

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Number 49  
*Foro Escritura y Psicoanálisis*

Article 97

---

1999

***INTI* Número 49-50 (Primavera-Otoño 1999)**

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

---

## Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 1999) "*INTI* Número 49-50 (Primavera-Otoño 1999)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 49, Article 97.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/97>

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

NÚMERO CINCUENTA

CIEN AÑOS DE BORGES

Peter Earle • Beatriz Colombi

María Rosa Lojo • Lee Skinner • William Rowe

Rodolfo Privitera • Luis Correa-Díaz • Carlos Cortés

---

Juan Sánchez Peláez • Luis Alberto Crespo

Yolanda Pantín • Lourdes Vázquez

Edgardo Rodríguez Juliá • Angela Hernández

Luis B. Eyzaguirre

FORO ESCRITURA Y PSICOANÁLISIS

## 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: \$35.00 (US)
- Bibliotecas e instituciones: \$60.00 (US)
- Canadá: \$70.00 (US)
- Europa y Latinoamérica: \$75.00 (US)

**INTI**  
**REVISTA DE LITERATURA**  
**HISPÁNICA**

**NÚMERO 49-50**

**PRIMAVERA 1999 – OTOÑO 1999**

**DIRECTOR-EDITOR**

**Roger B. Carmosino**

*Providence College*

**COMITÉ EDITORIAL**

**Alicia Borinsky**, *Boston University*

**Antonio Carreño**, *Brown University*

**Raquel Chang-Rodríguez**, *The City College, CUNY*

**Américo Ferrari**, *Université de Genève*

**Malva Filer**, *Brooklyn College, CUNY*

**Miguel Gomes**, *University of Connecticut, Storrs*

**Gwen Kirkpatrick**, *University of California, Berkeley*

**Pedro Lastra**, *State University of New York, Stony Brook*

**Alexis Márquez Rodríguez**, *Universidad Central de Venezuela*

**José Antonio Mazzotti**, *Harvard University*

**Julio Ortega**, *Brown University*

**Rodolfo Privitera**, *University of Cincinnati*


**Wadda Ríos-Font**, *Brown University*

**Carmen Rivera Villegas**, *Providence College*

**Carlos Rojas**, *Emory University*

**Saúl Yurkievich**, *Université de Paris, VIII*



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

Copyright © 1999 by  
*INTI* ISSN 0732-6750

# ÍNDICE

## ESTUDIOS

PETER G. EARLE: Borges frente a sus espejos .....	3
CHRISTIAN FERNÁNDEZ: El tamaño de la influencia: Gauchesca, criollismo y nación. Sarmiento y Güiraldes leídos por Borges.....	9
MARÍA ROSA LOJO: La configuración de una poética moderna en la vanguardia de los años veinte .....	27
CLAUDIO CÉSAR MONTOTO: Borges Luis Borges: La literatura como sueño dirigido .....	39
GORETTI RAMÍREZ: Borges en Providence .....	47
BEATRIZ COLOMBI: José Martí: traducir, transpensar .....	59
LEE SKINNER: Gender and History in Nineteenth-Century Latin America: The Didactic Discourses of Soledad Acosta de Samper .....	71
VÍCTOR RODRÍGUEZ NUÑEZ: Género, nación y compromiso en la lírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda .....	91
ELENA M. MARTÍNEZ: El género sexual en la narrativa de Juan Carlos Onetti: a propósito de <i>La vida breve</i> .....	107
PEDRO LANGE CHURIÓN: Flânerie, ciudad e historia(s): hacia una crítica redentora de <i>Los pequeños seres</i> de Salvador Garmendia .....	121
LUIS GABRIEL-STHEEMAN: José Ortega y Gasset en los espejos de la Pampa .....	141
NÉRIDA SEGURA-RICO: <i>Biografía de un cimarrón</i> and the discourses of slavery .....	153

## FORO SOBRE ESCRITURA Y PSICOANÁLISIS

CARMEN HEUSER: Autobiografía y psicoanálisis .....	169
CARLOS D. PÉREZ: Notas sobre autobiografía, psicoanálisis y género epistolar .....	173
MARTHA PÉREZ: El acontecimiento autobiográfico .....	177
CARLOS BRÜCK: ¿Para qué sirven los analistas? .....	183
JUAN ORBE: Psicoanálisis y estudios culturales .....	187

## NOTAS

JULIO ORTEGA: Las mejores novelas españolas del siglo XX .....	199
RODOLFO PRIVITERA: Argentina del 60: poesía y realidad en tres autores; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno ....	209
MARCELO PAZ: Narración y máquina – deseante en <i>La ciudad ausente</i> de Piglia .....	217
PEDRO GRANADOS: La poesía de Alicia Borinski, algunas aproximaciones .....	225
WILLIAM ROWE: De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos .....	231
ROSSANA NOFAL: “Si me permiten hablar...” testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia .....	241
CARLOS CORTÉS: Ínsula rarísima (Insularidad, mitos y democracia en Costa Rica) .....	249
LUIS CORREA-DÍAZ: El <i>Cristo americano</i> , Ernesto Che Guevara y el <i>Kerigma</i> popular y poético de su resurrección .....	255

## CRÓNICAS

LUIS EYZAGUIRRE: Con Fernando en Villiers- Le- Bel.....	269
LUIS EYZAGUIRRE: Si contra nuestras penas hay esperanza México 1986 – México 1996 .....	277

## CREACIÓN

### POESÍA

RODOLFO PRIVITERA: Presentación .....	291
JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ: A Título Provisional .....	293
RODOLFO PRIVITERA: Venezuela: tres generaciones, tres poetas: Juan Calzadilla, Luis Alberto Crespo y Yolanda Pantin .....	295
JUAN CALZADILLA: ¿Por qué tengo yo que ir más aprisa?; Las puertas del espacio; Itaca: Escrito en el álbum de Emily; Andamio sin alas .....	299
LUIS ALBERTO CRESPO: algún día; intemperie; piazan; después del puente; decir .....	303
YOLANDA PANTIN: Teatro degollado; Épica del Padre (Freud Museum); Glaciar Perito Moreno; Paisaje de un sueño; Porque de ganar, uno no gana nada; Idea del jardín; Bosques.....	307
MARÍA ROSA LOJO: Linternas de noche; Parten los trenes; La casa más antigua; Muerte del Generalísimo .....	317
LOURDES VÁZQUEZ: El vendedor; Deseo II; Thalys; Cronología de un desnudo .....	321
ESTEBAN MOORE: Crónica; plegaria; Partes Mínimas .....	329

## CUENTOS

RODOLFO PRIVITERA: The Cowboy; Estupor .....	335
--	-----

## ENTREVISTAS

CAMILLE CRUZ-MARTES: Hemisferios de la caribeñidad. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá.....	341
NÉSTOR E. RODRÍGUEZ: Tras la “poética del desanclaje”: entrevista con Ángela Hernández .....	353

## RESEÑAS

PATRICIA VILCHES: <i>Paralelismos transatlánticos: Postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y Africa del Norte</i> . Cranston: INTI, 1996. ....	363
CRISTIÁN GÓMEZ O.: Germán Carrasco. <i>La insidia del sol sobre las cosas</i> . Ediciones DOLMEN, col. Poesía. Santiago, 1998. ....	367
MARCELO PAZ: López Castaño, Oscar. <i>La crítica literaria latinoamericana o del diálogo cultural con los otros</i> . Medellín: C.A.A., 1996.....	371
ANTONIO GARCÍA LOSADA: Rigas Kappatos and Pedro Lastra. <i>The Best 100 Love Poems of the Spanish Language</i> . (Bilingual Edition). New York: Seaburn Publishing, 1998. ....	375
WILFREDO HERNÁNDEZ: González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. <i>Cambridge History of Latin American Literature</i> . 3 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Smith, Verity, ed. <i>Encyclopedia of Latin American Literature</i> . London: Dearborn Publishers, 1997. ....	379

GARETH AMAYA PRICE: Eugenio Montejó. <i>El Azul de la Tierra</i> . Santafé de Bogotá: Norma, 1997 .....	385
OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ: Julio Miranda (compilador). <i>El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano</i> . Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1998.....	389
JUAN M. MEDRANO-PIZARRO: Enrique Lihn, <i>El circo en llamas</i> , ed. Germán Marín. Santiago: LOM, 1997. ....	393
DOMINGO LEDEZMA: <i>Varia Lingüística y Literaria: 50 del CELL</i> . 3 v. Editores: Rebeca Barriga Villanueva, Pedro Martín Butragueño, Martha Elena Venier, Yvette Jiménez de Baez. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997. ....	397
<b>COLABORADORES</b> .....	409
<b>INTI: GUÍA DE NÚMEROS PUBLICADOS</b> .....	414



# **ESTUDIOS**





## BORGES FRENTE A SUS ESPEJOS

Peter G. Earle  
University of Pennsylvania

“No hay otros paraísos que  
que los paraísos perdidos”.

(J.L.B., *Los conjurados*)

**S**u obra es una vasta reiteración — con variantes muy creativas — de lecturas fundidas con recuerdos. En cada género — poema, relato, ensayo, reseña crítica — impresionan sus repeticiones temáticas (que además son líricas).

Las siete estrofas de “Arte poética” en *El otro, el mismo* iluminan, sucesivamente, los siete temas recurrentes en toda su obra: el olvido, el sueño, el tiempo, la muerte, el autorretrato, la memoria y la eternidad. Al lector le halaga la simetría de sus laberintos y el recuerdo de tenues paisajes de barrios, ciudades y pampas, así como en un salón de conciertos le complacen al oyente las catedrales de notas: por ejemplo, las fugas, cantatas y glorias de tres compositores, también célebres reiterativos: Händel, Vivaldi y Bach.

La felicidad (o tristeza) de repetir no cancela la originalidad de lo que escribió; nadie como Borges ha condensado en sus páginas tantas visiones y figuras, o tantos días y noches (los suyos propios, los de Funes el memorioso, y los de Homero, Dante, Cervantes, Schopenhauer y Whitman, por ejemplo).

Más que las meditaciones de Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada, cuyas novelas y ensayos son una letanía de aislamientos, las

alusiones literarias y filosóficas de Borges lo sitúan siempre entre otros, sean personas o figuras. Forman una compañía fantasmal en que el límite entre realidad e irrealidad se borra, y que le infunde al poeta una extraña melancolía.

La compañía abarca a antepasados:

“Tenues como si nunca hubieran sido  
Y ajenos a los trámites del arte,  
Indescifrablemente forman parte  
Del tiempo, de la tierra y del olvido”.

Incluye a familiares (sobre todo la madre — Leonor Acevedo Suárez de Borges — en quien radica una persistencia de funciones: de consejera, de secretaria, de permanente institutriz, de directora social) y a amistades de larga duración; a héroes y pícaros del pasado — reales y ficticios. Incluye al Ulises renacido en “Arte poética”, “harto de prodigios” — según su lector argentino — al volver a Itaca; a Dante y Walt Whitman; a duendes de las sagas de Islandia y a Alicia en el país de las maravillas. Incluye, entre otras mujeres que en varias ocasiones han sido sus colaboradores literarios, a Estela Canto (amiga durante 40 años y autora del mejor y más íntimo retrato del escritor: *Borges a contraluz*, 1989).

Y no se olvide al borroso poeta marginal, Evaristo Carriego, ni al cada vez más desolado Leopoldo Lugones, ni a Macedonio Fernández, escritor y tertuliano de Buenos Aires que en palabras y gestos daba la impresión de ser más ficticio que real.

En parte por su timidez ante los públicos, en parte por su progresiva ceguera física, había en Borges matices de una persona distante o absorbida por lo oculto. Pero en esa misma zona (lo oculto) frecuentaba a numerosos seres presentes, recordados, inventados, posibles e imposibles.

En sus poemas, cuentos, ensayos y conferencias continuamente citaba, reseñaba, interpretaba, resumía y traducía a otros, como si todos ellos colaborasen de algún modo en la elaboración de cada frase. También daba a entender que el oficio de escritor debería ser múltiple. El autor de “La biblioteca de Babel”, “El congreso”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares” nos afirma, en efecto, que un escritor — en pleno reconocimiento de la imposibilidad de su empresa — aspira a desempeñar varias labores: la del bibliotecario (de todo lo escrito y de lo que queda por escribir), la del asistente a congresos (incluso al infinito “Congreso del Mundo”), la del meticuloso enciclopedista (de un planeta inexistente), y la del mago soñador (que en una sucesión de noches sueña a un hijo, para saber, al fin, que él mismo ha sido soñado por alguien).

Esos encuentros y desencuentros quijotescos son figuraciones poéticas de sus relaciones personales; eso es, el resultado de las congenialidades físicas y metafísicas que se le imponían. “Las palabras son símbolos que

postulan una memoria compartida”, nos recuerda el protagonista de “El congreso”. La estética abierta (y colectiva) de Borges hace más comprensible su tenaz idea de enlaces: la idea de que en un lugar, momento o persona están revelados todos los lugares, momentos y personas que hasta ahora han existido. Así, para él en constante colaboración con innumerables **otros**, cada cuento y poema resulta ser una nueva ventana sobre el universo.

Las inclinaciones metafísicas, escenarios abstractos y personajes fugaces de su obra podrían despistarnos de su verdadero carácter, fundamental para la comprensión de sus perspectivas y su estilo, y hacernos olvidar que en el fondo Jorge Luis Borges era un hombre nostálgico y sentimental, y que su punto de vista literario no es menos **romántico** que fantástico. Gran parte de su poesía desde 1950 y la prosa y versos de *El hacedor* e *Historia de la eternidad* lo comprueban. Sus cartas (ca. 1945) a Estela Campo reproducidas en *Borges a contraluz* (pp. 125-154), y el elemento testimonial de varias narraciones también lo confirman.

Vivía — íntimamente — con imágenes del pasado, a veces tan remotas como las aludidas por Homero, otras veces ligadas a sus antepasados, a su niñez, o a cierto aspecto de la vida de algún escritor que admiraba. En abril de 1983 visitó Philadelphia y la Universidad de Pennsylvania por segunda y última vez. En su itinerario estaba la casa y última residencia de Walt Whitman, en la vecina ciudad de Camden, New Jersey. Recuerdo que al entrar en el dormitorio del poeta tanteó la cama suavemente y preguntó hacia qué lado se acostaba. Le agradó mucho saber que Whitman se acostaba en sentido del poniente, signo probable — pensé después — de un afán compartido entre Borges y el norteamericano por los crepúsculos y lo desconocido.

Borges conoce y vence al olvido; recuérdese la primera estrofa de su soneto “Everness”:

“Sólo una cosa no hay. Es el olvido.  
Dios, que salva el metal, salva la escoria  
Y cifra en Su profética memoria  
Las lunas que serán y las que han sido”.

A base de conceptos suyos muy conocidos por sus lectores y expresados a través de su obra se puede establecer una fórmula tripartita: (1) lo perdurable es siempre una forma de invención: no la rosa o el río en sí, sino el recuerdo de la rosa o del río; no Cervantes, sino Don Quijote; (2) la invención es distinta pero inseparable de lo que en la realidad o en otra ficción ocurrió alguna vez. En otras palabras, lo fundamental es la memoria; y (3) la memoria es distinta en composición pero también inseparable del sueño, ya que el sueño siempre es — además de una invención — una reconstrucción de hechos y circunstancias que ha vivido el soñador. Al comienzo de la breve paradoja “Posesión del ayer” en *Los conjurados* Borges escribe: “Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas, y

que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío". Es decir — si admitimos como válida la experiencia siempre múltiple de Borges — somos no sólo la materia de nuestros sueños designada por Hamlet, sino parte activa de la perpetuidad creadora que se alcanza por medio de la memoria.

Pienso que en aquella "posesión del ayer", que es a la vez un conjunto de "perdiciones", está el núcleo de la personalidad creadora del ambivalente Borges. "No sé cuál de los dos escribe esta página", nos dice al final del brevísimo "Borges y yo".

En verdad no hay necesidad de elegir, porque "los dos" — el restringido autobiógrafo y el estético provisionalmente librado en el trance de escribir — la han escrito juntos. Y es de notar que esa co-autoría se extiende a gran parte de la narrativa borgesiana. Predomina en "El Aleph" y "El sur", en cuyos escenarios el vigor metafísico de un alucinado narrador contrasta con el talante prosaico de sus antagonistas: el de un absurdo poetastro (Carlos Argentino Daneri) y de un gaucha tosco que lo provoca tirándole migajitas de pan. También es notable en "La biblioteca de Babel", que es en parte una teoría de lo infinito, y en parte (como la pelea inminente con el gaucha en "El sur") una velada confesión de impotencia frente al mundo de las circunstancias.

En el pensamiento caleidoscópico de Borges son infinitas las combinaciones de letras; infinitos los pensamientos, argumentos y fantasías; infinitos los personajes existentes, posibles e imposibles. Sin embargo, la confesión (no por velada menos auténtica) reverbera en el contraste entre esos infinitos y los severamente limitados. Por ejemplo, todas las bibliotecas, como todos los alfabetos, son finitas, y en la maravillosa e ilimitada biblioteca de Babel va encapsulada la humilde Biblioteca Municipal "Miguel Cané", pobre y mal catalogada, donde Borges, más que nada por necesidad económica, ingresa como auxiliar en 1938, y en donde encuentra tiempo de sobra para iniciar la composición de sus mejores cuentos, que se publicarán por los años 40 en *Ficciones* y *El Aleph*.

Su existencia se ha desarrollado, según muchos testimonios del propio escritor, "entre libros", pero es imposible perder de vista la tenaz presencia personal, la autobiografía irónica que se nos descubre a través de sus arcanas reflexiones.

En no recuerdo cuál de sus ensayos Ralph Waldo Emerson elogia la labor de un carpintero que él ha observado desde la ventana de su estudio. A Emerson, habitante de reinos ideales, le impresionó en ese momento el contraste entre la habilidad y artesanía del carpintero y su propia incapacidad para los oficios manuales.

Encuentro en Borges (el meditativo, el soñador, el *book worm*, el anti-meta-o contra-físico, el espectador venido de otro mundo) una condición distinta pero análoga a la de Emerson. Eso es, en el nivel psicológico: el hecho de que a través de su reconocida ingeniosidad él se alude repetidamente

a sus propias tristezas o incapacidades. Las mujeres desaparecidas de su vida se traslucen en las desaparecidas de su obra (como Beatriz Viterbo en "El Aleph" o Clara Glencairn de Figueroa y Marta Pizarro en "El duelo") o la misteriosa "S.D." ("English, innumerable and an angel") a quien va dedicada la *Historia universal de la infamia*.

La conciencia de su propia vulnerabilidad en el nivel de lo concretamente real se revela repetidamente en la circunstancia de sus protagonistas. Borges se siente atraído por personajes marcados por el destino de víctima, y nos los presenta en la forma de extrañas simetrías narrativas que ellos no saben contrarrestar. Por ejemplo, el intenso dramaturgo Jaromir Hladik en "El milagro secreto" triunfa en un tiempo metafísico y metahistórico que disfruta para terminar una obra en tres actos, *Los enemigos*, mientras que en otro tiempo (físico e histórico) sucumbe antes las balas del pelotón de soldados que hace dos semanas llegó a Praga con el ejército del Tercer Reich. Otro ejemplo: la aventura detectivesca y funesto fin de Erik Lonnot en "La muerte y la brújula", quien a causa de su propia ingeniosa curiosidad encuentra al hombre que persigue, pero quien — por la misma razón — será víctima de ese mismo hombre, su todavía más ingenioso antagonista.

La pampa, los tenebrosos suburbios, las regiones aledañas del Brasil y del Uruguay, como el remoto, casi místico Sur, también le fascinaban al ambivalente escritor, percibidor y preso de fuerzas ocultas. Seguramente Borges comparte con Juan Dahlman el miedo al gaucho experimentado en "El sur", emoción que surge no sólo de la anestesia a la que se somete al narrador en la mesa de operaciones sino también del recuerdo subliminal de arquetipos del gaucho "malo" (Martín Fierro, Juan Moreira) y de los dos esforzados abuelos del cuentista — ambos coroneles activos en guerras del siglo pasado.

Benjamín Otálora, de un suburbio de Buenos Aires, aprendiz de gaucho y contrabandista que muy joven mata a un hombre con "una puñalada feliz" y además de desobedecer a su mentor se acuesta una noche con su amante, es todo lo que Borges no fue en su propia juventud. Y el hijo que el autor nunca tuvo pasa fantasmalmente ante nuestros ojos por iniciativa y empeño del mago de "Las ruinas circulares". La iluminación de sus fallas y desilusiones que es el núcleo vital de su obra proviene, me parece, de un profundo romanticismo: que no es del solitario enajenado sino — como ya se ha visto — generosamente compartido con una gran variedad de personas y personajes.

Gracias tenemos que dar sus lectores por esas admirables "perdiciones", que ya son nuestra ganancia.



**EL TAMAÑO DE LA INFLUENCIA:  
GAUCHESCA, CRIOLLISMO Y NACIÓN.  
SARMIENTO Y GÜIRALDES LEÍDOS POR BORGES**

**Christian Fernández**  
Louisiana State University

**E**n la actualidad, cuando se habla de literatura latinoamericana o de literatura en general, uno de los primeros nombres, sino el primero, que viene a la memoria es el de Jorge Luis Borges. Por la calidad de su obra y por los temas “universales” que trata se ha constituido en un escritor universal. Como dice Beatriz Sarlo, (*Borges on the Edge*, 2)<sup>1</sup> es justo entonces estudiar a Borges desde esta perspectiva universal (y universalista), pues bien ganado tiene ese puesto el autor de *Ficciones*.

La crítica, de manera interesada o no, ha universalizado tanto la figura de Borges y su obra que, si bien este hecho puede considerarse como algo positivo también implica una pérdida, en tanto que el discurso borgeano se ha descontextualizado de lo que Borges, como otros de su generación, siempre buscó: construir, inventar o como ha dicho Benedict Anderson, “imaginar” la nación argentina a través del discurso literario utilizando el discurso criollo y gauchesco. Quizá ésta parezca una aseveración demasiado fuerte o inconsistente en concordancia con el Borges que la mayoría conoce o, más precisamente, con el Borges que él quiso que conozcamos. Sarlo, en su estudio sobre la obra de Borges dice sobre este punto:

It is not a question of restoring Borges to a picturesque and folkloric world that he always rejected, but rather of allowing him to speak to the texts and to the authors with whom he engaged in literary polemics, restoring him to the context in which he made his aesthetic breaks. These authors do not all belong to the great canon of universal tradition. They are often not well known, yet they were important in the cultural field that Borges participated in from the 1920s on. (*Borges on the Edge*, 2)



Me mueve el mismo interés que el de la estudiosa argentina. Por razones obvias, mi estudio abarcará un campo mucho más reducido que el que ella desarrolla en su libro. Siguiendo el ejemplo de Sarlo, estoy seguro de que una lectura que contextualice la obra de Borges con la de otros escritores argentinos con los mismos intereses que los del autor de *Ficciones* nos permitirá ver otras facetas de éste y dar nuevas luces sobre su obra de juventud y proyectarla sobre su obra de madurez, de suerte que tengamos una visión más completa de Borges y de su obra.

Borges dijo siempre que él no confundía sus opiniones con su trabajo literario de creación, sin embargo, como sabemos, todo discurso es ideológico. Mi interés entonces, es estudiar ciertos aspectos de la ideología de Jorge Luis Borges con respecto a la gauchesca y al criollismo, tomando como punto de referencia no un escritor desconocido sino uno de los escritores más importantes de la literatura argentina y latinoamericana. Me refiero a Ricardo Güiraldes (1886-1927) y a su obra mayor: *Don Segundo Sombra* (1926). Autor con quien Borges nunca polemizó, como sí lo hizo con Leopoldo Lugones, por ejemplo, pero que a lo largo de su vida ha vertido opiniones en ensayos, entrevistas, y hasta en su obra ficcional y poética, tanto sobre el autor como sobre la obra. Es preciso aclarar que no existe una réplica de Güiraldes, pues el autor de *Don Segundo Sombra* murió en 1927, apenas a un año de haber publicado su novela de tema gauchesco con la que alcanzó inmediato reconocimiento nacional e internacional.

El estudio de la relación de Borges con Güiraldes es importante por varias razones. Principalmente porque son dos clásicos de la literatura latinoamericana, con una obra imperecedera en la literatura argentina; en segundo lugar, porque ambos han trabajado los mismos temas de lo criollo y lo gauchesco como expresión de un discurso nacional en la literatura argentina y; en tercer lugar, como lo dije antes, porque Borges ha vertido opiniones, al parecer, contradictorias sobre Güiraldes y su obra a lo largo de toda su carrera literaria.

No llamaría tanto la atención que Borges haya dado opiniones contradictorias si es que no se hubiese idealizado tanto su figura después de su muerte. Lo cierto es que Borges es un escritor difícil de clasificar cuando se trata de tener una visión general, tanto de él como de su obra. Quizá Sarlo tenga razón cuando dice que "The originality of Borges -one of his many forms of his originality- lies in his resistance to being found where we are looking for him." (*Borges on the Edge*, 6) Es cierto lo que dice Sarlo con respecto a este punto, pero también hay que tener cuidado con esta afirmación porque una de las debilidades de la interpretación de Sarlo es que interpreta la obra de Borges sin tener en cuenta los cambios ideológicos, o si se quiere, la evolución del autor.<sup>3</sup> La estudiosa argentina crea un vacío en el que caben tanto las obras de juventud con el mismo valor que las de su madurez y ancianidad, y en su análisis las utiliza para cualquier período indistintamente.

Tanto Rodríguez-Monegal como Sarlo han estudiado el tema de la relación de Borges y Güiraldes. El primero de una manera más emotiva y tradicional defiende a capa y espada la posición y la obra de Güiraldes, y se nota un rechazo frontal de las opiniones vertidas por Borges; la segunda ha sido mucho más racional en su análisis pero deja algunos aspectos que quisiera tratar en este artículo. Mi intención es hacer una lectura en que se tenga en cuenta las opiniones de Borges en el contexto y coyuntura política, literaria y cultural en que las vertió o escribió, con lo cual podremos ampliar las interpretaciones de Rodríguez-Monegal y Sarlo y arribar a nuevas conclusiones.

Es difícil comparar escritores de la estatura de Borges y Güiraldes, sobre todo cuando éstos han estado tan unidos en sus proyectos literarios y han tenido circunstancias vitales tan disímiles. Es un hecho, sin embargo, que Güiraldes, al momento de conocer a Borges y a otros escritores jóvenes de la década del veinte era mayor que ellos por lo menos por quince años. Güiraldes tenía ya publicada la mayoría de su obra, ya era dueño de un nombre no sólo en los círculos literarios argentinos sino también a nivel internacional, aunque no era el autor de *Don Segundo Sombra* todavía. Borges, por el contrario, aunque no era un desconocido, apenas empezaba su carrera literaria. Por otro lado, Güiraldes murió a los cuarentaiún años, en plena madurez creativa; el otro, además de quedar muy joven a la muerte del autor del *Cencerro de Cristal* (1915), vivió suficiente como para ocupar más de sesenta años de la literatura argentina, cosa que lógicamente le permitió seguir un proceso evolutivo de acuerdo con las circunstancias sociales, políticas y culturales a lo largo de gran parte del siglo XX.

Por alguna razón, que no es nuestro propósito aventurar una opinión aquí, el autor de *Fervor de Buenos Aires* (1923) prefirió olvidar lo que José Carlos Mariátegui dio en llamar su “edad de piedra” para referirse a su obra juvenil. Época con la que Borges no sólo está muy relacionado, sino que es allí en donde se plantea los problemas de una nacionalidad argentina a través del discurso del criollismo y la gauchesca. Existe, pues, el deseo manifiesto de la construcción de una nacionalidad argentina. Este deseo de Borges de olvidar su época juvenil ha hecho que la crítica desatienda este período creador del escritor, e inclusive haga decir a la propia Beatriz Sarlo refiriéndose a este tema que “It is not a question of restoring Borges to a picturesque and folkloric world that he always rejected.” (*Borges on the Edge*, 2) A decir verdad, si estudiamos la obra de Borges en conjunto podremos notar que él nunca rechazó los temas de la gauchesca y el criollismo, ni en su juventud ni en su vejez, lo que él rechazó es alguna forma de representación de la realidad en la que se empeñaban algunos escritores de estas tendencias. Es un hecho sabido que él mismo practicó este tipo de literatura. Bastaría citar sus primeros libros: *Luna de enfrente* (1925), *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925) *El tamaño de mi*

*esperanza* (1926) en los que no sólo lleva a la práctica este tipo de escritura sino que también comenta y discurre sobre estos temas, e inclusive llega a proponer que existe un idioma propiamente argentino y asume conscientemente este hecho buscando vocabulario criollo o gauchesco rebuscado para utilizar en su obra literaria, cosa que después, con un dejo de nostalgia, lamentará. Borges mismo dirá que ha corregido estas obras de juventud, a excepción de *El tamaño de mi esperanza* que siempre se negó a reeditar e inclusive, medio en broma, negó la existencia de tal libro. Este libro es el más gauchesco y criollo, si se le puede llamar así, de la obras salidas de la pluma del poeta cantor de Buenos Aires. Como veremos más adelante es allí en donde deja constancia de su posición frente a estos temas tan caros a los escritores argentinos e hispanoamericanos de entonces. Además hace cambios en la sintaxis y la ortografía de las palabras como el de eliminar la 'd' final a palabras como "ciudad" que él escribirá "ciudadá" y que según las reglas establecidas por la Real Academia debían llevarla, cambia la 'g' por 'j'. Esto sólo para situarlo en la época en que conoce a Güiraldes. Posteriormente, todavía publica libros en los que busca lo criollo - *Cuaderno San Martín* (1929), o *Evaristo Carriego* (1930)- cosa que seguirá buscando y que en algún momento encontrará según dirá después, no de la manera que se propuso al principio. Lo interesante en él es que siempre estuvo en una constante búsqueda. Contrariamente a lo que se asume, como veremos posteriormente, no dejará estos temas de juventud jamás.

Para la fecha en que Güiraldes y Borges se conocen, el primero ya tenía publicada la mayoría de su obra: *El cencerro de cristal* (1915), *Cuentos de muerte y de sangre* (1915), *Raucha* (1917), *Rosaura* (1918), *Xaimaca* (1923). Es de sobra sabido que tanto Borges como Güiraldes empezaron a colaborar con mayor frecuencia en la recién fundada revista *Martín Fierro* a partir de la publicación en el cuarto número, el 15 de mayo de 1924, en el que se publica el famoso "Manifiesto de *Martín Fierro*," que, como es sabido, fue redactado por Oliverio Girondo, quien con la publicación de su libro *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922), era uno de los escritores más influyentes entre la juventud y, por cierto, uno de los más controvertidos del momento. Con respecto a la participación de Güiraldes en *Martín Fierro* y su influencia en los jóvenes, Horacio Salas, en su estudio sobre los martinfierristas dice:

*Tanto Macedonio Fernández como Ricardo Güiraldes fueron dos maestros para los martinfierristas. Macedonio, a través de su tertulia de la confitería "La Perla" de la esquina de Pueyrredón y Jujuy, frente a la plaza Miserere, en el barrio de Once, donde su palabra -como lo han asegurado Borges, Marechal, Scalabrini, Ortíz, González Tuñón y Ulises Petit de Murat- ejercía un magisterio decisivo, que influía en el pensamiento de varios de los martinfierristas. Güiraldes porque desde mediados de la década del*

*diez había mostrado su pasión por quebrar los canones establecidos, como lo había probado en el Cencerro de cristal (de 1915) que horrorizó al aldeano público argentino debido a sus audacias formales y temáticas.* (Introducción, X) (subrayado mío)

Sin embargo, será en agosto de 1924, con la fundación de la revista *Proa*, que la codirigirán Güiraldes, Borges, Brandán Caraffa y Rojas Paz, que habrá un acercamiento mayor entre los dos primeros. A pesar de codirigir la revista, en ese corto período, Güiraldes seguirá siendo el guía, mentor y protector del joven poeta metido a cantor de Buenos Aires, y también de los otros jóvenes que habían emprendido con él la difícil tarea de la conducción de la revista. Es claro también que la revista salía financiada por Güiraldes, que se tomaba muy en serio la difusión de la obra de estos jóvenes autores. Pues, apenas fundada *Proa*, en una carta a su amigo el escritor francés Valéry Larbaud le escribe acerca de los jóvenes que dirigen la revista con él:

De mis compañeros conoce o puede conocer a dos. Jorge Luis Borges es el autor de *Fervor de Buenos Aires* que le he mandado no hace mucho y de quien ha hablado Ramón en la Revista de Oxidente (sic): (23 años, delgadito y rosado, tan corto de vista que tememos que siga el camino de su padre que está ciego a los 44 años. Tiene unas manos pequeñas y tímidas que retira ni bien las da, es ágil en la réplica y sutil en la crítica. Una sensibilidad llena de lastimaduras. Espíritu religioso. Católico).

