck — si riferisce a quella linea dietro la quale si chiude, in futuro, un nuovo spazio di esperienza, che per altro non è ancora visibile.” [Koselleck, 1986: 306]. Éste es el horizonte de espera o expectativa: un diseño espacial de lo que aun no es visible pero que, por ello mismo, determina ya de algún modo aquello que será o no visible — de una parte aun no vemos pero en cierto modo ya percibimos, según habíamos indicado para la “planografía”; de otra parte, inventamos una visibilidad de algo que aun no hemos percibido, según habíamos indicado para la “cartografía”. Por ello también hablamos de una <producción de visibilidad> y por ello la distinción entre pasado, presente y futuro, es una cuestión no de orden o cronología sino de figuración y de artificio tal como el mismo Borges sostuviera en más de una ocasión.

El *horizon d'attente* que el mapa borgeano pone en juego está concebido para una contemporaneidad, la nuestra, en donde, como dice Omar Calabrese, “passato e futuro, in realtà non esistono: sono due entità astratte, non disponibili alla esperienza immediata di una persona che vive nel presente.” [Calabrese, 1991: 29]. Una contemporaneidad asimismo cuyo carácter cinético [‘luminosidad cinematográfica’, también decíamos] determina la condición misma de este “vivir el presente”: “L’attualità, dunque, viene interpretata non soltanto come *passaggio* fra stati di esistenza sociale permanenti, ma anche come scena dell’effimero.” [Calabrese, 1991: 54].

El mapa borgeano en definitiva, al producir una determinada posibilidad de lo visible, está dando lugar no sólo al artificio que llamamos topografía sino asimismo a una forma figurada de ejecución del futuro puesto que los mapas — de aquí otra diferencia respecto de las guías — se *proyectan* no sólo “hacia atrás”, hacia lo devenido, sino “hacia adelante”, hacia el porvenir. El mapa borgeano se dirige hacia una zona en donde las “network of beliefs” — como les llama Hilary Putnam — comienzan a ser cuestionadas y modificadas o, cuanto menos, puestas en suspenso [Putnam, 1988].

## 8

Todo mapa borgeano es, como decíamos, una forma de creación, de *inventio*, de composición. Por eso Italo Calvino sostiene, citando a Ignacio de Loyola, que “la composizione consisterebbe nel vedere con la vista dell’immaginazione il luogo fisico dove si trova la cosa che voglio contemplare. Dico il luogo fisico, come ad esempio un tempio o un monte...” [Calvino, 1988: 94].

Composición, artificio, de un mundo físico [Naturaleza, geografía urbana] cuya materialidad es producida a partir de un principio cinético: *lumière* y realidad se acaban fundiendo. “La vérité — sostiene M. Serres también en este sentido — se réduit à la circulation, exactement à ce que est placé en lumière, mis en scène, en images et musique, devant l’univers. Nous revenons à la définition jadis donnée du vrai par l’antiquité grecque: dévoilée, la vérité se réduit, disait-elle, à ce qu’on amène en pleine clarté.” [Serres, 1994: 27].

## 9

San Ignacio de Loyola habla de una “composición viendo el lugar” [Calvino, 1988: 94], de la “invention d’une langue” [Barthes, 1994: 1074 [del mismo modo en que Isidoro de Sevilla había hablado de “una consciencia del ojo” [Sennett, 1990: 11] y de forma similar a como Giordano Bruno hacía referencia al *spiritus phantasticus* [Starobinski, 1970: 185] Ejemplos

historiográficos todos que coinciden en un mismo vértice de la contemporaneidad: toda expectativa o *espera* se establece por imágenes, por medio de una *inventio* que produce eso que hemos llamado *imaquinaciones*: “... consisten — afirma oportunamente Italo Calvino — nel vedere con la vista dell’immaginazione...” [1988, 94] De aquí por ejemplo que el mismo Italo Calvino formule e indique [en sus propios términos] esa *desaparición* de las distancias que mencionábamos al referirnos al mapa borgeano: “... chiediamoci come si forma l’immaginario d’un’epoca in cui la letteratura non si richiama più a un’autorità o una tradizione come sua origine o come suo fine, ma punta sulla novità, l’originalità, l’invenzione. Mi pare che in questa situazione il problema della priorità dell’immagine visuale o dell’espressione verbale (che è un po’ como il problema dell’uovo e della gallina) inclini decisamente dalla parte dell’immagine visuale.” [Calvino, 1988: 97].

La idea de la imaginación es de antigua data y en su historia puede encontrarse la sinonimia entre <inventio>, conocimiento, *spiritus phantasticus* y situación respecto del devenir, del acontecer [Starobinski, 1970] — de allí que hoy hablemos de *imaquinación*. Justamente la calidad, digamos, *agonal* del mapa borgeano se halla en que ha puesto en evidencia este encuentro, este cruce, esta pluralidad de aspectos que convergen, como decíamos, en una *fabricación de la topografía* — en la artificialidad de toda geografía.

*Inventio* [φαντασία] entonces, imágenes que funcionan a modo de *horizon d’attente*, de *imaquinación*: “La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente son le più interessanti, piacevoli, divertenti.” [Calvino, 1988: 102].

## 10

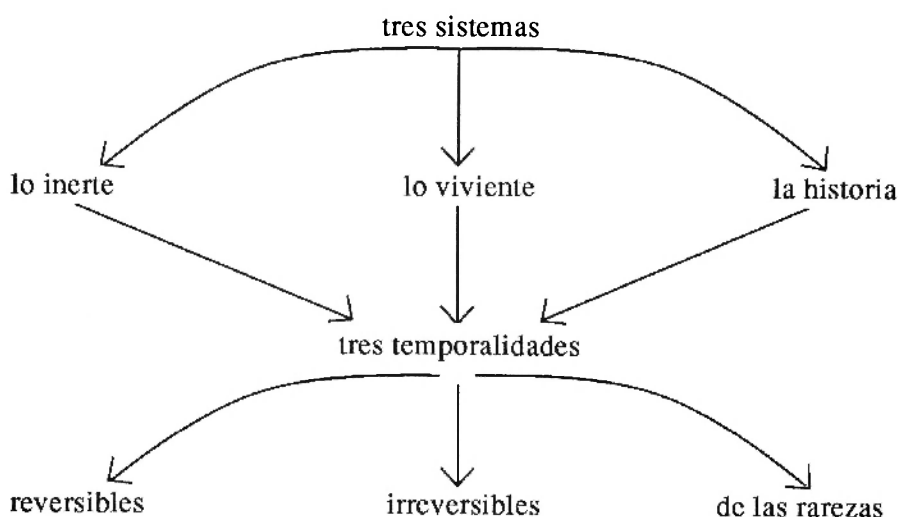
Si *aprehender a leer el espacio* es aquello que el mapa borgeano presenta con actualidad inusitada como problema principal, entonces tres formas temporales podríamos conjeturar para dicho mapa pues, como dice P. Virilio [1988] se trata en el espacio también una “distance de temps”.

Michel Serres habla al respecto de tres sistemas temporales, de al menos “trois temps” (...) [1] celui, réversible, des horloges ou de la statique, né près des piliers ou des leviers, [2] le temps irréversible du feu que s’éteint et [3] celui du démon de Maxwell que, en le ranimant, au contraire, fait naître les raretés (...) [Serres, 1994: 15-16]. Tres sistemas que también son “personnes qui réuniraient, en lui, les systèmes statutaires, solides et bien fondés de formes stables, [1] Hercule ou Atlas, aux transformations et genèses par la puissance du feu, [2] où Prométhée advient, et, [3] enfin, à l’univers informationnel, complexe et volatil, tissé para les messageries,



prévu jadis par Hermès, le messenger, trop solitaire, des anciens dieux, couronné maintenant par les foules angéliques. Il figurerait assez bien le monde inerte que nous visitons tantôt.” [Serres, 1994: 15]. Tres sistemas entonces donde el mapa borgeano puede ser formulado: “l’inerte, le vivant, l’histoire”.

Veamos para este propósito el siguiente esquema:



Tres sistemas <cognitivos>, por así decirlo, que atraviesan el mapa borgeano y sus posibilidades y que hablan de un mismo espacio: “Nous vivons désormais dans une immense messagerie, où nous travaillons, pour une majorité, comme des messagers: portons moins de masses, allumons moins de feux, mais transportons des messages, qui, parfois, commandent aux moteurs” [Serres, 1994: 12]. Mensajes *a distancia* que definen asimismo tres diferentes tipos de trabajos cartográficos: “Messagers, messages et messageries, voilà, en tout, le programme du travail. Aux plans de l’architecte, aux dessins industriels succèdent réseaux et puces.” [Serres, 1994: 12]. Tres perspectivas cartográficas que constituyen en realidad tres maneras de concebir la distancia [o la ausencia de ella], que son en definitiva tres formas diversas de *producir visibilidad* o de crear una topografía, un artificio geográfico.

Estas tres *temporalidades* entonces estarían produciendo tres formas del mapa borgeano y que podríamos distinguir por sus elementos constitutivos:

<b>tempo</b>	reversibles [de los relojes]	irreversibles [de la biología, del fuego]	de las rarezas [de las anomalías]
<b>elementos</b>	ciclos	muerte/usura	invención surgimiento
<b>verbo/ conjugación</b>	llevar	calentar	transmitir
<b>persona/ personaje</b>	Atlas o Hércules	Prometeo	Hermes
<b>estados</b>	sólidos	líquidos	volátiles/gaseosos
<b>movimiento</b>	lineal	unidireccional	por flujo/por dispersión
<b>forma de la distancia</b>	“mensajero” [messagers]	“mensaje” [messages]	“mensajería” [messageries]
<b>cartografía</b>	“los atlas”	mapas prometeicos	mapas herméticos

Obra, trabajo e historia en tres actos, dice Serres: “porter, chauffer, transmettre; trois familles de figures ou d’acteurs: Atlas et Hercule, Prométhée ou le démon de Maxwell, Hermès et les Anges. Trois états de la matière: solide liquide, volatile; trois mots qui n’en font qu’un: forme, transformation, information...” [Serres, 1994: 16]. Tres formas de concebir el espacio que sin embargo pueden confundirse entre sí, en tanto su status no es homogéneo ni autónomo y en tanto generan formas posibles de leer el espacio:

- a. *Primera lectura*: es reversible y cíclica, su acción [conjugación dominante] es llevar los estados sólidos en forma lineal [tiempo] de allí que Atlas sea la figura más apta para indicar un mapa posible. Constituye lo inerte en términos cartográficos.
- b. *Segunda lectura*: es descartable en tanto no se puede revertir. El fuego y la usura son los ejemplos más notables. Prometeo es la figura considerada para tratar con este mapa en donde los estados líquidos se confunden con la acción [conjugación dominante] de calentar. Constituye lo viviente en términos cartográficos y es quizás la lectura más discutible.
- c. *Tercera lectura*: es una lectura anómala, rara en tanto su acción [conjugación dominante] consiste en transmitir la invención, el surgimiento de estados volátiles o gaseosos que se manifiestan por flujo o dispersión. Hermes es sin duda la figura adepta para esta forma del mapa borgeano. Puede entenderse como la historia — *story, history* — en términos cartográficos.

Tres maneras de *leer el espacio* que sugieren otras tantas formas del mapa borgeano y que podríamos indicar en términos de lenguaje [Ch. S. Peirce, 1980]: [1] el “Atlas” que comporta una lectura <icónica> en tanto todo [cono significa por su propia condición o cualidad, [2] el mapa prometeico que constituiría una lectura <indicial> en tanto todo índice depende de objeto, [3] y, por último, el mapa hermético que posibilitaría una lectura <simbólica> en tanto todo símbolo [“signo” en sentido amplio o saussureano] es una convención entre intérpretes. Tres maneras entonces de *leer el espacio* que constituirían asimismo tres formas posibles de concebirlo: [1] un espacio constituido por semejanza, por analogía [lectura icónica], [2] un espacio realizado a partir de la continuidad [lectura indicial], y un espacio construido por convención [lectura simbólica].

## 11

La fe en los sistemas de medición - en su efectividad y eficacia, *en su veracidad* ha dominado la historia de la cartografía a lo largo de los últimos siglos, ocultando y oscureciendo el carácter relativo y meramente convencional sobre el que reposa todo sistema de medición - su condición de *verosímil*, diría el mismo Borges. El mapa borgeano pone en evidencia, de una manera humorística y general, esta cuestión e indica — tal vez sin quererlo — hasta qué punto habitamos un mundo que ha evolucionado radicalmente [en sentido cartográfico, cuanto menos] de los problemas y cuestiones acerca de las medidas en términos espaciales a la creación e invención del espacio mismo.

El mapa borgeano y sus alrededores pone en evidencia, como decimos, una contemporaneidad donde la idea de literatura tiende a desvanecerse, dando lugar a un problema vinculado a la noción misma de escritura — obviando que ésta sea histórica, “científica”, estética, etcétera —, a su relación con un devenir que le es ajeno y a los límites que aquello que indicamos como *imaginación* le estaría imponiendo.

El mapa borgeano *imagina* una Naturaleza y una geografía urbana cuyo lugar físico posible [fisidad] importa menos — como en *Le città invisibili* de Italo Calvino — que la entidad conjetural [*horizon d'attente*] que sustenta su realidad presente. En otras palabras: la realidad del mapa borgeano no sólo no proviene de un concepto estable de materia sino que, más aun, la idea misma de realidad de la materia [lo que hemos indicado sucintamente como <fisidad>] es producida a partir de las imágenes del mapa borgeano. El mapa borgeano *imagina*, a través del uso de una planografía y, sobre todo, de una cartografía, un *hacia atrás* y un *hacia adelante* en términos de espacio. El mapa borgeano *imagina* en un mundo posible en constante cambio, en un mundo posible realizado, distinguido y

determinado [en términos de significado al menos] a partir de aquello que hemos indicado como “luminosidad cinematográfica” — de allí que la falta de estabilidad caracterice cada componente y cada elemento.

El “imagina” del mapa borgeano es, entonces, como ha sido dicho, una producción de lo visible: porque lo que se ve, más que en relación a una percepción del presente, se halla vinculado a un *horizon d’attente*, a una *imaginación* respecto del porvenir.

El mapa borgeano constituye una herramienta — maleable, provisoria — para leer el espacio, para afrontar esa *atmósfera cero* que caracteriza la contemporaneidad. Y, como vimos, al menos tres conjeturas, tres lecturas del mismo son posibles, que constituyen asimismo tres maneras de entender el espacio mismo.

La *primera lectura* nos lleva a considerar la idea de objeto, de materia, de *fisidad*. La *segunda lectura* estaría considerando la noción de nombre [nominación], la idea de una trama o intriga. La *tercera lectura* transmitiría una idea de escritura y el vínculo de la misma con una noción de lenguaje. De manera tal que obtendríamos del mapa borgeano tres territorios: [1] el que podríamos indicar como “territorio de la imagen”, funcionando mayormente de forma analógica. [2] el que llamaríamos “territorio material” y que se sustenta por continuidad de sus elementos, y [3] el que indicaríamos como “territorio de los signos” cuya lógica y razón es siempre una convención de lenguaje.

## 12

Cuando Borges muda “Del rigor en la ciencia” del mencionado volumen [*Historia Universal de la Infamia*, 1954] hacia *El hacedor* [1960] y lo sitúa allí, junto a otros breves escritos, bajo el título de “Museo”, no está sino dando lugar, como bien sugiere Annick Louis [1997], a una *lectura* ya producida acerca de su trabajo — digamos, cuanto menos, entre la edición de 1954 de *Historia Universal de la infamia* y la de 1960 de *El hacedor*: del <Etcétera> de 1954 se pasa al <Museo> de 1960. “... en permettant une relecture — sostiene Annick Louis al referirse a esta lectura historiográfica — de la propre production, l’essai prépare — il *invente* — le lecteur d’un Borges narrateur.” [Louis, 1997: 459-460]. Y esta lectura es, según nuestro parecer, entre otras cosas, la constatación de un problema contemporáneo: el agotamiento de las llamadas “filosofías del tiempo” y la aparición del espacio como un ámbito problemático y conflictivo, algo que todo aficionado a la cartografía europea del siglo XII entendería perfectamente. Espacio que será leído por Borges [primera lectura] como objeto posible [una fisidad, “La biblioteca de Babel”: el “atlas” de Borges], [segunda lectura] como nombre [“El escritor argentino y la tradición” el “mapa prometeico” de

Borges], y [tercera lectura] como vínculo problemático entre una teoría de la escritura y una noción de lenguaje [“El idioma de los argentinos”: el “mapa hermético” de Borges].

Y es precisamente en ese ámbito espacial que funciona el artilingio de toda *inventio* y la aparición de los mapas como artefactos frente a lo por venir. Arte de *imaquinación* — como podríamos llamarle — que produce imágenes como ninguna novela [o relato] podría ya hacerlo en términos de mercado. Por ello el diagnóstico metereológico de Italo Calvino constituiría el mejor acápite para un trabajo situado en términos de una contemporaneidad y en relación al diseño de una obra literaria, tal como el realizado por esa bibliografía que llamamos Jorge Luis Borges: “... la fantasía è un posto dove ci piove dentro.” [Calvino, 1988: 91].

## NOTAS

1 Los planos [o guías] en realidad funcionan con todo un sistema de señalización [indicaciones de calle, carteles de autopistas, semáforos, etcétera] que aparece [para el navegante] como “el mundo” en términos físicos.

De aquí que insistamos con el hecho de que los planos se hallan caracterizados — a diferencia de los mapas — por una percepción sin vínculo con forma física alguna. Es que, como tratamos de argumentar, la idea misma de fisidad se ha modificado respecto de las nociones decimonónicas todavía consideradas por la mayoría de los críticos literarios o de los historiadores de la filosofía: una noción de materia ya no es garantía de realidad mundana, de fisidad.

En otras palabras: seguir un sistema de señalizaciones — ejecutar un plano, navegar una guía — no nos pone en relación privilegiada con una cierta fisidad [los decimonónicos analistas dirían “real world”], no más, al menos, que cualquier otra navegación a través de un sistema visual.

2 Algunos teóricos han considerado, estas condiciones que estamos señalando como cartográficas, bajo un concepto de “mundo posible”, cuya características principales, por otra parte, son ya conocidas y cuyas conclusiones en algunos casos suelen ser, cuanto menos, legibles [cfr. Lotman, 1985; Volli, 1978; Eco, 1979; Prigogine y Stengers, 1979].

Sin embargo, aquello que creo aun no ha sido discutido suficientemente es la relación de estos “mundos posibles” respecto de una noción de *fisidad* o, más precisamente, respecto de aquello que actualmente consideramos como físico en relación, sobre todo, a una idea de materia. En este sentido son relevantes los trabajos del filósofo franco-italiano Paul Virilio pues describen hasta qué punto no siempre existe una relación obligada o necesaria entre una idea de materia y una acepción de fisidad. Términos como “consistency” o “estable physical system”, útiles en términos tecnológicos, constituyen pobres aproximaciones al problema del conocimiento y a la relación problemática entre conocimiento y percepción. La concepción de un “real world” — en la cual coinciden, por ejemplo, desde críticos literarios como el hispanista Peter N. Dunn [1993] hasta teóricos como Umberto

Eco [1994] — constituye la descripción de un mundo que ya no es posible sino pasado y cuya existencia en los libros de historia no lo hace ciertamente menos interesante pero sí mucho menos efectivo y eficaz al momento de enfrentar la discontinuidad entre conocimiento y percepción que caracteriza la presente contemporaneidad o, mejor dicho, que caracteriza eso que desde hace algunos años indicamos como “lo contemporáneo”.

### BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland

[1994] *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, tomo II, 1966-1973.

BORGES, Jorge Luis

1960 *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires.

1984 *Atlas*, Sudamericana, Buenos Aires.

CALABRESE, Omar

1991 *Mille di questi anni*, Laterza, Bari.

CALVINO, Italo

1988 *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.

DELEUZE, G/Guattari, F.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris.

DUNN, Peter N.

1933 *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Cornell University Press, Ithaca.

ECO, Umberto

1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.

KOSELLECK, Reinhart

1986 *Futuro passato*, Marietti, Genova.

LOTMAN, Juri

1985 *Semiosfera*, Marsilio, Venezia.

LOUIS, Annick

1997 *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, L'Harmattan, Paris.

PEIRCE, Charles Sanders

1980 *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino.  
Testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi e R. Grazia.

PRIGOGINE, I/Stengers, I.

1979 *La nouvelle alliance*, Gallimard, Paris.

PUTNAM, Hilary

1988 *Representation and Reality*. MIT Press, Cambridge [Mass].

SENNETT, Richard

1990 *The Conscience of the Eye*, Alfred Knopf, New York.

SERRES, Michel

1994 *Les messages à distance*, Édition Fides/Musée de la civilisation, Quebec/Montreal.

STAROBINSKI, Jean

1970 *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, tomo II.

VIRILIO, Paul

1988 *La machine de vision*, Galilée, Paris.

VOLLI, Hugo

1978 "Mondi possibili, logica, semiotica" in *Versus*, [Bologna], numero 19-20.

WHITFIELD, Paul

1996 *The Charting of the Oceans*, The British Library, London.

## WITOLD GOMBROWICZ O DE LA INGRATITUD (LA TRADUCCION DE *FERDYDURKE*)

Alessandra Riccio  
Università di Napoli

**E**s archiconocida la hazaña — *lagauchada*, diría Gombrowicz — llevada a cabo por un grupo de jóvenes intelectuales latinoamericanos para dar a luz la traducción al castellano de la extraordinaria novela del escritor polaco escrita en 1937 y de inmediato éxito en Polonia que, por diferentes razones — exilio involuntario del autor, guerra europea — no trascendió sus fronteras hasta el año de 1947, es decir hasta cuando fue publicada en Buenos Aires por las Ediciones Argos.<sup>1</sup>

Las anécdotas pintorescas de cómo se llevó a cabo está muy bien descritas por los mismos traductores y amigos<sup>2</sup> que durante casi todo el año 1946 se amontonaban en torno a las mesas del Café Rex bajo la batuta del estafalario autor, desesperadamente empeñado en sacar a luz su obra maestra en la lengua del país donde, desde 1939, se encontraba varado pese — o gracias — a su voluntad.<sup>3</sup>

No obstante la originalidad del método de la traducción, sostengo que esta aventura colectiva ha tenido una importancia mucho mayor que la de una simple anécdota de sabor goliárdico, y consecuencias de gran envergadura ya que el polaco, después de siete años transcurridos en la Argentina sin volver a escribir más que algún que otro artículo con seudónimo para la pura sobrevivencia, sentía la absoluta necesidad de darse a conocer como el escritor que era, y es cierto que es suficiente el entusiasmo y el consenso que suscita el proyecto de traducción de su novela al español para que Gombrowicz vuelva a escribir<sup>4</sup>. Esta fuerte necesidad era compartida por el grupo de amigos del Rex que habían empezado a traducir, mal que bien, la difícil novela. Pero fue sólo con la llegada de Virgilio Piñera y de su amigo Humberto Rodríguez Tomeu que la empresa pudo ser llevada a cabo. Y



pienso que para Piñera asumir la responsabilidad de dirigir la traducción, más que a un juego entretenido, respondía a una especie de deber ético-artístico tanto por la calidad extraordinaria y novedosa de *Ferdydurke* como por la especial afinidad que sentía hacia Gombrowicz y su sensibilidad.

En una conversación radial que los dos escritores sostuvieron en la Radio El Mundo de Buenos Aires para presentar la versión castellana del libro, el polaco dice:

“... en tanto un escritor del occidente europeo, aun de tercera categoría, se ve apoyado por todos los esnobismos, sólo a duras penas la voz de un eslavo logra vencer la indiferencia general. Pero me encanta que la suerte me prive de privilegios tan baratos. Nosotros, las naciones menores, debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendernos directamente.” y Piñera añade: “Esta es una de sus tesis que me parecen más valiosas para Sudamérica. *Ferdydurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos. Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos encontramos — Polonia, la Argentina y Cuba — unidos por la misma necesidad del espíritu.”<sup>5</sup>

Virgilio Piñera había llegado a la Argentina en 1946 porque allí había conseguido un modesto y digno trabajo como empleado administrativo en el Consulado de Cuba pero era ya un escritor formado. En Cuba había publicado *Las Furias* (1941), *El conflicto* (1942), *Poesía y Prosa* (1944) y sobre todo *La isla en peso* (1943) y su trayectoria artística, aunque incipiente, era ya claramente dibujada. Acertadamente, Pepe Rodríguez Feo ha comentado: “Y ahora que menciono *La isla en peso* quiero subrayar que en ella encontramos el tema de la inmadurez de nuestro pueblo en forma muy semejante a la que después emplearía Witold Gombrowicz en su novela *Ferdydurke*. Piñera conoció a Gombrowicz en Buenos Aires, *La isla en peso* es muy anterior. Esto desvirtúa toda alusión a una posible influencia del escritor polaco en la obra de Virgilio Piñera. Este poema ofrece una visión extraordinaria de ese trópico donde nos encontramos situados y alude simbólicamente al dilema cultural y espiritual que ha significado para el cubano vivir en esta isla de sopor e indolencia. En forma poética presenta todas las cuestiones que ahora deberían ocupar la atención y la mente de nuestros jóvenes escritores. Si el momento es de revolución y requiere una poesía renovadora, ahí está *La isla en peso* como un ejemplo vivo de lo que pueden hacer nuestros poetas.”<sup>6</sup>

Haber asumido el papel de presidente del Comité de traducción es, por parte de Piñera, un gesto de rara generosidad artística dictado por la afinidad que siente hacia un intelectual, del cual no ha podido todavía leer nada y que, en cuanto polaco, vive el mismo complejo de inferioridad hacia París (y aquí París está por el corazón intelectual de la cultura occidental) que los jóvenes

argentinos, cubanos y latinoamericanos. En la ya citada conversación en Radio El Mundo, Gombrowicz lo dice a las claras: “La verdadera batalla ferdydurkista la libraremos precisamente en París y Londres, cuando Ferdydurke sea vertido al inglés y francés. Hay que atacar al monstruo de la ficticia madurez en su propia casa.”<sup>7</sup>

El proceso de traducción del libro no fue broma, fue algo serio; y cuando el ruido de billares y tableros del Rex, una especie de cuartel general de Gombrowicz, se hizo insoportable para la concentración de los traductores, Piñera y Tomeu abrieron su propia casa para terminar el trabajo. Gombrowicz se aparecía puntualmente en la tarde con el texto traducido por él mismo; no hay que olvidar que llevaba ya siete años en la Argentina y, mal que bien, debía conocer suficientemente la lengua; sin embargo, según testimonio de Tomeu, se trataba de un esbozo de traducción en un español macarrónico sobre el cual se empezaba a discutir minuciosamente con intervenciones frecuentes del autor, a veces enamorado de palabras castellanas que no venían al caso, pero que le encantaban.<sup>8</sup>

Una vez terminada la traducción comenzaron, como es natural, las críticas a los traductores, críticas que llegan de gente tan respetable como Ernesto Sábato (uno de los pocos, y más fieles amigos de Gombrowicz en el mundo intelectual argentino), y el filólogo Raimundo Lida, en aquel entonces secretario de la revista “Sur”. Con una cautela insolita en él, Gombrowicz le escribe a Piñera: “Usted es el Presidente del Comité de Traducción y juez supremo, pero ¿no sería oportuno que se reuniera con Ernesto para saber qué seriedad tienen sus objeciones? [...] Yo, por Dios, no me achico, ni le aconsejo achicarse a Usted y si la traducción suena bien ‘no me importan los tristes puristas’ [...]”<sup>9</sup>.

Por lo visto, Piñera no se achicó y capeó valientemente lo que llamó “el fuego graneado de los gramáticos” reconociendo que “En general tenían razón. Las objeciones de Sábato, de Capdevila, y tantos otros, se fundamentaban en argumentos contundentes. No creo, sin embargo, que por el hecho de palabras mal empleadas, y otras tomadas en acepción un tanto discutible, la traducción fuese ‘absolutamente mala’. Sin que pretenda justificar esas fallas, lo cierto es que tales errores se debieron a que fue imposible, en vista de la inminente aparición del libro, hacer una revisión al ‘microscopio’. No creo sinceramente que a pesar de algún que otro adverbio mal empleado, de un sustantivo usado impropriamente, la versión de *Ferdydurke* al español resulte ilegible ni mucho menos”.<sup>10</sup>

Piñera tenía razón: la traducción de *Ferdydurke* es un texto bello y nuevo, una recreación de la novela hecha bajo la estricta vigilancia de su autor, indiscutiblemente la mejor de las traducciones que en cualquier lengua se hayan hecho de la obra de Gombrowicz sin olvidar aquellas, excelentes y una vez más en español, de Sergio Pitlor. Pero lo más notable fue que justamente esa versión de la novela cayó en las manos de François

Blondy quien escribió una reseña entusiasta en “Preuves” suscitando el interés de Maurice Nadeau que dirigía la colección Lettres Nouvelles del editor Julliard. El mismo Gombrowicz resume la historia en una biografía escrita por él mismo en francés para un número monográfico que le dedica “L’Herne” (pero que se publicará sólo después de su muerte<sup>11</sup>) recordando que hasta aquel entonces los grandes editores franceses habían rechazado el libro. En 1959, Albert Camus, particularmente interesado en la obra dramática del escritor polaco, revela haber leído la novela en su edición española<sup>12</sup> que, hace falta recordarlo, se había publicado ya en 1947. Pero los libros caminan, y en 1952 François Blondy, director de la revista “Preuves” y amigo del grupo de exilados polacos que en París publicaba la revista mensual “Kultura”, recibe de Jelenski el *Ferdydurke* español con la fuerte y desatendida recomendación de leerlo; sólo el hazar de una enfermedad estimuló al francés a meterle mano al libro: “Empecé a leerlo y me quedé fascinado. Desde el primer capítulo ha sido un *coup de foudre*. Pensé: después del Dante es la primera vez que un hombre dice: ‘estoy en medio del camino de mi vida y he aquí lo que me sucede. [...] La traducción española era muy buena, mejor que cualquiera de las otras que he podido leer después, y creo que Witold ha colaborado en ella. Es una traducción muy creadora.”<sup>13</sup>

Es evidente que a partir de aquellas tardes en el café Rex y de aquella obra colectiva y amistosa, para el excéntrico escritor polaco empieza una especie de resurrección: acepta un trabajo en el Banco Polaco, vuelve a escribir, organiza su propia propaganda, estimula (a veces de forma petulante y patética) a los ferdydurkistas para que trabajen incansablemente en la propaganda y difusión, si no del libro, de sus ideas y de su espíritu y lo logra. Rodríguez Tomeu lo cuenta con mucha gracia: “A mí me había gustado mucho aquel trabajo de traducción. Me resulta difícil dar un juicio sobre su valor. Lo que importa es que hemos creído en *Ferdydurke* y que lo hemos traducido en condiciones bastante excepcionales. Económicamente aquella publicación fue un fracaso. El libro no se vendió. Piñera y yo compramos a precio rebajado, directamente en Argos, una maleta llena de ejemplares justo antes de dejar Buenos Aires en diciembre de 1947, cuando Witold empezó a trabajar en el Banco Polaco. Hemos viajado por Estados Unidos arrastrando en los trenes aquella gran maleta llena de *Ferdydurke*. En Nueva York, después de todo tipo de dificultades y de horas de colas, la pudimos enviar a La Habana donde vendimos inmediatamente los libros a nuestros amigos.”<sup>14</sup> Pero lo más importante es que, gracias a aquella edición de Argos, el libro tuvo piernas para caminar y llegar al tan suspirado París. En su *Diario Argentino*, el autor nos relata los síntomas de esta resurrección al empezar el trabajo de traducción: “Dura labor que comencé sin entusiasmo, solamente para sobrevivir durante los meses próximos; mis ayudantes americanos también lo encaraban con resignación, como un favor que había

que hacer a una víctima de la guerra. Pero, cuando teníamos traducidas algunas páginas, *Ferdydurke*, libro ya muerto para mí, que yacía sobre la mesa como cualquier otro objeto, empezó de repente a dar signos de vida... y percibí en los rostros de los traductores un interés creciente. [...] Pero, quién tomó el asunto a pecho, como algo propio, quién ocupó la ‘presidencia’ del ‘comité’ formado por algunos literatos para dar la última redacción, fue Virgilio Piñera, escritor cubano recién llegado al país. Sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, dos ‘niños terribles’ de América, quién sabe si se hubieran salvado las dificultades de esta — como calificó la crítica — notable traducción.”<sup>15</sup> y más adelante: “... ese texto inocuo para mí, se volvía eficaz con el mundo exterior. Frases para mí muertas, renacían en otros... ¿de qué otro modo podía explicar que de repente el libro se volviera valioso y cercano a esta juventud literaria?... Y eso no sólo como arte, sino también como acto de rebelión, de revisión, de lucha. Comprobaba en estos jóvenes que había tocado puntos de la cultura sensibles y críticos, y a la vez veía cómo ese ardor, que, aislado en cada uno de ellos, no hubiese durado a lo mejor mucho, empezaba a consolidarse entre ellos, por el efecto de una excitación y una reafirmación recíproca. Pues bien, si eso ocurría con ese grupito, ¿por qué no tendría que repetirse con otros cuándo *Ferdydurke* fuera publicado? Podría tener el libro aquí en el extranjero la misma repercusión que en Polonia, o quizás aun mayor? Mi libro era universal. Uno de los escasos libros capaces de conmover al lector de calidad más allá de las fronteras nacionales. ¿Y en París? Descubrí que la carrera mundial de *Ferdydurke* no pertenecía sólo a la región de los sueños (cosa sabida pero que había yo olvidado)”.<sup>16</sup>

Gombrowicz tenía, pues, entera conciencia de la importancia de aquel trabajo y de la generosidad de sus colaboradores. Por esto es de lamentar que con el pasar de los años y con la llegada del éxito y de la fama, el autor haya empezado a olvidar y juzgo como un gesto de verdadera ingratitud el hecho de que al preparar su propia biografía para el cuaderno de “L’Herne” (cuaderno al que trabajó en los últimos tiempos de su vida con gran empeño, orientando a Jelenski y de Roux, siguiendo paso a paso los adelantos y pasando horas en largas entrevistas) saltee por completo el año 1946 con los meses de trabajo en la sala de ajedrez del Rex y 1947 cuando la novela aparece en Argos. Un olvido que no puede ser casual y que se reafirma en la Bibliografía del mismo Cahier donde en la sección “Bibliographie des traductions de l’oeuvre de Gombrowicz”, encontramos en el primer lugar la traducción al francés de Julliard mientras para la edición argentina, postergada al quinto lugar, se cita la misma traducción pero en su segunda edición, publicada por Sudamericana en 1964 con un prólogo de Ernesto Sábato. Un error cultural y una ingratitud de parte de quien sabía muy bien, y lo había escrito, la importancia de aquel libro de la pequeña editorial Argos. En la dedicatoria que le hizo a Piñera en el primer ejemplar que salió

de la imprenta, Gombrowicz había escrito: “Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni reserva, ni celos, con amistad fraternal. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de Ferdydurke. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurke americano y ordeno que todos los ferdydurkistas te veneren como a mí mismo.”<sup>17</sup> Y con este mismo espíritu de exaltación y de alegría le regaló un cartón irregular y manchado donde puso de su puño y letra la siguiente frase:

“A Virgilio Piñera regalo este pedazo sobre el que he escrito  
FERDYDURKE  
y que me ha servido durante 15 años para que le ofrezca al  
Museo Nacional de Cuba.

Witoldo de Gombrowicz  
10.V.1947 Buenos Aires<sup>18</sup>”

Sin embargo, la amistad entre los dos siguió inalterada durante años; Gombrowicz mantuvo una estrecha correspondencia con Piñera y Tomeu dando consejos literarios e incitándolos al trabajo; Piñera hizo publicar en “Orígenes”, en el N° 11 del otoño de 1946, uno de los capítulos más célebres de la novela, *Filimor forrado de niño*<sup>19</sup> y naturalmente pidió su colaboración para “Ciclón”, cosa que no tuvo que ser fácil ya que, por lo visto, entre Gombrowicz y Pepe Rodríguez Feo no hubo nunca especial simpatía: en carta del 28 de marzo de 1957 a Piñera, se declara ofendido porque Rodríguez Feo no quiere publicarle los fragmentos del *Diario* que ha mandado a la revista. Para Gombrowicz era realmente intolerable que una colaboración suya no fuera aceptada y veía siempre, detrás de cualquier rechazo, la *longa manus* del *establishment* intelectual bonaerense: “No sé si la nota no va porque Pepe no quiere peleas con Sudamericana o porque en verdad la consideran perjudicial para el libro. De todos modos están en el error. Estas son consideraciones provincianas — en la literatura hay que proceder con dureza y crudeza, de otro modo no se logra nada.”<sup>20</sup> Suena bastante raro leer hoy en día incitaciones a la crudeza y a la dureza para una revista con una fama tan “demoníaca” como la que siempre ha acompañado “Ciclón”. En otro momento el polaco, que conocía y apreciaba mucho la obra del autor de *La carne de René* y *Electra Garrigó* le escribe entre en serio y en broma: “Ya estoy estructurando una linda notita de unas cuantas páginas que le va a hacer mucho bien tanto espiritualmente cuanto desde el punto de vista social, me cuesta mucho trabajo pero sé lo que debo a la AMISTAD y no ahorro esfuerzo ninguno. Sépalo Piñeiro (sic!) que le voy a introducir en las letras con mucha seriedad y con el alto vuelo que me caracteriza.”<sup>21</sup> Entre el 12 y el 27 de enero de 1959, Gombrowicz manda breves y entusiasmados mensajes: “Mi estimado Humberto, ¡Viva Fidel Castro! Toldo”, “¿Qué tal el embriagador aire de la libertad y el fervor

patrio? Aprovechen para condenar a los infames y alabar al gran jefe.” y finalmente, “Me alegra oír que ya tienen contacto con los vencedores del Tirano y Libertadores de la Patria. Gloria! Gloria! No se callen la boca en esos momentos históricos.”<sup>22</sup>

En una carta del 16 de enero de 1961, reaparece la rabia y la animadversión hacia el olvido en que lo mantiene el mundo literario de Buenos Aires cuando increpa a Piñera: “Si tiene naturaleza de submarino, si le gusta hundirse a sí mismo y a su propio trabajo (su obra, mejor dicho) haga lo que le dicta su naturaleza de colibrí ahogado, allá Ud. yo no me meto, cada uno con lo suyo, yo con Ferdy, Ud. con Victoria Ocampo en el eterno cha-cha-cha de sus palmeras. Chau-cha-cha.”<sup>23</sup>

Pero el éxito toca ya a la puerta de Witoldo; París lo llama, Europa lo acoge triunfalmente, su polémicas sobre la pintura, su panfleto contra el Dante, sus declaraciones en torno al mayo francés, sus obras ecandalosas le proporcionan fama y premios. Después de veinticuatro años varado en la fascinante inmadurez de Argentina ha llegado su hora. No podrá olvidar nunca el país donde ha vivido sus más grandes emociones humanas, donde ha disfrutado de una libertad absoluta, donde se ha podido dar el gusto de ser desagradable e irritante, pedigüeño y aprovechado, amoral y arrogante.<sup>24</sup> En Europa Gombrowicz cambia: su libertad de eterno joven está puesta a prueba por las presiones del medio, los acontecimientos históricos lo obligan a tomar partido, cosa que hace siempre en forma paradójica, las necesidades económicas y la salud arruinada hacen de él otro hombre. Su correspondencia con los amigos americanos se va espaciando, el polvo del olvido cubre las antiguas aventuras. El nombre de Virgilio Piñera va desapareciendo hasta el punto que las publicaciones que se dedican a Gombrowicz en Europa casi no le mencionan o si lo hacen incurren en detalles grotescos, fruto indudable de un desconocimiento total del escritor cubano, como le ha pasado a la revista italiana “Riga” en su número monográfico dedicado al polaco, que al traducir (del inglés según parece indicar el disparate) un testimonio de Ernesto Sábato, cuando éste recuerda un encuentro con Gombrowicz en el cual coincidió con los amigos cubanos, dice: “Aquel día estaban también *Cubains* Piñera y Tomeu, que formaban parte del equipo que ayudaba Witold a traducir su Ferdy...”<sup>25</sup>. Es obvio que en este testimonio Sábato hace galas de su gran intimidad con el polaco; es por esto que lo llama con su nombre de pila, que usa el diminutivo del título de la novela y, obviamente, al hablar de Piñera y Tomeu, los llama *los cubanos*, como les decían amistosamente todos los amigos de Buenos Aires. Lamentablemente, la revista italiana no se ha tomado la molestia de averiguar, de controlar y así le endilga a Piñera un apodo que sabe a mafia cubanoamericana. *Sic transit gloria mundi!*

## El Retiro

La traducción de Ferdydurke, según hemos ido viendo, representa como un segundo nacimiento para su autor quien, extraviado en Buenos Aires, cediendo a la irresistible tentación de la juventud, se dedica a cacerías nocturnas empujado por su delirante interés por la forma, interés que veía encarnado en la ruda belleza de los jóvenes del pueblo cuya naturalidad ejercía en él un atractivo formidable. Gombrowicz ha explicado difusamente la angustia y la ansiedad que su mismo comportamiento producía en su espíritu y ha elaborado su teoría sobre lo que él, muy llevado a usar apodos y alias a situaciones y personajes, ha llamado *retiro*: “El secreto de Retiro, demoníaco por cierto, consistía en que allí nada podía lograr la plenitud de la expresión, todo tenía que estar por debajo del nivel, en una fase inicial, ser algo no logrado, hundido en la inferioridad.”<sup>26</sup> En su sucinta biografía, describe los años en que andaba perdido en las noches del parque con estas sobrias pero bien estudiadas palabras: “1941 — Decide quedarse en Buenos Aires, donde su vida se establece. Habla español. Participa muy poco en la vida de la comunidad polaca emigrada allí. Amistades argentinas sobre todo entre los jóvenes. Experiencias homosexuales con unos muchachos del pueblo de Buenos Aires [...] Conduce una vida bohemia. Es siempre más fascinado por América del Sur [...]”<sup>27</sup> Este es el retrato que el autor hace de sí mismo en los años entre el 41 y el 46 y me parece particularmente interesante leer en su *Diario Argentino* cómo después de la publicación en español de *Ferdydurke*, Gombrowicz siente que sus aventuras nocturnas en el parque del Retiro deben terminar.<sup>28</sup> En esa especie de segunda vida parece que el autor está decidido a abandonar unas costumbres que, por más intelectualizadas, seguían produciéndole una serie de graves interrogantes incluso éticas: “¿Qué hacer en la literatura, en la cultura, con esos vínculos tan comprometedores que mantenía con la juventud, con la inferioridad, hasta qué medida se prestaban a una experiencia literaria? ¿se trataba de un complejo, enfermedad, aberración, caso clínico;... o, por el contrario, algo que tenía derecho de ciudadanía entre personas normales? Y otra pregunta: ¿era eso tratar de abrir una puerta ya abierta o una difícil penetración en terrenos salvajes vírgenes y vergonzosos? Para resumir: ¿era posible su aprovechamiento en el arte? [...] Pero, ¿se trataba en verdad de un complejo, de una desviación? ¿Porqué tenía que ser insana mi fascinación por la vida joven, no agotada, sí, por esa frescura? [...] El pecado, si existía, se reducía a que yo me atrevía a venerar a la juventud independientemente del sexo y que la abstraía de los dominios de Eros. [...] ¿El humo sofocante de vergüenza que surgía de esa y otras preguntas semejantes, no era ya prueba suficiente de que algo permanece inconfesado y que no todo se puede explicar por el simple juego de las fuerzas sociales?, ¿y esa enorme ola de amor prohibido y humillante, que en verdad pone de

rodillas al hombre ante el joven, no era una venganza de la naturaleza por la violación perpetrada por quien envejece sobre el que crece?”<sup>29</sup>

Años después, en 1958, Gombrowicz ha dejado el odiado trabajo en el Banco, está terminando *Pornografía*, mientras está llegando ya el eco del éxito de su libro en París. En esta condición de espíritu decide ir a descansar a Tandil y a Santiago del Estero donde tiene muchos amigos entre los jóvenes intelectuales de la provincia y donde otros se le van a acercar. Rodeado por tanta juventud, vuelve a picarlo el demonio de la atracción hacia los más pobres y serviles, los *inferiores*, como solía decir; y un buen día, según acostumbraba, en el calor de una conversación intelectual con sus jóvenes adeptos, en un café de Santiago del Estero, vuelve a ser fulgurado por una visión irresistible: “De repente la seriedad y la importancia de mi actuación como maestro pesaron más que todas mis deshonestidades. Comprendí el sentido de mi tarea: era algo mucho más importante que una cátedra de profesor, que el ‘trabajo cultural’, que una exhibición de habilidad artística, literaria, yo luchaba allí por mí mismo, esforzándome por sacarlos del cuerpo y forzarlos hacia el espíritu, ¡pues sólo eso podía salvarme! [...] Al final se levantó un joven y expresó en voz alta su gratitud, y también otros se me acercaron; estaba claro que ese agradecimiento no se debía al intelecto, sino a algo más importante, por haber combatido al cuerpo, la carnalidad, la fisicidad...”. En eso, llega un mozo del café a traerle agua y para el Gombrowicz vencedor sobre la carnalidad es como un fuetazo: “Pero si ese cuerpo de analfabeto era tan honrado... si era la honradez misma, pero si ese cuerpo simple, tranquilo, viviendo libremente, moviéndose con facilidad, silencioso, era la honestidad, la moralidad... y tanto, tan perfectamente, que en comparación con eso, aquella reunión ‘espiritual’ subía demasiado alto, como un chillido esforzado... No sé... La santa sencillez del tórax, o tal vez la conmovedora sinceridad del cuello, las manos que apenas saben trazar letras, toscas pero verdaderas para el trabajo físico... Mi espíritu expiró. Bancarrota total. Sentí un sabor a lápiz de labios en la boca.”<sup>30</sup> Sobra decir que, una vez en la calle, nuestro autor empieza a seguir a un muchacho que se parece al mozo que le había traído el agua: “Fue tras él porque era absurdo e impensable que yo, Gombrowicz caminara tras un chango cualquiera solamente porque se parecía al que me sirvió el agua. Pero otra vez su perfecta no-importancia estalló como un trueno, al margen de todo lo que se considera importante. ¡Y lo seguí como si fuera aquél mi más sagrado deber.”<sup>31</sup> Después de una patética lucha consigo mismo, mientras ya la cordura le sugiere abandonar la aventura detrás del muchacho, cuando ya la “hostilidad” que su debate interior ha ido acumulando lo persuade a expulsar aquella visión “como una erupción de la piel”, cuando ya el odio que ha ido creciendo en su excitación lo lleva a tener ganas de matar al muchacho como única forma de matarlo dentro de sí, cuando ya está en el paroxismo absoluto, aquel chango lo saluda: era su limpiabotas y a esto



Gombrowicz no estaba preparado, “nuestro Fausto encalló en la cotidianidad” comenta el autor convertido en un asesino fallido a causa de lo normal.

He recordado estos episodios de la vida de nuestro autor tan controvertido, odiado y amado, porque al enterarme de sus fortunas literarias en Italia vi con sorpresa que entre los detractores más tajantes<sup>32</sup> está Pier Paolo Pasolini quien, reseñando la edición italiana del *Diario*, no ahorra juicios implacables: “La imagen que sacamos del autor es la de un hombre fallido, no sólo poco culto, sino también poco inteligente: una especie de grotesco bufón sin corte que cree que es difícil comprender la verdad y sobretodo que es obligatorio decirla, que la inoportunidad puede ser programada, que ser desagradable es un elemento del genio, y que hacer muecas es una señal de superioridad. [...] En cuanto a su fundamental banalidad, tiene conciencia de ella, y trata de ennoblecerla, adoptando cierto verticalismo metafísico que ha tomado de aquellos mismos latinoamericanos que él ha provocado y despreciado.” y sigue recordando cómo su actitud desagradable se esfuma cuando se trata de recibir al director de “Preuves”, que no conoce a Freud y no tiene conciencia de su desgracia histórica porque no conoce a Marx. En fin, lo acusa de falso anarquismo y servil integración aun reconociendo que no ha servido a ningún poder particular. En fin, Pasolini detesta el retrato de sí mismo que Gombrowicz dibuja en sus diarios pero salva los capítulos IX y X, los que se refieren a los viajes a Tandil y a Santiago del Estero. Pasolini se siente conquistado por la descripción de aquellos muchachos y aplaude al autor cuando deja de oficiar como un turbulento clérigo de cafés literarios y se deja arrastrar por la belleza sensual. Pasolini celebra que el encuentro entre la ‘vejez’ de Gombrowicz y la juventud del mozo llegue tan imprevista y tan cargada de gracia y de vitalidad. El poeta italiano, un hombre que ha llevado hasta las últimas consecuencias todas sus provocaciones, era, obviamente, particularmente sensible a la irrupción del deseo frente a los muchachos del subproletariado, a sus “ragazzi di vita”: la descripción que Gombrowicz hace de los changos lo conmueve: “¿Quiénes son estos changos? son unos pequeños siervos subproletarios [...] entran de repente como personajes esenciales de la vida de Gombrowicz sólo en esta sección del diario. Su descripción física — que empieza siempre por las manos — es de una calidad lingüística excepcional, que une la calma suprema del contemplador con el raptus de quien tiene intuiciones que lo arrastran vertiginosamente al fondo de la inocencia y de la aberración de la naturaleza. Estos changos son criaturas perfectamente poéticas que se contraponen a todo como ‘término otro’ — que podríamos llamar *juventud*, *gracia* o *belleza* — pero que en realidad se quedan sin nombre porque el autor los separa de su verdadera realidad, que es el sexo.”<sup>33</sup>

Pese a la fascinación que las aventuras de Tandil y Santiago ejerce en él en cuanto lector, Pasolini no puede perdonarle al polaco que después de tanto alarde de anticonformismo y de tantas muecas a las espaldas de la

normalidad, Gombrowicz “no se atreve a llamar ni (lo cual sería más humano exigirle) a describir todo esto por lo que es, es decir *pederastia*.”<sup>34</sup> Es decir: al pan pan y al vino vino; más o menos lo que hizo Virgilio Piñera en un artículo que suscitó escándalo, cuando, al recordar al poeta Emilio Ballagas, consideraba su deber de amigo hablar del poeta en cuanto homosexual en vez de “hacerle perder su cara y darle esa otra de lechero de una Inmortalidad acomodaticia”.<sup>35</sup> En cuanto a Pasolini, todo el mundo sabe que perdió la vida a manos de un “chango” romano reclutado entre el hampa de la Stazione Termini en una lluviosa noche de noviembre de 1975.

18.6.1996

### NOTAS

1 Gombrowicz (1904 - 1969) hijo de terratenientes polacos, ha cursado estudios de Derecho en Varsovia y ha frecuentado durante un año l'Institut des Hautes Etudes Internationales en París. De salud delicada, ha pasado repetidamente temporadas en las montañas, los Tatras y los Pirineos. Comienza a escribir obras de teatro y descuida los estudios. A la muerte de su padre (1935) hereda la mitad del patrimonio familiar y se dedica de lleno a la redacción de su novela *Ferdynand* que termina en 1937 año en que se publica en Varsovia. Para reponerse, viaja a la Italia de Mussolini. El 1939 acepta la invitación a participar en el viaje inaugural de transatlántico *Chrobry* que lo llevará a Buenos Aires. En esta ciudad se quedará sobreviviendo de forma precaria hasta 1963 cuando gana una beca de la Fundación Ford para Berlín. De allí se muda a París y luego a Vence con una estudiante, Rita Labrosse, conocida en la Abadía de Royaumont, con quien se casará pocos meses antes de morir. Se le indicó como un posible Premio Nobel, pero tuvo que conformarse con el Prix Formentor (Premio Internacional de Literatura). Es un escritor reconocido y admirado; sus obras dramáticas, gracias sobretudo al entusiasmo del director argentino Jorge Lavelli residente en París, son un éxito, pero ya enfermedades viejas y nuevas lo agobian. Muere en Vence el 24 de julio de 1969.

2 La reconstrucción más completa de la traducción y publicación de *Ferdynand* está en Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine (1939-1963)*, Denoël, Paris, 1984, quien recogió personalmente el testimonio de los sobrevivientes del grupo. En el caso de Piñera la autora ha utilizado textos publicados en “Unión”, n. 1, año VI, marzo 1968, *Gombrowicz por él mismo*, y en “Cuadernos”, Paris, n. 45, noviembre-diciembre 1960, *Gombrowicz en Argentina*, con la siguiente motivación: “Depuis la publication en 1967, de son roman *Pressions et Diamants*, Piñera, rejeté par le régime de Castro, vivait en résidence surveillée. N'ayant pu obtenir son témoignage, nous publions des extraits de ses articles, et la correspondance que Gombrowicz lui adressa.”

3 Contando cómo conoció a Gombrowicz, Piñera recuerda que era imposible substraerse al cuento de su viaje a la Argentina y de cómo, luego del estallido de la guerra, un día Witold subió al barco del regreso para descender enseguida alegando esta razón: “Piñera, ¿sabe por qué no retorné a la lejana Polonia? Pues debido a mis intensos estudios, comenzados el día anterior, del alma sudamericana...”, V. Piñera, *Gombrowicz en Argentina*, en “Cuadernos”, cit., p. 61.

4 En 1947 publica en español y gracias a la generosidad de Cecilia de Benedetti, el drama *El Casamiento*; entre 1947 y 1963, año en que deja la Argentina, escribe *Trans-Atlántico*, *Pornografía*, *Opereta*, y comienza *Cosmos* además de los *Diarios*.

5 V. Piñera, *Gombrowicz por él mismo*, cit., p. 126.

6 José Rodríguez Feo, *Hablando de Piñera*, en “Lunes de Revolución”, n. 45, febrero 1º, 1960. Hay que notar que *Ferdydurke* (1937) es anterior a *La isla en peso* (1943), sin embargo es obvio que Piñera no podía haber leído la edición polaca.

7 V. Piñera, *Gombrowicz por él mismo*, cit., p. 126. Piñera añade con mucha razón: “El monstruo de ‘la ficticia madurez’ sólo pudo ser atacado doce largos años más tarde. Entre 1947 y 1958 — fecha de la salida de *Ferdydurke* en Julliard, Gombrowicz se mantuvo en ese semianonimato propio del escritor local. [...] De pronto, en 1958 París despertó de su letargo [...] y los franceses pensantes pudieron saber que en efecto W. G. era un escritor genial. La batalla de *Ferdydurke* estaba ganada, es decir, entablada en Argentina y ganada en París”, *ivi*.