En el resto de la carta sigue hablando en el mismo tono de los dos compañeros restantes. Güiraldes tenía una gran estimación por ese joven de “sensibilidad llena de lastimaduras.” Pensaba que éste sería uno de los renovadores de la poesía argentina; el segundo sentía admiración por el primero. La crítica del momento los asociaba no sólo por la co-dirección de la revista *Proa* sino también por los temas tratados por ambos, y en su propio círculo de escritores y amigos consideraban a Borges como discípulo del autor de *Raucha*. Tanto es así que en el número 18 de *Martín Fierro* del 26 de junio de 1925, Sergio Piñero (hijo) reseña el libro “*Inquisiciones* de Jorge Luis Borges” (publicado por la Editorial Proa, dirigida por Güiraldes); y a pesar que dice que “es uno de los mejores libros publicados hasta hoy,” (122) también asevera que el defecto de la obra del joven poeta es su “criollismo” y continúa diciendo:

Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho. En Borges esto es lejano. Casi me atrevo a asegurar que constituye, en su vida un recuerdo heredado. Luego, dice de memoria. Noto algo de artificial imaginativamente en el criollismo del poeta. Lo admiro en “la calle de la tarde”, mas cuando toma el lazo

paréceme se enredara en él. *Me impresiona una cierta influencia de nuestro precursor y estimado Güiraldes. En Borges no la apruebo por el caracter especial de su temperamento y estética.* (122) (subrayado mío)

Esta crítica, viniendo de uno de sus propios compañeros y desde las páginas del órgano en que Borges colaboraba regularmente es demasiado dura para un escritor que intentaba una poética de lo criollo y de lo gauchesco. Implica una desautorización, sobre todo al sugerir una influencia mal asimilada del maestro. Se entiende que Piñero se refiere aquí a la obra publicada de Güiraldes. Aunque es sabido que la mayoría de los alegados y afines (y Borges lo era), en las reuniones y comidas en casa de Güiraldes, después de haberlo escuchado cantar y tocar guitarra, pasaban a escuchar los capítulos que ya tenía escritos de *Don Segundo Sombra* o los que tenía en mente. Todos esperaban entonces la publicación de la novela, y ya se anunciaba como una excelente obra de la literatura argentina. En la misma revista que codirigían, Borges, en un ensayo titulado “La pampa y el suburbio son dioses” había dicho que:

De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. *Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras*, le está rezando al llano; yo -si Dios mejora sus horas- voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente. (*El tamaño*, 25. Subrayado mío)

Por esa misma época, Borges, en una elogiosa reseña al libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), aparecida en *Martín Fierro*, después de hacerle algunas críticas mínimas al libro reseñado, deja escapar un comentario sobre la obra de Güiraldes que es indicativo de la admiración que sentía por la obra en preparación y por el autor de la misma:

Hoy nos llega el turno a nosotros, los americanos del sur, los de la sorna y la serena incredulidad (sic). En el mil ochocientos (casi jugando y como quien no quiere la cosa) compusimos *Fausto* y el *Martín Fierro* y el *Prometeo* & Cía. Y encima alguna otra zoncera como Rubén y el tango y el misteriólogo Irigoyen. Ya verá el compañero Torre los libros que le mandaremos para desquitarnos del suyo, tan gustosísimo y sagaz *Sé de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el Don Segundo Sombra de Ricardo (toda la pampa en un Varón)* y el Reciénvenido de Macedonio: toda Buenos Aires hecha alegría. (122) (subrayado mío)

Estas serán las primeras apreciaciones críticas de Borges sobre la obra de Güiraldes, inclusive antes de que apareciera la novela. Las desavenencias, si las hubo, empiezan inmediatamente después de este comentario, cuando Güiraldes decide dejar de publicar la revista *Proa* para dedicarse enteramente

a la escritura de *Don Segundo Sombra*. Al parecer dos de los tres restantes codirectores se oponen a la muerte de *Proa* y deciden continuar publicándola. Estas discusiones dan como resultado que en julio de 1925 Borges publique en la misma revista una “Carta de la defunción de *Proa*: carta a Güiraldes y a Brandán, en una muerte (ya resucitada) de *Proa*”. En aquella carta, entre otras cosas, Borges explica en un lenguaje entre amistoso, socarrón y “criollo” los objetivos y logros de la revista e informa que ha decidido:

Decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá (sic) y alguna caña dulce. Sé que a Ricardo lo está llamando a gritos este pampero y a Brandán las sierras de Córdoba. Abur Frente Único, chau Soler, adiós todos. Y usted Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, deme el chambergo y el bastón que me voy. (*El tamaño*, 83)

Güiraldes, en agosto del mismo año, responde en el mismo tono utilizado por Borges en una carta titulada “A Jorge Luis Borges y Brandán Caraffa” (O.C., 779). En aquella carta, entre otras cosas, les dice “tengo motivos para suponer que esta carta los va a sorprender grandemente,” y continúa:

Renuncio a *Proa*, de proa a popa, con todo mi individuo puesto de acuerdo. Esto me ha venido desde hace tiempo, tan irremediamente, que hoy estoy lleno hasta la pluma, por lo cual me desinflo hacia ustedes. Me voy cuerpo y bienes con la música a ninguna parte y no habrá quien me tape la boca para impedirme callar. (O. C., 780)

En esta extensa carta, de la cual cito sólo un fragmento, explica las razones por las cuales formó parte de la revista y por qué apoyaba a los jóvenes. A pesar de estos rozamientos, las relaciones de ambos escritores seguían siendo buenas y estas desavenencias y malentendidos podrían situárselos como cosas muy de la época en que sucedieron. Baste decir que en enero de 1926 Borges, escribe el ensayo que dará título a su próximo libro “El tamaño de mi esperanza”. Este ensayo es su poética de lo gauchesco y lo criollo, en él hace un balance de los autores representativos desde el siglo XIX, y cuando se refiere al período de tiempo que había transcurrido del presente siglo dice:

Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no lo creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una stirpe. Hacen bien lo que otros hicieron ya y ese criterio escolar de bien o mal hecho es una pura tecniquería que no debe atarearnos aquí donde rastreamos

lo elemental, lo genésico. Sin embargo es verdadera su nombradía y por eso los mencioné. (*El tamaño*, 12)

Como es sabido, con la publicación de *Don Segundo Sombra* en julio de 1926 Güiraldes finalmente alcanzó la admiración y respeto del público y la crítica. Ya *Martín Fierro* había publicado un capítulo de la novela como adelanto. En octubre se lanzó una segunda edición. El propio Leopoldo Lugones, la figura más representativa de la literatura argentina del momento, le dio el espaldarazo en uno de sus artículos de *La Nación* el 12 de septiembre, asegurando que la novela era representativa de la argentinidad, declarándola como la novela cumbre de la gauchesca. En suma, aseguraba Lugones, que la obra de Güiraldes, era en el género novela lo que el *Martín Fierro* de Hernández en poesía. Las ediciones y artículos sobre el libro se multiplicarían mientras la salud del autor se deterioraba día a día hasta morir de cancer en Francia el 8 de octubre de 1927.

La revista *Martín Fierro* en su número de agosto 31-noviembre 15, al tiempo que daba la dolida noticia de la muerte de “el más nuestro de los caídos,” (376) y daba las condolencias a la esposa del escritor, prometía un gran homenaje con estas palabras: “En esta ocasión, le afirmamos que sabremos cumplir con nuestro deber de solidaridad intelectual, honrando como se debe a la memoria de su esposo, nuestro ilustre e inolvidable amigo.” (376) Se anunciaba colaboraciones de un gran número de escritores, entre los cuales figuraba un artículo de Borges, artículo que nunca apareció, como tampoco apareció el número especial dedicado a Güiraldes. La revista no volvió a salir más.

La desaparición de la revista *Martín Fierro* nos impide saber la primera opinión amplia de Borges con respecto a la tan esperada novela de Güiraldes. Pero, curiosamente nos permite ampliar nuestros conocimientos sobre el autor de *Evaristo Carriego*. Borges, que además de católico, fue profundo admirador de Hipólito Yrigoyen, presidente popular-nacionalista que había gobernado Argentina con poderes dictatoriales entre 1916 y 1922. En 1927 el poeta viendo que se acercaban las elecciones en Argentina, y que se anunciaba la reelección del presidente Marcelo Torcuato Alvear, fundó el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, su objeto era adherirse a la candidatura de Yrigoyen para un segundo período de gobierno. Borges presidió el recién fundado comité cuya sede era el propio domicilio del joven poeta, para lo cual tuvo que hacer proselitismo político enviando cartas a todos sus compañeros. De esta manera llegó a tener la adhesión de la mayoría de los colaboradores de *Martín Fierro*, a excepción de la plana mayor de la revista, Evar Mendez, Oliverio Gironde y Ernesto Palacio. (Salas, Introducción, XV).

La lista de los postulados del Comité en apoyo de Yrigoyen apareció en la revista *Crítica*, y tuvo una enorme repercusión en el mundo intelectual,

de suerte que Evar Mendez (director de *Martín Fierro*), que era el Bibliotecario de la Casa de Gobierno y amigo personal del presidente Alvear se vio en la necesidad de deslindar responsabilidades y publicar en la revista una declaración de prescindencia. Al comunicar esto al grupo, éstos decidieron abandonar *Martín Fierro* o, como diría muchos años después, Petit de Murat: “nos fuimos con la música a otra parte. O a ninguna, porque una revista como *Martín Fierro* no se inventa todos los días.” (Salas, Introducción XV) Para evitar el cisma, Evar Mendez, decidió no publicar más la revista. (Salas: Introducción XV). Con esta decisión se privó a Güiraldes de un merecido homenaje, y nos privó también de saber las opiniones del joven poeta de *Fervor de Buenos Aires* y admirador del caudillo populista Yrigoyen.

Yrigoyen, subió al poder en un segundo período de gobierno en 1928, sin embargo, los dos años que duró su gobierno fueron un fracaso, y los militares argentinos liderados por Uriburu y, con el apoyo del pueblo, en septiembre de 1930 derrocaron al líder político que tanto admirara Borges, y lo enviaron a prisión. Después de su muerte en 1933 el dictador empezó a recuperar parte de su prestigio. No quizá para Borges.

Todo indica que para 1928, Borges todavía no había renegado del catolicismo ni del populismo ni del nacionalismo, y mucho menos del criollismo y la gauchesca, y por supuesto seguía admirando a Güiraldes y sus propuestas de una novela gaucha representativa de la argentinidad. De allí que en junio de ese año publicará en la revista *Síntesis* una reseña con el título de “El lado de la muerte en Güiraldes” en ella dice:

La patria -si nuestra observación y nuestra esperanza son, de hecho, proféticas- seguirá escuchando con ganas a *Don Segundo Sombra* y a cuanto se relacione con él. Ricardo, creador o historiador de esa inmortalidad sufrida y fornida, ocupará los años también. Cuando esto se realice, cuando de la lectura venideramente consabida y ritual de *Don Segundo Sombra*, se dirija la atención a quien la escribió y se lo indague en las demás reliquias de su vivir -en poemas, cuentos, epistolario- se recuperará esta siempre axiomática verdad que es hoy paradójica: el hombre puede ser más que la obra, el escritor que el libro. Se verá entonces que Ricardo Güiraldes, caballero porteño que pareció vivir en esa suerte de irrealidad que el hábito de la fortuna confiere, ejerció el duro propósito de ser un santo, y así lo comprendimos más de una vez los que con él convivimos, entre las ocurrencias, las salidas, los entusiasmos, que suelen ser verdaderos pudores de una conversación. Se realizará que no sólo a la grupa de Don Segundo, antepasado ecuestre, puede viajar a la inmortalidad Ricardo Güiraldes. (66)

Larga cita ésta, pero vale la pena saber que aquí Borges, como lo había hecho Lugones dos años antes, le atribuye un carácter de representatividad nacional a la novela gauchesca de Güiraldes. Y no sólo eso, sino que es



consciente que para conocer integralmente a Güiraldes hay que conocer toda su obra.

Habría que hacer un análisis de toda la obra de Borges para saber cuándo es que empieza a cambiar de opinión con respecto a ciertos autores y tendencias literarias. Sobre todo, cuándo empieza a cambiar de opinión sobre la obra de Güiraldes.

El autor de “El hombre de la esquina rosada” ha confesado posteriormente que a pesar que los escritores de su generación hablaban mal de Lugones, todos lo admiraban y pensaban que escribir bien era escribir como Lugones. Como ya hemos visto, en su juventud, Borges no pensaba que Lugones fuera un autor de gran valor como Güiraldes o Macedonio Fernández. Sin embargo, en 1960, ya muerto el autor de *Lunario sentimental*, Borges le dedica su libro *El hacedor* (O. C., 779). Tampoco Borges dejó de admirar el *Martín Fierro*, quizá de allí le venga su admiración tardía a Lugones<sup>10</sup>, que en 1916 en *El Payador* había inmortalizado a Hernández y su obra.

Pasó todo lo contrario con Ricardo Güiraldes. Es imposible saber cuándo sucedió este cambio. Pero en 1952, a los veinticinco años de la muerte de Güiraldes Borges publicó en *Sur* su artículo: “Sobre *Don Segundo Sombra*,”<sup>11</sup> allí Borges habla sobre el género de la obra a la que, según él, Güiraldes llamó relato y no novela por respeto a obras como *Crimen y castigo* o *Salambó*; para él la novela de Güiraldes es una elegía, el autor llora el pasado perdido, según él; llora también el hecho de que Argentina no hubiera participado en la Primera Guerra Mundial (1982; 186). Hay, según Borges, una nostalgia que se nota en el hecho de que:

De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres. *Don Segundo* es, como el undécimo libro de la *Odisea* una evocación ritual de los muertos una necromancia. (*Páginas*, 186)

Según Borges, ese carácter nostálgico y elegíaco no permite comparación entre la novela de Güiraldes y el *Martín Fierro* de Hernández (1982; 186) ni con ningún otro gaucho de la literatura o la tradición porque “Don segundo ha sido esos gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica” (*Páginas*, 187).

Leyendo estas opiniones, comparadas con las de su juventud, está claro que ha habido un cambio radical en la concepción que tiene Borges de la literatura gauchesca y criollista, y por supuesto de su concepción ideológica. Borges, por esa época ha empezado el parricidio de la manera más feroz, no sólo ataca la tradición desde sus ensayos sino de manera más profunda, desde su propia obra de creación.

Como lo ha analizado brillantemente Sarlo, ya en 1944 en el cuento “El fin” Borges resucita al gaucho Martín Fierro sólo para hacerlo matar por el

“moreno” (38-41). Simbólicamente Borges, ha matado al representante de la identidad argentina. Lo curioso es que Borges siempre ha tenido una opinión positiva de esta obra, y es en este cuento en donde no sólo cuestiona el discurso gauchesco, sino que asume que está muerto. Pero en el caso de Güiraldes y *Don Segundo Sombra* ha habido todo un proceso de cambio y, ha hablado de ello en artículos, entrevistas, y también en su obra de ficción.

Además del artículo que hemos citado anteriormente, y al igual que en el caso del *Martín Fierro*, Borges, en el cuento “El evangelio según San Marcos,” incluido en su libro *El informe de Brodie* (1970) incluye como lectura el libro de Güiraldes para desautorizarlo como un auténtico discurso gauchesco, es decir como un auténtico discurso nacional. En el cuento en el que los hechos ocurren en 1928 hay un personaje ciudadano que va a la campiña y por una tormenta tiene que pernoctar con los gauchos. Para no pasarla muy aburrido, después de la cena decide leerles algo. Estos son los libros entre los que tiene que elegir:

En toda la casa no había otros libros que una serie de la revista *La Chacra*, un manual de veterinaria, un ejemplar de lujo de *Tabaré*, una *Historia del Shorthorn en la Argentina*, unos cuantos relatos eróticos o policiales y una novela reciente: *Don Segundo Sombra*. Espinoza, para distraer de algún modo la sobremesa inevitable, leyó un par de capítulos a los Gutres, que eran analfabetos. Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro. Dijo que ese trabajo era liviano, que llevaban siempre un carguero con todo lo que se precisa y que, de no haber sido tropero, no habría llegado nunca hasta la Laguna de Gómez, hasta el Bragado y hasta los campos de los nuñez en Chacabuco. (O. C., 1069-70)

Es evidente que hay un propósito manifiesto del autor al colocar al final de la lista de libros la novela de Güiraldes y que sea precisamente esa la que el personaje lea a los Gutres, a quienes no les interesa la novela para nada; en cambio, sí les interesa la lectura del Evangelio hasta el punto de interiorizarlo. Los gauchos, desde la perspectiva de Borges, en este cuento son bárbaros porque terminan matando a Espinoza. Borges, en este momento de su carrera literaria, no creía que los gauchos eran los representantes de una nacionalidad, por lo menos no los gauchos analfabetos e inmigrantes que él describe en el cuento. Los gauchos de Güiraldes son falsos gauchos porque como dice en el mismo cuento “Los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró.” (O. C.; 1069). No es este el caso del narrador de *Don Segundo Sombra*, que recuerda y cuenta toda la historia que narra la novela. Hay entonces todo un proceso de aprendizaje por parte de Fabio a través de las enseñanzas de don Segundo Sombra.

La misma historia de la lectura de la novela de Güiraldes, la ha contado en otro libro en donde habla de su amistad con Güiraldes y cuenta a propósito de la novela:

Yo le regalé el *Don Segundo Sombra* al guapo Nicolás Paredes pensando que le gustaría. Unos días después le pregunté qué le había parecido el libro de Güiraldes, y él, quizá por lealtad al *Martín Fierro*, se negó a que le gustara. Me contestó: Y dígame, Borges ¿Ese criollo a qué hora pelea? Yo daba vuelta cada página esperando un hecho de sangre, pero nunca ocurría nada.” (255)<sup>13</sup>

Barnatán, en su libro *Borges: Biografía total* (1995), se pregunta si es que Borges no estaba poniendo en boca de otros lo que él pensó en 1926 al leer la novela. (225) Yo creo que esta opinión negativa de la novela de Güiraldes es posterior. Es en su juventud cuando Borges tiene ideas positivas con respecto a la novela de Güiraldes, cuando él mismo asumía que la gauchesca y el criollismo eran la respuesta a esa búsqueda de una nacionalidad argentina. Esta última opinión de Borges tiene que ver, además de razones estrictamente literarias, con un aspecto de su evolución ideológica. Borges se dio cuenta que lo que él y otros habían buscado en sus inicios era ser modernos y que ser modernos al fin de cuentas significa ser contemporáneos, y que ser contemporáneos en la época en la que él escribía significaba dar cuenta de la situación, asimilación y ascenso en las capas sociales que habían tenido los inmigrantes en la sociedad argentina. En los años veinte se era gauchito y criollo por estar en contra de los inmigrantes. Después del ascenso de Perón al poder los gauchos y los orilleros a quienes había cantado Borges se habían transformado en los “descamisados”. En los años veinte Borges, creía que Argentina era un país moderno que había dejado atrás la barbarie que había analizado Sarmiento en el *Facundo* (1845), y con cuyas medidas Borges no había estado de acuerdo. Sin embargo, en la madurez, Borges, se da cuenta que Sarmiento había sido un visionario porque no sólo había visto el pasado sino también el futuro de Argentina. Borges, en un artículo del doce de febrero de 1961 publicado en *La Nación* dice:

En la niñez el *Facundo* nos ofrecía el mismo deleitable sabor de fábula que las invenciones de Verne o que las piraterías de Stevenson; la segunda dictadura nos ha enseñado que la violencia y la barbarie no son un paraíso perdido, sino un riesgo inmediato. Desde mil novecientos cuarenta y tantos somos contemporáneos de Sarmiento y del proceso histórico analizado y anatematizado por él; antes <sup>14</sup>lo éramos también, pero no lo sabíamos. (Páginas, 214, subrayado mío)

Creo entonces que, como dice Borges, “Desde mil novecientos cuarenta y tantos” el autor de “Las ruinas circulares” sufre un proceso de cambio ideológico que lo hace renegar de su ideario de juventud al renunciar al catolicismo, a la gauchesca, al criollismo, a Yrigoyen y al populismo. Este quiebre en su interior hace que se inscriba en el Partido Conservador y que haya sido capaz de recibir una condecoración del gobierno del dictador chileno Augusto Pinochet.

Con la instauración de la barbarie en la Argentina contemporánea de Borges, el escritor vuelve los ojos hacia Sarmiento y se siente contemporáneo del autor del *Facundo* porque siente que esa realidad bárbara se ve mejor representada en la obra de éste y no en la de Güiraldes. Sin embargo, Borges no se ha dado cuenta de que *Don Segundo Sombra* es la continuación del *Facundo*, que existe una relación que muy pocos se han dado cuenta. Quiero citar aquí el vibrante inicio del *Facundo*:

¡*Sombra* terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: “¡No! ¡No ha muerto!; ¡vive aún! ¡El vendrá!” (38, subrayado mío)

Sarmiento evoca o convoca a la “Sombra” de Facundo. Quiere decir que el texto de Sarmiento es relatado por esta “Sombra” o por lo menos es el producto de esa “Sombra”. Cabría preguntarse ahora ¿cuál es la relación entre esta “Sombra” convocada por Sarmiento y Don Segundo “Sombra” de Güiraldes? Quiero proponer que este *Segundo(a) Sombra* de Güiraldes simboliza la vuelta del Facundo, porque, como bien lo anunciaba Sarmiento: en las ciudades y en los campos el Facundo no ha muerto ¡Él vendrá!

Borges en 1952 decía que “*Don Segundo* es como el undécimo libro de la Odisea, una evocación ritual de los muertos, una necromancia. “No en vano -decía Borges- el protagonista se llama Sombra.” Para Borges, es “improcedente” cualquier comparación con Martín Fierro o con Santos Vega. Para él don Segundo tiene un carácter fantástico. Lo que no advierte Borges es que cuando se lee en las últimas páginas de la novela de Güiraldes que “aquello que se alejaba era más una idea que un hombre” refiriéndose a don Segundo, Güiraldes está evocando a esa *Sombra* de las primeras líneas del *Facundo*.

## NOTAS

1. Para conocer la posición de Beatriz Sarlo con respecto a este tema véase su libro: *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*, ed. John King (London y New York: Verso, 1993).
2. Véase: Homi K. Bhabha. "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London y New York: Routledge, 1995. 291-322. Y Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell University Press, 1991).
3. Una manera simple de comprobar cómo Borges fue cambiando su posición ideológica y su concepción del hecho literario es leyendo los prólogos a sus obras de juventud, escritos en su madurez para la edición de sus *Obras completas* en 1969.
4. Véanse los trabajos de Hugo Rodríguez-Alcalá, "Jorge Luis Borges y *Don Segundo Sombra*," *Cuadernos Americanos* 227.6 (1979): 205-214. También, "Lo real y lo 'ideal' en *Don Segundo Sombra*," *Narrativa hispanoamericana*, (Madrid: Editorial Gredos, 1973): 9-21. De Sarlo, véanse los capítulos dos y siete del libro citado en la nota 1.
5. Borges, ha dedicado muchos ensayos al tema de la originalidad del idioma argentino, puede consultarse su libro: *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Peña, Del Giudice Editores, 1953. Y también, *El tamaño de mi esperanza*. (1926) Buenos Aires: Seix Barral, 1993. Toca este tema también, aunque indirectamente, en la polémica provocada por *La Gaceta Literaria* de España y las respuestas de la mayoría de los escritores argentinos, entre ellos Borges y Güiraldes. Sobre esta importante polémica puede consultarse el número 42 de junio 10 -julio 10 de 1927 de la revista *Martín Fierro*, y la visión parcial del lado español que da de ella González Boixo en: "<El meridiano intelectual de Hispanoamérica>: Polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 459 (septiembre 1988): 166-171.
6. El hecho de que haya sido Gironde, quien escribió el manifiesto de la revista más importante y polémica del momento nos señala la importancia de que, junto a Macedonio Fernández y Güiraldes, se le daba en los círculos literarios del momento. Por otro lado, los tradicionalistas y la pacatería de Buenos Aires lo tildaban de loco, porque no aguantaban que éste hubiera escrito versos como: /los moños de seda les liban las nalgas en un aleteo de mariposa/ (...) /Si alguien les mira a las pupilas aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda/ (...) /van a pasarse por la plaza para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se encienden y se apagan como luciernagas/. El "loco" Gironde era el más trasgresor de los poetas del momento.
7. Citado por Alberto Blassi en: "Güiraldes: Vida y escritura," *Don Segundo Sombra*, ed. Paul Verdevoe, (Madrid: Colección Archivos, 1988): 246.
8. El propio Borges, ha dicho posteriormente que esa fue una época en que se quería figurar por naderías. Recuérdese también que era la época de las "luchas" entre los de Boedo y los de Florida. Es sabido ahora que tales luchas de las que dan cuenta las páginas de las revistas de la época, fueron encarnizadas sólo en el papel

y que fuera de eso muchos de ellos eran amigos, y algunos como Roberto Arlt estuvieron en los dos grupos. Borges, ha dicho que en realidad él quería pertenecer a Florida pero cuando él quiso hacerlo le comunicaron que ya lo tenían inscrito en Boedo. De manera que este cruce de cartas entre Güiraldes y Borges puede tomarse en ese contexto.

9. Todos los escritores de la vanguardia literaria estaban en contra no sólo de Lugones sino principalmente de Rubén Darío, es decir del modernismo. Borges, en su juventud, como ya lo hemos dicho, no consideraba a Lugones un escritor de "estirpe". Sin embargo, en su madurez escribió un elogioso libro y antologías sobre el autor de *El payador* y ha dicho que "La obra de Lugones es una de las máximas aventuras del castellano." (1982; 13). Borges rechaza su propia experiencia vanguardista cuando dice en la misma Introducción a la obra de Lugones que "El modernismo renovó la métrica, el vocabulario, los temas, las imágenes y lo que podríamos llamar la respiración de la prosa y el verso. Las olvidables sectas que ruidosamente lo sucedieron son consecuencias de esa gran libertad." (7). Borges, sin embargo, en su madurez no se incluye en las "olvidables sectas". En el prólogo a *El oro de los tigres* (1972) manifiesta: "Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo" (O. C., 1081)

10. Nuestras citas provienen de la reproducción de este artículo en: Jorge Luis Borges. "Sobre Don Segundo Sombra." *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982. 186-188. El hecho que este artículo haya sido seleccionado por el autor para que aparezca en este libro indica que esta es la opinión que tenía Borges hasta el final de sus días.

11. Para un mejor conocimiento de este tema veáanse los trabajos de: Arnold Chapman, "Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner." *Comparative Literature*. II (1959): 61-77. Y Elias L. Rivers, "Don Segundo Sombra y la desanalfabetización del héroe." *Revista Iberoamericana*. 44. 102-103 (1978): 119-124.

12. Citado por Barnatán en su: *Borges: Biografía total*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.

13. Citamos por la reproducción de este artículo en: Jorge Luis Borges, "Sarmiento." *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982. 213-214.

## OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos J. "La novela criolla en Hispanoamérica." *Ínsula*. 512-513 (agosto-septiembre 1989): 21-22.

—. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. (1983). London y New York: Verso, 1995.

Barnatán, Marcos-Ricardo. *Borges: Biografía total*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.

Bhabha, Homi K. "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London y New York: Routledge, 1995. 291-322.

Blasi, Alberto. "Güiraldes: Vida y escritura." *Don Segundo Sombra*. Ed. Paul Verdevoe. Madrid: Colección Archivos, 1988. 238-270.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2da ed. New York: Oxford University Press, 1997.

Borges, Jorge Luis. *El "Martín Fierro"*. 5ta ed. Buenos Aires: Editorial Columba, 1971.

—. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Peña Del Giudice Editores, 1953.

—. *El tamaño de mi esperanza*. (1926). Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

—. "Guillermo de Torre: Literaturas europeas de Vanguardia." *Martín Fierro*. 20 (agosto 1925): 124.

—. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. II vols.

—. "Sarmiento." *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982. 213-214.

—. "Sobre Don Segundo Sombra." *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982. 186-188.

Chapman, Arnold. "Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner." *Comparative Literature*. II (1959): 61-77.

González Boixo, José Antonio. "<El meridiano intelectual de Hispanoamérica>: Polémica suscitada en 1927 por La Gaceta Literaria." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 459 (septiembre 1988): 166-171.

Güiraldes, Ricardo. *Obras completas*. Eds. Juan José Güiraldes y Augusto Mario Delfino. Buenos Aires: Emecé Editores, 1962.

—. *Don Segundo Sombra*. Ed Paul Verdevoe. Madrid: Colección Archivos, 1988.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Trans. Oscar Moreno. Durham y London: Duke University Press, 1994.

Piñero, Sergio. "Inquisiciones: por Jorge Luis Borges." *Martín Fierro*. 17 (mayo 1925): 122.

Renan, Ernest. "What is a Nation?" *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Trad. Martin Thom. London y New York: Routledge, 1995. 8-22.

*Revista Martín Fierro 1924-1927: Edición facsimilar*. Ed. Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Rivers, Elias L. "Don Segundo Sombra y la desanalfabetización del héroe." *Revista Iberoamericana* 44. 102-103 (1978): 119-124.

Rodríguez Alcalá, Hugo. "Jorge Luis Borges y Don Segundo Sombra." *Cuadernos Americanos*. 227. 6 (1979): 205-214.

—. "Lo real y lo 'ideal' en Don Segundo Sombra." *Narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1973. 9-21.

Romano, Eduardo. "Lectura intratextual." *Don Segundo Sombra*. Ed. Paul Verdevoye. Madrid: Colección Archivos, 1988. 319-340.

Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Ed. John King. London y New York: Verso, 1993.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Ed. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra, 1990.

Slatta, Richard W. "The Gaucho in Argentina's Quest for National Identity." *Where Cultures Meet: Frontiers in Latin American History*. Ed. David J. Weber y Jane M. Rausch. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Inc, 1994. 151-164.





# LA CONFIGURACIÓN DE UNA POÉTICA MODERNA EN LA VANGUARDIA DE LOS AÑOS VEINTE<sup>1</sup>

María Rosa Lojo  
Universidad de Buenos Aires

## 1. Vanguardia, modernidad, modernismo.

La primera cuestión que nos plantean estas reflexiones sobre la gran aventura de la modernidad argentina en la segunda década de nuestro siglo, es justamente en qué relación se hallan los términos “modernidad” y “vanguardia”. La historia de la palabra “moderno”, seguida con precisión por H. R. Jauss<sup>2</sup>, indica que *modernus*, derivado del adverbio *modo* (recientemente, ahora), significa “lo que es actual, lo presente, contemporáneo del que habla”. En ese momento (estamos en el bajo latín del siglo V) *modernus* se opone a un pasado ya secularmente lejano: la antigüedad de la cultura griega y romana. Pero este hiato entre lo “antiguo” y lo “moderno” se irá acortando con ritmos de vértigo. Ya en el siglo XIX “antiguo” (y también caduco) será todo lo pasado, aun el pasado inmediato de la generación o la moda artística anteriores. La *modernidad* se instauraría en principio como obsesión por el presente, desinteresada tanto del pasado como del futuro y relacionable tan sólo con la eternidad, a la que se opone, hallando en esta oposición tanto su singularidad como su irremediable límite y sentencia de muerte. La vanguardia, por su parte, daría otra vuelta de tuerca sobre esta valoración de lo nuevo que la modernidad impuso, en tanto, señala Antoine Compagnon, “supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo”<sup>3</sup>. La negación de la tradición que la idolatría de lo nuevo implica, se exaspera y se desliza entonces hacia “una tradición de la negación, hacia lo que podría llamarse un academicismo de la innovación que las sucesivas vanguardias denunciarán antes de sucumbir a él”<sup>4</sup>. La idea de progreso como paradójica continuidad de

traiciones y rupturas signa el relato ortodoxo de la tradición moderna leído desde el concepto de vanguardia.

Por otra parte, una palabra emparentada con la “modernidad” resulta especialmente significativa en relación con la vanguardia argentina que nos ocupa. Se trata del movimiento literario “modernista”, del cual parte y contra el cual se inscribe la renovación estética argentina de los años veinte. Si el modernismo se autocaracterizó, y fue caracterizado por los críticos, como su mismo nombre quiso de algún modo marcarlo, por la búsqueda de lo nuevo, de lo personal, de lo original<sup>5</sup>, esa novedad de ayer estaba ya gastada cuando advienen a la poesía los jóvenes de la vanguardia. Era, precisamente, una retórica conclusa que se debía negar, aunque el modernismo, como ninguna otra manifestación artística, hubiese marcado el genuino comienzo de la modernidad literaria y cultural en América Latina<sup>6</sup>.

De modo pues, que nuestros vanguardistas de los años '20, a los que se acostumbra englobar bajo el nombre genérico de *martinfierristas* (debido al área de influencia de la revista *Martín Fierro*, en la que todos ellos actuaron) se consideran los verdaderos *modernos* que aportan el escándalo de lo nuevo a una tradición anquilosada en cuyo centro se sitúa la figura patriarcal de Lugones. Dónde está lo nuevo que el martinfierrismo pone en la escena cultural y en qué medida se relaciona con lo viejo, con las corrientes más profundas de lo que podríamos llamar la “tradición argentina”, y hasta qué punto esa novedad convertida en *clasicidad* sigue alimentando hoy nuestra literatura, es uno de los puntos que quisiéramos dilucidar aquí.

## 2. “Hechicería de la imagen” para “añadir provincias al Ser”.

La vanguardia martinfierrista desciende, como es sabido, del ultraísmo español que se nuclea alrededor de las revistas *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, y cuyos círculos frecuenta, durante su estadía en Europa, Jorge Luis Borges. De regreso en Buenos Aires, éste difunde entre sus contemporáneos la plataforma estética del movimiento. La prestigiosa revista *Nosotros* -de la que los jóvenes, en breve, tomarán distancia- reproduce en 1921 su versión del credo ultraísta<sup>7</sup>, que coloca a la metáfora como elemento central de la lírica, propicia la síntesis de imágenes y solicita la eliminación del rebuscamiento sintáctico, los “trebejos ornamentales”, el confesionalismo, el didactismo, lo anecdótico y narrativo, y todos los impedimentos para la articulación de una poesía pura que proporcione “una visión inédita de algún fragmento de la vida”, y cuya meta principal sea la “transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional”. Ramón Gómez de la Serna -“Ramón”, para el grupo- famoso por sus “greguerías” (metáforas irreverentes y brillantes como fuegos de artificio) y también

vinculado al ultraísmo español, es una de las figuras más seguidas y admiradas por nuestros vanguardistas que profesarán el culto de “lo nuevo” plasmado en imágenes insólitas.

Varias revistas: primero la mural y efímera *Prisma* (1921), *Inicial y Valoraciones*, *Proa* en sus dos etapas (1922-23, y 1924-25)<sup>8</sup>, y sobre todo *Martín Fierro* (1924-1927) articularán el espacio donde la vanguardia busca sus condiciones de legitimidad y la construcción de un nuevo campo intelectual. Abundan allí las declaraciones que atañen a la autonomía del arte y a la renovación de su lenguaje, a la función del escritor y a la diferente lectura de la tradición que se debe acometer. Guillermo de Torre presenta las raíces del movimiento argentino en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Caro Raggio, 1925) comentado en el número 8 de *Proa*. La metáfora sigue siendo pivote de diversos artículos, en particular los de González Lanuza, quien, dentro de la brevedad, en uno de ellos: “Química y física de las metáforas” -*Martín Fierro*, II, N° 25 (1925)- se acerca, con su definición de metáforas “químicas” (las que crean nuevas naturalezas y dan lugar a nuevos conceptos) tanto a las reflexiones posteriores de Marechal sobre la estética martinfierrista expresadas en *Adán Buenosayres*, como a las tesis de uno de los más importantes teóricos de la metáfora de este siglo: el filósofo Paul Ricoeur. Precisamente en una crítica al libro *Prismas*, del mismo González Lanuza (*Proa*, I, N° 1) se había ocupado antes Borges de distinguir al ultraísmo argentino del peninsular. Vale la pena transcribir la cita:

“El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo,...fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas -el avión, las antenas y la hélice- son decidores de una actualidad cronológica. *El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura*. Bajo la enérgica claridad de las lámparas, fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, *por su algébrica forma de correlacionar lejanías*.”<sup>9</sup>

Consciente como ninguno del peligro implícito en la exaltación irrestricta de “lo nuevo” -esto es, el desgaste del hallazgo, su precipitación en el despeñadero de la caducidad y su inmediato reemplazo- Borges insistirá en el carácter absoluto de un arte intemporal, donde la afortunada “correlación de lejanías” propia de la “metáfora química” (González Lanuza) o la “metáfora viva” (Paul Ricoeur) perdure, resplandeciente, como una

dimensión hasta entonces no descubierta del ser, que se integrará en el mapa de una realidad ensanchada por el artista.

Un texto clave del libro juvenil *Inquisiciones*, habla justamente de la etapa que sigue al primer momento de entusiasmo lúdico y acrobacia verbal (el “sentido festival del arte” o el espíritu deportivo<sup>10</sup> que dieron el “tono” vanguardista) ¿Qué ocurre “después de las imágenes”<sup>11</sup> cuando se tocan los límites del mero gesto de escándalo, y se aspira a trascender la pirueta ingeniosa?

“La imagen es hechicería (...) Hay algo superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. *Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica*”.

Este afán de transmutar la mera diversión en épica constructiva, se centra, en la etapa juvenil de Borges, sobre dos tareas que considera como patrimonio “natural” del argentino criollo y que constituirán espacios claves de su geografía mítica propia: la pampa y el suburbio<sup>12</sup>. Tal apropiación de territorios poéticos y la convicción creciente de que las metáforas recrean relaciones eternas donde la novedad es apenas una sutil diferencia en la entonación de la voz, constituirán en adelante dos rasgos estables de una poética mucho más preocupada por la “eterna certidumbre de hermosura” que por el efecto inmediato de sorpresa.

De qué manera la vanguardia logra, en efecto, con Borges a la cabeza, rediseñar los espacios habituales en un entramado original que hoy es territorio aceptado y habitado de nuestro imaginario estético, será tema de las consideraciones siguientes.

### 3. Formas de la ciudad: Borges, Gironde, y un Marechal tardío.

*Fervor de Buenos Aires* (1923)<sup>13</sup> se autodefine desde el prólogo del mismo autor frente a la poética “decorativamente visual y lustrosa” de Góngora y Rubén, como otra lírica “meditabunda, hecha de aventuras espirituales”. Si en el Borges de esta hora pervive aún un ultraísta *sui generis*, predomina empero en este libro el impulso introspectivo y metafísico sobre el lúdico, y la precisión o conmoción sobre la mera codicia de novedades: “Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito”.

Con todo, hay determinadas marcas, muy propias de la estética de la hora y de las preocupaciones borgeanas del momento, que se acentúan en el poemario inmediatamente posterior *Luna de enfrente* (1925)<sup>14</sup> pero que se irán diluyendo en la poesía de la madurez. Estos rasgos característicos de

ostentosa “modernidad” y “argentinidad” serán atenuados o eliminados en ediciones sucesivas de los mismos libros. Se observa ante todo, en ambos textos, una preocupación por “el idioma de los argentinos” (título éste de un ensayo de 1928, no recogido en las *Obras Completas*) que lleva a Borges, en *Luna de enfrente*, a modificar la ortografía convirtiendo la “y” conjuntiva en “i”, dejando caer la “d” final de las palabras (“s,” por “sed”, “soledá” por “soledad”), o bien, a elidir la “d” intermedia: “nombrao” por “nombrado”, “tapao” por “tapado”, utilizando “j” por “g” - hasta en su mismo primer nombre, “Jorje”-, etc. El autor aclara en el prólogo que no se complace en el pintoresquismo, en la caricatura lunfarda o en la proyección folclórica: “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea habla vernácula de la charla porteña”. Aun admitiendo que se trate de un retorno a la coloquialidad y no de una impostación estética, es imposible desconocer, por otra parte, la deliberada artesanía que construye neologismos para darle al verso un renovado, a veces extraño aire criollista, que utiliza las palabras en el prístino sentido etimológico, que emplea transitivamente verbos intransitivos, que verbaliza sustantivos, que apela a vocablos del habla popular: términos como “atalayar”, “realicé,” (en la acepción de “darse cuenta de”, “comprender” algo), “solicitar” (por buscar), “criminar”, “pobrería”, “brujulear”, “plumazón”, “alancear”, “albriciar” (*Fervor de Buenos Aires*), o bien “encruelecerse”, “enjunándose”, “adunar”, “soñación”, “atorrar”, “bienaventurar”, “soguerío”, “olvidanza”, “hurañía”, “pobredad”, “brillazón”, “susurración”, “criollero”, “corazonero” “güellas” (*Luna de enfrente*) dan testimonio de estas búsquedas lingüísticas y estilísticas que, casi un cuarto de siglo después serán recordadas por Leopoldo Marechal, otro martinfierrista ilustre, en su caudalosa novela *Adán Buenosayres*.

Parodia dantesca en su última parte, *Adán* incluye un “Infierno” vernáculo situado bajo un ombú, cuyo demiurgo es Schultze, o sea, Xul Solar<sup>15</sup>, el pintor de la vanguardia e inventor del híbrido idioma “neocriollo”, otra utopía exacerbada de identidad e innovación. Los poetas martinfierristas - incluido Marechal (*Adán*) mismo - serán juzgados en este Infierno vernáculo, por sus delitos poéticos de arrogancia y extravagancia, aunque el juicio, a cargo de Musas esperpénticas, se vuelve aquí otra forma del elogio. Indirectamente laudatoria, a la vez que exacta, es la caracterización que se hace de la poesía juvenil de Borges, y aun de sus resonancias posteriores en la obra de madurez, señalando sus obsesiones y sus hallazgos:

“Lo malo está en que don Luis [dice la falsa Musa] ha querido llevar a la literatura sus fervores misticosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa Mitología en la que los malevos porteños adquieren, no sólo proporciones heroicas, sino hasta vagos contornos metafísicos.”

La respuesta de Adán defiende la gesta borgeana y la aventura conjunta de *Martín Fierro*:

“-¿No se ha dicho que sobre nuestra literatura viene gravitando un oneroso espíritu de imitación extranjera?

-¡Se ha dicho, no lo niegue! Y cuando un hombre como Pereda sale a reivindicar el derecho que lo criollo tiene de ascender al plano universal del arte, se lo ridiculiza y zahiere hasta el punto de hacerle sufrir las incomodidades de un infierno.”<sup>16</sup>

Pero la Musa vuelve a la carga, ensañándose ahora con las modificaciones ortográficas y los neologismos. Adán califica a lo primero de “travesura idiomática”, y en cuanto a lo segundo, se apoya nada menos que en el clásico Horacio para reivindicar el derecho de Borges (alias Luis Pereda, en la novela) a introducir en el idioma las *baldosidades*, *aljibismos* y *balaustradumbres* con las que la Falsa Euterpe termina de describir burlescamente ese “criollismo urbano de vanguardia” que se ha considerado (Sarlo) como el decisivo aporte original de la generación martinfierrista<sup>17</sup> y en particular -insistiría por mi parte- de la poética borgeana de este momento.

Más allá o más acá del voluntario criollismo lingüístico, *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* dibujan una imagen particular de Buenos Aires y del pasado argentino. *Fervor*... nos habla de una ciudad vivida y sobre todo, ensoñada. Un mundo más virtual que real, regido por los avatares de la luz y que puede desvanecerse en cuanto la mirada se aleje de él: la mirada de Dios (“Amanecer”), o la simple mirada del caminante que va construyéndolo: “Yo soy el único espectador de esta calle, /si dejara de verla se moriría” (afirma en “Caminata”, el sujeto lírico, introduciendo ya el idealismo como componente estético y filosófico de esta poética). La evanescencia de lo percibido se compensa por su inscripción como forma interior indeleble: “Las calles de Buenos Aires - reza el primer poema- ya son la entraña de mi alma”. Un denso tejido de afectos instala el mundo externo de la ciudad en una relación de absoluta cercanía, de familiaridad inmediata. El suburbio que se confunde con el campo hasta perderse en él, no es sino una prolongación de la casa, un ámbito de irrefutable pertenencia.

Quietud, remanso, ternura, son palabras que se reiteran, creando un espacio de comprometida contemplación y gozo, donde la única violencia proviene de un cielo que se desangra o se desgarrar (otros dos términos repetidos en el texto) en múltiples ponientes. La desmesura del cielo y de la luz conviene a un territorio que es esencialmente “el llano”, que sigue siendo Pampa y apertura infinita. Símbolos patrios (las banderas); elementos del pasado épico (lanzas o espadas), indicadores de la criolledad: el “mate curado”, que da su olor a la noche, o el truco, o la guitarra o el daguerrotipo de la sala antigua; préstamos del lenguaje religioso (sacrificio, crucifixión, milagro, santificación) estilizados estéticamente, se entrelazan en una

compleja mixtura que le da a este primer libro borgeano un tono inconfundible. Realidad e irrealidad, olvido y memoria, exterior e interior, alma y mundo objetivo, ciudad y campo, individuo y especie, luz y oscuridad configuran un mapa de tensiones delicadas, de identidades y contrastes que marcarán toda una obra signada por la dialéctica de la singularidad y la repetición, y que anuncia futuras perplejidades en la recurrencia del “simulacro de los espejos”, abundantes e inquietantes ya en estas primeras páginas.

*Luna de enfrente* retoma sobre estas imágenes sobreañadiendo el énfasis criollista que ya mencionáramos, incorporando formas estróficas rimadas y hasta coplas, y volviendo a colocar en lugar protagónico a figuras controvertidas del pasado histórico, cuestionadas desde la propia tradición familiar de Borges<sup>18</sup>: si en *Fervor...* se trataba de Rosas, ahora es Juan Facundo Quiroga, en uno de sus poemas más difundidos después: “El general Quiroga va en coche al muere”, expurgado en ediciones ulteriores de sus más visibles -o escandalosos- criollismos. También se intensifica en este texto el tema amoroso, entretejido con experiencias de distancia (un segundo viaje a Europa de la familia), de incumplimiento y desdicha, y tratado, desde el punto de vista erótico, con elusivo pudor.

Muy otra es la ciudad que aparece en los libros de Oliverio Girondo, el primero de ellos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*<sup>19</sup> (1922) Desde su título, que trivializa y quita solemnidad al acto de lectura, incorporándolo al ajetreado ritmo urbano, se emprende un ataque sin concesiones contra lo sublime. Si también Borges, como toda la vanguardia, comparte esta posición, lo hace desde un ángulo distinto: es cierto que *Luna de enfrente* supone, *ab initio*, un desacartonamiento del célebre tópico, su ingreso en la espontánea cotidianeidad: “El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle”, dice en “Al tal vez lector”.

Pero la poética revulsiva de Girondo tiene, en este sentido, alcances mucho mayores. Baste sólo atender a las irreverentes metáforas que articulan una imagen no ya cercana o aporteñada, sino grotesca, o bien impersonal, del famoso satélite: “mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de portera” (p.20), o bien: “La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público” (p. 27). Tampoco la ciudad es siempre Buenos Aires. Con las escenas porteñas se mezclan, a manera de *collage*, “vistas” variadas de otras partes del mundo. Douarnenez, Río de Janeiro, Venecia, Dakar, Sevilla, Chioggia, Biarritz, París, Mar del Plata, Verona, conviven con fracturadas imágenes de una ciudad sobre la cual no se ha ejercido trato de apropiación. Todo es, en *Veinte poemas...*, exterioridad, afuera, espacio público. No hay ligaduras de añoranza o pertenencia, no hay profundidad del alma ni privacidad del cuerpo, que se fragmenta en entidades autónomas: sexos o pupilas que se licúan, senos fosforescentes, cabezas flotantes de caucho; hasta la propia sombra, de repente, se independiza y se



arroja entre las ruedas de un tranvía (p.18). El mundo es pura aparición, espectáculo farsesco, circo, carnaval o cabaret, dispuesto a las transformaciones más insólitas, tanto para la diversión como para el terror. No hay esencias estables, el alma o los labios pueden quitarse y ponerse como máscaras, se suprimen las distancias entre lo natural y lo artificial, lo animado y lo inanimado, la máquina y el hombre, lo material y lo espiritual. Hay faroles que parecen “apaches” fumando un cigarrillo en las esquinas (p. 27), y hay una inglesa idéntica a un farol (p.28) que pasa por la calle. Los sentimientos más inasibles, las actividades ideales, se definen con metáforas concretísimas: así, la tristeza se parece “a un par de medias tirado en un rincón” (p. 27). o la alegría tiene “zapatos de goma” que rebotan sobre la arena (p.14).

La ingeniosa obscenidad del lenguaje, la deshumanización del erotismo, la utilización paródica de símbolos sacros que se vinculan con la reprimida sexualidad (es ya clásico el poema “Exvoto a las chicas de Flores”) conforman una inflexión de lo “moderno” radicalmente distinta de la que propone Borges, y, en general, del “criollismo urbano” que no agota, por cierto, las posibilidades de la vanguardia.

#### 4. Formas de la intemperie. El mito del Sur.

Dos libros claves: *Días como flechas* (1926)<sup>20</sup> de Leopoldo Marechal, y *El Imaginero* (1927)<sup>21</sup> de Ricardo Molinari, muestran que el territorio poético del martinfierrismo se extiende más allá de los límites de la Capital y sus suburbios, y más acá -más adentro- que la constelación cosmopolita de Gironde. Si *Fervor de Buenos Aires* es el libro de la renovada memoria que se ahonda en un presente remansado hacia la eternidad; si *Veinte poemas...* es la vertiginosa instantaneidad del mundo, abigarrada de visiones simultáneas que aturden los ojos, *Días como flechas* es grávida tensión de futuro, fiesta de la inauguración y la inminencia de lo nuevo, de lo auroral: el cazador sale a perseguir los días venideros sobre la tierra que huye como un antílope; el enamorado urde una canción para que madure la niña que ama, el poeta se asoma a lo imposible: la poesía del silencio: “Yo soy la tentativa de otro mundo sin pluma”. Un lenguaje de rica sensorialidad trama cruces metafóricos audaces para hablar de la pureza de lo no nacido. Surge ya la figura femenina proyectada a imagen cósmica -que acompañará, adensándose, toda la obra marechaliana- como la creadora y la doncella, la que abre “el estuche de los amaneceres” y calza los pies del día, y también la que deshace en las manos el “ovillo del sol” y despide lo muerto.

Si bien el ámbito de esta poética reconoce algunos elementos exóticos: bambúes o lotos, o una “reina Til”, que parecen escapados de una escena modernista pese a la insolencia de la invención metafórica (la luna es “un

loto que rompen a picotazos las cigüeñas”), los seres y los espacios evocados pertenecen, en general, al campo argentino: el que volver a exaltar Marechal en un libro de su madurez, los *Poemas australes*. Montes, zorzales, bueyes, un zaino muerto, alazanes, los “aleros en el Sur”, “el lazo flojo de las vidalitas”, huevos de perdiz, cigarras y cedrón, remiten a un paisaje familiar, la llanura austral de labranza y pastoreo que ser narrada en las evocaciones de infancia del *Adán Buenosayres*. Este *habitat*, tan caro a la tradición argentina, se articula poéticamente con una modernidad desafiante. Ciertas construcciones metafóricas: un “cielo redondo y azul como los huevos de perdiz” (p. 39), o “las enredaderas de tus voces” en las que “incuba sus tres huevos azules un pájaro de gracia” (P. 50), o “el amor más alegre que un entierro de niños” (p. 72) han sido enjuiciadas también en el Infierno de Schultze y han salido absueltas por una decisión poética que defiende -como hubiera dicho González Lanuza- las “metáforas químicas”, las que crean nuevas naturalezas<sup>22</sup>.

Estrechamente emparentado con esta estética, aunque más cauto en la innovación metafórica, se halla *El Imaginero* de Molinari. Profundamente musical, recreador de viejas formas métricas españolas -pero con un acento ligero y despojado de retórica-, dado a la copla, a la canción, a la elegía, el texto de Molinari es homenaje al pueblo provinciano, a la infancia perdida, y al inmenso espacio sureño hecho de viento y de cielo. “Todas mis palabras se van hacia el Sur...” enuncia, marcando un rumbo ya decisivo en la poética madura del autor, y exhibiendo una de las figuras más poderosas en el imaginario social y estético argentino: el sur del Sur, el sur de la ciudad, el confín de la tierra, aún intocado por el hombre y donde existe todavía la posibilidad de una inmersión, casi lustral, en el Origen. Un elemento se reitera, curiosamente, en este texto: el mar. Un mar asimilado al cielo, donde el viento sur es navegante, una sepultura de agua donde se espera alguna vez la presencia de Dios, una esperanza de viajes y de sirenas, una travesía en el amor. Este mar simbólico, imaginario, se conecta con un mar verdaderamente transitado por otro martinfierrista, Sergio Piñero, fallecido muy joven, que dejó algunos poemas y un raro libro en prosa poética: *El Puñal de Orión*<sup>23</sup>, cuyo eje narrativo está dado por el relato de su viaje en el mar austral, que lo llevó, en un itinerario poco frecuente por esos días, hasta Tierra del Fuego. Quizá porque, como dijera Borges en un artículo ya citado, el mar resulta un paisaje ajeno al argentino criollo (“sólo nos pertenecen el arrabal y la Pampa”)<sup>24</sup>, esta visión oceánica se transfigura en experiencia del llano, de manera que el huracán puede convertirse en jinete montado en el zaino oscuro del cielo, las olas en rebelde yeguada, la luz del trinquete en candil de rancho, el barco en poste, y el navegante en gaucho: “...los dos al unísono imitamos con nuestro grito alegre la expresión gutural de los gauchos en los rodeos camperos” (cap. III, p. 56). En el espacio ilusorio de un lenguaje que constantemente habla del mar con las imágenes

de la tierra, Piñero ha levantado lo que se podría llamar una “metáfora ética” en la terminología de Booth<sup>25</sup>, esto es, una metáfora que presenta un *ethos*, un carácter, cuyo rasgo sobresaliente es el coraje gauchesco y cuyo ámbito es la llanura.

## 5. Ser moderno, ser argentino.

A estas dos “obligaciones”, autoimpuestas en su época de milicia vanguardista, se refiere Borges en un prólogo tardío a *Luna de enfrente*, fechado el 25 de agosto de 1969. Tiene setenta años, ya ha escrito sus grandes obras y vuelve a mirar, con distancia crítica, aquellos propósitos de su juventud. -“Nada más inútil que empeñarse en “ser moderno”, esto es, “ser contemporáneo, ser actual”. “Todos fatalmente lo somos”- concluye. “Nadie...ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado”. Lo mismo ocurre con el segundo ítem. “Olvidadizo de que ya lo era -ironizaba- quise también ser argentino”<sup>26</sup>.

A pesar de estos énfasis innecesarios, lo cierto es que la vanguardia de *Martín Fierro* funda una manera de “ser moderno”, esto es, de atestiguar su tiempo histórico, y responder a su reclamo, que es también una manera de argentinidad e instaura una relación original entre lo argentino y el lenguaje, entre lo argentino y la tradición propia, entre lo argentino y la tradición universal. No hay después de todo tanta distancia entre Gironde y Borges. Si uno acumula imágenes de las ciudades del mundo, el otro acumula pensamientos de otras culturas que refluyen sobre la nuestra (ya *Fervor de Buenos Aires* se abre con una cita de Sir Thomas Browne); el poeta cosmopolita no olvidará la tradición rural (a la que retorna, a su manera personalísima, en *Interlunio* y *Campo nuestro*)<sup>27</sup> y Borges recordará en toda su obra, y en uno de sus más lúcidos ensayos (“El escritor argentino y la tradición”)<sup>28</sup> que nos pertenece con legitimidad y libertad, el entero legado de la cultura humana. Dice allí, en definitiva, con otras palabras menos desenfadadas, lo mismo que Gironde en su epígrafe a *Veinte poemas...*: “en nuestra calidad de latinoamericanos poseemos el mejor estómago del mundo”.

La vanguardia de los años veinte reunió autores que son ya clásicos de la literatura nacional. Nuestra llamada postmodernidad contempla hoy, acaso con melancolía, una eclosión creativa que replanteó las condiciones de la escritura argentina y su relación con el pasado y con el futuro. Por ella adquirimos, no una identidad estática -que sería una cárcel conceptual- sino la disposición para reformular constantemente esa identidad en forma dinámica y la certeza de que lo que escribimos *en* y *sobre* esta provincia del mundo -nuestra querencia- también pertenece con derecho a la mejor literatura universal.

## NOTAS

- 1 Trabajo leído en las XI Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires, tema "La Modernidad", convocadas por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- 2 Hans Robert Jauss, "La modernité, dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1978).
- 3 Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, (Caracas: Monte Ávila, 1993), p. 36.
- 4 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 41.
- 5 Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), T.I, Cap. XI; Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985): Rama destaca, en todos los autores importantes que definen la época modernista, el afán de personalismo, de libertad, y la voluntad de innovación (p. 27).
- 6 Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina* (México: Joaquín Mortiz, 1971), enfatiza tanto la "revolución simbólica" que opera el modernismo contra la sociedad de su tiempo como la revolución estética que atañe a fondo y forma del lenguaje literario.
- 7 Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", en *Nosotros*, XXXIX, N° 151 (1921), pp. 467-471.
- 8 Beatriz Sarlo ha señalado con justeza las diferencias no despreciables en el matiz y gradación de la postura estética que presentan estas revistas, aunque todas ellas formen un "frente conjunto" de la vanguardia: si *Proa* es más bien un instrumento de modernización, pero sin cortar nexos con lo anterior, *Martín Fierro* ya marca una decidida ruptura; cfr. *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930 (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988), pp. 112 y 113.
- 9 Todas las bastardillas en las citas textuales, de ahora en adelante, me pertenecen.
- 10 Cfr. Adolfo Prieto, "El Martinfierrismo", *Revista de Literatura Argentina*, I, N°1 (1959), pp. 9-31.
- 11 "Después de las imágenes", en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925).
- 12 "La pampa y el suburbio son dioses", *Proa*, II, N° 15 (1925).
- 13 Todas mis citas son de la primera edición: *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: Serrantes, 1923). Cabe advertir las notorias diferencias entre esta edición primera y las sucesivas ediciones posteriores, siempre corregidas o retocadas. La distancia entre el *Fervor...* de 1923 y la versión que figura en las *Obras Completas* editadas por Emecé en 1974, es realmente considerable. Cfr. sobre este libro en particular el detenido análisis Luis Martínez Cuitiño: "Los Borges del Fervor", *Letras* N°s. XIX-XX (Universidad Católica Argentina, Mayo 1988- Agosto 1989).

14 Me atengo también, por las mismas razones expuestas arriba con respecto a *Fervor de Buenos Aires*, a la primera edición: Luna de enfrente (Buenos Aires: Proa, 1925).

15 Beatriz Sarlo abre el libro citado supra con una descripción de la pintura de Xul Solar, paradigma de la modernidad naciente y de la “cultura de la mezcla” que será vía de realización de la identidad rioplatense.

16 *Adán Buenosayres* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), pp 576-577.

17 Cfr. Beatriz Sarlo, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, en *La crítica literaria contemporánea* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981), y “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo), (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983), pp. 127-171.

18 Horacio Salas, *Borges: una biografía* (Buenos Aires: Planeta, 1994) ve en estos primeros textos conatos de rebeldía contra la tradición familiar (que acompañarían a la rebelión vanguardista en sí misma).

19 Oliverio Gironde, *Veinte poemas para leer en el tranvía* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 5-36. Un excelente análisis de *Veinte poemas...*, así como de la obra de Gironde puede encontrarse en Jorge Schwartz, *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993).

20 Leopoldo Marechal, *Días como flechas*, en *Poesía* (1924-1950), Edición y Prólogo de Pedro L. Barcia (Buenos Aires: Ediciones del 80, 1984), pp. 37-86. Todas las citas son de esta edición.

21 Ricardo Molinari, *El Imaginero* (Buenos Aires: Proa, 1927). Tomo de aquí todas las citas.

22 Cfr. María Rosa Lojo, “La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como Flechas*, de Leopoldo Marechal”, *Estudios Filológicos*, 22 (1987). pp. 47-58.

23 Sergio Piñero, *El Puñal de Orión* (Buenos Aires: Proa, 1925).

24 “La pampa y el suburbio son dioses”, *loc. cit.*

25 Wayne C. Booth, “Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation”, *On Metaphor* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), pp. 47-70.

26 Tomamos el prólogo de *Obra Poética* (Buenos Aires: Emecé, 1972), p. 73.

27 Cfr. las observaciones de Graciela Montaldo, *De pronto, el campo* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993), pp. 125-127.

28 En *Discusión* (1932), incluido en *Obras Completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 267-274.

## JORGE LUIS BORGES: LA LITERATURA COMO SUEÑO DIRIGIDO

Claudio César Montoto  
Pontificia Universidade Católica de São Paulo. PUC-SP

**B**orges, un incansable conversador, dio muchas definiciones de lo que consideraba literatura. Una de ellas consiste en ser **un sueño dirigido** (Stortini, 1989: 200). A Rodríguez Monegal (1993: 168), Borges le manifestó que su oficio era el de **tejer sueños**. Podríamos añadir algunas citas extraídas de la obra borgeana para confirmar la afirmación de que la literatura es un sueño voluntario.

El ensayo “El Escritor Argentino y la Tradición”, que data de 1953 aunque conste en el libro *Discusión* ([1932] 1977: 267-74), termina diciendo: “Creo que si nos abandonamos **a ese sueño voluntario que se llama creación artística**, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores” (El subrayado es nuestro). En ese trabajo, Borges, cuando comenta que según sus amigos, en el cuento “La Muerte y la Brújula” él encontró el sabor de Buenos Aires, menciona que logró ese tono gracias al hecho de haberse **abandonado al sueño** y por no haber buscado palabras regionales en los diccionarios.

La clasificación de la literatura con valor de equivalencia a material onírico que se dirige por medio del espíritu volitivo, o sea, totalmente consciente, nos resulta, como mínimo, muy intrigante. Por lo menos acepta dos lecturas que pueden llegar a ser complementares.

- 1) Si analizamos esas definiciones a la luz de la Psicología General cabe perfectamente la categoría de sueños dirigidos. Mientras una persona está soñando puede –mediante un entrenamiento especial– “entrar” en su propio sueño y cambiar el rumbo de los acontecimientos o, por lo menos, participar activamente en el desenlace de los “hechos oníricos”.

Es una técnica usada para lograr superar las pesadillas recurrentes, o sea, las que durante un largo período se presentan todas las noches al paciente. Borges escribió varios textos donde los personajes pueden intervenir, mediante su voluntad, para modificar el contenido del sueño o pesadilla. Un caso es “Episodio del Enemigo” ([1972] 1997: 1132) en el que se narra un diálogo entre dos personajes. Uno de ellos tiene como nombre Borges y el otro entra en la casa del primero con la firme intención de asesinarlo. Conversan sobre épocas pasadas donde el personaje Borges habría maltratado a un niño—que sería hoy el personaje que llega con intenciones de matarlo. Las marcas textuales permiten identificar características, en ambos personajes, que son propias del hombre Borges (vestimenta, libros, uso de bengala, edad, etc.) lo que convierte a la lectura en un paseo apasionante. Por fin, cuando el personaje —que nunca sabremos el nombre— menciona que tiene la intención de matar al personaje Borges, éste manifiesta que puede hacer algo para librarse de la muerte. Ante la negativa del otro, porque lo tiene a su merced, el personaje Borges responde que él puede despertarse. El texto finaliza con la frase: *Y así lo hice*. O sea que, un personaje escapa de la muerte gracias a la capacidad de despertarse de una pesadilla —muerte— simplemente por una decisión voluntariamente tomada.

- 2) La segunda lectura de la definición borgeana de literatura admite una reflexión más intensa. Con ese fin, usamos la teoría revolucionaria del psicoanalista Donald Meltzer (1987) contenida en el libro *Vida Onírica*. El autor sostiene una visión diferente de la actividad onírica. Una síntesis sería que la actividad onírica ejerce su función durante las 24 horas del día. Aunque nunca se detenga, hay una diferencia de actividad cuando la persona duerme y cuando está despierta. Se trata de una modificación de la frecuencia, ya que es más baja o tiene menos fuerza cuando se está en estado de vigilia. En ese caso, el consciente ejerce una fuerza dominante, razón por la cual la actividad onírica no tiene la primacía y pasaría a un segundo plano. Pero, mientras la persona está durmiendo la actividad onírica —en razón de la poca fuerza de la censura que Freud explicó detalladamente— es la que predomina. Sin embargo, la importancia revolucionaria de la teoría de Meltzer está en el concepto de “flashs oníricos”. Son interrupciones, intromisiones que hace el mundo onírico durante el estado de vigilia. Al parecer, existe una especie de choque entre ambas frecuencias con flashes de imágenes. Un tipo de flash onírico se produce cuando una persona siente que lo que está viviendo en ese momento no le es nada extraño, hay una sensación de familiaridad con ese hecho, tal como el *deja-vú*. Si Borges define a la literatura como un sueño dirigido podríamos leer esa sentencia a la luz de Meltzer como una irrupción del “sueño”, que pertenece a la actividad

onfrica, en momentos de vigilia y bajo el poder de la conciencia es dirigido –el contenido- para producir literatura. El artista, el escritor tendría una sensibilidad tan aguzada que podría llegar a apropiarse del material de los flashes onfricos y –vía conciencia- dirigirlos y transformarlos en literatura.