8 H. Rodríguez Tomeu en un testimonio recogido en francés en 1978, en R. Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine*, cit., p. 79: “On discutait donc chaque phrase sous tous ses aspects: le choix des mots, leurs euphonie, leur cadence et leur rythme. Les observations de Witold étaient toujours pertinentes. Il n’y avait pas de dictionnaire polonais-espagnol. Il a fallu non seulement traduire mais inventer aussi des mots nouveaux pour trouver l’équivalent des mots polonais. Je me souviens que nous avons discuté pendant trois heures sur l’expression ‘matungos de tiro’ par exemple. C’était très orageux. Piñera avait un caractère très affirmé. Witold voulait imposer son point de vue à Virgilio qui résistait. Mais Piñera poursuivait fidèlement la traduction malgré des disputes qui pouvaient durer parfois une dizaine de jours. Piñera croyait vraiment en *Ferdydurke*.”

9 V. Piñera, *Gombrowicz por él mismo*, cit., p. 121.

10 V. Piñera, *Gombrowicz en Argentina*, cit., p. 62.

11 “En même temps à Paris, dans la revue ‘Preuves’, paraît un article enthousiaste de François Bondy sur *Ferdydurke*. Grâce à cela, Maurice Nadeau propose de publier *Ferdydurke* dans sa collection: Les Lettres Nouvelles, aux Editions Julliard (qui avaient auparavant refusé le livre, comme plusieurs autres grands éditeurs parisiens). Les frais de traduction sont payés par l’auteur. Il reçoit & 200 d’à valoir.” en *L’Herne — Gombrowicz*, Série Slave, Cahier dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, Paris, s.f., p. 17.

12 En *L’Herne — Gombrowicz*, cit., p. 300.

13 En el número monográfico de la revista “Riga”, n. 7, *Witold Gombrowicz*, a cargo de Francesco Catalanuccio, Marcos y Marcos, Milano, 1994, p. 155. La traducción del italiano es mía.

14 H. Rodríguez Tomeu en Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Argentine*, cit., la traducción del francés es mía.

15 W. Gombrowicz, *Diario Argentino*, trad. de Sergio Pitol, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, s.f., pp. 44-45.

16 Ivi, p. 46.

17 V. Piñera, *Gombrowicz por él mismo*, cit., p. 116.

18 Tuve la suerte de ver el cartón en el Archivo Piñera, todavía muy desordenado y revuelto, donde se guardaba entonces, en la casa del hermano Juan Piñera en la calle C, n. 356, ap. 4, e/ 15 y 17 en El Vedado en el mes de marzo de 1987.

19 Una publicación no era una cosa muy fácil, por lo visto, ya que G. se queja con su amigo: “Cabe lamentar que casi ninguno de los intelectuales argentinos se dio cuenta de Ferdydurke. ‘Sur’ no quiso publicar fragmentos ni hubo mención alguna referente a F.” Archivo Piñera, carta sin fecha, dice al lado: “el 10 de marzo vuelvo a Buenos Aires”.

20 Archivo Piñera, febrero, 23 de 1957.

21 Archivo Piñera 25. oct. 1956.

22 Archivo Piñera 12 enero 1959, 27 enero 1959, sin fecha.

23 Archivo Piñera, enero 16 de 61.

24 En una interesante entrevista de 1968, Gombrowicz resumía así su vivencia argentina: “Cuando llegué a la Argentina me he perdido. Perdido en una ciudad muy grande y desconocida, yo sin dinero y sin nada. Me pareció volver a nacer. Perdía todas mis obligaciones polacas: mi rango social, mi familia, la literatura, todo, todo. Me convertía en un desconocido, y me sentía como ... como un dios. [...] Como le dije tenía la impresión de ser dios en el sentido que me sentía libre y perdido.” Conversazione con Piero Sanavio e Dominique de Roux, en “Riga n. 7” cit., pp. 82-83.

25 Ernesto Sábato, *Incontri con Gombrowicz*, en “Riga n. 7”, cit., el subrayado es mío. El texto italiano dice: “Quel giorno c'erano anche Cubains Piñera e Tomeu, che facevano parte dell'equipe che aiutava Witold a tradurre il suo Ferdy...” p. 142.

26 W. Gombrowicz, *Diario Argentino*, cit., p. 51.

27 *L'Herne* — Gombrowicz, cit., p. 16. La traducción es mía.

28 “... esta segunda irrupción de la literatura en mi vida podía convertirse — así me lo temía — en una liquidación definitiva de Retiro. Debo relatar algo característico: cuando se editó Ferdydurke lo llevé a ‘donde se yergue la torre edificada por los ingleses’ y lo mostré a ‘Retiro’ para despedirme, en señal de un alejamiento quizás definitivo.” W. Gombrowicz, *Diario Argentino*, cit., pp. 46-47.

29 Ivi, pgs; 47-50, passim.

30 W. Gombrowicz, *Diario Argentino*, cit., pp. 164-165 passim.

31 Ivi, p. 166.

32 Otro enemigo acérrimo de Gombrowicz en Italia fue el poeta Giuseppe Ungaretti irritado por un panfleto donde Gombrowicz ataca a Dante, el *sommo poeta*, y a su idea del infierno, cfr. W. G., *Sur Dante*, Ed. de L'Herne, París, 1968.

33 P. P. Pasolini, *Witold Gombrowicz, Diario 1957-61*, en *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 25-28, passim.

34 Ivi, p. 28

35 V. Piñera, *Ballagas en persona*, reproducido en "La Gaceta de Cuba", n. 6, 1955.

## TRAICION E IDENTIDAD EN *MALINCHE* DE ROSARIO CASTELLANOS

Ivette N. Hernández  
University of California, Irvine

**L**a última estrofa del poema titulado “Traduttore, traditori” de José Emilio Pacheco (*Tarde o temprano*, 158-159) resume una de las tantas consecuencias del papel crucial que juegan los intérpretes Jerónimo de Aguilar y Malinche durante la conquista: “A estos traductores / debemos en gran parte el mestizaje / la conquista y colonia / y este enredo / llamado México”.<sup>1</sup> La intervención de los intérpretes viene a subrayar en los versos la importancia del uso del lenguaje, su fuerza fundacional y, más concretamente, la estrecha relación entre poder y palabras. Lo que se debe a los llamados traductores va más allá del uso del lenguaje, porque el producto final de su ejercicio es la posibilidad de la construcción del mestizaje y de un “enredo” caracterizador de México. El verbo traducir, que implica la necesidad de una comunicación estable y un traspaso de signos efectivo (*traduttore*), desemboca en cierta ininteligibilidad de ese espacio creado, el territorio mexicano (*traditori*). Si el discurso fundacional por excelencia postula la emergencia de una comunidad íntegra y firme — función otorgada al género épico —, vemos cómo, en el origen mismo de México, Pacheco resalta la maraña discursiva y la mezcla cultural. Entre el traductor, representante de la capacidad efectiva de la comunicación, y el enredo como ininteligibilidad lingüística, encontramos el núcleo clave de esta fundación.

En la conquista de América no hay figura más estrechamente asociada al uso y poder de la palabra y los problemas que esto conlleva que la Malinche. Ya daba testimonio de su importancia Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, al ofrecer su juicio sobre ella:

fue gran principio para nuestra conquista, y así, se nos hacían todas las cosas, loado sea Dios, muy prósperamente. He querido declarar esto porque sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y México. (62)<sup>2</sup>

Para Bernal Díaz, la importancia de la Malinche recae en su función de intérprete efectiva, facilitando el acceso y avance de los españoles en el proceso de conquista. Que “las cosas” se puedan hacer “prósperamente” se debe específicamente al conocimiento lingüístico de la traductora. Bernal Díaz, contrario a Pacheco, no piensa en términos de enredo, y sí en términos de transmisión efectiva de significados, ligado esto a un proyecto de expansión militar. El traductor hace que el lenguaje adquiera un poder material y efectivo para el soldado conquistador, al articularse ligado a una funcionalidad específica: la de la prosperidad de los hechos.

Mujer poseedora de la palabra, sobre la que recae la destrucción de un mundo (la función de traductora privilegiada por Bernal Díaz), y la creación de otro (el enredo llamado México que expresa Pacheco); principio y fin de una raza, explicación ontológica y símbolo femenino de una nación.<sup>3</sup> Los textos hasta aquí aducidos forman parte de la larga trayectoria de textualización y apropiación de la Malinche como metáfora cultural que suplementa la historia de México y América. Phillips comenta lo siguiente con respecto a las diferentes apropiaciones que se han hecho de ella: “She has been exploited without apology by writers of all disciplines and ideologies — historians, sociologists, novelists, dramatists, imperialists and antiimperialists, rightists and leftists, all of whom have thought of her as an empty vessel ready to be filled by their formulations” (98-99).<sup>4</sup> Como parte de esas reformulaciones, contamos con el ejemplo del poema titulado “Malinche” de Rosario Castellanos, que se encuentra en su libro *En la tierra de en medio*.<sup>5</sup> El poema pertenece a un grupo de textos de escritoras que comenzaron a reescribir los signos más visibles del orden socio-simbólico patriarcal durante los años setenta, y que fueron reacciones ante un modelo heredado desde la colonia y ratificado por el nacionalismo. No sorprende el intento de Castellanos de reivindicación de la figura de la Malinche si se tiene en cuenta que uno de los dilemas centrales entre las escritoras de ese momento era el derecho al ejercicio mismo de la palabra. Si el sólo nombre Malinche evoca la unión entre poder y palabra, cómo no intentar reconfigurar las representaciones dominantes sobre una mujer que ha encarnado, real y simbólicamente, el peso de esa (des)unión. Más aún, por ser una figura que representa la conflictiva relación entre el cuerpo femenino y el cuerpo social, genera una productividad discursiva que facilita la elaboración de dicho conflicto.

En el presente ensayo examino en detalle el poema concentrándome en la reelaboración de la figura de la Malinche y, en específico, en la textualización del motivo de la traición asociado tradicionalmente a ella. Es

necesario aclarar que la traición a la que nos referimos, y como es representada en el poema, no se relaciona con la función de Malinche como traductora. En el poema, Castellanos reconstruye el momento en que la Malinche es entregada por su madre, como esclava, a unos mercaderes. La entrega es la marca de la traición de la madre y, por lo tanto, se asocia con un núcleo familiar en crisis. En este sentido, se hace necesario y productivo explorar además la relación entre traición e identidad, donde esta última respondería al efecto de un vacío provocado por la primera. Se verá cómo la traición de la madre da principio a una cadena de desplazamientos para el significante “Malinche” (la hija) que perdura hasta hoy. A continuación, incluimos el poema en su totalidad:

Desde el sillón de mando mi madre dijo: “Ha muerto.”  
Y se dejó caer, como abatida,  
en los brazos del otro, usurpador, padraastro  
que la sostuvo no con el respeto  
que el siervo da a la majestad de reina  
sino con ese abajamiento mutuo  
en que se humillan ambos, los amantes, los cómplices.

Desde la Plaza de los Intercambios  
mi madre anunció: “Ha muerto.”

La balanza  
se sostuvo un instante sin moverse  
y el grano de cacao quedó quieto en el arca  
y el sol permanecía en la mitad del cielo  
como aguardando un signo  
que fue, cuando partió como una flecha,  
el ay agudo de las plañideras.

“Se deshojó la flor de muchos pétalos,  
se evaporó el perfume,  
se consumió la llama de la antorcha.

Una niña regresa, escarbando, al lugar  
en el que la partera depositó su ombligo.  
Regresa al Sitio de los que Vivieron.

Reconoce a su padre asesinado,  
ay, ay, ay, con veneno, con puñal,  
con trampa ante sus pies, con lazo de horca.

Se toman de la mano y caminan, caminan  
perdiéndose en la niebla.”



Tal era el llanto y las lamentaciones  
sobre el cuerpo anónimo; un cadáver  
que no era el mío porque yo, vendida  
a mercaderes, iba como esclava,  
como nadie, al destierro.

Arrojada, expulsada  
del reino, del palacio y de la entraña tibia  
de la que me dio a luz en tálamo legítimo  
y que me aborreció porque yo era su igual  
en figura y en rango  
y se contempló en mí y odió su imagen  
y destrozó el espejo contra el suelo.

Yo avanzo hacia el destino entre cadenas  
y dejo atrás lo que todavía escucho:  
los fúnebres rumores con los que se me entierra.

Y la voz de mi madre con lágrimas ¡con lágrimas!  
que decreta mi muerte.

El título “Malinche” de inmediato pone en movimiento una serie de expectativas en el lector. Aquellos que estén familiarizados con la vida del personaje histórico reconocerán en una primera lectura las relaciones cercanas que mantiene el poema con los datos biográficos de los que se sirve la autora: su origen noble, su orfandad al morir el padre y el eventual rechazo materno en favor del hijo varón nacido con un nuevo esposo. A ese hijo acuerdan su madre y su padre dar el cacicazgo que correspondía a Malinche y, según Bernal Díaz, “porque en ello no hubiese estorbo, dieron de noche a la niña doña Marina a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama de que se había muerto” (61). Es este episodio particular de la vida de Marina-Malinche el que se evoca en el poema. Hasta ahí la similitud entre lo biográfico y la reconstrucción poética que ejecuta Castellanos sobre los hechos. En el poema se elabora una interpretación literaria de la significación que tiene este evento del pasado familiar.

En el texto es la propia Malinche quien cuenta y revive lo ocurrido en el momento cuando “Desde el sillón de mano mi madre dijo: ‘Ha muerto’.” A partir de este primer verso la voz poética nos hace partícipes de lo que promete ser un drama familiar iniciado por la madre al ejercer su autoridad “desde el sillón de mando” y decretar su muerte. El espacio dominado por la madre está habitado, además, por “otro, usurpador, padrastro” (obvia referencia al nuevo marido), quien la apoya en ese momento decisivo “no con el respeto / que el siervo da a la majestad de reina / sino con ese abajamiento mutuo / en que se humillan ambos, los amantes, los cómplices.” La relación madre / padrastro implica un doble rebajamiento. Primero, por

la desigualdad de rango entre ellos, siervo / majestad, y segundo, porque su complicidad de amantes y traidores los envilece. Hay un contraste entre el sillón desde donde se emite un decreto, y un movimiento descendente de estos amantes manifestado por los vocablos “se dejó caer, como abatida,” “abajamiento,” y “se humillan ambos.”<sup>6</sup> Esta caída forma parte de un cambio fundamental de las funciones de reina y siervo, relación que se ha eclipsado por la de amantes y la complicidad, ya sea sexual o criminal. Las relaciones familiares se definen por un conflicto dominado por el deseo de una madre por su amante. Este extraño no es otro que una fuerza masculina que media y condiciona las decisiones de la madre con respecto a su hija. Irónicamente, la autoridad materna se ejerce quitando la vida social y comunal a su propia hija, transgrediendo de esta forma los lazos y obligaciones filiales.<sup>7</sup>

La pérdida de una hija noble que, se supone, ocupará el “sillón de mando” en el futuro, trasciende lo familiar y, por necesidad, tiene una ingerencia profunda en el espacio público: “Desde la Plaza de los Intercambios / mi madre anunció: ‘Ha muerto’.” Es en el mercado, el lugar de cambio y negociación por excelencia, donde se anuncia a la comunidad la muerte de uno de sus miembros. El efecto se revela trascendental, cósmico. El anuncio afecta directamente el paso del tiempo, paralizando todo. Por un instante la actividad comercial cesa, la balanza no se mueve, el grano de cacao queda quieto en el arca, el sol permanece en su cenit. La comunidad entera se detiene para asimilar el mensaje, momento en que domina el silencio y el estatismo, que dará paso al lamento, como un grito, de las plañideras. La voz univocal de la madre detiene todo, para que el coro, al expresar su “ay” de dolor que “parte como una flecha,” vuelva a dar pie a la actividad comercial y el movimiento de las esferas celestes (la temporalidad). El coro asume ahora la voz poética (marcada por el entrecomillado), articulando imágenes de extinción y desaparición: “Se deshojó la flor de muchos pétalos, / se evaporó el perfume, / se consumió la llama de la antorcha.” La imagen violenta de la flecha que parte (el “ay” de las plañideras) marca otro momento que moviliza el estatismo causado por las palabras de la madre. En un instante rápido, la niña Malinche será lanzada hacia las esferas de la madurez (separación del núcleo familiar) y la muerte (una muerte simbólica). La flor que se deshoja es la representación de la entrada inesperada y trágica al mundo adulto o, desde otro ángulo, la consumación del *Carpe diem*.<sup>8</sup> El perfume, atributo de la flor, se evapora, y la antorcha se extingue porque se gasta el combustible o la energía que suple la llama, cualidad de la juventud que se pierde. Los verbos en pretérito atestiguan este momento fulminante en que Malinche pasa de la niñez a la esfera de la muerte en un segundo, en el tiempo en que la madre dice “ha muerto” y las plañideras lanzan su quejido.

Continuando con las imágenes de la muerte, las plañideras relatan el encuentro en el más allá de la hija con su padre asesinado a traición.<sup>9</sup> Sin embargo, el coro desconoce la identidad real del cadáver de esa niña enterrada que, como se verá en la estrofa que sigue inmediatamente a la intervención de las plañideras, es un cuerpo sustituto. El coro hace alusión a la muerte del padre ejecutada como trampa por medio del veneno, el puñal y “con lazo de horca.” Lo que no sabe esta voz coral es que esa muerte a traición (la del padre) se convierte en una especie de contrapunto a la otra muerte ejecutada con maldad y “abajamiento” por la madre de Malinche. Hay una concatenación de secretos y complicidades que se multiplican. El coro llora frente a un engaño que ignora, da a conocer a la Malinche verdadera la traición (el asesinato de su padre), y la voz de la niña desterrada nos revela la segunda traición de la madre, a nosotros, los lectores.<sup>10</sup> La voz comunitaria, asumiendo el papel de su contrapartida en el teatro griego, es la expresión de un dolor catártico y de una verdad secreta, pero que es necesario revelar para lograr la restitución en un nivel casi mítico del orden transgredido por la madre. Ese conocimiento llega a oído de la Malinche verdadera, esa que todavía vive pero que ha muerto simbólicamente dentro de su comunidad: “... yo, vendida / a mercaderes, iba como esclava, / como nadie, al destierro.” Dicho orden quebrantado abarca dos aspectos: por un lado, la relación paterno filial y, por otro, las implicaciones de esta relación para la comunidad. El coro construye una escena donde el padre y su hija “se toman de la mano” porque los une en su encuentro no sólo la muerte sino el reconocimiento (anagnórisis) de la traición.<sup>11</sup> En este sentido la muerte tiene la función de restituir los lazos filiales y afectivos que la traición ha destruido. En cuanto al aspecto comunitario, la normalización de la actividad comercial y del universo sólo puede darse con el reconocimiento de una ley mucho más profunda e importante, la ley de los lazos filiales, esa ley que la madre violenta y deja en suspenso por un instante con su decreto. El encuentro de la hija y su padre, ya definitivamente unidos por la muerte, y que el coro proclama como “un signo,” devuelve el sentido al orden familiar, comunitario y universal (cósmico). Claro está, la base de este ordenamiento ritual proviene de un engaño, de un cuerpo que no es el de Malinche, sino el cuerpo producto de otra traición ejecutada por la madre. Como vemos, la traición crea una serie descontrolada de eventos que guardan en su origen una maldad secreta, un engaño escondido.

Después de la intervención coral, la voz de la Malinche retoma el curso de su lenta expulsión-muerte y nos informa de lo que para mí resulta crucial en la reformulación de su historia: el desplazamiento de la identidad. Las plañideras con su llanto han puesto en marcha ese “grano de cacao” que había quedado quieto con el anuncio de la madre, y como ese grano, el cuerpo de la Malinche entrará en un nuevo proceso de simbolización a modo de intercambio. En el poema, el “cuerpo anónimo,” ese “cadáver / que no

era el mío” es el objeto que sustituye a otro, un signo que cobra sentido al convertirse en suplemento de otro. El cadáver anónimo pasa a tener el valor de identidad de la Malinche, mientras que ésta pasa a ser “nadie”: “Arrojada, expulsada / del reino, del palacio y de la entraña tibia / de la que me dio a luz en tálamo legítimo.”<sup>12</sup> La identidad que otorga la pertenencia a una comunidad (desde los padres hasta el lugar geográfico que dicha comunidad ocupa), al perderse, borra todo lazo o conexión con el origen, y lo que queda es el destierro, el cambio de lugar, la no-pertenencia. Es un nuevo nacimiento al revés: un nacimiento surgido por el simulacro de una muerte que conduce al exilio, al lugar donde los lazos maternos y comunitarios no existen.

Los datos biográficos de la Malinche confirman su condición de objeto de intercambio y signo en constante transmigración. De la madre pasa a manos de los mercaderes y comienza la larga línea de traslados y cambios de lugar que la caracterizan. Los mercaderes la entregan a los indios de Tabasco, quienes la presentan a Cortés como un regalo, y éste a su vez la regala a Alonso Hernández de Puerto Carrero, de quien vuelve a Cortés, para terminar siendo esposa de Juan Jaramillo.<sup>13</sup> Su nombre también sufre de múltiples transformaciones: Malinal, Marina, Malintzín y Malinche. Experimenta también cambios que afectan su condición social: de noble a esclava, de esclava a intérprete, de amante a esposa. A nivel simbólico y del lenguaje también ha sufrido múltiples traslaciones de sentido: desde su representación en las crónicas y los códices indígenas, pasando por las reelaboraciones del siglo XIX, hasta Octavio Paz, Carlos Fuentes, el feminismo y las chicanas.

Lo que se representa en el texto de Castellanos es, precisamente, el origen de esa concatenación móvil y transmigratoria del signo “Malinche.” Las preguntas que nos podríamos hacer en este momento son las siguientes: ¿Cuál sería la relación entre la traición y el signo? ¿Qué significa ser definido desde el origen por la traición y cómo esto afecta al lenguaje de la identidad? ¿Qué economía simbólica se establece a través de un desprendimiento violento de esa comunidad que define a una persona y de los lazos maternos o familiares que la caracterizan? La transgresión va a marcar la posición que va a ocupar el sujeto en una cadena de signos que tiene como origen un engaño secreto. Esa marca se representa en el poema a través no sólo de las imágenes de expulsión y sustitución, sino también por medio del cuerpo mismo de la madre en su reflejo especular: “y se contempló en mí y odió su imagen / y destrozó el espejo contra el suelo.” Para la madre poder ser, en su nueva identidad asumida con el cómplice, tiene que quebrar la imagen que le devuelve su hija que es, a su vez, ella misma. A través de la quiebra de los límites, se imposibilita la unidad entre madre e hija y se disloca la relación con el origen.<sup>14</sup> Lo que se escucha al final son “los fúnebres rumores con los que se me entierra.” Pero esta

muerte, contrario a lo que podría pensarse, no cancela el futuro, ya que ella avanza “hacia el destino entre cadenas”. Esas cadenas son la marca del origen que resulta imborrable pero que a la vez ayuda a las continuas tachaduras del ser y que viabilizan su constante metamorfosis. Se puede concluir que las cadenas son representación material de la traición, es decir, un avanzar restringido o contextualizado por un destino impuesto desde fuera, que nunca se eligió pero que forma parte integral de un origen definido como destierro, expulsión y movimiento. La entrada al mercado de signos es la de un objeto que contiene la imagen quebrantada de un todo que ahora está fragmentado, roto: de una noble que ahora es esclava (y por lo tanto se trastoca su valor social), de una traicionada que será considerada traidora, de una india cristianizada, del nahúatl al maya y de ahí al castellano.

El poema abre y cierra con el decreto de una muerte y la falsificación de una escena. Las lágrimas enmarcadas al final en signos admirativos son la señal de la falsedad de los gestos, de ese lenguaje del cuerpo cuyo decreto, desde el asiento del poder, se esgrime contra su hija y contra sí misma. El final del poema nos representa el gesto último de la madre que cierra su “performance” o espectáculo. Esta interpretación se justificaría con el segundo verso del poema, donde la madre se deja caer “*como abatida*” (o sea, no aparece abatida, sino *como si estuviera abatida*). Pero cabría la posibilidad de otra interpretación que problematice el espectáculo de la madre aún más. Aquí podemos valernos de la imagen del espejo fragmentado como indicador de un odio que siente la madre hacia sí misma. En este sentido las lágrimas serían componentes de una situación trágica de la madre, sujeta a unas fuerzas patriarcales y masculinas que la dominan, que la convierten en cómplice al aceptar su papel de amante y traidora. Destrozar la imagen propia implica traicionar lo femenino, es la fuerza destructora que rompe los lazos fuertes que deberían existir, siguiendo ahora a Chodorow, entre madre e hija (ver nota 13).

Para Rosario Castellanos, la historia de la Malinche comienza en el núcleo familiar. La exploración poética de la poeta busca en los orígenes una posible explicación de los acontecimientos que se asocian con esta figura. Es un intento de dar a la Malinche mayor densidad psicológica por medio de una recuperación y reconstrucción de su microhistoria (el conflicto familiar que, con el paso del tiempo, se convertirá en uno de los puntos álgidos de la historia mexicana). Es un gesto recuperativo muy parecido al que articulan muchos de los representantes de la llamada nueva novela histórica y, también, se puede relacionar con el incremento en el interés por el pasado colonial de escritores contemporáneos. Es también la manera en que la crítica situada en una zona bilingüe y en constante flujo de razas y lenguas, aquella que habla desde el espacio chicano, se va apropiando de esta figura para explorar otros derroteros, otras posibilidades, basadas en narraciones alternativas. Es un movimiento crítico y literario que busca

ensanchar la importancia de la individualidad de Malinche (otorgándole una compleja prehistoria psicológica), pero que nunca puede olvidar la amplitud de un ser que sigue siendo el receptáculo simbólico de una nación. Lo psicológico, en otras palabras, intenta desarticular una interpretación amplia del origen de México como traición, para sustituirla por otra donde la palabra “traición” se concentre en la madre y no en la hija Malinche. Es por eso que Castellanos todavía no puede romper con una tradición que asocia a la Malinche con la traición. Ciertamente su acercamiento explora una variante distinta, pero la traición sigue marcando la posición que el sujeto ocupa en la cadena de intercambios simbólicos, pero ahora como víctima, como la traicionada. No obstante, lo que a mí me interesa subrayar es que la traición forma parte de una economía simbólica que es necesaria para la productividad discursiva que genera la Malinche. Esta especie de circuito se genera, en el poema de Castellanos, por el vacío provocado en el núcleo familiar, en el origen, pero entendido como traición / expulsión del ámbito de lo materno ligado a su vez con los orígenes nacionales, con el principio de México como país. Dicho vacío funciona como un imán que atrae diversas prácticas discursivas (historia, literatura, arte, crítica) que lo que buscan es llenar el signo “malinche” con nuevos sentidos. Este “gran principio” para la conquista, como la llama Bernal Díaz, y que viene a ser el comienzo de ese “enredo llamado México” del que habla José Emilio Pacheco. Es la fragmentación de ese espejo que rompe la madre, y la constante transmutación de la hija convertida en signo cambiante.

## NOTAS

1 En la colección de relatos titulada *El naranjo*, el escritor Carlos Fuentes incluye la narración titulada “Las dos orillas,” donde el personaje de Jerónimo de Aguilar habla sobre la rivalidad que mantuvo con la Malinche. Más recientemente, en su novela *La frontera de cristal*, vuelve sobre el tema de Malinche en el cuento titulado “Malintzin de las maquilas.” La misma postura del poema de Pacheco aparece en el libro de Todorov: “es ante todo el primer ejemplo [la Malinche], y por eso mismo, el símbolo, del mestizaje de las culturas; por ello anuncia el estado mexicano moderno y, más allá de él, el estado actual de todos nosotros, puesto que, a falta de ser siempre bilingües, somos inevitablemente bi o triculturales” (109).

2 Recuérdese que es en el texto de Bernal Díaz donde se ofrecen muchos datos importantes sobre la vida e importancia de Malinche para la conquista. Véanse en especial los capítulos XXXVI-XXXVII. Para un recuento detallado de su aparición en textos diversos a través de la historia, véase el libro de Messinger Cypess. Util, aunque mucho menos detallado, resulta el artículo de Phillips.

3 Idea central del pensamiento de Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*.

4 En la cita Phillips se refiere más a los intelectuales masculinos, y por eso la negatividad que se trasluce en su comentario. Ella se posiciona dentro de un feminismo reivindicador de la Malinche. Para otros ejemplos de apropiaciones feministas, véanse los capítulos siete y ocho del libro de Messinger Cypess. Recomendamos el artículo de Norma Alarcón, que se dedica a lo que ella llama la “modernistic stage” de los acercamientos a la Malinche, o sea, las maneras en que se ha trabajado su figura en el siglo XX, llegando hasta las chicanas.

5 Citamos de la edición titulada *Poesía no eres tú: Obra poética, 1948 - 1971*. El poema se encuentra en las páginas 181 - 182. Castellanos trabajó la figura de Malinche en su obra de teatro *El eterno femenino*. Hace alusión también al personaje en el ensayo “Otra vez Sor Juana” del libro *Juicios sumarios*.

6 Existe ya una correlación entre ese movimiento en descenso y los personajes que lo sufren desde una perspectiva sonora del lenguaje. Dicha correlación se concentra en las palabras que comparten las vocales iniciales de los siguientes significantes: abatida, abajamiento, ambos, amantes.

7 Las implicaciones de esta transgresión serán discutidas con más detalle en las páginas que siguen.

8 El tema del *Carpe diem* siempre estuvo relacionado con la imagen de la flor que perderá los pétalos o se marchitará con el tiempo, perdiendo así su perfume y su brillantez (flor también como llama de la antorcha). Presenciamos lo que Riffaterre ha denominado una derivación hipogramática de una frase o cliché preexistente (23), en este caso “La flor de la juventud,” frase que se destruye con la aparición de otro cliché, el *Carpe diem*.

9 En las historias sobre la Malinche no se menciona cómo murió su padre. Rosario Castellanos reconstruye la historia familiar valiéndose de una traición muy parecida a la de Gertrudis en *Hamlet*, y que comparte con una tradición mítica donde se representa el mundo de los muertos, la búsqueda de un origen, la revelación de un enigma.

10 Es importante recalcar aquí que, para algunos críticos, la traición de la madre se ha convertido en un componente fundamental del aspecto biográfico y psicológico de la Malinche. Estos críticos intentan hasta cierto punto cancelar la visión de Malinche como traidora. Candelaria se refiere a esto al decir que “the fact that La Malinche had been betrayed by her mother and sold into slavery cannot be overlooked as a factor in a more complete interpretation and understanding of this remarkable woman” (5). De forma parecida comenta Bruce-Novoa: “If we concentrate on her life prior to the arrival of Cortés as one of betrayal by her own family, of being sold and enslaved, then, like Marina, she was a woman traumatized by her loss of familial ties and home” (82). Todorov también intenta reivindicarla en su libro (108).

11 Según Aristóteles en su *Poética*, la anagnórisis “es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura” (118). El tipo de reconocimiento que privilegia Aristóteles es aquél que, como en *Edipo Rey*, se mezcla con la peripecia, justamente lo que intenta hacer aquí Rosario Castellanos, enfocándose en la “mala ventura”.

12 También recordemos los versos ya citados: “como esclava, / como nadie...”

13 Todos estos datos aparecen en Bernal Díaz.

14 Esta relación entre madre e hija parece estar cercana y a la vez distanciada de las definiciones de la maternidad expuestas por Chodorow: “Primary identification and symbiosis with daughters tend to be stronger and cathexis of daughters is more likely to retain and emphasize narcissistic elements, that is, to be based on experiencing a daughter as an extension or double of a mother herself...” (109). En la imagen del espejo roto, la madre de Malinche se enfrenta con su propio ser extendido en el cuerpo de su hija. Sin embargo, existe un fuerte componente de fragmentación y falta de cohesión entre madre e hija, elemento que Chodorow no postula. Por otra parte, Cherríe Moraga ve la disyunción entre madres e hijas como un componente fundamental de la familia chicana que siempre privilegia al varón: “In a way, Malinche’s mother would only have been doing her Mexican wifely duty: *putting the male first*” (101; énfasis de Moraga; ver también 102). Moraga elabora más el problema de la traición en este ensayo desde la perspectiva de la cultura chicana y la mujer.

### OBRAS CITADAS

Alarcón, Norma. “Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism”. *Scattered Hegemonies*. Inderpal Grewal y Caren Kaplan, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. pp. 110-133.

Aristóteles. *Poética*. Juan David García Bacca, trad. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982.

Bruce-Novoa, Juan. “One More Rosary for Doña Marina”. *Confluencia* 1 (1986): pp. 73-84.

Candelaria, Cordelia. “La Malinche, Feminist Prototype”. *Frontiers* 5 (1980): pp. 1-6.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

———. *Juicios Sumarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966.

———. *Poesía no eres tú: Obra poética, 1948 - 1971*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1979.

Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1970.

Fuentes, Carlos. *El naranjo*. Madrid: Alfaguara, 1995.



———. *La frontera de cristal*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Moraga, Cherríe. "A Long Line of Vendidas". *Loving in the War Years*. Boston: South End Press, 1983. pp. 90-144.

Pacheco, José Emilio. *Tarde o Temprano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Phillips, Rachel. "Marina/Malinche. Masks and Shadows." *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Beth Miller, ed. Berkeley: University of California Press, 1983. pp. 97-114.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. México: Siglo XXI, 1987.

## NOTAS



## DIEZ NOVELAS HISPANOAMERICANAS DEL XX

Julio Ortega  
Brown University

**B**orges creyó que todo escritor inventaba a sus precursores, haciéndose de un linaje literario propio y, de paso, actualizando un nuevo mapa de la lectura. Harold Bloom, en cambio, concluyó melancólicamente que un escritor empieza recusando a sus mayores, con entusiasmo parricida, para liberarse de la angustia de su influencia. Más audazmente, yo prefiero creer que cada gran escritor inventa a sus lectores. Dudo que un escritor mayor esté subyugado por el pasado, mucho menos por su historia personal; y pienso, más bien, que forja un nuevo horizonte de lectura. En América Latina, cada obra maestra ha sido escrita desde la perspectiva de sus lectores venideros, a los que dió una voz y un nombre; ha abandonado el archivo de las explicaciones y se ha proyectado hacia un porvenir que actualizan las demandas de su escritura.

Al proponer esta lista de diez novelas hispanoamericanas del siglo XX, no me mueve la idea de una historia que refrendar sino la de una lectura adelantada que confirmar. Estas novelas son obras maestras también por la grandeza poética con que hicieron posible el futuro crítico que convocaban. Nos dieron una ciudadanía cultural más gozosa, y una identidad moderna más crítica. Contradijeron la versión simplista de que América Latina es el producto de un trauma del origen y forjaron, cada cual a su modo, versiones de imaginación analítica y complejidad formal. Son novelas, por eso, que renuevan el cánón literario, que exceden la documentación histórica y el saber disciplinario, y que dan forma a una diferencia cultural inclusiva, tan crítica como celebratoria.

Aunque mínima, esta lista propicia un principio de inclusión. El lector es libre de ejercitar sus preferencias, cuanto más anticipatorias mucho mejor.

1. Teresa de la Parra (1889 - 1936): *Las memorias de Mamá Blanca* (1926). El siglo XIX criollo, rural y tradicional, lee a la modernidad, urbana y feroz, que se cierne con el nuevo siglo, y su voto es en contra. Esta venezolana aristocrática, parte de Proust para reconstruir el mundo gentil de la hacienda y de la cultura criolla, que confrontan a la modernización compulsiva. Es un mito consolador ya perdido pero una memoria donde se gesta la escritura de lo nuevo y más propio, de estirpe oral y dialógica ("La palabra escrita... es un cadáver," sentencia). Desde su irónica perspectiva femenina, instauro el relato de lo cotidiano, su incertidumbre y su conflicto, como un matriarcado salvador e improbable. Gran novela anticipada a su tiempo, hecha en su propio destiempo íntimo.
2. Juan Rulfo (1917 - 1986): *Pedro Páramo* (1955). La más radical representación del mundo latinoamericano de la carencia: Comala ya no existe, la pueblan fantasmas, y la narran los muertos. Si la historia la escriben los vencedores, la novela la dictan las víctimas. Esta metáfora infernal pone al revés el archivo de las explicaciones: el polvo reemplaza a los discursos, y su apasionada alegoría ya no es sólo mexicana. Pero todo ello acontece no como una mera convicción didáctica, que demuestra lo que ya sabíamos, sino como una recomposición de la lectura misma: fantasmática, espectral, la novela no es un espejo que confirma al mundo sino un instrumento donde el mundo es visto por dentro, en el esquema ideológico que lo sostiene en unas pocas palabras. Ese mundo se desploma, se hace polvo, en la lectura de los hijos nómadas y rebeldes, que recusan el orden perpetuado. Poderosa, enigmática, la anima una ferocidad crítico prolija: leer, parece decimos, es desmontar el mundo palabra por palabra.
3. José María Arguedas (1911 - 1969): *Los ríos profundos* (1958). Con una vehemencia sólo comparable al coloquio de Vallejo, Arguedas forjó un lenguaje que funde su quechua nativo con su español coloquial en una de las grandes metáforas del mestizaje cultural del porvenir. Forjó, así, un lenguaje que los peruanos hablarían si fuesen la suma de sus culturas y no la prueba de su menoscabo. El Perú sería ese albergue cultural para cualquiera que no esté "envilecido por el egoísmo." Hecha en ese desgarramiento de una nacionalidad conflictiva, estratificada y violenta, esta novela, sin embargo, es un canto al diálogo creador y posee la rara belleza de los objetos culturales nuevos: la hibridez (los "hervores,"

decía él) y la emotividad de un mundo humanizado en el habla. También la oralidad es aquí materna, y el romance familiar está socialmente recusado. Por eso, el más refinado producto de lo moderno (la novela) se convierte en el mejor instrumento para ponerlo en duda. Por primera vez, la novela se pasa a las manos del otro.

4. Carlos Fuentes (1928): *La muerte de Artemio Cruz* (1962). El primer producto mayor de la postmodernidad latinoamericana, esto es, de una lectura desencantada de la modernidad compulsiva, cuya historia imperial, colonial, ilustrada, liberal y, también, revolucionaria, son capítulos del mismo proceso por forjar un estado-nación como agente modernizador que es, una y otra vez, principio de exclusión antidemocrático. México (y, para el caso, cualquier país reciclado por los poderes autoritarios de turno) ha terminado pareciéndose cada vez más a esta novela, a la ceremonia fúnebre (descomposición del cuerpo simbólico nacional, negado por la corrupción moral inexorable) que lo desmonta en el tribunal de la lectura. Esta agonía en el Arte de la Cruz, que va de la A a la Z, es una operación médica de leer: un exorcismo del saber gracias a la pasión del relato, al juicio del mal deliberado. Esa verdad posible es, así, una lucidez liberadora.
5. Julio Cortázar (1914 - 1984): *Rayuela* (1963). Si en la mitología de la modernidad, Rimbaud había propuesto cambiar la vida, Marx cambiar el mundo y Joyce cambiar el texto; en la contra tradición postmoderna, Borges (sin duda el mayor escritor latinoamericano de este siglo) propuso cambiar el lugar de la lectura: desplazarla de su privilegio central y ejercerla desde los márgenes, desde la ironía y la glosa. Desde esa ruptura, Cortázar avanza en *Rayuela* el ejercicio de una nueva operatividad de lectura, donde el personaje se lee narrado, buscándose en otra literatura, la de un sentido restitutivo. Esa aventura estética se pone a prueba en los extremos, y se ilustra en la poesía de la ciudad, el eros y el juego. Y, sobre todo ello, forja en este maravilloso taller el coloquio narrativo de la época: una escritura donde la subjetividad y lo cotidiano se tornan excepcionales.
6. José Lezama Lima (1910 - 1976): *Paradiso* (1966). Novela de un gran poeta a la vez hermético y barroco; suma de biografía e historia criolla republicana; relato de aprendizajes habaneros, tanto de la poesía como principio de conocimiento como del eros andrógino, *Paradiso* es el gran lugar de la abundancia narrativa latinoamericana. Su lectura es el acto más gratuito: libre de su tiempo y su medio, se inscribe, sin embargo, en la más radical versión poética de este siglo, en su suma feliz. Consagra el poder de la palabra para sostener la diferencia cultural, la salud de la identidad raigal y la libertad imaginativa. Esa generosidad

fecunda, que caracteriza la fundación poética del grupo de *Orígenes*, se hará tutelar en medio de las desolaciones cubanas. Para los nuevos lectores de la Isla, esta novela fue una fuente de restituciones, una apuesta por la vida del arte como demanda mayor. En medio de claudicaciones de todo tipo, y cuando el mercado cree dictar los valores, la medida lezamiana es un término de exigencia aún más pertinente.

7. Gabriel García Márquez (1927): *Cien años de soledad* (1967). Todo se debe a la lectura y a las varias funciones del lector en esta novela escrita como una saga y resuelta como una revelación. Viene del mito y sus ciclos, pasa por la historia y sus interrupciones, y cede al apocalipsis y su tachadura; no sin antes desdoblarse sobre sí misma y leerse repetida como un espejismo del lenguaje. Entre Cervantes y Borges, entre la historia y la poesía, la cultura latinoamericana se sueña aquí a sí misma como un cuento imborrable: se lee en la enciclopedia de los saberes como el recomienzo de su historia otra, contada (leída) por primera vez. El mundo termina siendo legible y a la vez escamoteado sobre la página en blanco del lector, protagonista de una nueva estirpe de lectores. Esta es una novela que descifra el pasado desde las demandas del porvenir: un arte de la memoria se convierte en profesía del recomienzo; y un conocer relativista redime a la historia con el cuento irrestricto de poder ser otros cada vez. Después del *Quijote*, la mejor novela escrita en español. Pero también, la mayor novela contemporánea leída en este o en cualquier idioma.
8. José Donoso (1924 - 1997): *El obsceno pájaro de la noche* (1970). El narrador más exquisito y sutil tuvo en esta perturbadora novela los materiales más discordantes: el aparato analítico de Henry James parecía atravesar la pesadilla retórica de Freud en torno a una crónica familiar que es parte médico y testamento histórico de una burguesía sin origen, sin nación, cuya decadencia ocupa al tiempo mismo, como su distorsión. Ese carnaval de lo grotesco distingue la zozobra del mundo revelado por dentro, en la parte culpable y perversa de la nacionalidad alienada, a la que el escritor y sus máscaras responde prolongando el laberinto de la escritura misma, ese placer de perturbar a los monstruos. Donoso fue más lejos que nadie en la biografía de una familia rota cuyos fantasmas asolan la Casa. Los muros de la Casa son los del tiempo: “el futuro se prolongará sólo hasta el momento en que caigan.” Pero los muros han cedido y el lector reconoce el espacio liberado por el lenguaje entre trampas y pasajes. El talento de Donoso ha empezado por fin a reverberar en la nueva narrativa chilena.
9. Alfredo Bryce Echenique (1939): *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981). Como el Inca Garcilaso de la Vega, que desde España se dedicó

a inventar a sus lectores futuros (a los que llamó “mestizos”, o sea, suma mayor de la lectura); Bryce lleva a esos lectores de vuelta a Europa, en una multibiografía humorística y melancólica de los años 60, para iniciar la contaminación europea con el habla latinoamericana. El peruano que en medio de Mayo del 68, decide llevarse un adoquín porque “este es un momento histórico,” ilustra que París es un archivo en ruinas, y esa piedra una sílaba del discurso filosófico. Foucault no había previsto a ese distraído que entre las palabras y las cosas prefirió la charla que las reemplaza con el relativismo del nómada, con la risa del marginal, con la diferencia de una contra-dicción apasionadamente anti-autoritaria. El principio de lo “exagerado” es aquí la fuerza que excede a las retóricas de control y promueve un exceso sin cálculo: la ruptura del término medio liberal, de la lógica reproductiva, de la cotidianidad convertida en mercado. Esa desocialización del sujeto convoca, así, un habla libérrima, capaz de rehacer la subjetividad y de apostar por las emociones. Sujeto antiheroico y sentimental, su cuento de sobrevivir el via crucis del museo europeo, ha terminado por ficcionalizar a la lectura con su sutil e irónica Comedia.

10. Diamela Eltit (1949): *El cuarto mundo* (1988). La última parte del siglo dió paso a un extraordinario conjunto de novelas escritas por mujeres. Entre los proyectos narrativos más radicales, que se debe a la capacidad rearticulatoria de la lectura, esta novela de la chilena Diamela Eltit, cuya escritura es emblemática de la resistencia a la dictadura y su secuela, se nos aparece, a la hora del balance, resistente también a su fácil clasificación, y más durable que los éxitos sucesivos del mercado literario. La familia que Teresa de la Parra, al comienzo del siglo, imaginó como modelo social, se convierte al final del siglo en modelo de la desocialización, lo que incluye al relato mismo: la narración ya no forma parte de las representaciones que refrendan el mundo sino de otra, procesal, que lo pone sistemáticamente en duda. Varias novelas recientes parten de lo femenino para disputar el orden de lo objetivo, pero ésta es, además, casi un manifiesto de subversiones extremas. Dos hermanos hablan desde el vientre de su madre, desde el drama irónico de su origen; y estos gemelos nacen a su nación desfundada, como los primeros habitantes de un mundo ya no por hacerse sino por destruirse. El mito de la familia nacional es el primero en caer, y siguen los códigos de la socialización, del patriarcado y del matriarcado, del parentesco y la sexualidad. Y todo ello ocurre con una tersa y fluida escritura que reapropia el discurso analítico, y que parece el informe alucinado de un apocalipsis ideológico; en verdad, la documentación de la ruina discursiva de Occidente. Al final, la novela latinoamericana refuta aquí a la modernidad como pensamiento único, y se apodera de la imprenta, de su



origen, para rehacer el lenguaje. Esperándolo todo de la lectura, también esta breve y casi secreta novela se debe a ese porvenir hecho legible en un siglo de violencia ilegible.

Estas diez novelas (y, sin duda, otras diez así mismo memorables) han sido capaces de imaginar que el lenguaje es otro tiempo latinoamericano en manos del lector.

## POESIA VENEZOLANA: VALIJA DE FIN DE SIGLO

Eugenio Montejo

Cuando reparamos en que ya estamos a cuatro años apenas del próximo siglo solemos también pensar que éste que ahora concluye ha sido, al menos para nosotros los venezolanos, uno de los siglos más cortos de nuestra historia. Sobre la brevedad de esta centuria llamó la atención Mariano Picón Salas, al afirmar que el siglo XX había comenzado realmente en Venezuela sólo a fines de 1935, fecha de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. (1) No era ésta una simple frase efectista de intención retórica. El penetrante ensayista quiso sintetizar con ella el aislamiento padecido por Venezuela durante la larga dictadura del último caudillo. El que ahora finaliza nos ha resultado, pues, un siglo breve o más bien abreviado a la fuerza, porque quienes usurpaban el poder nos usurparon también el tiempo, nuestro tiempo, con la penosa consecuencia de que tengamos que constatar a menudo la parte del siglo que no llegamos a vivir plenamente. Si como afirmaba William Butler Yeats, “uno pertenece más a su tiempo que a su país”, esta porción de tiempo que nos arrebataron es una pertenencia vital pero ya fatalmente irrecuperable.

La afirmación de Picón Salas lleva implícita una contraparte de recuperación y un condicionamiento de su vigencia. Al fin del caudillismo entramos en este siglo y permanecemos en él; seguimos viviendo su temporalidad mientras la lucidez conduzca el proceso de recuperación democrática. Por desgracia ya no está Picón Salas para respondernos en qué siglo vivimos cuando la lucidez ha dejado de acompañar el proyecto de recuperación y en su lugar crece el desengaño, el escepticismo y hasta la peligrosa nostalgia del orden despótico. Me guardaré de decir con el humor de Jacques Prevert: “Un paso en falso y cayó en el siglo trece”.<sup>2</sup> Prefiero

pensar que vivimos un momento de recreación de formas: que hay que repensar la recuperación de formas de convivencia política, formas de solidaridad, formas de responsabilidad, formas de habla y de arte, formas imprescindibles para habitar nuestro tiempo verdadero. Dentro de ese momento deseo insertar esta breve lectura de la poesía venezolana de este siglo. No creo, nunca he creído que nuestro Parnaso fuese excelso. Pero pienso que dentro de la tentativa de habitar plenamente en el siglo, nuestra poesía, con sus logros y caídas, puede decirse que ha cumplido con su palabra, una palabra que acompaña siempre la forma de nuestra afectividad y la redefine, teniendo presente en toda ocasión que, como afirmaba Cassiano Ricardo, "lo afectivo es lo afectivo".<sup>3</sup>

Si deseamos aproximarnos a nuestra poesía contemporánea, vale la pena recordar someramente la situación de la literatura durante el largo predominio de caudillaje que, según Picón Salas, nos acortó el siglo, y rememorar la vida que los poetas tenían como posible. Una corriente revisionista de la historia venezolana ha comenzado a encontrarle sorprendentes méritos al régimen despótico. No tardarán en aparecer quienes traten de convencernos de que el tiempo del gomecismo era también harto favorable para la creación artística. Cabe afirmar sin sombra de dudas que era exactamente lo opuesto. En una lectura de nuestra poesía como la presente, las pruebas para sostener tal afirmación han de ser proporcionadas por la poesía misma. Entre éstas sobresale la famosa *Balada del preso insomne*, de Leoncio Martínez, un poema estremecedor que resume el testimonio de toda una época. En esta ocasión desearía invocar otro breve y sugerente testimonio. No se trata de un poema de alardes técnicos ni atrevimientos formales, sino de un pequeño texto, sugestivo y enigmático, que pronto algunos de sus coetáneos lectores reconocieron como dictado por el inconsciente colectivo. Me refiero a los siguientes versos de Luis Enrique Mármol:

### **TODOS IBAN**

*a Augusto Mijares*

*Todos iban desorientados,  
persegúan un objeto próximo,  
unos iban a su trabajo,  
otros al trabajo de otros...*

*Los ojos errantes y vagos,  
hacia la mancha de los pinos  
pasó indolente un enlutado...*

— ¿A dónde vas?

— No sé, me dijo.

*Todos iban desorientados,  
y el enlutado hacia sí mismo.*<sup>4</sup>

Es probable que una vez concluida su composición el poeta no habría podido decir mucho acerca de por qué escribió ese pequeño texto. “Todos iban desorientados” es un emblemático verso que sintetiza como pocos el desesperanzado ambiente de aquellos días. Su autor, Luis Enrique Mármol (1897-1926), es uno de los poetas más dotados de la generación de 1918, la misma a la que pertenecen, entre otros, José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Andrés Eloy Blanco, Luis Barrios Cruz y Rodolfo Moleiro. Mármol muere joven, pero deja un puñado de poemas que no tiene par en nuestra poesía. En el breve poema que transcribimos, Mármol introduce, como contrapunto de la común desorientación que entonces prevalecía en el país, la presencia de un caballero enlutado, especie de corporeidad de la conciencia vigilante, el único al parecer que no anda desnortado, sino que, como dice el poeta, “va hacia sí mismo”, reconcentrado en su angustia. ¿Quién personifica la imagen de ese caballero errante en plena noche gomecista? Jesús Sanoja Hernández aventuró hace unos años la sugestiva hipótesis de que debemos reconocer en él a Ramos Sucre, el más solitario de cuantos entonces se consagraban a la aventura poética, el mismo que pone fin a sus días en 1930, cuatro años después de la muerte de Mármol.<sup>5</sup>

En el seno de la noche gomecista va a nuclearse, pues, este admirable grupo de poetas de la generación de 1918. No es un grupo más: las aportaciones individuales de sus componentes trascienden en general el medio y se convierten en válidas referencias de la poesía posterior. El tono fraternal de Paz Castillo, con su registro de sabia intimidad, la rigurosa precisión verbal de Ramos Sucre, la destreza inventiva de Fombona, son rasgos, entre varios otros, llamados a pervivir y evolucionar en las promociones siguientes.

Otros grupos, al paso de los años, van a manifestarse en nuestro medio literario, tales como *Contrapunto* o *Viernes*, donde sobresalen figuras tan relevantes como la de Vicente Gerbasi, grupos que al decir de Javier Lasarte, encarnan en conjunto “un proyecto de aspiración universal”.<sup>6</sup> Sin embargo, una coherencia de fines y acciones asumida de modo plural como la de 1918 sólo vamos a encontrarla en la llamada generación de 1958, la misma que corresponde al restablecimiento de la democracia. Ramón Palomares, Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Miyó Vestrini, Ludovico Silva, Gustavo Pereira, Víctor Valera Mora, Alfredo Silva Estrada y el que esto escribe, entre otros, forman parte de esta generación, que incluye también a notables narradores, ensayistas y artistas plásticos.

Separadas por un lapso de cuarenta años, ambas generaciones marcan dos hitos principales en el panorama de nuestra poesía contemporánea, de modo que, sin desmedro de otros grupos u otros autores, a partir de ellas podemos elaborar una especie de lectura genérica de la poesía venezolana

contemporánea. La primera de ambas generaciones aparece vertebrada sobre la angustia y la lucidez. Resulta admirable el espacio de renovación que sus miembros, no obstante la opresión imperante, logran establecer, así como la autenticidad de muchas de sus aportaciones. Por su parte, la generación de 1958 tendrá a su favor un ambiente de relativa libertad en el cual desenvolverse, una vez que es derrocada al promediar el siglo la última dictadura, la de Marcos Pérez Jiménez. Un rasgo de la época hace que esta generación sea en buena parte permeable a la lucha ideológica que predomina en el momento. Si los poetas de 1918 habían sintonizado a su modo el cambio de valores surgido en Occidente al término de la primera guerra mundial, los de 1958 van a hacerse eco tanto de la lucha ideológica como de los cambios de sensibilidad y mudanzas de costumbres que ocurren durante los años sesenta en los principales países occidentales.