Si tuviéramos que elegir un ejemplo para ilustrar el concepto antes enunciado, no dudar amos en escoger el cuento “El Sur” que hace parte del libro *Ficciones –Artifcios-* ([1944] 1977: 525-30). El propio autor reconoce que ese cuento posee una primera parte de naturaleza autobiográfica: se trata de la historia del famoso accidente que sufrió Borges en la Navidad de 1938. Poco tiempo después de la muerte de su padre, el escritor va a buscar a una amiga –la escritora chilena María Luisa Bombal- para almorzar. Decide no usar el ascensor y subir por las escaleras.  l se golpea la cabeza en un marco de una ventana abierta que había sido pintada. Borges no le da importancia al accidente, pero cuando llega a su domicilio le informan que est  sangrando. La herida se infecta y se transforma en septicemia. Permaneció internado por casi un mes y en ese período él cree que su capacidad intelectual había sido disminuida por lo que no podría volver a escribir. Después de la recuperación, como una prueba contra ese pensamiento, escribe el texto “Pierre Menard, autor del Quijote”. Son muchos los estudiosos, algunos con diversos v rtices de análisis, que coinciden en señalar ese hecho como un divisor de aguas en la vida literaria de Jorge Luis Borges. Entre ellos, podemos mencionar a Ricardo Piglia y a Emir Rodríguez Monegal. Éste último interpreta el accidente como un asesinato inconsciente del padre o como una liberación porque a partir de ese acto, empieza la denominada segunda época borgeana, la del gran narrador de cuentos fantásticos.

Didier Anzicu (1978: 13-45) diría que sucedió el famoso “despegue” del artista que se libra de su carga interior. Son cadenas de amor, pero cadenas al fin.

Además, el propio Borges menciona que “El Sur” es su mejor cuento (Carrizo & Borges, 1977: 231). Sobre la cicatriz que le rest , esclarece: “Usted puede tocar la topografía o la orografía del accidente en mi frente”.

En el cuento “El Sur” el personaje, Johannes o Juan (nótese ya la ambigüedad) Dahlmann, secretario de una biblioteca (tal como lo fue Borges –en el registro de la realidad- de la Biblioteca Miguel Can  y posteriormente –1955- director de la Biblioteca Nacional), tenía una propiedad rural en la región Sur (nótese que en la región Sur del Gran Buenos Aires está la localidad de Adrogué, que Borges tanto amaba. También en esa región estaba localizado el Hotel “Las Delicias” donde la familia Borges pasaba las vacaciones de verano y donde él pens  en suicidarse). No debemos olvidarnos de que Borges había planeado el suicidio para el día de su cumpleaños N  35. Fue con esa finalidad que se



dirigió a una armería de la calle Entre Ríos y allí compró un revólver, luego compró una novela policial que hacía muchos años que no leía, escrita por Ellery Queen: *El Misterio de la Cruz Egipcia*; en un bar tomó dos vasos de ginebra, se dirigió a la terminal de trenes de Constitución y compró un boleto de ida a Adrogué. Ya había reservado la habitación Nº 19 del Hotel “Las Delicias”, la misma que ocupaba junto con la familia cuando pasaban las vacaciones... pero, claro, confesó que no tuvo el coraje que precisaba... (Salas, 1994: 175).

Volvamos al cuento “El Sur”: Dahlmann se accidenta –las circunstancias son casi idénticas a lo que sucedió, en el registro de la realidad, al hombre-Borges y posteriormente, la herida se transforma en septicemia. Es internado y operado, pero algunos días después el médico le da el alta porque está fuera de peligro. El personaje llora de emoción (Borges mencionó que lloró mientras su madre le leía un libro de C.S. Lewis porque él no había tenido afectada la capacidad de comprensión) y decide ir a descansar en su propiedad del Sur. Cuando empieza la segunda parte de la narrativa hay una frase muy sugestiva: “*A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos*” (1997: 526). Después de varios acontecimientos, el personaje llega a un almacén del interior de la Provincia de Buenos Aires con la intención de alimentarse. En el interior del establecimiento sufre una provocación para pelear, pero intenta no aceptarla y abre el libro que llevaba: ¡¡¡Las Mil y una Noches!!! –según el texto: **para tapar la realidad** (1977: 529). La provocación continúa y el dueño del local le dice a Dahlmann que no les hiciera caso porque estaban un poco borrachos. El hecho de que el dueño nombrara al personaje por su apellido –Dahlmann– funciona como un resorte para provocar el pasaje al acto, para aceptar el duelo con cuchillos. Como Dahlmann no está armado – y aparte no tiene la menor idea de cómo se maneja un arma blanca– un parroquiano le da un cuchillo. Él sale del almacén para luchar contra un gaucho que, al parecer, es un experto en el uso del cuchillo. La frase final del cuento es: “*Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura*” (1977: 530).

Es interesante destacar que, en vez del adverbio *probablemente* –como consta en la traducción en portugués (Editora Globo, San Pablo, 1999a: 590) – ni tampoco como consta en la traducción francesa *sin ninguna duda* (Pléiade, 1993), en el original consta el adverbio *acaso* que, en lengua española, funciona como sinónimo de *quizás*, *tal vez* (María Moliner, 1994: 25, volumen I). O sea que deja un gran margen de dudas sobre el desenlace de los hechos narrados. No expresa ninguna seguridad de que el personaje será asesinado ni que podrá salir victorioso. Pero, en lengua portuguesa el vocablo –**provável**– igual que en el idioma español **probablemente**, expresa mucha más fuerza para que un hecho se dé así.

Hicimos ese estudio de la traducción porque el autor, en conversación

con el periodista Antonio Carrizo (1997: 231) manifestó que “ese *acaso* es una forma de decir que *sin duda* no sabrá manejar (...) es un énfasis. (Destacado en el original). Es lógico que no podríamos llegar a pensar que Borges, un estudioso de la etimología, no conociera el campo semántico que abarca el adverbio “acaso”. Por ello, nos parece que él—de manera consciente o inconsciente—hizo una lectura dirigida o interpretada de su propio cuento. Pero la gramática no concuerda con sus declaraciones... . Puede tratarse de otra paradoja borgeana y ahora sí podemos tener en cuenta la etimología del vocablo. Paradoja en el sentido de un saber *inesperado, increíble, raro, llamativo // relato de cosas extraordinarias* (Pereira, 1990: 429). Tal vez deberíamos interpretar esa afirmación como un saber paralelo, que va por otro camino con una visión diferente, pero no antitética.

Borges, en una de sus últimas conversaciones—casi un año antes de su muerte—, al ser entrevistado por su amigo Osvaldo Ferrari (1999: 11) hablando del oficio de escritor, mencionó que “(...) *escribir es un modo de soñar, y uno tiene que tratar de soñar sinceramente. (...) cuando yo escribo estoy soñando, sé que estoy soñando, pero trato de soñar sinceramente*”.

De cualquier manera, lo que fundamentalmente nos interesa del cuento “El Sur” es el clima de ambigüedad que se crea por no saber si los hechos realmente sucedieron o si se trata de una pesadilla que tuvo el personaje Dahlmann durante o después de la operación.

La narrativa siempre mantiene la tensión y no es posible encontrar marcas textuales para sostener una u otra posibilidad de manera fehaciente. ¿Fue un sueño o hechos reales que provocaron la muerte de Dahlmann? ¿Realmente murió?

La hipótesis de que es un sueño dirigido, tal como la literatura para Borges, puede ser perfectamente aplicada a ese cuento. Lo que realmente no podríamos dejar de lado—conociendo la vida y las declaraciones del hombre—es un fuerte contenido de realización del deseo—en términos psicoanalíticos—. Así como el sueño es una realización de un deseo, ese cuento muestra un deseo expresado, muchas veces, por el escritor Borges en varios reportajes. Borges siempre consideró que para sus antepasados—los Borges militares—el hombre que muriera de muerte natural era un cobarde. El hombre valiente nunca llegaba a la vejez porque la estirpe de militares de la familia siempre murió—o se hizo matar como su abuelo, el coronel Francisco Borges—en el campo de batalla. Borges, en varias oportunidades, se autocalificó como “cobarde” y sin ninguna vocación para el valor.

Un personaje como Dahlmann, con tantos rasgos autobiográficos borgeanos, podría ser la realización de un deseo, una tentativa de goce, de morir de manera digna, según su ética familiar.

No sería nada extraño, pero es conjetural, que el escritor Borges haya sentido la muerte de una manera humillante, en una cama de hospital y la muerte en duelo sería la salida para la concretar un deseo. Hasta el espacio

físico para morir tiene un valor muy grande en la vida de Borges. Él, al saber que iba a morir de cáncer de hígado, resolvió hacerlo en la habitación de un hotel en Ginebra, Suiza, alejado de la prensa sensacionalista. De ese mismo modo, en un hotel, pero en París, había muerto uno de los escritores que él tanto quiso: Oscar Wilde. El escenario de la muerte estuvo acorde a sus valores humanos y literarios. La muerte puede ser, también, una estética.

Borges hizo una declaración que se acerca mucho a la teoría psicoanalítica de la vida onírica de Donald Meltzer. El escritor argentino dijo: *“Una hipótesis más linda sería suponer que los sueños no son menos reales que la vigilia o que la vigilia es una forma de sueño. (...) nuestra vigilia no es menos momentánea que nuestro sueño. De modo que yo no sé qué diferencia podría establecerse”* (Borges & Ferrari, 1999: 92).

Es interesante analizar cómo Borges, en sus declaraciones, usa varios vocablos relacionados a la creación literaria y los trata como si tuvieran la categoría de sinonimia. Él se refiere a sueño, fábula, cuento fantástico y de ficción científica como si todo fuera equivalente a: SUEÑO. Veamos una declaración textual: *“Yo creo que un escritor debe ser ético, en el sentido de que si narra un sueño, si narra una fábula, si narra un cuento fantástico o un cuento de ficción científica, debe creer en ese sueño”* (Borges & Ferrari, 1999: 208).

Volvamos al cuento “El Sur”. Por el hecho de que Juan Dahlmann acepta el duelo a cuchillo, por haber empuñado el arma blanca y haber salido a luchar él se convierte en héroe. El cuento termina abruptamente en el sentido de que no podemos saber –en su textualidad– si él fue víctima o victimario. De cualquier manera, nos parece que eso no es importante: si él gana la pelea, se convierte en un héroe pero también en el *otro*. Aclaremos un poco: en el cuento “El Fin” (1977: 519-21), el negro mata a Martín Fierro para vengar la muerte de su hermano –en una clara intertextualidad con el **Martín Fierro** de José Hernández–.

Por el hecho de haber asesinado a Martín Fierro, el negro *“ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre”* (1977: 521). Pierde la identidad y, a partir de ese momento, es un prófugo de la justicia: es nadie.

Dahlmann podría ser el paradigma de la **Civilización** en clara antinomia con el hombre del interior, la **Barbarie**, el gaucho. Aceptar el desafío de luchar a cuchillo lo convierte en héroe. Si muere, decíamos, él cumple el precepto de sus ancestrales borgeanos: no morir de muerte natural, morir como un valiente, en combate. Si él gana el duelo, se convierte en (el) otro, en nadie: en Barbarie, pero símbolo paradigmático de la muerte gratuita, del valor inútil.

## OBRAS CITADAS

Anzieu, Didier. (1978). *Hacia una Metapsicología de la Creación*. In: VV.AA. *Psicoanálisis del Genio Creador*. Buenos Aires: Editorial Vancu. pp. 13-45.

Borges, Jorge Luis. (1953). *El Escritor Argentino y la Tradición*. In: *Discusión* [1932]. **Obras Completas**, (1977) Volumen I. Buenos Aires: Editorial Emecé.

\_\_\_\_\_, (1972). *Episodio del Enemigo*. In: *El Oro de los Tigres*. **Obras Completas**, (1977) Volumen I, p. 1132. Buenos Aires: Editorial Emecé.

\_\_\_\_\_, (1944). *El Fin*. In: *Artificios*. **Obras Completas**, (1977) Volumen I, pp. 519-21. Buenos Aires: Editorial Emecé.

\_\_\_\_\_, (1944). *El Sur*. In: *Artificios*. **Obras Completas**, (1977). Volumen I, pp. 525-30. Buenos Aires: Editorial Emecé.

\_\_\_\_\_, (1999). **Obras Completas**. Volúmenes I y II. San Pablo: Editora Globo. [Edición de las obras completas en portugués].

Borges, Jorge Luis & CARRIZO, Antonio. (1997). *Borges el Memorioso*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica de México.

Borges, Jorge Luis & FERRARI, Osvaldo. (1999) *Reencuentro. Diálogos Inéditos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1ª edición.

Meltzer, Donald. (1987). *Vida Onírica*. Una Revisión de la Teoría y de la Técnica Psicoanalítica. Madrid: Tecnipublicaciones, S.A.

Moliner, María. (1994). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos. Dos Volúmenes.

Pereira, Isidro –S.J.- (1990). *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.

Rodríguez Monegal, Emir. (1993). *Borges, una biografía literaria*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica de México.

Salas, Horacio. (1994). *Borges. Una Biografía*. Buenos Aires: Editorial Planeta. Biografías del Sur.

Stortini, Carlos. (1989). *El Diccionario de Borges*. Buenos Aires: Editorial Miscelánea.



## BORGES EN PROVIDENCE

Goretti Ramírez  
Brown University

### 27-enero-99:

¿Vine a Estados Unidos a consecuencia de una lectura? Tenía quince años cuando leí a Borges por primera vez: “La casa de Asterión” y, esa misma tarde, “Borges y yo”. Luego vinieron las entrevistas, especialmente aquélla en que Borges hablaba de Estados Unidos, de sus años en Harvard, de los ladrillos rojos de la Nueva Inglaterra. Un tiempo después, con una parte del primer dinero que gané, adquirí la *Obra completa* de Borges. Sin salir de la librería la abrí (¿al azar?) por un texto: “Borges y yo”, que enigmáticamente venía a situarme de nuevo ante mi primer encuentro con Borges a los quince años —como si toda lectura, pienso ahora, fuera siempre una relectura.

Hoy, en la primera clase de su seminario sobre Borges en Brown University, Julio Ortega ha leído “Borges y yo”. Sentí al escucharlo el vértigo de la irrealidad: la tarde fría de Providence, los ladrillos rojos del campus de la universidad, la etapa de mi vida en que se forja la idea de un doctorado en Estados Unidos, el día en que adquiero la *Obra completa* de Borges y abro uno de sus tomos, la Nueva Inglaterra, el instante en que mis ojos se detienen ante el anuncio de un seminario sobre Borges en Brown. Todo, pienso ahora, ha venido a cobrar sentido hoy. Acaso, sin saberlo, vine a Estados Unidos para completar el ciclo de una lectura. (Acaso toda lectura es circular.)

### 30-enero-99:

Vuelvo a “El Aleph”. La letra Aleph, la primera del alfabeto árabe, tiene dos trazos: uno apunta al cielo y otro a la tierra. Se me ocurre que el cuento

“El Aleph” podría leerse, hasta cierto punto, como una primera letra (o pieza) para reescribir (o recomenzar) la realidad. La visión del Aleph por parte del personaje Borges supone el hallazgo de esa palabra que pueda nombrar el mundo por primera vez: una palabra que pueda dar unidad a los fragmentos de un mundo que se disgrega y cambia vertiginosamente: una palabra que detenga el tiempo.

La repetición de la visita a casa de Beatriz es un ritual cíclico que anula el tiempo; y, por tanto, la posibilidad del cambio. Todo ciclo nos sitúa en el mismo punto una y otra vez, nos impide la evolución. Todo ciclo anula el tiempo.

### **31-enero-99:**

Si en el Aleph están todos los espacios, también están todos los tiempos. Sin embargo, mientras la colisión de todos los tiempos posibles anula al tiempo mismo, la colisión de todos los espacios no anula al espacio. Por eso la impresión al leer “El Aleph”, en efecto, es de anulación del tiempo pero de validez de todos los espacios.

### **1-febrero-99:**

¿Entonces lo que el personaje Borges ve en el Aleph es una arqueología del infinito?

### **2-febrero-99:**

Carlos Argentino intenta duplicar el mundo, mientras que el personaje Borges trata de nombrarlo por primera vez. (Nombrar el mundo por primera vez es una de las pretensiones últimas de la poesía.)

### **3-febrero-99:**

Julio Ortega hace alusión al drama de la revelación, algo tan trascendente que provoca en quien la recibe la necesidad de cambiar de vida. Algo parecido sucedería con la confesión: cuando alguien nos relata su vida nos carga con un peso tan terrible que sólo podemos aliviarnos traspasando esa confesión a otra persona. Julio Ortega cuenta una revelación que tuvo: el pánico que sintió cuando durante una tormenta vio cómo un rayo partía un árbol en dos.

La poesía es también un modo de conjurar una revelación que nos ha sido dada. ¿Entonces escribo para responder a qué revelación?

### **8-febrero-99:**

No he podido dejar de pensar, en los últimos días, en la imagen de ese árbol dividiéndose en dos. Creo que también yo he sentido pánico. Hoy cuento a un amigo, por carta, el desconcierto que en estos días he sentido ante la anécdota. Cuando termino de escribir la carta experimento una

extraña sensación de alivio. De repente descubro la explicación a todo lo que me ha estado pasando: inconscientemente interpreté el relato de Julio Ortega como una confesión. Sólo hoy, traspasando ese peso a otra persona, he podido encontrar alivio.

### 9-febrero-99:

En “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges plantea la idea de una tradición literaria móvil. Todos los títulos, todos los autores serían intercambiables.

Por otra parte, la enumeración de las obras escritas por Pierre Menard es un catálogo de obras imposibles: “sobre la posibilidad de construir un lenguaje poético de conceptos que no fueran sinónimos o perifrasis de los que informan el lenguaje común”, “sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre”. O quizás sea un catálogo de todas las obras posibles. En este sentido, Pierre Menard es el autor de todas las obras literarias que están aún por escribirse.

### 14-febrero-99:

Pienso en la siguiente idea, anotada en la primera clase del seminario: Borges se hizo escritor ante la proximidad de la muerte.

En las horas que preceden a la muerte, muchas personas se quedan sin habla. ¿Por qué existe esta relación tan estrecha entre muerte y silencio? En el caso de Borges, sin embargo, sucede lo contrario: la proximidad de la muerte le da la palabra. Acaso toda palabra nos ha sido dada para exorcizar la muerte.

Orfeo descendió a los Infiernos para salvar a Eurídice con su canto. Entonces el poema es también un canto órfico. He de pronunciar, cómo, esa palabra dadora de la vida.

### 19-febrero-99:

En “La muralla y los libros”, Borges reflexiona sobre dos mandatos del emperador chino Che Huang Ti: quemar los libros y construir una muralla que aislara su reino. Ambos mandatos se me figuran como paradójicos intentos de detener el tiempo en una cultura, la china, que me parece definida precisamente por la atemporalidad. Che Huang Ti no repara en que la muralla no detiene el tiempo: sólo lo divide entre un pasado (una memoria) y un presente que ya es futuro recién inaugurado en el recinto cercado por la muralla.

Borges comenta además otros dos mandatos de Che Huang Ti: desterrar a su madre y prohibir que se mencionara la muerte. Son también, creo, intentos de negar el tiempo o la memoria y con ellos la muerte (negada por la negación de su nombre incluso), para empezar a existir de nuevo en un estado adámico sin historia.



**20-febrero-99:**

Pero los libros quemados sobreviven al fuego. José Lezama Lima, en *La cantidad hechizada*: “Che Huang Ti, al ordenar la destrucción de los libros sagrados, de las recopilaciones hechas por el doctor Kung-tse, pues la mayoría de los letrados simpatizaban con sus protectores enemigos del poder central, creó la prueba máxima que tienen que sufrir los libros verdaderamente clásicos. Fueron quemados, pero su espíritu sobrevivió. <...> Podemos afirmar que los clásicos chinos lo son en realidad, han resistido el odio del fuego y de sus más grandes gobernantes. Destruídos, la imagen y el embrión que mora en los libros se reordena, lo inapresable del dragón se hace buey, o al dormir el dragón inapresable busca la raíz de los grandes árboles para aunarse con ellos, arraigando sus sueños.”

**21-febrero-99:**

“La biblioteca de Babel” propone también una reflexión sobre el lenguaje. La mención a Babel, de entrada, hace referencia a la dispersión de las lenguas como fragmentación de una lengua originaria: la lengua **una**, antes de la construcción de la torre. La biblioteca de Babel contiene por eso todas las lenguas posibles (toda palabra posible), pero siempre a partir de la combinación de un número limitado de letras. Entonces el mundo podrá cifrarse o descifrarse sólo a través del lenguaje. (Y sólo la poesía, creo, tiene la capacidad de desmontar y volver a organizar el mundo.)

Añade que la serie “dhcmrlchtdj”, carente de sentido, ya está prevista en algún punto de la biblioteca. En el fondo, Borges niega a Barthes: tal serie de letras constituye una palabra desprovista de **memoria segunda**.

**23-febrero-99:**

Observación lateral: en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges y Bioy subvierten el acto de la lectura moderna y la devuelven a la Antigüedad. En efecto, al leer juntos el mismo libro convierten la lectura en algo comunitario. El acto de la lectura moderna, en cambio, es una soledad.

**24-febrero-99:**

Uno de los puntos surgidos en la clase de hoy, y sobre el que debo aún reflexionar: ¿El lenguaje es mayor que el mundo?

**26-febrero-99:**

Funes propone una numeración y un nuevo lenguaje; y, por tanto, una reorganización del mundo. (Cada alfabeto, así, organizaría el mundo de un modo diferente.) Y, al darle un nombre diferente al mismo perro visto a diferentes horas del día, se enfrenta además con el problema de la mutabilidad del mundo frente a la fijeza del lenguaje.

Por otra parte, Funes es incapaz de pensar porque es incapaz de generalizar: vive en la inmediatez de lo concreto. Vive entonces en un vertiginoso presente y a la vez en el pasado de la memoria, pero es incapaz de proyectarse a sí mismo en el futuro. María Zambrano señala que el saber (la memoria) apunta hacia el pasado; mientras que el pensar apunta hacia el futuro.

#### 4-marzo-99:

Borges en la red. No estoy segura de que Borges hubiera abrazado la idea sin reparos. Más bien conjeturo que se hubiera mostrado escéptico. En el fondo, la red responde a una pretensión propia de Carlos Argentino: reproducir la infinitud del mundo a pequeña escala, en una pantalla en vez de en un poema. Reconozco mi absoluta incapacidad para comprender qué sentido último puede haber en tal pretensión de duplicar el mundo. Creo que Borges tampoco hubiera comprendido el concepto de “realidad virtual”.

#### 5-marzo-99:

Borges y la clonación. La idea de la clonación responde al sueño milenario del doble. Me pregunto qué hubiera pensado Borges de la clonación.

#### 6-marzo-99:

En “El otro” el Borges anciano ve acercarse al joven Borges, que se sienta a su lado en un banco de Cambridge. ¿De Cambridge o de Ginebra? El joven Borges observa: “Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris.” Se produce entonces un encuentro o un desencuentro de Borges consigo mismo, con el *otro* que es él mismo cincuenta años antes. ¿Es él mismo, o es otra persona? El Borges anciano intenta advertir al joven Borges de la trascendencia de lo que está sucediendo: la evidencia podría estar en un intercambio de billetes y monedas como *cifra* del tiempo, un intercambio que, sin embargo, se revela vano. El joven rompe el billete y el anciano tira la moneda al río —al tiempo. Por último, el Borges anciano extrae la siguiente conclusión: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.”

¿Qué ha sucedido realmente en “El otro”? En su libro *Time and the other*, Emmanuel Levinas señala:

In order for there to be an existent in this anonymus existing, it is necessary that a departure from self and a return to self —that is, that the very work of identity— become possible. Through its identification the existent is already closed up upon itself; it is a monad and a solitude.

The present is the event of hypostasis. <...> It has a past, but in the form of remembrance. <...>

Positing hypostasis as a present is still not to introduce time into being. Although giving us the present, we are given neither a stretch of time set within a linear series of duration, nor a point of this series. <...> On the one hand, it is an event and not yet something; it does not exist; but it is an event of existing through which something comes to start out from itself<sup>1</sup>.

“El otro” es el relato de una hipóstasis. Efectivamente, el **otro** que se presenta al Borges anciano es ese hálito que insufla la identidad: es el **existent** que trata de descender, de retomar hasta su **existing** para devolverle su verdadera identidad. El Borges anciano, así, sería aquél que está a la **espera del ser**, de su propio **ser** o identidad que llega y comienza a existir gracias al **otro**. El hombre es un **ser del límite** (Eugenio Trías): alza su mano a lo alto para recibir el **ser** que le extiende Dios —el **otro**, en este caso.

Sin embargo, ni el Borges anciano ni el joven Borges llegan a percatarse de este hecho. No se percatan de que el tiempo ha abierto una fisura en el presente para el momento de la hipóstasis, ese momento privilegiado en que una **anagnórisis** hubiera llevado a la posesión plena de la identidad. El Borges anciano y el joven Borges no se reconocen.

### 18-marzo-99:

El pintor argentino Juan Orbe habla hoy en nuestro seminario como “guest speaker”. Nos presenta un lado cotidiano de Borges, a cuyas clases asistió. Observo que todo aquel que conoció a Borges siente la necesidad de relatar su experiencia, casi siempre como un suceso situado en el límite entre lo real y lo irreal. Del mismo modo, también siente la necesidad de justificar su experiencia todo aquel que tuvo la oportunidad de conocer a Borges y no lo hizo.

### 22-marzo-99:

Minuciosa, acaso infinita, la lluvia irrumpe en *El hacedor*. Ocupa la tarde y el libro súbitamente, como llega siempre la lluvia. La inclusión del poema “La lluvia” a mitad del libro, en efecto, apunta a la condición de fenómeno inesperado que tiene siempre la lluvia. ¿No llega siempre la lluvia de un **detrás** de la realidad, como un fenómeno que aún hoy sigue escapando al hombre civilizado que aspira al control de la naturaleza? La lluvia como un signo aún ilegible para el hombre: Borges ve caer la lluvia casi con la misma sorpresa con que la vio caer el primer hombre sobre la tierra. ¿No sigue siendo la lluvia hoy un suceso cósmico, primitivo?

De hecho, el poema “La lluvia” plantea desde su tercer verso una posible reconciliación del hombre moderno con el hombre primitivo. La lluvia ¿cae o cayó? Su sonido es uno de esos pocos sonidos que podría reconocer el hombre de cualquier condición o tiempo: es un sonido universal. Otros sonidos, en cambio, son más difícilmente identificables o interpretables o

legibles. Y el sentido de la vista puede engañar: la vista abismada en los espejos o en el Aleph, por ejemplo. Pero el sonido de la lluvia es siempre reconocible: es siempre un reconocimiento, una **anagnórisis**. Por eso la lluvia no sólo anula el tiempo en su monotonía, sino que además unifica a los hombres de todos los tiempos en un solo hombre. Todos los hombres que oyen (o leen) la lluvia son un mismo hombre (todo el que repite una línea de Shakespeare es Shakespeare):

Quien la oye caer ha recobrado  
El tiempo en que la suerte venturosa  
Le reveló una flor llamada **rosa**  
Y el curioso color del colorado.

La lluvia unifica entonces a todos los hombres y a todos los tiempos. La lluvia que súbitamente ocupa la tarde en el poema de Borges es por eso la misma lluvia que oyó el primer hombre en el Paraíso, la que resonó en un patio que ya no existe, la que caerá sobre las uvas en los arrabales en cualquier punto del espacio y del tiempo. El tiempo es un fluido: un hecho tiene la misma presión en cualquiera de sus puntos. La inmortalidad para Borges, por otra parte, no consiste en no morir sino en ser siempre un único hombre a través del tiempo.

En este sentido, la lluvia tiene también la facultad de permitir al hombre volver al origen. Allí descubre de nuevo la flor o los colores, y vuelve al padre que es también un origen. Y la memoria que trae de ese padre (muerto sólo en algún punto del tiempo, pero aún vivo en otros) es la memoria de su voz. Nuevamente Borges hace una reflexión sobre la identidad y el reconocimiento. Pues la muerte supone un **abandono del lenguaje**: todo el que muere, en efecto, en el momento de morir nos entrega el silencio como último pliegue de su voz, de su voz como clausurada almendra que los vivos hemos de conservar en alguna esquina de nuestra memoria. Y a partir de ese momento hemos de afrontar la escritura como una búsqueda, con la esperanza de escribir algún día ese poema en cuyas palabras resuene la voz de aquel que ha muerto. De los muertos, como indica el poema de Borges, recordamos con mayor precisión la voz, no el rostro. ¿Entonces no reconocemos a las personas tanto por el rostro, según creemos, sino por la voz? El sentido de la vista puede engañar, recuerda una vez más Borges, pero no el oído.

### 31-marzo-99:

¿Por qué siente Borges temor a los espejos? Imagino que la razón está relacionada con la oposición entre continuidad y discontinuidad, uno de los rasgos distintivos de su visión del mundo. Sylvia Molloy (en *Signs of Borges*) señala con mucha agudeza que en los textos de Borges hay una continua tensión entre la fijeza y la movilidad, entre la fragmentación del ser y la unidad.

Supongo que sólo ante el espejo puedo tener conciencia de mi **yo** como algo unitario, o al menos de mi cuerpo como algo unitario. (Una vez escribí un poema muy corto en el que me preguntaba a mí misma sobre el lugar en que está mi rostro cuando no lo veo.) Sólo ante el espejo, en ningún otro momento, puedo acceder a esa imagen holística de mi identidad. (O supongo que también al verme en una fotografía.) Creo que algo de esto hay también en Borges: no parece que haya en él una tendencia a un **yo** compacto, unificado, sino precisamente a señalar las fisuras de ese **yo**. El espejo, con su fijeza, congela la mutación (la evolución) del **yo**.

### 1-abril-99:

Borges también pone en crisis el concepto del **yo**, o al menos lo relativiza: lo divide, lo duplica, lo disuelve en el **otro**. Aunque también lo hace más civil. Desde Locke el **yo** es el propietario del **sí-mismo**, idea que (imagino) está de algún modo en la base del individualismo de la sociedad anglosajona: **mi** opinión, **mi** espacio. Borges, por el contrario, presenta a menudo un **yo** fantasmático, una **mise en abyme** de la identidad.

### 9-abril-99:

Carlos Fuentes conferencia sobre Borges en el Crystal Room de Brown. Empieza explicando, en inglés, cómo a través de Borges descubrió que sólo podría escribir en español.

### 13-abril-99:

Hasta cierto punto, Borges se acerca más a la condición del poeta que a la del narrador: posee la fe en la capacidad del lenguaje para **ser** y **cifrar** el mundo; pero, al mismo tiempo, posee la conciencia de la precariedad de ese mismo lenguaje. El mundo puede ser alzado de nuevo tan sólo con recombinar los signos del alfabeto. Pero ni siquiera la fijeza de ese mismo lenguaje podrá dar cuenta de un mundo en vertiginoso cambio. (¿Es mayor el mundo o el lenguaje?)

En "El espejo y la máscara" y en "*Undr*" (ambos recogidos en *El libro de arena*), Borges plantea la posibilidad de una palabra que por sí misma pueda **cifrar** toda una literatura o un mundo. En ambos casos el poeta tiene la misión de encontrar esa palabra que "suspende, maravilla y deslumbra", como el conejo blanco que sale del sombrero del mago: esa palabra que pueda luchar contra las leyes de lo natural: esa palabra que es un pez en la región de los urnos: esa flor azul. La palabra buscada por el poeta se sitúa, entonces, en el mismo espacio en que se sitúan los objetos perseguidos por tantos personajes de la literatura fantástica. La presencia de esa palabra es una presencia fantasmática, una ausencia que abre un hueco en el espacio de la certidumbre.

Sin embargo, Borges subvierte la idea de la palabra mágica en los cuentos fantásticos. Pues la palabra hallada por el poeta no es ya un talismán para proteger al personaje, ni un conjuro que sane. La palabra hallada por el poeta no es tampoco el “abracadabra” que abre mágicamente la cueva de Ali-Baba. Por el contrario, la palabra es ahora una maldición, un conjuro verbal al revés: destruye el mundo y mata a quien la pronuncie. Se trata, por tanto, de una palabra con efectos de magia ‘en negativo’ y que, paradójicamente, no se puede pronunciar. El poeta que finalmente pronuncia la palabra en “El espejo y la máscara” se da muerte al salir del palacio. El poeta que pronuncia la palabra *Undr* también muere al instante.

La palabra adquiere así un carácter de conjuro verbal ‘en negativo’, pues en vez de **cifrar** el mundo lo **descifra**. Abre por eso una grieta en la continuidad de un mundo regido por las leyes de lo natural. A través de esa grieta deberá escapar el poeta que ha osado pronunciarla, y vagar para siempre desterrado de la república. El poeta cree que hallará la palabra órfica que vencerá la muerte y reorganizará el mundo, ignorando que la palabra que busca tiene justo el efecto contrario. En “Parábola del palacio” (*El hacedor*), Borges aclara: “bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara la última sílaba del poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.”

¿Quiénes son sus descendientes? José Cemí, en *Paradiso*. Novalis, en *Enrique de Ofterdingen*. Johan, en *El silencio* de Ingmar Bergman.

### 28-abril-99:

La firma de Borges como una cicatriz.

### 3-mayo-99:

Afuera de la casa están la pampa y las aguas, inconmesurables. Adentro el mundo empieza de nuevo. Baltasar Espinosa se refugia del diluvio y debe albergar a los Gutre, que poco a poco van estrechando el espacio de esa **casa tomada**. **La mudanza los fue acercando; comían juntos en el gran comedor**. Y así “El Evangelio según Marcos” de Borges se desarrolla a partir de la fragilidad de una casa doblemente amenazada: su exterior y su interior son espacios deslizantes.

La casa, en efecto, parece a punto de deslizarse sobre las aguas. **Los caminos para llegar a la estancia eran cuatro; a todos los cubrieron las aguas**. (¿Inundarán la casa las aguas? ¿Flotarán en su interior libros, cuadros, panes, espejos?) La casa cercada por las aguas se convierte entonces en una isla amenazada por la corriente. O quizás sea sólo una casa leve, blanca, frágil, flotando en las aguas oscuras. ¿Una casa o una barca?

¿Una barca o el arca? La casa de Borges en “El Evangelio según Marcos” es una reescritura de la historia bíblica del arca de Noé. En su interior alberga a los supervivientes del diluvio que han de recomenzar la historia del hombre: Baltasar Espinosa, los Gutre (padre e hijo) y una muchacha Gutre que no tiene nombre.

Y dentro de esta casa a punto de deslizarse se encuentra el espacio también deslizante del sueño. Baltasar Espinosa sueña: **Una noche soñó con el Diluvio, lo cual no es de extrañar; los martillazos de la fabricación del arca lo despertaron y pensó que acaso eran truenos.** Baltasar Espinosa vuelve a soñar el sueño de Coleridge. (Y si al despertar estuviera realmente en el arca bíblica, entonces qué.)

Por otra parte, la casa alberga además el espacio deslizante de la lectura. Baltasar Espinosa lee el Evangelio a los Gutre. Éstos, a pesar de ser iletrados, pueden leer el Evangelio literalmente. La capacidad de leer simbólicamente, parece sugerir Borges, no está en el estado ‘pre-racional’ de las culturas iletradas. Está, paradójicamente, en aquellas culturas que han convertido en palabra escrita el olvido de la dimensión simbólica y mágica de los signos del mundo. Por eso los Gutre, aunque viven en el estado ‘pre-racional’ y simbólico de la cultura oral, no son capaces de hacer una lectura abstracta. Leen literalmente, y piden a Baltasar Espinosa que repita su lectura. **Concluido el Evangelio según Marcos, quiso leer otro de los tres que faltaban; el padre le pidió que repitiera el que ya había leído, para entenderlo bien. Espinosa sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad.** Los Gutre piden, en el fondo, que se les repita la lectura de la historia que ellos también han de leer y repetir literalmente. Pues el hombre, para Borges, está predestinado a repetir su historia una y otra vez en un tiempo sin fisuras que gira en una esfera perfecta, compacta. (Todos los hombres son un único hombre.) Y Baltasar Espinosa, por su parte, sólo al final se percatará de que la historia que lee a los Gutre se ha deslizado del libro a la casa, y es ahora su propia historia: **Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: Es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz.**

#### 4-mayo-99:

Borges concluye *El hacedor* con estas palabras: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.”

A veces, cuando escribo un poema, lo hago con la esperanza de que las palabras dibujen algún día mi rostro verdadero. Por otra parte, hace algunos meses anoté en *Itinerario* (los diarios que escribo desde hace ya varios años) un sueño muy extraño en el que alguien dibujaba mi rostro con un lápiz muy fino. Aún me inquieta un poco ese sueño.

## NOTA

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1987, pág. 52; traducción del francés *Le temps et l'autre* de Richard A. Cohen.





## JOSÉ MARTÍ: TRADUCIR, TRANSPENSAR

Beatriz Colombi  
Universidad de Buenos Aires

**T**homas Moore, que nació en Dublín aunque viviese toda su vida en Londres, alcanzó amplia fama por sus *Irish Melodies* (1807-1834), una colección de 130 poemas de tenor popular que, una vez musicalizados, fueron interpretados en los salones ingleses donde la causa irlandesa era mirada con simpatía. Si bien sus “melodías” son consideradas como lo más representativo de su obra, fue el poema narrativo *Lalla Rookh*, escrito a instancias de su amigo Lord Byron — de quien escribió una biografía, además de quemar sus diarios para preservar su imagen —, el que le valió un considerable renombre entre sus contemporáneos y el incierto honor de ser uno de los textos más traducidos de su tiempo, quizás, de su siglo.

No sé si fue este motivo, o la sustancia narrativa del poema que ambienta en un distante Islam la guerra por la nación — el poema refiere la historia del líder religioso Muqann’a — al que levantó su provincia contra el califa Al — Mahdi en una guerra de cinco años que terminó en su derrota y suicidio —, lo que llevó a José Martí a emprender su traducción hacia 1888. Para esa época, su versión del poema de Moore estaba concluida y a punto de editarse, según le comenta a José Estrázulas: “Pronto va a salir, con ilustraciones magnas, mi traducción de *Lalla Rookh*”<sup>1</sup>. Aunque la edición que Martí anuncia en esta carta nunca aparece, el entusiasmo por esta obra no se mitiga, al contrario, parece magnificarse, al punto de recomendar en su carta del 1 de abril de 1895 a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, que haga de esta traducción un volumen de su obra, es decir, de su propia producción y legado.

La desaparición del manuscrito impide ampliar los paralelos entre texto fuente y traducción, pero no los que tácitamente se establecen entre

obras, autores y circunstancias. Por otra parte, el mismo Martí invita a pensar estas coincidencias cuando le dice a Manuel de la Cruz, en carta de 3 de junio de 1890:

**“¿Me permite, en muestra de mi agradecimiento por haberse acordado de mí, y de mi alegría porque le ha salido a mi patria un buen libro — se refiere a *Episodios de la Revolución* de la Cruz —, mandarle las primicias de mi traducción de Moore, en la parte que pueda conmover el corazón cubano, que es aquel de los cuatro poemas del “Lalla Rookh” **donde pinta penas como las de Cuba, con el amor que él tenía por su Irlanda?**”<sup>2</sup>.**

Cuba e Irlanda aparecen como espacios intercambiables, fundidos por la misma pulsión patriótica, entonces, la elección del *Lalla Rookh* encuentra plenamente su sentido. En el prólogo a la traducción de *Mis hijos* de Victor Hugo — que analizaré más adelante — Martí dirá que “traducir es transpensar”, y es ese seguramente el ejercicio que proponía su dedicación al poema de Moore: pensar Cuba a través de Irlanda, y no sólo eso, pensar la propia lengua española a través de otros parámetros — lingüísticos, históricos —, en un ejercicio liberador y al mismo tiempo apropiador de otros sentidos, de otras luchas, de otros modos de decir.

Una reflexión de George Steiner me ayuda a pensar este cruce de destino, intereses e intenciones en Martí:

**“... se podría decir que ya que vivimos en la era del refugiado y del hotel, del desplazado y del exilado, detrás del panel de escritores políglotas se esconde una lógica profunda. Las más destacadas inteligencias en una cultura de viajeros errantes, esos escritores son seres que se mueven de un sitio a otro, que, bajo la amenaza del fascismo o del estalinismo, se han visto forzados a dominar varias lenguas”<sup>3</sup>.**

Si bien la observación de Steiner se refiere a escritores contemporáneos, como Beckett o Nabokov, que optaron por escribir en otra lengua, sus consideraciones bien pueden ser aplicadas a Martí, quien, sin abandonar el español, debió realizar una exposición y hasta un pasaje a un universo lingüístico alternativo, forzado por su condición de exilado. Esta situación se hace patente ya en los comienzos mismos del trabajo periodístico en los Estados Unidos, donde debe poner en juego su habilidad con otras lenguas para poder ingresar en el mercado de la prensa. De este modo, los primeros artículos de 1880 son para la revista *The Hour* de New York, donde escribe sobre pintura contemporánea en inglés, y para *The Sun* de Charles Dana, en donde escribe sus colaboraciones en francés, que son luego traducidas al inglés para su publicación. Una pregunta que surge de inmediato es ¿cuál es el dominio de estas lenguas por parte de Martí? En sus *Cuadernos de Apuntes* aparecen transcripciones en inglés y francés, lo que revela su

lectura corriente de textos en su lengua original, aunque no sea garantía de un manejo fluido, así confiesa, a modo de excusa: “Yo sé un inglés bárbaro”<sup>4</sup>, y se lamenta, en fragmentos de discursos pronunciados en inglés, de no poder hablarlo de un modo “aceptable”<sup>5</sup>. También se refiere de este modo a su francés en carta a Manuel Mercado de 1882:

“... trabajo para el *Sun* de aquí, para el que escribo en francés, yo, a quien Ud. corrigió una vez, con dulzura de evangelista, un *envoyeraï* por un *enverrai*...”<sup>6</sup>.

La doble ortografía, el error, el balbuceo, son las formas que adquiere la experiencia del emigrado, sometido a la violencia de renunciar provisoriamente a la lengua propia para dejarse hablar por la lengua del otro. El pudor ante la lengua extranjera hace de ésta una especie de fetiche, así Martí transcribe, quizás ensaya, en su *Cuaderno de Apuntes* la carta a Charles Dana en francés (¿hablaría en francés en sus entrevistas?), enviándole el *Ismaelillo*, al tiempo que le agradece por el trabajo que el americano le ha facilitado en su periódico. No obstante, si las condiciones del trabajo periodístico imponen estas exigencias al recién llegado, a ese “very fresh spaniard” —seudónimo con el que firma una de sus primeras colaboraciones—, también le permiten ubicarse en el centro de las lenguas desde donde se dirime la cultura en el XIX. Asperas fronteras pero también pasaporte para lograr esa misma integración, siempre parcial, siempre provisoria. En uno de sus últimos escritos, el *Diario de Montecristi a Cabo Haitiano*, como reivindicándose de ese trance de duda entre *envoyeraï* y *enverrai* que comenta en la carta a Mercado, como reponiéndose de esa torpeza lingüística que marca al emigrado como con un sello de fuego, registra un episodio donde exhibe un acabado dominio del francés, al punto que la anécdota parece sólo querer narrar esta habilidad. Se trata de un episodio en Haití, donde un “santero” entretiene a la multitud, hasta que interviene Martí y le habla “un francés que le aturde”:

“Rodeado de oyentes está, en un tronco, un haitiano viejo y harapiento, de ojos grises fogosos, un lío mísero a los pies, y las sandalias desflecadas. Le converso, a chorro, en un francés que lo aturde, y él me mira entre fosco y burlón. Calló, el peregrino, que con su canturria dislocada tenía absorto al gentío. Se le ríe la gente: ¿con que otro habla, y más aprisa que el santo, la lengua del santo”<sup>7</sup>.

En la década del 80 Martí trabaja para la Casa Appleton de New York, que le encarga la traducción de obras didácticas vertidas del inglés al castellano, apuntando a cubrir una demanda con serias deficiencias en el mercado hispanohablante, así traduce libros de difusión como *Antigüedades Griegas* de J. H. Mahaffy (New York, 1883), *Antigüedades Romanas* de A.

S. Wilkins (New York 1883) y *Nociones de Lógica* de W. Stanley Jevons (New York, 1885). De estos años son también las traducciones innominadas, vergonzantes y anónimas, que Martí llama “traducciones mortales de hierros y tuercas”<sup>8</sup>. Dentro del proyecto de Appleton está la traducción de novelas, entre éstas *Call Back* de Hugh Conway, titulada en español *Misterio* (New York, 1888), que Martí traduce — aunque no comparta sus virtudes literarias, de hecho la considera un “desastre” — y que alcanza considerable circulación en Cuba y México, según reconoce en su correspondencia con Mercado. Es seguramente a partir de esta experiencia, y de la posibilidad de dar nuevos aires al género en América Latina que Martí decide traducir y editar *Ramona* (1888), novela de la escritora y poeta americana Helen Hunt Jackson. *Ramona*, dirigida al ya consistente público lector de ficción en América Latina, es la base de una empresa editorial de libros de educación, baratos y de amplia distribución, que Martí intenta fundar para, “hacerse editor” y subsanar el problema de sus escasos e irregulares ingresos en su residencia americana. La confianza en *Ramona* le lleva a decir en el prólogo que se trata de otra *Cabaña del Tío Tom* pero sin las flaquezas del libro de Harriet Beecher Stowe — en la medida en que la novela de Jackson se ocupaba del indio como la de Stowe lo había hecho del negro — es más, afirma que Helen Hunt Jackson había escrito “quizás en *Ramona* nuestra novela”. Las expectativas de Martí se ven parcialmente realizadas, ya que la novela se edita y distribuye con relativo suceso en New York, México y Buenos Aires, pero no lo suficiente como para dar solidez y continuidad al proyecto donde la traducción tenía un rol protagónico. Seguramente Martí apostaba en los beneficios de la interacción cultural y en la eficacia de textos que más que tomar a América como tema — aunque la de Hellen Jackson sí lo hiciera —, contribuyesen a descolonizar la mente del americano, objetivo que realiza parcialmente en esa otra empresa, que también se articula sobre la versión y la traducción, como fue la revista que dirige a los niños de América, *La Edad de Oro*.

Pero la primera traducción literaria de Martí fue *Mis hijos, Mes fils*, de Víctor Hugo, publicada en la *Revista Universal* de México de 1875. En el prólogo a esta edición Martí ensaya algunas hipótesis sobre la “tarea del traductor”, y sobre su propia experiencia de traducción, así dice: “Yo no había querido traducir a nadie nunca, o por respeto, o por convicción, o por soberbia”<sup>9</sup>, enunciado donde parece cuestionarse sobre la legitimidad de toda traducción, sobre la imposibilidad que acecha a toda traducción, sobre el inminente fracaso de un pasaje exitoso, sobre la posición, muchas veces subsidiaria, que la traducción impone al que traduce.

“Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, y creo que traducir es **transpensar**; pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, **impensar**, pensar en él. — Caso grave”.

La traducción en Martí no sólo compromete un pasaje de código a código, sino también de mente a mente, tan particular, tan especial, que para designarla necesita redefinir los términos de la propia lengua. Por eso acude al “transpensar”, al “impensar”, a los prefijos acoplados a la palabra que señalan ese artilugio dentro del propio sistema, de tanteos inciertos también dentro del mismo paradigma para designarse, para traducirse internamente, generando nuevos signos para señalar al acto de desciframiento. Dice más adelante:

“El deber del traductor es **conservar** su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es **profanar**. Víctor Hugo no escribe en francés: no puede traducirse en español. Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo.”

La traducción establece dos caminos transitables pero irreductibles: conservar la lengua propia o profanar la lengua del otro, oposición que remite al conflicto entre la libertad y la fidelidad<sup>10</sup>, el traductor, dice Martí, está en primer lugar obligado a su propio ámbito lingüístico, pero, paralelamente arriesgado al encantamiento que le produce el texto que traduce, o traiciona su lengua o traiciona su fuente, dilema que guarda un resquicio ético muy característico de su universo ideológico. La traducción es, en estos términos, una violencia, una profanación, es como pretender entrar en un texto sagrado, porque bajo el código está los ideolectos, estilos, “lenguajes privados”, intraducibles, intransferibles. La escritura “sacralizada” de Víctor Hugo no admite transcodificación, por eso la traducción se vuelve una entrega, un “afrancesarse”, como admite Martí, con una idea de la traducción que tiene mucho de metempsicosis, de transmigración de almas entre esos cuerpos que son las palabras, tantas veces opacos y resistentes a esta operación<sup>11</sup>. Por eso Martí necesita, en el caso de Víctor Hugo, “pensar en él”, “impensar”, como si la traducción alojase la posibilidad utópica de no desprenderse jamás del texto original, de no ser jamás otra cosa, sino, contrariamente, continuar siendo lo mismo en un dócil sometimiento a la trama original, con lo que Martí adhiere a una de las más persistentes teorías (y **aporia**) de la traducción, que es la semejanza plena con el texto fuente (teoría que, como ha señalado Steiner, encuentra su metáfora más acabada en el “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges.). Martí afirma a continuación:

“Yo no lo he traducido, lo he copiado, — y creo que si no lo hubiera copiado, no lo hubiera traducido bien. He copiado sus escisiones, sus estructuras, sus repeticiones, su presunción, su ortografía”.

Si por lo que se desprende de esta afirmación, la adhesión formal representa el mayor desafío de la “buena” traducción, no lo es menos el encuentro del léxico apropiado en la lengua receptora, esta preocupación lo

hace incluir en este prólogo una serie de palabras, con sus connotaciones y asociaciones, que alertan sobre el riesgo de una pérdida parcial en la conversión, por ejemplo:

“**Adoucissement**: — endulzamiento. Pero no es esto lo que él ha querido decir. Endulzar, llevar a la dulzura; pero en español no se endulzan las almas, y en Víctor Hugo, sí. Sin embargo, el poeta es tan él esta vez, que ni el castellano me hubiera perdonado el endulzamiento, ni yo mismo me perdono haber dicho menos de lo que él quiso decir. **Adoucissement**, es mejoramiento; pero mejoramiento endulzado. — Salve la explicación lo que el castellano no ha podido salvar”.

Martí pone en evidencia, en estas consideraciones, que las palabras contienen instrucciones de sentido en su respectivo código que se diluyen al pasar a otro (decir “menos”), por lo que es necesario apuntalar estas unidades, reponerlas de este despojo a que las somete la traducción, a través de reforzadores y anexos que vienen a restituir el halo extraviado en el pasaje.

En este prólogo, Martí establece quizás una de las primeras teorizaciones modernas sobre la traducción en el continente, que se deposita en buena medida en estos elementos en posición de prefijo **trans**, **in** de **transpensar**, **impensar**, palabras alógenas, nuevas, resaltadas por la cursiva, con las que Martí señala una de las operaciones centrales que realiza el escritor en América Latina, pensar a través de, más allá de, del otro lado de, por encima de, en esos ejercicios de encuentro con las literaturas centrales que años más tarde, Ángel Rama definiría como de “transculturación”. Recuerdo a Darío elogiando este artilugio en Groussac, “un francés que escribiese en castellano”, como dice en “Los colores del estandarte”.

La poesía, mientras tanto, aparece revestida de un hermetismo mayor que la prosa. Si admitimos que la traducción poética es, como sostiene Roman Jakobson, un imposible, ya que la poesía sólo admite versiones, recreaciones, en Martí encontramos una confirmación de estos presupuestos<sup>12</sup>. La preocupación martiana por la fidelidad de la traducción poética a la forma puede seguirse en sus comentarios al *Lalla Rookh*, donde debe resignar el recurso de la rima por exigencias del editor:

“El poema va traducido en verso blanco, por voluntad del editor y no por la mía; no porque no ame yo el verso blanco, como que escribo en él, para desahogar la imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta; sino porque a Moore no se lo puede separar de su rima, y no es leal traducirlo sino como él escribió, alardeando del consonante rico, y embelleciendo a su modo, con colgaduras y esmaltes, los pensamientos”<sup>13</sup>.

Con Thomas Moore, Martí se propone — limitado por la imposición del verso blanco — traducir la violencia de esos versos que aún privados de

su rica rima, “restallan como latigazos”, imagen que evoca los efectos punzantes buscados en los “endecasílabos hirsutos” de sus *Versos Libres*. En la crónica dedicada a Walt Whitman, Martí cita de modo libre la poesía del americano, incorporando a su párrafo de articulación tan especial, el aliento largo, el compás vigoroso de Whitman que entra en diálogo y en sintonía con su propio compás, como si Martí hubiese escrito esta crónica con un metrónomo en la mano, midiendo el impulso, incorporando el aliento, fundiendo en un mismo punto ambas voces<sup>14</sup>. En esta crónica, el texto fuente y el texto receptor liman sus bordes, frotan sus superficies, se espejan mutuamente, intentando una aproximación que privilegia entre todas las potencialidades de la trama original, la que se relaciona con el **tempo**, así, por ejemplo en uno de los fragmentos donde Martí glosa a Whitman:

“Siente un placer heroico cuando se detiene en el umbral de una herrería y ve que los mancebos, con el torso desnudo, revuelan por sobre sus cabezas los martillos, y dan cada uno a su turno”<sup>15</sup>.

En la traducción de “Annabel Lee” de Poe, en cambio, entre las múltiples ramificaciones de los códigos en confrontación, Martí opta por ser leal a la música — esa matriz que le valió a Poe el mote de “**jingle man**” dado por un cáustico crítico de su poesía —, al punto de reescribir el texto sobredimensionando la melodía que se concentra marcadamente en la rima aguda y en su persistente efecto de aliteración, incorporando, por ejemplo, un caprichoso “mar turquf”, que luego aparecerá, como una remisión interna a este ejercicio, en el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*.

Con Emerson, los obstáculos parecen mayores. La existencia de un texto que puede considerarse como un borrador de traducción me permite adelantar algunas hipótesis<sup>16</sup>. Se trata del poema preliminar de Emerson, “Good Bye”, del cual Martí deja una versión inacabada, al punto que en la primera línea, casi como huella de este trabajo en ejecución, figura una palabra en inglés: “Adiós, mundo **proud**, me vuelvo a casa”, además de muchos silencios, blancos o palabras ininteligibles en el manuscrito. Es como si pudiésemos observar la traducción detenida en el momento de incorporación, en esa primera etapa del desplazamiento hermenéutico, de esa confianza inicial de la que habla de George Steiner<sup>17</sup>, donde se trabaja bajo el espejismo lingüístico de “permanecer dentro del texto fuente”. La traducción de Martí, cristalizada en su proceso, muestra una silueta sorprendida en movimiento, como en una tentativa inconclusa. Al final del poema, está escrito por Martí: “De Emerson, verso a verso”, como diciendo, palabra a palabra, letra a letra, alimentando esta fantasía del traductor de exhibir una fidelidad irreprochable al texto poético que traduce.

Pero la “fidelidad” a este primer momento, impide la recreación, la



transfiguración, el encuentro de equivalencias restitutivas, como sí parece haber logrado en el poema de Moore, si nos guiamos por la carta citada más arriba. Así, el poema de Emerson que está resuelto en octosílabos, Martí lo vierte en un metro variable, sin patrón fijo, entre 10 y 15 sílabas; tampoco vierte la rima, muy trabajada en el poema de Emerson (i.e., en la segunda estrofa: **face, grimace, eye, high, street, feet**); ni las aliteraciones: **Good-bye to Flattery's fawning face**, que Martí traduce: "Adiós al rostro vil de la Lisonja"<sup>18</sup>. Las oscilaciones del texto, en varios niveles, en el léxico, la opacidad gramatical, los blancos, los silencios, hablan de esta incertidumbre, como si se le escurrieran las ataduras de la significación.

La tentativa de traducción de Emerson deja ver la tensión entre el orgullo y la imposibilidad, la agonía entre el amor y la profanación. Es un texto donde luchan el "respeto", la "convicción" y la "soberbia", como dice Martí en el prólogo a la traducción de *Mis Hijos* de Víctor Hugo. La inestabilidad también remite a la inquietud de Martí ante el texto que no se deja verter, que no encuentra semejanzas, modos de decirse, o las que encuentra, si las encuentra, remiten a otro lugar. Pienso, por ejemplo, que el mundo edénico y adánico del poema de Emerson podría asociarse, aunque de modo oblicuo, al "beatus ille" que en la poesía en lengua española lleva a la "Vida retirada" de Fray Luis de León. Presumo que Martí quiso escapar a este eco al que la propia tradición de la lengua lo empuja, no por rechazo o por renegar de esta misma tradición, sino porque Emerson es otra voz. Creo que sólo puede encontrar una resolución a este dilema que el ensayo de traducción le pone delante, en la escritura de otro poema, "Amor de ciudad grande", donde se podrían leer las marcas esfumadas del Emerson de "Good Bye".

Quisiera aludir a las últimas consideraciones sobre la traducción que hace Martí en carta a María Mantilla del 9 de abril de 1895, cuando le pide que traduzca *L'Histoire Générale* a razón de una página por día: "La traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, que en eso se conocen las buenas traducciones", donde deja de lado la idea de "fidelidad", para aconsejar el borramiento de todo vestigio de la lengua fuente, por eso, entre varias recomendaciones a María, Martí el aconseja que lea, paralelamente a la traducción, un libro escrito en castellano, para tener, le dice, "en el oído y en el pensamiento la lengua en que escribes".

La última traducción martiana es la que se encuentra en sus *Diarios*. En éstos, la palabra vuelve a su comienzo, reclama viejas formas. Se trata de recuperar la frase, ese "fraseo" aludido tantas veces en el texto, incorporar las palabras de los otros, entrecomilladas, exhibidas como objetos, mostradas en la superficie como remates de esta escritura que al mismo tiempo que busca sus orígenes, ensaya la elipsis y los cortes de un tiempo y un ritmo diferentes:

**“La frase aquí es aneja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y la impresión pueril primera. Una frase explica la arrogancia innecesaria y cruda del país: — ‘Si me traen (regalos, regalos de amigos y parientes a la casa de los novios) me deprimen, porque yo soy el obsequiado.’ Dar, es de hombre; y recibir no. Se niegan, por la fiereza, al placer de agradecer. Pero en el resto de la frase está la sabiduría del campesino: — ‘Y si no me traen, tengo que matar las gallinitas que le empiezo a criar a mi mujer’” (...) “ — Y así por el camino, se van recogiendo frases.”<sup>19</sup>**

Martí se regodea en esta recuperación de la “sentencia” (esa “sentencia” de la que habla Lezama Lima, cuando dice que Martí “cae sobre las palabras sin despertarles su sombra”) que se dice nuevamente como un acto de renacimiento, queriendo desandar una geografía de la memoria proclive a esfumarse ante la densidad de lo vivido.

Pero la palabra recuperada, aun siendo una cifra familiar que resuena en el oído y en el recuerdo, necesita también su traducción, su equivalencia interna. Rescato uno de estos momentos, se trata de una de esas historias de los hombres que pelearon en la Guerra Chica, que Martí cuenta a lo largo de los *Diarios*. Es la escena de Don Jacinto, uno de estos veteranos, “prohombre, y general de fuego”, que había matado de un tiro de carabina al compadre al que le había encomendado el cuidado de su mujer, por haber traicionado esta confianza durante su ausencia. Don Jacinto es hoy un campesino, anciano, pero aún aguerrido y pleitero, al que Martí le pregunta para medir su bravura, para remontar su antigua fama de valiente:

**“¿Y que viene aquí, Don Jacinto, todavía se come un alacrán?’ Esto es: se halla con un bravo: se topa con un tiro de respuesta. — Y a Don Jacinto se le hinchan los ojos, y le sube el rosado enfermizo de las mejillas. ‘Si’, dice suave, y sonriendo. Y hunde en el pecho la cabeza.”<sup>20</sup>**

La gradación, comerse un alacrán, hallarse con un bravo, toparse con un tiro de respuesta, establece un desplazamiento en ondas concéntricas, que va mostrando los caminos de ida y vuelta entre los tiempos y las capas sedimentadas de palabras que Martí intenta unir en los *Diarios*, donde una vez más la traducción asedia a la escritura. Como un extranjero imantado por la extrañeza y la otredad, Martí sucumbe ante la frase isleña, que poco a poco lo habita, que también lo transpiensa.

## NOTAS

- 1 Martí, José. *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, vol. 20, pág. 189.
- 2 Martí, José, *op. cit.*, Vol. 5, pág. 180, subrayado mío. ¿Podremos acceder a estos fragmentos en los archivos de Manuel de la Cruz?
- 3 George Steiner en entrevista de Alex Zisman, en *Diario de Poesía*, n. 10, 198.
- 4 Citado por Félix Lizaso, "Normas periodísticas de José Martí", en *Revista Iberoamericana*, n. 56, jul. - dic. 1963.
- 5 Martí, José, *op. cit.*, vol. 23, pág. 328. El fragmento no está datado; en el Vol. 4, pg. 333-334, se reproducen fragmentos de una conferencia en inglés en Cayo Hueso.
- 6 De **envoyer**, enviar, verbo de conjugación irregular.
- 7 Martí, José, *op. cit.*, vol. 19, pág. 192.
- 8 Martí, José, *op. cit.*, vol. 20, pág. 141. Otra traducción mencionada por Martí es *John Halifax, Gentleman*, así dice en carta a Estrázulas: "Me preparo a traducir *John Halifax, Gentleman*. ¡Y tener que pasar por estas horcas, y pasarme meses tendidos peinando libros ajenos!"
- 9 Martí, José, *op. cit.*, vol. 24, pág. 15.
- 10 Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971.
- 11 Véase George Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 274-277.
- 12 Martí traduce poemas de Horacio, Emerson, Longfellow, Poe y Moore; aquí consideraré sólo algunos de estos textos.
- 13 Martí, José, *op. cit.*, vol. 5, pág. 181.
- 14 Sylvia Molloy habla de esta crónica de una "escena de traducción", donde Martí realiza una lectura, borrado, traducción y recreación de Whitman, véase "His America. Our America: José Martí reads Whitman", en William Foster, *From Romanticism to Modernismo in Latin America*, New York, Garland Publishing, 1995.
- 15 Martí, José. "El poeta Walt Whitman", *op. cit.*, Vol. 13, pág. 139, compárese con el poema correlato en *Song of Myself*:  
**"Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil,  
 Each has his main-sledge, they are all out, there is a great heat in  
 the fire.  
 From the cinder-strew'd threshold I follow their movements"**,  
 en Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Oxford University Press, 1990.
- 16 El otro poema de Emerson que Martí traduce es "Gracias al mar espumante", que mayor trabajo de corrección.

17 Steiner, George, *op. cit.*, pág. 317.

18 Transcribo la segunda estrofa en el original y en la traducción martiana, que permiten observar lo arriba apuntad:

**Good-bye to Flattery's fawning face;  
To Grandeur with his wise grimace;  
To upstart Walth's averted eye;  
To supple Office, low and high;  
To crowded halls, to court and street;  
To frozen hearts and hasting feet;  
To those who go, and those who come;  
Good-bye, proud world: I am going home.**

Y en Martí:

Adiós al rostro vil de la Lisonja  
A la sabia (blanco) de la Grandeza,  
Al ojo espurio del Dinero erguido;  
Al Puesto plegadizo, al alto y bajo;  
A los pasillos llenos, y a las calles,  
A los rápidos pies y almas helados,  
Adiós a los que van y a los que vienen  
Adiós, mundo, me vuelvo a casa.”,

nótese en esta estrofa, no obstante el intento de regularidad métrica en el endecasílabo, que no es pareja en el resto del poema.

19 Diario de Montecristi a Cabo Haitiano, *Obras Completas*, *op. cit.*, vol. 19, pág. 186.

20 Martí, José, *op. cit.*, vol. 19, pág. 187.



## GENDER AND HISTORY IN NINETEENTH-CENTURY LATIN AMERICA: THE DIDACTIC DISCOURSES OF SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER

Lee Skinner  
University of Kansas

**F**aced with the task of articulating the relationships among national identity, citizenship, and the individual at a time when the idea of "nation" itself was still in flux, nineteenth-century Latin American authors frequently turned towards historiography and historical narratives as appropriate and useful vehicles for their statements about the process by which (semi)arbitrary geographical boundaries could come to signify nations with distinct identities. Many nineteenth-century authors decisively rejected the Spanish colonial past and envisioned the post-Independence period as a new epoch of history whose existence depended on the violent and complete break with Spain represented by the Wars of Independence (1810-1824).<sup>1</sup> But other authors, while recognizing the importance of the rupture with Spain and with the colonial past, created historical narratives about the Conquest, about colonial Latin America, and about the Wars of Independence in order to justify their ideas about national identities, to comment upon contemporary political and social situations, and to elucidate the historical roots of current problems. They explored the past in order to make the present comprehensible to themselves and to their readers, who were meant to learn how to be exemplary citizens of the new Latin American nations through their consumption of these narratives.

The historical novel afforded authors the opportunity to explore questions about nationality and identity in a popular format and to reach a wider potential audience. The deployment of the genre, however, was a problematic device for the majority of historical novelists in nineteenth-century Latin America, since they had to contend with a conflicted attitude towards

history and the past, simultaneously returning to the history of pre-Independence Latin America and acknowledging that the forceful rejection of that history was the basis for the construction of independent Latin America. The conflicts over the differing roles of history vis-à-vis the national project frequently appear in nineteenth-century historical novels as an authorial anxiety about the production of historical narrative itself. This anxiety can be read in the frequent rhetorical gestures with which the authors call attention to the narratives' codes of production. For example, nineteenth-century Latin American historical novelists often made use of prologues or appendices to explain their historicizing project, to impart necessary background information, and to justify the significance of the historical period about which they wrote. Historical novelists repeatedly attempted to claim an authority based on their putative status as historians, even—or especially—when they wrote historical fictions instead of “traditional” historical texts. The very process by which they asserted their historicizing authority, however, serves to highlight the ambiguous nature of their historical novels and calls into question the status of the historical novel in Latin America.