Un poema de Rafael Cadenas, escrito en los primeros años de la década, recrea desde su mismo título, "Derrota", el íntimo conflicto que aquellos años de militancias ardientes planteaban a los creadores. El poema está construido a partir de estructuras reiterativas, y aunque tal vez no se acredite los logros poéticos que poseen otros textos del primer Cadenas, resulta un poema de oportuna mención pues en su génesis se halla un problema de conciencia que atañe a numerosos escritores de la época:

*Yo que no he tenido nunca un oficio  
que ante todo competidor me he sentido débil  
que perdí los mejores títulos para la vida  
que apenas llegado a un sitio ya quieroirme  
(creyendo que mudarme es una solución)  
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por lo más aptos  
que me arrimo a las paredes para no caer del todo  
que soy objeto de risa para mí mismo  
que creí que mi padre era eterno  
que he sido humillado por profesores de literatura  
que un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada  
(...)  
que todo el día tapo mi rebelión  
que no me he ido a las guerrillas  
que no he hecho nada por mi pueblo  
que no soy de la FALN y me desespero por todas estas  
cosas y por otras cuyas enumeración sería interminable.<sup>7</sup>  
(...)*

El reto del arte comprometido va a significar para los poetas de 1958, al menos en sus comienzos, una prueba ineludible. No pocas veces el permanente debate que reproducen los periódicos se desplaza hacia la escritura del texto poético, con el consabido riesgo, característico de esta clase de intentos, de que el poema pierda su autonomía en tanto resulta

invadido por algo parecido a la crónica política. Ciertos poemas del nicaragüense Ernesto Cardenal — para citar a un autor en boga por aquellos años —, adolecen de una justificación poética convincente, pero no es éste un problema que se circunscriba al arte latinoamericano posterior a la segunda guerra, sino una manifestación epocal que se halla presente por entonces en muchas otras partes. Hay que decir también que algunas veces la ironía, la ternura o el humor permiten que las referencias políticas se incorporen válidamente, como es el caso en el poema “Una rusa”, de José Barroeta, al cual pertenece este fragmento:

*Tania Voroshilov  
es la rusa a quien hablo soñando  
(...)  
Tania Voroshilov es como el nombre de mis lecturas  
de los quince años. Allá en la mesa de aldea  
que humedece la lluvia,  
la foto del camarada Lenin se confundió entre libros  
y yo esqué sobre su helada y calva cabeza  
siempre tomado de la mano de Tania Voroshilov.<sup>8</sup>*

En pocos años la presencia del poema como expresión militante, un asunto de reiterada controversia a partir del estupor moral que acompañó a la segunda guerra mundial, va a quedar atrás como uno de los signos de la época. Entre los valiosos ensayos que contribuyeron al esclarecimiento de la tarea del poeta en nuestro tiempo, quisiera hacer mención de una especialmente, debido a la escritora y poeta alemana Hilde Domin. Se trata de “¿Para qué, hoy, la poesía lírica?”, una lúcida meditación que sitúa el verdadero compromiso del poeta en la búsqueda reveladora de su identidad, de modo que pueda así propiciar a los otros, a través del poema, una aclaración semejante. “La comunicación de lo no comunicable — o apenas comunicable —, dice la autora, he aquí, pues, la misión del lírico”. Para ello es preciso, como expresivamente afirma en otra parte de su ensayo, “que las palabras pasen por el ojo de la aguja del yo”.<sup>9</sup>

Hasta la generación de 1958 llega el nutrido debate del arte militante. Los posteriores grupos literarios, los poetas de los grupos *Tráfico*, *Guaire*, así como las voces no agrupadas de ese período, tendrán otras motivaciones. Cobrará fuerza sobre todo la tensión entre lo interno y lo externo, el convencimiento de centrarse en una poesía que dé expresión a los hechos de la cotidianidad urbana. Es verdad que no siempre las declaraciones y propósitos guardan relación con los logros, pero al paso de los años las proposiciones personales terminan por decantarse y, como siempre ocurre con las expresiones grupales, al final queda solamente lo personal e intransferible de cada autor.

En Yolanda Pantin se combina una interesante tentativa de nuevas formas expresivas con la tradición de rigor que nuestra poesía contemporánea ha defendido desde Ramos Sucre:

*Imaginar una ciudad invisible  
como ella  
reflexionar sobre la muerte  
y la fotografía.  
Ser fiel y atento  
a todo lo que en ella  
se niega suspicazmente  
tácita y oblicua  
recordar  
sobre todo que aquello que se ama  
no existe*

(Las ciudades invisibles)<sup>10</sup>

No menos convincente es el don verbal de Igor Barreto, que ha explorado desde dentro el secreto paisaje de los llanos del sur, su paisaje natal, a la vez que suele proponer sugestivos tonos de intimidad:

*Siempre leo el horóscopo  
de las mujeres que me abandonaron.*<sup>11</sup>

En Armando Rojas Guardia se advirtió desde sus primeros poemas un raro adueñamiento verbal. Arraiz Lucca privilegia los juegos del tiempo y el cosmopolitismo como dato del poema, un rasgo, por lo demás, común a todos los jóvenes poetas, que rompe o trata de hacerlo con el ensimismamiento contemplativo de sus predecesores. Y Rafael Castillo Zapata, que procura en su frase poética una entonación precisa. Y Blanca Streponi, de búsqueda exigente; el notable Julio Miranda, mayor que los anteriores, pero en sintonía espiritual con la escritura reciente, así como Ramón Ordaz, Harry Almela, Ana Nuño, María Auxiliadora Alvarez, Cecilia Ortiz, Verónica Jaffé, Lázaro Alvarez, Luis Pérez Orama y varios otros, los más de ellos incluidos en la antología preparada por Javier Lasarte bajo el título de "Cuarenta poetas se balancean".<sup>12</sup>

Una práctica a cuyo creciente arraigo en nuestros días no es ajeno el respaldo de los organismos culturales se concreta en la presencia, ya establecida, de los llamados *talleres literarios*. Puede decirse, por la entusiasta acogida de que son objeto, que su presencia singulariza las últimas décadas de nuestro quehacer literario. Tal como existen hoy en día, los hombres de mi edad no los conocimos, no tuvimos acceso a nada semejante, mucho menos quienes nos preceden. En todo caso, dentro del disperso ajetreo de la vida moderna están llamados a propiciar una

disciplinada tertulia, y aunque su utilidad cuente con partidarios y adversarios, cumplen el cometido de afirmar las vocaciones en ciernes. A la hora de valorarlos hay que tomar en cuenta que sus logros dependen sin duda del talento del gufa que los haya tomado a su cargo, así como de la aptitud y armonía que prevalezca entre sus integrantes.

El enfoque relacionado por períodos de cada uno de estos grupos puede hacernos olvidar que, junto a las nuevas promociones que despuntan, los poetas de anteriores generaciones prosiguen su trabajo, muchas veces mediante búsquedas que, por remozadas, llegan a contarse entre las más atractivas del momento. El viejo maestro Fernando Paz Castillo se mantuvo literariamente activo hasta su muerte, ocurrida a principios de los ochenta. Cabe decir lo mismo de Vicente Gerbasi, que hasta sus últimos años dio a la imprenta novedosas compilaciones de su poesía. Por su parte, Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, Ana Enriqueta Terán y Ramón Palomares, entre muchos otros, siguen ahondando en sus creaciones junto a las nuevas voces que en tiempos más cercanos se han incorporado. Es éste el caso de Hanni Ossott, poeta anterior a las promociones de *Tráfico* y *Guairé*, que a fines de los ochenta ha publicado una colección de poemas estremecidos, de mayor aliento que sus entregas precedentes:

El buen cosmos  
*allí*  
 cumpliendo a cabalidad  
 manteniendo, sujetando  
 el de quién, el de qué  
     todas las razones  
     toda la Necesidad  
     toda la justicia  
     en aros  
         *aros concéntricos*

*Y yo febril, enajenada*  
     en el extravío  
     sin cosmos en mí

*Sin cosméticos para el alma*  
     en el furor.

(*Cielo, tu arco grande*).<sup>13</sup>

Es también el caso de Luis Alberto Crespo, de obra aquilatada y continua, cuyo último libro hasta ahora publicado, *Duro*, aparecido el pasado año, recrea la visión del paisaje de su nativa ciudad de Carora, un paisaje seco e iluminante como los del Viejo Testamento, esta vez mediante la imaginaria fusión con el que Ungaretti celebró líricamente, el paisaje de la infancia egipcia del gran lírico italiano:



*Quisiera ser Ungaretti cuando miraba a Carora  
en el norte de Africa  
y pasaba un beduino por el reflejo de su vino seco  
frente a la ventana de mi casa.*<sup>14</sup>

Al escribir acerca de la poesía en el presente fin de siglo es válido proponernos una breve comparación con el final del siglo XIX, al menos para tratar de explicarnos las diferencias. Si establecemos la comparación desde una perspectiva hispanoamericana, resalta el contraste del estado de la poesía en ambas épocas. Al término del pasado siglo Rubén Darío, el genial nicaragüense, presidía una formidable renovación poética que se había expandido por toda la lengua. Tanto las adhesiones como las reservas se definían a partir del Modernismo, el movimiento que a la sazón concretaba con raro entusiasmo un lírico remozamiento. Aunque la tendencia iba a decaer años más tarde en manos de epígonos menores, al despuntar el siglo señoreaba como un momento áureo de la poesía en nuestro idioma. El presente, en cambio, aparece bajo señales más dispersas, tanto en sus tentativas como en sus conquistas. No faltan, es verdad, las voces notables, pero se echa de menos la coherencia y el ímpetu. Es probable que lo que aquí apuntamos referido a Hispanoamérica no difiera demasiado de lo que ocurre en otras partes, puesto que la época llega a determinarnos más que la tierra a la que pertenecemos. En todo caso, la poesía no tiene en el final de la presente centuria la proyección que, gracias a la estrategia de la industria editorial, acompaña a la narrativa latinoamericana desde la década de los sesenta. Su presencia se ha tornado más secreta, más replegada, aunque siempre esencial. No en vano confluyen en ella, además de la tradición lírica de Occidente, el mítico legado americano que tanto la enriquece. Para corroborar esto último recordemos que, junto a la divulgada misión atribuida por Mallarmé al poeta, la de purificar las palabras de la tribu, en América podemos reivindicar otra muy antigua, puesto que se remonta al tiempo de los precolombinos. Ellos definían al poeta como “aquél que, cuando habla, hace que las cosas se pongan de pie”. Una misión, como se ve, inseparable de la magia y el mito.<sup>15</sup>

Vemos pues que en notorio contraste con otras edades, ha sido escasa la atención que en el presente se ha prestado a la palabra poética. Se trata de uno de los tópicos más reiterados en la era que vivimos. Su condición ha quedado reducida en el mundo actual a un ámbito subterráneo. “Como la poesía no puede convertirse en mercancía — observa Octavio Paz — ha sido aislada: la Universidad o las catacumbas”.<sup>16</sup> La voz de la poesía, la voz central a través de las edades, no se encuentra en el centro de nuestro tiempo. Lo que aquí se expresa verificando su condición periférica de hoy podemos reconocerlo de modo más gráfico si nos valemos del símil del eclipse. Es posible decir, de acuerdo con esto último, que la poesía está atravesando en

la época contemporánea un vasto cono de sombra donde se oculta no sabemos por cuánto tiempo. Entre ella y sus destinatarios se interponen ahora, junto a otras cosas que la oscurecen, los llamantes productos de la técnica, en especial los medios audiovisuales. La figura del eclipse resulta más esperanzadora porque viene a transmitir el consuelo de que los eclipses, al fin y al cabo, son siempre pasajeros.

Al mencionar entre los medios audiovisuales a la televisión, hoy convertida en el bazar por antonomasia de la moderna mercadería, no podemos pasar por alto que se trata de un invento relativamente nuevo, sólo incorporado en gran escala a nuestras sociedades al promediar el siglo. Estamos, pues, ante un reciente producto de la técnica, tan reciente que algunos de quienes aquí nos encontramos no la conocimos en nuestra infancia; la vimos llegar muchos años más tarde. Parece que hubiese sido antes del diluvio, pero fue ayer. Y por tratarse de un invento cercano, acaso sea exagerado pesimismo no suponer que más adelante se la destine a propósitos menos utilitarios, donde tenga algún influjo la palabra poética. En este previsible acercamiento a la poesía en el futuro inmediato por parte de los medios audiovisuales, podrá advertirse que comienza a ceder el eclipse que nos la oculta en este hora.

Lo que hemos dicho respecto del espacio negado por los medios a la poesía resulta sobrecogedor cuando proviene de la prensa venezolana, en la cual han desaparecido varios suplementos literarios, mientras otros se han visto reducidos. Tal actitud contrasta con la de los periódicos de los principales países de la lengua y concreta otros síntomas del estado en que se encuentra el periodismo venezolano. Nuestra prensa está hoy en deuda de responsabilidad frente al cuidado de la escritura, la vigilancia del lenguaje, la sensibilidad de corrección social y todo cuanto integra y pone en circulación una forma de urbanidad literaria. Es obvio que en períodos de crisis como el actual resulta mayor la responsabilidad, pues desde Confucio sabemos que toda reordenación de una sociedad se halla estrechamente unida a la vigilancia de la palabra.

Volvamos a la contraposición de las generaciones de 1918 y 1958 que hemos propuesto como base de una lectura de la poesía venezolana contemporánea. Acaso pueda parecer ésta una proposición reductora, puesto que no figuran en ambas generaciones varios nombres y grupos representativos de nuestra lírica, pero en verdad, no hemos pretendido excluirlos en modo alguno. Por otra parte, el esbozo trazado permite confrontar dos importantes momentos que se desenvuelven bajo las dos opciones políticas en que hasta ahora ha oscilado nuestra vida republicana: el caudillaje despótico y el aprendizaje democrático.

La primera de ambas generaciones pudo sobreponerse al lóbrego ambiente de la dictadura gomecista y abrir camino a nuestra poesía contemporánea; entre sus miembros no se cuentan los obsecuentes de la

tiranía; al contrario, algunos de sus adherentes fueron a la cárcel. La segunda generación que señalamos, la de 1958, tuvo en suerte un ambiente de libertad pero también de confrontaciones de otra índole. En la diversidad de propósitos que asumen los integrantes de una y otra se reiteran varias constantes que forman la tradición moderna de nuestra lírica — una tradición que se relaciona estrechamente, claro está, con la más amplia de nuestra lengua —, cuyas raíces se hallan en los siglos anteriores.

Entre una y otra se inscribe la obra de Vicente Gerbasi, que ha trascendido ha mucho el ámbito de nuestras fronteras y es hoy una referencia de la poesía del continente. Se inscribe asimismo la obra de Juan Liscano, variada y algo desigual, quien a sus ochenta años prosigue no sin logros recientes su escritura poética. Juan Sánchez Peláez, como Salvador Garmendia en la narrativa, otro de los precursores de la generación de 1958, sin cuyas presencias muchos de nuestros años se nos tornan ilegibles. Junto a Rafael Cadenas, Juan Sánchez Peláez acaba de ser editado en México en una breve colección de numeroso tiraje, lo que lleva a suponer que la creciente internacionalización de Ramos Sucre y Gerbasi va a abrir camino a nuestras voces más representativas. Y junto a los nombrados — pocos nombres por razones de espacio — las grandes voces femeninas representadas en Ida Gramcko, Luz Machado, Enriqueta Arvelo Larriva y Ana Enriqueta Terán, que anticipan la notable contribución de la mujer venezolana a nuestra poesía en tiempos más recientes.

La observación de Picón Salas que citamos al comienzo de este trabajo nos ha permitido observar que si llegamos tarde al presente siglo, sólo hemos habitado en él mientras la recuperación de la forma democrática no haya sido vulnerada por la deshonestidad o la corrupción. Hoy comprobamos que si durante el decenio del perezjimenismo volvimos a quedar fuera de siglo para regresar en 1958, en los actuales días orbitamos un tanto perplejos alrededor del siglo, tratando angustiosamente de que se alcance la lucidez que nos permita identificar las formas de recuperación democrática.

Hemos visto además que entre los dos ejes de 1918 y 1958, pero también mucho más allá de ellos, la poesía venezolana ha acompañado las idas y vueltas de este siglo con sus errores y conquistas, y sobre todo sin mentirse, porque, como decía Herbert Read, “el poeta tiene todos los privilegios, menos el de mentir”.

En esta breve lectura quedan anotadas algunas líneas de la poesía venezolana contemporánea, tanto en su diálogo con su propia tradición como en el temblor de su brújula para situarse ante el mundo. Traje su lectura en esta liviana valija. Liviano de equipaje deseaba emprender el poeta Antonio Machado el viaje definitivo, y livianos también, reducidos a lo esencial, nos gustaría llegar al próximo milenio, pero sobre todo, habiendo establecido las formas de recuperación para no llegar tarde y vivir a plenitud su tiempo.

Para concluir esta intervención, quisiera citar en castellano unos versos de un compatriota nacido en Puerto Cabello, donde su padre, un comerciante de Lübeck, intentó radicarse a fines del pasado siglo. Me refiero al poeta Wilhelm Lehmann (1882-1968), cuyos poemas, a decir de Rodolfo Modern, su traductor, "contienen un credo no sólo artístico sino vital, que consiste en la aprehensión real y simbólica de la naturaleza". Los versos que citamos en su homenaje corresponden a la última estrofa de su poema "Elogio de la existencia":

*A la respiración la regocija un plazo permitido.  
Tranquila, se elogia a sí misma la existencia  
El fruto sabe de su semilla.  
Con su perdiz juguetea Juan el Evangelista.  
El mismo Ashavero va por su camino complacido. (\*)*

(\*) *Dem Alem freut erlaubte Frist.  
Still rühmt das Dasein sich. Die Frucht weiss ihren Kern.  
Mit seinem Rebhuhn spiel Johannes, der Evangelist.  
Selbst Ahasver zieht seine strass gern.*<sup>17</sup>

Caracas, enero de 1996

### NOTAS

- 1 Mariano Picón Salas, *La aventura venezolana*, Biblioteca Mariano Picón Salas, Tomo II, Monte Avila Editores, Caracas, 1988.
- 2 Jacques Prevert, *Paroles*. Le point du jour, Paris, 1949. Citamos por la versión castellana de *Palabras*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960.
- 3 Cassiano Ricardo, *Algunas reflexoes sobre poética da vanguarda*, Livraria José Olympo Editora, Río de Janeiro, 1964.
- 4 Luis Enrique Mármol, *La locura del otro*, edición póstuma. Lit. y Tip. Vargas, Caracas, 1927.
- 5 Sanoja Hernández expone este parecer en el prefacio de la *Antología poética* de Luis Enrique Mármol, Edición de Departamento de Literatura, Universidad de Carabobo, Valencia, 1977.
- 6 Javier Lasarte, *Cuarenta poetas se balancean*, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1991.
- 7 Poema publicado originalmente en *Clarín del viernes* el 31-V-1963. Se reproduce en *Antología 1958-1983* de Rafael Cadenas. Monte Avila Editores, Caracas, 1996.

- 8 José Barroeta, *Todos han muerto*, Monte Avila Editores, Caracas, 1971.
- 9 Leímos por primera vez este ensayo en la revista *Humboldt*, N° 37, traducido por Antonio Zubiaurre. Poco después, en junio de 1970, le escribimos a la autora, manifestándole nuestra gratitud y simpatía. Al fundar en Valencia la revista *Poesía* junto con Alejandro Oliveros, decidimos reproducir el ensayo de la poeta Hilde Domin en el número inicial de la revista. Véase *Poesía*, N° 1, Universidad de Carabobo, Valencia, 1971.
- 10 Yolanda Pantin, *Correo del corazón*, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1985.
- 11 Igor Barreto, *¿Y si el amor no llega?* Edics. Fundación Rómulo Gallegos, San Fernando de Apure, 1983.
- 12 Javier Lasarte, op, cit.
- 13 Hanni Ossot, *Cielo, tu arco grande*, Tierra de Gracia editores, Caracas, 1989.
- 14 Luis Alberto Crespo, *Duro*, Fondo Editorial Pequeña Venecia, Caracas, 1995.
- 15 Miguel León Portilla, *Literatura del México antiguo*, Biblioteca Ayacucho, volumen XXVIII, Caracas, 1978.
- 16 Octavio Paz, Poesía de circunstancias. Conversación con César Salgado. Revista *Vuelta*, N° 138;, México, 1989.
- 17 Rodolfo E. Modern, *Poesía alemana del siglo XX*. Edic. Fausto, Buenos Aires, 1974.

**ANTONIO DAL MASETTO O  
EL VIEJO ARTE DE NARRAR**

**Rodolfo Privitera**  
Providence College

**E**l focus de nuestro análisis se basará en tres aspectos fundamentales: a) la historia; b) el lenguaje; c) la estructura. Todos estos separados y también en su dinámica convergencia. Se incluirá en dicho análisis, lo que ha nuestro juicio es uno de los elementos básicos de esta obra, su carácter intensamente emocional e ideológico.

Una cita de Quasimodo abre la novela *Oscuramente fuerte es la vida*. El poema dice así:

Visible, invisible  
el carretero en el horizonte  
entre los brazos del camino llama  
responde a la voz de las islas.  
Tampoco yo voy a la deriva,  
en torno rueda el mundo, leo  
mi historia como el guardián nocturno  
las horas de lluvia.

Dos figuras paralelas y unidas en el mismo reclamo, conocerse, obedecer al llamado impreciso de las cosas, los objetos y los otros. El guardián nocturno esa especie de yo vigilante, guía al hablante entre la bruma y el tiempo. Dos vertientes que coincidirán en la escritura.

Consideramos que este poema funciona como una gran metáfora de la novela de Antonio Dal Masetto ya que éste guía con magistral habilidad los recuerdos del otro. Y el otro es una mujer mayor que recupera desde la Argentina el pueblo italiano donde nació, las vicisitudes de su infancia y

adolescencia, su juventud y casamiento, hasta decidir venir a América. El período que cubren sus recuerdos es prácticamente desde principio de siglo hasta el final de la 2da. guerra mundial.

Las anécdotas se desarrollan lentamente, como la propia vida y a cada presente se le unen fragmentos del pasado donde habita la esperanza de un futuro. La realidad subyace, en las relaciones familiares, en la gente del pueblo en su elemental cotidianidad, sus ancestrales creencias y supersticiones, en su lucha política, en su lucha diaria para sobrevivir en una tierra que le es árida y hasta ajena a sus necesidades básicas de sobrevivencia.

Las estructuras, entonces, se entrelazan en la propia lógica discursiva, pero al mismo tiempo, el discurso se carga de silencio, de lo no dicho, de vacíos y así el texto adquiere otra "textura" u otro movimiento si se prefiere, que ocupan los registros emocionales y que requiere una actitud sensible y abierta para percibirlos. Esta demanda es permanente no ya debido a las historias en sí mismas sino a la cadencia con el que fue organizado el discurso. Pavese sostenía "Narrar es monótono" y con esta definición musical pretendía, tal vez, expresar la idea de la escritura como una obsesión rítmica que hiciera trascender el discurso de su chatura lógica, es decir, llevarlo a un plano de resonancia interna amplificando las connotaciones al que la propia historia lo pueda ceñir. El lenguaje aquí funciona como protagonista principal, creando el clima necesario que toda vivencia requiere en la verosimilitud del relato.

"Elsa leía, yo escuchaba en silencio y seguía partiendo y viajando. Mantenía la mirada al frente, veía las cosas de siempre, el prado bajo el sol, los tejados de las casas aisladas, los pinos contra el cielo vacío, la cueva de un grillo junto a mi zapato, el desplazarse de las hormigas a través del sendero, un moscardón colgado de una flor, un mirlo deteniéndose brevemente en la vida, la rugosidad del tronco de un árbol caído, un campanario sobre una cuesta, la mole oscura del Monte Rosso y sus manchas negras dejada por los incendios. En mi fantasía, seguramente en el germen de mi memoria futura, se iba fundiendo lo que oía y lo que veía."

En esta aparente enumeración caótica, se establecen las miradas como aprehensión del mundo: una exterior, otra interior. Y este es el eje de los recuerdos que establecen las correspondencias básicas entre la realidad y las fantasías, la realidad y los deseos, la realidad y la posibilidad de comprender en un futuro todos los elementos que convergen en el yo narrativo y que son la base de toda transformación. Pero lo que ciertamente importa más es la cadencia de lo narrado, sólo redundante en sus imágenes visuales que parecen expandir, en su señalamiento eslabonado, la fluencia rememorativa y los fenómenos vividos por el personaje. El tono y lo que yo llamaría la espontaneidad coloquial, sumado al recuerdo vivo del hablante es el instrumento que Dal Masetto usa idóneamente para hacer sentir más que

pensar los momentos de una existencia que se desarrolla en un tiempo y espacio determinado.

“Me parecía que el aire de la hostería estuviese a punto de estallar, que las ventanas estuviesen a punto de estallar, como si el local ya no pudiese contener aquella concentración de energía y aquella vibración. Sin embargo, no había gestos, nadie se había parado. Lo que veía a mi alrededor eran figuras quietas, la fuerza estaba en los ojos fijos y en la determinación de las voces.

En esta imagen fija, casi de cine mudo, el movimiento externo se detiene para dar paso a la intensidad de una sensación que atraviesa al yo narrativo, lo vuelve mudo y a la vez receptor de los sonidos de esos fonos que surgen del pasado. Las voces en off, como sonido de fondo, nos crean la idea de un murmullo indefinible como puede serlo el torrente del río San Giorgio, el viento sobre el nogal y las vides. Hombres y paisajes fijos en la memoria, para que no cambien y se mantengan como un secreto vivo.

Las frases iniciales de todos los capítulos ejemplifican una constante sintáctica: el comienzo de un recuerdo al cual se asociarán otros, y a estos la presencia del paisaje como elemento catártico y los diálogos. Todo ellos van a converger como líneas de fuerza sobre el hablante.

“No conservo imágenes de mi madre caminando. Solamente la vi en cama. A veces se me cruza como un vago recuerdo haber ido en alguna oportunidad a hacer compras con ella.”

Desde ese momento de la evocación inicial, fijada en este caso, en la infancia del yo narrativo se van generando un serie de anécdotas vinculadas a la contemporaneidad de ese recuerdo, o al pasado o futuro de ese presente histórico. De esta manera, la trama de situaciones y experiencias dan lugar a una tensión cuyo rasgo más claro es que la línea secuencial intermitente se sostiene por las funciones emotivas y conativas del lenguaje (connotaciones individuales y a apelaciones indirectas al receptor),

“En aquel mundo que me rodeaba, en todo lo que rondaba afuera, también estaba el miedo. Temía la oscuridad”

A dicha tensión corresponde una “distensión” discursiva merced al ritmo oral de la prosa y a soluciones estilísticas peculiares. Dal Masetto aprovecha esas facultades potenciales del lenguaje que, como ha estudiado Riffaterre, “operando permanentemente sobre la función referencial, es capaz de conseguir con palabras comunes y corrientes los más inusitados efectos poéticos”.

La asociación entre seres y objetos, entre las cosas entre sí, está en relación con el encadenamiento fragmentario de los recuerdos. Objetos y



recuerdos aparentemente sin importancia, gestos, actitudes, situaciones y comportamientos comunes o triviales adquieren una enorme fuerza sugerente y significativa por sus correspondencias y analogías.

“Caminé un poco por el sendero y mientras avanzaba giraba la cabeza y deslizaba la mirada sobre el paisaje invernal. Solo vi ramas desnudas contra el cielo gris. Y los nidos, en otra época ocultos por el follaje, ahora evidentes, colgados como ojos ciegos en el aire de nieve”

Dal Masetto sabe que ese mundo inviolado de la memoria está sostenido por una realidad, conformado por la realidad, pero también esa realidad tiene zona inciertas, oscuras, imprecisas no detectables en un simple ejercicio intelectual. Y es así como Agata, se desplaza de un lugar a otro no solo geográfico sino mental. En ese proceso va dejando reflexiones como marcas que se van uniendo para describir una gran metáfora de su crecimiento interior.

“Pero esas intuiciones, oscuras, bullendo en el fondo de una remota conciencia, si bien me volvían aún más precisos aquellos momentos, parecían hablarme, al mismo tiempo, de la fragilidad de todo”.

Agata niña, Agata adolescente, Agata mujer son momentos que no están dados por señalamientos biográficos sino por el lento y paulatino cambio del discurso. Elegimos unos, aunque pueden ser otros:

- 1) “Desde mi propio escondite, me sentía en complicidad con aquellos otros sitios, con sus intimidades y secretos. Y hablaba y hablaba durante horas con mi muñeca”
- 2) “Deslizarse, girar alrededor del salón iluminado, dejarse llevar por la música eran sensaciones placenteras y nuevas, era un vértigo, también la cercanía del cuerpo del desconocido de turno, las preguntas y las respuestas convencionales, los silencios, eran descubrimientos”.
- 3) “Dejé de ir a la fábrica a fines de enero, calculábamos que el chico nacería a mediados de febrero. Regina, mi suegra vino a pasar una temporada con nosotros, para ayudarme”.

Ahora bien, en el entrecruzamiento de esas vidas publerinas subyace de manera anecdótica y hasta de forma trivial las diferencias políticas aún viables y tolerables. Pero la figura del fascismo se erguía lentamente, es decir, se acercaba a esas vidas como una mancha de aceite: “A partir de los ocho años los chicos recibían instrucción militar y las niñas a los catorce formaban los grupos de las Pequeñas Italianas”.

Esas montañas que rodeaban la sencilla vida de Agata estaban lejos de los centros de decisión. Sólo llegaban noticias y éstas eran vagas y contradictorias. Pero la presencia de los uniformados se hacía cada vez más

evidente, amenazaban, vigilaban, humillaban. Las necesidades cotidianas eran más importantes que los comentarios. Luego la guerra, la catástrofe, la falta de trabajo, de comida, los fusilamientos, la lucha de los partisanos. El hablante recupera determinadas imágenes de su adolescencia, la soberbia de aquellos uniformados que se paseaban por el pueblo como una amenaza. Y esta se va a cumplir de manera feroz. El discurso se hace más nervioso, las historias como los diálogos se entrecruzan con las reflexiones del hablante. Las acciones parecen adquirir la ansiedad y la angustia que imponen los sucesos. Estos ya habían hecho tablarrasa con la esperanza mucho antes dejando abierto el canal de la nostalgia, de lo incomprensible, de los esfuerzos que parecían inútiles ante la barbarie, la locura asesina de los hombres. Y aquí vuelve la dualidad, el amor por un lado y el odio, la persecución y la muerte gratuita por el otro.

“Me soñé trepando trabajosamente por aquel sendero, hacia la cima del cerro. Lograba alcanzar la cumbre. Sosteniéndome de los arbustos, me descolgaba por aquella pared y me enfrentaba con la gran roca lisa que ostentaba un solo nombre. Entonces, allá arriba, colgada en el vacío, para que el amor perdurara, para que no muriera, golpeaba la piedra grabada, esculpía el nombre faltante”.

Esta imagen de carencia y deseo describe la intensidad de un sentimiento que se aleja de lo gratuito y fácil. El amor se construye no para el otro sino para sí mismo como un acto de crecimiento y liberación. Comprender esto y llevarlo a cabo es llegar a la cumbre, respirar otro aire, grabar para siempre en un cuerpo inerme, un nombre, la otra parte que nos completa humildemente, alegremente.

Luego todo se desplaza hacia la justicia y la venganza de los partisanos, hacia la luchas políticas y los sindicatos obreros y sus huelgas. Aunque todo parecía dirigirse hacia una normalización ésta no llegaba nunca y Agata decide partir, seguir el camino que tiempo antes había hecho su esposo. Pero duda, teme, reflexiona porque no está sola, tiene dos hijos, una casa, muertos entrañables, un pueblo y un paisaje con el que dialogaba desde la infancia.

“Teníamos lo que habíamos querido siempre: la casa, el terreno, la posibilidad de trabajar. Habíamos defendido esas cosas, las habíamos defendido durante esos años difíciles ¿por qué debíamos abandonarlas?”

Detrás de estas simples palabras hay un eco que amplifica y profundiza la incertidumbre, un eco que está basado en el uso de los imperfectos que dan un ritmo poético con sus acentos en segunda y cuarta sílabas, y una métrica que varía desde alejandrinos hasta heptasílabos.

Dijimos antes que Dal Masetto conoce muy bien las potencialidades de la lengua y las limitaciones de la prosa, sin embargo, más allá de toda

especulación arbitraria o hipotética, lo hemos querido demostrar con los textos, maneja habilmente el ritmo poético que no sería sino su propia música interior, que proviene de la gran literatura italiana, y que la transforma en parte fundamental de su escritura en castellano.

## UNA LECTURA MESTIZA DE VALLEJO

Américo Ferrari  
Université de Genève

**E**l título del libro de Jorge Guzmán *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991) procede de una cita extraída del libro de pensamientos de Vallejo *Contra el secreto profesional*, donde el poeta observa que las disciplinas estéticas mediante las cuales se realizan más o menos los poetas europeos, “[e]n América (...) a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no (...) han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan”. La lectura de Guzmán ahonda en esta idea y es, que sepamos, el primer trabajo que enfoca de manera estructurada y como una tesis metódica apoyada en numerosas referencias las raíces fundamentalmente mestizas de la obra poética de César Vallejo. Esta tesis utiliza por una parte instrumentos teóricos y metodológicos para los que el autor refiere a la teoría de la “desnaturalización” de los fenómenos culturales de Terry Eagleton, así como al desconstruccionismo de Jacques Derrida; y para el estudio de los poemas adopta, modificado para las necesidades de su aplicación al caso específico de Vallejo, el método de análisis semiótico de Michael Riffaterre.

Desde el principio el autor deja claramente sentados los postulados de su investigación: el primero es que el latinoamericano propende a identificarse con unidades culturales de los centros polítics mundiales, es decir a borrar su diferencia; contra esta tendencia Guzmán propugna una crítica que, sin rechazar los avances científicos y los métodos de investigación europeos y norteamericanos en lingüística, semiótica y crítica literaria, los utilice no para diluir u ocultar la especificidad de nuestra propia literatura, sino al contrario para descubrir y subrayar la diferencia que en un poeta mestizo

como Vallejo, por ejemplo, hace de la obra poética una unidad cultural determinada por el sema “no blanco”, opuesto a la categoría “blanco”. El autor explica que prefiere este término a “mestizo” por las connotaciones raciales que acarrea este último, o sea características biológicas que el racismo asocia a cualidades estables de orden no físico como la personalidad, la inteligencia, etc. “No blanco” en cambio tiene la ventaja de ser una simple unidad cultural, perteneciente a la historia, condicionada y pasajera. Sin embargo el autor no renuncia del todo al término de “mestizaje” que aparece no sólo en el subtítulo del libro sino esporádicamente a través de sus páginas.

Basándose en estas premisas y en la convicción de que “no hay crítica neutra” y “de que todo texto crítico ES una declaración que quiere mantener al mundo exactamente tal como es o quiere cambiarlo” el autor, que obviamente quiere lo segundo, tras haber elucidado en el primer capítulo los principales conceptos funcionales que vertebran su trabajo (mesticidad, otredad, las imágenes de “madre”, “padre” y “abuelos” subsumidas en las categorías de “no blanco” y “blanco”), aborda el análisis semiótico de un número limitado de poemas seleccionados sobre todo entre la producción de la primera época vallejana, *Los heraldos negros*, *Trilce*. Para ello, siguiendo a Riffaterre, Guzmán identifica en cada poema una matriz que genera el modelo que la manifiesta y que, en el fondo, refieren ambos a una cultura que incluye el código de una lengua, en este caso el español del Perú. Jorge Guzmán hace suyo el postulado de Riffaterre, según el cual “esencialmente un poema es un texto que dice una cosa y quiere decir otra”; se entiende que lo que “dice” el poema es el significado que nos remite directamente al aspecto referencial del texto; según Riffaterre/Guzmán la lectura “mimética” o referencial de estos significados fracasa; la otra lectura es la semiótica, hermenéutica o interpretativa que, a través de las desviaciones léxicas y gramaticales, nos da la “significancia” o sentido poético del texto. El poema se constituye así como texto cerrado, estructurado como unidad semántico-formal: esa unidad es su “significancia”. La aplicación sistemática de este método ofrece sin duda un gran interés pero también, como veremos, plantea más de un problema.

A partir de ahí el autor dedicará los capítulos II, III y IV a rastrear y poner en evidencia, sobre todo en poemas de la etapa peruana de Vallejo, la presencia más o menos oculta de hipogramas “no blancos”, cuyo común denominador es la valoración de la feminidad, en particular de la madre y de las abuelas indias, propia de la sensibilidad indígena y mestiza del continente americano, y su supremacía sobre lo masculino y la representación privilegiada del padre (para los mestizos peruanos históricamente blanco) que domina en la cultura blanca. Se puede considerar estos capítulos (afirmación del mestizaje a través de la evocación de los antepasados, conciencia de Vallejo de ser un poeta mestizo, emergencia del valor de la

feminidad como marca de lo autóctono en el estudio de los semas madre, sexo, muerte y poesía) como la primera parte del estudio. Los capítulos V, VI y VII constituyen aparentemente un brusco viraje en la andadura del método pues en vez de estudiar temas en poemas sueltos seleccionados abordan directamente un libro de poemas, el único que compiló Vallejo en su etapa de París, *España, aparta de mí este cáliz*, con, en realidad, un único tema: la nueva redención a cargo de la madre, ahora colectiva, que es España pero que el poeta mestizo percibe e interpreta desde su lengua o cultura peruana o sea desde el código “no blanco,” dominante ya en los primeros poemarios donde se hablaba de la madre individual.

Estas serían las principales articulaciones de la estructura teórica del libro. Acerquémonos ahora a algunos ejemplos de la práctica hermenéutica de Guzmán. El segundo capítulo (primero de los dedicados al análisis semiótico de poemas) lleva por título “‘Cuatro’. Hipograma no blanco”, y en él se estudian cuatro poemas; tres de los dos primeros poemarios: la primera versión de “Hojas de ébano”, “Noche en el campo”, publicado en 1916, y el poema en su versión definitiva que aparece en la sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros* “Trilce XVIII” y ¡Cuatro conciencias...!, uno de los poemas póstumos.

Para los dos primeros textos (pero también para el tercero) el crítico excluye toda lectura “mimética” o referencial; para Guzmán no se trata en esta composición del tema del regreso al hogar, como lo ha interpretado más de un crítico vallejiano, sino que el modelo del poema es más bien **regreso imposible al hogar**. El crítico chileno observa en efecto que hay una inversión o conversión del valor positivo y bucólico que tradicionalmente se da en la poesía occidental a la noche (serena, sosegada, etc.) en el campo (ameno, etc.), pues toda esta noche y todo este campo están sobrecargados de negatividad. Y así es en efecto. La atmósfera del poema es sombría y la noche oprime el propio hogar del poeta. La “noche” referencial sería una noche de viaje por el campo en que el poeta vuelve de vacaciones a su casa, pero en la interpretación semiótica esta noche resulta ser los efectos de la derrota india en la vida de un no blanco, tras el ocaso del sol quechua; y el campo (los entrañables **campos humanos** de los alrededores de Santiago de Chuco en el poema póstumo “Telúrica y magnética”) no son más que el “campo de batalla” donde fueron derrotados por los blancos los antiguos peruanos. A partir de ahí el autor sigue sustituyendo contenidos manifiestos por contenidos ocultos: así las puertas de la casa que reciben al viajero, calificadas de “ancianas” cuando el poeta las dejó “lozanas”. Alegando que “ancianas” y “lozanas” son adjetivos aplicados en español a personas e impropios para “puertas”, el intérprete sustituye “puerta” por “abuela india”. Por lo demás, el concepto de abuela, pero como adjetivo, se encuentra explícito en el texto en “abuela amargura (...) [que] afila sus melódicos raudales / bajo la noche oscura”. Los melódicos raudales asociados

con “la turbia pupila de cascajo / de abierta sepultura” a su vez dan pie al crítico para introducir un nuevo modelo: **escribir poesía**, tomando el sema ver como metáfora por “escribir poesía” (pupila=ojo=ver + melódicos raudales): “en lo profundo de la sepultura, la abuela india musa, el lado femenino de la raza del hablante, sigue mirando y produciendo raudal de poemas...”, interpreta Guzmán.

La otra sustitución que merece un comentario, quizá la más importante porque da el título a todo el capítulo, es la del semema “cuatro” por “abuelos”, o sea, si entendemos bien, los cuatro abuelos del mestizo Vallejo. El primer ejemplo está en “Noche de ébano” (segunda y definitiva versión de “Noche en el campo”) donde, al fin del poema, hay unos “viejos alcanfores / que velan tawashando en el sendero...”. El crítico observa que el término “tawashando” es castellanización de la palabra quechua “tawa” que significa “cuatro”, e interpreta que los alcanfores están “de cuatro en cuatro”, que la palabra “adquiere un poderosísimo sema indio por hallarse en un texto escrito en español” y finalmente que “cuatro viejos alcanfores” es metáfora por cuatro abuelos de un no blanco: o sea los cuatro abuelos de Vallejo, las dos abuelas indias y los dos abuelos españoles. Esta interpretación de “cuatro”, en quechua o en castellano, se extiende a los otros dos poemas estudiados en el segundo capítulo, “Trilce XVIII” y “¡Cuatro conciencias...!, uno de los poemas póstumos del decenio de los veinte. En el primero las dos paredes largas de la celda rectangular de la cárcel de Trujillo son vistas por el poeta como dos madres que (...) llevan (...) a un niño de la mano cada una”. Las dos paredes largas son de nuevo en la lectura semiótica las dos abuelas indias, grandes y con marca positiva por ser indias, y las dos cortas... no está muy claro: “no son el niño que lleva de la mano cada madre, sino los padres de esos niños”, representados a su vez como niños, ¿o sea el padre y la madre del poeta, los dos mestizos como él? Uno de los dos niños llevados de la mano por las dos abuelas ¿sería pues la misma madre que en el mismo poema es la madre muerta y libertadora? Finalmente “las cuatro conciencias” que se enredan en la conciencia del poeta, movimiento que el mismo Vallejo declara inconcebible hasta para él mismo, son interpretadas por Guzmán tras una argumentación laboriosa y más bien oscura, como “la presencia de los cuatro abuelos **no blancos** (el subrayado es nuestro) en [el] texto”. En los análisis que siguen Guzmán aplica a la compleja relación **madre-sexo-muerte-poesía** el mismo método de sustitución de significados más o menos referenciales por contenidos semánticos más o menos ocultos que contribuyan a constituir la significancia del poema y que encajen en la tesis que el crítico se propone demostrar, esto es el carácter determinante del origen mestizo del poeta y la predominancia de lo “no blanco”: la rama femenina representada por las abuelas indígenas y la madre que, aunque mestiza ella misma, es la persona que directa y afectivamente encarna en la obra la fuerza y el poderío del elemento femenino, indio por consiguiente.

Este desplaza y se sobrepone, en la cultura mestiza hispanoamericana, a la valoración de lo masculino y el padre, propios del mundo blanco o europeo-angloamericano. Son particularmente interesantes en esta parte del trabajo el análisis de “Trilce IX” (especialmente la interpretación sexual de la reiteración de la *v* antigramatical y su repercusión en la lectura del difícil verbo “enveto”, que ha dado problemas a muchos traductores) así como del difícilísimo “Trilce XXXVI” que, a mi entender ha de conquistar la adhesión de cualquier lector que siga atentamente los pasos del análisis.

Por último, en los comentarios de los poemas de *España, aparte de mí este cáliz*, Guzmán, sin soltar nunca el hilo conductor de su análisis, a saber la virtud determinante de la visión mestiza que Vallejo tiene de la realidad, descubre forzosamente menos contenidos indios o “no blancos”, dado el tema de la obra y las circunstancias en que fue escrita. Pero sí insiste en que la tónica que domina en el libro es la no blanca o mestiza serrana por la magnificación definitiva del sema “Madre”, el poderío que el poeta le atribuye en sustitución del poder paterno y las promesas de emancipación y redención que lleva en sí. En relación con ello, el crítico insiste en la conversión de los significados católico-metafísicos (el paraíso y la salvación en una vida ultraterrena) a una significancia terrena y humana de todos los términos de la religión cristiana, pero subrayando fuertemente la conversión del elemento padre/masculino a la representación madre/femenino como agente activa de la redención de la humanidad. Una sensibilidad y una visión análogas de la feminidad y la “maternal imagen del mundo” se encuentra en José María Arguedas, y Guzmán, comparando a los dos escritores, la pone en evidencia con notable sagacidad y precisión en el capítulo I.

Es indudable que este libro logra el doble objetivo que su autor parece haberse propuesto: mostrar el germen o núcleo que introduce en la base de la obra el mestizaje del poeta, su diferencia, y demostrar en la obra misma la influencia preponderante de la rama femenina a partir de sus abuelas, de raza y cultura chimú, influencia que, en efecto, más de una lectura crítica ha soslayado para presentar a Vallejo en la pantalla de lo que nuestro crítico llama una “sosa universalidad”. Dicho esto nos permitiremos para terminar discutir algunos aspectos que nos parecen problemáticos en el trabajo de Guzmán.

La primera observación concierne al método propuesto por Riffaterre y a su aplicación sistemática por parte del crítico chileno, desde dos puntos de vista: la declaración *a priori* del fracaso de toda lectura referencial de un poema, y la sustitución muchas veces forzada de un vocablo por un contenido oculto y exclusivo que no convence al lector y que además a veces no es necesario para que éste adhiera a la interpretación propuesta por el crítico; por ejemplo para “Noche en el campo”/“Hojas de ébano” las puertas del caserón convertidas en abuelas a través de una supuesta metonimia “puertas”=“habitantes de la casa”=“abuelas” (47), interpretación basada en



el adjetivo “ancianas” atribuido a “puertas” que, dice Guzmán, no se aplica en español a cosas sino a personas, nos parece bastante forzada. Estos versos (**están todas las puertas muy ancianas / y se mustia en su habano carcomido / una insomne piedad de mil ojeras**) hacen pensar en el otro de “Aldeana”: **el tiempo que la casa torna ojosa**. No es que haya pasado mucho tiempo desde que el poeta se ausentó de su casa, como bien observa Guzmán; lo que ha pasado, y es lo que el crítico no observa, es la muerte de su hermano Miguel en marzo de 1915, su hermano del alma, su compañero de juegos infantiles a quien dedica un emocionante poema, precisamente de *Los heraldos negros*; esta primera versión de “Hojas de ébano” fue publicada en *La Reforma* de Trujillo en 1916; Vallejo viajó a Santiago el mismo año de 1915 y en el verano de 1916. Se puede pues suponer que este poema tiene presente esa muerte y que es la ausencia del hermano lo que empaña el gozo del regreso al hogar y crea esa atmósfera fúnebre y de sepultura, empezando por la visión de las puertas muy ancianas, el caserón mustio ahogado en la negrura, etc. A nuestro entender se trata aquí de una **visión**: la visión de la casa de la infancia carcomida y envejecida por la muerte de uno de los seres más queridos del poeta. Una lectura “mimética” de esta primera parte del poema tendría por lo menos la ventaja de dejarnos entrever el estado de ánimo de Vallejo y su probable causa inmediata; sobre ese estado de ánimo deprimido parece sustentarse la meditación sobre el ocaso histórico del Perú y de su gente que Guzmán expone muy bien y que justifica efectivamente, como él lo hace notar, la inclusión de “Hojas de ébano” en la sección “Nostalgias imperiales”. Tampoco es muy convincente la sustitución “pupila”=“ver”=“escribir poesía”, ni la interpretación de “cuatro” como una constante que significaría “cuatro abuelos”, sobre todo cuando, comentando el poema “Cuatro conciencias”, el autor declara “la presencia de cuatro abuelos no blancos en [el] texto” (66). No vemos de donde salen cuatro abuelos no blancos de Vallejo, a menos que se trate de una errata: dos eran curas españoles y dos mujeres chimús. Y aún así: si las conciencias del poema refirieran a visiones o sensibilidades culturales o étnicas del mundo serían dos y no cuatro: la “blanca” y la “no blanca”. El problema, en nuestra opinión, está no en la concepción general de Guzmán, que nos parece del todo plausible, sino en la aplicación tan estricta de un método de sustituciones semánticas cuya constante es determinar en un sentido preestablecido, y asignando a cada unidad lingüística un valor positivo o negativo, todo lo que el poeta deja indeterminado en sus textos o que constituye núcleos polisémicos para los que sería mejor aplicar la pauta irónica de Rimbaud quien, interrogado sobre el sentido de uno de sus versos, respondió: hay que entenderlo en el sentido literal y en todos los demás... Y podríamos incluso referirnos al mismo Vallejo que en el poema “Panteón” pide que se le escuche “en bloque”. El sustituir de una manera tan sistemática y a veces casi mecánica lo dicho por lo que se supone que se ha querido decir transforma al fin la obra

en una desconcertante fe de erratas. El propio Guzmán observa (165) que este método resulta muy difícil de aplicar en el caso de una cultura mestiza como la de Vallejo, dado el difícil acceso de la valoración de cada componente.

La segunda observación será sobre la estructura del estudio. Después del análisis semiótico de doce poemas de *Trilce* y *Los heraldos negros* y de ¡Cuatro conciencias...” Guzmán aborda directamente *España, aparta de mí este cáliz* dejando un hueco de quince años de escritura, o sea todos los poemas póstumos menos ¡Cuatro conciencias...” y *España...* Hay sin embargo en toda esta producción poética entre 1923 y 1937 textos tan importantes para marcar el lugar que ocupa en la obra el elemento andino como “Gleba”, “Los mineros salieron de la mina” y “Telúrica y magnética”, o, en el poema “Lomo de las sagradas escrituras” la transformación de la madre individual de *Trilce* en una “madre unánime” que prefigura la madre de todos los niños de la tierra del último poemario. Como subraya Guzmán la redención viene ahora de una figura femenina y no ya masculina como en la tradición europea, figura al mismo tiempo potente y sabia: la madre que encarna ahora en la España revolucionaria. Esta “nueva redención” es ahora matriz de poema y desde el estudio del “Himno a los voluntarios de la República” hasta el último poema “España aparta de mí este cáliz”, donde el autor descubre una matriz **no niñez** (el **hogar infantil**, tan importante en Vallejo, amenazado por la oscuridad del **no hogar**) el estudio de Jorge Guzmán, siguiendo siempre el hilo de las determinaciones mestizas de la visión vallejiiana del mundo aporta muchos atisbos pertinentes y lúcidos.

Hemos de hacer sin embargo una última observación crítica sobre una nota del autor al pie de la página 135 de su libro. Comentando los versos 40-50 del “Himno a los voluntarios de la República” dice: “Resulta un poco aperplejante encontrar en estos poemas esta expresa apología de lo español”. Es esta afirmación lo que puede parecer más bien un poco aperplejante cuando se trata de un escritor peruano nieto de dos españoles, cuya única lengua era el español y que recibió en su hogar infantil una educación marcada tanto por la sensibilidad indígena de la madre como por las tradiciones hispánicas de la familia, entre ellas el acendrado catolicismo que reinaba en su casa, y que lo marcó siempre, por más convertido que se encuentre en los últimos poemas a una visión terrestre y no ultraterrestre de la redención. En realidad la visión que tenía de España y los españoles el Vallejo de los años de Europa era sumamente positiva y rayaba en el entusiasmo desde mucho antes de la guerra española. En ocasión de su primer viaje a España en noviembre de 1925 escribió un artículo publicado en 1926, “Entre Francia y España”. Al atisbar desde Biarritz los horizontes españoles, dice: “Vuelvo a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada por el verbo que salva las distancias, en el suelo castellano (...) [E]sta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia, entre

todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América". En otros artículos de la misma época el poeta subraya la originalidad y la superioridad de la cultura española de la época oponiéndola a la francesa que él considera, en el artículo "París ha dejado de ser el centro del mundo", un calco inerte de la cultura y la moda norteamericana. El "centro del mundo" sería pues Nueva York, pero ése no es el mundo de Vallejo, quien sustituye la noción de "centro" por la noción de "polos". Estados Unidos es un polo, el otro es Rusia, concluye el poeta en "Los dos polos de la época" (1928); sólo que ya desde 1925 Rusia está identificada a España y a la América hispana; no es pues en esta etapa (la de los poemas póstumos que el crítico ha soslayado) la preocupación de lo mestizo o de lo indio lo que domina en Vallejo sino un proyecto político basado en la emergencia de las culturas periféricas (Rusia, España, Latinoamérica atadas en un solo haz) frente a la prepotencia (y la decadencia) de los viejos centros del occidente dominador. El propio Guzmán subraya en su libro que Vallejo asume sus dos culturas, la india y la española; pero ya fuera del Perú las asume concreta y universalmente situándose en el ojo del ciclón de la modernidad mundial; claro está que lo indio y lo mestizo, en esta visión, está totalmente presente pero en una proyección concretamente universal y junto con España y Rusia: **¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!.** Se adhiere, en suma, **al otro polo.**

Quizá el empleo sistemático del esquema blanco / no blanco para situar a Vallejo en su obra es lo que enturbia un poco la visión en este estudio, al poner en evidencia todo lo que hay de indígena en su personalidad y en su obra, pero dejando en la sombra la otra cara del mestizaje: todo lo que había en él de español, incluso, sobre todo al final de la obra, en el frecuente empleo de españolismos léxicos y gramaticales, desde el tuteo en plural, "vosotros...", hasta las aberrantes "patatas", por papas, de "Sermón sobre la muerte". "No blanco" en efecto es un término poco claro para el Perú donde, como dice el dicho, el que no tiene de inga tiene de mandinga: frente a blanco puede denotar indio puro, cholo o mestizo de indio y blanco, negro, zambo y hasta asiático o "injerto" de chino y otras razas... Más claro sería hablar de "semiindio / semiblanco", lo que mantendría presente para el lector el valor determinante no de una sola sino de las dos culturas y las dos etnias, por más que en la primera parte de la obra la blanca española esté menos explícitamente declarada que la indígena chimú.

Temo, simple reseñista, haberme excedido en la crítica de la crítica y en la longitud de esta reseña; pero el libro de Guzmán merecería un comentario incluso más detallado que éste; aporta ideas sumamente originales y las fundamenta; y por sobre todo provoca la revisión de lugares comunes y estimula la discusión. Ojalá tantos insípidos estudios académicos tuvieran la misma virtud.

## LA CIUDAD DE LA RAZON, EL AZAR Y LA CORDURA

Federico Vegas

### El Rey Sabio

**L**os sabios suelen ser magros o gordísimos, ascetas o desmedidos. En la única imagen que he visto de Alfonso X aparece con más barba que cuello y una expresión profunda, golosa y satisfecha. Este rostro, omnívoro y prodigiosamente culto, se corresponde con una obra que abarcó lo visigodo, lo hebreo, lo clásico, y sobretodo, la inmensa huella que dejaban los árabes al retirarse de España.

Alfonso X, llamado “el Sabio”, escribió sobre Troya y Atenas, de la Virgen María y de Venus, de leyes antiquísimas y otras de su invención, del tiempo y los astros, de murallas y plazas, de lo sagrado y lo profano, lo permanente y lo efímero. Diferenció los pecados grandes de los menores, inventó relojes, explicó cómo apostar y maldecir, cómo saber la hora en que se pone la luna, cómo divorciarse, cuales historias de guerra deben leerse a los caballeros mientras comen. Inició obras infinitas que sólo cesaron de escribirse cuando terminó su reino, tratados con la extensión y la asiduidad que podía permitirse un rey; perduran también libros breves y gratos, con el espíritu y el desenfado de una travesura real. Un ejemplo de esta segunda opción es su *Libro de los juegos*; Comienza con esta anécdota:

Un rey de la India citó a sus sabios para preguntarles sobre la esencia de los hechos y las cosas. Uno opinó que era la razón, otro que el azar y el tercero que el equilibrar ambas cosas mediante la cordura. El rey no entendía conceptos tan breves y etéreos y exigió un modelo que explicara cada una de las tres ideas. Los sabios regresaron después de un año. El primero demostraba las posibilidades de la razón con un juego llamado ajedrez. El segundo reveló el inexorable azar con dos dados. Y el tercero

explicó el devenir que intenta asir la cordura mediante unas tablas que hoy llamamos Back-Gammon. La vida de Alfonso transcurrió por tableros similares a los de estos tres juegos.