Such questions about the competing and complementary roles of history and fiction in the nation-building process are further complicated when women writers take up the genre of the historical novel. Mary Louise Pratt has argued that in the nineteenth and early twentieth centuries “women inhabitants of nations were neither imagined as nor invited to imagine themselves as part of the horizontal brotherhood” that produces the imagined community of the nation postulated by Benedict Anderson. In Pratt's words, “women inhabitants of modern nations were not imagined as intrinsically possessing the rights of citizens; rather, their value was specifically attached to (and implicitly conditional on) their reproductive capacity. As mothers of the nation, they are precariously other to the nation” (51). Nineteenth-century Spanish-American women writers who wished to engage with pressing questions of identity formation and nationalism had to negotiate their position on the margins of literary society and national discourse as they produced texts that dealt with the relationships among gender, identity, nationalism and history. At a time when women were consistently excluded from the literary and public spheres, nineteenth-century Latin American women writers were frequently figured as literary anomalies, not as members of a community of literate and literary women. When women authors worked with the already-problematic genre of the historical novel they were forced to deal with identity on multiple levels of nationality and gender as well as to contend with the difficulties endemic to the historical novel in Latin America. The career of the Colombian journalist and author Soledad Acosta de Samper (1833-1913) provides an excellent case study for the critical examination of questions about the

relationships among gender, nationalism, history and identity in nineteenth-century Latin America.

Despite the fact that women were frequently marginalized in the nation-building project and in literary circles, Acosta de Samper was able to take advantage of her gender in order to create an authorial persona fully capable of issuing powerful assertions and directives to her audience. Between 1878 and 1881 she published the journal *La Mujer* in Bogotá and was almost solely responsible for producing the editorial contents that filled its pages. She wrote summaries of news from Europe and other Latin American countries, histories of women from antiquity to the present, opinions about women's education, charity work, and domestic duties, novels set in contemporary Colombia and Europe, and historical novels. In a typical issue of *La Mujer*, the only items not written by Acosta de Samper were a couple of poems and a translation (by herself) of an article by a French author.<sup>2</sup>

In the first issue of *La Mujer*, Acosta de Samper published a justification of her editorial project. She claimed that *La Mujer* would be the first magazine by women and for women in Latin America, and she acknowledged the heavy responsibilities she was about to incur. Such a magazine should both entertain and instruct, for its purpose was to improve the women who read it through practical and moral advice at the same time that it offered them a brief respite from their taxing domestic duties. She emphasized the fact that the contents of *La Mujer* would not be tiresome or preachy, despite always being moral, for her readers deserved the fleeting pleasure and comfort that she hoped *La Mujer* would bring them every two weeks. As she explained,

"Otras plumas habrá que se dedicarán a halagar la vanidad de la mujer, a elogiar su belleza y el encanto de sus gracias, encomiando su donaire y gentileza; nosotras procuraremos hablar a su corazón y a su conciencia, recordándola a cada paso que no ha nacido solamente para ser feliz sobre la tierra, sino para realizar muy altos fines de la Providencia. No las diremos que son bellas y fragantes flores, nacidas y creadas tan sólo para adornar el jardín de la existencia; sino que las probaremos que Dios las ha puesto en el mundo para auxiliar a sus compañeros de peregrinación en el escabroso camino de la vida [...]. En fin, no las hablaremos de los **derechos** de la mujer en la sociedad, ni de su pretendida **emancipación**, sino de los **deberes** que incumben a todo ser humano en este mundo transitorio." (*La Mujer*, 2nd. ed, 1880, 1-2)

Such statements show that Acosta de Samper consciously defined herself as a woman writer and believed that she had a vital role to play in the creation of literature for her women readers. By establishing a feminine economy of textual interchange based on a commonality of gender and shared domestic experiences, she was able to assign a moral value to her works and explain



their importance and relevance to her audience. She based her moral and textual authority—qualities that she insistently linked—on the fact that she was a woman writer, privy to knowledge and experience that she was best qualified to communicate to her fellow women.

While defining herself as a woman writer was a source of empowerment for Acosta de Samper, since she could use her gender in order to define her project, her audience, and her moral right/write, this definition was also a source of anxiety and doubt.<sup>3</sup> The moment in which she proclaims, for example, that “no escribirán en [*La Mujer*] sino **mujeres**” (v. 1, 1) is followed by the simultaneously proud and panicky statement, “Tócanos a nosotras, pues, el haber iniciado en Bogotá esta obra; [...] puede que después otras mujeres más competentes sigan nuestro ejemplo” (1).<sup>4</sup> At times she points towards the very newness of her situation in order to stake out an authoritative position for herself; at others, she uses that novelty as a modest way to excuse her faults, blaming any problems in her writing on the difficulties inherent in being a gender pioneer. Acosta de Samper’s delicate position may be reconstructed in part by examining her professional relationship with her husband, the well-known author and politician José María Samper. Harold Hinds has pointed out that despite the fact that both husband and wife were prolific writers, they worked in decidedly different genres and literary arenas.<sup>5</sup> According to Hinds, Acosta de Samper accommodated herself to her husband’s career and “chose to restrict her creative work to areas which did not duplicate, that is, challenge, her husband’s talents and considerable ego. This, obviously, did somewhat restrict her, but it also left considerable room for her main interests” in the areas of history and, as Hinds adds, “feminine topics for a feminine audience” (37). Whether this decision was a conscious choice or not, the fact that her work never overlapped with that of her husband indicates that Acosta de Samper was continually forced to confront the varying expectations of her different audiences. Asserting herself as a woman writer allowed her to claim a textual authority enabling her to address topics such as domesticity and women’s roles from a privileged vantage point. But that very assertion could also be constricting, for any deviations from the norms established for women writers could well be seen as marked by a loss of her textual/sexual authority.

The majority of Acosta de Samper’s historical novels first appeared as serials in *La Mujer*. Her first work of historical fiction, *Cuadros y relaciones novelescas de la historia de América*, began appearing in *La Mujer* early in the journal’s run.<sup>6</sup> While the first four “cuadros” or stories were brief episodes, the fifth was a full-length novel titled *Los descubridores: Alonso de Ojeda*, which was published in book form in 1907 under the title *Un hidalgo conquistador*. These episodes were the beginning of what would become an extensive project to document the history of Latin

America through historical fiction. Next Acosta de Samper wrote a trilogy about the adventures of an upper-class Creole family during the Colombian Wars of Independence: *La juventud de Andrés* in 1879-80; *La familia de tío Andrés* in 1880-81; and *Una familia patriota* in 1884-85. The first two novels in the trilogy also appeared in *La Mujer*, while the last was published in the second journal she edited, *La Familia: Lecturas para el Hogar*. In 1886, she published *Los piratas en Cartagena*, which covers that coastal city's history throughout the colonial period, and *La insurrección de los comuneros*, her novel about a lower-class uprising against colonial rule in the early 1780s in Colombia, appeared in 1887. After this spate of historical novels, Acosta de Samper turned away from that genre and focused on her writings in other venues such as "traditional" histories, essays, and domestic manuals. But in 1905 she returned to the historical novel, publishing *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas*, in which a Spaniard is kidnapped by Indians and rescued by his devoted wife and an Indian shaman, and *Un chistoso de aldea*, which shows the effects of the Wars of Independence on a small Colombian village; both novels were serialized in her journal *Lecturas para el Hogar*. The fact that Acosta de Samper's earliest historical novels appeared in the pages of *La Mujer* shows that the two projects were intimately linked. Clearly, the novels were intended to serve the same purposes as *La Mujer*: that is, they were meant to improve women's moral characters and to ameliorate their working and living conditions. Furthermore, I argue that Acosta de Samper had recourse to the genre of the historical novel as a means to address her predominantly female audience on matters of national import and as a response to what she perceived as moments of specific threat to the survival of Colombian democracy.

The introduction to *Cuadros y relaciones novelescas de la historia de América*, Acosta de Samper's first work of historical fiction, describes her plan to write a historical novel about the major episodes of Latin American history. She uses this introduction to explain her purpose and to tell her audience what to expect from these stories and how to read them. She explicitly invokes the Horatian prescription by arguing that "nuestra intención es divertir instruyendo e instruir divirtiéndose" (29). She claims that historical novels grip the reader more intensely than other fictional texts because of the allure of truth under the veneer of fictitious narrative; the historical backdrop lends the novels "un encanto que no se puede reemplazar con sucesos imaginarios" (29). She further discounts the relative importance of the fictitious aspects of the stories by saying, "sólo inventaremos los pormenores" (29); that is, only nonessential details will be added to adorn the factual narrative.

But Acosta de Samper's emphasis in the introduction on history's attractions for her readers begs the question of why she would write

historical fiction in the first place. By 1878 she had already begun to write short histories and biographical sketches of Colombian heroes, showing that she was capable of and interested in producing traditional historiographical discourse. If history in and of itself has the powerful appeal that she herself admits only “LA VERDAD” (29) holds, why does she feel compelled to turn to historical fiction? The answer may be found in a paragraph that concludes the introduction to *Cuadros y relaciones novelescas*. There Acosta de Samper asserts,

Ponemos esta obra bajo el patrocinio de nuestras compatriotas, porque ellas, no teniendo tiempo para estudiar obras seria y extensas, tal vez encontrarán distracción y agrado en las siguientes relaciones, pues dan idea de las costumbres y los hombres que hicieron papel en la historia de nuestra patria. (29)

Here we see an explanation for both the content and the form of the texts that follow in this series. She directs her novels to her female readers, who, preoccupied with household tasks and families, lack the necessary time for serious study. Although they must be instructed in Colombian history, they also deserve some recreation in the form of Acosta de Samper’s palatable, fictionalized histories. This didactic purpose explains her previous emphasis on the historical accuracy of what she is writing; these novels are meant to substitute for—not augment—traditional historiography. Her earlier statement that she wishes to “divertir instruyendo e instruir divirtiendo” (29) may be reread in the context of the last paragraph as well: she wishes to attract her female readers with fictional tales and instruct them with historical facts. Her move to historical fiction can be seen as a way to reach an otherwise inaccessible audience of women who would not be interested in the “traditional” historiographical texts Acosta de Samper also continued to write.

Acosta de Samper takes a similarly didactic stance in the introduction to her 1887 novel *La insurrección de los comuneros*. Although there is no indication here that her text is addressed to a strictly female audience, she repeats her intentions to instruct and entertain her readers in “Cuatro palabras al lector” and affirms the historical accuracy of her account. She justifies the “embellishments” she has added to the characters of Juan Francisco Berbeo and José Antonio Galán by claiming that the historical record was written by their enemies, so she is portraying them sympathetically to offset the negative portrayals handed down by their enemies. In short, she avows that art can tell truths that history cannot. What she has created, she concludes, are the personalities, justifications, and motives of the characters; she has not altered the facts or deeds of history. Her novel adds what traditional history cannot illuminate—the emotions, thoughts, and desires of the participants. Lastly, in an apparent spasm of anxiety about her status

as a historians, she emphasizes that what she has added to history at least appears to be truthful, even if it is not, strictly speaking, historical fact. Sheer fancy, if it is to be mixed with historical fact, will at least present the appearance of truth.

In addition to using her prologues to orient her readers to her authorial project and intentions, Acosta de Samper also deploys her introductions to present her readers with the historical background to the fiction they are about to read. The introductions enforce a particular interpretation of history by preceding the novels with supposedly crucial background information without which the reader cannot understand the novel that follows. For example, *La juventud de Andrés* begins with a chapter titled "Situación de la Nueva Granada en 1782" in which the author announces, "para que se comprendan mejor los acontecimientos histórico-novelescos que vamos a relatar, preciso será, antes de entrar en materia, hacer una corta reseña de la situación política" (*La Mujer*, 3:29, 112). Similarly, the first chapter of *Un chistoso de aldea* describes the protagonist's village in the year the novel begins and gives information about the social context and economic activities of the town that will later help explain some of the plot twists in the text. *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas* opens with the tale of Columbus's second voyage to the Caribbean, copiously annotated with detailed footnotes in which Acosta de Samper cites and contradicts other historians. The message of such introductions is that in order to enjoy adequately and appropriately the "diversión" of the novel, the reader must successfully acquire the "instrucción" or historical content of the text. Acosta de Samper's introductions prepare her reader to approach the text "correctly", demonstrating her interest in enforcing a particular kind of reading and interpretation of her novels.

Such prescriptions for correct reading help identify Acosta de Samper's historical novels with what Susan Rubin Suleiman has called "authoritarian fictions", or ideological novels, a definition that Suleiman applies to novels that attempt to impose a particular vision of reading and that form "a novelistic genre that proclaims its own status as both overtly ideological and as fictional" (2). Among the hallmarks of the ideological novel, Suleiman finds a forthright didacticism; the purpose of the ideological novel is to persuade the reader of a particular argument. The ideological novel attempts to eliminate the possibility of ambiguous interpretations of its meaning by multiplying redundancy and by overdetermining its own interpretation. Repetition at the formal and semantic levels hammers home the argument of the novel and erases potential doubts or confusion on the part of the reader.

Many of Acosta de Samper's historical novels strive to enforce a particular code of reading and interpretation in the way that Suleiman describes "ideological novels" as doing. *Un hidalgo conquistador* and

*Aventuras de un español entre los indios de las Antillas* give forceful justifications of the supposed founding moment of Latin American history, the discovery of the New World. *Los piratas en Cartagena* blame the fall of the Spanish Empire on its inadequate stewardship of its colonial possessions. *La insurrección de los comuneros* posits that the drive towards independence began not in 1810, but thirty years earlier with what had generally been seen as an unrelated and minor peasant uprising. The *Andrés* trilogy and *Un chistoso de aldea* depict the Wars of Independence as a flawed beginning for Colombian independence that explain contemporary Colombian political turmoil. All the novels present their versions of the past as historical truth, and the various moments of authorial intervention in the narratives—in the form of introductions, historical asides, footnotes, and appendices—can be read as visible marks of her efforts to construct texts that will function as exemplary narratives. The fictional narratives must be transformed into what Suleiman calls “the bearer of an unambiguous meaning” (27). Acosta de Samper not only wants her texts to convey particular messages about the initiation and progress of Latin American history; she also wants her audience to read that message in the “correct” way, without errors in transmission or in reception. Both desires can be traced back to her originary wish to teach her female audience about Colombian history and their own relationship to patriotism and national history.

One of the most important lessons of the novels is that women are integral to the work of nation-building because of their family roles. In Acosta de Samper’s historical narratives, the male characters participate in and create history; they discover new lands, conquer or convert Indians, and fight for ideals of liberty and justice. Meanwhile, the women endure, heroic in their suffering. Women’s role, suggests Acosta de Samper, is to nourish the family with patriotic ideals and to furnish a safe place where family members may gather, protected from the vicissitudes of national politics. It is only from this core of familial and patriotic values, she argues, that nationalism may spring and thrive. Her works depict women as essential to the nation-building process and offer models of patience and patriotism with whom her female readers can and should identify. Moreover, the novels provide the “mothers of the nation” with the knowledge of national history and moral lessons about that history that they need in order to instruct their children in patriotic behavior. Although Pratt has said that “women are precariously other to the nation” (51), Acosta de Samper’s novels stress the links between domesticity and patriotism, showing that women can and should be devoted inhabitants of their nations. She connects Eros and Polis, to use Doris Sommer’s phrase, through her insistence on narrating “history” side-by-side with “fiction”. That is, her narratives switch back and forth between plots involving “real” events and plots about the amorous or

domestic tribulations of her heroines. As she claimed in the introduction to *La insurrección de los comuneros*, the fictional “embellishments” enable her to communicate certain emotional truths about the historical events she narrates. Moreover, by repeatedly connecting the private and public worlds, the historical and the fictional, Acosta de Samper demonstrates that events in the domestic realm have the same degree of importance as those in the public realm and that the two spheres are intimately connected. Her texts represent this phenomenon for her readers and urge them to emulate it in their own lives, as they present morally-uplifting history lessons and examples of women who overcome historical and personal difficulties in order to occupy successfully their rightful roles as patriotic wives and mothers.

The regular alternation between the historical and the fictional in her novels is all the more intriguing because it is so often forced. Rather than seamlessly integrating the two plots together, Acosta de Samper usually divides them into alternating chapters. This narrative structure calls attention even more forcefully to the ways in which the domestic fictions of the novels support and comment upon the historical events also being narrated. For example, in *La insurrección de los comuneros* Acosta de Samper invents a doomed love affair between José Antonio Galán, a mestizo who helped lead the comunero rebellion and was executed by the viceregal forces, and Antonia de Alba, the daughter of a staunch royalist. Frequently the shifts between the “historical” and “fictional” plots of the novel are obtrusive and abrupt, marked by arbitrary interruptions such as the moment when the narrator jumps from a conversation between two women to a description of Galán and back by announcing, “ya es tiempo de que volvamos a oír el fin de la conversación de Antonia y Martina, y que sepamos qué podía tener que hacer la hija de un rico realista con el Jefe de los Comuneros” (46). Such seemingly clumsy devices are necessary because the two story lines are otherwise unconnected; the events of the comunero rebellion do not intersect naturally with those of the Alba family. Indeed, Antonia seems to serve mostly as a sympathetic listener to whom some of the events of the comunero uprising are told, either by Galán himself or by Manuela Beltrán, another participant in the insurgency.

More than serving as a depository for narratives created by other characters, however, the figure of Antonia is crucial to the structure and meaning of the novel. Here it is important to note that Acosta de Samper had already published a biographical sketch of Galán in 1870. When she returned to the theme of the comuneros sixteen years later, it was in the form of a historical novel, not another biography or other form of nonfiction narrative. It must be the case, then, that Antonia’s appearance in the narrative serves an end that could not be met by “traditional” historiography. By inserting Antonia and by extension the domestic realm into the narrative,

Acosta de Samper could target a predominantly female audience and draw attention to the links between the home and the nation. Moreover, Antonia functions as a role model for her readers. At the end of the novel, she is forced to marry Juan Francisco Berbeo, another insurrectionist. Despite her unwillingness to enter the marriage, Antonia resigns herself to her fate and dedicates herself to her family, causing Berbeo to say of her, “‘Uno de los rasgos que yo admiraba más en su carácter, era la profunda simpatía que profesó siempre a la extinguida causa de los Comuneros. [...] Ella, más que yo, inculcó en nuestros hijos un amor patrio independiente de la idea de España, modo de ver las cosas espontáneo en ella’” (190). Contrary to Berbeo’s belief, however, this is not a “spontaneous” reaction on Antonia’s part; rather, her sympathy towards the comunero cause is rooted in her love for Galán. The amorous plot enables Antonia to learn true patriotism and love of independence by giving her a personal connection to political events. In turn, her use of fiction to illuminate historical moments and to impart an otherwise ineffable emotional truth about history allows Acosta de Samper to present her readers with an inspirational narrative about the ways in which patriotism is both literally and figuratively propagated.

Likewise, in the *Andrés* trilogy about the Colombian Wars of Independence, Acosta de Samper presents an extended narrative in which fictional and historical events play out alongside one another. Indeed, both *La familia de tío Andrés* and *Una familia patriota* center on the women of the family, for their stories impel the fictional part of the novels’ plots. Because most of the male characters are involved with the “real” events that make up the historical plot, their characters are subordinated to the historical reality Acosta de Samper narrates. Just as in *La insurrección de los comuneros*, however, it is important to note that while the young men of the novels are heroic for their deeds in war, their brave actions and their willingness to risk their lives for their nascent country, the women are heroic because of their ability to endure suffering. They manage to resign themselves to separation from their brothers and husbands and endure such events as one brother’s imprisonment on a chain gang in Bogotá and the execution of another. The sisters Mariquita and Marianita carry themselves with dignity in the face of humiliations inflicted on them by the Spanish. Acosta de Samper also uses the story of their friend Pepita Piedrahita’s devotion to Custodio García Rovira, a Bogotan intellectual who later became a general in Bolívar’s army, in order to demonstrate the intimacy between romantic love and love of independence. Pepita falls in love with García Rovira precisely because he is a hero of the independence struggle; after his execution she dedicates herself to preserving his memory in the new nation. Such women are able to scheme against the Spanish when necessary, undertake feats of daring and bravery to save themselves and their loved ones, and band together in a show of mutual support and strength. In these

ways, Acosta de Samper consistently creates narratives that both instruct her female readers in patriotic history and offer them role models of how to integrate that historical knowledge into their daily lives as Colombian wives and mothers.

Still, the question remains of why Acosta de Samper felt impelled to instruct her female readers about their relationship to history and to the nation. Why did she turn to the historical novel twenty years into her literary career, and why did she connect the project of writing historical novels with the inaugural issue of *La Mujer*? I believe that her sudden production of historical novels—seven between 1878 and 1887—was a response to the political crisis she saw besieging Colombia. She began publishing *La Mujer* and writing historical novels during a period of civil unrest and political dissensions with which both she and her husband, José María Samper, were involved. The Liberal Party, which had been in power since the beginning of the Republic, was losing its hold over the political system. Not only was the Conservative Party growing stronger, but the Liberals were plagued by internal dissent which eventually led to a party split between the Radical and the Independent factions. These problems came to a head in 1876, when the Independents put forth their own candidate for president, Rafael Núñez, against the Radical candidate. Núñez lost in a bitter and close election, and three months later, the Conservatives, with only spotty support from the Independents, rose up in armed rebellion. Both Sampers were on the wrong side of this rebellion; they openly supported Núñez in 1876, and Acosta de Samper dedicated her 1886 novel *Los piratas en Cartagena* to him. Núñez's reply, reprinted in the novel, refers to "la época tempestuosa de 1875" and to what he calls her welcome and valuable advice given at that time, as well as to "el enorme contingente de su ilustre esposo" (xxiii). The political ties between the Sampers and Núñez would serve them well in 1886; but in 1876, while Samper was away fighting against the Liberal government, their printing press was confiscated and Acosta de Samper was evicted with her daughters and given 24 hours to hand over her house to the authorities.<sup>7</sup>

Acosta de Samper thus directly suffered the ravages of civil unrest. While her historical novels offer her female readers positive role models and instruct them in the intricacies of Colombian history, they also contain explicit attacks on contemporary politics and pointed comments about the degeneration of Colombian society. In *La juventud de Andrés*, for example, she rails against the venal and mediocre politicians of her day, carefully differentiating between democracy in general and democratic politicians in particular:

"Yo no culpo de ningún modo a la República, el gobierno ideal de la verdadera civilización [...]: culpo a los ambiciosos, a los corrompidos, a los malos hombres que se han hecho dueños de este desgraciado país para



explotarlo y corromperlo, [...] culpo a los buenos mismos que no han sabido unirse para formar un gobierno verdaderamente civilizador, y que pasan la vida disputando acerca de menudencias y pequeñeces." (*La juventud de Andrés*, in *La Mujer*, vol. 4, no. 37, May 15, 1880, p. 9)

Rather than achieving the nineteenth-century ideal of progress, Colombia has declined from its previous glories because contemporary politicians are unworthy of their task. Elsewhere Acosta de Samper pinpoints the chief problem confronting Colombian democracy when she criticizes "este amor al lucro a cualquier precio, estas mezquinas y villanas pasiones de los hombres materialistas del día" (*La Familia: Lecturas para el Hogar*, 684). Materialism and greed, she claims, are the fatal flaws causing the imminent downfall of the Colombian nation. The dream of democracy has been betrayed and politicians think only of the opportunity to enrich themselves at the expense of their nation.

When Acosta de Samper uses her historical novels as vehicles for her diatribes about the petty spirit of greedy politicians, she is condemning the men who turned her out of her house. But more generally, she is critiquing the failure to resolve conflict peacefully. The revolution, she reminds us, was marred by quarrels between the leaders of the independence movement; these internal rifts have been carried forth to the present day. The pattern of violent resolution to conflicts that should be settled legally and peacefully in the new democracy continues to her present, when she and her family become the victims of the inability of politicians to follow democratic procedures. Such ideas intrude into her attempts in the *Andrés* trilogy in particular to create a narrative about the Wars of Independence that would follow through on her avowed desire to trace the growth of the spirit of liberty throughout Spanish American history. The sense of fatalism that pervades the trilogy prevents the creation of an uplifting narrative about the rise of the new Spanish American nations. While the creation of modern Colombia is one of the themes of the *Andrés* novels, it can never be an unmitigatedly utopian vision; rather, Acosta de Samper points towards the dystopia resulting from the euphoric beginnings of Spanish American independence. Earlier I suggested that Acosta de Samper employs the alternation of historical and fictional events in order to present her female readers with viable role models for the combination of familial and national love. But the conclusion of the trilogy works against Acosta de Samper's avowed purpose in presenting a fictionalized version of Colombian independence, complete with patriotic mothers whose behavior and beliefs should be emulated by her readers. *Una familia patriota* ends with Mariquita reunited with her soldier-husband, but with her health shattered. Marianita marries a titled Spaniard and returns to Spain with him. One of the most forceful female characters is thus removed from the literary-historical scene

and from her nation, sent into amorous exile. Finally, Pepita Piedrahita, the widow of the revolutionary hero Custodio García Rovira, retires to a convent to dedicate the rest of her life to guarding the memory of her lost love. Her words close the novel as she tells Marianita, “‘La vida es un enigma sin solución [...]. Me resigno y acepto mi suerte sin quejarme’” (690), averring that it is better to be the widow of the perfect husband than the wife of an inferior man. This ending does not point to a clear future for the Colombian inhabitants of the novel; Clemente and Mariquita do not have children, nor do any of Andrés’s nephews marry, while Pepita asserts—and Marianita’s marriage to a Spaniard confirms—that there are no Colombian men worthy of their national heroines. Colombian marriages are unproductive, and the one new marriage that concludes the novel is instantly transplanted to Spain, back to the colonizing power. The trilogy weaves together contradictions in such a way that the series concludes with a weak compromise between the two narrative threads of the fictional and historical plotlines, as the two possible endings for women—marriage and the convent—prove deeply inadequate for the demands of the narrative scheme and of the new Colombian nation.

Briefly, then, Acosta de Samper first took up the genre of the historical novel as an attempt to respond to what she perceived as the failures of Colombian democracy. Once the political turmoil associated with Núñez’s attempts to win the presidency had died down, she left behind her historical fictions; between 1887 and 1904 she concentrated on editing family magazines and on writing “conventional” histories, travel narratives, and domestic manuals. Twenty years later, however, she returned to the genre of the historical novel and in 1905 published her last two historical novels. *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas* is a colonial novel that follows the misadventures of a Spaniard taken hostage by fierce Carib Indians, while *Un chistoso de aldea* narrates the effects of the Wars of Independence on a small rural community. Acosta de Samper’s return to the historical novel after a lengthy hiatus was, I believe, prompted by what she saw as a disastrous event for Colombia equivalent to the civil unrest that had threatened the continued existence of Colombian democracy in the early 1880s.

Once Rafael Núñez won the presidency in 1884, the Conservatives occupied all governmental posts, supplanting the Liberals. Liberal dissatisfaction finally erupted decisively into civil war in late 1899. The War of a Thousand Days dragged on as intermittent guerrilla fighting until the end of 1902, having disrupted trade, destroyed the infrastructure, and caused rampant inflation. This war was followed only a year later by Colombia’s loss of Panama in 1903. Panama seceded from Colombia under the protection of the United States military, which guaranteed Panamanian sovereignty in order to protect its own future rights to the Panama canal. The

loss of Panama was a crushing blow to Colombian pride and underlined the nation's inability to retain its territories in the face of the overwhelming political and military power of the United States.

Acosta de Samper responded immediately to this affront to her nation by writing a manifesto and circulating it among more than 300 Bogotan women. The manifesto addressed the acting president, José Manuel Marroquín, reminded him of past Spanish American heroes who had fought successfully against foreign oppressors, and beseeched him to follow their noble example. Acosta de Samper viewed the loss of Panama and the role of the United States in this catastrophe as potent threats to the Colombian nation, already weakened by the War of the Thousand Days. The outbreak of a civil war to resolve questions of political succession and access to power replicated a history she had already lived twenty years before, when Conservatives and Liberals battled in a mirror-image struggle of the rebellion she now witnessed. And as she had done then, in 1905 she turned once again to the past in an effort to find appropriate models for contemporary national behavior at this time of crisis. In addition to the proclamation she addressed to Marroquín, Acosta de Samper published two historical novels in her magazine, *Lecturas para el Hogar*. Once again, she had recourse to the historical novel as a way to create persuasive models for national behavior and to issue forceful pronouncements linking personal responsibility with patriotic duties. In addition, with *Aventuras de un español* and *Un chistoso de aldea* she returned to the two founding moments of Spanish American history: the Conquest and the Wars of Independence, the settings for the majority of her previous historical novels as well.

Unlike the vast majority of her earlier historical novels, *Un chistoso de aldea* does not follow the narrative pattern established by those earlier texts of alternating a historical storyline with a fictional one. Rather, Acosta de Samper focuses on the ways that the revolution affects Justo and his village. Indeed, she explicitly rejects the opportunity to narrate once more the story of the struggle for independence, saying, "No entra en nuestro plan hacer aquí la reseña de las desgracias y desaciertos de los Padres de la patria" (171). In this way she claims that she wants to avoid narrating the history of the controversies and internal struggles that threatened to tear the nascent country apart. Given that this novel was written at least partially in response to the United States' intervention in the Panamanian secession, it makes sense that Acosta de Samper would turn away from a portrait of Colombia as a divided nation in favor of portraying the independence period in more favorable, even uplifting terms. The successful fight for independence and nationhood might then serve as an inspirational model for her readers as they faced what seemed to be another threat to Colombian sovereignty. At the very least, if Acosta de Samper cannot bring herself to rewrite Colombian national formation as a positive, ideal experience, she expresses the desire

to silence the unpleasant aspects of that history in favor of focusing on the personal lives of the villagers affected by the revolution.

But if Acosta de Samper is in fact attempting to create an inspirational novel for her readers in a time of national crisis by recurring to a previous moment in which Colombians fought successfully for their independence from an arbitrary, oppressive colonizing power, other aspects of *Un chistoso de aldea* work against that interpretation. While the narrator claims that the novel will not include an account of the problems plaguing the founding of the nation, that very statement appears immediately after the narrator sums up the years between 1810 and 1816 by saying, "en breve las contrariedades, [...] la desunión, las rivalidades, las envidias de unos, el orgullo y el poco juicio de otros, fue perdiendo a los patriotas y a la República" (171). In fact, despite the narrative's assertions that a critique of the revolution is not part of the novel, it is obvious that the same doubts and fears about the revolution that marked Acosta de Samper's earlier novels are in play in *Un chistoso de aldea* as well. Not only does she include pointed barbs about the inability of the patriots to cooperate with one another, as she did in the *Andrés* novels, but she also inserts statements about the inability of the common people to understand the events in which they are taking part. For example, Justo participates in the rebellion because it appears to him to be an amusing adventure, not because he grasps the concepts of liberty, justice, or freedom. While Acosta de Samper's stated intent may be to ignore the internal dissent that she had emphasized in previous historical novels about the wars of independence, *Un chistoso de aldea* ends up repeating and reinscribing many of the same critiques contained in her earlier novels of the independence period as a time flawed by infighting among the patriots and by the growing access of the masses to an independence they do not deserve.

The tension in the novel between the explicit desire to avoid a narrative focusing on the internal conflict of the revolutionary period and the inability to avoid touching on that very topic finds an uneasy resolution in the withdrawal of the narrative action to the isolated village of Guaduas. This also has the advantage of removing the protagonist, Justo, from the mob violence in which he participates in Bogotá. Given Acosta de Samper's clear disdain for the working classes, Justo can only serve as a viable hero of her novel when he is singled out as an individual, not marked as a member of a collectivity. To emphasize his individuality further, in Guaduas he must go into solitary hiding. Acosta de Samper in this way literally distances Justo from the mob she so obviously scorns and keeps him from taking part in the scenes of mass violence and rebellion she criticizes in this novel and in her others as well. But this removal also has the effect of reducing the wars of independence to a matter of personal dislike, since the main conflict is played out between Justo and a member of the Spanish bureaucracy, the anonymous Oídor, who is alternately his victim and his torturer. The

political motivations of both sides are transformed through this narrative mechanism into clashes of personality between the jesting Justo and the humorless Oñdor. The problem with this is that the Wars of Independence scarcely form even a backdrop to the novel; they are only a pretext for the conflict between the two men and their various allies. If Acosta de Samper wants to use the independence period either as a cautionary tale or as an inspirational example for her readers—and she seems to want to do both—the two desires cancel each other out, leaving her—and her readers—with neither of the desired texts.

In *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas*, published almost simultaneously with *Un chistoso de aldea*, Acosta de Samper returns to the time period she had previously treated in *Un hidalgo conquistador*. *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas* focuses on Cristóbal de Guzmán, a historical figure abducted and killed by Carib Indians in 1528. In Acosta de Samper's version, Guzmán survives thanks to the protection of Cauquil, an Indian who, after having been taken to Spain by Bartolomé de las Casas, rejects Christianity, returns to his people and becomes their shaman. The novel alternates scenes of Guzmán's struggle for survival with the determined efforts of his faithful wife, Mayor, to arm an expedition and rescue her husband. Mayor's desire to punish the Indians is changed to pity and remorse when Cauquil is slain by a Spaniard and she then learns that he was in reality Guzmán's rescuer.

Acosta de Samper establishes a polarity between the "good" and "bad" Spaniards, one facilitated by the pre-existing division of the two Spanish enterprises in the early colonial period—conquest and colonization. The peaceful, Catholic colonizers, symbolized by the Guzmáns, oppose the greedy, military conquerors. One party wishes to convert, civilize, and assist the Indians; the other wishes to enslave and eradicate them. Acosta de Samper uses this opposition in order to play out the conflict between Colombia and the United States; on the one hand are the true Catholics whose aim is to settle the land and create a civilization, on the other are the irreligious soldiers interested only in despoiling the New World for personal interests. These self-interested militaristic conquerors are stand-ins for the forces of the United States, which had just used its military power to facilitate Panama's secession. An American warship had prevented Colombian troops from arriving in Panama when the rebellion broke out there, and statements by both President Theodore Roosevelt and the United States Congress made it clear that the United States military would act to protect Panama from Colombian troops. This protection was, of course, motivated by the treaty the United States had signed guaranteeing it the Canal Zone, with its lucrative potential for controlling vast amounts of trade. Similarly, the "bad" Spaniards of the novel exploit the Indians, natural resources of the New World, for personal gain, while the "good

Spaniards"—true creoles—attempt to strike a compromise with the native inhabitants and to bring them civilization and religion. The issue here is how Spaniards and Indians will manage to coexist and to share the same territory. But the solution is in either case a final one: the Indians are to be exterminated and/or converted. In this respect, it is telling that Acosta de Samper situates her narrative among the Carib Indians, a tribe rapidly exterminated by the Spanish and never successfully pacified or converted. Despite the apparent possibility of conversion and peaceful colonization offered by Mayor's vow at the end of the novel to dedicate the rest of her life to helping Las Casas' charitable efforts, this possibility is just as quickly erased by the revelation that the Captain of the expedition to free Guzmán has continued his voyage with the intention of capturing and enslaving Indians. The goodness and religiosity of Mayor, Guzmán, and his brother Fray Vicente are negated by the cruelty and mercantilism of the other Spaniards, leaving us once more with a novel whose stated ends cancel one another out.

In conclusion, Acosta de Samper turned to the historical novel in what she perceived to be a time of national crisis, just as she had twenty years previously. She wanted to elucidate for her readers the historical backdrop to the events that they were witnessing and to present appropriate models of behavior for them; however, the contradictory messages of the novels' plots, characters, and conclusions show that her efforts to articulate an uncomplicated message about gender, national identity, and patriotism for her female readers were doomed from the start by her own misgivings about the eventual outcome of the events she was witnessing. Both in the period from 1878 to 1887 and again in 1905, Acosta de Samper made use of the genre of the historical novel in order to create a narrative space from which she could speak to a female audience about issues of national scope and import. While her works in all genres were meant to have an edifying effect upon her readers, she had recourse to the historical novel in particular when she wanted to convey messages about nationality, patriotism, and female roles within the home and the nation. By publishing these novels in her journals, *La Mujer*, *La Familia*, and *Lecturas para el Hogar*, she further defined her own audience and created a space from which she could speak about issues in the public sphere without threatening or disrupting cultural norms for female behavior. She wrote romantic historical novels in which she combined tales of thwarted love with historical data and published them in magazines whose titles clearly show the intended audience and even the place of reading—the home. Within this apparently domestic sphere and domestic genre, however, Acosta de Samper instructed her readers about how best to participate in the national scene; her audience learned about the importance of national history and its connections to contemporary politics and found out what their roles as wives and mothers entailed in terms of

national identity and democratic consolidation. Acosta de Samper uses her series of “episodios histórico-novelescos” in order to produce her own historical tradition. Her texts do not merely record history but make it, encoding a particular narrative of Latin American history into literary tradition. Although her novels at times communicate mixed or even contradictory messages to her readers, the fact remains that Acosta de Samper managed to construct an enunciatory space from which she could issue pronouncements about events of national scope. Acosta de Samper’s conscious involvement in the effort to create a space within the public sphere where she and other women could voice their opinions about national and political events shows that women were active participants in the creation of national discourse and that issues of gender and national identity were increasingly entwined in late nineteenth-century writings in Spanish America.

### NOTES

1 For a description of the ways in which early nineteenth-century Latin Americans conceived of the break in and with history, see Anderson, especially pp. 192-5.

2 The specific issue to which I am referring is that of October 1, 1879, but almost all of the other issues follow a similar pattern.

3 Lucía Guerra Cunningham points to this dynamic in her analysis of several other novels, seeing in Acosta de Samper’s early novels an attempt to deal with the dialectic of gender and writing through the creation of a Romantic heroine who “asume una posición de sujeto subvirtiendo imaginariamente su alteridad histórica. Sin embargo, dicha posición queda [...] a nivel de un gesto tronchado [...]” (364). Guerra Cunningham also points out that José María Samper wrote the introduction to his wife’s first novel, *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*, and calls this an example of how Acosta de Samper’s work is located “bajo la ley patriarcal” (355).

4 Although Acosta de Samper claimed that *La Mujer* was the first entirely female-run magazine in Latin America, there were by 1878 examples of other female-edited journals, such as Petrona Rosende de Serra’s *La Aljaba* (1830), Rosa Guerra’s *La Camelia* (1852), and Juana Manso de Noronha’s *Album de Señoritas* (1854), all in Argentina. Since the authors in many of these journals adopted pseudonyms or otherwise remained anonymous, it is difficult to state with certainty whether or not they were all women. However, Acosta de Samper does seem to be the first female journalist to advance explicitly and forcefully a journal solely written by women. See Masiello, pp. 7-19.

5 For a cogent survey of Samper’s literary career, see Williams, especially pp. 31-33.

6 The first four months of the journal were reprinted in 1880, but the serialized histories and novels were rearranged sequentially; that is, it was not a facsimile edition of the journal. For this reason I have been unable to determine exactly when in 1878 Acosta de Samper began publishing the *Cuadros*.

7 For these and other biographical details, see Ordóñez and Otero Muñoz.

### WORKS CITED

Acosta de Samper, Soledad. *Aventuras de un español entre los indios de las Antillas*. Bogotá: La Luz. *Lecturas para el Hogar*. I, nos. 4-12, 1905.

—. *Un chistoso de aldea*. Bogotá: La Luz. *Lecturas para el Hogar*. I, nos. 1-4, 1905.

—. *Cuadros y relaciones novelescas de la historia de América*. Bogotá: Silvestre & Compañía. *La Mujer*. I, pp. 29-81, 1880 [1878]; II, pp. 13-24, 1879; III, pp. 25-29, 1879.

—. *Un hidalgo conquistador*. Bogotá: La Luz, 1907.

—. *La insurrección de los comuneros*. Bogotá: La Luz, 1887.

—. *La juventud de Andrés*. Bogotá: Silvestre & Compañía. *La Mujer*. III, pp. 29-42, 1879-80.

—. *La familia de tío Andrés*. Bogotá: Silvestre & Compañía. *La Mujer*. V, 49-60, 1880-81.

—. *Una familia patriota*. Bogotá: La Luz. *La Familia: Lecturas para el Hogar*. I, 2-12, 1886.

—. *Los piratas en Cartagena*. Bogotá: La Luz, 1886.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on Nationalism*. 2nd. ed. New York: Verso, 1991.

Guerra Cunningham, Lucía. "La modalidad hermética de la subjetividad romántica en la narrativa de Soledad Acosta de Samper." *Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988. pp. 353-367.

Hinds, Harold E. "Life and Early Literary Career of the Nineteenth-Century Colombian Writer Soledad Acosta de Samper." *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Ed. Yvette E. Miller and Charles M. Tatum. Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1977. pp. 33-41.

Masiello, Francine, ed. *La mujer y el espacio público: El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.



Ordóñez, Montserrat. "Introducción." *Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988. pp. 11-24.

Otero Muñoz, Gustavo. "Doña Soledad Acosta de Samper". *Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988. pp. 369-376.

Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood." *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Eds. Emilie Bergmann et. al. Berkeley: University of California Press, 1990.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas Press, 1991.

## GÉNERO, NACIÓN Y COMPROMISO EN LA LÍRICA DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Víctor Rodríguez Núñez  
The University of Texas at Austin

### I

**E**n ocasión del centenario de la muerte de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-73), José Antonio Portuondo recordaba que sólo seis escritores habían concurrido al entierro en Madrid de la poeta cubana (3). Se lamentaba el crítico del injusto olvido padecido por ésta a lo largo de ese siglo, pues salvo algunas intermitentes muestras de entusiasmo pocos investigadores le habían prestado atención. Y de este silencio Portuondo sacaba una lección a su juicio capital, “en el sentido de qué es lo que ocurre a un escritor, por grande que sea, cuando no se compromete” (4).<sup>1</sup>

Lo primero que cabría anotar es que, para fortuna de las letras hispanoamericanas, durante las dos últimas décadas los estudios sobre la obra de la Avellaneda se han incrementado de manera notable. Podría afirmarse que, hoy por hoy, es una autora de moda en los medios académicos, especialmente de los Estados Unidos. Y este resurgimiento se debe, sin lugar a dudas, al desarrollo de la crítica feminista y su radical reelaboración del canon literario. Esta ha sabido descifrar la a veces recóndita pero a la larga inobjetable calidad del compromiso de la poeta cubana con los subordinados y, en especial, con los de su mismo género.

Compartimos con Evelyn Picon Garfield la certeza del compromiso presente en la escritura de la Avellaneda, y de que éste no había sido percibido antes por limitaciones ideológicas:

Los críticos guiados por el discurso patriarcal sólo definen la política en su relación con el gobierno de un país, terreno exclusivo del hombre, amén de las familias reales. Por extensión, sin embargo, la política implica otros sistemas de poder y subordinación mediatizados por los valores y las normas establecidos por el hombre atento a sus propias necesidades. (79)

Entonces, la tragedia de la Avellaneda no radicó precisamente en su falta de compromiso sino en algo exterior a su ser y su quehacer: la incapacidad de recepción de una crítica que ignoraba —o, en el mejor de los casos, relegaba a un plano secundario— la cuestión del género; categoría que aquí asumimos no sólo como una naturaleza sexual, sino sobre todo como una construcción cultural determinada por causas sociales.<sup>2</sup> Una crítica que, volviendo a Picon Garfield, tradicionalmente había “pasado por alto el contradiscurso sexual/textual sobre la política de la mujer en la cultura patriarcal hispánica” (78), del que la obra de nuestra escritora resulta piedra fundacional.<sup>3</sup>

La Avellaneda es, como ha señalado Asunción Horno Delgado, “la primera mujer cubana que, estando todavía en vida, conquista una posición propia dentro del canon literario” (287). Mas la investigadora ha advertido sobre la existencia de dos posturas antagónicas en este proceso de canonización. Una, la que autoriza a nuestra escritora por haberse destacado dentro del marco literario español y, además, por su absoluto dominio de la forma; otra, la que la valida por su interés emocional por Cuba, pese a su larga residencia en España, y su religiosidad. De ésta última surge una Avellaneda “más vivible, más carnal y espiritual a un tiempo, más dinámica, menos figurativa y académica” (Horno Delgado 287).

Con el presente trabajo intentaremos superar ambas posiciones, y demostrar que el sujeto poético de la Avellaneda, más allá de la identificación sentimental con Cuba —lo que no representa una ruptura del rol de “ángeles del hogar” ni una trasgresión del espacio doméstico asignado a las mujeres por el liberalismo y el romanticismo—, acomete una identificación intelectual con la libertad, el progreso industrial y la democracia política, banderas ideológicas de la burguesía cubana del siglo XIX enfrentada al co'onialismo español —lo que significa una ruptura de las fronteras de ese rol y una invasión del espacio público reservado a los hombres. Así, asume un doble compromiso: con el género femenino y con la nación cubana.<sup>4</sup>

Centraremos nuestra atención, específicamente, en la poesía de la autora. Primero, porque fue ésta la que la consagró durante los primeros años de su quehacer; segundo, porque si bien sus numerosas novelas y piezas de teatro —y también sus leyendas, trabajos periodísticos, cartas— constituyen espacios idóneos para cuestionar las consecuencias sociales e históricas de las normas de la feminidad, y en general expresar su ideología progresista, estas negaciones y afirmaciones también están presentes en sus poemas; tercero, porque la lírica casi no ha sido tomada en cuenta, a pesar de su relevancia, en los estudios más recientes sobre la cubana.<sup>5</sup>

## II

Cuando en 1836 Gertrudis Gómez de Avellaneda llega a España, a los 22 años de edad, había completado buena parte de su formación vital e intelectual.<sup>6</sup> Según Max Henríquez Ureña, “ya manejaba el verso con maestría, y así lo demuestran su soneto ‘Al partir’, su canto ‘A la poesía’ y otras composiciones de correcta factura que escribió ese mismo año” (197). Sobre todo, había leído a José María Heredia (1803-39), el iniciador del romanticismo en la lengua española. Las ideas liberales y románticas habían llegado a Hispanoamérica directamente desde Francia e Inglaterra, donde se habían desarrollado verdaderas revoluciones democrático-burguesas.<sup>7</sup> Como ha apuntado Cintio Vitier:

De ahí que nos adelantáramos al [romanticismo] español, tardío y superficial; de ahí que aparezca entre nosotros siempre ligado a la idea de independencia y libertad, aún antes de que puedan señalarse manifestaciones literarias definidas. Bolívar [...] es un romántico completo; lo es ya, incluso, su maestro Simón Rodríguez. En Cuba, ese aspecto vital y político del romanticismo resplandece en la figura del primer Heredia, que además, en lo literario, [...] se adelanta al Duque de Rivas en España y a Esteban Echeverría en la Argentina. (*Los grandes* 11)

Por todo eso nos parece ajustado a la realidad ubicar a la Avellaneda en el ámbito del romanticismo cubano. No otro fue su deseo; lo confirma su airada respuesta a quienes la excluyeron de una antología de poesía cubana por considerarla española:

Tales acusaciones [...] sólo debían hacer reír a quien como yo ha hecho gala en muchas de sus composiciones de tener por patria la de Heredia [...] y tantos otros verdaderos poetas, con cuya fraternidad me honro; [...] a quien como yo, en fin, sabe que su mayor gloria consiste en haber sido distinguida como **escritora cubana**. (Cit. en Portuondo 17)<sup>8</sup>

En los románticos cubanos Vitier subraya su “acendrado eticismo”, porque “a través de tantos suspiros, imprecaciones y lágrimas, latía una poderosa vitalidad fundadora y una fe inquebrantable en el sentido radical de la existencia” (*Los grandes* 9).

A diferencia del romanticismo europeo, como también señaló Alfredo Roggiano, el hispanoamericano enfrenta su realidad histórica. No es una reacción contra el racionalismo y sus instituciones represivas de la libertad individual, sino un intento de corregir el caos social y el caudillismo individualista en las repúblicas emergentes. Más que la exaltación del hombre primitivo, lo prioritario para nuestros románticos es poblar y educar. En ellos la descripción de la naturaleza no constituye una forma de

exotismo literario sino el principio del reconocimiento como americanos. Concluye Roggiano que los románticos hispanoamericanos no ven la muerte como liberación de la vida, sino como "voluntad de gloria, de triunfo, de poder" (286-88).

Pero al situar a la Avellaneda en el ámbito del romanticismo hispanoamericano —y específicamente cubano— no debemos pasar por alto que ella desarrolló la mayor parte de su obra en España. Allí las ideas de la ilustración no prendieron, debido al dominio de la iglesia católica y la debilidad de la propia burguesía, hasta la década de 1830. Nunca se produjo una revolución democrático-burguesa como en Francia e Inglaterra, y el romanticismo, con su culto estético a la subjetividad individual, sólo logró su apogeo entre 1836 y 1842. De este proceso libertario no sólo fueron excluidas las clases subordinadas sino también las mujeres.

En su estudio sobre las escritoras románticas españolas, Susan Kirkpatrick ha advertido que como resultado

la existencia femenina se confiaba al mundo doméstico privado, dentro del cual compartía la existencia del hombre. Dado que no tenía sitio en la esfera pública, no le fueron atribuidos derechos políticos ni intereses económicos propios: sólo tenían status legal por medio de un hombre: padre o marido. Ni siquiera en su único espacio vital, el ámbito privado, era considerada un individuo autónomo sino un adjunto del hombre, la fuente de la felicidad doméstica. (57)

Las contradicciones entre las propuestas liberales de igualdad para todos y marginación para las mujeres, comenzaron a resolverse hacia la década de 1840 con "la imagen cultural que definiría el ideal femenino del resto del siglo: el ángel del hogar" (Kirkpatrick 63). Esta imagen sólo atribuye a las mujeres una subjetividad adaptada a sus funciones domésticas, es decir, la familia, el matrimonio y la reproducción. Las presenta como seres emocionales, carentes de pensamiento y de intereses; como sujetos parciales o, simplemente, como funciones de la subjetividad masculina. De esta forma se aseguraba, en interés de la burguesía y su proyecto cultural, la separación psicológica y moral entre los géneros, la subordinación femenina.

Talento y rigor intelectual aparte, la calidad del quehacer poético de la Avellaneda tiene su fundamento en la lucidez de su tránsito por este cruce de caminos sociales y culturales, en su reconocimiento de la doble subordinación que padecía como mujer y como cubana. Y su romanticismo resulta, en varios sentidos, un caso atípico. Juan Marinello supo reconocer que esta capacidad de nuestra poeta

de aceptar la norma, sin sometersele, esta empresa de equilibrio sabio en el frenesí clamante, ante **nuevo romanticismo**, señor y no derrochador de sus fuerzas, es el hilo que atraviesa cien años y llega viviente y decoroso, desgarrado y lúcido, a la atención distraída de nuestro tiempo. (412)

Sin embargo, se trata de un romanticismo diferente tanto por su forma como por su contenido.

### III

Max Henríquez Ureña ha resaltado cómo en Gertrudis Gómez de Avellaneda, “aunque vivió la mayor parte de su vida en España, escenario de sus mayores triunfos, la evocación de su tierra nativa es constante” (197). Incluso Vitier, el crítico que más frontalmente ha cuestionado la presencia de lo cubano en nuestra poeta, reconoce la existencia de momentos “en que se hace patente su profundo amor a Cuba [...] y hasta su espontánea emoción patriótica” (*Lo cubano* 108).<sup>9</sup> Por nuestra parte, consideramos que la identificación sentimental de nuestra poeta con su patria, lo que denominaremos cubanía, es un elemento que casi no necesita constatación.

En el célebre soneto que abre *Poesías líricas*, “Al partir”,<sup>10</sup> el sujeto poético hace un juramento: “¡Adiós, ¡patria feliz, edén querido!/ ¡Doquier que el hado en su furor me impela,/ Tu dulce nombre halagará mi oído!” (29) Ese nombre —y mucho más: alusiones a la flora, la fauna, el clima, topónimos y paisajes de la isla, así como multitud de recuerdos— aparecerá vinculado a los más diversas expresiones de la subjetividad femenina de la Avellaneda. Desde los poemas que expresan su desbordante ansiedad de mujer, como “A él” y “A mi jilguero”, pasando por los que manifiestan sus posiciones estéticas, como “A la poesía”, hasta los consagrados a ese elemento clave de su espiritualidad que es la fé religiosa, “A la virgen” y “A Dios”.

La muerte de su maestro Heredia, ese que “por ti [Cuba] clamaba en el desierto impío”, le arranca esta efusión de cubanía:

¡Patria! ¡Numen feliz! ¡Nombre divino!  
 ¡Ídolo puro de las nobles almas!  
 ¡Objeto dulce de su tierno anhelo!  
 Ya enmudeció tu cisne peregrino...  
 ¿Quién cantará tus brisas y tus palmas,  
 Tu sol de fuego, tu brillante cielo? (72)

Esas brisas, esas palmas, ese sol, ese cielo las cantará ella misma; de ahí el significativo seudónimo que escogiera, símbolo de sucesión en el ejercicio de la cubanía: La Peregrina.

En el poema que dedica a Quintana afloran recuerdos sobre Cuba, donde se evoca una naturaleza no exótica sino real, una experiencia no imaginada sino vivida:

Allá donde es eterna  
 De los bosques la plácida verdura,  
 Y el cielo tropical su luz derrama;  
 En los albores de mi infancia tierna,  
 Por la alígera fama  
 Llegóme un canto de inmortal dulzura,  
 Y despertó mi mente  
 La insólita armonía  
 Que de tus hados el rigor gemía,  
 ¡Virgen del mundo, América inocente! (186-87)

El sujeto reitera a lo largo del discurso poético su deseo de retorno a Cuba. Y éste no se efectuó hasta 1859, y en circunstancias muy complejas: la Avellaneda acompaña a su marido, el coronel español Domingo Verdugo, como parte del séquito del Capitán General Francisco Serrano.<sup>11</sup> A juicio de Mary Cruz, “el regreso a Cuba pone acentos de entusiasmo en una voz que se creyó a sí misma incapaz del canto” (24). De entonces datan las composiciones “A las cubanas”, “Al Liceo de La Habana” y “A un cocuyo”, plenas de cubanía —en opinión de Raimundo Lazo— hasta en lo estilístico.<sup>12</sup> En “La vuelta a la patria” se define a sí misma como hermana —elemento clave en la construcción de toda nación, por definición una hermandad— de todos los cubanos:

¡Salud, salud, nobles hijos  
 De aquesta mi dulce patria!...  
 ¡Hermanos, que hacéis su gloria!  
 ¡Hermanas, que sois su gala!  
 ¡Salud!... Si afectos profundos  
 Traducir pueden palabras,  
 Por los ámbitos queridos  
 Llevad —¡brisas perfumadas  
 Que habéis mecido mi cuna  
 Entre plátanos y palmas!—,  
 Llevad los tiernos saludos  
 Que a Cuba mi amor consagra. (217)

Hasta este punto, el sujeto poético no ha roto con los códigos de la diferenciación sexual, la norma conservadora que atribuye a la subjetividad femenina intensidad pero poca variedad: “consiste sólo en amor. Todas las demás formas de deseo —ambición, rebeldía, aspiración de mayor bien para la humanidad— ni siquiera se consideraban en relación con las mujeres” (Kirkpatrick 63-64). La ruptura se producirá cuando se cuestione la principal herencia misógina recibida por el ángel de la ideología liberal española: la supuesta irracionalidad de la mujer, la alienante negación de sus cualidades intelectuales.

Esta concepción reaparece hasta en los comentarios más elogiosos y bien intencionados de la crítica cubana sobre la Avellaneda. A pesar de ubicarla entre “los primeros lugares en la poesía de nuestro idioma en su época”, superando a Quintana, Gallegos y Lista, José Lezama Lima concluye que “[p]or encima de su expresión literaria, está su expresión temperamental, y ésta es incuestionablemente rica, sincera, apasionada, con toda la exuberancia de su **pathos** al descubierto” (71). También Marinello reduce el valor literario de la nuestra poeta a lo emocional, al considerar como “su territorio más afortunado [...] la pasión femenina desbordada y maltrecha, muerta y resucitada, humillada y clamante, soberana y deshecha, congojosa y altiva” (411). No, lo más ardiente y lúcido de la Avellaneda no era su corazón sino su inteligencia.

#### IV

En “A la tumba de Napolcón en Santa Elena”, Gertrudis Gómez de Avellaneda se arriesga con la historia, un espacio entonces vedado a la mujer. Allí el sujeto poético increpa a los políticos: “¿[...] quién nos asegura que en vosotros, / ¡Ministros de la cólera!, no sea/ Virtud el genio, absolución la gloria?” (58). Antes ha advertido a quien ejerce el poder que no debe sentirse superior a otro ser humano:

¡Y, sin embargo, como el vulgo mueres!..  
Igual al segador —que de la era  
Cansado vuelve, y en tranquilo sueño  
Sobre su biello su jornal espera—  
[...] Bajas a tu sepulcro solitario;  
Para aguardar, del juez incorruptible,  
De tu vida el salario... (57)

El soneto que la Avellaneda dedica “A Washington” resulta, en este orden de cosas, altamente revelador. Fue escrito en 1841 y refundido años después, cuando la autora visitara la tumba del héroe americano. Vale destacar la oposición que hace entre una Europa sanguinaria y una América gloriosa y, sobre todo, la exaltación del líder anticolonialista como “genio del bien”. Los versos finales van más allá del americanismo y devienen una sutil apología de la democracia política:

¡Más los pueblos sabrán en su conciencia  
Que el que los rige libres sólo es fuerte;  
Que el que los hace grandes sólo es grande! (78)



La oda “A Su Majestad la Reina doña Isabel Segunda” constituye, posiblemente, la más abierta y polémica invasión del espacio público realizada por la Avellaneda. Esta composición, leída por la autora en el Liceo de Madrid en diciembre de 1843, publicada por la prensa de la época e incluida en la edición de 1851 de *Poesías líricas*, “fue objeto de significativo retoque años después” (Henríquez Ureña 199).<sup>13</sup> He aquí el fragmento capital en su versión definitiva, donde le pide explícitamente a la soberana de España:

Recuerda que en los mares de occidente  
—Enamorando al sol que la ilumina—  
Tienes de tu corona  
La perla más valiosa y peregrina;  
Que allá, olvidada en su distante zona,  
Do libre ambiente a respirar no alcanza,  
Con ansia aguarda que la lleve el viento  
—De nuestro aplauso en el gozoso acento—  
La que hoy nos luce espléndida esperanza... (138)

Este poema resulta un texto inobjetablemente político, incluso en el sentido tradicional —y en buena medida, patriarcal— del término. Insistimos en la trasgresión del espacio doméstico, del reino de lo privado, que realiza el sujeto poético femenino. Si “la política no es cosa de mujeres”, como se decía en tiempos de la Avellaneda y se dice aún en el nuestro, su actitud es poco menos que escandalosa. Además, los cambios introducidos en el texto expresan una voluntad política —al menos, en el sentido de reformar el poder colonial— hacia la realidad social de Cuba, cuya carencia de libertad es denunciada con toda franqueza.

En su canto “Al árbol de Guernica”, asistimos a otro elogio de la libertad, de la capacidad de resistencia de un pueblo ante la opresión, y sobre todo de la democracia:

Nunca abrigaron mercenarias greyes  
Las ramas seculares,  
Que a Vizcaya cobijan tutelares;  
Y a cuya sombra poderosos reyes  
Democráticas leyes  
Juraban ante jueces populares. (214)

“A la visita del Niágara” —otra conexión con su maestro Heredia— la Avellaneda hace profesión de fe americanista. La naturaleza es allí símbolo de identidad y no motivo exótico. Y cuando el sujeto poético aparta la vista del fenómeno natural y mira al puente se produce un momento significativo. Elogia el desarrollo técnico y la determinación de un pueblo en aras de su independencia:

¡Salve, signo valiente  
Del progreso industrial, cuyas alturas  
—A las que suben las naciones lentas—  
Domina como rey el joven pueblo  
Que ayer naciente en sus robustos brazos  
Tomó la libertad, y que hoy pujante  
De la marcha común salta los plazos,  
Y asombra al mundo, que lo ve gigante! (238)

En el tejido de las tendencias ideológicas de la burguesía cubana del siglo XIX identificadas por Sergio Aguirre, la Avellaneda estuvo más cerca del reformismo que del anexionismo y el independentismo (76). Sin embargo, se diferencia de reformistas como José Antonio Saco y Domingo del Monte en que nunca titubeó ante la abolición de la esclavitud. Según Aguirre, es mayormente “[p]or temor al negro [que la burguesía cubana] no se subleva contra España” durante décadas (79). Precisamente esto, además de su total desvinculación de la corriente que propugnaba la anexión a los Estados Unidos y “que pudo haber dado al traste con la nacionalidad cubana” (Aguirre 88), le acerca al independentismo de Carlos Manuel de Céspedes e Ignacio Agramonte. Mas cuando en 1868 “[n]i el anexionismo ni el reformismo podían ser soluciones” (Aguirre 91) y estalla la guerra de independencia, nuestra poeta estaba física, emocional e intelectualmente agotada. Aunque vale resaltar el gesto de dedicar a su patria, en ese momento definitorio, la colección completa de sus obras (Cruz 7).

## V

Afirmar que Gertrudis Gómez de Avellaneda no fue una escritora comprometida supone, más que partir de una concepción limitada de la política, hacer una deficiente lectura de su obra. Como creemos haber demostrado, nuestra autora comparte los anhelos de libertad, progreso industrial y democracia política de la burguesía cubana del siglo XIX. Esa clase social que en líneas generales “juega un papel progresista en gran parte del siglo” en cuestión, pues con su lucha contra el “colonialismo represivo hace posibles otras luchas posteriores y definitivas” del pueblo cubano (Sergio Aguirre 78). Mas que con la “cultura criolla de la clase esclavista de plantaciones”, su obra entronca con la “cultura nacional de las clases medias ilustradas, identificadas idealmente con el devenir de la nación” (Ibarra 7). Esta no devendría realidad social objetiva hasta la formación del pueblo cubano, en un etapa que no alcanzó la trayectoria existencial y creativa de nuestra poeta, “en el curso de la revolución democrático-burguesa” de 1868 (Ibarra 11).

Entonces, ¿por qué insistir en la supuesta fragmentación del sujeto poético de la Avellaneda? Más bien, se trata de un sujeto coherente en su multiplicidad, punto de confluencia de las construcciones simultáneas de género y de nación. Esto queda nítidamente expresado “En el álbum de una señorita cubana”:

¡Digna imagen de tu patria!  
 ¡Virgen, joven como ella,  
 Como ella fuerte y lozana!  
 ¡En ti la gozan mis ojos,  
 En ti mi pecho la ama,  
 En ti la admira mi mente  
 Y en ti mi lira la canta! (146)

Nuestra poeta padeció en carne propia esa estrategia de la ideología patriarcal consistente en reafirmar la pasividad creativa de la mujer designando como “varonil” cualquier discurso trascendental.<sup>14</sup> Su obra no sólo refleja esa jerarquía sino que la subvierte, y va más allá de los temas centrales de la literatura femenina del siglo XIX: el matrimonio, el amor y los celos. Además de explosión sentimental, esta poesía es exploración racional del ser, búsqueda del conocimiento. Hasta en sus versos religiosos “hay un razonar, un teologizar, antes que una verdadera efusión mística” (Portuondo 12). Así desafió la convención cultural que clama por una mujer pura, no contaminada por el deseo de conocimientos y de experiencias.

El compromiso de la Avellaneda no se limita a lo temático sino que se extiende a la calidad de la propia escritura. Cruz ha estudiado la “amplia gama de metros, ritmos y estrofas” usada por la autora, que

se aproximó al actual versolibrismo o ametría con la ruptura de ritmos y medidas en combinaciones desusadas dentro de los patrones clásicos con la invención de otros patrones, y con la variedad estrófica, métrica y rítmica de sus poemas sinfónicos. Pero, además, se anticipó al modernismo en versos como los dodecasílabos “rubenianos” de “Los reales sitios”. (14)

En su registro poético, la Avellaneda empleó desde las formas más simples del verso español hasta las más complejas, rescatando no pocas formas en desuso durante siglos e incluso creando nuevas formas.<sup>15</sup> El resultado es una obra poética de singular musicalidad, que anuncia el énfasis rítmico tan caro al modernismo. Detrás de este virtuosismo formal creemos percibir, también, la voluntad de irrupción del sujeto poético en un campo vedado para la mujer. Sí, el dominio de las formas de expresión poética fue otro de los recursos de legitimación empleados por nuestra poeta. Con su voz ella desafió la represión, la marginación, el silencio que durante siglos han padecido los subordinados.