### Las tramas de la Razón

Solemos entender la reconquista de España como obra de los Reyes Católicos. Resulta que lo único que se reconquista en 1492 es Granada; el resto de España ya había sido ocupado doscientos años antes. La historia ubica a Alfonso X entre dos extremos: su padre, Fernando el Santo, le abre las puertas de Sevilla al reconquistarla en 1248; Sancho el Bravo, su propio hijo, lo sitiara y derrocará en la misma Sevilla. Entre estos episodios de santidad y bravura transcurre el reinado de este Rey. De su padre recibe como herencia un mundo donde conviven tres culturas, lo árabe, lo hebreo y lo visigodo, cada una con distinta cantidad y cualidad de conocimientos sobre la antigüedad clásica. Alfonso se dedicó a organizar este caos, esta pluralidad, esta eclosión. Legisló, construyó e hizo la guerra. También intentó convertirse en Emperador del Sacro Imperio Romano y agotó las arcas de su reino en el intento.

Al principio Alfonso sigue a su padre y a su ejército mientras avanzan hacia el Sur. Hay ejemplos similares en Francia e Inglaterra. En el siglo XIII, bajo el pretexto de una cruzada religiosa contra los herejes Albigenses, la región del Languedoc fue conquistada por una empresa militar iniciada por los señores del Norte de Francia y completada por San Luis. La guerra dejaba una región despoblada y rica en recursos que requería de unidades urbanas que combinaran un campamento militar con un centro agrícola, así nacieron las bastidas. Más tarde, también en el siglo XIII, Eduardo I de Inglaterra, en sus campañas militares construye un modelo similar de ciudad como solución al problema de conquistar y ocupar Gales. En ambos casos la solución utilizada era muy similar al 'castrum' romano.

En España el proceso fue semejante. En la reconquista del sur se retomó el modelo romano como la forma más sencilla de organizar rápidamente una comunidad para el largo asedio de una ciudad. Las ideas de su tiempo sobre el tema de la ciudad militar las presenta Alfonso X en *Las siete partidas*. El título XXIII, de la segunda partida, trata "De la guerra y de las cosas necesarias que pertenecen a ella". Se define que cosa es la guerra, cuales son sus razones, que hace falta conocer antes de hacerla, quienes deben ser los caudillos y "cómo debe ser apostada la hueste": "Aposentada debe ser la hueste según la forma del lugar fuera larga, cuadrada o redonda. Y poner las tiendas del Señor en medio, y las de los oficiales que le han servido alrededor de ellas, que estén como en manera de alcázar, y todas las puertas de las tiendas deben estar hacia las del Señor, y

deben dejar en derredor de esta plaza donde descabalguen los que vienen a ver al Rey (...) Y si la hueste fuera redonda deben dejar una carrera ancha en la puerta de adentro en derredor entre las tiendas de los caballeros y de los hombres honrados que cerquen la hueste, a la manera de un muro con torres. Y si fuera larga deben dejar una calle en medio toda derecha; y si fuera cuadrada deben dejar dos o hasta cuatro, las unas a lo largo, y las otras diagonales 'en travieso'."

Alfonso X conoció bien estos tableros de la razón militar. Durmió cientos de noches en campamentos con un trazado riguroso. El más notorio fue el de Tablada, frente a Sevilla; una ciudad que duró año y medio, de palos y tela pero noble y rica, con calles "acompasadas en orden, apuestas y bien ordenadas". A mayor movilidad y fuerza de la tropa más precisa debe ser la trama que la albergue, más subyugada por la razón.

Estas experiencias prácticas estaban acompañadas de un cuerpo teórico. Se conocían en la Edad Media tratados militares como el de Vegetius, y un tratado romano sobre agrimensión llamado, *Corpus Agrimensorum*. Por otro lado el 'castrum' que sintetiza varios conceptos podía servir de referencia a un campamento, a una colonia, o a un palacio (El Palacio de Diocleciano tenía la planta de un 'castrum'; este palacio, a su vez, servirá de referencia a El Escorial). En la Edad Media y en el Renacimiento el 'castrum' va a inspirar tanto las soluciones pragmáticas como las propuestas ideales y utópicas. Santa Fe de Granada, el campamento utilizado para sitiar a Granada, se hará una ciudad estable y permanente, pero su trama era similar a la de Tablada.

## Las redes del Azar

Cuando triunfa el sitio de Sevilla la capitulación que impuso Fernando III, por sugerencia de su hijo, a los árabes fue muy simple: los moros debían dejar a Sevilla libre, intacta y vacía. Se les concedió un mes de plazo para llevarse sus posesiones y vender todo lo que no pudieran transportar. Y así se marchó de la ciudad una población que algunas crónicas datan en 400,000 personas. Unos fueron a Ceutas, otros a Granada, a Jerez y hasta Egipto; algunos volverían pasado un tiempo prudencial a Sevilla.

Una vez que la ciudad quedó vacía se dejaron pasar tres días, aguardando a que el viento se llevara el aura y el recuerdo de cinco siglos de historia de la ciudad con más riqueza y densidad de toda Andalucía. Luego, como había sido la costumbre en Murcia, Valencia y Córdoba, mientras los ejércitos ansiosos aguardaban en su campamento, entró en la ciudad una "Junta de Repartidores" a estudiar, medir y entender la ciudad, para resolver cómo iba a ser repartida entre un ejército de unos 10.000 hombres que esperaban curiosos y ávidos ante la principal de sus fantasías.

La Junta de Repartidores necesitó 40 días para realizar su trabajo; era también una especie de cuarentena. Entre las tareas previas estaba la de convertir a la mezquita en la Iglesia Mayor de Santa María, donde según los cronistas, “Limpia ya de la suciedad y hediondez mahometana, y consagrada”, se celebró misa el día de la entrada triunfal.

Sin esta repartición llevada a cabo por esta Junta, la ocupación de Sevilla hubiera sido una insólita anarquía llena de conflictos entre los mismos castellanos. La escala y la complejidad de lo que se repartía requirió de un libro voluminoso que inicia Fernando III y que continúa a su muerte Alfonso X. Al igual que toda obra de este rey, el *Libro de los repartimientos* de Sevilla rebasa su utilidad práctica, parece una enciclopedia sobre el tema, un tratado sobre cómo repartir perfectamente una ciudad y sus haciendas. Había que adjudicar olivares, palacios, tiendas, baños públicos, casas, a una complicada estructura de peones, caballeros, “ricos omes”, sobrinos del Papa, consejos de otras ciudades, órdenes militares, judíos que habían aportado capital, y lo más delicado, entre la propia familia del rey. Era el arte de repartir unido al arte de mantener el control, agradecer los favores y quedar dominando a los favorecidos.

Había además un problema que se iba a sentir cada vez con mayor claridad: Castilla se despoblaba para ocupar Andalucía, y muchas veces resultó más difícil poblar las ciudades de cristianos que vaciarlas de moros. Gran parte de los ejércitos victoriosos querían regresar con sus botines de guerra al Norte.

El primer censo que se conoce de Sevilla es de 1384, más de un siglo después de su ocupación por Fernando III; para entonces la población no rebasaba los 15.000 habitantes. Sevilla tendría que aguardar el descubrimiento de América para volver a ser temporalmente el centro del mundo y llenar con comodidad los espacios urbanos de su antiguo esplendor.

Imaginemos el día en que finalmente entraron las “huestes” a repartirse la ciudad. Los diferentes cuerpos de la tropa se movían con estandartes de diferentes colores mientras desde la torre de la Giralda los iban guiando al sector adjudicado haciéndoles señas con banderines del color correspondiente. Al principio la vida cotidiana en la ciudad transcurría sin nombres de calles ni de lugares. Una persona podía acostumbrarse a una ruta y conocerla pero no podía explicársela a otra con nombres sino con detalles del recorrido. Todos eran recién llegados. Lentamente las plazas y las calles tomaron el nombre de la actividad que se desarrollaba en ellas, o de algún personaje notable o evento importante. Aquellas que luego de un tiempo no conseguían apelativo se llamaban simplemente “calle del rey”. Otros sectores de la ciudad tomaron el nombre de sus nuevos habitantes, se dio así un barrio de franceses, de genoveses, de catalanes, y muy pronto, una morería.

Con el tiempo el problema básico se hizo sentir. Una ciudad sirve a la cantidad de gente que le da forma y Sevilla estaba casi vacía. Después de

aquella primera visita de la Junta de Repartidores le llegó el turno a una nueva junta, llamada “de Consolidación”, encargada de señalar las propiedades abandonadas y aquellas que necesitaban urgente reparación. El problema del mantenimiento seguía al de la repartición.

Los ejércitos cristianos ocuparon una ciudad que habían sitiado desde campamentos alineados y rigurosos. Habían desarmado un tipo de ciudad para apoderarse de otra que era su opuesto. Se ocupa un territorio donde sobran las viviendas y hasta calles enteras, donde había más tiendas que mercancías, palacios que gobernantes, tugurios que pobres. De la trama de la razón se pasaba a la red del azar.

El azar existe en la medida en que se le superpone una visión distinta, un razonamiento que no concibe ni maneja sus leyes. El deseo de cristianizar y poblar implicaba considerar todo lo anterior como sucio y profano, había que consagrar todo en base a principios distintos. Hay un nueva “razón” que debe llamar a todo lo anterior “ventura”, que debe plantear transformaciones, ajustes, interpretaciones.

Un ejemplo de esta actitud ante el azar es otro libro de Alfonso llamado *El ordenamiento de las tafurerías*. Las tafurerías eran unas casas públicas dedicadas a los juegos de azar. Alfonso X no prohibió el juego sino que intentó englobarlo y ordenarlo hasta en sus más mínimos detalles. En este “Ordenamiento”, están previstos castigos para todas las posibles trampas, y descritas todas las modalidades y procedimientos del azar: cómo deben jurar los cristianos, cómo deben hacerlo si lo hacen sobre los santos evangelios, sobre la santa cruz, o sobre un altar, cómo deben jurar los judíos y los moros. Este ordenamiento de las tafurerías era otro intento para convertir el azar en razón, aceptar la diversidad y luego presuponer todas sus posibilidades a través de la cordura. A la larga, el juego se hizo incontrolable y hubo que clausurar todas las tafurerías.

Más difícil era darle “razón” a la ley. Alfonso suponía que había existido un libro de leyes comunes que se perdió durante la conquista musulmana, y del cual quedaron apenas fragmentos sobre los cuales cada ciudad había recreado una interpretación. Con *Las siete partidas* Alfonso intenta reconstruir el mito de un gran libro común. Podríamos considerar a la Sevilla del siglo XIII como una inmensa tafurería que es imposible clausurar o detener por decreto. Ella es una experiencia que nunca se detiene. El *Las siete partidas* se incluyen una serie de leyes que intentan ordenar el crecimiento de la ciudad, un intento que tenía relación con los problemas que había encontrado la Junta de Repartimiento y la Junta de Consolidación. Al igual que toda recopilación dirigida por Alfonso surgía de la diversidad, la reconocía y tendía a orientar su unidad.

La partida tercera explica que es la propiedad privada dentro de una ciudad, y como se definen los espacios públicos, comunes y privados. Luego de los criterios generales comienzan una serie de leyes que nos dan



una idea de lo difícil que era establecer la propiedad en la Sevilla del siglo XIII. Habían leyes para establecer de quien era el libro que alguno escribe de buena fe en un pergamino ajeno, o de quien era la pintura o la talla que se hacía en tabla o en viga del vecino. Habían leyes sobre el “señorío” de los ladrillos, de los pilares o de la madera que un hombre mete en su casa. Estas leyes nos hacen pensar en una ciudad en constante movimiento, donde ni el que escribe, ni el que pinta, ni el que talla, ni el que construye sabe a ciencia cierta donde y con que lo hace. Un laberinto donde el derecho de propiedad tiende a concederse al que edifica y adorna la ciudad por sobre el que abandona los materiales. No se debían hacer casas en las plazas, ni en los caminos, ni en los ejidos, ni arrimadas a las iglesias. Si un hombre quería hacer torre o casa nueva debía dejar tanto espacio entre su casa y la calle como acostumbraban a hacerlo sus otros vecinos, y podía subirla tanto como quisiera guardando de no dejar al descubierto ni sobrepasar las fachadas de las casas vecinas.

¿Qué reflejan todas estas leyes? Nos damos cuenta que el rey debía aceptar las costumbres, y en cierta forma, el caos, el cambio incesante. Es lo contrario a la ciudad del campamento militar donde todo esta perfectamente delimitado, y donde el rey es la autoridad suprema. La ciudad medieval era un tejido de intereses que parece estar conducido por la costumbre, por un acuerdo continuo.

Entre la ciudad militar con un orden impuesto y las ciudades como Sevilla con un orden supuesto ¿qué otra posibilidad existía? Quizás habría una tercera opción que era una ciudad donde el orden no se impone sino que es parte integral de la vida y de la forma de la ciudad, como si ésta por propia elección de la comunidad hubiera resultado en un ente ordenado, reposado, perfecto. Una ciudad con una trama similar a la de una ciudad militar, pero no por decisión de un poder central, sino como fruto del equilibrio y de la razón. Una ciudad donde existe un juego, un devenir, pero que está estructurado en un tablero, en una trama simétrica, en un dibujo eterno.

## La Ciudad de la Cordura

Alfonso el Sabio, Rey de un mundo heterogéneo, soñaba con ordenar su reino y se agotó en ese afán desmesurado por dar estructura a la razón, límites al azar y posibilidades a la cordura.

Entre sus libros nos dejó algunos ejemplos de cómo imaginaba ese reino ideal y ciudad ideal. A continuación presentamos el capítulo XXXIII del Libro VII de la *Gran Historia*, obra organizada por Alfonso. Se titula “De la Ciudad de Atenas y de las Escuelas de ella”. Este quizás sea el primer texto en castellano sobre una ciudad ideal. Describe un trazado similar al que tres siglos más tarde van a proponer algunos tratadistas del renacimiento

como Antonio Filarete, Pietro Cataneo, y Daniel Barbaro; y al que doce siglos antes había descrito Vitruvio.

“Hallamos que muchos sabios y grandes hombres se reunieron a construir la mayor puebla de aquella ciudad de Atenas; cuando llegaron y vieron que el asentamiento del lugar era muy bueno, con suficientes aguas, montes, y de todas las otras cosas necesarias para una población, pensaron cómo podrían hacer allí una ciudad más noble que todas las otras de toda Grecia. Hicieron venir a todas las escuelas de todos los sabios y aquellos sabios hicieron la ciudad desde el comienzo muy bien afortalada y sobre esto muy noble, la cercaron toda con un muro muy fuerte y de torres de mármol y la asentaron en cuadra y dejaron en ella por cuenta y por medida siete puertas grandes; y de cada una de estas puertas partía una calle muy ancha y muy grande, que iba hasta el medio de la ciudad, y allí en medio de la villa donde se juntaban todas estas calles de cada puerta, hicieron un palacio muy grande, de obra muy maravillosa y muy rica, y había en él tantas puertas como puertas habían en el muro de la ciudad, y sobre esto otras puertas menores, 24 igual al número de horas del día y de la noche, para que estuviera el palacio bien iluminado como era menester para los maestros y para los escolares, y entre cada puerta y puerta había una cámara y cada una de aquellas puertas de la ciudad llegaba a la suya de estas del palacio, y el palacio era todo hecho de gradas las unas más altas, las otras más bajas.”

Este palacio en el medio de Atenas es similar a una invención que forma parte de otra obra alfonsí: *El Libro de Los Relojes*. En este libro se explica el funcionamiento de cinco relojes: el Reloj de la Piedra y la Sombra, el Reloj del Agua, del ‘Argente’ Vivo, de la Candela y el llamado Palacio de las Horas. Este quinto reloj consiste en una maqueta formada por un cilindro cubierto por una cúpula, con doce ventanas por donde entra el sol a las diferentes horas del día, y produce en el interior un polígono de luz el cual, mediante su ubicación, señala la hora del día. Voy a citar parte de las instrucciones para construirlo: “Cuando esto quisieras hacer allana la tierra donde quisieras hacer el palacio de manera que esté la faz de la tierra derecha con respecto al horizonte. Sin declinación ninguna. Y cata en ella los 4 puntos de las 4 partes del mundo, que son oriente, occidente, septentrión y mediodía”.

*El Libro de los Relojes* es a su vez parte de sus *Libros de Astronomía*, los cuales abarcan “Todas aquellas maneras en que se pueden catar y conocer, y entender el movimiento de los cielos que se mueven, y de las estrellas que son en ellos”. En tiempos de Alfonso X coincidieron en Toledo la cultura y el saber de los árabes, hebreos, visigodos. El rey intentaba conciliar el rescate de la antigüedad clásica, con los aportes de oriente y un cristianismo triunfante. En estos Libros de Astronomía sentimos el esfuerzo de integrar esta heterogénea diversidad. A medida que leo los títulos de los capítulos siento estrecharse la relación entre el tiempo y el espacio, entre la fantasía y la ciencia, entre Roma y el medioevo, oriente y occidente:

“Circunferencia psicológica formada por la imaginación, el entendimiento, la memoria, las obras, los actos y el saber de los hombres”, “Descripción poética del vociferante”, “Juicio hipotético que hubiera formado Ptolomeo de la elipticidad referida”, “Regla para averiguar la profundidad de un pozo”, “Reglas para saber las alturas de los objetos o cuerpos bien estén fijos o ya en movimiento, por medio de los rayos solares”. La astronomía parece haber sido la ciencia que más lo atraía. Su obra sobre esta materia es muy extensa. También en este caso junto todo lo que en su tiempo se conocía sobre el tema, lo tradujo al castellano, lo organizó y finalmente lo expandió con nuevas investigaciones.

El último juego que aparece en el *Libro de los juegos*, se llama “El ajedrez astronómico”. Alfonso termina sus días jugando con sus íntimos amigos alrededor de un inmenso tablero donde estaba la razón, el azar y la cordura que infatigablemente buscó definir. Estaba la trama de Atenas, la astrología y sus dioses, las calles y las casas. El juego representa su idea de la vida, símbolos que acontecen según las leyes inasibles del cosmos, pero sobre una trama preestablecida y hacia una meta específica.

En este tablero ideal no aparecen el rey ni los valores cristianos, nada de lo que sustenta su corte. Es un juego que se orienta a un mundo clásico ya perdido, o hacia culturas que nunca podrá integrar políticamente. En realidad Alfonso ha huido de su propio reino y realidad, hacia una razón que está más allá del azar y que nada tiene de cordura.

Alfonso intentó convertirse en Emperador del Sacro imperio romano y a este fin sacrificó la economía del reino llegando lo suficientemente cerca como para perderlo todo sin conseguir nada. Había emprendido una obra cultural prodigiosa sin una base política suficientemente fuerte. El sirvió de conexión entre la antigüedad clásica y el renacimiento, pero aún faltaban algunos siglos para que España asumiera colectivamente esta aventura. Al final quedó sólo y sitiado por su propio hijo, en Sevilla, la ciudad que 40 años Alfonso había ayudado a reconquistar junto a su padre. Tres siglos más tarde, un Rey español tendría el título de Emperador del Sacro imperio romano. Se iniciaría un imperio extenso y complejo que necesitaba sustentarse en una visión global de la historia así como en recetas simples y comprobadas.

El imperio español utilizaría, especialmente en Hispanoamérica, muchas de las técnicas y principios utilizados por Roma. Una de las experiencias más notorias fue un modelo de ciudad permanente, ordenado, legible, cohesionado utilizado para poblar nuevos territorios. La obra de Alfonso X es un importante eslabón en el intrincado viaje de siglos que debió realizar el concepto de ciudad a través del azar, la razón y la cordura, hasta resurgir en Hispanoamérica y difundirse desde California hasta la Patagonia.

## LA ACCION INNOVADORA DE JUAN LUIS MARTINEZ

Manuel Espinoza Orellana

**A** la aparición y reaparición de *La Nueva Novela* no correspondió en Chile una agitación crítica adecuada al nivel e interés que la obra debía provocar. La esencia ruptural de su textualidad constituía un reto de muy difícil asimilación para el comentario periodístico y aún para la crítica humanista más conservadora. De tal modo que un trabajo analítico como *Señales de ruta* de los poetas Enrique Lihn y Pedro Lastra es lo mejor que se ha escrito en el país sobre el libro de Martínez, y es quizá un suelo pavimentario que debiera servir de base y estímulo para continuar enfocando esta obra inagotable. Si fue un poeta de la provincia de Valparaíso o de la quinta región como puede decirse hoy, su trabajo rompe todas las fronteras y adquiere la condición de situarse en el nivel genérico de la poesía, en tanto ella es definible como un proceso de lenguaje que entraña la búsqueda permanente de las posibilidades del signo.

Es verdad que nos hemos acostumbrado a ver en la poesía la expresión lúdica más que del signo del significado, relacionado con cierto trascendentalismo que obliga a sentir un ambiguo mensaje secreto que corre asociado a la sintaxis del discurso. Y no es un reproche, sólo el reconocimiento de una tendencia cultivada al abrigo de ciertas influencias que se derivan de la cultura recibida. Y es por lo mismo que la vanguardia, a principios de siglo, demostró que a todo avance en el conocimiento correspondía una revisión de las creencias e ideas estéticas, haciendo de las tradiciones no una regla limitante sino una huella flexible de adaptaciones en el tiempo.

Lo que Martínez hace a través de su obra es corresponder al impulso renovador que la vanguardia había propuesto, llevando el sentido de la apertura a un punto de realizaciones fundamentadas en los avances de la

lingüística que fundaba una duda vertical sobre el valor del signo como portador excluyente de significados absolutos. Hay un sentido de la obra, cuyo significado es relacionable con la organización de su textualidad, y está queda al arbitrio de una variedad de lecturas. Bien, en este predicamento la obra de Martínez está constituida por un conjunto de elementos cuya fragmentidad no encarna una alusividad trascendente, sino que concreta en su dispersión la posibilidad de un sistema de relaciones que el lenguaje dibuja transgrediendo los límites considerados naturales de la comunicación. Así hay un englobamiento temático cuya apariencia no es denotable, los signos se corresponden en la negación, conforman la duda, señalan el sentido arbitrario del silogismo, manifiestan el aporte lúdico de la lógica que, organizándose en sí misma, lleva a diversas respuestas, todas posibles y por lo mismo relativas. Es el despliegue de una cierta erudición que más que erudición es el juego del sofisma en todo lo que tiene de recurso retórico de acercamiento a la verdad, si bien ésta escapa siempre en tanto su esencia consiste en no ser más que un sueño que lleva a la utopía, y es como una liebre errando por distintos laberintos que lo humano difícilmente puede alcanzar. Estamos frente a un trabajo organizado para desorganizar el significado, para exponer la levedad de todo juicio, aún el de una crítica que pretendiera alcanzar un sentido imaginado de la obra transformando su marginalidad consciente en integración a una funcionalidad operante por explicaciones racionales. Es por contrario la resistencia del libro a una penetración racionalizada desde el punto de vista de las significaciones integrales, lo que hace de él un haz de proyecciones de atractiva luminosidad inacabable. Es el relato a la curiosidad poético-intelectual del lector-cómplice, ente cortazariano que desdice de la pasividad de quien sólo quiere entretención sin esfuerzo, cultivo del ocio en la inanidad de su frontera.

Henos aquí con una textualidad destextualizada, presencia inmediata de un tiempo que se sustrae a su contemporaneidad, inscrito en un momento que podríamos traducir como espacio fechado de la cultura literaria, y que escapa sin embargo a la determinación de lo inmediato para trascender y hacerse perspectiva atemporal en su incitación a diversos lectores que no son el lector en general, dado el carácter de su universo referencial que en modo alguno significa constituir una mónada utópica, pues no hay en él un segundo lenguaje a descubrir en el centro de su laberinto, como es el caso de algunas prestigiadas novelas actuales, como *El nombre de la rosa* o *El péndulo de Foucault* o como ciertas lecturas muy cifradas de Borges. El libro de Martínez reclama la lectura de ciertos lectores debido al fasto erudito de su corpus, a la conjunción de elementos contradictorios cuya cita copa una gran extensión referencial, y esto señala en el autor la tendencia a mostrar lo imposible de un juego acostumbrado de interpretaciones. Su textualidad es lo escueto en el más difícil nivel de nominaciones, es el ludismo de lo horizontal que ya de sí es una compleja complementación de

partes que se atraen y se repelen en un constante devenir. Es un trabajo de la mente, de la memoria en acto poniendo en juego el residual de una historia humana de objetos culturales llevados a una descontextualización, desgajados del tiempo y del espacio en tanto nociones categoriales que ilustran el devenir sin acreditar el sentido de todo acto. No hay aquí una ideología implícita, pero hay un creer del autor basado en el desencanto: la poesía no alienta un conjunto de significados, sólo es un proceso de lenguaje cuya autoría individual se inserta en la historia del lenguaje universal. Hay un cúmulo de influencias, de formas cuyos fragmentos recurrentes activan la memoria, están, han sido proyectados, elaborados y reelaborados desde distintos ángulos, han pasado por las épocas de lo humano y han conformado las imágenes del universo y del mundo vitalizando paradigmas que la historia no ha podido mantener en su integridad poniendo en evidencia las mitologías de lo eterno.

La fábula de lo humano es muy reducida para el milenarismo lenguaje que la ha venido reiterando, entonces, de qué verdad es posible hablar, qué término es la palabra realidad, qué camino es el camino si la huella es borrada históricamente por miles y miles de explicaciones y todas parecen llevar al abismo. Hay lo que es y no es, lo que aparece y desaparece, lo que se pierde en una calle, en una casa, lo que siendo objetivo se borra en su universalidad. He allí la fragmentidad en el drama de sus posibles ludismos, componentes analógicos, complementos contradictorios de una imagen despedazada, abierta, sin un norte aparente preciso, y una autoría borrada conscientemente, no hay un sí mismo de la poesía porque no hay un sí mismo individual, sólo el lenguaje autoconvocándose, proyectando una ficción de lo humano, condensación energética que fluye automaterializando una ilusión.

Pero esto es un juego, la exposición del recurso ilimitado del lenguaje para volverse contra sí mismo y eliminarse como instrumento para florecer como intención lúdica, reconociendo en esta tendencia la confirmación de toda arbitrariedad, incluso la de no ser, es decir, que el signo es una lámina de dos caras inseparables, y el significado es o no es lo que lo humano se atribuye a sí mismo, lo que otorga al nominar asumiendo la calidad de creador a la vez que recreador de todo lo que existe. Si el sí mismo no es más que la invención del querer ser, si todo es devenir, si el tiempo es aquello que se a llevándonos consigo, si Nietzsche tenía razón al expresar que el **ser** no existe sino el **siendo**, sería justo pensar que toda escritura es también forma de la mudez y que la poesía es una quimera, visibilidad que no hiere la piel de lo existente, pues su intencionalidad no es tendencia de tocar las cosas sino mostrar la fragmentidad de su apariencia.

He aquí una textualidad dividida, forma de una recomplementación de los contrarios y formulación de la variedad de sus posibles. El signo abierto, separado del significado, de lo que podría ser una carga semántica conjurada

por el lector e impuesta arbitrariamente por cierta necesidad de trascendencia social o metafísica. Los signos son astros apagados que se complacen en conformar un firmamento librado al arbitrio de un espectador ciego. He allí una reiteración ilimitada de posibles enfoques en la niebla de una mirada que se alimenta de cierta memoria sutil; algo hay para poner y algo que se niega y es el vacío del lenguaje que, en sí mismo, es decir, en el detenimiento de su pura nomenclatura sintáctica y gramatical ha develado la insignificancia del mundo ante lo humano.

Lo humano es el lenguaje que impone una taxonomía, clasificación de lo disperso en su variedad, en lo exterior de su apariencia, y el poema juega a tocar, en su nominación el espacio de nada entre la negación y la afirmación, aquello que al pretender definir la diferencia realiza una suposición meramente subjetiva.

Martínez propone un juego, pero no es el juego de una búsqueda de significado, sino de los términos analógicos que hacen virtuales las comparaciones sin establecer la verdad de lo real ni su irrealidad, sólo pretende que hay un ludismo de las apariencias proyectándose en la horizontalidad de las imágenes, fulgor de luces en la máscara. Si hay un pensar científico que puede avalar el conocimiento de las cosas del mundo y del universo, ¿en qué momento se detiene para constituirse en absoluto? La ciencia misma con su acción establece que no hay absolutos, sólo acción del conocimiento ratificándose, rectificándose, descomponiéndose y rehaciéndose a sí mismo constantemente, avanza a través de lo desechado y se reformula manifestando así que toda certeza es precaria y toda verdad una ilusión momentánea.

He aquí el libro de Martínez, exposición del drama de lo real-irreal, libro que es muchos libros, continuidad de un lenguaje universal que se hace deshaciéndose, nominando el vacío en que la objetividad se fragmenta y reunifica, es el esfuerzo mallarmeano por mostrar el signo desencabezado de su poder atributivo, desnudo, delgada lámina transparente a cuyo través se trasluce la nada, el silencio. Es una propuesta, un juego, modo de “torcer el cuello al cisne” de una ciega creencia en el significado y de paso hacer de la utopía un proyecto anacrónico. Puede ser, pero también es la aventura renovada de la poesía proyectándose en los sueños de una voluntad de recreación. Todo sueño es añoranza y por lo mismo reflejo de una carencia que el lenguaje formula y cubre con el humo de sus proposiciones. *La nueva novela* es la proyección de una mirada que no desea traspasar las superficies, porque no hay una interioridad secreta vedada al espectador, éste tiene ante sí un circuito de relaciones en permanente desplazamiento, y es la complejidad de lo exterior lo que hiere el interés del arte y da posibilidad a su eficacia estética. Así surge el juego de las analogías, el acercamiento-alejamiento de las sustentaciones, la luminosidad de las correspondencias baudelerianas, en fin, la aventura de construir-desconstruir realidades cuyas multiplicidad

se proporciona con las inagotables variaciones de lenguaje.

Tenemos una retórica actualizada por Martínez, abierta a una infinidad de recursos poetizables más allá de toda inclinación referencial. Si la poesía puede ser concebida de muchas maneras, la de Martínez se deposita en el centro de una duda inevitable acerca de la función estética de la significación. Entre el lenguaje de la comunicación cotidiana y el lenguaje del arte hay un matiz esencial que reclama para la poesía la necesidad de una constante transmutación, y ésta no es una búsqueda de certezas interiores sino de reconstrucción de sentidos, de jugar con una semántica de lo concreto, artificio de una objetividad que, en tanto producción subjetiva, otorga la posibilidad de una constante reformulación. Jugamos con los sentido y con los significados, desrracionalizamos a lógica formal por inconsecuente con un mundo en permanente movimiento y descubrimos el signo en su levedad sustancial. Con las palabras podemos hacer muchas cosas, entronizar la injusticia, describir un mundo feliz, hacer de los sueños posibles realidades por las que luchar, creer en universos distintos, paradisiacos, en formas de existencia edénicas, pero al fin nos damos cuenta de que esas burbujas de aire contaminado se deshacen en un espacio plagado de contradicciones, y los seres humanos se pierden en la humareda de sus propios signos. Martínez nos muestra que el poeta puede jugar con los signos reordenarlos, ser un “bricoleur”, hacedor de universos poéticos en que la realidad puede ser su propia irrealidad. Las sombras de su trabajo hacen más nítidas las transparencias y por ellas el signo revela la incoherencia constante de sus designaciones.





# **CREACION**



**Raúl Brasca**

## **FELINOS**

Algo sucede entre el gato y yo. Estaba mirándolo desde mi sillón cuando se puso tenso, irguió las orejas y clavó la vista en un punto muy preciso del ligustro. Yo me concentré en él tanto como él en lo que miraba. De pronto sentí su instinto, un torbellino que me arrasó. Saltamos los dos a la vez. Ahora ha vuelto al mismo lugar de antes, se ha relajado y me echa una mirada lenta como para controlar que todo está bien. Ovillado en mi sillón, aguardo expectante su veredicto. Tengo la boca llena de plumas.

## **LA PRUEBA**

“Sólo cuando sea derribado tendrás a mi hija”, había dicho el brujo. El hachero miró el tallo fino del árbol y sonrió con suficiencia. Un primer hachazo, formidable marcó levemente el tronco. Otro, en el mismo lugar, apenas profundizó la herida. Bien entrada la noche, el hachero cayó exhausto. Descansó hasta el amanecer y hachó toda la jornada siguiente. Así día tras día. La herida se iba profundizando pero, a la par, el tronco engrosaba. Pasó el tiempo y el árbol se volvió frondoso; la muchacha perdió juventud y belleza. El hachero, a veces, alzaba los ojos al cielo. No sabía que el brujo conjuraba los vendavales, desviaba los rayos y alejaba las plagas que carcomen la madera. La muchacha encaneció y él seguía hachando. Ya casi no pensaba en ella. Poco a poco, la olvidó del todo. El día en que la muchacha murió no le pareció distinto de los anteriores. Ahora, ya viejo, sigue su pelea contra el tronco descomunal. No se le ocurre otra cosa: el silencio del hacha le produciría terror.

## POLIMORFISMO

Sentado en la rama del árbol del vecino, el chico miraba con codicia la manzana más madura. Tendió la mano para arrancarla y en el mismo momento recordó el pecado original que acababan de enseñarle en catecismo. Retiró la mano indeciso y buscó la serpiente enroscada en el tronco. No estaba. Son puras mentiras, se dijo y, como tantas otras veces, arrancó la manzana, la lustró frotándola contra la camisa y la mordió. Mientras masticaba, miró distraídamente la fruta mordida. Se paralizó. Escupió espantado lo que tenía en la boca y arrojó lejos el trozo que le quedaba. Había visto un pequeño gusano que emergía de la pulpa. Con el diablo nunca se sabe, pensó.

## TRAVESIA

Caminaban a la par. Se habían jurado lealtad y que dividirían todo por mitades. Frente al desierto, igualaron el peso de sus alforjas y se internaron seguros. No los doblegaron la impiedad del sol ni el rigor de la noche y cuando se le acabó la comida repartieron el agua en partes iguales. Pero la arena era interminable. Paulatinamente, el paso se les hizo más lento, dejaron de hablar, evitaron mirarse. El día en que, con vértigo aterrador, sintieron que tambaleaban, se abrazaron y, hombro a hombro, siguieron andando. Cayeron exhaustos al atardecer. Durmieron. Ya había amanecido cuando uno de ellos despertó sobresaltado: le faltaba parte de un muslo. El otro, que lo comía, continuó indiferente, terminó, volvió a tenderse, y como si completara un gesto irrevocable, atendió a la mano que su amigo le alargaba y le dio el cuchillo.

**Arlene Guerrero**

**pointless trips**

**the me...**

the me who waits and wastes hides nowhere but in the measure of time.  
the pulse, the blood of the moment stops,  
and in the pause, the me, so still,  
begins to count a new arbitrary  
rhythm of solitude and rhyme.

**bleed**

the softer violence of a broken mirror  
breaks the metaphor  
as the blood (too real) hues the glass.

The abstraction of **what could have been my poem**  
strains to destroy the thought,  
rendering it beautiful in its loss.



**Arturo Gutiérrez-Plaza**

**ACLARATORIA DOMESTICA (ESCENA CONYUGAL)**

No fui yo quien primero dijo sí.  
Después del sí vino el no  
y comenzó la alternancia.  
Un portazo (yo no fui — insisto —).  
Al poco tiempo la mudez  
y los rostros acartonados.  
Las malas caras obstinadas  
de tantear la madrugada.  
Sobrevino, en su momento, el roce imprevisto,  
el agotado cansancio y la soledad.  
La lluvia y la niebla  
fueron excusas acordadas para el resguardo.  
Alguien, luego  
(desde luego) asintió.

**DESNUDEZ**

La realidad,  
dura,  
simple  
y desnuda  
es la piedra  
donde se amuela  
(o se inmola)  
el poema.



## PENUMBRA

*Te ayudaré a venir si vienes  
y a no venir si no vienes.*

Antonio Porchia

Ambos ponen en su boca  
respuestas que temen dar.

Ambos sufren y enmudecen  
al comprender.

Luego se toman las manos  
y caminan como sonámbulos  
Hacen de su cuarto un laberinto.

Con las uñas  
rasgan las paredes,  
buscan una puerta,  
una rendija que les permita decir:  
“todo ha sido un mal sueño”.

Pasa el tiempo y no la encuentran.

## DETRAS DE LO BLANCO

Brochazo a brochazo  
el poema escrito en la pared  
desapareció.

¿Quién sabrá leerlo ahora?

De nuevo, sin darse cuenta,  
volvió a su ser original:  
un poema escrito desde hace mucho  
detrás de lo blanco.

**Alfredo Pita**

**El Tiempo Señalado  
(Novela)**

**Primera Parte  
Capítulo III**

**¡SOL, ADIOS!**

Estuve releendo las páginas del libro negro, cuyas anotaciones visionarias he ido concadenando en esta narración de Angelocastro (salvo la última experimentada con Dano Commeno, que viví casi como una recordada realidad y que escribí directamente en esta relación de mis días, la cual contiene, como expliqué, los asientos de *La Segunda Memoria*), y llegué, no sin una leve preocupación y en cierto modo no sin algo de paradógico alborozo, al siguiente argumento a símili: Que para describir esas visiones, necesariamente tuve que ser Angel Lapique, y que si yo fui ese hombre, yo soy el Angel Lapique de mis narraciones que redacta esta historia episódica. (En realidad, el pasado es la substancia de la cual está hecha la vida, porque apenas se vive y ya es asunto del recuerdo. Sin embargo, para mi desgracia, no ocurre igual con mi vida, pues mi pasado es oscuro y mi memoria confusa).

Puedo aceptar el anterior argumento como un axioma, pero me cuesta pensar que yo sea ese ser desconocido para mí, quien se vió impulsado a cometer un crimen que en verdad nunca llegó a realizar, aunque su voluntad de venganza y el acto mismo lo condenan a sufrir demencia y exilio. ¿Confesaré que, impelido por una terrible necesidad de identidad, me he confraternado con sus amargas angustias y comparto el extraño enigma de su destino, exactamente como si él y yo fuéramos una sola persona? Es por esto que, para saber acerca de mi vida, debo antes saber de la suya, es decir, que conociendo el desarrollo de su existencia puedo inferir el mío, pues, como he dicho, es posible que ambos seamos uno solo... (¿Pero podría

ocurrir, como en un espejo, que Angel Lapique estuviera, al tiempo que yo, sufriendo visiones sobre mi vida y escribiendo esas experiencias, como yo lo hago con las mías? ¿O que tal vez ya hubiera muerto y por lo tanto mi vida no fuera más que un sueño?).

Los últimos días se han tornado fríos y ventosos, preludio del recio, inexorable invierno que se avecina, devorador de luz y vida. El mar de la bahía, antes plácido y de un oliváceo cristalino, se ha colmado de bucles movedizos y sus aguas adquirieron el color de las regiones tenebrosas de Hagesilao, donde anualmente se oculta la infeliz Perséfone. También el cielo ha cerrado su uranio párpado ciclópeo: sólo acoge la progresiva y monótona unanimidad plomiza, que suscita aflictiva soledad y obliga a evocar a la inexistente madre para que nos proteja de las sombras. Paso estos días encerrado en el Salón de los Recuerdos, con su puerta de madera y vidrio sacudida por la intermitencia de los torbellinos, con la chimenea cargada de encendidos leños de pino y rociada con granos de trigo untados de miel, leyendo, pensando, escribiendo algunas reflexiones y, lo más importante, preparándome para provocar una nueva visión. En cuanto a los demás, sé que Laura rinde las horas con empeñosas lecturas, mientras que Adrión se afana en su habitación-laboratorio produciendo benéficos alcoholes para apaciguar el venidero, implacable frío invernal. Malafé, la mal llamada estatua, fue expulsado del castillete, aunque en verdad, tal como me lo manifestó Adrión, su presencia de enfermero ya no era necesaria aquí (digo enfermero, pero más bien debería decir pancraciasta, por el rudo trato que me dispensó durante tanto tiempo), y retiró su servicio.

Aparte de lo dicho, quiero confesar que, después de las dos últimas experiencias visionarias, las realizadas con Adrión y Dano Commeno, también en estos días mi percepción de la realidad ha cambiado, como si algo hubiera ocurrido en mí, y descubro ahora que son de otra manera las cosas que están delante de mis ojos. No me refiero a los retratos del Salón de los Recuerdos, los cuales siguen siendo retratos de desconocidos personajes, sino a las “antigüedades de porcelana y preciosos metales”, a los blasones, armeros y demás tergiversaciones que mi mente prodigó (una caparazón quelonia, por ejemplo, era un escudo familiar, etcétera), queriendo — en contradicción con toda ortodoxia — ver cosas que no son las que son, como la referida plaza del castillo (ciertamente una explanada en el declive de entrada al castillete, que se impuso como plaza de ejecuciones por causas criminales o impiedad religiosa), la disposición de La Urbe y hasta la estatura de Adrión, que procuraba empequeñecer.

De tal manera, pues, transcurran los días, hasta que un hecho lamentable vino a empañar la paz de Angelocastro. Fue como un sobresalto en la dilata y letargosa quietud de la estación (en el calendario jonio corresponde al mes pianepsión). Una mañana — era muy temprano y todavía todos dormíamos — desperté en el momento en que alguien llamaba a Adrión a viva voz. Era tan

inusitado que aquello ocurriera que en seguida pensé que algo extraordinario debía haber pasado. Me puse una bata y bajé al instante, pero ya Adrión estaba en la puerta, frente a un hombre que gesticulaba y gritaba un idioma casi incomprensible, tratando de explicar algo que ni siquiera yo lograba entender.

—**¡Signómin! ¡Signómin!** — se excusaba el campesino —. **¡Lipoúme poli!** — nos decía, expresando su pesar, después de soltar una perorata de la que apenas logré descifrar el nombre de Crisa.

Le expliqué a Adrión que se trataba de Crisa, su amiga, y que el hombre nos instaba a ir con él. Lo invitamos a pasar para que nos esperara al calor de la casa, mientras nosotros nos vestíamos, y tan pronto como lo hicimos, salimos con el hombre sendero arriba, bajo una leve llovizna que no cesó en todo el trayecto hacia la cima de una colina, en un sitio apartado donde había un pequeño, cruciforme templo de piedra y ladrillo con una cúpula central de tejado cónico. Me di cuenta de pronto, no sin sorpresa, de que era un templo cristiano, y por mi mente pasó la fugaz idea de que allí había estado antes el santuario de alguna diosa, porque todavía podía sentir su influencia sagrada.

Angustiados, caminando lo más rápido que nos permitía la encharcada tierra rojiza, atravesamos el descampado en dirección a la iglesita, donde sonaba una campana cuyo nostálgico tañido se dilataba por la amplia extensión de la cumbre y parecía prolongarse aún sobre el visible mar ceniciento, oscurecido por la garúa. Unos cuantos hombres se habían congregado en el nártex, fumando y hablando todos a la vez. Entre ellos estaba el padre de Crisa, el viejo cabrero, como me lo hizo saber Adrión, y no habíamos llegado a estar cerca del grupo, cuando uno de ellos se separó para venir a encontrarnos. El rostro me pareció conocido, y ya a unos cuantos pasos de nosotros la cara del hombre se transparentó en mi memoria y pude reconocer a un viejo marinero, entonces retirado de las andanzas por puertos ultramarinos de América, quien nos había auxiliado, tiempo atrás, en la transportación de nuestras cosas (ropa y libros) a Angelocastro. Se llamaba Spyridon Stamatopoulos, pero se presentaba como Juan, pues decía que por este nombre había sido conocido en La Guaira. El encuentro con Juan revivió momentos perdidos de mi memoria: pude rescatar que él había sido la primera persona que habíamos conocido en el Peloponeso y que, gracias a su amistosa asistencia, logramos, no sólo conseguir rápidamente la magnífica casa que hasta ahora he nombrado como el castillo de Angelocastro, sino guiarnos por los sitios aledaños de la antigüedad. Juan nos narró, con rostro contrito, los penosos hechos ocurridos posiblemente la víspera y sólo conocidos esa mañana, gracias a la lealtad de un perro ovejero, abrumado por la suerte de su amo (recordé al can de Ulises, Argos,

colmado de males por la ausencia del Laertífada). El animal había estado ladrando durante toda la noche, y sus latidos se oyeron como un gran lamento sobre la callada colina, y cuando en la madrugada un joven pastor subió a la cima brumosa, atraído por los persuasivos latidos del perro, lo encontró jadeante, extenuado, rondando el broquel de un viejo pozo agotado, tremolando la cola. Como era lógico, lo primero que se le ocurrió fue echar un vistazo en el hoyo poco profundo del pozo, el cual había sido tapado con piedras hasta dejar una concavidad de la hondura de casi dos hombres, y fue su sorpresa muy grande cuando descubrió el cuerpo sin vida de Melancio, precisamente el hombre encaprichado con Crisa, cuyos anhelantes cortejos ella siempre había rehusado a pesar de los designios de su padre. El cadáver de Melancio yacía de espaldas y la cabeza estaba parcialmente oculta por un pedrejón bajo el cual se abría un enorme círculo de espesa sangre coagulada. A todas luces, se podía deducir que se trataba de un horrendo crimen.

Sin embargo, el asunto no terminaba ahí. Después que el pastor dio la noticia de la infortunada muerte de Melancio, los hombres del villorrio se congregaron en el sitio, a unos escasos cien metros del templo, y cuando bajaron al foso para extraer el cadáver, descubrieron en una mano rígidamente cerrada un inconfundible chaí bordado que sin duda pertenecía a Crisa. En ese momento interrumpió Adrión:

— ¡Un momento! — gritó apartándose para acercarse a Juan —.  
¿Dónde está Crisa?

— ¡Espera! — respondió Juan.

— ¿Le ha ocurrido algo? — interrogó Adrión.

— Te lo voy a decir. ¡Espera!

— ¡Quiero verla! — exclamó Adrión, fuera de sí.

— ¡Calma! — pidió Juan poniéndole una mano en el hombro.

Según Juan, casi todos los presentes estaban confundidos con el increíble hallazgo y no sabían qué opinar, y los que expresaron su apresurado parecer, lo hicieron sin razones, con la ignorancia propia de los que hablan por hablar sin el natural sentido común que no permite decir simplezas y extraviadas conjeturas, sólo para tratar de acertar un juicio y ganar fama de hombre prevenido. “Este es un vicio del que adolecen muchos hombres — dijo —, un mal muy frecuente y traicionero, y se parece mucho al de los borrachos, que se llenan de palabrería lisa y sin cordura”. Lo que más llenaba de confusión no era tanto el sorprendente y espantoso crimen de Melancio, sino el chaí de Crisa que éste aferraba con su mano derecha con rigor preternatural.

Estaban, pues, desconcertados con todo lo ocurrido, cuando oyeron un alboroto proveniente de la parte oriental de la meseta. Era otra vez el mismo pastor que había encontrado el cadáver en el pozo, quien pedía con apremiantes gritos la concurrencia de los hombres al borde de la cumbre, en

el punto de un acantilado rocoso. Allí se reunieron para dirigir la mirada al sitio que señalaba el muchacho, en el fondo del frontón.

— ¡Es un cadáver, otro cadáver! — gritó alguien

Lo era en verdad, pero desde la altura y por la tenue cortina que creaba la llovizna no se podía distinguir de quién se trataba. Unos cuantos se ofrecieron como voluntarios para descender por un empinado sendero de cabras y rescatar aquel cuerpo desconocido que yacía sobre una gran roca del acantilado, bañado por la lluvia y las salpicaduras del choque del oleaje contra la pedregosa costa. Alguien obsequió su capa de lona para envolver al muerto y trasladarlo hasta ahí. Los espontáneos bajaron con presteza hasta el rompiente y recuperaron el cadáver, no sin sufrir recias dificultades por lo embarazoso que resultaba acercarse al lugar donde había tenido fin la peregrinación terrena de esa persona, y luego, también con penoso desempeño, lo transportaron hasta arriba. Entonces, si antes había sido un revuelo de confusión el descubrimiento de los restos de Melancio, más inquietante y conturbativa se convirtió la situación, cuando los voluntarios declararon que se trataba de la infeliz Crisa,

— ¡No! — exclamó Adrión.

— ¡Así es! — afirmó Juan con sorprendente serenidad, aunque su rostro delataba el inmenso dolor que sufría su alma.

— ¡No puede ser! — dijo Adrión cubriéndose la boca.

— ¡Es! — reafirmó Juan —. Nadie lo puede creer. A cincuenta años se encumbran mis recuerdos, tiempo en el cual he presenciado sucesos terribles, pero los ocurridos ahora oscurecen a todos ellos.

Hicimos un largo silencio, cada uno mirando a donde mejor nos parecía, cada uno pensando qué podía haber pasado. Adrión estaba profundamente entristecido. Recordé que meses atrás, cuando trataba de resolver el enigma que él me había planteado, me confesó su amor por Crisa y la determinación de contraer matrimonio con ella. Pero el destino había enrumado los acontecimientos de otro modo, no por la muerte de Crisa, sino porque ella se había alejado de él y de todos sus allegados, según lo refirieron esa mañana, convirtiéndose en una mujer difícil, *diskolé*.

Juan rompió el silencio para admitir que, de acuerdo con el comportamiento huraño que ella había mostrado en los últimos meses, no era descabellado pensar en un suicidio, pero ¿cómo se podía explicar la muerte de Melancio, la cual, sin duda, era un repugnante crimen? Nos explicó que había solicitado nuestra presencia por dos razones: primero, porque estaba en conocimiento del afecto de Crisa por Adrión, de sus alabanzas pregonadas el día en que él la liberó de la cabreriza de piedra, la humillante prisión donde su padre la había confinado, y, segundo, porque

consideraba que nuestro intelecto podía aportar buena luz a la oscuridad de los hechos.

— La inteligencia — dijo con peculiar sabiduría — debe ser como la luz de un bombillo, el cual no encendemos para sí mismo, sino para que ilumine nuestro entorno.

Fue entonces cuando Adrión quiso ver el cuerpo de Crisa. Tanto el de ella como el de Melancio los tenían en la iglesita, a la espera de la llegada de las autoridades que debían acudir del Itsmo. Nos acercamos al grupo reunido en el nártex y fuimos saludando con parejas y graves inclinaciones de cabeza, las cuales nos eran devueltas de idéntico modo. El padre de Crisa, con el rostro desencajado, le extendió una mirada afligida a Adrión y éste se dirigió a él, atravesó la apretada fraternidad con la dignidad de un archimandrita y ambos se saludaron con los brazos extendidos. Luego, nos dirigimos al interior, donde se respiraba con pesadez un aire condensado de incienso. A la entrada se encontraba un icono de la Virgen **galaktotrophosa** (lo que me ayudó a reforzar la idea de que en ese sitio había existido antes un templo a la diosa-madre), y, a un lado, tendidos en el suelo, el cuerpo de Crisa junto al de Melancio, a quien en vida ella había tenazmente repudiado.

Adrión se acercó al cadáver de su amiga, levantó la capa de lona a la altura de la cabeza y concentró con supremo dolor la mirada en el rostro lleno de laceraciones y fuertes traumatismos, sin duda producidos en la caída, por los rebotes contra las rocas del acantilado. Sin poder aguantar la macabra visión, ni suprimir el gesto de horror, rápidamente ocultó de nuevo el rostro y se vino a mi lado. Estaba, en lo más profundo, conmovido. De pronto, levantó la cabeza y volvió la mirada al cuerpo de Melancio, cubierto de la cintura para arriba con el chal de Crisa.

— ¡El lo hizo! — me dijo en ese momento.

— ¿Cómo? — le pregunté sorprendido.

— ¡Lo sé! — me aseveró —. ¡Todo ocurrió por él!

— Pero, ¿cómo lo puedes saber? — lo interrogué en voz muy baja, casi al oído.

Adrión me hizo un gesto para salir, y lo seguí fuera de la iglesita hasta un lugar algo apartado del grupo donde, con mirada ansiosa, nos esperaba Juan con el hombre que había ido a buscarnos esa mañana. Adrión le hizo unas cuantas preguntas más a Juan sobre Crisa y éste las respondió de acuerdo con lo que se había murmurado acerca de ella los días anteriores y esa madrugada. Al parecer, Crisa gustaba de los paseos por los parajes solitarios de los alrededores, y la noche anterior al terrible acontecimiento, su familia había estado preocupada por su desaparición, pues era inusual una falta de más de un día. En cuanto a Melancio, perseverante como casi todos los hombres del villorrio en su visita diaria al Café, su inusitada ausencia

sorprendió y motivó la curiosidad de todos los contertulios, quienes la víspera se dieron a comentarios por no estar él en la mesa de costumbre.

- De manera que él la siguió hasta aquí — dijo Adrión.
- ¿Usted cree? — preguntó Juan.
- No es un misterio intrincado — respondió.
- ¿Por qué no?
- Todos conocían la costumbre de Crisa de merodear por este sitio — explicó Adrión —, ¡y también Melancio lo sabía! Ambos desaparecen y luego sus cuerpos son hallados no muy lejos uno del otro.
- ¿Y cómo se explican sus muertes? — preguntó Juan.
- ¡Por el cha de Crisa! — dijo Adrión.
- No lo veo muy claro — repuso Juan.
- En realidad, digamos que no es muy claro — reconoció Adrión —, y tal vez le parezca una ligereza de mi parte llegar a esta conclusión, pero no deja de ser una clave el hecho de que el cha haya aparecido en su mano, ¿no le parece?
- Tal vez — dijo Juan.

De pronto comencé a vislumbrar lo que Adrión quería decir (¿quién, si lleno de amor por Crisa, y con ese amor la intuición de quien ama, no habría llegado a idéntico cálculo?). Una increíble pero ocurrente relación me vino a la mente: el cha era como una pluma de la oca en que se hubo convertido Leda, cuando trataba de huir de los asedios amorosos de Zeus, sostenida en el pico del cisne en que se transformó éste para someterla a sus abrazos. Este hecho no se menciona en la leyenda, pero sin duda fue una repentina analogía fabulosa, que me permitió precisar la perspicacia de Adrión. El cha en la mano de Melancio lo denunciaba en cierto modo, era la pluma en el pico del cisne.

— Sí — continuó Adrión —, creo que él la siguió hasta el viejo pozo, como seguramente lo hizo en otras oportunidades, y después de vencerla por la fuerza, ella quiso desquitarse del agravio y se le ocurrió el ardid de dejar caer el cha al foso, como por un descuido, con femenino fingimiento, con la intención de que Melancio se lo recuperara. Si fue así, tal vez él nunca sospechó que Crisa podía entonces ejecutar friamente su venganza, y no lo pensó, como supongo, porque saltó al hueco para recobrar la prenda, con la intención de oscurecer el deshonesto ultraje y ganar su agrado. ¿Lo ves claro ahora?

Juan volvió la mirada hacia el pozo con aire escéptico y se quedó por unos segundos meditando, con una mano en la barbilla y la otra sosteniendo entre dos dedos amarillentos un cabo de cigarrillo humedecido por la llovizna.

— Es posible — dijo por fin —. ¿Pero Crisa no podría haber arrojado el cha después de haberle lanzado la piedra?



— Cuesta pensar — comenzó a responder Adrión — que alguien, después de haber sido derribado por un golpe que le abre un tajo en el cráneo, tenga ánimo para aferrarse a un pedazo de tela que en nada lo puede ayudar, salvo, en última instancia, para denunciar a su agresora.

— ¡Es posible! — repitió Juan.

— ¡No! — exclamó Adrión —. ¡No es posible! Si hubiese ocurrido así, ¿cómo podríamos explicar qué hacía Melancio dentro del pozo?

— Tal vez allí se encuentre algo más que todavía...

— ¡Nada! - interrumpió Adrión.

— No lo sé — replicó Juan —. No podemos decir ¡nada! porque no lo hemos buscado, y lo que no se busca no se puede encontrar. Si descubrimos una moneda en el suelo, la recogemos porque la vemos; pero la que no vemos, no significa que no esté ahí y que no pasemos por encima de ella. — ¡Es verdad! - concedió Adrión —. Pero en este caso resulta inverosímil. No creo que Melancio haya bajado hasta el foso a buscar algo tan minúsculo que resulte imposible descubrir a simple vista, y menos, como es de suponer, en medio de la oscuridad, ¿no te parece?

— ¡Bébea! — concordó Juan ante el argumento de Adrión.

— Veamos los sucesos del modo más sencillo — prosiguió Adrión con tono vehemente —, y descartemos el hecho de que Crisa haya dejado su cha como prueba de su venganza y Melancio lo haya recogido para denunciar a su agresora. No. Como dije antes, Melancio bajó al hueco para rescatar la prenda, y este es el momento que aprovecha Crisa para arrojarle la piedra. Consumada la venganza, un arrebató de locura la lleva a tomar la violenta decisión de acabar con su vida, entonces se lanza a las rocas del acantilado. Es triste, muy triste... Traté de ayudarla, pero la pobre estaba confundida. En fin, fue así, para mí, tal cual lo que pasó.

Dicho esto, Adrión se apartó de nosotros con el rostro apesadumbrado, soportando, seguramente, el tormento que le infligía la cruel realidad, porque era verdad que se había aficionado a Crisa y su muerte era una separación absoluta. A lo lejos, lo vi con la cabeza undida entre las manos, sollozando por el peso de la fatalidad (fue una imprevista sorpresa, porque nunca lo había visto flaquear, sino al revés, siempre lo recuerdo con su ánimo en alto, amurallado ante las continencias).

— Tiene sentido — dijo Juan al cabo de un momento de reflexión —. Sí, me parece que tiene sentido.

— También para mí — dije conmovido.

— Y seguramente para todos — concluyó Juan.

Después de aquella luctuosa mañana, no hemos vuelto a encontrarnos con Juan, de manera que ignoramos si las conjeturas policiales coinciden con las de Adrión. Ese día, por cierto, cuando descendíamos la colina por el sendero húmedo y pedregoso, tuve el presentimiento de que algo estaba llegando a su término, que sólo faltaban unas pocas evocaciones del

insonoro tejido de la memoria para completar la vida de Angel Lapique, es decir, mi otra vida o mi pasado... Ahora sé que si concentro la atención en el punto en que dejé mi última visión favorecida por Dano Commeno, puedo enlazar de nuevo el recuerdo y provocar sucesivas remembranzas, y así mi contumaz cerebro seguirá mis órdenes.

Por lo demás, la muerte de Crisa le produjo a Laura una profunda depresión, la cual se le acentuó aún más con los días opacos y grises del centauro arquero. Pasaba la mayor parte del tiempo en la habitación, y una mañana me informó su decisión de regresar a su país. Traté de hacerla desistir, pues su compañía, aunque colmada de silencios y demarcada por intermitentes introspecciones anímicas, me resultaba compensadora, como si ella fuera una parte de mi ser y yo algo del de ella, y también porque en sus momentos de navegación por el cauce expresivo me obligaba a sustentarme en la realidad, a cabalgar sobre el presente y a la complacencia del vértigo amoroso. No quise pensar cómo su ausencia iría a pesar en mi vida, de qué manera su imagen tomaría posesión de mi mente, acrecentando la soledad, mortificando con peso incalculable mi pecho lleno de multitudinosos suspiros. ¿Sería entonces un fantasma, otro fantasma como el de Victorina Ramela...?

Sin más remedio que la resignación, esperé el momento de su partida para volver a vincularme con los difusos recuerdos. Entre tanto, traté de hacerle placenteros esos últimos días en Angelocastro, proponiendo amenas conversaciones en el Salón de los Recuerdos, jugando a los naipes, saboreando los alcoholes de Adrión, y, junto con éste, saliendo por los alrededores, después de las lluvias, a dar cortos paseos por la brumosa costa y a recolectar caracoles, comida que era de su especial predilección.

La noche anterior a su partida, sentados frente a frente en el Salón de los Recuerdos, estando su rostro especialmente iluminado por el resplandor de los encendidos leños de la chimenea, observé con prolija atención las facciones de su cara como nunca antes lo había hecho, por supuesto sin que Laura advirtiera mi proceder. Me pareció de pronto que, a pesar de la brevedad del tiempo transcurrido desde su llegada a Angelocastro, un cambio notable se había producido en su rostro, que descubría envejecido. No se trataba esta vez de una más de las tantas transmutaciones que he observado en otras oportunidades, cuando se ha permutado de madura a mujer púbera, o viceversa, no, porque, como he referido antes, ahora veo la realidad con otros ojos. Notaba que, aún con sus rasgos de juventud, un prematuro abultamiento de sus párpados inferiores y algunas líneas de expresión anunciaban su futuro y tal vez lamentable aspecto. No sé si esta impresión fue producto de una inconsciente reacción defensiva ante la inminencia de su viaje, por temor a la congoja de la soledad, que me impulsaba a desacreditarla para aminorar mi previsible pena. Lo cierto es que la encontraba distinta, ya no era la Bella Dama que conocí en la Caverna

de la Salud (que en realidad no es una caverna, como antes he referido, sino un centro de curación por aguas salutíferas, pero como a toda noche, por más larga que sea, le llega el día, también a mí comienza a llegar el albor de la verdad, pues la máxima dice que todo lo que tiene un contrario nace de este contrario, como la vigilia del sueño y la vida de la muerte), ni la *Afrodita Anadiómeda* como la prefiguré en un sueño y luego contemplé, con absortos ojos, en la playa de la bahía, cual diosa mediterránea (la citerea, cipris), ni como esbelta, trémula y coloreada **nubilulina**, ni como nada de las tantas representaciones que mi mente a la deriva quiso crear.

En todo caso, la vi distinta y — la verdad sea dicha — experimenté por unos minutos una sensación de desagrado, un vago, incomprensible malestar de repugnancia.

Pero muy pronto todo pasó, y saliendo de mi escondrijo de cavilaciones tuve conciencia de que hacía rato Laura me estaba hablando de Adrión, y a pesar de la poca o nada atención que había prestado a sus palabras, pude colegir, por el hilo de su charla, que hacía referencia a una conversación sostenida en algún momento con él y en la cual le había hecho algunas revelaciones interesantes, debido a la vecindad de su partida y al cambio notable que observaba en mí, pues a su parecer, colmado de perspicacia, yo estaba tornando de las tinieblas y comenzaba a desvelar la realidad terrenal, hasta el punto de que ya no lo calificaba despectivamente de enano, ni lo veía como un arúspice de la antigüedad, ni me empeñaba en consolidar anacronismos absurdos.

— Sí — dijo Laura con fría gravedad —, es cierto. Hasta hace poco vivías más asociado al desatino que a la cordura.

Laura hizo silencio y yo disimulé un aire de preocupado pensador, como reflexionando sobre su riguroso aserto, pero en realidad meditaba sobre ella y la humana audacia de reprochar a los demás el defecto que se adolece y quiere ignorar. Por mi parte, reconozco — lo he expresado atrás — mis vacilaciones y delirios, pero luché por salir de la inexorable confusión en que vivo. La pobre Laura, en cambio, continúa en la senda tortuosa, inclinada a los desvaríos y sometida por su propio engaño (ahora se aleja de mí pensando que el mundo corre a sus pies...).

Laura continuó hablando con mucha gravedad sobre los asuntos que le había confiado Adrión, mientras a un lado, en la chimenea, crepitaban los ardientes leños resinosos.

— Para seguir tus chifladuras y no verse con tu oposición, me dijo que le había puesto el nombre de Kikeon al brebaje que te preparó para que creyeras que ingerías la bebida del ritual de iniciación en el antiguo santuario de Eleusis y que además había definido ese nombre como si se tratara de unas siglas, un invento de él. También me dijo que, obligado por

tus manías y con el fin de darte respuestas acordes, había tenido que estudiar tanto como tantos habían sido tus extravíos por el pasado. Le pregunté por el enigma y me contestó que si bien habías dado con todas las soluciones, exceptuando una referida a su país americano de nacimiento, todavía no había llegado la oportunidad en que utilizarías esas respuestas para terminar de aclarar tu memoria, pero que muy pronto lo harías, y que por tal razón, ya no consideraba necesario otro enigma.

Escuché a Laura con profunda seriedad, y me di cuenta de que en la confesión de Adrión había mucho de verdad, sino toda, y ya hace tiempo había vagamente sospechado que, como no manifestaba contradicción en lo que yo decía y hacía, salvo en algunas oportunidades, de seguro me tomaba por un loco, aunque, ¡claro!, siempre he sabido que estoy en mis cabales y que sólo he estado tras las huellas de mi pasado. Un poco molesto por los comentarios, dije:

— ¡Prefiero que hablemos de nosotros!

Permanecemos callados, envueltos por el espeso silencio de la noche, y estábamos así, cuando repentinamente comenzamos a escuchar una melodía alegre pulsada en un instrumento de cuerdas. La música parecía surgir de un sitio muy cercano, porque llegaba con toda nitidez a la habitación, a pesar de tener la puerta cerrada por el frío.

— ¿Quién puede ser? — preguntó Laura encantada —. ¿No es maravillosa?

— ¡Por supuesto! — exclamé.

Abrí la puerta que da a la terraza semicircular y la melodía se introdujo, doméstica y dulcemente, con el aliento frío de la bahía, con el palpitante del corazón de la noche, al caldeado Salón de los Recuerdos. Afuera, el firmamento oscuro colmado de estrellas parecía armonizar con los diestros punteados de un solitario músico, instalado en la proa de una barqueta de pescador anclada muy cerca de la costa (en mi mente resucitó la imagen del famoso citarista Arión, quien, según la leyenda, antes de arrojarse al mar obligado por unos piratas corintios, cantó el *Nomo ortio*, y luego fue salvado por un delfín de Apolo y conducido hasta el cabo Ténaro).

También Laura salió a la terraza movida por una irrefrenable curiosidad, y en verdad que las pulsaciones de aquella música tenían un extraño poder de encantamiento, pues a medida que la escuchábamos, nos llenábamos de exultante emoción, de sanguínea vehemencia. Dejé a Laura por un momento y bajé al sótano en procura de una jarra de retsina. Cuando regresé a la terraza, Laura parecía, al igual que todo el entorno (las colinas sumidas en la oscuridad, las escasas nubes navegando a poca altura, los odoríferos pinos movidos por fugaces rachas de viento), poseída por un éxtasis demoníaco,

y se había quitado los zapatos y bailaba sobre el frío piso de lajas, bailaba con una alegría sin límites, saltando con uno y otro pie, enarbolando las manos, reverenciando con inclinaciones la música extraña, abriendo los brazos para abrazar el misterio grandioso del mundo y de la vida, sonando rítmicamente los dedos, y bailaba con toda la fogosidad de su cuerpo esbelto embriagado de armonías, con su soledad, con sus esperanzas, con un gozo triunfal.

Entonces el músico hizo una pausa y súbitamente el silencio nocturno y secreto de la tierra y el mar se apoderó de nosotros, produciéndonos un gran vacío, como si de pronto todo a nuestro alrededor hubiese sido fulminado por un rayo de desolación, mientras nosotros caíamos en la intemporal e inexplicable nada. Cuando salimos de nuestro asombro, como en un *fiat mundus*, bebimos de la jarra de resina hasta dar completa cuenta de ella, sentados sobre el muro de la terraza, y justo en ese instante, como si hubiera esperado el momento, el músico atacó una nueva melodía haciendo resonar aún más las cuerdas de su instrumento, y otra vez volvió a nosotros la plenitud.

Y repentinamente, Laura se lanzó hacia mí y me rodeó el cuello en un fuerte abrazo amoroso. Luego, tomándome por una mano, me condujo al Salón de los Recuerdos, me sentó en un sillón, cerró la puerta interior, apagó las luces, se paró delante de la chimenea y se dispuso a bailar de nuevo. Esta vez, siguiendo la música, inició un baile de dulces movimientos, pero lentamente fue despojándose de su ropa, sin dejar de contornear su alta y delicada figura, primero el suéter y la camisa, después la amplia y pesada falda y por último su ropa interior, hasta que se mostró completamente desnuda, y era una silueta de incitantes ondulaciones sobre el fondo refulgente de los leños, un cuerpo de brillo dorado, una llama tremolante, un fuego que me hacía arder, me devoraba por dentro e inflamaba por fuera mi piel llenándome de pasión y de indómitos deseos, y, mientras mi corazón retumbaba, aumentaba mi pasión y crecían mis deseos cada vez que Laura, meciendo sus caderas, nalgueando seductoramente, se volvía para darme la espalda y se inclinaba para mostrarme su hechizante *interfeminum* en todo su esplendor.

Es el más grande e imborrable recuerdo de Laura. Esa noche nos amamos con intensa pasión, con apetito voraz, como — efectivamente fue — la última vez de nuestras vidas.

**Naiej Yehya**

### **Mamis malas**

Los miembros del *staff* de Mamis Malas solíamos reunirnos en el restaurante grasiento que está en la esquina opuesta de los estudios de televisión. Evitábamos la cafetería de los estudios ya que nunca faltaba quien nos hostigara, se burlarla de nosotros o de plano nos insultara. La mayoría de nuestros colegas consideraban que nuestro programa era inmoral. Constantemente recibíamos correo electrónico, faxes o cartas hostiles de algunos espectadores y de asociaciones de padres de familia. En términos generales todos coincidían en que los que trabajábamos en este programa éramos inmundas sanguijuelas sensacionalistas, pero nos aseguraban que en esta vida todo se pagaba y que nos iba a salir caro meternos con la figura de la madre. En los diarios no había semana en que no nos criticaran e incluso pidieran la cancelación del programa. Esto tan sólo confirmaba la advertencia que nos hizo Esmeralda, la creadora, conductora y productora del programa, cuando estábamos a punto de salir al aire por primera vez. No olvido sus palabras:

— Lo que estamos haciendo es mucho más que televisión de vanguardia, es televisión revolucionaria, guerrilla visual con la que vamos a cambiar las reglas del medio. No estamos aquí para ganar la simpatía de nadie, nuestro negocio no es el entretenimiento, nuestro programa quizás no será popular ni ganaremos premios pero sí vamos a estremecer conciencias, vamos a desmistificar el icono más sagrado de nuestra cultura: la madre.

Recuerdo que pensé en aquella famosa escena de Patton y me emocioné de ser parte de la historia — es más, de uno de los capítulos épicos de la historia. A las pocas semanas de haber comenzado la emisión me encontré a mi exjefa, Luz, en un pasillo. Había trabajado con ella en *Ciudad del vicio*, un programa que se especializaba en reportajes sobre niños que inhalan cemento, amas de casa que fuman mota, prostitutas que venden drogas, narcotraficantes arrepentidos y demás. Cuando me vio me dijo que ni me acercara, que le daba asco lo que estaba haciendo.

— Es simple y llanamente pornografía — dijo sin mirarme a la cara y pegándose al muro como si yo tuviera un mal contagioso.

A la gente le costaba trabajo entender nuestra labor. Especialmente a las mujeres, feministas o conservadoras, jóvenes o viejas, madres o no, casi todas odiaban el programa. Eso era muy malo para nosotros ya que de acuerdo con los sondeos de opinión nuestro público hipotético tenía que ser 80 por ciento femenino. Sea como sea las primeras semanas nuestros *ratings* fueron un éxito tremendo.

Mi carrera había tenido altibajos pero no podía quejarme de mi suerte ni de las muchas satisfacciones que me había dado participar como guionista en programas como *Misioneros contra la lepra* y *Niños bajo fuego*. Desgraciadamente el primero fue desechado por el canal tras dos emisiones y el segundo terminó mal. Cuando escribí un episodio acerca del abuso satánico de menores en San Miguel, a manos de los religiosos de una orden, pensé que me consagraría profesionalmente. Me imaginé que me darían mi propio programa, quizás me encargarían un telefilme o una película de verdad. En vez de eso la orden religiosa demandó a mi productora por difamación, daño psicológico, moral, económico y quién sabe cuántos cargos más. Uno de los ejecutivos de la estación me llamó a su oficina y me hizo jurar que todo lo que había escrito era cierto.

— Si perdemos este lío, la empresa está en peligro. Pero si yo me jodo, tú te jodes en serio y vas a desear haber sido víctima de las calenturas de un cura perverso — me dijo.

Juré, pero desgraciadamente no teníamos más evidencias que algunos testimonios de gente que se retractó por miedo a la humillación pública y ante la amenaza de ser llevados a juicio. Perdimos y la estación tuvo que pagar una fortuna. Se suspendió el programa y corrieron a todo mundo menos a mí. Necesitaban tenerme para poderse vengar. Yo acepté mi responsabilidad. Me redujeron el sueldo y me impusieron un horario abierto con lo que yo siempre estaba disponible para lo que se necesitara. Durante meses construí escenografías, fui chofer de un productor, limpié baños y serví cafés. Cuando Esmeralda solicitó a su personal, tuve suerte de que la empresa quiso ahorrarse dinero y para no tener que contratar a nadie me transfirieron con ella, asegurándole que me encargaría de cubrir por lo menos tres de la plazas que había solicitado.

Así me convertí en secretario, guionista, editor y escenógrafo del equipo de Esmeralda. Pero entre todas las cosas que yo tenía que hacer para el programa la peor y más agotadora era coordinar el talento, es decir contratar a los actores que utilizábamos en las dramatizaciones. La mayoría del tiempo tenía que vérmelas con actores segundones, actrices caídas en desgracia que aceptaban esto a falta de cualquier otra cosa, niños precoces con complejo de estrellas y en general personal incompetente.

Sé que suena pretencioso pero no me avergüenza decir que yo quería

hacer arte, que pensaba que aún en este medio era posible hacer cosas valiosas con gracia, ingenio y elegancia, al tiempo en que se podía dar un verdadero servicio a la comunidad. En cambio mis colegas tan sólo estaban preocupados por explotar el morbo, insinuar toda clase de abusos de menores y en especial estaban interesados en el tema de los grandes ratings: el sexo anal. No tengo idea por qué los sodomitas son tan apreciados por los televidentes, pero es un hecho que basta mencionar la posibilidad de penetración rectal para que los índices Nielsen se vayan para arriba.

Mamis Malas o M y M, como le decíamos nosotros tenía un formato que Esmeralda definía como flexible. Esmeralda aparecía contando un caso, a veces se hacía la dramatización de los hechos, otras había entrevistas con invitados en el estudio, en la calle o en sus casas. En ocasiones Esmeralda corría armada con un micrófono detrás de alguna madre mala para sacarle algunas palabras, para mostrarla avergonzada o furiosa ante las cámaras. Cuando era posible filmábamos cuando ella hostigaba telefónica o personalmente a las protagonistas potenciales de nuestras historias, para convencerlas de que aparecieran en el programa y se arrepintieran de sus crímenes frente a nuestras cámaras y el público.

La noche en que debutó el programa salimos al aire con la historia de María del Carmen Esparza, la mesera que le cortó las manos a su hija Teresita. Esmeralda vistió un traje sastre Armani dorado. Hablando directamente a la cámara presentó el caso. La actriz que hacía de Esparza resultó brillante y la pequeña Teresita estaba sensacional, sobre todo cuando su madre la golpeaba o le metía alfileres bajo las uñas. Finalmente los efectos especiales de la escena de la mutilación fueron un éxito y la dramatización terminó en una nota aterradora cuando Teresita gritaba:

— ¡Mami, mami ya no me cortes nada! — mientras agitaba los muñones sangrientos frente a la cámara.

Luego Esmeralda entrevistó a la verdadera Teresita en el estudio y las dos lloraron. El programa terminó con Esmeralda visitando a María del Carmen en la cárcel de mujeres. La madre explicó entre sollozos que había sido violada, que ella nunca había querido tener a Teresita. Que se sentía muy mal por lo que había hecho y que ojalá Dios, en su inmensa bondad, pudiera encontrar la forma de perdonarla. Esta vez Esmeralda no lloró.

— Una mami mala ha perdido la libertad y la capacidad de hacer daño a sus hijos. Desgraciadamente quedan muchas otras como ella ahí —, aquí hizo un movimiento circular con el brazo como metáfora gráfica de la inmensidad del mundo —, afuera. Hasta la semana próxima, queridos amigos, en nuestra siguiente emisión de Mamis Malas.

A pesar de que el programa provocó airadas denuncias de parte de muchos anunciantes y de que no cayó del todo bien entre los directivos de la estación, teníamos suficientes patrocinadores interesados como para sobrevivir y eso tenía encantados a los ejecutivos. Esa noche algunos de los



miembros del equipo nos reunimos para ver la transmisión y celebrar. Yo le dije a Esmeralda que me recordaba vagamente a Victoria Abril en la película *Kika*, de Almodóvar.

— ¿Te acuerdas, era donde hacía de conductora de un programa que se llamaba *Lo peor del día*, y salía vestida con ropa de Gaultier?

No respondió. Me miró fijamente. Todo el mundo se quedó mudo. Una gota de sudor resbaló por mi frente y me cayó en la mano con la que estaba sosteniendo un vaso de cuba libre. Tuve una punzada aguda en la base de la columna. De pronto Esmeralda se me acercó y dijo muy seria.

— ¿Te recordé a esa? ¿Qué no ves que yo sí tengo tetas, cabrón? — dijo levantándose los senos con las dos manos a través de la blusa.

Luego explotó en risotadas y con ella el resto de los invitados. Yo también me reí pero en realidad sí me asusté. La fiesta duró hasta muy tarde. Bebimos mucho y cuando ya casi me había olvidado del incidente Esmeralda me llamó a una habitación. Cerró la puerta y me dijo:

— Si no te gusta lo que estamos haciendo o no crees en mi proyecto, te me vas ahora mismo, grandísimo hijo de puta.

— No, pero si no es eso. Al contrario estoy muy contento.

— Me importa un pito que estés contento o no. Pero si me desmoralizas al resto de mi personal, yo misma te voy a castrar. Desde un principio no quería que trabajaras conmigo, pero por compasión acepté tenerte. Otro chistecito como el de hoy y te me vas a la chingada.

— No volverá a suceder. Pero en verdad lo dije como un elogio, no como una burla.

— Te me vas a elogiar a tu pinche madre, que a mí no me hacen falta esas comparaciones idiotas. Acuérdate, nada más dame un pretexto y te vas, cabrón.

Salió de la habitación como si no hubiera pasado nada. Yo me despedía rápidamente y me fui a casa. Ese incidente estableció el tono de mi relación esquizofrénica con Esmeralda, quien a veces era la jefa amorosa y otras la mami mala de sus subalternos.

No volvió a mencionar el asunto pero yo me comportaba con extremo cuidado. Sabía que un mínimo error podía significar mi despido e incluso mi emasculación. No estaba dispuesto a correr ese riesgo.

Las siguientes semanas presentamos el caso de Violeta Ramírez, la Chacala de Atoyac, quien apuñaló a sus bebés después de meterse una borrachera; el de Irinea Padilla, la Canibal de Santa Julia, que hizo a su Juliancito en tamales; y el de Abelarda Pimentel, la Perra de Manzanares, quien prostituía a su nena, Manuelita, desde los cinco años. Pero como suele suceder en este negocio, una vez que uno ha mostrado historias atroces de abusos sexuales, golpizas criminales, mutilaciones y cadáveres de niños calcinados, no hay muchas cosas más que añadir. Nuestros ratings comenzaron a bajar de manera alarmante y el escándalo estaba dejando su

lugar a un simple rechazo generalizado. Nuevamente Esmeralda invocó la palabra mágica: flexibilidad. Revisó algunos de los guiones en los que yo estaba trabajando y me dijo que eran inservibles.

— ¿Que no tienes imaginación? ¿No te das cuenta que esto es aburrido y trivial? ¿A quién le impresiona a estas alturas que Lupe Miranda haya tirado a su bebé recién nacido a la basura dentro de una bolsa de plástico? A nadie. ¡A nadie?

— Pero es que es un drama de la vida real.

— ¿Y eso qué? Hace falta inyectarle vitalidad, energía, tragedia. De lo contrario la historia no vale nada. ¿Qué pasó con la flexibilidad? Articula un motivo. Hazla lesbiana, involúcrala con un culto satánico, implica que es comunista. Qué sé yo, usa tu cerebro.

— Pero es que no pensé que se tratara de eso.

— Pues sí, se trata de ser flexible. Todo, escúchame bien, todo es materia prima. Lo que hacemos con la realidad es lo que en realidad cuenta.

Asentí con la cabeza y me puse a retrabajar mis guiones con la idea de hacerlos más flexibles. Aunque Dolores Mendoza estaba en la cárcel, convicta de asesinato, debo admitir que me sentí culpable de haberla transformado en una arpía ninfómana y adicta a la cocaína que, tras haber encerrado a su hijo de un año, Sebastián, en un cuarto de azotea, había incendiado el edificio completo. La realidad es que nunca se había probado la culpabilidad de la mujer — que trabajaba como empleada doméstica en uno de los departamentos del edificio —, no obstante la habían condenado por homicidio múltiple en un juicio sumario con el que habían cerrado precipitadamente el caso para evitar que la investigación llegara más lejos.

La emisión de esa noche comenzó con Esmeralda caminando entre las ruinas del incendio. Llevaba un elegante vestido negro de Versace. Contó que Dolores había tenido amantes por decenas, que robaba para mantener su vicio y que la muy páfida estaba a punto de vender a su bebé a una pareja de estadounidenses. Cortamos entonces a una toma con cámara en mano en blanco y negro de una pareja con apariencia de turistas gringos que caminaban por un pasillo del aeropuerto.

— Pero tras una pelea a gritos con la portera, doña Magdalena, la adicta sin escrúpulos enloqueció. Juró vengarse, encerró a Sebastián en su habitación, corrió a conseguir un balde de gasolina que roció por todo el inmueble y luego encendió un cerillo.

Cortamos al close up de una mano que encendía un fósforo, luego a unas llamas y más tarde a tomas de archivo de un incendio. A Esmeralda no le preocupó que la historia no tuviera mucho sentido ni que sonara muy poco verosímil que una mujer regara gasolina a plena luz del día y de esa forma quemara hasta los cimientos de un edificio de ladrillo lleno de gente. Luego del primer corte comercial Esmeralda entrevistó a doña Magdalena, a quien no se le entendía nada de lo que decía, y luego a dos supuestos supervivientes

del incendio, que eran unos pésimos actores que me vi forzado a contratar, porque nuestro presupuesto se había reducido gravemente. En el siguiente segmento Esmeralda aparecía en el patio del reclusorio tratando de obtener una confesión de una llorosa Dolores que se cubría el rostro y suplicaba que la dejaran en paz.

— Pero díganos, ¿para qué quemó el edificio y por qué mató a Sebastián? — preguntó Esmeralda mostrándole una foto de su hijo.

La mujer aullaba y le pedía que se fuera.

— ¿Por qué me hace esto? ¿Por qué?

— Hoy Dolores está arrepentida, se encuentra presa tratando de pagar su deuda a la sociedad, una deuda que de todos modos nunca quedará saldada. Dolores permanecerá encerrada por muchos, muchos años. Quizás un día saldrá a la calle y será una mujer libre, no obstante siempre será una mami mala.

Este episodio funcionó bien y eso nos dio un poco de aliento cuando comenzábamos a perder la inercia. No obstante la siguiente semana volvieron a caer los índices de audiencia. Comenzaron a correr rumores de que nos sacarían del aire. Fue entonces que Esmeralda nos convocó a una reunión extraordinaria, una vez más se dirigió a nosotros como un general que prepara a sus tropas antes del combate. Teníamos que estar listos para cualquier cosa. Era tiempo de pasar a la ofensiva, de convertir cada emisión en un ataque a las convenciones y el moralismo.

— Transmitiremos en vivo si es necesario, pero no vamos a perder nuestro programa. Recuerden que la palabra clave es la flexibilidad.

Cualquiera sabía que no nos dejarían transmitir Mamis malas en vivo, era demasiado impredecible, nadie correría un riesgo semejante. Pero en ese momento todos le creíamos a Esmeralda. Todos teníamos fe en la flexibilidad.

Esmeralda reclutó a un nuevo editor, con lo que yo quedé relevado de esa tarea. Los nuevos episodios parecían videoclips, tenían música estridente, numerosos cortes rápidos, muchos más saltos al blanco y negro, cámaras lentas, solarizaciones y otros efectos especiales. Esmeralda era una hábil negociadora, por lo que a pesar de que había perdido la confianza de la mayoría de los ejecutivos de la empresa, logró que la dirección considerara interrumpir un programa si es que aparecía una emergencia importante relacionada con una mami mala. Era una idea delirante y absurda, tal vez por eso y por ser una posibilidad remota, Esmeralda logró convencer al presidente de la estación.

No obstante la posibilidad no resultó ser tan remota. Tan sólo dos semanas después de aquella negociación Esmeralda nos llamó de emergencia a nuestras casas y sin explicar nada nos hizo presentarnos de inmediato en un barrio residencial del sur de la ciudad, con todo el equipo para filmar y transmitir en vivo. Cuando llegamos al lugar de la cita, encontramos decenas de patrullas de policía, ambulancias y un gran tumulto. Una historia

que yo había venido siguiendo en la prensa amarillista durante las últimas semanas había tomado un giro trágico. Leticia Ugalde, la hija de un industrial millonario, fue abandonada por su esposo, el exitoso actor Pedro Mendoza Jr., a las pocas semanas de haber dado a luz a una bebé. Un tabloide publicó fotos de Mendoza manoseando y besando a una modelo en una discoteca en Acapulco. Otra revista publicó un reportaje de como Leticia trataba de chantajear a su marido con prohibirle ver a su hija si no regresaba. Mendoza replicó en un diario:

— Que haga lo que quiera. Finalmente ella sabe tan bien como yo que esa niña ni es mía.

Esmeralda llevaba puesto un chaleco verde olivo de Prada y unos jeans Calvin Klein. Trafa un teléfono celular en cada mano, mientras hablaba por uno, marcaba en el otro. En cuanto nos vio, ordenó a gritos que preparáramos todo.

— Vamos a entrar.

Leticia acababa de tirar a su bebé desde un departamento en el piso doce. Luego se paró en el barandal del balcón y estuvo un rato inmóvil. Parecía en trance, dispuesta a saltar en cualquier momento. Pero aparentemente se arrepintió. La policía había tratado de convencerla por teléfono de salir pacíficamente. No habían tenido éxito. De haber sido otra persona simplemente habrían derrumbado la puerta sin temer las consecuencias. Pero se trataba de la señorita Ugalde y su padre era un hombre muy poderoso. Esmeralda tenía en un teléfono a la secretaria del presidente de la estación, quien afirmaba que su jefe estaba en una junta muy importante y no podía ser interrumpido, y en el otro estaba tratando de comunicarse con Leticia. A Rubén, el camarógrafo, y a Bonifacio, el sonidista, los mandó a filmar el cadáver del bebé.

— Soborna a quien sea, pero tú me traes imágenes — le dijo a Rubén mientras le daba unos billetes de quinientos —. Róbate el cuerpo si es necesario. Pero no se tarden porque vamos a subir.

Nuestro director, Mateo, se quedó con Esmeralda escuchando instrucciones y tratando de descifrar lo que ella quería decir por flexibilidad en este caso. El presidente de la estación no podía o no quería hablar con Esmeralda y sin su autorización directa no había forma de interrumpir la telenovela con un flash informativo. El jefe de noticiarios le dijo que de ninguna manera lo haría. Esmeralda le contestó:

— Te vas a arrepentir, pendejo. Ve limpiando tu oficina que yo me encargo de que no vuelvas a trabajar en esta empresa.

A mí me mandó a tocar a la puerta de Leticia y arreglar una entrevista. No tuve alternativa, así que fui. Avancé hasta el edificio mintiendo, blofeando y escondiéndome de los policías que tenían la zona cercada. Logré llegar al piso doce por las escaleras. Afuera del departamento había media docena de agentes que a través de la puerta trataban de convencer a

la mujer de que se entregara. Hablé con ellos en nombre de la estación. Les dije que habíamos tenido contacto con Leticia y que aceptaría entregarse pacíficamente si le concedían una entrevista con Esmeralda. Los agentes se miraron intrigados y me pidieron que me identificara y que explicara como había llegado hasta ahí. Volví a mentir.

— El presidente de la estación ya se comunicó con el jefe de ustedes.

El hombre que parecía estar a cargo trató de ponerse en comunicación con alguien a través de su radio. Después de un rato de intentar inútilmente les dijo a sus agentes que se hicieran a un lado.

— Pues adelante — dijo con una mueca de desgano.

— Mi jefa, está a punto de subir. Por favor, avise a su gente que la dejen pasar con la cámara y el resto del equipo.

El oficial volvió a intentar usar su radio, pero nuevamente no tuvo respuesta.

— Esta chingadera ya se jodió. Vete a escoltar a la reportera — le dijo a uno de los policías vestidos de civil.

Por mi teléfono celular marqué los teléfonos de Esmeralda una y otra vez. Estuvieron ocupados durante interminables minutos. Finalmente me respondió.

— ¡Quién es! — gritó.

Le expliqué que ya había despejado el camino para la entrevista. Omití decirle que aún no había hablado con Leticia. Le dije que un agente ya estaba en camino para escoltarla. Colgó sin darme las gracias. Mientras, Esmeralda seguía intentando que se interrumpiera la telenovela. El presidente aún no respondía. Uno de sus subalternos le dijo que no podía hacer nada.

— Graben todo y veremos si se puede pasar un fragmento en el noticiario de las once.

— Tu madre, cabrón. Esto ya estaba acordado. Dile a tu jefe que respete nuestro acuerdo.

— ¿Pero cuál acuerdo, Esmeralda? Todo fue hipotético.

— Nada de hipotético, él se comprometió. Dile que me pase al aire.

El camarógrafo regresó. Había obtenido las imágenes pagando a los socorristas de la ambulancia. El agente no tardó en encontrar a Esmeralda, era la única reportera con cámara entre el gentío. Subieron en pocos minutos. Esmeralda seguía gritando por el teléfono mientras avanzaba entre la multitud de curiosos. El presidente tomó la llamada.

— Esmeralda, precisamente hoy es muy mal día para esto.

— Ningún mal día. Es hoy o nunca. ¿Cada cuándo crees que voy a conseguir madres asesinas apunto de suicidarse, que además sean hijas de millonarios? Por favor, tienes que dejarme salir al aire.

— No sé, comunícate en media hora.

— No tengo media hora. Es ahora o nunca.

— Está bien. Hagan el enlace. Sólo tres minutos. Voy a dar la orden.

— Acabas de hacer el mayor acierto de tu vida — dijo y colgó con una inmensa sonrisa.

Esmeralda llegó corriendo al piso doce. Le dije entonces que aún no podía hablar con Leticia. Me respondió que era un incompetente. Rubén, Mateo, Bonifacio y el técnico de la camioneta habían hecho enlaces en vivo muchas veces. Era mi primera vez. Estaba aterrorizado. Esmeralda corrió a los policías, les dijo que necesitábamos silencio y privacidad.

— Comienza a filmar — ordenó.

— Pero todavía no estamos al aire.

— No importa, graba mientras tanto — Rubén y Mateo se miraron intrigados y obedecieron con una mueca.

Esmeralda, iluminada por el reflector de la cámara, golpeó la puerta y comenzó a gritar:

— Leticia. Ya se fue la policía. Tenemos que hablar. Nosotros te podemos ayudar.

— Vayanse, hijos de puta. Déjenme en paz.

— Mira, mi amor, te conviene hablar con nosotros. Así que déjate de cosas y abre.

— Yo sólo quiero ver a mi esposo, Pedro.

Esmeralda me dijo que buscara a Pedro Mendoza. Con los dos teléfonos me puse a hacer llamadas a reporteros de espectáculos, al agente del actor y a las oficinas de la estación.

— Mira, guapa voy a entrar y vamos a platicar.

— Si entras me tiro.

— No hagas otra locura. La policía va a terminar entrando y te van a arrestar.

— Primero me mato.

Confirmé que Pedro estaba en Las Vegas y que no había forma de comunicarse con él. Se lo expliqué a Esmeralda y me dijo:

— Pues consigue a alguien que imite su voz.

El director interrumpió la grabación.

— Esmeralda, vamos a entrar al aire.

Se arregló el cabello y el maquillaje en un pequeño espejo y miró a la cámara.

— Tres dos,... — Mateo dio una señal con la mano que significaba *ahora*.

— Estamos transmitiendo en vivo y en exclusiva desde la puerta del departamento de Leticia Ugalde, la esposa del actor Pedro Mendoza e hija del industrial millonario, Alejandro Ugalde, quien en un gesto de desesperación y locura acaba de tirar a su bebé desde el doceavo piso. Más adelante tendremos imágenes de la pobre criatura que ha pagado con su vida el precio de la pasión irracional de su madre. En estos momentos estamos a punto de entrar, para llevar a sus hogares las primeras imágenes de esta

mujer atormentada que ha cometido un crimen impensable...

— Corte — interrumpió Mateo quien tenía puestos los audífonos.

— ¿Qué carajos estás haciendo, animal? — aulló Esmeralda.

— No estamos al aire, me acaban de decir que no tenemos autorización.

— ¿Qué? Exige que interrumpan lo que sea, que nos den el enlace. ¿Algo de lo que dije salió al aire?

— No sé, estoy pidiendo información ahora — respondió Mateo muy angustiado.

— Yo me encargo — dije.

— A ver si esta vez haces algo bien. Y sigue buscando a Pedro Mendoza o a un doble.

Esmeralda siguió gritándole a Leticia:

— Mira, mi amor. Te voy a ayudar. Te vamos a traer a Pedrito. Déjame entrar.

No hubo respuesta. Yo pedí en la estación que me consiguieran a un imitador competente.

— Okey, vengan conmigo — dijo Esmeralda al camarógrafo, sonidista y director —. Tu te quedas aquí — me dijo a mí.

Forcejearon la puerta un rato. Luego entre los tres la patearon hasta que cedió. Leticia gritaba como enloquecida.

— Tranquila, Leticia que es por tu bien.

Esmeralda entró primero. La siguió el resto del personal con el reflector de la cámara encendido, pero aún sin respuesta de la estación.

— Comienza a grabar — ordenó Esmeralda.

Yo me quedé afuera marcando en una línea el teléfono directo del presidente de la estación y en la otra tratando de conseguir al imitador de voces.

— Leticia, somos tus amigos. Esta es tu oportunidad de hablar, de explicar por qué lo hiciste — decía Esmeralda.

— Señorita, comuníqueme con el presidente ahora mismo — grité.

— ¡Váyanse, me voy a tirar, me voy a matar!

— Tendríamos que estar saliendo al aire en estos momentos y alguien nos cortó. Es muy importante, tenemos una exclusiva mundial — dije.

La secretaria me dijo que su jefe estaba en una junta.

— ¿Con quién está el presidente? ¿No lo puede interrumpir? ¿No entiende que esto es una emergencia?

— Mi jefe está con el señor Ugalde y tengo órdenes de no interrumpir por ningún motivo.

Colgué el teléfono. Entendí lo que había pasado. No nos darían el enlace. Ningún padre quiere ver a su hija convertida en entretenimiento grotesco y mucho menos en el set de Mamis malas. Leticia seguía gritando. De pronto Esmeralda también gritó.

— ¡No, guarda eso! Tranquila ¡No!

Escuché dos explosiones. No entendí que eran balazos hasta que Rubén salió corriendo sin soltar su equipo.

— Le dio, le dio — aulló Mateo mientras corría a cuatro patas.

Me puse pecho a tierra. Hubo dos balazos más. El sonidista salió corriendo y se tiró al suelo a mi lado. No habló. De pronto todo quedó en silencio. Permanecimos inmóviles hasta que regresaron los policías.

— ¿Qué hicieron? Carajo, ya se tiró.

— Nos dio de balazos — respondí casi como si me disculpara.

— Ya sabía que algo así iba a pasar — dijo el agente y entró al departamento.

Me puse de pie y traté de seguirlo pero uno de los policías me lo impidió.

— Esta también ya se murió — gritó el agente.

Empujé al que me impedía pasar y entré corriendo hasta donde yacía Esmeralda cubierta de sangre y con la cara desfigurada. Una bala le había arrancado medio rostro y otra le había dado en el estómago. La miré durante un rato pero en realidad no recuerdo haberla visto sino hasta varias horas después en que revisamos el video. Era como si su muerte sólo se viera real en la pantalla. Mateo se tiró al suelo a llorar. Rubén regresó al departamento cuando se sintió mejor, se puso a filmar el cadáver y lo que hacían los policías, que era simplemente caminar de un lado a otro, curiosear en los cajones y parecer ocupados. El sonidista temblaba y no podía controlarse. Me dijo que él de plano no podía seguir trabajando.

— ¿De dónde carajos sacó un pistola? — dije.

— Parece que el marido las coleccionaba — me dijo sin detenerse un agente que pasó a mi lado.

— ¿Tomaste todo? — le pregunté a Rubén.

— Hasta que le dio el segundo tiro, ahí salimos todos corriendo — me respondió sin dejar de mirar por el visor de la cámara.

Llamé nuevamente al presidente. Seguía en su reunión.

— Señorita, dígale que es muy urgente. Acaban de matar a la señorita Esmeralda y se acaba de suicidar Leticia Ugalde. Tenemos todo grabado.

Me dijo que haría lo posible por decírselo a su jefe. Después de un rato volvió.

— Mi jefe me dice que lo lamenta mucho.

— ¿Es todo? ¿No van a transmitir la cinta? Es una primicia mundial.

— No me dijo nada más.

— ¿Vamos a tener que esperar hasta la siguiente emisión de Mamis malas?

— Mamis malas ya fue retirado de la programación.

— ¿Qué, qué? ¿Desde cuándo? Dígale a su jefe que este material se lo podemos vender a cualquiera. Que tenemos decenas de ofertas.

— Buenas tardes — dijo y colgó.



Mateo me lanzó una mirada de reproche y se cubrió la cara con las manos.

— Creo que estamos desempleados — dije.

Rubén dejó de filmar. Llegaron de golpe unos cinco reporteros gráficos y muchos curiosos. Recogimos los cables y nuestro equipo. Sin decir nada nos alejamos de la escena del crimen y regresamos a la camioneta. Los policías ni siquiera se dieron cuenta de que sus testigos se habían ido sin declarar.

**Fernando Ampuero**

## **EL DESEO DE ABISMO**

Antes de que en la TV los anuncios de condones interrumpieran los partidos de fútbol, los muchachos de los años setenta ya hablaban de las cosas de la vida con una rudeza de marineros ebrios. Unos a otros, a los pocos minutos de conocerse, se decían de todo, sin vacilaciones y con el mayor desenfado.

Aún recuerdo la confidencia de Pepita Romero en la misma noche en que cruzamos palabras por primera vez, cuando me dijo intempestivamente:

- ¡No tengo un orgasmo desde hace seis meses, Armando, y la cosa está empezando a preocuparme!

Yo, que de marinero ebrio no tenía ni la gorra, tardé unos segundos en comentar:

- Debe ser un bloqueo.

Bloqueo. Esta era la palabrita de moda que se empleaba para todo. Si uno no comprendía algo, estaba bloqueado. Si uno no se relajaba, estaba bloqueado. Si uno no conseguía escribir una línea, estaba bloqueado. ¿Por qué no aplicarla también al sexo? O mejor dicho, ¿cómo no aplicarla al sexo, que era, por decir lo menos, el mecanismo más sensible a toda suerte de basuritas físicas o psicológicas?

- ¡Claro que es un bloqueo! - rezongó Pepita -. ¡Definitivamente es un bloqueo y yo sé, con absoluta certeza, la causa de este bloqueo!

Aquella no era una noche común y corriente.

Era una noche oscura, tenebrosa, con fantasmas y telarañas de utilería, un minucioso lugar común de noche gótica, pues ambos estábamos en una de esas fiestas tipo *happening* que los estudiantes de arte de la universidad solían organizar por entonces en algunas casonas de Miraflores. Las casonas parecían una auténtica boca de lobo y, cuando los invitados llegaban, no

faltaba quien pensara que se había equivocado de dirección. Luego, no bien reparaban en las filas de autos estacionados y en una que otra lucecita que relampagueaba en las ventanas, cambiaban de opinión. En aquellas fiestas las luces se mantenían apagadas a fin de proyectar en las paredes de casi todas las habitaciones viejas películas de terror - *Nosferatu*, *Frankenstein* y *El Hombre Lobo*, entre ellas -, que se pasaban al revés y a ritmo acelerado mientras la gente circulaba de estancia en estancia, o de película en película, con un trago en la mano. ¿A quién demonios se le habría ocurrido trastornar el normal desarrollo de las cintas? Lo ignoro, pero la broma nos divertía a morir. Y a mí, en particular, me traía a la memoria divertidas escenas de *Matadero 5*. Los vampiros, por ejemplo, no chupaban la sangre de los cuellos de las pálidas doncellas, sino que ésta, en vez de chorrear en hilillos, volvía en retroceso a sus heridas, los dos clásicos orificios, que casi al instante se desvanecían como en una cura milagrosa; los amenazantes colmillos se retraían hasta componer una dentadura normal, las capas desplegadas se cerraban como una flor o los aspavientos y diversas expresiones de pánico se convertían en serenas actitudes de contemplación y hasta en luminosas sonrisas.

- ¿Dices que sabes la causa de tu bloqueo?

- Sí.

- ¡Magnífico! - exclamé como todo disciplinado hijo de Freud -. ¡Eso equivale a que tienes solucionado buena parte del problema!

Pepita sonrió con escepticismo:

- No, mi amor - repuso -. No tengo solucionado nada. He tenido en los últimos meses cuatro amantes de reconocida trayectoria y en la cama me siento tan fría como un témpano flotando en las aguas de la Antártida.

Su caso se veía un poco más complicado que otros de los que había oído y mi flamante amiga decidió ilustrarme sobre algunos escabrosos episodios de la película de su vida, mas no como un *happening* privado, en retroceso y a ritmo acelerado, sino contándome las cosas como Dios manda, pasó esto y esto otro, y también esto de más allá. ¿Qué te pasó, Pepita? La vieja historia que desde hace dos mil años nos cuentan los libros y los comadreo, me dijo. Fui la protagonista de un triángulo amoroso.

En efecto, Pepita había estado casada y tuvo un amante. Se casó muy joven, a los dieciocho años, porque había quedado embarazada, y a los veinte sacó los pies del plato: se enamoró de un compañero de la universidad. La aventura prosperó, Pepita gozaba de la vida y todo muy pronto fueron arrumacos y sueños de dicha para el futuro. Pero esos sueños un mal día se rompieron. Su marido se estrelló en su bonito auto deportivo, un Mustang amarillo patito con capota negra que acabó como una tortilla de fierros retorcidos. Una muerte a lo James Dean, digamos, aunque no quedaría para el recuerdo. Excepto para Pepita. Ella se enteró de la tragedia - que al día

siguiente salió fotografiada en las primeras planas de los diarios - cuando se encontraba haciendo el amor. Alguien llamó por teléfono a casa de su amante y les dio la noticia. Y ahí comenzó su bloqueo. Ella lo atribuía, no sin cierta razón, a un sentimiento de culpa, pues reflexionando durante el velorio Pepita llegó a la conclusión de que ella debía haber estado en la cama chillando de placer cuando su marido agonizaba en el asfalto.

- ¿Y desde entonces nada?

- Nada - murmuró Pepita con gesto sombrío.

Y por unos segundos ambos guardamos silencio. En la pared de una habitación en penumbra a la que acabábamos de entrar, un lobo solitario, en lo alto de una colina, aullaba a la luna. Pepita y yo admiramos cómo se le caía el pelo y se transformaba en un atildado individuo de saco y corbata que caminaba hacia atrás colina abajo.

- ¡Pero no voy a claudicar! - estalló, súbitamente furiosa -. ¡De ninguna manera! ¡No voy a permitir que una cosa así me arruine la vida!

Fue entonces cuando percibí una extraña mirada que me recorría de arriba abajo. Ella me estaba contemplando con ceñuda seriedad, pero de inmediato se deshizo en una ávida y lasciva sonrisa.

- ¿Qué te pasa? - pregunté.

- Tú me puedes ayudar - resolvió Pepita.

- ¿En qué?

- Tú sabes bien en qué... ¿Vamos a tu casa o a la mía?

Si en ese instante nuestra conversación hubiera dado marcha atrás como en las películas que veíamos, me habría sentido feliz. Pero la realidad continuó inexorablemente hacia adelante. Y no era que Pepita estuviese mal. Se hallaba un poco subida de peso y tenía los dientes un tanto salidos, pero nadie podía haber dicho que era fea. Además, lucía unas redondas tetas de campesina holandesa y dominaba el arte de bajar las pestañas con una impecable lentitud que desarmaba al más pintado. Pero...

- ¿Pero qué? - leyó Pepita mis pensamientos.

- Pero yo no soy la persona indicada, Pepita.

- ¿Que quieres decir?

- Que no soy un atleta sexual ni nada que se le parezca.

- ¡No estoy buscando un atleta sexual, idiota!. Lo que necesito es afecto, ternura, motivación: ¡hacer química!

Pepita no deseaba un amante, sino un ingeniero, y lo que yo opinara en todo caso no se hallaba en discusión. Ella ya había decidido por ella y por mí.

- Iremos a mi casa - dijo y me arrastró de una mano hacia la calle. Trepamos apresuradamente a su auto y enrumbamos hacia su lujoso departamento de viuda traumada en el que nos esperaba llorando su desvelado hijito de apenas un año de nacido y su diligente nana que le cambiaba los pañales.

Aunque estudiante a tiempo completo, Pepita tenía una posición económicamente holgada. Su padre, y el padre de su difunto marido, le pasaban una buena mesada. El departamento quedaba en un edificio del malecón y se veía muy bien puesto. Ella y yo entramos a la medianoche, y en el acto fui encerrado en su dormitorio. Luego, acudió a ver a su hijo o quizá a darle instrucciones a la nana, y, dos minutos después, con mirada de gata en celo, se apareció en la habitación y se descalzó en un instante y comenzó a forcejear para sacarse los apretados jeans que el sobrepeso adherían a sus caderas con la fuerza de un pegamento.

Aquel traje me abrió a un intervalo de espera y mudas reflexiones. Ir a la cama por primera vez con alguien resulta a veces inquietante. Uno desconoce la piel, el ritmo, los movimientos; en suma, tarda en agarrar confianza. Uno ignora, como los toreros que debutan en una plaza nueva, cómo le saldrá el toro y cómo irá a reaccionar el público. Y en este caso, la única certeza que yo tenía es que se me exigía saltar al ruedo y hacer una gran faena. Así que, echándole valor, me desvestí en un santiamén y me deslicé dentro de la cama y continué esperando allí, en tanto Pepita, que ya había liberado sus caderas, aunque le faltaba aún la dura batalla de los muslos, daba de brinco, resoplando, para ver si de esa manera aflojaba la tela. Finalmente, los jeans volaron por los aires. Y con la respiración agitada, y el cabello de loca ardiente volcado sobre los ojos, avanzó hacia la cama. No recuerdo ya cómo se inició nuestro trato carnal, pero muy pronto se dieron saltos, volteretas y otras brascas maniobras que evocaban la lucha grecorromana y hasta el trapecismo circense, e incluso, en una laboriosa escalada de sensaciones, al cabo de quince minutos, se desató entre Pepita y yo esa euforia, ese jadeo asmático, ese acalorado clima de estar corriendo los difícilísimos últimos cien metros del Gran Derby Presidente de la República.

Bueno, para decirlo de una vez, yo crucé la meta, y Pepita, con el cuello estirado y la crin que flameaba al viento, llegó placé, a un cuerpo de distancia. Se trataba de resultados oficiales, y no había lugar a reclamo. Ella, ahora, nuevamente frustrada, rompía sus boletos.

Por casi tres minutos los dos descansamos, echados bocarriba, mirando el techo reconcentradamente, hasta que de pronto oí su remota voz de mujer abatida:

- Casi, casi - murmuró.

Yo no dije nada. No tenía nada mejor que decir.

Esta actitud mía, sin embargo, no duraría mucho. Se hacía necesario decir algo, conversar, hacer tiempo, comportarse como todos los amantes del mundo que intentan recuperar fuerzas antes de acometer un segundo asalto. Y hablamos, o más bien hablé: ¿Quieres saber quién soy, qué sueño, qué busco de la vida? Bueno, aquí va...

Y le largué un resumen de mi espíritu iconoclasta y mis actitudes contestatarias. Yo, por esos días, tomaba posiciones contra todo, y además estaba solidariamente a favor de mis contradicciones. Veneraba la revolución cubana, y por ende su vía violentista como modelo para restituir la dignidad en los pueblos oprimidos de América latina, pero también me confesaba un antibelicista radical en lo relativo a la juventud norteamericana que repudiaba la guerra de Vietnam. Cuestionaba los valores caducos de la sociedad de consumo - el egoísmo, la hipocresía y la cruel indiferencia ante la miseria ajena -, pero me sacaba de quicio la vulgaridad de la gente miserable que ensuciaba las calles. Amaba la naturaleza, el mar y la vida al aire libre, pero me parecía fascinante la parisina rue Saint Denis o cualquier bar de mala muerte en New York. Odiaba a todo aquel que evadiera la realidad, aunque nada en el mundo me apetecía más que un buen troncito de marihuana.

- Psst, Armando - cortó Pepita, ahora más cercana y enfática -. Escúchame, tú y yo somos totalmente diferentes, pero tal vez esto sea lo mejor para los dos. Yo ahora lo único que quiero en la vida es ser cada día un ser humano mejor y poder ayudar en todo lo que me sea posible a las personas que amo...

"¡Burguesa!", pensé yo. (Insulto de época que se usaba para designar a todo aquel que rebajara la humana necesidad de buscar un destino a la chatura moral de quienes tan sólo se limitaban a una vida confortable).

- ... y una de esas personas que amo, soy yo misma, ¿me entiendes? Antes de salvar a los demás, debo primero salvarme yo. ¿Qué pensaba Marx acerca de las mujeres que se sienten sexualmente insatisfechas?...

"¡La mente es el único y verdadero órgano sexual de nuestra especie!", me dije entonces como un desesperado hijo de Marcuse. "¡Los problemas psicológicos del individuo derivan de un problema político!"

- ...¿Por qué estás tan callado?

Evadí el punto dándole un largo beso en la boca.

Y mi gesto evolucionó como era de suponerse: nuevas caricias, nuevos jadeos y una concentración de bestezuela salvaje en celo. Pero a la hora de la verdad se rompió el encanto. Pepita se expresó con paralizante claridad:

- ¡Ay! - dijo.

- ¿Qué tienes?

- Me duele.

- ¿Qué te duele?

- Ahí, pues.

- Explícame qué es lo que estoy haciendo mal.

- ¡Me duele cuando lo metes, caray!, ¿no te das cuenta? Ahora ya ni siquiera lubrico - y sacó una latita de vaselina de la mesa de noche.

En el acto me embardurné con aquella grasa y volví a la carga dispuesto a liquidar mi repertorio: besitos, mordiscos tiernos, lengua vibrátil

recorriendo impúdicamente los secretos resquicios de su cuerpo. En fin, toda la buena y obscena voluntad del mundo, aunque serían vanos esfuerzos. El segundo asalto tampoco culminó en esa media sonrisa adormecida de quienes fatigan las sábanas y obtienen lo que desean, y concluí que la culpa de Pepita era más pesada que un tractor.

Sin embargo, no cundió el desaliento. Y no es que sólo fuera ella. También yo acabaría involucrado. Una hora más tarde, sentados en el café Haití de Miraflores, que era uno de los lugares preferidos de todos los noctámbulos, los dos estábamos hablando en voz baja como unos apasionados conspiradores que planean estrategias secretas. Tienes que dinamitar las murallas de tu libido, relajarte, olvidar, o tal vez lo mejor sea hacerlo parados y no echados, o a lo mejor hacerlo diciéndote groserías, frases estimulantes al oído o lo que demonios sea. Aunque nada nos convencía.

Fue entonces que el tren de mis pensamientos soltó unos de sus vagones:

- Tengo una idea - dije -. Pienso que tú problema tal vez puede ser el escenario.

- ¿A qué te refieres?

- A que tú hacías el amor con tu marido en esta cama, ¿no es cierto?

- Sí - torció la boca, molesta -. ¿Y eso qué?

- Bueno, no digo que sea un caso de culpa focalizada, pero ¿por qué no intentamos hacerlo en otro lugar?

Pepita lo pensó exactamente tres segundos y me contestó:

- Hecho.

Y nos fuimos con la música a otra parte. Pero en cuanto a la meditada elección de los lugares en los que convenía hacerlo, mis propuestas desafortunadamente no resultaron nada favorables. Me dejé arrastrar, primero, por una especie de romanticismo ridículo: fuimos a la playa Conchán a golpe de nueve, levantamos una carpa, echamos un petate sobre la arena y decidimos que debíamos tener por toda iluminación la luz de las estrellas, pero como esa noche estaba nublada - lo cual era previsible, pues en Lima se puede pronosticar nieblas casi trescientas veces al año sin riesgo a equivocarse -, las estrellas brillaban por su ausencia y en resumidas cuentas no veíamos ni mierda y reinó la torpeza y los codazos y los golpes repetidos de nuestras cabezas hasta que en una de esas Pepita hecha una furia abandonó la carpa y chilló basta ya idiota, no he venido a esta playa de cholos ni a morirme de frío ni a que me maltrates.

Mi segunda propuesta fue menos discutible. Esta vez me dejé arrastrar por el cine italiano de los sesenta - Fellini, Pasolini, Risi - y opté por un escenario exótico: *El alojamiento Hamburgo*, un hotelucho de La Colmena que quedaba al lado de un delirante cabaret de quinta categoría con shows de striptiseras en edad de jubilarse y público masculino de mala catadura.

Nos dieron una habitación inmunda. Quizá yo pensara que aquella sordidez, adicionada al inflamante ingrediente del peligro, hacían buena combinación. Ya no lo recuerdo. Pero en todo caso, tras dos intentos que no llegaron a nada, salimos resignados y tranquilos, olvidando el monotema del clímax inalcanzable y charlando sobre las curiosidades del entorno, la decadencia del centro, la vida prostibularia y lo feo y raro que puede ser el mundo.

La propuesta de ella, en cambio, resultó más razonable.

- Mi abuela tiene una casa enorme en el malecón Balta - me dijo -, una casa de otros tiempos y que ahora ya no puede manejar, de manera que ha puesto en alquiler todo el ala izquierda, unas seis habitaciones. Ya tiene cinco inquilinos. Nosotros podemos ser los sextos. A mí, por supuesto, no me va a cobrar la renta.

- ¿Dónde queda exactamente?

- A cien metros del puente Villena Rey y frente a El Terrazas, el club de tenis. Es una casa que hace esquina y que está un poco vieja, pero no está nada mal.

Así que nos mudamos, fuimos de compras y redecoramos enseguida lo que sería, durante las últimas tres semanas de nuestro accidentado idilio, el nuevo centro de *operaciones*. (Yo tenía muy presente, me parece, el sentencioso verso del poeta Charles Baudelaire: "Hacer el amor es una operación quirúrgica").

La referida ala izquierda era un largo pasillo al típico estilo de las casas republicanas, con puertas a uno y otro lado - cada puerta correspondía a un inquilino diferente -, y las habitaciones, amplias y de techos altos, oficiaban de living-comedor y dormitorio. Pero la abuela de Pepita había hecho algunas modificaciones. A cada habitación le agregó una *kichnette* y un baño. La que nos tocó a nosotros parecía una de las mejores, pues tenía una enorme ventana que daba, de un lado, a las cuidadas canchas de polvo de ladrillo, que se veían hermosas (iluminadas y rodeadas de vegetación) cuando los tenistas jugaban de noche, y de otro lado, el crucero de dos soledosas y arboladas callecitas del Miraflores de los cuarenta cuyo estilo arquitectónico invitaba imperceptiblemente a la melancolía o a la reflexión poética.

En aquella habitación leímos juntos el *Kama Sutra* y llevamos a cabo las posiciones más extrañas que concibieran los alambicados autores de aquel libro. Ella se excitaba mucho, pero no culminaba. Yo culminaba saludablemente, aunque dándome mucha cuerda, lo cual me convirtió en un experto en aguantarme o, si se quiere, en pensar cualquier tema que distrajera mi mente de lo que estaba haciendo. Sea como fuere, en esas semanas, que permanecerían en mi memoria como nuestros días más gratos, ambos nos divertimos mucho. E incluso, diría, que hasta nos enamoramos.



Pepita se mostraba feliz todo el día y cantaba a grito pelado canciones de Janis Joplin.

Yo, entretanto, me pegaba mis escapadas, aludiendo obligaciones laborales y familiares. Aunque todas mi ocupaciones, a decir verdad, consistían en devorar tortillas españolas y ceviches de conchas negras, en la esperanza de obtener una mejor performance. La idea de comer ceviches, en efecto, no venía sola. Humano al fin, tras unos de esos coitos aciagos, me había acometido un ataque de inseguridad. ¿Y si soy yo?, me dije, aterrado. Para salir de dudas, visité a María Lourdes, una antigua amante, hicimos el amor y, con temblorosa ansiedad, la interrogué: ¿Sentiste bien? Ella repuso: “Sentí riquísimo, mi amor”. La alegría y la sinceridad con que lo dijo me devolvió el alma al cuerpo.

Pero esa secreta confirmación me llevó a una disputa bastante loca con Pepita.

- ¿Quién es más débil? - le pregunté -. ¿El hombre o la mujer?

- El hombre es más débil - aseveró Pepita -, porque de él depende casi todo el trabajo. Es decir, una erección no se puede fingir: se la tiene o no se la tiene, y no hay vuelta que darle. Si la tiene, está apto para cumplir, aunque, como sabes, ahí no termina el negocio; si no la tiene, sea cual fuere el motivo de la inhibición, su sentido de la hombría se ve amenazado, ¿entiendes?

- ¿Qué tengo que entender?

- ¡Por Dios, está claro! La mujer es más fuerte. Ella, en idénticas circunstancias, puede fingir placer.

- No veo porqué eso la haría más fuerte.

- El hombre nunca sabe cuando la mujer siente, a menos que ella se lo deje saber. ¿Lo entiendes, ahora?

- ¡No! - me irrité -. ¡Yo creo que el sudor la pone en evidencia!

- ¿El sudor?

- ¡Sí, la mujer suda cuando siente placer!

- Es cierto, pero también suda antes por otras causas: la fricción, el movimiento. ¿Cómo podrías saber qué sudor corresponde a qué?

- Uno sabe.

- ¿Sabe qué?

- Sabe. Solamente eso.

- ¡Mentira! - se exaltó Pepita -. ¡Los hombres no saben nada!

Su última frase la sentí como una descarga eléctrica. Me invadió una súbita cólera.

- ¡Es posible - grité -, pero definitivamente somos más honestos!

- ¡Oye, tonto, no te salgas del tema! ¡Estábamos hablando de fortaleza y debilidad! ¡Yo decía que la mujer tiene más ventaja, y que por eso es más fuerte...!

- ¡Y cuando yo digo honestidad también hablo de fortaleza y debilidad!

- Ahora prácticamente vociferaba, agitando los brazos -. ¿Acaso es tan difícil de entender? ¡En *eso* está la fuerza, el verdadero poder! ¡A mí me parece más honesto una pinga en reposo que un espasmo compuesto de gemiditos falsos!

- ¡Cállate, imbécil! - aulló Pepita, y las lágrimas saltaron a sus ojos.

- ¡Carajo, lo que faltaba! ¡Y ahora te pones a llorar!

- ¡Cállate!

- ¿Por qué me tengo que callar? ¿Por qué callarme justo ahora? ¿Crees que estoy obligado a aceptar tu maldito llanto y el chantaje que representa?

- No hables más, por favor - musitó.

Y me callé.

No quedaba más remedio: ella era más fuerte. Yo estaba simulando que sus lágrimas no me afectaban, pero de hecho me afectaban. Nuestra discusión, en fin, no sólo era bastante loca, sino además sumamente estúpida. Me callé y ella a su vez se calló y eso de pronto nos permitió oír la protesta de una vecina de la habitación contigua, un ruido persistente, tal vez un zapato golpeando contra la pared.

Dejamos de pelear y pegamos los oídos a la pared, en lugares diferentes, como médicos auscultando la espalda de un paciente. Al cabo tropezamos el uno con el otro y nos echamos a reír. Ni ella ni yo podíamos imaginarnos en ese momento que aquella vecina iba a desempeñar un rol fundamental y definitivo en nuestras vidas.

En realidad, no habíamos visto mucho a los vecinos. A lo sumo, recordábamos habernos cruzado una o dos veces con un señor muy correcto, con sombrero y periódico bajo el brazo: un amable intercambio de venias, y cada cual siguió su camino. Y luego, una puerta entreabierta, la rápida sonrisa de una mujer en bata. Todo se debía, supongo, a que entrábamos y salíamos a horas atípicas, o quizá al azar. No obstante, teníamos una idea de nuestros vecinos. Gracias a los chismes de la abuela de Pepita sabíamos quién era quién en el ala izquierda. Y sobre nuestra vecina del lado derecho, la que golpeaba la pared medianera con el zapato o lo que tuviera en la mano, estábamos informados de dos hechos: a) Que hacía cuatro días había alquilado la habitación, y b) Que era una mujer robusta, de cincuenta años, que no salía de su habitación para nada. Alguien de la calle, según nos decía la abuela de Pepita, le traía viandas y revistas.

Al correr de los días las protestas se agudizaron, pero esta vez propiciadas por la desgañitada voz de Janis Joplin a todo volumen, que era como entonces y siempre se debía oír a la Joplin cantando *Cry Baby*, nuestra canción emblema. Pepita y yo, alineados en el living, la secundábamos en los estribillos imitando sus arrebatos epilépticos y sus alaridos. Hasta que un domingo en la tarde nos tocaron a la puerta.

Abrimos y nos encontramos con un rostro tenso y una mirada fija, desorbitada:

- Ustedes no me dejan pensar - masculló la mujer.

Sopesamos la mirada en un tris, pero serenos y cautelosos. Y paramos la música.

Aparte de robusta, nuestra vecina tenía otras características que le daban un aire imponente. Era alta, quizá un metro setentaicinco; tenía la cara cuadrada, el mentón enérgico; el pelo corto, lacio, maltratado, teñido de rubio; y, para colmo, una expresión de sufrimiento en los ojos de quien ha quedado atrapado en un callejón sin salida. Esa mujer no la está pasando nada bien, juzgué yo más tarde. Y Pepita, enfurruñada, se dedicó varios minutos a la grave tarea de pintarse las uñas, aguardó a que éstas se sequen, las manos en el aire como un arquero esperando un penal que nunca se patea, y finalmente guardó los discos de Janis Joplin en sus fundas.

Cuando se hizo de noche Pepita recuperó su buen talante.

- ¿Lo hacemos otra vez? - preguntó.

- Está bien.

- ¿Tienes ganas?

- Claro - dije -. Siempre tengo ganas.

- ¿De veras te provoca?

- Sí - sonreí.

Ella me miró, suspirando:

- Quiero que sepas algo - dijo -. Yo estoy segura que voy a ganarle a esta culpa terca. Es sólo cuestión de tiempo... Y además, creo que, en el fondo, me gusta que las cosas sean así, me hace sentir tu piel de una manera más intensa, más plena...

Apagué la luz y me metí a la cama, donde Pepita me aguardaba, y reanudamos nuestras caricias azuzados por un bello y confuso sentimiento. ¿Qué éramos ella y yo a esas alturas de nuestros besos? ¿Amigos, amantes? ¿Dos extraños que disfrutaban la intimidad de la penumbra? Difícil decirlo. Lo que sí fue seguro, o al menos yo lo pensé así, es que aquella noche estuvimos más cerca del torbellino de la pasión, de las llamaradas que derriten las voces, del breve y feliz extravío de la conciencia, del río de culebritas que ella anhelaba sentir como un lento relámpago a lo largo de todo su cuerpo, del roce sublime con la locura y la verdad que suscitan los deseos postergados. Los gemidos de Pepita fueron in *crescendo*, y los míos no se quedaron atrás, y en algún momento, en medio de crispadas sonrisas, la asfixia del amor nos arrastró al ronco resuello, al quejido, al grito.

Pepita gritaba, gritaba...

Pero ella no era la única que gritaba. También se oía otro grito, terrible, desgarrador, que estremecía el pasillo del ala izquierda de la casa de la abuela de Pepita y que en instantes haría añicos la paz dominguera de las

callecitas del entorno y de las temporalmente vacías y oscuras canchas de tenis del club de enfrente. Eran las dos de la madrugada.

- ¡Quién grita de esa manera, Dios mío! - exclamó Pepita como si despertara a una pesadilla.

Por la ventana abierta entraba una luz roja de circulina, una luz intermitente que rebotaba en la paredes de nuestra habitación como un mal presagio. Nos levantamos de un salto y corrimos a ver. Afuera, en la calle, esperaba una ambulancia y un chofer ataviado de blanco. Los gritos, como advertimos después, procedían del pasillo y, una vez que cada uno nos echamos encima una sábana, acudimos a la puerta y abrimos. Ahí estaba, otra vez, esa mirada fija. Aunque ahora se trataba de una mirada más oscura, más desesperada. La mirada en medio de un tumulto: inquilinos, extraños, enfermeros. Sujetándola de los brazos, dos hombres jóvenes llevaban a rastras a la vecina, que no cesaba de forcejear, de gritar, de mirarnos con la cara más patética de la desgracia, una cara de dolor sin lágrimas, como si nosotros debiéramos prestarle ayuda. ¿Debíamos ayudarla?

- ¿Qué es lo que ocurre? - increpó Pepita, angustiada -. ¿Por qué se están llevando a esa señora?

De improviso salió la abuela de Pepita de alguna parte.

- Son los hijos quienes se la llevan - nos apaciguó -. La señora no está bien.

En un abrir y cerrar de ojos no la vimos más.

Sacaron a la vecina de la casa con una rapidez increíble, a pesar de su tenaz resistencia y sus gritos, y también, con la misma rapidez, los murmullos de la gente del pasillo resumieron su infortunio en muy pocas palabras: "El marido se fue con la secretaria, una chica de veinticinco años, y ella abandonó la casa. Sus hijos dicen que no quería comer, que no podía estar sola".

Pepita y yo volvimos a nuestra habitación y no hablamos más esa noche. La mirada fija de la vecina, de alguna manera, la teníamos pegada al alma. Y no nos dejaba dormir. A eso de las cuatro de la madrugada todavía estábamos despiertos y nos asomamos a mirar por la ventana. Mudos, apoyando los codos en el alféizar, hombro con hombro, observamos unas manchas de aceite en el asfalto donde había estacionado la ambulancia antes de su también rapidísima partida; las calles desiertas, húmedas de rocío; el largo reflejo de la luz de los postes del alumbrado público; los árboles, las casas dormidas.

Recuerdo con detalle esa noche porque fue la última noche que estuvimos juntos. Por alguna razón yo no fui a verla al día siguiente, ni al otro, ni Pepita por su parte reclamaría mi presencia. A la semana de no vernos, me parece, los dos debimos comprender que nos habíamos separado. Y ello, para mí, significó la incertidumbre. Es decir, nunca supe si esa noche,

en la cama, arribamos a algo satisfactorio para ella, o si por lo menos estuvimos a punto de alcanzarlo y la cosa se truncó con los gritos de la vecina. Años más tarde, nueve o diez años más tarde, me crucé con ella en un centro comercial de San Isidro. Estaba más o menos igual de aspecto físico, si ignoraba su corte de pelo, que la hacía ver, por decirlo gentilmente, un tanto aseñorada, y caminaba de prisa, tomando de la mano a dos niñitos - el mayor, de unos nueve o diez años -, que imaginé eran sus hijos. Me hizo un gesto amistoso, desde lejos. Ya me había enterado, por ex-compañeros de la universidad, que se había casado de nuevo y que era dueña de un famoso vivero en La Molina y que exportaba flores a Europa.

Yo una vez encargué que compraran flores en su vivero y se las envié a mi esposa, por su cumpleaños. Me prepararon una preciosa canasta de rosas, de colores tenues, muy elegante.

**Antonio Dal Masetto**

## **PRIMER AMOR**

En aquellos tiempos todavía no odiaba nada ni a nadie. Tenía doce años y estaba enamorado. Meses atrás, no muchos, había cruzado el océano en un barco de emigrantes, había visto llorar a hombres rudos mientras mirábamos esfumarse la costa en los vapores del mediodía, había llorado a mi vez y me había escapado de popa a proa para ponerme a soñar con América. Miraba el horizonte y fantaseaba acerca de llanuras, caballos impetuosos, espuelas de plata y sombreros de ala ancha.

Lo que me esperaba al cabo de la travesía fue un puerto como todos, hierro y óxido, anchas avenidas empedradas, bandadas de palomas y más allá de las palomas una ciudad como un muro. Después vino el tren lento a través de los campos invernales, estaciones vacías, campanazos que anunciaban la partida y estremecían el silencio y, finalmente, el pueblo. Nada de sombreros de ala ancha.

Lo primero fue cambiar los pantalones cortos por unos mamelucos, los zapatos por alpargatas. Me enseñaron el recorrido de la clientela, me dieron una bicicleta y me pusieron a repartir carne. Tuve que enfrentar el desconocimiento del idioma y soportar las burlas de los pibes en las que, por lo menos al principio, no alcanzaba a distinguir más que la palabra gringo. De todos modos no me quedaba quieto y cuando tenía uno a mano me le tiraba encima. Pero no había demasiada convicción en esas peleas. Y en los baldíos, en las calles de tierra, lo único que dejamos fueron algunos botones.

Lo cierto es que ahora pedaleaba de mañana, pedaleaba de tarde y estaba enamorado. Ella se llamaba Renata, usaba trenzas, tenía los ojos pardos y vivía en una gran casa, con una chapa de bronce en la puerta, donde yo tocaba timbre cada día para entregar el pedido. La amaba porque era hermosa, porque era la hija del doctor y porque era malvada. Por lo menos eso comentaban algunas clientas vecinas, cuyas hijas eran sus compañeras en el colegio de monjas. Nunca me pregunté qué clase de perversidades

podieron haberle ganado ese calificativo. Pero en esos meses, para mí, la maldad se convirtió en un atributo de la perfección.

El domingo en que la vi por primera vez, Renata cruzaba la plaza con unas amigas: venían de misa. Ella caminaba en el centro del grupo, la cabeza erguida como un líder, hablaba muy seria y las demás reían alborotadas alrededor. Vaya a saber lo que sentí realmente, pero quedé turbado y esa noche tardé en dormirme. De algún modo debí intuir que con aquel encuentro se abría una etapa nueva. Hasta ese momento me había estado asomando al pueblo y sus calles como sobre un pozo sin fondo, donde no había respuestas, ni siquiera preguntas, sólo estupor y una calma de agua estancada. Recuerdo los amaneceres escarchados, la quietud del río, las noches sin vida, aquellos dos caballos tristes y pacientes bajo la lluvia en el terreno cercado por alambres de púas. Vivía como aletargado por todo eso, sumergido en un asombro quieto y distante. No sabía si algo en mí estaba exigiendo un cambio. Era un adolescente inquieto, pero la prueba a la que estaba sometido casi no permitía rebeldías, no pedía aceptación ni rechazo, simplemente me rodeaba con su abandono, me enquistaba y me anulaba.

Después de encontrarme con Renata, en los días siguientes, cuando averigué que vivía en aquella casa y me puse a soñar con ella, aprendí, entre otras cosas, que había en mí una capacidad de sufrimiento hasta entonces insospechada. Y me lo repetía a cada rato: “Sufro, estoy sufriendo, nunca sanaré de este dolor”. Estaba realmente convencido. Pero también era cierto, y seguramente sólo lo supe años más tarde, que todo ese desgarramiento no me debilitaba, al contrario, comenzaba a teñir de colores reconocibles y familiares esos días vacíos. A medida que aceptaba ese mundo como mío, percibía que se iba desintegrando la rigidez que me separaba de todo. La esperanza que cada mañana respiraba en el aire frío, el sobresalto renovado cada vez que veía a Renata salir del colegio entre sus compañeras (un delantal blanco siguió representando para mí, durante mucho tiempo, el símbolo del amor y la aristocracia pueblerina), eran cosas reales, que me devolvían una identidad. De este modo, sin saberlo ella, la presencia de Renata iba introduciendo cierto orden en mi desconcierto. Me hundía en la impotencia, pero también me salvaba del desarraigo. Seguramente, por lo menos al principio, ni siquiera debió darse cuenta de mi existencia. Y aún más tarde, después de aquel único encuentro en el jardín, es probable que no haya vuelto a fijarse en mí. Sin embargo, desde esas distancias, ella me marcaba una dirección. Yo me sometía, sufría y me sentía vivo.

Y así, aquellas calles se llenaron de actividad, de cálculos, de horarios, de estrategias. Siempre estaba yéndome o llegando, partía en mi bicicleta con cualquier excusa, me ofrecía para todos los mandados. Pasaba por su casa, por la de alguna amiga, por la iglesia, por el club, por cada sitio donde suponía que podía estar. Corría permanentemente. Pero, en realidad, era ella la dueña del movimiento. Se desplazaba y yo respondía girando a su

alrededor, a una cuadra de distancia, a cinco, a diez, como si estuviese atado con un hilo, ensayando vastos rodeos, encarando finalmente por una calle donde ella venía avanzando, para cruzarla de frente y pasar a un par de metros, pedaleando fuerte, la mayoría de las veces sin atreverme siquiera a mirarla. Llevaba en el bolsillo una libreta en la que anotaba: “Martes 17, la vi; miércoles 10, la vi; jueves 19, la vi dos veces; viernes 20, la vi, me parece que me miró”.

Una mañana toqué timbre y salió ella a atenderme. Había delirado con esa ocasión, pero no supe qué hacer y todos mis planes se diluyeron. Me quedé mirándola, inmovilizado, con mis mamelucos color ladrillo y mis alpargatas deshilachadas.

— Traigo la carne — murmuré, con un tono y una torpeza que me hicieron sentir avergonzado.

No se dignó tomar el paquete. Se hizo a un lado y me señaló una puerta:

— Dejalo ahí, sobre la mesa.

Obedecí. Cuando ya me iba, oí que decía:

— Esperá.

Me detuve.

— ¿Por qué siempre me andás mirando? — preguntó.

Sentí que me temblaban las rodillas y aparté la vista. Me dije que no habría otra oportunidad como ésa y me esforcé por construir una respuesta en un castellano decente, pero cuando la tuve lista ya era tarde.

— Vení — dijo Renata.

La seguí. Recorrimos el pasillo y salimos, por la puerta del fondo, al jardín que tantas veces había vislumbrado desde la calle. Aquello era como entrar en un mundo prohibido. Renata me guió entre una doble hilera de naranjos, hasta la pared que separaba el terreno de la casa vecina.

— ¿Sabés qué es? — preguntó señalando con el dedo.

— Un rosal — contesté.

— Eso es lo que parece — dijo.

Calló y advertí que era más alta que yo. De todos modos, la incomodidad del comienzo había ido desapareciendo. Renata se acercó más al rosal y me contó una historia:

— Mi bisabuela se llamaba Renata, igual que yo. Era una mujer bellísima. Mi bisabuelo viajaba y la dejaba mucho tiempo sola. Se enamoró de un sobrino, quince años menor que ella, un muchacho. Pero él la rechazó. Entonces lo mató y lo enterró acá, junto al muro. A la semana notó que en este lugar había nacido un rosal. Tomó una tijera y lo cortó. Pero el rosal volvió a crecer. Lo cortó. Y así muchas veces. Hasta que un día mientras trataba de arrancarlo, se pinchó un dedo con una espina y quedó embarazada. Cuando dio a luz advirtió que el chico era el sobrino que había asesinado. Entonces pensó en matarlo otra vez, aunque finalmente decidió criarlo. El chico no paraba nunca de mamar, jamás estaba satisfecho. Acabó con su



leche y comenzó a chuparle la sangre. Mi bisabuela se fue debilitando y al tiempo murió.

Mientras hablaba, Renata no había dejado de mirarme. Callo y advertí el chillido de los pájaros.

— Dame la mano — dijo ella.

Estiré el brazo. Me arrastró suavemente, acercó mi mano al rosal y me hizo pinchar con una espina. Soporté sin chistar, sin moverme. Retuvo mi dedo para ver brotar la sangre. Entonces busqué en sus ojos el placer perverso del que había oído hablar. Pero lo que vi fue gravedad y, me pareció, una velo de tristeza.

— Ahora — sentenció — vas a quedar embarazado, como mi bisabuela.

Me soltó. Un golpe de viento trajo el olor de la primavera próxima. Sentí que ese jardín no se encontraba en el pueblo, sino en otra parte, y que tal vez nunca volviese a salir de él. Estaba deslumbrado, extrañamente bien, como si aquello fuese natural y ese mundo me hubiese pertenecido desde siempre. Sentí que estaba dentro de una ceremonia y que en mí se disolvían durezas y entorpecimientos. Por un momento pude pensar que entre Renata y yo no había diferencias, que éramos iguales y lo seguiríamos siendo mientras permaneciésemos ahí.

Ella volvió a hablar.

— Andate — dijo.

Pero no había prepotencia en su voz, ni siquiera era una orden, sino la manifestación simple y clara de algo que debía ser hecho. Crucé el jardín, salí a la vereda y caminé hasta doblar la esquina. Apoyé la bicicleta contra un árbol, saqué mi libreta, la abrí y aplasté la gota de sangre sobre una hoja en blanco. Volví a guardarla en el bolsillo de la camisa, contra el corazón. Después me llevé el dedo a los labios y lo mantuve ahí. Monté y pedaleé calle abajo, hacia el horizonte quieto y abierto que se divisaba más allá de las casas.

**Alejandro Sust**

## **PARTITURA**

en clave de sol  
con armadura de escudos  
sostenidos suspensos  
anudados a la tensa  
carrera de la línea  
al cardiograma monótono  
del silencio en blanco  
sumergido

en compás de espera  
de negras latentes redondas  
corchcas que se traben  
en el discurso picado del staccato  
en ligaduras de síncope prolongada  
por sobre el vértigo de la barra  
el cerco unísono repetido  
interrumpido

en armonía  
de metales superpuestos  
empinados en su torre  
de zancos en equilibrio  
en el tejido exacto disonante  
del acorde pulsado  
en su segundo de piedra  
resonada lúcida  
sol de canto

en melodía de llave  
 primera llamada del fuego  
 del agua tramada  
 en la orilla del sueño  
 en el canto que rueda  
 hacia el centro  
 reflejo de fuga  
 escalinata en flor turbada  
 entramada en su latido  
 al hilo de la luz

## BLUE NOTE

banda que exhuma los primeros compases  
 de un blues perdido en el humo de la sala  
 — colillas

                    cigarros a medio encender  
 cenizas póstumas —  
 mientras afuera en la calle  
 se ahoga la noche en sus mares de concreto  
 secretos besos del hierro  
 en donde se baña  
 la araña del deseo

banda de péndulos  
 de arcos de cuerpo  
 sobre el pulso de los atriles  
 — en el suelo encrespado de tablas  
 enclenque y monocorde —  
 de lluvia de metales en círculo de solos  
 improvisos destinos de la nota que cuelga  
 deshojada en suspenso  
 luego convertida  
 en vértigo de escala  
                                     salto desgarrado  
 en la cuerda del segundo

nota liminar de la garganta  
 gemido del traste horadado  
 del dedo en su callo hurgando  
 en el sonido de su piel abierta  
             en infinitos roces despertando

nota tañida en su gota de sangre  
en su lágrima sola creciendo  
rodando en cadencia  
repitiéndose múltiple percutiéndose  
en tambor timbal

explosión de ola en aire asida  
banda al fin  
al capo concluso  
en retorno a su ceniza de silencio  
de llave escondida  
oveja en vuelta a su redil de partitura  
en el lento descenso del carmín de los cuerpos  
resina de la noche  
llovizna somnolienta  
delgada  
apagada en su sonido de gota  
compás último  
remoto tiempo de la aurora  
día



## **ENTREVISTAS**



Resumen  
de  
Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía: *Historia de mujeres*

En *Historia de mujeres* Rosa Montero nos ofrece 15 biografías con bibliografía acerca de mujeres que han destacado en alguna faceta de sus vidas, o que por el contrario, no han sido justamente reconocidas por una sociedad que no supo o no quiso reconocerlas como escritoras o artistas.

Rosa Montero comenta acerca de sus mini-biografías. Nos explica su visión sobre mujeres fascinantes como Agatha Christie, Zenobia Camprubí, Simone de Beauvoir, Alma Mahler, y Frida Kahlo, entre otras. Nos habla sobre un libro que nos informa, deleita y donde destaca la utilización de un lenguaje vivo y en ocasiones humorístico, con el cual la escritora parece revivir a mujeres que quedan delineadas bajo una perspectiva trazada apasionadamente por otra mujer que se identifica con alguna de sus protagonistas, como ella misma nos confiesa.

En la entrevista, Rosa Montero nos ofrece valiosa información sobre su opinión acerca de los problemas que han frenado el éxito de algunas de “sus mujeres,” como ella misma las denomina, representantes de otras muchas anónimas. Consigue describirlas de forma sintética pero sumamente interesante. La escritora comenta sobre alguna de sus técnicas de estilo de *Historia de mujeres* aplicables a su obra en general y de algunos escritores que parecen haber influido en su proceso de creación literaria.

Rafael Cabañas Alamán  
Boston University



Rafael Cabañas Alamán  
2 noviembre 1997

Entrevista con Rosa Montero.  
En torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*

Entrevista realizada en el Café Gijón de Madrid  
el 23 de julio de 1996.

Rafael Cabañas: Teniendo en cuenta que la biografía moderna, según Paul Murray Kendall, queda definida como una mezcla de ciencia y literatura, ¿Cómo definirías tu libro en estos términos? ¿Has tratado de ser objetiva?

Rosa Montero: Para nada. Es un libro apasionado y por lo tanto tremendamente arbitrario. Me lo he planteado de una manera semejante a como me planteo las novelas, que son una vía maravillosa para poder desarrollar las potencias del ser que todos llevamos dentro. Cada uno de nosotros somos multitud. El escritor o la escritora tienen la posibilidad verdaderamente mágica e omnipotente de desarrollar algunas de esas potencias en sus personajes. Con estas biografías he hecho lo mismo, sólo que en vez de inventármelos he intentado desarrollarlos incluso con técnicas narrativas, es decir, metiéndome dentro de la cabeza de ellos, intentando saber cómo era su fórmula básica, la fórmula casi reductible al CO<sub>2</sub> de su manera de estar frente al mundo. He leído muchísimo porque es un libro de libros, es un libro de biografías sobre biografías, material previo y referencias de libros dispersos. La documentación es exhaustiva y los datos que doy son reales, pero el manejo que hago de esa documentación y cómo me intento meter dentro de esos personajes es muy narrativo.

RC: ¿Qué es lo que te llevó a este tipo de escritura?

RM: El tema en sí. Siempre me ha encantado la biografía. De hecho propuse este trabajo porque toda mi vida he leído muchas biografías, de hombres y de mujeres escritores y artistas fundamentalmente. Para mí la biografía es un poco la manera de aprender sobre la vida que nos espera por delante. Los biografiados en este sentido son un poco como los «scouts» de las películas de indios y americanos que van por delante y se asoman a las lomas y entonces miran lo que viene detrás del desfiladero. Siempre he leído con esa pasión de revivir la vida del otro y de saber un poco más, saber como experiencia vital. Escojo escritores principalmente porque pienso que somos más autoanalíticos y autodiscursivos. Nos explicamos a nosotros mismos de una manera incluso distante. Creo que el escritor se observa a sí mismo un poco de manera científica, como a un espécimen de entomología. Escogí a las mujeres porque tenía que acotar un poco. Es un campo inmenso. Ese interés común por lo humano y por lo existencial, en las mujeres tenía dos pluses. Para mí uno de ellos era el hecho de que las mujeres siempre son historia mucho menos conocida, es el mundo de lo silenciado que es estupendo sacarlo a la luz. La otra es que, como mujer que soy, me permitía analizar hechos generales del ser humano pero también hechos específicos del ser mujer.

RC: ¿Te preocupaba la idea de que lo literario se interpusiera a lo objetivo y científico o viceversa? ¿Tuviste la tentación de perfeccionar la imagen de las biografiadas?

RM: Siempre he sabido que tenía que atenerme más a los hechos, pero metiéndome dentro, por consiguiente, completando. Sé que en todas las historias que he dado aparece mi visión, por lo tanto no es nada más que una visión del personaje. Pero yo pongo el brazo en el fuego a que esa faceta existía, lo que pasa es que posiblemente existían muchas otras que compensaban a esa que presento, pero lo he hecho con la honestidad y con el rigor de creer que esa faceta que yo estoy sacando existía de verdad. Me he metido apasionadamente en esa faceta y la he vivido hasta el final. Hay una construcción narrativa, pero lo narrativo es una manera de buscar la verdad, es una manera de entender el mundo. Es un libro que une quince biografías. Esos libros gigantescos de biografías son casi como una reducción al absurdo porque intentan poner casi todo, cosa que es imposible. Terminan traicionando fundamentalmente al personaje.

- RC: ¿Fue la búsqueda de la verdad de estas mujeres lo que más te preocupó a la hora de escribir estas historias?
- RM: Me preocupé por escribir acerca de mi propio entendimiento por estas mujeres.
- RC: ¿Se podría entender historias en el término inglés «stories» o como «history»?
- RM: Como una mezcla
- RC: André Maurois opina que el biógrafo debe exponer, no imponer. ¿Hasta qué punto piensas que tiene razón o cuál de estos aspectos, tal vez, te parece más aplicable a tu libro?
- RM: No he impuesto, pero no sólo he expuesto. No creo en la objetividad. Esos libros exhaustivos de biografías parten de una premisa, desde mi punto de vista, absolutamente falaz. Se centran en la objetividad, se exceden en exponer. Eso para mí es manipular totalmente al personaje. Yo no impongo una sola visión. Es simplemente mi visión. Está basada en una serie de hechos, y es uno de los fragmentos del ser de ese personaje. Hay muchos otros pero creo que el que yo he mostrado tiene una coherencia.
- RC: En *Historias de mujeres* se establece una especie de diálogo con la tradición, con la voz patriarcal, con personas que causaron mucho daño a la mujer, ¿cómo debería actuar la mujer actual para protegerse ante estos frenos de su propio progreso que le fueron impuestos y que aún limitan su libertad?
- RM: No hay una respuesta única. El machismo, el sexismo, son ideologías en las cuales se nos educa a todos, a hombres y a mujeres, como bien has apuntado. Hay hombres y mujeres en el libro que son culpables de la reproducción del sexismo. No presento como víctimas a muchas mujeres de las que trato. No pretendo que el lector piense «pobrecitas las mujeres y que malos los hombres.» Pretendo entender la realidad un poco más. Toda escritura es un camino de conocimiento. Hemos avanzado muchísimo hombres y mujeres. La realidad es cada vez menos sexista. Lo que tenemos que intentar hacer es, como se hace siempre para librarse de una ideología dogmática como es ésta, es repensarlo todo y preguntarse el porqué de las cosas, no dar las cosas por sabidas, analizar los propios actos de donde sale el prejuicio,

desentrañar el acto de por qué haces las cosas. Así es como está cambiando la sociedad. De hecho ahora, en el mundo occidental, la situación de las mujeres es infinitamente mejor.

RC: ¿Piensas que una mujer está mejor cualificada y preparada para escribir sobre otras mujeres?

RM: Pues no necesariamente. En algunos casos sí, en otros casos no, depende de la capacidad que tenga para ponerse en el lugar del otro. Hay mujeres absolutamente borricas, incapaces de ponerse en el lugar de un hombre o de una mujer. Esa capacidad para ponerte en el lugar del otro es una capacidad humana.

RC: Hay quienes opinan que la biografía de una mujer, si es honesta y bien hecha, debe ser feminista. ¿Estás de acuerdo?

RM: No, no lo estoy. Si con esto quieren decir que se trata de aplicar el patrón de las teorías feministas para las biografías de mujeres, estoy completamente en contra, porque esas teorías además me parece que están intentando mostrar la realidad desde otro lado. Este tipo de biografías aportan muy poco. Me parece que además, son verdaderamente esquemáticas, dogmáticas, muy poco profundas y aunque parece que son reveladoras, no lo son en absoluto. Han hecho bastante daño a la literatura en general. Por otro lado, yo me considero feminista. Esto implica intentar adentrarse en un mundo no sexista. Hay que intentar que la correlación de los valores en la sociedad no exija víctimas y verdugos en este término. Me considero feminista en este término. Una biografía de mujeres será buena en tanto en cuanto esa persona procure entender qué es lo que ha sucedido con esa mujer, puesto que hasta ahora seguimos viviendo en mundos muy sexistas.

RC: Como bien afirmas, «toda biografía no es más que una versión de la realidad.» Te has centrado en mujeres apasionadas y aventureras, ¿te sientes reflejada en alguna de ellas?

RM: En la serie hay mujeres de todo tipo, como sabes. Algunas son verdaderamente abominables. Hildegart Rodríguez asesinó a su propia hija. Laura Riding era una tirana y una manipuladora. En cierta manera me siento reflejada en cada una de ellas. Así como en mis novelas también me siento reflejada aunque no tenga que ver demasiado con lo autobiográfico, incluso con los más abominables de mis personajes, porque de alguna manera he conseguido entenderlos y vivirlos, te intentaré contestar con palabras que creo que dijo San

Pablo: «nada de lo humano me es ajeno.» En esto lo mismo. Algo de todas ellas es en parte mío. Todos participamos de esa negrura, de ese horror, del victimismo, del brillo y del poder de la vida como lo hacen algunas de ellas. Me siento cerca de todas ellas. Algunas me caen más simpáticas. La que mejor me cae es George Sand. Era maravillosa. Me gustaría acercarme a ella en el diseño de mi vida. Otras me horrorizan en otro territorio, como Zenobia Camprubí, la mujer de Juan Ramón Jiménez, por lo que se hizo a sí misma, por su masoquismo aterrador. Ella tenía los medios para no dejarse dominar. Lo suyo no era amor por Juan Ramón, más bien una perversión.

RC: Algunas de «tus mujeres,» como las denominas, acabaron siendo consideradas como locas o perdieron sus facultades mentales a causa de la incompreensión y falta de apoyo. La locura es un tema que parece preocuparte. Aparece en casi todos los capítulos del libro.

RM: Sí, es muy interesante, pero no la definida como la desviación de la norma, sino que de hecho además, lo que termino diciendo en el libro es que la normalidad no existe. Realmente, lo que llamamos locura es una estigmatización de la heterodoxia, y la heterodoxia es todo. Cuando la realidad exterior es mucho más coercitiva, como en el caso de todas estas mujeres que por el hecho de ser tales tuvieron que pagar un alto precio, eso las fuerza a ser más heterodoxas y por lo tanto a ser vistas como locas o a enloquecer y descontrolarse más. Creo que es una realidad que se puede apreciar desde los dos lados. No es que me preocupe la locura, sino más bien lo que se entiende por normalidad.

RC: Sí, a menudo aludes a una locura que fue artificial y casi cruelmente impuesta.

RM: Exacto. Claro, me refiero a la enajenación de no poder ser tú misma, de que te obligan a adaptarte a una imagen totalmente estrecha. Esto es la locura. No poder vivir y adaptarte a otra cosa que no eres tú.

RC: Abundan tus opiniones personales. La voz de Rosa Montero se deja escuchar reivindicando impacientemente, me atrevería a decir, a la mayoría de las mujeres descritas. Reconoces haber estado viviendo con ellas y haberte obsesionado, como si fueran algo tuyo. ¿Has tenido problemas similares a los de ellas para llegar a ser tú, Rosa Montero escritora?

RM: No, por suerte. La diferencia con nuestra generación es notable. Nosotras abrimos brecha, tuvimos problemas, pero nada comparado a

lo de estas mujeres, que casi llegaba a casos de vida o muerte. Eran problemas durísimos.

RC: Encuentro el libro muy informativo respecto a opiniones negativas de personajes famosos en contra de la mujer. Escribes lo que pensaban al respecto Rousseau y Locke, entre otros. Señalas, por ejemplo, que Auguste Rodin se aprovechaba de la escultora Camille Claudel. Por otro lado, en una gran proporción, también destacas la maldad y crueldad de muchas mujeres. El peso de la balanza de la incomprensión que cayó sobre las protagonistas de tu libro creo que se mantiene un tanto equilibrado y la culpa parece recaer en ambos sexos.

RM: Estoy de acuerdo. Lo que pasa es que el marco del sexismo victimiza más a la mujer que al hombre. La mujer no tenía ni la décima parte de posibilidades de salir a flote en esos años. El sexismo convierte la vida en una representación y a los dos sexos, al hombre y a la mujer, en estereotipos y en esquemas de personas, en vez de personas. El sexismo encanalla indudablemente también al varón, lo mismo que el ser verdugo encanalla al verdugo. Ahora bien, hay una diferencia entre ser verdugo y víctima, y una diferencia en una sociedad sexista entre ser hombre y mujer, sobre todo en épocas tan sexistas como en las que estamos tratando. Date cuenta que hasta principios del siglo XX a las mujeres no se les permitía estudiar en las universidades. Hasta mediados de este siglo no se nos ha permitido votar. Salimos de las catacumbas, nuestra situación verdaderamente ha sido de esclavitud. El esclavista también está pagando un precio muy alto por ser esclavista, pero hay una diferencia: es el amo de los esclavos.

RC: Sin duda. La mayoría de las mujeres de tu libro han tenido amantes jóvenes. ¿Piensas que estas mujeres, como otras muchas, tuvieron que refugiarse en amantes jóvenes como reacción a la incomprensión de sus maridos, amantes o de la sociedad en que vivían o como terapia para aliviarse de la opresión, como respuesta para reivindicar su libertad y huir de esa esclavitud?

RM: Creo que suceden dos cosas. Una de las verdades ocultas de las que la gente no habla, es que es muy habitual que haya un período de enamoramiento de los chicos jóvenes con las mujeres adultas. La vida es así. Lo mismo que es muy normal que haya un período de enamoramiento de las chicas jóvenes con los hombres maduros. Esto se ha aceptado siempre, como casi parte del desarrollo de esa mujer. A veces este enamoramiento se culmina y acaba en matrimonio. Pero aunque no sea así, esto es universalmente aceptado. Sin embargo,

cuando sucede a la inversa no sale tanto a la luz, pero creo que esto ha sido una realidad absolutamente corriente desde el principio de los tiempos. La realidad es así. En los casos del libro se sabe porque son famosas y en parte se lo pudieron permitir un poquito más que otras y porque hemos analizado sus vidas, pero ¡cuántas otras hay que no conocemos cuyos romances están mantenidos en secreto! Esto es algo absolutamente común. Por otro lado, una de las reflexiones que me hice es que la mayoría de las mujeres de mi libro eligieron maridos débiles, y pienso que lo hicieron porque en aquellos años tan duros, o bien tenías un marido débil, o bien no te permitían ni contestar, ni discutir un tema en la mesa con ningún invitado. Esto no se permitía. Sólo casándose con hombres débiles, esa situación de prejuicio social se podía alterar posiblemente. También, teniendo amantes jóvenes, podrían controlar la situación. Pero bueno, sobretodo pienso que es lo primero que te he dicho.

RC: A menudo hablas de la bisexualidad de mujeres, como es el caso de Simone de Beauvoir, quien practicaba el *ménage-à-trois* con Sartre y numerosos alumnos y alumnas de ambos. Haces constancia de la posible bisexualidad de la famosa antropóloga Margaret Mead, y citas mujeres amantes de Frida Kahlo. ¿Cómo ves la relación entre bisexualidad y el proceso creador?

RM: No pienses que la veo muy directa. El tipo de sexualidad que se tenga no define una personalidad. No es más que una parte de la vida. Se puede ser homo o bisexual y creativo, tolerante, o bien todo lo contrario. Además hay gente que cambia a lo largo de la vida incluso. Para mí definir a una persona por sus tendencias sexuales es una aberración de esta sociedad.

RC: También aludes a diferentes casos de travestismo. Hablas del «travestismo forzado» de muchas escritoras que tuvieron que emplear pseudónimos para poder publicar. Mencionas el travestismo de meterse a monja, persona que llamas afortunada al poder escribir. Por otro lado me hace gracia que hables de Diego Rivera y de «sus grandes pechos de mujer» que le encantaban a Frida. Hablas de que Isabelle Eberhardt vestía de hombre para ahorrar dinero. Volviendo a Margaret Mead, señalas que en sus estudios detallados de ciertas tribus de Nueva Guinea, la autora dedujo que «las diferencias de comportamiento en razón de sexo eran culturales.» ¿Crees que el intercambio de papeles va siendo más igualitario y justo para la mujer en la España actual?

RM: Sí, para la mujer y para el hombre. Es una dictadura someterse al estereotipo sexual del hombre y de la mujer. También el del hombre es duro: que no tiene que llorar nunca, que tiene que ser rico, que tiene que ser macho, que tiene que ser más competitivo que nadie. El de la mujer es que tiene que ser blanda, pasiva etc ... ¡Son estereotipos tan ridículos y estrechos! Menos mal que ahora las fronteras se van ampliando. Estos estereotipos no corresponden a la realidad, que es más imprecisa, cambiante, paradójica, es siempre turbia, está llena de gamas del gris. Cada vez la realidad externa va aceptando más la pluralidad de la sociedad, que es verdaderamente riquísima.

RC: Hablemos del estilo empleado en el libro. A pesar de que tus minibiografías sean a menudo conmovedoras y de que algunas de tus heroínas silenciosas sean representantes a imitar por otras mujeres, tus palabras no van en contra de un estilo poético que percibimos en novelas como *Temblor*. Pero por otro lado, aparte de los comentarios entre paréntesis, la ironía que empleas, los neologismos, coloquialismos y otras características de estilo que moldean la textura narrativa de tu libro, sobresale un humor muy agudo, el cual me recuerda mucho a autores como Quevedo y Ramón Gómez de la Serna.

RM: Bien observado. Creo que tengo una gran influencia de Quevedo. Lo he leído mucho.

RC: ¿Hasta qué punto te ha sido fácil o difícil combinar tu sentido del humor con la seriedad de los temas que has tratado?

RM: Me interesa muchísimo la visión grotesca. Tengo dos tendencias en mi literatura. Las dos coexisten y conviven en mí y en mi obra también. Parten de mi visión íntima del mundo. Veo el mundo muy grotesco en muchos sentidos, muy risible. Somos muy poca cosa, y hasta lo más trágico tiene una parte grotesca que por otra parte es entrañable. Hay un punto de lo grotesco que no es negro, salvaje, sarcástico ni feroz. Hay un puntito de comprensión, pues en el fondo todos somos muy poca cosa. Es una visión muy española del pasado. Lo grotesco está en Quevedo y también en Valle Inclán, entre otros. La otra parte de la visión es lo fantástico, lo mágico y lo mítico. Lo grotesco y lo fantástico parece que se presenta como dos visiones antitéticas, pero ambas están en mí, en mi contemplación del mundo. Me interesa lo fantástico nórdico, porque no hay tradición española de lo fantástico. Me gusta Andersen, Green, las fantasías nórdicas, las sagas escandinavas. Me gusta mucho Selma Lagerlof y me entusiasma Ursula K. Le Guin.



RC: ¿Qué opinas de Cortázar y Borges?

RM: Me gusta mucho más Borges que Cortázar, pero el tipo de literatura fantástica que nos ofrecen ambos no es el que más me interese. Es como una imaginación intelectual. Me encanta la visión de lo fantástico de Bioy Casares. Para él el mundo exterior es muy importante.

RC: ¿Te interesa lo mítico?

RM: Sí mucho. Me interesan los mitos fundacionales de las culturas como interpretaciones globales del mundo.

RC: ¿Consideras que tu estilo en *Historias de mujeres* difiere de tus novelas anteriores?

RM: No. Difiere en cuanto a que cada obra tiene objetivos diferentes. Hay una absoluta continuidad estilística.

RC: ¿Seguirás indagando en mujeres o escribiendo sobre ellas?

RM: No. Me lo han pedido bastantes personas, pero no creo que escriba biografías de mujeres, aunque hay un proyecto interesante que me han propuesto y del que no puedo hablar.

RC: Muchas gracias por todo.

## ARTURO USLAR PIETRI A LOS NOVENTA AÑOS

**Jorge Marbán**  
College of Charleston

En 1996 se cumplieron nueve décadas del nacimiento de Arturo Usler Pietri, uno de los más ilustres, prolíficos e influyentes escritores latinoamericanos del presente siglo. A partir de mayo (el mes de su nacimiento) Usler recibió homenajes de los más diversos sectores públicos de Venezuela. Combativo, honesto y valeroso, el famoso autor de *Las lanzas coloradas* y *Las nubes* no ha perdido aún, a pesar de su avanzada edad, la energía y la pasión que siempre le han caracterizado. Estos rasgos se evidencian en las palabras que articuló durante la entrevista que le hicimos en su residencia caraqueña el pasado 12 de julio de 1996.

**JM:** Usted ha llegado a una avanzada edad sin muestras aparentes de serias afecciones de salud y con una alerta inteligencia y una energía que le permiten pronunciar combativas y largas disertaciones como la que dio durante el homenaje que le ofrecieron las academias venezolanas el pasado 26 de junio. ¿Cuál es el secreto de su longevidad y energía?

**AUP:** El secreto es vivir cada día plenamente, el no haber tomado vacaciones nunca en mi vida; el pensar que cada día es el único de vida que tengo y el hacer lo que creo que tengo que hacer desde por la mañana hasta que me acuesto: una disciplina de trabajo, de estudio, de acción, que me ha mantenido vivo y despierto y enterado de lo que pasa en el mundo.

- JM:** Esta larga vida suya se extiende desde el comienzo de la época del automóvil hasta la era de los viajes espaciales y los cerebros electrónicos. Usted tiene una perspectiva privilegiada para enjuiciar este siglo. ¿Cuál es su juicio sobre esta centuria que está a punto de terminar?
- AUP:** Bueno, eso sería muy largo de explicar. Yo tengo la convicción de que estamos asistiendo a la crisis final del complejo ideológico, moral y filosófico que creó el movimiento llamado la Ilustración, prácticamente en el siglo XVIII. Entonces se crearon una serie de conceptos de ideas, de que el hombre estaba en la Tierra para la felicidad, que era posible el progreso continuo, que el hombre era bueno, que los que lo echaban a perder eran los gobiernos. Me da la impresión que después de dos guerras mundiales y este espantoso siglo en que estamos viviendo y después de la Guerra Fría (que fue la última gran mitología política que ideó el mundo) hemos desembocado en un momento en que nada de eso tiene valor. La ideología del siglo XVIII, el complejo de pensamiento y de conceptos que nos legó la Ilustración, está en liquidación y no tenemos con que sustituirlo.
- JM:** Algunas personas piensan que nos hallamos en una época de transición...
- AUP:** Toda época es de transición y si no fuera así se acabaría la Humanidad. Pero es verdad que los valores, los conceptos y los sistemas ideológicos por los cuales hemos vivido están liquidados. Y estamos en la más grande orfandad ideológica. Vivimos en este momento en un mundo regresado a las formas más primitivas y elementales de nacionalismo, de fanatismo religioso, de particularismo local, de violencia desenfrenada.
- JM:** Este año se cumplen sesenta años de la publicación de su artículo, "Sembrar el petróleo," su famosa admonición sobre el desastre que una errada política petrolera podría traer a Venezuela. Los últimos diez años parecen haber confirmado sus vaticinios. ¿Cómo cree Ud. que Venezuela podría salir de la profunda crisis económica que la afecta?
- AUP:** Venezuela puede y va a salir de su profunda crisis económica porque tiene dos factores muy importantes a su favor. En primer lugar, tiene inmensas riquezas y sigue siendo, hablando en términos petroleros,

el país más rico de la América Latina. Son inmensos recursos con los cuales es posible, a pesar de todo el tiempo perdido y todos los errores cometidos, empezar a construir un país normal. Y en segundo lugar, tiene una reserva de capacidad humana que no tuvo nunca. Hoy día son millares los venezolanos que se han formado en las mejores universidades del mundo. No los había hace 30, 40 ó 50 años. Es un enorme capital humano capacitado en todas las disciplinas modernas necesarias para llevar a cabo un plan de desarrollo en el país. De modo que tiene con que salir de las dificultades. Sería un caso escandaloso que con todos los recursos y con la gente capaz que tiene no lograra salir adelante.

**JM:** Sus primeros artículos periodísticos fueron escritos hace más de 60 años y su columna de divulgación y exposición, "Pizarrón," está a punto de cumplir medio siglo de existencia. Muy pocos intelectuales hispánicos (una posible excepción es la de Germán Arciniegas) han escrito durante tantos años para la prensa periódica como usted. Es una labor que, aparte de sus méritos literarios y pedagógicos, requiere una intensa dedicación. ¿Cuál es el sentido y la proyección de esa consagración suya a este tipo de escritura?

**AUP:** Es un sentido de dignidad: no concibo mi vida de otra manera. Si hubiera sido alcohólico me imagino, pues, que estaría tomando todos los días alcohol. Yo soy un hombre que no concibe la vida sino para hacer algunas cosas que tengo que hacer. Fuera de eso me sentiría muy mal. He hecho lo que creo que tengo que hacer: atender a mis preocupaciones fundamentales y tratar de servir las en la medida de mis fuerzas y mis posibilidades.

**JM:** ¿Tiene en proyecto alguna nueva obra de ficción o ha señalado ya con *Los ganadores* y *La visita en el tiempo* el fin de su labor narrativa?

**AUP:** Tengo problemas muy graves en este momento por la edad: estoy perdiendo la vista rapidísimamente, de tal modo que ya no puedo escribir a máquina y toda mi obra fue escrita a máquina. De manera que una novela no se puede dictar. Los artículos que estoy publicando los dicto, no los escribo. Es muy difícil que yo pueda meterme en una obra de ficción con esas limitaciones físicas insalvables.

**JM:** Pasemos ahora a otro tema. El escritor canadiense Marshall McLuhan apuntó hace cerca de treinta años la emergencia de nuevos hábitos

culturales relacionados con el predominio contemporáneo de los medios audiovisuales. Muchos jóvenes y adultos de hoy consumen en juegos electrónicos y en el Internet las horas que antes se invertían leyendo libros. ¿Cómo juzga Ud. ese fenómeno?

**AUP:** Es un cambio radical que está ocurriendo y contra el cual podemos hacer muy poco. Estamos presenciando el surgimiento de una humanidad que va a depender mucho más de los medios electrónicos, de los medios audiovisuales, para conocer lo que está pasando, para estudiar y para aprender, que de la lectura de libros que predominó desde la Edad Media hasta hoy. Estamos ante una gran mutación de lo que pudiéramos llamar los instrumentos de difusión de la cultura. Yo no creo que la situación sea reversible.

**JM:** Se ha llegado a pensar que la cultura humanística está a punto de desaparecer y con ella el respeto a la tradición y a los valores espirituales que ha sido la marca de nuestras más avanzadas civilizaciones. ¿Está de acuerdo con esa apreciación?

**AUP:** No lo estoy porque eso significaría que va a desaparecer el arte, la literatura y la parte creativa del ser humano, algo que ha tenido desde sus orígenes más remotos. Lo tienen las tribus más primitivas del mundo. La gente que baila el rock and roll está haciendo un acto cultural a su manera. ¿No puede acaso la gente que baila el rock and roll dar un paso más allá y oír a Beethoven y a Stravinsky?

**JM:** Ud. ha estado abierto siempre a las nuevas corrientes. Autorizó, por ejemplo, la adaptación de *Las lanzas coloradas* en ópera rock. Una de las cosas que he observado, al hablar con jóvenes venezolanos es que Ud. es una de las pocas figuras públicas que resultan simpáticas a ese sector de la población.

**AUP:** No me ven como un estorbo ni como un obstáculo o como un antigualla que no les sirve para nada, afortunadamente.

**JM:** Otra pregunta. El siglo XXI está a punto de comenzar. ¿Cuáles son para Ud. las preocupaciones fundamentales que deben orientar los esfuerzos de Venezuela y los países hispanicos en la próxima centuria?

**AUP:** Bueno, contribuir en la medida de sus posibilidades, que no son muchas, a que se establezca un orden mundial aceptable que no lo

tenemos, porque tuvimos hasta ayer un orden terrible y amenazante pero que era un orden: el de la guerra fría que desapareció. Era un esqueleto que permitía que el mundo se sostuviera. Ahora tenemos una superpotencia en el mundo que no puede cargar con todas esas responsabilidades (no sería viable, tampoco, que cargara con ellas) y no tenemos nada a la vista que vaya a sustituir eso, de modo que lo primero es crear un orden viable para que el mundo pueda seguir.

**JM:** Hemos observado en los últimos años la división entre los países de poderosas economías y los países subdesarrollados, la situación que algunos identifican un poco simplistamente, entre los países del norte y los del sur. ¿Cree que la división se va a perpetuar?

**AUP:** Esa división se va a perpetuar, señor, porque esa división no es entre pobres y ricos, sino entre gente que sabe y gente que no sabe. Es una división profunda que no se remedia repartiendo dinero. Habría que hacer que el habitante de Mozambique fuera tan productivo como el habitante de Luxemburgo y eso no se puede hacer hoy. Se podrá dar ayuda a Mozambique pero darle al hombre de Mozambique la capacidad productiva, creativa y gerencial del hombre medio de Luxemburgo, eso no se puede hacer. Es una utopía. Va a haber siempre un mundo ignorante y un mundo que sabe. No es cuestión de dinero. Si Ud. en este momento cogiera todo el dinero del mundo y lo distribuyera por igual entre todas las naciones, en 50 años volvería a haber la misma división entre naciones ricas y pobres porque hay naciones que no son capaces de hacerlo. Esa es la realidad.

**JM:** Me da la impresión que Ud. está tratando de indicar que el problema es de educación y de mentalidad.

**AUP:** Es un problema cultural. Hoy en día se está viendo que el capitalismo fue una mutación cultural que ocurrió por razones que se han investigado. Eso se produjo en un rincón de Europa, los Países Bajos. Luego pasó a Inglaterra. Hasta entonces eran los países del sur los que habían dominado la escena europea. Se produjo porque hubo un cambio de mentalidad sobre lo que era el dinero, el ahorro y el trabajo. Luego los demás países vieron que eso daba resultado y trataron de imitarlos y copiarlos. Mientras no logremos cambiarles la mentalidad a los seis mil millones de hombres de la Tierra (y ésta es una empresa difícil) no va a cambiar esa situación.

- JM:** Ud. ha visto como en el caso de España las estructuras socio-económicas, aunque con grandes dificultades, se han modernizado y el país ha progresado. La España de 1996 es muy distinta a la de hace cuarenta años. ¿Ud. no cree posible la misma transformación con respecto a otros países, incluyendo los latinoamericanos?
- AUP:** Veo muy difícil esa transformación con respecto a los países de Africa y algunas naciones asiáticas. Pero China va a salir. La India va a encontrar una forma de organización y ya está caminando hacia ese futuro. La América Latina tiene que llegar a un momento en este nuevo orden mundial de encontrar cuál es su papel. Lo puede hacer, lo tiene que hacer. Estoy confiado en que lo encontrará.

# RESEÑAS





**Privitera, Rodolfo. *Desde otro lugar*. Buenos Aires: Florida Blanca, 1997.**

In the cryptic opening story or vignette of Rodolfo Privitera's *Desde otro lugar*, there is the rather unsettling image of a decapitated head, wrapped in a sackcloth and impaled on a pitchfork. The head is dislodged and the cloth is removed to reveal a bloody face. And this image is a fitting one to inaugurate this collection of short narratives, since amputation, dismemberment, and mutilation are the operations that most aptly characterize not only the elements of the stories, but the style of narration and authorial psychology as well. As one character declares, "hicieron que olvidáramos el cuerpo, lo mutiláramos (91)." And yet this mutilated "body" could just as easily refer to the *corpus* of writing which comprises the collection and, in the author's view, the act of writing itself.

The title provides the collection with a fitting aporia, since Privitera is well aware that it is impossible to narrate "from elsewhere." And yet the desire or nostalgia for an elsewhere reveals a peculiar mental partition (between here and there) which belongs exclusively to the realm of psychology or linguistics, a schism upon which Privitera seems to bestow the privileged moment of literature itself. There are echoes of Blanchot here (I am thinking of *The Space of Literature*) and it is perhaps no coincidence that Privitera is himself an important translator of twentieth-century French literature.

These "stories" emphasize multiplicity of place and authorial point of view, and highlight the diffuse and heterogeneous rather than monolithic and consolidated aspects and intersections of literature, memory, time, madness, language. The author rather methodically chooses to fragment his narration with the intention to disorient, and the most obvious outward manifestation of this technique is the portrayal of the human subject as cubistically divided into disparate body parts rather than as something unified and homogeneous.

In "El señor de la servilleta," for example, the "inner lives" of the characters are not scrutinized in favor of a portrayal of the outer image of a couple seated at a table in a restaurant who is perceived by those around

them. Hands are emphasized, as well as voices, backs, legs, eyes, and fingers. The wife is described as having a "neutral face." In this particular story there is enough to discern an outline of a social commentary, since there is a dynamic or dialectic between the gourmandism of the couple, who cut their cheese "como si estuviera ante un ceremonial religioso (26)," and what they *perceive* to be the envy of the observers around them. And yet one gets the impression that social commentary is not entirely or exclusively what Privitera is after, unless the two seemingly opposed notions of social realism and the narrator's fondness of surrealistic or hallucinogenic closures can be reconciled. In this case, the protagonist uses a body-sized napkin while dining, and comments to his wife, "Vos sabés Sara, que mi vida es mi obra y mi obra es sacarle lustre al mundo con detergente (25)."

The worlds conjured in these narrations are of such concision that the specifics of a socio-historic context have been deliberately omitted, resulting in phantasmagoric shade of a society whose underlying cohesion is both a real and a linguistic violence. (Thus the comparison, in both form and content, with Kafka is an inevitable one.)

And violence is also the common thread among these seemingly heterogeneous narrations. Drowned babies, murdered judges, assassinated Franciscan monks, beatings in broad daylight (to the disinterest of the onlooking crowd), institutionalization and sedation are elements that leave the reader with an unmistakable malaise. And the only repeated place-name in these stories is "Buenos Azotes," so-baptized by a nineteenth-century general, who, in pursuit of Indians, declared, "Y si vuelven, no buenos azotes les daremos." The allegorical reference of the place-name needs little explication. And yet, it is worth repeating, that is the *only* place name mentioned, and usually the violence of Privitera's allegories is of too rarified a nature to lend itself to an explicit grounding, a here and now or a there and then.

If violence is the common denominator, it seems to take place in a realm that does not entirely pertain to the kingdom of this world. Privitera's most notable achievement is in fact this tremendous force with which he instills the language of narration, a prose which progressively condenses out the prosaic from seemingly quotidian situations, or which transports them to a space which approaches the poetic. Thus violence is not merely a recurrent "theme" but an operation which the author has performed on narration itself. The narrator of "Obsesiones," in recalling his experience in a mental asylum, explicitly juxtaposes this simultaneous bodily and linguistic mutilation:

Experimenté otras memorias, tal vez únicas en el mismo instante de su manifestación. Se desprendían de ojos languidecientes, labios en murmullos, brazos, manos, pecho de mujer, de hombre, sangre, humo, palabras, algunas de ellas incomprensibles (67).

Unfortunately, such a tenuous procedure can show the strain of the formulaic, specifically in the form of the at times predictable “surprise ending.” Thus the reader is half expecting the ant, which is the point of departure for a Platonic dialogue between two philosophers in “El gran bonete” will be crushed underfoot by one of the two dialecticians at the story’s conclusion. That is perhaps a caviling objection, though, and one that is more appropriately geared to the entire genre of short fiction. Privitera’s contribution to that persisting genre is a provocative one that in many aspects harvests the intellectual and historical tensions, movements and vicissitudes of this waning century.

Paul B. Miller  
Emory University



Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Peisa, 1996.

En los años 90 han aparecido dos novelas referidas a valles de los Andes centrales a mediados de los años 40: *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco (Peisa, 1994), y *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez (aparecida en 1993). Ambas presentan ese mundo desde un punto de vista radicalmente distinto del de la novela indigenista<sup>1</sup>, pero todavía no pueden ser leídas sino contra el telón de fondo de ésta, como una suerte de post-indigenismo narrativo que diluye la construcción ideológica de lo “indígena” en el intento narrativo realista de la “región”, y al hacerlo diluye también la idea de lo “popular avasallado” en algo que podríamos llamar lo “pequeño burgués resistente” a las fuerzas disolventes que han corroído lo nacional.

Si el indigenismo ha sido descrito por la crítica mediante diversas alusiones a la auto-negación cultural de las capas medias, y a su secuela de disyunción entre forma y tema<sup>2</sup>, novelas como estas<sup>3</sup> vendrían a representar una suerte de auto-reconocimiento y reintegración de las capas medias de algunas zonas específicas de los Andes centrales, con innegables efectos en el sujeto del enunciado. Es evidente en ambos textos una modernización de la técnica narrativa y del manejo del lenguaje respecto del indigenismo.

Así *País de Jauja*, el texto que nos interesa más en este comentario, podría ser visto como una novela de reivindicación regional, quizás en un sentido parecido al que antes se usaba para hablar de reivindicación del indio, es decir como la presentación de un personaje a partir de lo que se considera sus mejores rasgos. Su argumento central vendría a ser el desciframiento de la región oculta (ahora revelada en el plano del mundo de la vida, de las interrelaciones sociales, de la aparición de un paisaje urbano con significado propio y de refundación mítica), realizado a través de un **Bildungsroman**, la llegada de un personaje juvenil a la madurez<sup>4</sup>.

Los mundos cifrados en *País de Jauja* son los de la historia familiar (castrada por la historia nacional), la mitología quechua fundacional de lo local (castrada por no tener portadores con capacidad reflexiva), el misterio de un cosmopolitismo fecundante (afectado por la falta de interlocutores locales), y la vida interior y privada de la burguesía local (definida por una sensibilidad estética supra-regional). Este es el rico laberinto que recorre Claudio Alaya,

un simpático, juvenil (y algo lento) catecúmeno de lo jaujino, de vuelta a la ciudad para pasar unas vacaciones. Un mundo cifrado adicional es el de la tradición de Jauja como excepción en lo cultural andino, como isla de modernidad, una “pequeña sociedad de gentes cultivadas” que — nos dice la solapa — identificó el viajero francés Charles Wiener ya en el siglo pasado.

Los textos del indigenismo narrativo clásico (Enrique López Albújar, Ciro Alegría, antes la propia Clorinda Matto de Turner) han sido planteados desde un “lugar que no es”: el sujeto del enunciado es una persona simpatizante pero exterior al tema de la provincia “indigenizada”, pero que a la vez pretende ser una presencia en ella, claramente del lado de lo indígena en cuanto ética, pero obviamente del otro en cuanto lenguaje, cultura, y acaso diferenciado respecto de su propia identidad andina no popular. Rivera Martínez no es ingenuo sobre este problema que va más allá de uno u otro movimiento o estilo: “... te leíste en unas horas, como si se hubiera tratado de un cuento, *Los perros hambrientos*. Lo supo Abelardo y comentó: “¿Ves ahora cómo se sufre en otras partes de la sierra, y que la melancólica Arcadia en que vivimos es una excepción?” Y tu tía Ñarisa, que andaba por el cuarto, preguntó: “Pero, con todos esos libros ¿no se te hace un entrevero en la cabeza?” (321).

En verdad desde el punto de vista estrictamente literario, no hay tal entrevero en la cabeza. Rivera Martínez ha asumido sus opciones y las ha desarrollado bien, como también Riesco. En estas dos novelas el sujeto del enunciado es congruente (integrado) al enunciado mismo, en una visión más o menos idílica de una clase media andina que simpatiza con lo indio y que participa de lo occidental, y que no pone por delante, ni acepta ser definida por conflictos con ninguno de esos mundos. No es una literatura reivindicativa, en el sentido confrontacional en que lo fue la de otros decenios; aquí está más bien la idea de lo andino como “bloque socio-cultural” sin contradicciones internas aparentes. Miguel Ángel Huamán la llama literatura indígena o andina, por oposición a indigenista, apuntando al carácter andino de sus autores y sus temas, y la considera renovadora de la tradición de la narrativa indigenista.

Una diferencia importante con *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro (1960), podría ser que el de Ribeyro es un personaje limeño que viaja a la provincia (como tantos de Mario Vargas Llosa, que ha resultado, junto con José Santos Chocano, el gran explorador literario de geografías sociales) y hace, en efecto, una crónica que no es expresión de culpa social ni un testimonio de parte. Ya en el primer párrafo el narrador anuncia: “Una presencia olfativa me cercaba y me recordaba a cada paso mi condición de forastero, de hijo de tierra extraña” (3). En cambio las de Riesco y Rivera Martínez son, como tantas canciones andinas, miradas nostálgicas del emigrado.

Estas son novelas andinas virtualmente sin indios, en las que el énfasis está puesto en la tácita identificación de los personajes andinos de clase

media con el resto de la burguesía peruana. Se deja atrás los intentos de construir la identidad de lo indígena para pasar a intentar revelar la identidad de lo burgués nacional. En la búsqueda de esta identidad burguesa es importante el establecimiento de un espacio privado, de interiores domésticos, donde se desarrolla, en ambas novelas con maestría, afecto y compromiso reales, la forma de ser, las actividades modernas y la intimidad de los personajes<sup>5</sup>. Descubrimos allí lo que esos personajes de los años 40 tenían y no tenían de andino, y lo que tenían o no de simple burgués peruano, finalmente un tema del racismo y la exclusión<sup>6</sup>.

El planteamiento indigenista había sido una constante celebración de lo exterior: los panoramas de la naturaleza, el hombre en el campo, la ciudad como zoco. Lo que nunca se había dicho es que esos espectáculos rodeaban, ya desde los años 20, un espacio de conciencia privada. Solo que entonces ese espacio era visto exclusivamente como el del gamonal, y en estas novelas es presentado como el del ciudadano. La novela es un gran acto de valor, pues rompe con numerosos mandamientos en la relación de lo peruano criollo con lo andino. Entre otras cosas se atreve a colocar, como hace Riesco, a un personaje no “indígena” en el centro del mundo de la novela.

Veamos: 1. La armonía, no el conflicto, está en el centro de la narración sobre los Andes, aunque esto no deja de ser problemático para el autor. 2. Un grupo social andino aparece ejerciendo sus capacidades sin límites, en este caso el poder de fantasía cultural de las capas medias ilustradas. 3. Lo occidental es presentado como complementario de lo quechua (otra vez el tema del no conflicto), en este caso lo griego antiguo sobre todo, pero también el cosmopolitismo que se filtra a Jauja a través del sanatorio<sup>7</sup> y las ideas socialistas. 4. Hay una inédita confesionalidad de lo provinciano que corre el riesgo, creo que con éxito, de buscar seducir a un lector construido como una suerte de “forastero nacional”.

Una palabra para todas estas cosas sería madurez, en el sentido de reconocimiento y valoración de la propia realidad social y personal del narrador. Pero también en el sentido de la capacidad de asumir el riesgo de personajes que deben tener y mantener su sentido más allá de su papel en el argumento, en el desgastante terreno de la anécdota cotidiana.

Pero el acto más maduro y arriesgado de Rivera Martínez es haber construido una Jauja utópica, que en muchos puntos desafía las leyes de la gravedad histórica y se reclama, sin decirlo jamás con todas sus letras, como territorio cabal de la fantasía. La novela quizás no resistiría una lectura sociológica mecánica, pero es obvio que eso no está en su proyecto. Sin embargo es una novela de Jauja, mientras que la de Riesco solo transcurre en su localidad (muy posiblemente Tarma).

Más bien *País de Jauja* invita a través de sus 500 páginas a soñar con territorios con los que los lectores literarios peruanos acaso nunca han fantaseado frente a una página. Una familia de capas medias provincianas articulada por el afecto y la sensibilidad, viviendo una austeridad digna, una



ciudad donde los personajes tienen roles y en esa medida ciudadanfa, un espacio cultural que no se agota en el folklore y que enriquece sin desdibujarse en el encuentro con lo occidental.

Pero el sueño no carece de complicaciones. Hablando, como si fuera, de la novela misma, los personajes dicen: “¡Qué lindo paisaje,” prosiguió mi hermana, “y qué lindos, en especial, los maizales de San Jerónimo, los arbolados de Concepción, y el violado y afil de los cerros del lado Oeste del valle!” “Sí, pero a mí no me gusta Huancayo,” dijo Abelardo, coincidiendo con mi hermana. “Allí hay más pobreza que aquí, y mayores diferencias de clase,” dijo mi tía. “Pero son lindas las mantas, y los campos de Chupaca, y la iglesia de San Jerónimo,” dijo mamá con aire soñador. “¡Qué entrevero, hermana mfa!” comentó mi tía” (274).

Es imposible no pensar que si todo el país se hubiera formado en la Jauja del adolescente Claudio, hoy el Perú sería un lugar mucho mejor. Y aquí está la ironía desgarrada del título: el país de Jauja ha sido una quimera de los occidentales, un bálsamo de los forasteros, y Rivera Martínez nos muestra cómo hubiera podido ser real. Sólo se precisaba más provincia, más corazón, más sencillez, más nacionalismo.

Mirko Lauer

### NOTAS

- 1 Ver Tomás Escajadillo, *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru, 1994.
- 2 Antonio Cornejo Polar, *La novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980, 90 pp.
- 3 También podría estar en este patrón post-indigenista el libro de Selenco Vega Jácome, *Casa de familia*, Lima, 1995. Hay una reseña sobre este libro de Tulio Mora en: *La República*, Lima
- 4 Es Sergio Ramírez quien ha elaborado sobre el aspecto de novela de formación de *País de Jauja*.
- 5 Hablando del siglo pasado, Walter Benjamin dice en *París, capital del siglo XIX*, que “por primera vez el dominio vital del hombre privado se opone a los espacios de su trabajo. Se sitúa en su interior (...) Para dar nacimiento a su ambiente privado, aparta sociedad y negocios. Así nacen las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado este interior representa el universo. Allí junto lo lejano y lo pasado. Su salón aloja el teatro del mundo” (131).
- 6 Véase Guillermo Nugent, *El laberinto de la choledad*, Lima, Fundación Ebert, 1992, 140 pp. Hay una reseña de Lauer, “La mentira cordial”, en *Debate*, Lima.
- 7 Preceden a Riera Martínez en el tratamiento del tema de la tuberculosis en Jauja la novela de Abraham Valdelomar, *La ciudad de los tísicos* (en *Variedades*, Lima, 1911, de los Nos. 173 a 185; también en las *Obras completas* de Edubanco) y la de Carlos Parra del Riego *Sanatorio* (Santiago de Chile, Zig Zag, 1938).

**Carlos García. *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López. Pamplona: EUNSA, 1996.**

Conviene comenzar esta reseña con la observación que hace Victoriano Roncero en el estudio preliminar de la edición que comentamos y que sirve, a su vez, de justificación de la misma. En efecto: “*La desordenada codicia de los bienes ajenos* [París, 1619] de Carlos García pertenece a ese grupo de obras de nuestra literatura áurea que están aún por explorar, y que se hallan a la espera de un estudio que las saque del olvido en que se hallan sumergidas” (18). Hay que añadir — teniendo en cuenta la lectura de la introducción que comentaremos más adelante — que, además, se trata de una obra importante con detalles y matices significativos que han de ser tenidos en cuenta en su integridad en el completo análisis de la novela picaresca. En este sentido vemos cómo algunas obras conocidas de todos — no muchas más de media docena — reciben prácticamente toda la atención de la crítica, mientras a otras, por el contrario, se las aleja de estudios documentados, manuales y con demasiada frecuencia de las salas de enseñanza. Presentar, por tanto, una de estas obras “escondidas” en una edición pertinentemente anotada y con adecuada bibliografía era una necesidad.

La edición de Victoriano Roncero consta de dos partes o bloques fundamentales: introducción (11-43), y texto editado de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (55-185). Al final se presenta un útil índice de notas (con refranes y frases hechas) (188-191). La introducción, a su vez, está subdividida en varios apartados: Biografía (11-15); *La desordenada codicia*: novela picaresca (15-43); por último, tenemos una bibliografía (ediciones, estudios sobre Carlos García y sus obras, bibliografía de las obras citadas en notas) (45-49).

Las primeras páginas del libro están, pues, dedicadas a Carlos García, figura de la que, como tantos otros autores de los siglos XVI y XVII, sabemos bastante poco. Victoriano Roncero basa sus comentarios de la vida de Carlos García, sobre todo, en documentos judiciales de la época y otros detalles de los estudios de Barrera, Pelorson y Barçau. Estos críticos se refieren a nuestro personaje con datos biográficos — a veces hipotéticos —

señalando siempre sus obras conocidas: *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra o La Antipatía de franceses y españoles* (1617) y *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. A las aportaciones de la crítica sobre la vida de Carlos García hay que añadir las reflexiones personales de Roncero. En este sentido, nuestro doctor en medicina — como parece ser claro — pudo también haber cursado estudios de Teología en la Sorbona. En efecto, en la época no sólo los miembros del clero cursaban los estudios de Teología; éstos también eran cursados por laicos. Convendría tener en cuenta también el tiempo transcurrido entre los posibles estudios teológicos — si tuvieron lugar y si fueron concluidos — y la redacción de los documentos judiciales mencionados. Así pues, la alusión al “doctor en Teología” puede aceptarse parcialmente. No es infrecuente en diferentes documentos históricos de la época encontrar inadecuadamente especificadas ciertas titulaciones (bachiller, licenciado, doctor, etc.).

El segundo apartado de la introducción está dedicado al análisis de *La desordenada codicia* como novela picaresca. Las páginas asignadas a este tema tienen singular importancia. Comienza Roncero con algunas reflexiones de carácter general sobre los géneros literarios para entrar en el tema que le interesa: la obra de Carlos García como posible obra representativa de la picaresca. En diversas ocasiones la crítica ha clasificado las diferentes obras en que el pícaro es la figura central. Literatura picaresca, novelas de pícaros, literatura del pobre, etc., son términos que aunque sean justificados, por la discrepancia existente entre ellos, a veces tienden a oscurecer la percepción del lector — sobre todo del no especializado — frente a una literatura que sin duda comparte una serie de características distintivas. Ciertamente que la intención no implica el resultado. Aunque la crítica haya clasificado la obra de Carlos García con diferentes apreciaciones que en general tienden a tratarla como obra de segunda mano — en los casos que la acepte como obra/novela picaresca — no es lógico pensar que su autor tuviera en mente algo diferente de una obra de la picaresca. Si *La desordenada codicia* no presenta plenamente o claramente las tres características que Américo Castro señalaba como representativas del género (autobiografía, técnica realista y concepto pesimista del mundo) habrá que tener cuidado en la descalificación de la obra como parte imperfecta del género o del canon. En este sentido la matización de Peter Dunn al considerarla “beyond de cannon” nos parece injusta. En el caso de la picaresca, creemos, el canon es menos claro que en otros géneros — teatro o poesía — posiblemente por ser muy limitado el número de obras en que la crítica está de acuerdo sobre su sentido y valor. La apreciación de Francisco Rico al clasificarla como una de las narraciones con pícaro no es inadecuada, aunque nosotros pensemos que la obra pertenece al género picaresco. Lo que ocurre es que hay un puñado de obras, reducido como decíamos, que han adquirido notable fama y que se han establecido como

modelos. *La desordenada codicia*, si no tiene la agilidad de la prosa de Quevedo o Mateo Alemán o la multiplicidad de interpretaciones de otras obras — caso *Lazarillo de Tormes*, o el mismo *Buscón*, sin ir más lejos —, si lo autobiográfico no tiene el valor establecido por otras obras de pícaros, si la narración descriptiva de asuntos y lugares no adquiere la perfección de algunos pasajes, ciertamente maravillosos de las obras mencionadas o de *El Estebanillo González* o *La Picara Justina*, habrá que indagar en otro lugar para ver si hay algo destacable en la obra que la caracterice y por la que adquiere valor dentro del género. Creemos que además de tratarse de una obra con pícaro entretenida, la riqueza de su lenguaje es uno de esos rasgos distintivos o esos matices a los que hacíamos referencia sobre el que se debe profundizar para no caer en la tentación de excluirla total o parcialmente de la novela picaresca. El tema de *La desordenada codicia* como novela picaresca es bien tratado por Roncero en este apartado. Las características que se señalan indican y justifican claramente la importancia de la obra. De los temas recurrentes de la novela picaresca (hambre, libertad, robo, ascensión social) como señala Roncero, en la obra de Carlos García dominan el robo y la libertad; formando éstos “el armazón ideológico de la novela” (33). Estos temas son tratados con detalle en el estudio que en este momento analizamos. También se destaca el trato que hace Carlos García de los tipos de ladrones; sobre todo al referir “tipos que no aparecían casi nunca en la literatura satírica” (38) como los cortesanos, los clérigos (que hurtan “diciendo cuatro misas por cuarenta que les pagaron”) (38) o los predicadores. Es interesante la referencia irónica en el listado que se hace de los oficios más honrados, exentos del vicio de robar: lacayos, cocineros, carceleros, truhanes y putas. No olvidemos en el caso de las últimas que aunque teóricamente fueran censuradas por ciertos moralistas de la época, las casas públicas se permitían — un mal menor para evitar otros males mayores — con base en la tradición e incluso en autoridades civiles y eclesiásticas. El ejemplo del padre Mariana que dedica todo un capítulo de su *Tratado contra los juegos públicos* al tema y después de poner verde al oficio más antiguo del mundo cede un punto para defender algunas casas públicas es representativo del prestigio del oficio. El último tema de este apartado es la intencionalidad de la obra. Según Roncero ésta es moralizante y en algún momento político-social; así se desprende implícita y estructuralmente en la obra misma. Este apartado es significativo en la edición que presentamos. Además de los puntos ya señalados y otros que son tocados conviene destacar que no sólo Roncero analiza la obra en cuestión — en algunos momentos el trato de la crítica es sobre todo presentativo —, sino que nuestro crítico entra con referencias de todo tipo en un constante diálogo con otras muchas obras — destacando, como es lógico, las de la picaresca — que enriquecen el discurso, el análisis y la tesis presentada.

El apartado dedicado a bibliografía (con relación a la introducción y a las notas) refleja de nuevo el manejo de fuentes y frecuentes referencias al tema que se viene tratando. Las documentadas notas aclarativas o informativas al texto editado (modernizado en acentuación, puntuación y ortografía, salvo casos de grafías que presentan resonancias fonéticas) ilustran esta nueva edición de *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Finalmente, conviene incidir de nuevo en las palabras de Victoriano Roncero sobre la necesidad de un estudio que saque del olvido esta obra de Carlos García. A partir de ahora esta reflexión habrá que hacerla en tiempo pasado.

José Luis Suárez García  
Colorado State University

**Pedro Calderón de la Barca. *El primer blasón del Austria*. (Atribución insegura). Edición de Victoriano Roncero. Autos Sacramentales Completos, 18. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 1997.**

La Universidad de Navarra viene publicando desde 1992, en ediciones eruditas y volúmenes individuales, los autos sacramentales completos de Calderón de la Barca, proyecto que se ve aumentado por el libro que aquí reseñamos, número 18 de la colección, cuya realización debemos a Victoriano Roncero.

El libro se inicia con un “Prefacio” de Ignacio Arellano (9-12), co-director del proyecto de edición crítica completa de los autos sacramentales de Calderón, en el que expone sus dudas de atribución de *El primer blasón del Austria* al dramaturgo madrileño, basado en la brevedad del auto, en la poca “densidad alegórica y bíblica”, la falta de música y de las variedades simétricas tan comunes en otras obras de Calderón, la presencia de unas rimas que él considera pobres y otras deficiencias poéticas, y la afirmación, al final del auto, de que el poeta se confiesa “hijo vuestro” ante el público toledano, lo cual hace pensar a Arellano que el autor debió ser un “incógnito vate toledano”. A pesar de ello, el profesor navarro considera imprescindible la incorporación de este auto a la colección, dejando que la crítica continúe la discusión sobre la atribución calderoniana.

El problema de la autoría de esta obra se remonta al mismo Calderón. En el índice que hizo de sus autos en 1680 en respuesta al Duque de Veragua, el dramaturgo omitió *El primer blasón del Austria*, anotando, sin embargo, *El primer blasón de España*, obra de la que no conocemos su paradero. Nuestro auto aparece mencionado, sin embargo, en la “Tabla de los autos sacramentales”, incluida por Juan de Vera Tassis y Villarroel en la *Verdadera quinta parte de comedias* de Calderón, publicada poco después de la muerte del autor, en 1682. Y vuelve a aparecer en 1735 en un índice de comedias y autos sacramentales de Calderón y otros autores, así como en el *Theatro hespañol* de Vicente García de la Huerta, publicado en 1785.

Otros eruditos posteriores han dudado incluso de la existencia del auto. Es el caso, en particular, de Jenaro Alenda y de Valbuena Prat, quienes hacen conjeturas sobre la confusión de Vera Tassis entre este auto y *El*

*primer blasón de España*, título que, como ya hemos señalado, sí menciona Calderón en su relación al Duque de Veragua.

El problema de la existencia del auto se solucionó con su aparición en un tomo de la colección de Ortiz Cruz que contiene loas y autos de Calderón, y fue publicado por Enrique Rull y José Carlos de Torres. La aparición de este códice dispuso la duda de la existencia de *El primer blasón del Austria*, pero no así la de su autoría, duda que continúa hasta hoy, según leemos en este mismo libro.

En un primer apartado del estudio introductorio —“*El primer blasón del Austria*: existencia y autoría” (13-17)—, Victoriano Roncero hace repaso al estado de la cuestión, o confusión, del tema, y, aunque no afirma rotundamente que Calderón sea el autor de este auto, llega a aceptar y a defender una fuerte posibilidad de la autoría calderoniana. Alega para ello que el auto viene claramente encabezado por el nombre del dramaturgo madrileño; que el título del mismo aparece en varias de las tablas de autos de Calderón, desde la compilada por su contemporáneo y editor Vera Tassis; que el auto no presenta “ningún elemento que permita atribuirlo a otro autor o rechazar la paternidad del dramaturgo madrileño”, y el hecho de que Calderón escribiera otro auto con el título de *El segundo blasón del Austria*, cuya paternidad nadie duda. Según Roncero, “sería incomprensible que Calderón hubiera dado el título de *Segundo blasón* si no hubiera escrito con anterioridad un auto con el título de *El primer blasón*”, y, además, los dos autos “tienen el mismo tema: el de la glorificación de la casa de Austria en sus dos ramas, tanto la austriaca como la española” (17).

En un segundo apartado, “Fecha de escritura y representación” (18-22), Roncero repasa los detalles históricos en que se basa el auto y expone unas ideas sobre los pormenores de su composición y representación.

*El primer blasón del Austria* es un auto corto, de sólo 815 versos, en el que se narra la batalla de Nördlingen, ocurrida en 1634, en la que los protestantes suecos y alemanes sufrieron una gran derrota por parte de los ejércitos imperiales, que iban encabezados por el Cardenal Infante, don Fernando de Austria, hijo de Felipe III, y por Fernando III, rey de Hungría y futuro emperador. Calderón no participó en la batalla, por lo que debió valerse de las relaciones que pronto se escribieron y publicaron de la misma, o, incluso, pudo haberse enterado directamente de algún soldado que participara en la contienda. En respuesta a la noticia de la victoria, cree Roncero que el auto fue escrito a finales del mismo año o a principios de 1635.

Especial problema presenta el establecer el lugar y fecha exactos de representación, ya que no se conserva ninguna referencia sobre el particular, quizás porque, como piensa Roncero, tras la euforia de la victoria de Nördlingen, “las derrotas posteriores vendrían a reforzar el pesimismo nacional y, por tanto, a dificultar la representación de este auto y otras obras que describieran victorias militares” (22). Un rastreo por la documentación

relacionada con el asunto, más las referencias encontradas en los versos del auto, le llevan a Roncero a declarar que “la obra debió ser representada en la Iglesia mayor de Toledo como parte de las celebraciones que el Cardenal ordenó para conmemorar y agradecer a Dios el triunfo militar” (22).

La tercera parte del estudio introductorio, “Clasificación y estructura” (22-36), trata de ubicar el auto dentro del conjunto de los autos calderonianos, para lo cual Roncero lo compara con otros tres —*El cubo de la Almudena*, *La devoción de la misa* y *El santo rey don Fernando. Segunda Parte*—, formando así un nuevo grupo dentro de la clasificación, que denomina “autos de batalla”. Señala Roncero primero los rasgos comunes que hay entre estas obras, el hilo temático y propagandístico que une a las cuatro, para entrar después a analizar la estructura de *El primer blasón del Austria*, en el que distingue cuatro partes bien diferenciadas: una parte alegórica en la que se introduce el auto; la narración de la batalla, subdividida a su vez en cuatro escenas que alternan entre los luteranos y los imperiales, y donde se introduce el humor con la presencia de un soldado que representa la cruda realidad de los soldados de a pie; nueva entrada de los personajes alegóricos anunciando la victoria imperial; y declaración del triunfo católico por parte del Cardenal Infante y del rey de Hungría, con relación detallada del resultado de la batalla y la consiguiente euforia final.

El apartado siguiente está dedicado a la “Ideología” (36-46) de Calderón y de su época. Afirma Roncero que la ideología calderoniana, reflejada en toda su obra dramática, se encuadra en los parámetros generales del teatro clásico español, cuyo mensaje “se corresponde al de una cultura de masas profundamente conservadora que quiere aleccionar ideológicamente a amplios sectores de la población” (37). Es así como se entiende la larga y buena relación que mantuvo con la corte. Y nada mejor que el auto para expresar la unión de los poderes que por mucho tiempo rigieron la política y la vida españolas: La Monarquía y la Iglesia. Era un concepto, compartido por muchos otros, que convertía a la casa de Austria en la defensora del catolicismo y consideraba a España como pueblo elegido.

Este mensaje propagandístico lo transmite Calderón por medio de una serie de “Personajes” históricos y alegóricos, de lo cual trata Roncero en la parte siguiente (pp. 46-60). Los personajes alegóricos que aparecen en *El primer blasón del Austria* son San Miguel y la Iglesia, que dialogan entre sí sin comunicarse con los otros personajes, y sirven para adelantar al público información sobre la batalla. De entre los personajes históricos, el auto divide bien los dos grupos combatientes, estableciendo una fina diferencia entre las personalidades de cada lado, muy en consonancia con los parámetros ideológicos antes mencionados. Así, frente al odio, crueldad y soberbia del jefe protestante, el general alemán Bernardo de Weimar, duque de Sajonia, Calderón contrapone la religiosidad y devoción eucarística del Cardenal Infante, personaje preponderante del auto como lógica consecuencia de su



creación; es decir, la de tratarse de “una celebración que se llevó a cabo en Toledo, quizás en la Iglesia Mayor y quizás pagada por el propio Cardenal Infante, ... miembro de la rama española de la casa de Austria” (51).

Una breve “Nota textual” (60), una “Sinopsis métrica” (64) en la que se nos da cuenta de los versos utilizados y sus rimas correspondientes, con indicación del número de versos y porcentaje del total en cada caso, una Bibliografía (65-71) donde recoge “la bibliografía principal citada en estudio y notas”, y una lista de Abreviaturas (73-76) completan el estudio introductorio que precede la edición de *El primer blasón del Austria* (79-122), que está basada en el único manuscrito conocido de la colección Ortiz Cruz, y está reproducida según los criterios generales de la colección de Autos Sacramentales, con modernización de la ortografía, acentuación y puntuación.

Para ayudar aún más al lector en la lectura y comprensión de la obra, el texto aparece profusamente anotado. Un total de ciento treinta y una notas nos explican vocablos anticuados, dan noticia de personajes históricos, o contrastan ciertos pasajes con otras obras afines, poniendo de manifiesto la erudición del profesor Roncero y su conocimiento de las letras de los siglos áureos. Y como complemento nos da un “Índice de notas” (147-50) con indicación del verso donde aparecen las palabras o frases anotadas, lo que facilita grandemente la consulta de la obra.

Complementan la edición tres “Apéndices” con relaciones de la batalla de Nördlingen, escogidos de procedencia diversa, como son *La vida y hechos de Estebanillo González* (123-28), Los comentarios de Diego Duque de Estrada (129-35), y la relación anónima *Sangrienta batalla de Nördlingen* (136-42), y unas “Semblanzas biográficas” (143-45) en las que se da noticia de los principales personajes históricos del auto, lo que ayuda a su lectura y comprensión.

Debemos añadir que este libro está impreso y encuadernado en una manera sumamente cuidada y atractiva en todos sus detalles, lo cual se extiende a la reproducción de las ocho ilustraciones intercaladas en la introducción con retratos del Cardenal Infante, del rey de Hungría, de Estebanillo González y de Octavio Piccolomini, y de las portadas y última página del manuscrito de Ortiz Cruz.

Para terminar, diremos que la edición de Victoriano Roncero de *El primer blasón del Austria*, acompañada de un detallado estudio introductorio que bien enfoca este auto en el contexto de tiempo y género, de una anotación sumamente erudita y de unos apéndices que facilitan su lectura y comprensión, es digna compañera de la colección de Autos Sacramentales Completos de Calderón. Acogemos, pues, con entusiasmo esta publicación, y agradecemos a la Universidad de Navarra y a los directores de la colección por su inclusión en la misma.

Juan Fernández Jiménez  
Penn State Erie, The Behrend College

**Rodríguez Rea, Miguel Angel. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996.**

Miguel Angel Rodríguez Rea es autor de dos libros singulares en la crítica literaria nacional: *La literatura peruana en debate: 1905-1928* (Lima: Antonio Ricardo, 1985) y *El Perú y su literatura; guía bibliográfica* (Lima: Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial, 1992). Ahora acaba de agregar un tercer título, sin duda útil y esencial para conocer, en profundidad, los inicios del escritor Mario Vargas Llosa en los predios de la literatura peruana.

El reciente libro reconstruye, en forma minuciosa y documentada, los primeros pasos de Vargas Llosa como crítico literario en las páginas del Suplemento Dominical de *El Comercio*, en su mayor parte, y en otras publicaciones de aquella década en que el futuro novelista hacía sus primeras armas como severo e implacable fiscal de autores y obras de la literatura peruana del siglo XX.

La importancia de esta etapa (1954-1959) en la vida de Vargas Llosa ha sido destacada por el propio escritor, tanto en sus obras de ficción (*Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *El hablador*), como en su excelente y polémico libro de memorias *El pez en el agua*.

Rodríguez Rea, con su conocida solvencia crítica y su exhaustividad en el dato bibliográfico, ha seguido las huellas de Vargas Llosa durante esos años y en su libro nos ofrece una visión decantada y pormenorizada de la labor crítica que desarrolló ese joven escritor, que se lanzó a escribir y a leer, mañana y tarde, convencido de que su verdadera vocación era la literatura.

*Tras las huellas...* divide la producción periodística cultural de Vargas Llosa en tres interesantes partes. La primera da cuenta de sus colaboraciones semanales en el Suplemento Dominical de *El Comercio* entre setiembre de 1955 y enero de 1956. Allí publicó 19 entrevistas a otros tantos narradores peruanos con el doble propósito de hacerlos conocidos ante el gran público y de realizar “un balance provisorio de las letras peruanas”.

El libro de Rodríguez Rea nos permite conocer la estructura de las entrevistas y los tópicos en los que se centraba el interés del incisivo

entrevistador. No olvidemos que Vargas Llosa había incursionado en el periodismo desde 1952 en *La Crónica* y ese mismo año, también, había trabajado en el diario *La Industria* de Piura. Al volver a Lima en 1953, continuó su vinculación con la prensa escrita. Esta experiencia explica la agilidad de los diálogos con los narradores y su insistencia en algunos temas que desde entonces lo obsesionaban, entre ellos, la técnica literaria.

La segunda parte reúne la serie de entrevistas que Vargas Llosa publicó siempre en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, desde enero de 1956 hasta junio de 1957. El éxito de la serie anterior, denominada “Narradores peruanos”, creó las condiciones para que el diario acogiera esta serie dedicada a “Escritores peruanos”, y en la que fueron interrogados intelectuales tan notables como César Miró, Carlos A. Seguin, Enrique Solari Swayne, María Rostworowski, Manuel Scorza, Alejandro Romualdo, Juan Ríos, Emilio Romero, entre otros.

La tercera parte del valioso trabajo periodístico y literario de Vargas Llosa ha sido agrupada y estudiada por Rodríguez Rea bajo el título de “Reseñas bibliográficas, 1954-1959). Los doce artículos, algunos de ellos muy polémicos, se publicaron, la mayoría, en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, en *Cultura Peruana y Literatura*, revista limeña, y en *Estudios Americanos*, publicación sevillana.

Como señala Rodríguez Rea, estas reseñas son “un modo de acercarse a la literatura peruana, ya en el plano del juicio directo, sin estar a la sombra de un autor entrevistado”. Asimismo, leyendo los artículos advertimos la pasión crítica y el tono polémico que caracteriza la escritura juvenil de Vargas Llosa, rasgos que se han mantenido hasta hoy. Sus juicios sobre Salazar Bondy, Romualdo, Chocano, generaron encendidas polémicas que hoy podemos evocar.

Antonio González Montes  
Universidad de San Marcos, Lima

**Consalvi, Simón Alberto. *Profecía de la palabra: Vida y obra de Mariano Picón-Salas*. Caracas: Tierra de Gracia Editores, 1996.**

La obra del ensayista venezolano Mariano Picón-Salas (1901-1965), ha sido poco difundida, poco estudiada; y por lo mismo, poco conocida en los ámbitos culturales y literarios del mundo hispanoamericano. Varias son las posibles causas de este fenómeno: 1) Gran parte de la obra del ensayista apareció en editoriales venezolanas, lo que hizo que la distribución fuese relativamente escasa a nivel internacional. 2) El ensayo es un género poco atractivo a la masa de lectores. 3) Picón-Salas no fue realmente un hombre de letras, aunque escribió una pequeña obra auténticamente literaria; fue más bien un hombre de ideas sobre la Historia y la cultura de Latinoamérica. Sin embargo, la importancia del ensayista no es menor si se toma en cuenta el nutrido universo de conocimientos contenido en sus libros más eruditos: *Formación y proceso de la literatura venezolana* (1940), *De la conquista a la independencia* (1944), *Dependencia e independencia en la historia hispano-americana* (1952) y *Crisis, cambio y tradición: (ensayos sobre la forma de nuestra cultura)* (1955). De la misma manera, han sido escasos los estudios sobre la obra del ensayista, por lo que *Profecía de la palabra: Vida y obra de Mariano Picón-Salas* (1996) puede considerarse una gran contribución a la crítica especializada.

Ningún estudio crítico anterior a la obra de Consalvi, está a la altura de *Profecías de la palabra. Mariano Picón Salas* (1979) de Thomas D. Morin, es tal vez la obra más global que había existido sobre el ensayista, pero al mismo tiempo, es una de las más ingenuas, ya que su abordaje crítico es muy pobre; Morin omite, precisamente, lo que intenta abarcar: la totalidad. Existen otros estudios importantes, pero ninguno es omniabarcante, y en ello consiste su limitación. *La prosa autobiográfica de Mariano Picón-Salas* (1980) de Esther Azzario, junto con la tesis doctoral "Mariano Picón-Salas, autobiógrafo. Una contribución al estudio autobiográfico en Hispanoamérica" (1977) de Gabriela Mora, son dos buenos estudios sobre las autobiografías de Picón-Salas. Del resto, encontramos retazos de escritos (Feliú Cruz, Grases, Latchman, Liscano, Siso Martínez) que se acercan más al periodismo, que a la crítica literaria de alto nivel. Crítico

importante, pero sin ningún trabajo sólido sobre el ensayista, es Guillermo Sucre; mejor conocido por sus ensayos sobre poesía hispanoamericana (*La máscara, la transparencia* [1975]), que por los prólogos e introducciones a las obras de Picón-Salas. En definitiva, la obra de Consalvi supera todos los estudios anteriores, y puede considerarse hoy por hoy el libro más actualizado sobre el tema.

La tarea que lleva a cabo Consalvi es colosal: trata de abarcar no sólo toda la vida del escritor, sino al mismo tiempo, todas sus obras. El libro está dividido en ocho capítulos: “I. Las edades del hombre,” “II. Los autorretratos,” “III. El hombre y la historia,” “IV. Las biograffas,” “V. La ficción,” “VI. La sociedad y el hombre contemporáneo,” “VII. El Arte como Historia” y “VIII. Vuelta al origen, un sólo autorretrato.” En el primer capítulo, el más extenso de todos, Consalvi hace una reconstrucción de toda la vida del escritor: el origen de su familia, su infancia, los años oscuros de su destierro chileno (1923-1936), su vida íntima, y los años maduros de su época como diplomático (Praga, Bogotá, México, Río de Janeiro y París). La vida personal de Picón-Salas es seguramente lo que menos se conoce del escritor venezolano; sin embargo, basándose en un innumerable cuerpo de citas, entre las cuales incluye una gran cantidad de cartas tanto recibidas como enviadas por el autor, Consalvi documenta excelentemente la trayectoria del ensayista. El resto de los capítulos tienen la virtud de comentar la totalidad de la obra de Picón-Salas: las autobiograffas, las biograffas, la ficción, y los ensayos.

Consalvi hace uso de una enjundiosa base bibliográfica que ilumina, a todo momento, la vida y la obra de Picón-Salas. Al mismo tiempo, en los capítulos dedicados a la obra del ensayista, se han contextualizado las circunstancias históricas y personales que rodearon cada una de sus publicaciones. *Profecía de la Palabra*, entonces, además de ser un estudio crítico sobre la obra de Picón-Salas, es el único texto que expone a cabalidad su itinerario intelectual y personal. De la misma manera, Consalvi ilumina la vida del autor con audaces comentarios sobre la Historia de Venezuela y la Historia contemporánea; por otro lado, el libro intenta desmitificar al ensayista, ya que lo presenta muy humanamente. Así lo vemos, por ejemplo, cuando Consalvi habla de los años del destierro chileno de Picón-Salas: “Valparaíso: el hombre tiene una nueva edad. Toca una puerta: un negocio donde se compran y se venden muebles viejos, relojes viejos y cansados, cerámicas del lejano Oriente que nadie conoce lo que valen, jarrones oxidados, bronces fundidos quién sabe dónde, todo esto es un poco historia y un poco confidencia” (39).

Al final del libro, hay un aparente impasse secuencial: se culmina con *Buscando el camino...* (1920), el primer título — y no el último — del ensayista. Este impasse está justificado por Consalvi al afirmar que: “De todos los textos autobiográficos escritos por Mariano Picón-Salas ninguno

tan auténtico como su primer libro de 1920, donde recogió sus ensayos y ensayos-relatos escritos entre los 15 y los 18 años" (536). Con este último capítulo, se cierra el círculo del origen, porque en el primer capítulo Consalvi parte de la familia del escritor, y en el último con su primer libro.

*Profecía de la Palabra* está escrita como una biografía y como un ensayo; pero en ambas técnicas de expresión podemos reconocer el preciso manejo de las fuentes documentales, tanto bibliográficas como históricas, que hacen del libro una obra indispensable para el que se inicia en el estudio a fondo de quien Consalvi llama en la primera línea de la introducción: "el gran humanista venezolano del siglo XX" (12). Quizá se encuentre Consalvi, como autor, y nosotros como lectores, demasiado cercanos a Mariano Picón-Salas, para corroborar si verdaderamente le corresponde tan venerable puesto en las letras venezolanas. Habría que esperar a que el tiempo de Venezuela entierre y desentierre a sus autores; porque como ya avisaba el ensayista en *Regreso de tres mundos: Un hombre en su generación* (1959): "el polvo que avanza nos confundirá con el polvo de nuestros abuelos."

Héctor Jaimes  
North Carolina State University



**Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, NC: Duke UP, 1995.**

La relación entre la literatura y la historia es un tema muy comentado estos días, y este libro es una feliz contribución a su estudio.

*Narrating the Past* empieza con un resumen de la crítica existente en torno a la relación entre la ficción y la historiografía (es decir, el discurso de la historia). Se refiere primero a una variedad de escritores, entre otros Walter Benjamin y E. L. Doctorow, que han afirmado la afinidad discursiva entre los dos géneros, y luego comenta más detalladamente las teorías de Hayden White y Paul Ricoeur, las cuales, a mi entender, forman la base de las ideas de Herzberger. Cabe decir, sin embargo, que Herzberger no se limita a hacer eco de las palabras de otros, sino que las adapta, amplía y combina para proponer un acercamiento intermedio que representa el “‘common sense’ offered by a diversity of positions” (9). De ahí el autor define el alcance de este libro: descubrir las estrategias narrativas de que depende la representación de la historia para revelar “the imbrications of truth and meaning that lie at the heart of much narration about the past in Spain from the early 1940s to the demise of Francoism” (14).

En el primer capítulo Herzberger demuestra perfectamente cómo el Régimen se apoderó del pasado español. Para los historiadores oficiales, la Guerra Civil no fue más que otra reconquista y Franco nada más que el gran héroe de esta lucha (un papel que Franco también se atribuyó a sí mismo). Es más, para el Régimen la historia española se detiene con la victoria de 1939, la cual significa la recuperación de la gloria española y la restauración de los valores católicos. Esta concepción mítica, que se impone sobre todos los aspectos de la sociedad española, necesariamente excluyen toda contradicción, así que a los escritores que tienen otra idea se les prohíbe acceso al pasado. Según Herzberger, la novela de realismo social (capítulo 2) pretende subvertir esta estrategia mitificante, enfocando un presente desmitificante que se basa implícitamente en un pasado poco heroico; como ejemplos comenta principalmente *La colmena*, *Dos días de setiembre* y *Los bravos*. En el tercer capítulo Herzberger analiza lo que ha denominado “la novela de la memoria” (p.ej. *El cuarto de atrás*, *Señas de identidad*,



*Recuento* y *La cólera de Aquiles*) en las que la historia no se presenta como un todo sino como “a series of disruptions—of time, of self, of narration, and most importantly, of the referential illusion of truth and wholeness” (85).

El cuarto capítulo está dedicado a la obra de Juan Benet, a quien Herzberger considera el escritor más comprometido con “history and the writing of history” (88). Basándose en sus ensayos y narrativa, Herzberger define una teoría benetiana de la historiografía que se caracteriza por el vaivén temporal, la multiplicidad de voces y la falta de una conclusión totalizadora; en otras palabras, “...Benet demands that we ponder the vital discrepancies of history and historiography amid the vital discrepancies of his literary texts” (115). Los capítulos quinto y sexto tratan de la narrativa posmodernista, de la que *Fragmentos de apocalipsis* y *San Camilo*, 1936 son los ejemplos principales. Herzberger propone que estas obras, aunque participan en la actitud juguetona del posmodernismo, expresan una postura política disidente: “[The writers of these novels] cannot yield language to the authority of the Other without a fight” (142). Asimismo, Herzberger arguye que obras como *La reivindicación del conde don Julián*, *Juan sin tierra* y *Fragmentos* representan el deseo de aplazar “the very sense of an ending” (150), una práctica que va en contra del discurso hegemónico de la historiografía franquista. El libro concluye con un breve resumen de la narrativa posfranquista en la que la historia sigue siendo un tema preferido, aunque ahora “disencumbered of the burden of a master history as forged by Francoism” (156).

Como es de esperar de Herzberger, *Narrating the Past* es un libro de gran erudición. Se basa en investigaciones meticulosas no sólo de crítica literaria sino también de documentos históricos, historiografía y filosofía, y el autor sabe combinar todas estas fuentes en un argumento contundente. La selección de textos literarios es notable por su variedad de obras canónicas y otras menos reconocidas, y en sus análisis Herzberger evita la repetición innecesaria de la crítica existente para ofrecer perspectivas nuevas sobre la narrativa española de posguerra. Es fácil que uno no esté de acuerdo con algunos aspectos (por ejemplo, la presentación de Benet como el escritor más comprometido con la historia), pero esto no disminuye la importancia del libro. En suma, creo que *Narrating the Past* será uno de los textos más utilizados y citados por estudiantes y profesores de la literatura española así como por todos los lectores que tengan interés por la relación entre ficción e historiografía.

Jeffrey Bruner  
West Virginia University

**Javier Bello. *La Rosa del Mundo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1996.**

Rodear, sitiar, tomar por asalto *La Rosa del Mundo* parece ser la empresa a la que nos invita Javier Bello (Concepción, 1972) en su tercer libro. Empresa mayor, si tomamos en consideración el epígrafe de Luis Cernuda sobre el cual aquél se apoya y que dice respecto de la Rosa: “Para el poeta hallarla es lo bastante”. Aún así, la experiencia escritural de Bello no conoce el hartazgo. Nos pasa y nos excede en su lúdico y trágico donarse, en su caída vertiginosa hacia el poema, aun cuando ella misma sabe de sus riesgos: “Decir es dar la muerte”, (32) nos dice Bello al pasar, en el torrente del libro, casi con descuido. Con esta afirmación repentina, definitiva y arrojada paradójicamente como único tablón sólido sobre el océano metafórico del mismo, Bello nos sacude y nos deja de improviso amenazados por el telos inmanente del poema. “Decir es dar la muerte”, queda así inscrito — en brutal antagonismo con la palabra creadora del Génesis — como advertencia del riesgo al que se expone quien acometa la lectura de este libro y al que se expuso quien hubo de escribirlo.

En su avance temerario hacia la Rosa, Bello se aventura en las palabras. Diestro en su oficio, sabe bien que el lenguaje referencial opera una fractura entre forma y contenido que le impide dar cumplimiento a la exigencia poética del libro: hallar la Rosa del mundo. Para tal efecto, el poeta requiere de un lenguaje capaz de superar esa dualidad, de manera que la forma asimile el contenido y él pueda, con Huidobro, hacer florecer a la Rosa en el poema. Si el hablante siguiera el camino fijado por el lenguaje cotidiano, veríase obligado a ceñirse a los contornos inmediatos de lo real. Sin embargo, el poeta sabe que la Rosa no se encuentra en esa primera inmediatez. Contra el lenguaje común, Bello opera un juego de desfiguraciones que llena de fisuras la facticidad de las cosas y que instaura un orden distinto y novedoso. Abriéndose así un caleidoscopio de posibilidades por la vía metafórica, el poeta busca, tal vez, hallar por refracción, el motivo inaccesible de su escritura.

Aun cuando también está la otra posibilidad que el texto nos ofrece: ésta es que se escriba por la dolorosa imposibilidad que tiene él de dar con la Rosa, por la trágica certidumbre de que su hallazgo es (sea) incierto y, en

consonancia con ello, por la constatación de que el sueño huidobriano de una alteridad poética emancipada por completo de la naturaleza es (sea) una quimera. El texto se teje, entonces, en la espera, en la demora de esa Rosa que en su tardanza renovada nos posterga 'lo bastante'. A fin de cuentas, el poeta bien sabe que sin la complicidad de este rodeo infinito del hallazgo el poema no sería posible. Y que, en virtud de que se encuentra obligado a hablar, el poema resulta siempre tan insuficiente como la hoja en blanco sobre la cual se halla escrito. Pareciera, entonces, que el poeta escribe como un modo de retrasar y retrazar el hallazgo de esa Rosa, a fin de que también en el caso de que él fracasara en su empresa, tampoco podamos saberlo. Puesto que en el mejor de los casos, si efectivamente diera él con la Rosa, se vería puesto — del mismo modo que Isafas — bajo la amenaza de muerte que pende sobre quienes tengan el descaro de violar el pudor de la divinidad. Contra esta amenaza parece precaverse Javier Bello en la apertura de *La Rosa del Mundo*:

Tengo sed  
y el día me da un pétalo para matar a un ángel.

Tengo sed  
y el día me da un filo para herirme los labios.

Tengo sed  
y la noche promete otro ángel que arde. (9)

Si bien no somos amigos de establecer correspondencias descifratorias, puesto que como señalábamos antes el texto de Bello se despliega por una vía distinta a la referencial, es posible establecer una feliz coincidencia entre las imágenes que articulan la apertura de *La Rosa del Mundo* y la escena narrada en el llamamiento de Isafas (Isafas VI, 1-8). En dicha escena, Isafas puesto cara a cara ante la divinidad acusa la impureza de sus labios, impureza que sólo encuentra indulto y redención una vez que un ángel quema sus labios con un carbón encendido. En el caso del texto de Bello, las reiteraciones parecen resaltar, en su empecinamiento, la necesidad vital sobre la cual se sustenta el viaje que se procederá a desarrollar a lo largo del libro, mientras que los versos que les siguen parecen notificar las precauciones tomadas por el hablante en relación al mismo, precauciones que a su vez coinciden cercanamente con aquéllas que resolvieron el episodio profético: los labios dañados y la mediación de 'lo angélico'.

Sin embargo, las precauciones presentes en *La Rosa del Mundo* no resultan comprendidas a cabalidad si se las restringe a los asuntos estéticos. Puesto que el poeta pareciera saber también que, después de este siglo funesto, la poesía no puede escribirse, a lo menos en el sentido en que los modernos quisieron. Contra su autoanulación, el trabajo de Bello busca levantar un discurso poético que sea capaz de vérselas sin contemplaciones

con la que ha sido tal vez la experiencia cardinal del siglo XX: la maldad. Así nos dice:

Yo sé, yo olí sus víctimas, yo tuve tanto miedo.

Tuve miedo de sus alas y su acento, de su silbido tuve más terror que la piel que derriten, que la cera que conocen y hacen beber al que los llama. (52)

Desde esta última alternativa, 'decir es dar la muerte' acontece de otra manera. Antes que como advertencia, [se] nos viene encima como *testimonio*. Puesto que, tal como denuncia el epígrafe del poema anterior, "... bajo los diluvios demoníacos / Reiterada la furia / Con método, / Fue conseguida — casi — / La destrucción total." (Jorge Guillén). 'Decir es dar la muerte', consistiría entonces en donar, sin ninguna clase de consideración con el lector, la experiencia radical que ha sido inscrita en la armazón metafórica del texto:

Noticias del dolor, anuncios enterrados, de otra heredad sin luz,  
más luz que aquellos cuerpos que vuelan encendidos de  
esperma y de ceniza. (31)

La metáfora cumple, *aquí*, en este libro, en su condición de bisagra entre el testimonio y la amenaza, una función paradójica: por una parte, presenta, trae a la mano, *dice* la experiencia de la muerte, nos arrolla con la evidencia del odio y de la ira; mas, por otra, en su loca carrera hacia el lector, en su desesperada maratón con vistas a anunciar la desgracia, consume ella misma la imposibilidad de poetizar esas 'noticias del dolor' que viene a contarnos: nos llega a nosotros sobrecargada, sobrepujada por la fatiga, mas también por la inconmensurabilidad de los hechos. Sin embargo, en ese pequeño resalte, en ese *casi* destacado entre guiones en el epígrafe de Guillén, que es la condición escritural del presente texto, se opera la reconciliación de esta trágica dialéctica de testimonio y amenaza. Ya que sin ese *casi* no habría testigo y tampoco testimonio. Y, más aún, no habría lugar a la esperanza que funda la búsqueda de este libro, esa acción de gracias que en el epígrafe de Cernuda ya citado hace de umbral del mismo: "Gracias por la rosa del mundo. / Para el poeta hallarla es lo bastante."

Mas hay otro modo en que se opera también la reconciliación de testimonio y amenaza, y por el cual se cuela el humanismo radical del presente libro. De una cierta manera, en la escritura desatada de estos poemas, en su pasión metafórica irrefrenable, en el ejercicio brutal de la memoria que en él se opera, se nos muestra el riesgo al que hacíamos alusión más adelante, y que no viene a ser otro que el riesgo de saber. Suele decirse, respecto del crimen, que la mejor cura es el olvido, la mentira y el ocultamiento. Que nada mejor para seguir adelante que dejar a los muertos en paz. Contra esta 'pseudo-cura' se han escrito, creemos, los poemas del presente libro. Dice Bello:

Contemplé la maldad porque hay cuerpos que fueron llevados al dolor la  
 uña de los enemigos,  
 cuerpos que llamaron de dolor como si ardieran,  
 cuerpos más oscuros, más largos que su sangre, más inmensos que cada  
 uno de sus nombres helados,  
 cuerpos que aprendieron del vaso de la espuma más enferma y más sátrapa,  
 la espuma que cubrió todo lo amado y los sepultó y lo quemó como una  
 soledad que no hemos conocido,  
 cuerpos que aprendieron su carne y oyeron despacio sus nombres repetirse  
 en la cinta del pavor. (51)

El oficio de Bello es molesto. Se instala en la abundancia. Nos golpea con ella. Escudriña, merodea, hurga espacios vedados a la mirada de todos los días. Y lo que allí encuentra es terrible. ¿Cómo no iba él, en su desesperación por dar a conocer lo acontecido, a hablar con gasto, con exceso, con derroche? Impactado por la violencia, ¿cómo podría él hablar con claridad? Cuando la suma de violencia es tal, que cualquier enumeración pierde su sentido racional y cualquier narración se hace fantástica, ¿cómo no iba a buscar el poeta un modo de hacernos creíble lo que, en el orden cotidiano de las cosas, no creíamos posible?

Comentábamos antes que *La Rosa del Mundo* se enfrenta de lleno a esa gama de problemas asociados a la imposibilidad de poetizar lo inexpressable. Y, como de un breve resalte, ella lograba avanzar hacia nosotros. Mas también tiene ella otro punto de apoyo. Y éste es que, contra su anulación en Auschwitz, contra su anulación en 1973, ella hace alegóricamente de las experiencias análogas de maldad en las que el texto encuentra remisión una premisa del poetizar: “Vi la muerte y me arrepiento de su daga porque supe con ella la lengua de los asesinos” (51).

El historiador está consciente de que, cuando se trata de dar ‘noticias del dolor’, hay una diferencia radical entre saber y conocer: no siempre lo estamos nosotros cuando asistimos, vía *media*, a guerras y desastres. *La Rosa del Mundo* no quiere darnos ‘noticias’ en el sentido habitual del conocer y captar información. Muy por el contrario, ella busca que lleguemos a saber algo que ha sucedido “ante el enorme libro del silencio” (51) y que nos dejemos afectar por eso que la excede. Sin embargo, tal como avisamos antes, este saber no se nos da con gratuidad. El testimonio de estos poemas nos amenaza. La amenaza de estos poemas nos testimonia. El programa que moviliza la escritura y la lectura de estos textos, nos empuja de una imagen en otra, hasta que acojamos en nosotros su terrible donación.

David Preiss  
 Santiago — Ciudad Triste

**Enoc Muñoz. *Pájaros lágrimas*. Valparaíso, Chile: Ediciones Bogavantes, 1996.**

Dentro de la poesía que en Chile actualmente escriben las jóvenes generaciones, podría trazarse un variado número de itinerarios en la exploración y recapitulación del lenguaje poético como gestos que se articulan desde la periferia de la provincia y desde el eje absorbente de la capital chilena.

En un universo densamente poblado por voces que desean constituirse como válidas, resuenan los ecos del accionar irreverente, la glosa paródica y el descarnamiento verbal arrollador. Por eso la poesía joven en Chile sigue, dentro de sus múltiples posibilidades, explorando la veta de lo coloquial, solidificando de forma estéril el movimiento soterrado de otras visiones.

Pero, asimismo, lejos del funcionalismo de la fácil propaganda o de la aceptación acrítica de la lectura desatenta, es posible ir fijando una serie de cristalizaciones de lenguaje que, en su actitud fundamental, muestran lo contrario.

Precisamente, en esta especial posición, es donde creo que puede situarse la aparición del libro *Pájaros lágrimas*, de Enoc Muñoz: veintitrés poemas en los que el oficio se transmuta en sobriedad y elegancia. Los textos de este joven autor no hacen hincapié en una presunta oralidad sino que se afianzan de modo apasionado en el difícil recoveco de la escritura:

Un pájaro  
rompe el himen de la visión  
y emprende el vuelo  
en busca de su lágrima.  
O es el asomo  
de una palabra de más

(“Silencio jamás usado”)

Pero es una escritura que va configurando una escena que posee la virtud de la imagen precisa y rotunda sin dejar lugar a la fluidez descentrada del lastre verbal. Y esa es, a nuestro parecer, una de las principales características de

este poemario: el poder concentrar en breve espacio un universo de resonancias que colindan ya con la luz o el vacío, en un accionar a la vez vigoroso y mesurado:

Negro adentro invisible  
Casi nada  
Un hombre entero  
adentro de un hombre  
O lo mismo  
copo de nieve en copo de nieve

("Casi nada")

Y las lágrimas  
Quién puede entrar en ellas  
Quién puede  
cuando confabulan luz y transparencia

("Y las lágrimas")

Aquella confabulación de la que habla el poema recién citado es el acercamiento a la realidad desde el tono lúcido de un hablante que no reniega de "situaciones" siempre al borde de esa misma realidad: el espejo, el sueño:

Un espejo responde a otro espejo  
y no entramos nunca  
Todas las sombras están hechas de la misma materia  
Tal vez los sueños.

("Sin través")

En aquel ambiente de apariencia enrarecida en el que se sitúa el espacio del poema es donde se vislumbran ciertos signos traídos al texto por la palabra misma para provocar, con su sola presencia, su aparición aclaradora: el silencio y la mirada

Cuando miré el río  
todos se fueron  
El silencio jamás usado  
lamió su sombra en el agua.

("Sonido a salvo")

El gesto supuestamente antagónico de revelar elementos de una realidad difusa por la luz a través de la mirada como son la sombra y el silencio, nos sitúan, de modo firme, ante una escritura que no se propone explorar sobre un espacio definido y asentado, sino más bien quiere realizar su ejercicio que anhela avisorar lo intrínsecamente limítrofe de nociones opuestas ante un escenario vacío pero satisfecho de sí. De ello se desprende, tal vez, la

sobriedad de la imagen poética que, en ciertos instantes, hace recordar a Juarroz, sin poseer su vértigo a veces asfixiante. En Muñoz, por el contrario, encontramos una actitud serena, contemplativa que, en su interior, lleva el movimiento amoroso de la proximidad a las cosas apenas percibidas y, a la vez aclaradoras, de una realidad supuestamente dada. A partir de ahí podría hablarse de una visión pre-conceptual en el refugio del sueño y no de un vértigo torturante. Esa visión es, por lo demás, equiparable a la visión edénica del niño, en otras palabras, a la visión que se apropia del aura existente en los objetos antes de que se tome posesión de ellos:

En vano te hablo de la pureza  
 Esa que alguna vez  
 se cae de la carne  
 (. . . . .)  
 Antes que te duermas  
 ausente tan ausente que llegas  
 en vano no preguntes (...)

(“Pureza absurda”)

Creo que aquella visión puede incluirse en el tono fundacional de la inocencia que surge espontánea antes de que el mundo abrigue limitaciones. Un tono similar al Rilke de la octava elegía de Duino, donde, a la par que los animales, el niño vislumbra lo “abierto”, es decir, la certeza semiinconsciente de estar-ahí, delante de la naturaleza como parte de ella, sin el alejamiento provocado por una reflexión. Es el lugar del límite, la forma infantil del juego:

Estarán jugando las estrellas  
 Estarán jugando su burla  
 que no logra atrapar el ruido de su sombra  
 (“El ciego”)

Pero también es el niño que, ensimismado, proyecta una acción que no se cierne de forma estrepitosa sobre lo real, más bien lo aprehende de modo tenue, alejado, pero no lo suficiente como para negar una certeza dentro de la instancia que lo incluye:

Un niño extraviado  
 entibiando un poco de aire  
 nada más (...)

(“Falsas invenciones”)

El aire como inconsistencia puede, quizás, evidenciar despojamiento, pero si seguimos una ruta que tome valor en el límite del sueño, se convierte en un aire lleno de significaciones: es el aire del silencio, el aire donde se



deposita la mirada, el aire que encarna en su vientre al símbolo del pájaro (tan recurrente en esta poesía) y es, finalmente, el aire donde se nutre en su íntima configuración la circunstancia del poema mismo.

Ismael Gavilán  
Universidad Católica de Valparaíso, Chile

**Carlos Cañeque. *Quién*. Barcelona: Ediciones Destino, 1997.**

El Premio Nadal de 1997 recayó en un barcelonés cuyo nombre apenas era conocido en el mundo literario. Carlos Cañeque, nacido en 1957, es licenciado en filosofía y en sociología por las Universidades Autónoma y Complutense de Madrid. Master en sociología por la Universidad de Yale y doctor en Ciencia Política por la Complutense de Madrid. En el mundo de las artes y la cultura se nos presenta como un hombre polifacético ya que ha publicado varios artículos en periódicos y revistas, escrito y dirigido cortometrajes, y grabado un disco tocando el piano. Asimismo es autor de libros como *Dios en América* (1988) —basado en su tesis doctoral sobre sociología política presentada en la Universidad de Yale—, *Fundamentos de Ciencia Política* (1994), *El pensamiento político en sus textos* (1994) y coautor junto con Maite Grau de *Bienvenido Mr. Berlanga* (1993). En la actualidad imparte clases de Historia del pensamiento político en la Universidad Autónoma de Barcelona.

A la breve referencia biográfica anterior podríamos añadir que Cañeque es un ferviente admirador y conocedor de la persona y obra de Jorge Luis Borges, a quien en esta novela apoda como el Gran Parodiador. La admiración hacia Borges dio su primer fruto con la publicación de *Conversaciones sobre Borges* (1995), obra basada en una serie de entrevistas acerca de Borges y su obra que mantuvo con Guido Castillo, Fernando Savater y Harold Bloom, entre otros. El propio Cañeque en la introducción dice que

Este libro de entrevistas se circunscribe fundamentalmente a esas tres colecciones [Las tres colecciones a las que se refiere son *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Artificios* (1944) y *El Aleph* (1949)] en las que Borges desarrolla gran parte de su narrativa fantástica. La razón de esta reducción es quizá vaga e injustificable. Tal vez opté por ella debido a que en esa década Borges escribió los textos que más me han impresionado y fascinado en mi vida; tal vez por la influencia y las opiniones de algunos de los propios entrevistados que, mucho más autorizados que yo, me dijeron que bastarían unos pocos de esos relatos para elevar el nombre de Borges a la altura de otros renovadores de la narrativa del siglo como Kafka, Joyce o Faulkner. (12)

Si *Conversaciones sobre Borges* es una primera aproximación a Borges, *Quién* parece convertirse en una especie de tributo en el sentido de que prácticamente todos los rasgos estructurales y temáticos característicos de la prosa borgeana están presentes en ella. La diferencia estriba en que Borges escribió cuentos y aquí tenemos una novela, lo que le permite a Cañeque llevar hasta sus más extremas posibilidades los juegos literarios del autor bonaerense.

Lo primero que llama la atención es el título, ya que pone al lector ante un enigma. Podría haber titulado la obra con el nombre de uno de sus personajes o, al menos, con una frase completa; sin embargo, quizás por la influencia de las técnicas del cuento, arranca la obra con un comienzo sorprendente por su ambigüedad, que viene a ejemplificar el artificio de la totalidad textual. El enigma se mantiene en la novela gracias a dos técnicas muy de moda en la década de los noventa: la fragmentación y la metaliteratura. La fragmentación narrativa convierte *Quién* en un frenético laberinto en cuyos senderos abundan pequeñas trampas que desorientan y tratan de perder al lector. A esta estructura laberíntica hay que sumarle el desconcierto que se crea en los diferentes niveles narrativos en los que el autor, el narrador, los personajes discuten sobre las diversas posibilidades argumentales de la novela, de tal manera que un personaje pasa a ser autor o el autor aparece como personaje. Semejante juego nos lleva a tales límites de complejidad que incluso la propia dedicatoria que encabeza la obra pasa a ser parte de la novela. Aunque no es ésta una técnica descubierta por Cañeque, es interesante porque creo que en ella reside una de las claves interpretativas de la novela; es decir, el poner en tela de juicio el concepto de autoría, la destrucción del autor y la relación autor-personaje, y el poner el propio proceso de creación como el auténtico protagonista de la obra literaria. Junto a la obra entendida como proceso de creación, Cañeque — llevado nuevamente de la mano de Borges —, sitúa por encima del autor al lector, ya que es éste el que con su lectura reaviva el texto convirtiéndose en el verdadero autor y, quizás, en la respuesta a ese *quién*. Carlos Cañeque se nos muestra en la obra como un hombre que sabe gozar de la literatura, como un atento lector que supo captar en diversas obras de la literatura universal el problema que éstas planteaban sutilmente en torno al proceso de la creación literaria. De esta manera, unas veces de forma explícita y otras implícita, desfilan por la novela referencias sobre todo a cuentos de Borges, pero también a Cervantes, Pessoa, Cioran, Dante, Unamuno...

El humorismo es otro de los aspectos más relevantes de la obra, que la convierten en una novela inteligente y entretenida al mismo tiempo. El humorismo de *Quién* oscila entre la ironía, la parodia y, a veces, un amargo sarcasmo. Totalmente paródicas son las notas a pie de página que de principio a fin va colocando un supuesto narrador-prologuista, técnica que ya había empleado también Borges en sus cuentos. En estas notas se parodia,

como en otros lugares de la narración, los comentarios un tanto ligeros o desorbitados que algunas veces aparecen en la crítica literaria. Un humor más socarrón lo hallamos cuando personajes de *Quién* se topan y hablan con personajes de otras novelas, como en el entrañable pasaje en el que dos de los personajes adoptan la personalidad de don Quijote y Sancho, se encuentran con Hamete Benengeli, Cervantes, el *Curioso impertinente*, Avellaneda y Pierre Menard, se entremete también anacrónicamente el protagonista de *Niebla* de Unamuno, y la conversación se cierra con unas palabras claves de Unamuno al dirigirse a don Quijote y decirle “-Maestro, don Quijote, es usted el único autor, el único, el único” (256). Y, por último, hay en la obra un humor amargo, sarcástico, al presentar ciertos temas como la conciencia de hombre fracasado, del hombre mediocre que aspira a ser algo en el mundo, pero que es realmente incapaz y acaba convirtiéndose no sólo en un fracasado sino también en un neurótico presa del pánico y la ansiedad que le produce una sociedad que le agobia.

Como colofón a esta escueta y parcial presentación, quiero recoger nuevamente unas líneas de *Conversaciones sobre Borges* con las que Cañeque califica globalmente los cuentos del Gran Parodiador y que me parece pueden ser aplicadas a *Quién*:

Es una lectura regida por símbolos, y en el caso del laberinto, “el otro” y el espejo, por símbolos eminentemente borgeanos. Esta inefable riqueza parece existir, no obstante, en el interior de una estructura narrativa tan sencilla -no en vano el desierto es el mejor de los laberintos- que diríase que los cuentos de Borges son variaciones de un mismo cuento. En casi todos encontramos un mismo esquema básico: a un protagonista que vive una vida rutinaria le es deparada una situación -con frecuencia un accidente- que le lleva a alcanzar una experiencia insólita e inenarrable. En esta experiencia cristaliza su identidad, ya que en un solo acto vital el personaje justifica su vida y su inminente muerte: sabe para siempre, como nos dice Borges, quién es (17)



**Juan Antonio Roda / Darío Jaramillo Agudelo: *Del ojo a la lengua*. Segunda edición. Bogotá: El Áncora Editores, 1997.**

Un pintor (que es también un grabador: Roda) y un poeta (Jaramillo Agudelo) se han unido en un proyecto común que tiene — al menos — tres historias. La primera de ellas se remonta a los años 80, cuando Juan Antonio Roda ilustra con unos grabados admirables (sensualidad del ojo) el libro *Poemas de amor*, de Darío Jaramillo Agudelo (Bogotá, El Áncora Editores, 1996. Primera edición, Fundación Simón y Lola Guberek, 1986). La segunda es este libro, que registra el proceso contrario y complementario del anterior: el poeta que ilustra con sus poemas los grabados del grabador. La tercera se halla en el prólogo que Jaramillo Agudelo escribió como introducción a *Del ojo a la lengua* (sobre este particular volveré posteriormente). Y hay — creo no equivocarme — una cuarta historia, no menos importante que las anteriores: la previsible amistad entre Roda y Jaramillo Agudelo, que se traduce — como ahora, como antes — en un fecundo diálogo entre las dos artes que cada uno cultiva con extraordinario talento. Surge así el movimiento de una contemplación: pasar del ojo a la lengua y de la lengua al ojo es contemplar una respiración fija y dinámica: los grabados que inspiran los poemas que el poeta expira en la página, y al revés: los poemas como semillas de aire para los grabados.

¿Cómo dos artistas de ámbitos diversos llegaron a este estadio complementario y solidario? La respuesta — en el caso específico que aquí nos ocupa — está en las palabras preliminares (cuyo título es “Veintiséis letras para un prólogo”) que Darío Jaramillo Agudelo escribió para este libro. Se trata de una curiosa introducción: cada una de las letras del abecedario castellano encabeza los distintos fragmentos que testimonian la “historia” de este libro: cómo se originó y cómo fue el proceso de su escritura. Comienza así:

## A

En 1988 El Áncora publicó una edición de *Poemas de amor* con ilustraciones de Juan Antonio Roda. Desde entonces Roda me dijo que él había hecho el ejercicio — por cierto, con espléndidos resultados — de ilustrar mis poemas. Seguía el recíproco, que yo ilustrara sus grabados. Acepté. Acepté sin saber en qué me metía.

Ese no saber dónde se metía es, para Jaramillo Agudelo, el vacío. El poeta nos cuenta que los diez grabados que Roda le entregara cierto día de 1993 no poseen ni título, ni orden (o secuencia) ni nada. Son — dice el poeta — “(...) sólo formas, formas que me parecen bellas” (Fragmento B, XIV). De esta manera, concluye:

# D

Estoy en el vacío (...) estoy en un contrasentido imposible de resolver y cuyo enunciado es un lugar común: la expresión visual no puede reducirse a palabras. El grabado sintetiza, se percibe de un golpe de vista, con el ojo lo posees al instante. Las palabras desmenuzan, se van regando en el tiempo con nombres que impiden la visión totalizante, instantánea. (XVI).

El poeta no puede decir nada sobre estos grabados, pero, al parecer, no claudicará en su contemplación. Y si lo que mira es sólo “forma” desplegada en el “vacío”, a partir de ahí — tal vez — sea posible comenzar el traspaso “del ojo a la lengua”. Se trata, a mi juicio, de una contradicción fructífera que el poeta sabrá enfrentar: forma y vacío al mismo tiempo, es decir, la piel, la solidez de “algo” que no se sabe qué es y, más aún, que no se sabe si “es”. Jaramillo Agudelo está justo en medio de esa conversación monologante que los poetas mantienen consigo mismos: el yo real y el yo poético, comienzo de la pluralidad de la conciencia, se enfrentan en la página (im)posible. En esa conversación, el poeta descubre que forma y vacío dibujan una constelación. Aparece — así — la imagen, suma y centro de este libro. Luego de la admirable “cadena de las preposiciones” (Fragmento I, XXI-XXIII), donde el poeta se plantea si debe escribir *a, para, por, contra, de, desde, en* estos grabados, aparece un primer estadio de la “visión”: laberintos y líneas que son parte de un juego donde “(...) todos los caminos han sido trazados para perderse” (Fragmento N, XXVIII). Así, “la libre asociación gratuita, en la que el grabado arbitrariamente le dicta a la caligrafía, es la manera más desintencionada de ‘ilustrar’ estos grabados con palabras” (Fragmento Ñ, XXIX). La forma y el vacío ya dialogan y están listos para ser semillas de palabras. Un último dato: Jaramillo Agudelo, en el fragmento “Q” del prólogo, hace un recuento de la estructura que tendrá el libro:

“(...) son diez grabados y seis series distintas de diez textos sobre los grabados: una primera de libre asociación, la segunda con el leitmotiv de las piedras, la tercera también de libre asociación, la cuarta con el leitmotiv de las superficies al tacto, la quinta de cuartetos de versos libres rimados por la vía de la libre asociación y la última relacionando los grabados con temas abstractos.” (XXXII)

Así la dualidad libre asociación/leitmotiv (o “tema”) se corresponde con la dualidad azar/composición meditada que — intuyo — poseen los grabados.

Esta estructura significativa nace gracias al deseo primordial que anima el trabajo de Jaramillo Agudelo: la honestidad de la visión. El poeta lo dice de modo insuperable:

(...) del choque resultante entre el poder de los grabados y el devenir de mi historia han quedado series de apuntes sobre asuntos abstractos como el tiempo, el poder, la muerte, el bien, etc., entre los cuales he transcrito la serie que resultó más depurada y más *honestamente relacionada* con los grabados. (Fragmento P, XXXI, subrayado mío).

Ya a estas alturas podemos darnos cuenta de que el prólogo de Jaramillo Agudelo nos relata no sólo la impresión inicial que le causaron los grabados sino, también, una “historia del método” que, naturalmente, se transforma en una poética.

Buena parte de los poemas de este libro son textos en prosa. Las tres series hechas a partir de la “libre asociación” son fragmentos cuyo movimiento describe los chispazos de una visión o impresión que — obviamente — nace desde los grabados, reproducidos cuidadosamente luego del prólogo:

1

El tablero de la noche. Pase al tablero. Pase a la noche. Tablero con otros lados, plano y esfera, profundidad en dos dimensiones. El negro es hondura y no hablo de equivalencia sino de identidad. El negro es hueco, espacio sideral, plano inclinado. (69)

3

Las lenguas de fuego descienden sobre las cabezas de los iluminados. Es sólo un instante, como el resplandor de un relámpago pasado por el velo de una cortina. Un instante irreal y verdadero que alguien, lejano, está viviendo. (71)

El poema también es forma y la forma es su deseo. Jaramillo Agudelo lo tuvo claro desde los dubitativos comienzos que cuenta en el prólogo: a la forma (grabados) se le responde con forma (poemas). *Del ojo a la lengua*, es, así, la “descripción” de un proceso contemplativo que va *de la forma a la forma*. El resultado que vemos los lectores es, pues, una muestra más — y muy admirable — de la unidad del arte a despecho de la ultraespecialización que parece estar invadiéndolo. Roda y Jaramillo Agudelo dicen con este libro que las artes no son compartimentos estancos sino que, muy por el contrario, están regidas por el principio analógico de las mutuas correspondencias.



Si volvemos por un instante a la dualidad azar/composición meditada — que pareciera regir los fundamentos *poiéticos* de Roda y Jaramillo Agudelo — no podemos más que concluir que se trata de otra versión de un problema que ha desvelado a los poetas a partir de Mallarmé y quizás desde antes: saber si la escritura está regida por ciertas “leyes” o si está sometida a la casualidad. El mérito de los autores de este libro es aceptar la dualidad. Si el arte posee una moral, creo que es ésa: enfrentar el azar armado de lucidez y, así, ser fiel a su movimiento, que no es otro que el de la propia conciencia del artista. Esa conciencia permite que, en este caso, el grabador y el poeta puedan *ver*. Es lo que, a mi juicio, expresa un poema clave del libro, de un solo verso breve e intenso:

## 8

Todo está escrito, pero nos gobierna el azar.  
(136)

Otro ejemplo de este azar enfrentado con lucidez se halla en los siguientes versos:

Dejar que la mano ruede,  
nada se puede buscar,  
pues el arte de encontrar  
sólo el instinto lo puede.  
(121)

Plancha que nació del espejo  
de la tinta en el papel,  
línea que es arte y es juego  
entre la muerte y el ser.  
(126)

La pasión por el grabado — finalmente — se manifiesta, también, en la pasión por las palabras. No es casualidad que Jaramillo Agudelo haya hecho el prólogo al libro guiado por las letras del abecedario; así como Roda nos presenta su material (formas, líneas, claroscuros), el poeta nos muestra el suyo (letras, sílabas, palabras). Superar la extrañeza inicial que Jaramillo Agudelo nos relata es pensar “lo impenetrable como cotidiano”, en el decir de Walter Benjamin. Ése es el movimiento que realizó nuestro poeta para — luego —, azar y número en mano, despojarse de esa cotidianidad: desaprender para volver a contemplar.

**Rafael Gutiérrez Girardot. *Moriré callando*. Barcelona: Montesinos, 1996.**

Si algún nombre resulta ineludible en la historia de la crítica literaria latinoamericana de este fin de siglo, es el de Rafael Gutiérrez Girardot. Desde la aparición de su iluminador ensayo *Modernismo* (1983), hasta sus estudios recientes, Gutiérrez Girardot ha venido jalonando fecundamente el devenir de la crítica —dentro y fuera de nuestras fronteras—, con una brillantez raras veces conseguida. Todos sus lectores nos hemos enterado de que, a contracorriente de las modas académicas, él ha preferido abrir senderos hacia una interpretación de la obra liberada de todo tipo de censuras externas. Por ello, no sorprende que sus reflexiones tengan un tono desafiante, a fin de que se abandone el balbuceo terminológico de los “ismos”, y se estudie la literatura de manera serena e integradora y no se sustituya el conocimiento directo de las obras por una jerga confusamente hiperespecializada. Además, Gutiérrez Girardot, en calidad de escritor itinerante, con su doble visión del allá europeo y del acá americano, nos ha ido ofreciendo una obra crítica ejemplar y novedosa, caracterizada por una extraordinaria movilidad de pensamiento y, ante todo, por un humanismo cabal, medurado, pero al mismo tiempo fervoroso.

Con la aparición de *Moriré callando*, ensayo interpretativo sobre la vida y obra de tres poetisas judías, Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüller y Nelly Sachs, encontramos que lo antedicho está más que fundado; este libro de Gutiérrez Girardot no es tan sólo una muestra de su erudición poetológica sino de su magistral capacidad expositiva con la que vincula diversos textos y consigue que se iluminen entre sí. A partir del mismo título nos encontramos ya con un ejemplo de esta dimensión de lectura. Gutiérrez Girardot, sin limitarse al panorama europeo, se desplaza hasta la orilla americana y abre su análisis evocando una de las obras más universales de nuestras letras latinoamericanas. Se trata de la novela *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco, quien también sitúa su núcleo temático más allá de los límites de su país —México— y elabora una de las más profundas lecturas sobre la bárbara realidad que le correspondió vivir en Europa al pueblo judío durante

la época del nacionalsocialismo. Aun cuando el acento y el carácter de la escritura son diferentes en cada caso, *Moriré callando* y *Morirás lejos* revelan una sensibilidad gemela por la suerte de otros seres humanos y, a su vez, ejemplifican cómo la barbarie —tanto del lado de allá como del lado de acá—, encuentra su contrapunto en la libertad de la imaginación.

Desde esta perspectiva, *Moriré callando* es, al margen de su carácter crítico, un brillante relato en el que se recorre la vida y la poesía con esa extraña fascinación que producen las cosas elementales y las más complejas. De ahí que la experiencia leída de Gutiérrez Girardot se transmute en gozosa solidaridad con el lenguaje de Kolmar, Lasker-Schüler y Sachs, quienes arrancaron imágenes imborrables de esos acontecimientos inhumanos. Las tres poetisas —nos dice Gutiérrez Girardot— ante la agresión arrogante del Estado de Hitler con la quema de libros, por ejemplo, replicaron en diversa medida con “la fuerza pictórica y audaz de sus metáforas, con la flexibilidad plástica de su lengua y con la inmediatez personal de su ritmo”.

*Moriré callando* es un hermoso texto por diversas razones. Primero, es de una calidad expositiva enriquecedora, sus lúcidas aproximaciones y el equilibrio que se maneja entre las consideraciones estéticas y temáticas, los aspectos biográficos y las cuestiones de ubicación socio-histórica y filosófica de los poemas y sus autoras, lo hacen un estudio muy atrayente y convincente. Segundo, lo podemos apreciar como un álbum familiar en el que Gutiérrez Girardot ha ordenado una serie de estampas con leves paralelos en sus biografías: un amor truncado, un hogar judío asimilado, vivir una experiencia laica religiosa común, presenciar el renacimiento de la tradición judía y las miserias que a las tres poetisas les tocó enfrentar: Kolmar murió en la cámara de gas, Sachs se exilió en Suiza y Lasker-Schüler huyó a Zurich después de que un grupo de cruzgamadianos nazis la golpearon en una calle en Berlín. Y tercero, sin que Gutiérrez Girardot acuda a una teoría feminista *avant la lettre* para abordar su análisis, es claro su profundo sentir por la triple condición, difícil de por sí, que entrañaron estas poetisas como mujeres, escritoras y judías.

En ese contexto del advenimiento del nacionalsocialismo estas tres poetisas intensificaron su religiosidad y su fuerza poética. Las tres renovaron su poesía con “la savia de la mujer doblemente perseguida: sutilmente, como mujer, con odio, por ser judía”. Sin embargo, la renovación estética que ellas le imprimieron a la poesía alemana no se redujo al ámbito de la literatura femenina. Pues, según Gutiérrez Girardot, las tres fueron valoradas igualmente por intelectuales de excepción. Walter Benjamin se encargó de difundir los poemas de Gertrud Kolmar. A juicio del poeta Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler era “la poetisa más grande que había tenido Alemania”. Y Paul Celan expresó su admiración profunda por Nelly Sachs, a quien consideró como “la poetisa del pueblo judío”. Aunque a las tres las unió el horroroso período de entreguerras —como parte de una comunidad

perseguida—, sobresale también su aunado esfuerzo por defender una lengua que amaron profundamente, pues no en vano las tres eran hijas “del pueblo del Libro”. Nelly Sachs hizo explícito ese sentimiento común: “Pueblos de la tierra/ no destruyáis el cosmos de las palabras/ no cortéis con los cuchillos del odio/ el sonido que nació al tiempo con la respiración...”

Estos versos tienen su consonancia “al lado americano”. Y en efecto, Gutiérrez Girardot hace alusión a las primeras líneas de la novela *Balún-Canán* de Rosario Castellanos para el cotejo de rigor: “Y entonces coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y consumen con el leño de la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza en el rostro...”. De este modo, no sólo se corrobora nuestra hipótesis de que la barbarie encuentra su contrapunto en la imaginación, sino que en palabras del mismo Gutiérrez Girardot “las aristas de las llamadas razas desaparecen y las voces individuales se funden en la poesía de mujeres como Kolmar, Lasker-Schüler, Sachs y Castellanos y colman la esperanza de la fraternidad Universal”.

Antonio García Lozada  
Central Connecticut State University



**Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1993.**

*Against Literature* presenta un modelo cultural en el cual la literatura no domina otras manifestaciones. En su libro, John Beverly expresa su desacuerdo con la concepción sagrada y hegemónica de la literatura; no contra la “literatura en general”, sino contra la concepción literaria que se crea entre los siglos XV y XVIII con la formación de estados europeos modernos y vinculada al colonialismo, al capitalismo y a la sociedad burguesa, con la comodificación del libro y el desarrollo de la industria editorial, y con la formación del sistema moderno de educación y de universidad (viii). Partiendo de esto, Beverly explora la relación entre literatura y poder, proporcionando una evolución de la disciplina humanística en el ámbito hispánico y evaluando, de esta forma, el estado actual de las instituciones literarias y críticas que, a su modo de ver, afectan directa o indirectamente a la sociedad.

Tomando como ejemplo la literatura hispanoamericana, Beverly habla de la ambivalencia del papel cultural de la literatura: por un lado, como institución de origen colonial, por otro lado, como instrumento necesario para el desarrollo cultural criollo y nacional. Con su juego de palabras “Cannibal/ Caliban/By Lacan” sugiere la trayectoria cultural de Hispanoamérica que sigue el modelo de colonización, descolonización y postcolonización (4). Esta fórmula, según él, pone de manifiesto la relación entre literatura y estado: inicialmente, literatura como práctica social de los españoles y las élites criollas, y una posterior idealización de la literatura como instrumento de liberación nacional (entre la alienación y la dependencia, posición ambivalente que él observa también en la producción literaria del “Boom”). Su actitud general no es la de borrar la literatura del mapa cultural, sino la de proponer el establecimiento de los *cultural studies* como disciplina universitaria alternativa, la cual respondería más correctamente a la heterogeneidad de la realidad postmoderna. Según Beverly, esta opción “anti-humanista” revolucionaría el estudio cultural, y evitaría el conservadurismo de las instituciones. Con su grito de guerra “By Lacan,” sugiere que, por un lado, Hispanoamérica solamente se entiende en su

totalidad desde las instituciones críticas estadounidenses. Por otro lado, en *Against Literature*, el ejemplo hispanoamericano se convierte en pretexto del autor para llevar a cabo estudios culturales, cuya importancia, según sugiere, sobrepasa a la simple "crítica literaria" tradicional.

En su primera parte titulada "In literature," Beverly organiza su construcción ideológica desde la perspectiva del Renacimiento. Usando el soneto 23 de Garcilaso de la Vega explica el bagaje ideológico del poema amoroso, que por su complejidad lingüística y sus ambigüedades semánticas, se aleja del alcance cultural del *vulgo*, tomando parte ideológicamente en la concepción elitista de la literatura y poniendo de manifiesto el poder hegemónico que representa el "letrado" español (28-32). Beverly contextualiza el humanismo y lo critica encarecidamente. De ahí, nos lleva en la máquina del tiempo hasta el libro de Stephen Greenblatt titulado *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* que tampoco se escapa de sus juicios. Beverly llega a la conclusión de que Greenblatt, a pesar de la autorreflexividad de su libro, presupone implícitamente que la escritura europea es superior a la oralidad indígena, y por tanto, no consigue desvincularse del etnocentrismo (41). Con este ejemplo, Beverly pretende demostrar cómo los críticos tienen la función del letrado renacentista y él mismo intenta diferenciarse de este tipo de crítica.

En el capítulo siguiente, Beverly analiza el Barroco español como fenómeno artístico que, a pesar de algunos aspectos positivos, busca la producción de un arte trabajado al máximo para ofrecer un deleite aristocrático y servir de fetiche elitista. Por esta razón, en el Barroco, la figura del letrado sigue constituyendo el eje de articulación cultural mediante su conocimiento de las disciplinas de hegemonía aristocrática—como la jurisprudencia, la teología, la historia, la retórica, las leyes canónicas, la administración, las humanidades, el *arbitrismo* (economía política), la política... Beverly apunta que la literatura y sus creadores guardan una relación directa con las instituciones que llevan a cabo el control colonial (57) y, a partir de aquí, sugiere de forma somera y poco persuasiva que las figuras del 'Boom' son espejo del letrado por denotar la realidad latinoamericana como barroca y que, por tanto, se adhieren a la ideología colonialista de antaño dentro de una sociedad liberal-burguesa (62).

Como consecuencia de su descreimiento, Beverly está dispuesto, ya no a describir, sino a prescribir la única posible opción para la renovación de la literatura, el único género que debe atraer la atención de la crítica: el testimonio. Éste, en opinión de Beverly, cambia los modos de producción del texto—autor y lector, autor y editoriales, literatura oral y escrita— y de esta manera, reorganiza las relaciones entre literatura y estado, entre literatura y realidad. Esto, para él, hace de las literaturas de "resistencia" parte del proyecto postmoderno—idea que se sintetiza en el eslogan del título del capítulo cuatro "the margin at the center". Beverly inscribe el

testimonio en el contexto de la producción cultural de las clases bajas y oprimidas y lo define como narrativa en primera persona, contada por el protagonista de los sucesos narrados. Ya que el narrador-protagonista no es un escritor profesional y en muchos casos es analfabeto, la transcripción del texto la recoge en una grabación un intelectual, periodista o escritor, de ahí, su carácter oral (70).

Beverly admira profundamente el género testimonial porque cuestiona las bases para el cambio ideológico-artístico. En primer lugar, apunta que es un texto de difícil clasificación con características de lo no-literario (antropología, historia personal, autobiografía, etc...) (84). También, recupera la oralidad en un mundo moderno en el que el alfabetismo y la literatura representan la norma privilegiada de expresión, y de esta manera, el testimonio va en contra del concepto de "gran escritor" (76). Además, este género tiene un referente de la vida real y ayuda a mantener y desarrollar la práctica de los derechos humanos y movimientos de solidaridad en otros espacios geográficos, esto, por tanto, lo convierte en el género postmoderno por excelencia (78). Para Beverly, este nuevo tipo de escritura cuestiona la institución literaria como creación basada en privilegios de clase, raza y sexo (97).

En su argumentación, John Beverly pone de manifiesto su optimismo utópico criticado anteriormente en otros al basar su discusión del testimonio en la solidaridad del "letrado" actual. Según Beverly, lo más positivo del género es que se le otorga la palabra al marginado, y que el autor-intelectual toma una función secundaria de "compilador" o "activador" del discurso (76-77). Por ejemplo, al hablar del testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), Beverly apunta cómo Rigoberta Menchú, la activista Quiché, utiliza políticamente a Elizabeth Burgos-Debray para dar a conocer al mundo los problemas de su pueblo (80). Supuestamente, la relación de poder se subvierte. Beverly enfatiza la función solidaria del intelectual, aunque en este caso olvida las instituciones de poder que respaldan a Burgos: la editorial, su autoridad antropológica, su cómoda residencia metropolitana en París. El testimonio de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos se convierte en el ejemplo más repetido en todo el conjunto de artículos; página a página, se convierte en fetiche cultural (postmodernista) de izquierdas, se mitifica. El poder del intelectual se minimiza. Para Beverly, Rigoberta es persona, para Burgos, quizá, simplemente personaje. Aunque Beverly reconoce que el género no es en sí tan democrático, en última instancia se presenta como el único candidato que debe fomentar interés crítico.

En cuanto al debate de la postmodernidad en Hispanoamérica, Beverly observa que en algunos casos se corre el peligro de producir una fetichización de la cultura, sociedad, y el *status quo* económico de la región (el caos, la heterogeneidad, lo carnavalesco, etc.) y de esta manera atenuar la urgencia



política para convertirla en diletantismo o lo que él llama “quietismo” (106-107). Sin embargo, finalmente, Beverly se adhiere al argumento de Jameson de que en la cultura mundial ya no hay un “outside” (107).

Beverly reconoce cierta fuerza de renovación cultural y social en el movimiento, pero no quiere apoyar cualquier “postmodernism”, sólo el que llama de izquierdas, que trata de incluir todas las producciones culturales hispanoamericanas que implican resistencia hegemónica social como el testimonio, el taller de poesía de Cardenal o autores como Manuel Puig (112).

*Against Literature* no se opone al arte como producto de consumo, por el contrario, Beverly, desde su “postmodernism” estadounidense de izquierdas, cree en la democratización de la tecnología —computadoras, cámaras de vídeo, etc.— y de la producción cultural proveniente de esos medios (140). La postmodernidad, según Beverly, ofrece estrategias de democratización artística que involucra a las mujeres, a las clases bajas, a la clase obrera y, en definitiva, a los sectores marginales de la sociedad tanto en la *producción* como en el *consumo* cultural. Su optimismo utópico en el progreso tecnológico y su fetichización del género testimonial hispanoamericano resultan problemáticos desde sus mismas premisas acusatorias y aunque inicialmente parezca razonable acudir a la llamada de los estudios culturales para explorar las oscuras fauces de la postmodernidad.

Los hábiles argumentos del libro no convencen demasiado, sólo nos incitan a responder a las omisiones. Sus invenciones verbales se desmoronan por su propio peso. A pesar de su grito antiliterario, Beverly parece demasiado centrado en el campo de la literatura a excepción de su último capítulo, en el cual narra las posibilidades de la música Punk de los *Sex Pistols* y su final fallido como alternativa cultural. Desafortunadamente, *Against Literature* nos informa más de la lucha interna en la universidad norteamericana que sobre los estudios culturales o la cultura hispanoamericana. Es positivo que los críticos intentemos analizar los fenómenos que aparecen en distintos medios culturales, quizá hasta “descreer” del papel protagonista que le damos institucionalmente a la literatura. Prescribir lo que debe o no estar en el canon, en cambio, dejémoselo a Harold Bloom y a John Beverly.

Miguel Angel Cabañas

## COLABORADORES

**FERNANDO AMPUERO.** Narrador peruano, reconocido como uno de los mejores de las nuevas promociones. Autor, entre otros, de "Bicho raro" y "Caramelo verde". Es también poeta y cronista mundano. Dirige en Lima "Somos", suplemento del diario *El Comercio*.

**RAUL BRASCA.** (1948) es narrador argentino que cultiva especialmente las formas breves. Ha editado así mismo dos colecciones de minicuentos, con gran éxito de público. Su libro *Las aguas madres* (Sudamericana, 1994) reúne sus relatos.

**RAFAEL CABAÑAS ALAMAN.** Concluye actualmente sus estudios de doctorado en el Department of Modern Foreign Languages and Literatures de Boston University.

**CLAUDIO CANAPARO.** Enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Exeter en Inglaterra. Canaparo es argentino, hizo el doctorado en King's College, Londres, y es autor de ensayos sobre novela y teoría literaria.

**ANTONIO DAL MASETTO.** Nació en Italia en 1938. Emigró a la Argentina en 1950. Publicó libros de poemas y de cuentos desde 1963 a 1969. En 1979 le publicaron en Estados Unidos la novela *Siete de oros* escrita en 1969. Obtuvo varios premios: Casa de las Américas (1964), Premio Municipal Buenos Aires (1983), Premio Fortabat (1984) y Premio Planeta con la novela *La tierra incomparable* (1994). Su última colección de cuentos es *Gente del bajo* (1995). Sus dos últimas novelas son *Demasiado cerca desaparece* (1997) y *Hay unos tipos abajo* (1998) que fue llevada al cine. Actualmente reside en Buenos Aires.

**MANUEL ESPINOZA ORELLANA.** Escritor y crítico chileno. Ha publicado varios trabajos de crítica sobre diversos autores en diarios y revistas de Chile. También tiene publicadas varias colecciones de poesía. Está preparando un libro con sus escritos poéticos. Actualmente reside en Villa Alemana, Chile.

**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.

**ARLENE GUERRERO.** Es poeta y narradora Cubano-Americana. Escribe actualmente su disertación doctoral sobre la literatura cubana del exilio, en Brown University. Estos son los primeros poemas que publica.

**ARTURO GUTIERREZ-PLAZA.** (Venezuela, 1962). Crítico y poeta. Ha publicado el poemario *Al margen de las hojas* (Caracas: Monte Avila, 1991).

**IVETTE N. HERNANDEZ.** Enseña literatura latinoamericana colonial y contemporánea en la Universidad de California, Irvine. Actualmente está escribiendo un libro que se titula *El contrabando de lo secreto: La escritura de la historia en El carnero* de Juan Rodríguez Freile.

**JORGE MARBAN.** Es profesor en el College of Charleston, South Carolina. Acaba de salir su libro titulado *La vigilia del vigía: vida y obra de Arturo Uslar Pietri*.

**EUGENIO MONTEJO.** (Venezuela, 1938). Uno de los poetas hispanoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su obra ha sido recogida en volúmenes aparecidos en México (F.C.E.), España (Laia), Colombia (Norma) y Venezuela (Monte Avila).

**JULIO ORTEGA.** Profesor del Department of Hispanic Studies, Brown University. Ha publicado *Arte de innovar* (UNAM, 1995), *La mesa del padre* (cuentos, Caracas, Monte Avila, 1995), *La vida emotiva* (poemas, Lima, Los Olivos, 1996) y *Guía del Nuevo Siglo* en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

**ALFREDO PITA.** Nació en Celendín, Perú, en 1948. Ha ganado diversos premios literarios en su país, en poesía y narrativa. Actualmente vive en París, donde trabaja como periodista para la AFP. Ha publicado dos libros de cuentos, una novela y un libro de poesía. Tiene inéditos un libro de cuentos y tres novelas (dos de las cuales pertenecen al tríplico *El tiempo señalado*).

**RODOLFO PRIVITERA.** Nació en Buenos Aires, Argentina. Es profesor y autor de varios libros de poesía (*Final de obra*, *Revés de palabras*, *Noche única*), de relatos (*Para leer en la cola*) y de ensayos literarios aún inéditos. Publicó trabajos de investigación en diferentes medios de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Acaba de salir *Intercambios* (poemas, Buenos Aires, Ediciones Florida Blanca, 1998). Este último volumen recoge tres libros de poesía, escritos entre 1976 y 1979.

**ALESSANDRA RICCIO.** Es profesora e investigadora de la literatura hispanoamericana en el Instituto Orientale, Universidad de Nápoles. Ha estudiado a Sor Juana Inés de la Cruz y a Fray Servando Teresa de Mier. Se ha dedicado sobre todo a la literatura cubana contemporánea, especialmente a Lezama Lima y Carpentier.

**ALEJANDRO SUSTI.** Es poeta peruano. Termina el doctorado de literatura hispanoamericana en Johns Hopkins University. Anuncia la publicación de su primer libro de poemas.

**FEDERICO VEGAS.** Nació en Caracas en 1950. Arquitecto egresado de la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado los siguientes títulos: *Venezuela vernácula* (1984), *Pueblos* (1985), *El continente de papel* (1986) y *El borrador* (1994). *De rodillas*, ganó el Concurso de Cuentos de *El Nacional* de 1997.

**NAIEF YEHYA.** Narrador mexicano. Autor de novelas y cuentos sobre el grotesco y la paradoja de la vida cotidiana de la última generación mexicana. Escribe en *La jornada Semanal* una columna sobre el mundo virtual.



# **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>**

# **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.