Con su quehacer, nuestra poeta intentó hacer realidad una de las propuestas más revolucionarias en la historia de la cultura: la fusión del arte con la vida. Como ha señalado Mirta Aguirre,

el romanticismo de la Avellaneda traspasó los límites del arte para ir a afincarse en la propia existencia. [...] Sin haberse casado, se atrevió a ser madre; amó por encima de leyes y de reglas no olvidándose de ellas, sino desechándolas; rompió los moldes de la vida femenina de su época como el romanticismo rompía los moldes literarios [...]. Fue un gran poeta porque era un gran caso humano. (310)

Para la Avellaneda, el poder de la poesía es, en última instancia, como mujer y como cubana, una herramienta de liberación. El arma vital de su insubordinación. En su canto “A la poesía” —donde se define a ésta como femenina: “Alma del orbe” (30), “Virgen de Paz” (33)— se expresa la plena conciencia del ejercicio de ese poder, ya que cuando “¡Hablas! ¡Todo renace!”. Y así:

Tu genio independiente  
Rompe las sombras del error grosero;  
La verdad preconiza; de su frente  
Cela con flores el rigor severo;  
Dándole al pueblo, en bellas creaciones,  
De saber y virtud santas lecciones... (31)

*Eugene, primavera de 1997-Austin, invierno de 1999*

## NOTAS

1 Según Raymond Williams, estamos alineados mucho antes de que nos demos cuenta, ya que “nacimos dentro de una situación social, dentro de unas relaciones sociales, dentro de una familia, [y dentro de una lengua], todo lo cual ha formado lo que podemos después pensar sobre nosotros mismos como individuos”. Y esa conciencia de la individualidad es, precisamente, “la conciencia de todos esos elementos de nuestra formación” (85). El compromiso consiste entonces en “hacernos conscientes de nuestros propios alineamientos reales” (86). La traducción de los textos de Williams —así como los Anderson, Butler y Miller que se citarán más adelante—, es responsabilidad del autor.

2 Para Judith Butler, “[n]o hay identidad genérica detrás de las expresiones de género; esa identidad es constituida por medio de la actuación [performatively] por las mismas ‘expresiones’ que se dicen son sus resultados” (25). Y continúa: “Si hay algo cierto en el reclamo de [Simone de] Beauvoir de que una no nace sino más bien **se hace** mujer, entonces **mujer** en sí misma es un término en proceso, un devenir, una construcción que no puede verdaderamente tener origen ni fin. Como práctica discursiva continua, está abierta a la intervención y a la resignificación” (33). En definitiva, “resulta imposible separar ‘el género’ de las intersecciones políticas y culturales en las cuales es invariablemente producido y mantenido” (3). Esto es particularmente importante en el caso de América Latina, donde junto a la subordinación genérica se manifiestan, con todo su inhumano rigor, la opresión clasista y racial así como la dependencia colonial y neocolonial.

3 En la historia de la literatura cubana, la única antecesora relevante de la Avellaneda es la narradora Mercedes de Santacruz, Condesa de Merlín (1789-1852). Además, como ha señalado Beth K. Miller, los trabajos de nuestra autora “son contemporáneos de los escritos, discursos y actividades políticas de las pioneras del feminismo norteamericano [...]. La Avellaneda [...] perteneció a la misma generación de Susan B. Anthony (nacida en 1820), Ernestine Potowski Rose (1810), Elizabeth Cady Stanton (1815) y Lucy Stone (1818). La serie de la Avellaneda ‘La mujer’ [apareció en el *Albun cubano de lo bueno y de lo bello*, editado en La Habana bajo su dirección] era idéntica, en muchos de sus conceptos y propósitos, al popular libro de Margaret Fuller, *Mujeres del siglo XIX*, publicado en 1845” (18).

4 Por nación entendemos, con Benedict Anderson, “una comunidad imaginada no sólo en lo político sino también en lo físico. Es decir, con límites, fronteras y soberanía específicas y, al parecer, inherentes” (6). Es imaginada porque “indiferente a la verdadera desigualdad y la explotación que prevalezca en cada [comunidad] la nación siempre se concibe como un estado de camaradería profundo y horizontal” (7).

5 Entre las obras fundamentales de la Avellaneda suelen citarse las novelas Sab (1841), *Dos mujeres* (1842), *Espatolino* (1844), *Guatimozín, último emperador de Méjico* (1846), y *El artista barquero* (1867). Sobre ellas se han publicado, además del estudio citado de Picon Garfield, varios excelentes trabajos. Ver, entre otros: Guerra, Lucía. “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Revista Iberoamericana* 132-133 (jul.-

dic. 1985): 707-722. Araujo, Nara. "Raza y género en *Sab*". *Casa de las Américas* 190 (ene.-mar. 1993): 42-49. Sommer, Doris. "Sab c'est moi". *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. Críticos de la autoridad de Mirta Aguirre consideran a la Avellaneda como "el nombre más alto que existe en la literatura dramática hispanoamericana del pasado siglo" (305). Merinello pensaba que "[d]espués de José Martí [...] es la Avellaneda el caso isleño de mayor riqueza y poderes. Con un sentido profesional del oficio sorprendente para su época y para su sexo, la Peregrina se derrama por todos los cauces de la creación y es, sin treguas, una conciencia revelada en la letra" (410). El vastísimo teatro de la Avellaneda, que incluye piezas maestras como *Baltasar* (1858), es también un terreno prácticamente inexplorado por la crítica.

6 Lezama aporta, en este sentido, algunos datos relevantes: "Existió siempre en la ciudad de Camagüey, un ambiente de tertulia, de pequeñas representaciones teatrales, de bibliotecas privadas, que permitían, como en el caso excepcional de la Avellaneda, una sólida formación autodidáctica". Además, en Camagüey nuestra poeta siguió ese "estilo de vida que propicia el encuentro del niño con su imagen, y la prolongación del **paideuma**"; es decir, allí se dió "el descubrimiento del niño en su circunstancia, que va más allá, en las naturalezas creadoras, del límite de la edad, pues mientras hay **paideuma**, hay creación, tanto literaria como en el ámbito del Eros, que aporta una simpatía universal por cuanto nos rodea" (71-72).

7 La conexión entre el programa liberal y la agenda literaria del romanticismo se da, a juicio de Kirkpatrick, de la siguiente forma: "mientras que una reforma política ha de crear el espacio social y económico en el que el sujeto pueda ejercer sus derechos y desarrollar sus intereses, la innovación literaria ha de sacar a la luz los espacios íntimos de ese mismo sujeto, en los que el deseo y la fantasía forman parte de la realidad tanto como las acciones que generan" (56).

8 Además de Heredia y de la Avellaneda, los más prominentes poetas románticos cubanos son Gabriel de la Concepción Valdés (1809-44), José Jacinto Milanés (1814-63), Rafael María de Mendive (1821-86), Joaquín Lorenzo Luaces (1826-67), José Fornaris (1827-90), Juan Clemente Zenea (1832-71), Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922) y Julia Pérez Montes de Oca (1839-74).

9 Ha escrito Vitier: "lo que no descubrimos en ella es una captación íntima, por humilde que sea, de lo cubano en la naturaleza o en el alma; ni una voz que nos toque las fibras ocultas. Gallarda y criolla, sí; [...] pero ¿cubana de adentro, de los adentros de la sensibilidad, la magia y el aire [...]? Confieso llanamente mi impresión: no encuentro en ella ese registro" (*Lo cubano...* 110).

10 La primera edición de este libro es de 1841, hubo una segunda aumentada en 1851 y una tercera, también con añadidos pero sobre todo corregida, en 1869. Todas estas ediciones, realizadas en vida de la autora, comienzan con "Al partir".

11 Comenta Portuondo que "la llegada de la Avellaneda en el séquito del Capitán General, dejó fríos a los cubanos. Toda la juventud intelectual de Cuba, era ya separatista" (14). No obstante, el crítico reconoce que en Cuba nuestra poeta "realizó una labor estupenda", y no solamente en el terreno privado sino también

en el literario. Ella “se incorporó al movimiento de renovación del gusto que se producía en Cuba, y en 1860 fundó el *Albun de lo bueno y de lo bello* que es uno de los órganos de reforma del romanticismo”, que ya entraba en su fase de decadencia (15). Para Cruz, durante la mayor parte de este paréntesis de cinco años la Avellaneda “vivió feliz junto al esposo en el querido ambiente de su Isla, trabajando con asiduidad por la cultura de sus coterráneos, halagada desde los primeros momentos, y coronada [...] apenas dos meses después de su arribo, y no por manos reales, sino por manos de hermana, [...] mientras unas pocas voces disonantes hacían resaltar la armonía del coro popular en su homenaje” (11).

12 Lazo ha cuestionado la postura crítica de “limitar lo cubano de la Avellaneda a lo puramente temático, porque lo cubano pasa a ser en su poesía una nota estilística, su preferencia por la descripción” (86). E insiste en que “el contacto con la tierra cubana, con la patria sentimental a la que vuelve, desvía su obra poética hacia lo descriptivo, modificando su estilo” (86).

13 Lezama ofrece su versión de los hechos: “Abierto un certamen [...] para premiar las dos mejores odas a Isabel II, que había indultado de la pena de muerte a varios condenados por delitos políticos, abierto los pliegos que contenían las dos mejores odas, el premio y el accésit correspondieron a la Avellaneda, colocándose en señal de triunfo sobre sus sienes, una corona de laurel de oro, la que le fue ceñida por el Infante D. Francisco en ausencia de la Reina Isabel II” (69-70).

14 A este prejuicio no parece haber escapado ni un revolucionario cabal como José Martí. En 1875, arriesgó un juicio que no debe ser pasado por alto: “Hay un hombre altivo, a veces fiero, en la poesía de la Avellaneda”; ella “es atrevidamente grande” (11) y sus dolores “son fiebrezas” (12). E insistía: “No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio; era algo así como una nube amenazante” (11-12).

15 A saber, “el dodecasílabo de seguidilla (con elementos de siete y cinco sílabas); el verso de trece, formado por elementos de siete y seis; el de catorce, con elementos de ocho y seis; el de quince (con base trisilábica y formado por elementos de seis y nueve); y el de dieciséis sílabas, que compuso con elementos de diez y de seis sílabas” (Cruz 19).

## OBRAS CITADAS

- Aguirre, Sergio. *Eco de caminos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1974.
- Aguirre, Mirta. *Ayer de hoy*. La Habana: Ediciones Unión, 1980.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso, 1991.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Cruz, Mary. "Los versos de la Avellaneda". Gómez de Avellaneda, 5-28.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Antología poética*. Ed. Mary Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
- Horno Delgado, Asunción. "Alegatos a la representación: El canon poético femenino cubano, desde sus orígenes hasta la Avellaneda". *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 283-89.
- Ibarra, Jorge. *Nación y cultura nacional*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritura y subjetividad en España, 1835-1850*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Lazo, Raimundo. *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poesía lírica*. México: Porrúa, 1978.
- Lezama Lima, José ed. *Antología de la poesía cubana*. Vol. 2. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- Marinello, Juan. *Cuba: Cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Martí, José. "Luisa Pérez". *Elegías familiares*. Por Luisa Pérez de Zambrana. La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1937.
- Miller, Beth K.. "Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist". *Revista/ Review Interamericana* 4 (1974): 177-183.
- Picon Garfield, Evelyn. "La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Inti* 41-42 (1994): 75-91.
- Portuondo, José Antonio. "La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Anuario L/L [La Habana]* 3-4 (1972-73): 3-24.
- Roggiano, Alfredo. "La poesía decimonónica". *Historia de la literatura hispano-americana*. Ed. Íñigo Madrigal. Vol. 2. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. 277-288.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: U. Central de Las Villas, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Los grandes románticos cubanos*. Antología. La Habana: Tercer Festival del Libro Cubano, 1960.
- Williams, Raymond. *Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*. Ed. Robin Gable. New York: Verso, 1989.





## EL GÉNERO SEXUAL EN LA NARRATIVA DE JUAN CARLOS ONETTI: A PROPÓSITO DE *LA VIDA BREVE*

Elena M. Martínez  
Baruch College (CUNY)<sup>1</sup>

**E**n este trabajo me propongo examinar las construcciones de género sexual en la narrativa de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1908-1994). Sin embargo, debido a la importancia de *La vida breve*, y por considerarla representativa de la producción de Onetti, haré más referencias a la misma. Mi estudio, a diferencia de los estudios de representación de la mujer que tuvieron auge en la década del setenta y principios del ochenta, propone el análisis de la construcción de subjetividades masculinas y femeninas, y su correspondencia con el espacio literario que explora la diferenciación entre ficción y realidad en la narrativa de Onetti. Aunque el universo literario de Onetti reproduce la ideología patriarcal inscrita en el sistema de géneros sexuales, en él hay ciertas modalidades dignas de estudio y que ponen de manifiesto la complejidad del autor.

Investigo la configuración de las subjetividades masculinas y femeninas, sus funciones en la narrativa y la homología con la construcción literaria misma. Considero la posición social de los personajes masculinos y femeninos en distintos espacios— para señalar el carácter periférico de las subjetividades femeninas y, mostrar cómo, contrario a lo que sucede con las subjetividades masculinas en el sistema patriarcal, aquí también ocupan espacios (sociales) marginales. Los personajes masculinos están en la periferia por ser, muchos de ellos, escritores que se refugian en la creación negándose a ejecutar el papel tradicional —de productores económicos— que la sociedad burguesa les impone; otros, son personajes asociados con la ilegalidad, la prostitución o personajes enfermos física o psicológicamente.

Para que se aprecie mejor la discusión, resumiré el argumento de *La vida breve*, obra de fundación que inicia el conocido ciclo onettiano de Santa

María. La novela, dividida en dos partes (la primera tiene 24 capítulos; la segunda 17), empieza con el interés que despiertan en Brausen, los ruidos que oye en el apartamento contiguo al suyo, el cual ocupa la prostituta Queca. A partir de la voz de la Queca que escucha a través de la pared, Juan María Brausen, empleado de una agencia de publicidad y quien necesita escribir un argumento, inventa historias de otras vidas. Defraudado con su existencia vacía, el fracaso de su matrimonio con Gertrudis y la amputación del seno de ésta, Brausen crea un mundo imaginario. El argumento tiene tres líneas principales que corresponden al entramado de las vidas “breves” de dos de los personajes creados por el protagonista, Brausen, y los personajes alter-egos que imagina: Díaz Grey (el médico) y Arce (el amante de Queca). Brausen funda el mundo de Santa María superponiendo tres historias, la suya y la de los personajes inventados. Valiéndose del proceso de creación de Brausen, Onetti explora la diferenciación entre realidad y ficción. Curiosamente, la escena final de *La vida breve* presenta un carnaval en que los personajes disfrutan con el juego de apariencias, con la confusión de identidades y las inversiones, esto es, la posibilidad de aparentar ser otro y jugar a hacer el papel de otro. Este espacio carnavalesco es emblemático de la enajenación de Brausen y está a favor de la ambigüedad del universo literario onettiano.

En la formación de subjetividades y la construcción literaria misma, Onetti se vale de las técnicas de especularización y oposición. Especularización apunta a dos significados intrínsecamente unidos: una connotación tiene que ver con la formación de identidades en la novela, y con la construcción del género sexual, y la otra, delata el proceso de metaficción y la relación de realidad/ficción que, como señalé antes, investiga mucha de la narrativa de este autor. La oposición alude a la contraposición de personajes (del mismo sexo o de distinto sexo) que presentan posiciones o valores distintos y que son requisito indispensable en la narrativa de Onetti.

La palabra “especular” designa aquí la técnica de elaborar personajes a partir de un personaje modelo y, específicamente en *La vida breve*, a la creación que lleva a cabo el protagonista Juan María Brausen, quien encarnando al escritor en el proceso literario, nombra e inventa otros personajes de la ficción. Aún más, en la narrativa de Onetti, el personaje masculino en función de escritor o de la ideología literaria es un lugar paradigmático.

El proceso de invención de Brausen—el cual coincide con el comienzo de la novela—surge de la necesidad de éste de sobrepasar la alienación a través de la reparación de la realidad. Utilizando el mecanismo de sustitución, Brausen reemplaza una realidad por otra, proyecta y desarrolla los personajes a partir de la pérdida inicial del seno de su esposa Gertrudis, y atraviesa por el reconocimiento y el rechazo de la imagen mutilada de ella:

No quiero soportar la imagen de Gertrudis tendida de espaldas, vigilando alternativamente los platillos de una balanza, calculando la intensidad de los dolores que pueden, en cualquier momento, transmitirle un nuevo aviso de enfermedad desde el pulmón y estudiando, en el otro platillo, las probabilidades que tiene de volver a vivir, de participar, interesarse y conquistar, de compadecer a los otros. (*La vida breve* O.C. 471)

Al igual que los otros personajes masculinos onettianos (por ejemplo, Eladio Linacero de *El Pozo*, Larsen de *Juntacadáveres* y Medina de *Dejemos hablar al viento*), Brausen se caracteriza por su conciencia existencial y por su capacidad de reflexionar sobre el mundo y sus experiencias. Onetti presenta un personaje problemático y complejo que percibe su enajenación y que se rebela contra la rutina diaria y las obligaciones. Esa conciencia se ve en Brausen – personaje que emblematiza el problema ontológico. En las primeras páginas de la novela, Brausen apunta:

Entretando, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarse y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. (*La vida breve* O.C. 476)

En la cita anterior, el énfasis en los adjetivos “pequeño”, “tímido” y luego el diminutivo “hombrecito” indican una actitud de auto-lástima, auto-desprecio y el conocimiento de ser un ente menor, producto de la creación de un autor. Brausen, como Linacero en *El pozo*, Larsen en *Juntacadáveres* y Medina en *Dejemos hablar al viento*, siente desconfianza y cierta repulsión hacia sí mismo y hacia el género humano. Además de ser una forma de disminuirse y mostrar la impotencia que siente Brausen ante los acontecimientos de su vida, estas palabras encierran un sentimiento de devaluación de la masculinidad. Esto es interesante pues si el patriarcado percibe al sujeto masculino como estable, el autor desestabiliza esa construcción y hace que la configuración de las subjetividades masculinas desafíe las convenciones.

El gesto de Brausen de describirse ante el espejo es un ardid común de los personajes masculinos onettianos. Estos autorretratos, por un lado, contribuyen a fijar el espacio del sujeto masculino y a poner de manifiesto la conciencia que tiene de la importancia de la relación entre el mundo exterior y el interior; por otro lado, delatan el narcisismo que caracteriza a las subjetividades masculinas y que es rasgo esencial en las relaciones entre personajes de distintos sexos en la novela.

Otra característica de los personajes masculinos que se aprecia en la cita anterior, es el cansancio, el cual está asociado en la narrativa de Onetti con

el proceso de ficcionalización. Precisamente, *La vida breve* comienza cuando Brausen intenta sobrepasar la alienación a través de la reparación de la realidad. Brausen remplace su realidad (la enfermedad de Gertrudis, el tedio del trabajo y del matrimonio) por otra realidad (la ficción, la invención de personajes, las historias sobre Arce, Queca y Díaz Grey). Esto es: proyecta y desarrolla los personajes a partir de la pérdida inicial (del seno de la esposa) y atraviesa por el reconocimiento y el rechazo de la imagen mutilada de ella.

El poder imaginativo de Brausen lo impulsa a inventar otras vidas y realidades que se oponen o corresponden a sus experiencias. Sus creaciones son una duplicación de sí mismo pero con la posibilidad de cambio. Esa creación, basada en la especularización y oposición, conlleva la instauración de un juego de personalidades, la cual representa una subversión al concepto tradicional de la identidad como algo fijo y estable. Esto pone de manifiesto la idea de que no hay una subjetividad auténtica y, por el contrario, apoya la idea de que la identidad es variable, y escapa a la fijación, lo cual se hace eco del concepto derrideano de sujeto descentrado. Así, la identidad masculina fragmentada, tan característica de la narrativa de Onetti, emblemiza un universo narrativo sin verdades absolutas donde prevalece la ambigüedad.

La transformación de Brausen y la reiteración de la posibilidad de vivir otras existencias culmina en la novela con el carnaval, durante el cual los personajes asumen el disfraz. Y es en el carnaval que Brausen logra conseguir la liberación que buscaba desde el principio, “ser libre, irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad” (*La vida breve* O.C. 694). El carnaval reitera la transformación de Brausen y marca el momento de la toma de conciencia de ese cambio que se ha operado en él.

Elemento básico en la formación del género sexual, la oposición se da en *La vida breve* a nivel de individuos y de grupos. Por oposición, se entiende la confrontación de un personaje con otro, teniendo en cuenta la diferenciación por sexo (la más común) y por edad. Es decir, los personajes se crean como imagen especular de otros y aparecen involucrados en las situaciones narrativas en pares por características físicas y psicológicas opuestas. Es común en la narrativa de este autor encontrar personajes masculinos que presentan características o modos de ser opuestos o que representan visiones o ideologías de vida contrarias. Los modos de ser o la actitud de los personajes ante la vida se contraponen, lo cual le vale a Onetti para crear un contrapunto ideológico y escapar del dogmatismo. En muchas ocasiones las situaciones o acontecimientos incluyen a dos personajes masculinos, a dos personajes femeninos, y a personajes de distinto sexo. Por ejemplo, en *La vida breve* aparecen Brausen y Stein, Gertrudis y Queca y Brausen y Gertrudis. Ejemplos de pares de personajes que se enfrentan por presentar distintas ideologías son Brausen y Stein (en *La vida breve*) y

Larsen y Petrus (en *El astillero*). Si Brausen presenta una ideología marginal, por estar interesado en la creación y la reflexión, Stein, el dueño de la agencia de publicidad en que aquél trabaja, es un hombre ambicioso, dinámico, interesado en el dinero y en la productividad económica. En *El astillero* (1961), Larsen representa la marginalidad y cierto idealismo mientras que Petrus, el dueño del viejo astillero, encarna el poder y la ambición. Este binarismo le sirve a Onetti para criticar la clase social (burguesa) que Stein y Petrus representan y, por otro lado, indagar en una figura marginal, la cual en el caso de Brausen está en función de escritor—como antagonista de la clase que Stein y Petrus encarnan.

Una constante desde *La vida breve* hasta la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe* (1993), es la presentación de un mundo homosocial en el cual las mujeres están en función de las identidades masculinas. Como veremos más adelante, mientras que Brausen escribe, curiosamente, y con amplias implicaciones ideológicas, los personajes femeninos insatisfechos con la realidad, se prostituyen, mueren o enloquecen.

En ese universo, la narrativa surge y se da como una transacción masculina. Muchos de los textos de Onetti (“Presencia”, *Para una tumba sin nombre*, *Cuando entonces*, entre otros) comienzan con una conversación entre hombres, quienes recuerdan o evocan a una figura femenina a quien aman o desean. O también, el narrador masculino —en un claro gesto especular— observa, evoca o recrea a un personaje femenino que ama. Así, se puede decir que en la producción de Onetti hay una relación entre deseo masculino (heterosexual) y narrativa. Todos los narradores onettianos son masculinos, mientras que los objetos de la narración son sujetos (¿objetos?) femeninos. El papel de las mujeres onettianas es marcar una diferencia, y esa diferencia apoya la identidad (masculina) y el poder masculino como asegura Millington.<sup>2</sup> El valor (valor paradójico, por supuesto, y que responde a construcciones patriarcales) de las mujeres radica en la función que ellas cumplen para los hombres, ya sea ésta en términos de la producción narrativa o la gratificación sexual de los personajes masculinos.

Las escenas iniciales de *La vida breve*, *Cuando entonces* (1987) y el relato “Presencia” (1978) presentan el deseo (sexual) del personaje masculino por el femenino. En *La vida breve*, Brausen —a través de los ruidos que llegan del apartamento de la Queca, la imagina y la desea. El proceso de ficcionalización que emprende Brausen tiene que ver con distintos aspectos de su vida: su interés por Queca, la relación (económica y social) con Stein, y la relación afectiva y sexual con su esposa Gertrudis. Sin duda, estos aspectos están relacionados pues Brausen, empleado de Julio Stein, debe escribir un argumento cinematográfico para éste. Y su salvación, la cual radica en la escritura del argumento para Stein, depende de su relación con las dos mujeres quienes estimulan su imaginación, y lo satisfacen sexualmente.

En *La vida breve*, *Cuando entonces*, *Para una tumba sin nombre* y “Presencia”, la ficción se origina en la apropiación (especular) imaginaria del sujeto femenino (visto como objeto) y de la ausencia del mismo. Uno de los ejemplos más claros de la relación de narrativa y apropiación del cuerpo femenino en el corpus de Onetti es la novela *Para una tumba sin nombre*. Aquí, los personajes masculinos inventan y subvierten distintas versiones sobre Rita que aparece como un lugar vacío para la elaboración narrativa de las subjetividades masculinas. Otro ejemplo curioso es el relato “Presencia” (*Presencia y otros cuentos*)—el cual, simbólicamente, inscribe el juego de ausencia/presencia del personaje femenino. La narrativa como transacción masculina se ve en la relación de Malabia y el detective; el primero le paga al detective para que le construya una fantasía sobre María José, fantasía que el narrador terminará creyendo.

En los textos antes mencionados, la narrativa comienza y tematiza la búsqueda de la mujer que lleva a cabo el narrador masculino. La mujer se presenta como un enigma (una ausencia), es decir, como alguien rodeado de muchas interrogantes (no se conoce su nombre o no se puede precisar nombre ni edad). Ellas aparecen como “el otro”, el opuesto, lo desconocido; son objetos de la imaginación masculina y se constituyen como “lo diferente” al hombre. Como apunta Mark Millington, las mujeres en la narrativa onettiana son “objetos y signos, no hablan, no desean, no producen significado.”<sup>3</sup> Los personajes femeninos son un lugar especular, esto es, la otredad masculina.

En esa configuración de la otredad, en la narrativa de Onetti, como ha sido característico en los discursos literarios, artísticos, y culturales, la negación de la sexualidad femenina es esencial. Es contradictorio que a la mujer se le presente como objeto sexual y que a la vez se le niegue la capacidad de actuar para satisfacer ese deseo, el cual es prerrogativa del sujeto masculino. Esto es: el cuerpo femenino se objetiva y es lugar de origen de la productividad narrativa (porque los personajes comienzan a ficcionalizar sus mundos a partir de la relación con las mujeres) o de placer sexual y visual para el hombre.

En el proceso de ficcionalización que llevan a cabo los sujetos masculinos, los cuerpos femeninos son centrales. La amputación del seno de Gertrudis es la situación o instancia que pone en marcha el impulso imaginativo y literario de Brausen, y a partir de la pérdida del seno de Gertrudis, Brausen se convierte en productor de una realidad. No obstante, si la visión de la carencia de Gertrudis le resulta repugnante a Brausen, ésta también lo inspira:

Un momento más, un diminuto suceso cualquiera y la misma Gertrudis bajaría del retrato para salvarme del desánimo, del clima de amor emporcado, de la Gertrudis gruesa y mutilada; vendría a guiarme la mano para escribir un nuevo principio. (*La vida breve* O.C. 635)

Desde una óptica feminista, el corte del seno de Gertrudis como requisito para la labor creadora de Brausen es problemático ya que, obviamente, el gesto está marcado por la misoginia, pues la creación se vincula estrictamente con lo masculino. Y aún más, se da a entender que la aniquilación de lo femenino es requisito para la ficcionalización del mundo, la cual es privilegio único del varón. Así, Onetti reitera los postulados misóginos imperantes en la época, los cuales los discursos psicoanalíticos—pensemos en las teorías de Freud y Lacan— conminados por el falocentrismo, sustentaron.

A los personajes de Brausen, Arce y Díaz Grey en *La vida breve*, se oponen, a la vez que corresponden, los personajes femeninos. Coincidiendo con lo que ha sido la norma en los discursos literarios, en Onetti prevalece un esencialismo en la presentación del género sexual. Las categorías binarias establecidas por la ideología patriarcal designan como positivo y superior lo masculino, lo cual se asocia con la cultura, la civilización, lo racional, lo capaz de trascender la materia. Dentro de este sistema, lo femenino se vincula con la naturaleza, la materia, lo intrascendente y lo permanente. La idea de la mujer como naturaleza, madre, cuerpo y materia es clara en *La vida breve* y se textualiza en la importancia que tienen los cuerpos de Gertrudis y de Queca. Brausen, refiriéndose al cuerpo de Gertrudis en las primeras páginas de la novela apunta:

Su gran cuerpo blanco está siempre pesando sobre una iniciación; ese don femenino de la permanencia, esa falta individualidad, ese parentesco con la tierra, eternamente tendida de espaldas y nueva, debajo de nuestro sudor, nuestro paso, nuestra breve presencia. (*La vida breve* O.C. 594)

Como se ve en la cita anterior, lo femenino y lo masculino se contraponen como categorías excluyentes que se definen a partir de la oposición. Aquí, lo femenino se vincula con la pasividad, la permanencia, la inmovilidad, la imposibilidad de ser alguien. Lo masculino, por su parte, se relaciona con la acción, la pujanza y el quehacer. En resumen, en la cita anterior, lo humano está únicamente hermanado con el varón.

Intrínseco a ese sistema de pensamiento especular y binarista es la violencia hacia la mujer. En *La vida breve*, como en *El pozo*, *Dejemos hablar al viento* y *Cuando entonces*, entre otras, impera una violencia de parte de los narradores masculinos hacia los personajes femeninos. Esa violencia se da a nivel de narración y representación retórica y a nivel de conceptualización de lo femenino. Su representación textual en la obra de Onetti adquiere distintas manifestaciones: la amputación del cuerpo, la enfermedad, la objetivación de la mujer, la sobrevaloración de lo físico y lo sexual, descripciones de violencia física o verbal hacia las mujeres, y su uso como instrumento de placer o autodefinición para el hombre, su ausencia, o la negación de su voz y, por último, su muerte.

Algunos personajes masculinos disfrutaban con la expresión de la violencia,



la cual, adquiere formas más directas (física o verbal) en *El pozo* (1939)— en que Linacero ataca físicamente a Ana María y en *La vida breve* en que Brausen reacciona violentamente hacia la Queca al no lograr conciliar la imagen que de ella se había formado al escuchar los ruidos de su apartamento con la mujer real. En esta dinámica, Queca se convierte en el chivo espiatorio en que Brausen descarga su frustración:

Y de la imposibilidad de confundir a la mujer de carne y hueso con la imagen formada por las voces y los ruidos, de la imposibilidad de conseguir la excitación que necesitaba extraer de ella, surgía hasta invadirme un creciente rencor, el deseo de vengar en ella y de una sola vez todos los agravios que me era posible recordar. (*La vida breve* O.C. 501)

Posteriormente en la novela, esa violencia se da en la relación de Arce y Queca, y el deseo creciente del primero de darle muerte a la prostituta:

la obligaba a emborracharse y a ofenderme, la golpeaba por sorpresa, siempre después de una frase amistosa o una caricia, cada vez con más gozo, repitiendo con paciencia de aprendiz ángulos y velocidades, sofocando vigorosamente la tentación de la obra maestra, resistiéndome a la promesa de contento definitivo e invariable que me anticipaba la idea de matarla y verla muerta. (*La vida breve* O.C. 600)

La mutilación del cuerpo femenino en la narrativa de Onetti surge, sin duda, de un pensamiento misógino que objetiva a la mujer, reduciéndola a materia y negándole individualidad. El corte del seno de Gertrudis es emblema de la destrucción física que sufren otros personajes femeninos. Después de Gertrudis (de *La vida breve*) aparecen otras figuras femeninas mutiladas física o psicológicamente: la mujer en *La muerte y la niña*, Frieda en *Dejemos hablar al viento*, y la muchacha de “La cara de la desgracia”, aparecen como víctimas de alguna violencia física, la cual culmina en los tres casos en la muerte. El final de esas tres obras presenta los cuerpos inertes de los personajes femeninos, los cuales, entonces, se convierten en materia de investigación médica y, específicamente, en objeto de análisis del médico Díaz Grey, quien es punto de referencia en la narrativa del escritor uruguayo. Las descripciones minuciosas de cuerpos femeninos mutilados y enfermos ponen de manifiesto cierto placer y goce del narrador masculino en la violencia hacia la mujer:

...Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como un corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas, que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina. También puede pensarse como será quince mes después de la intervención, con una sombra de piel que se le estira encima, traslúcida tan delgada, que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus ojos en ella. (*La vida breve* O.C. 438)

Otro personaje femenino que presenta la enfermedad —en este caso psicológica— es Elena Sala. El capítulo V titulado, “Elena Sala”, invención de Brausen, dedicado a la visita que ésta le hace al médico Díaz Grey, pone de manifiesto la dinámica tradicional de la relación de géneros sexuales y la concepción de que la mujer es materia, corporeidad, mientras que el hombre es racionalidad. Díaz Grey, el médico, representante del discurso científico y racional, tiene a su cuidado a la enferma Elena Sala quien sufre de inestabilidad emocional. Sin duda, la relación que se da entre el médico y la enferma refleja la dicotomía construida social y culturalmente en la que lo masculino se alinea con el conocimiento; lo femenino con la naturaleza.

La operación quirúrgica de Gertrudis, además de indicar cierta violencia de parte del narrador, también representa la desexualización del cuerpo de la esposa. Ella es signo negativo en el ámbito sexual y emblema del desgano de Brausen, su falta de interés sexual, y en general, de la crisis que experimenta la pareja después de cinco años de matrimonio. Según Brausen, para que Gertrudis no se sienta rechazada después de su operación, él necesita ocultar su desinterés sexual por ella y hacer un esfuerzo por conseguir la intimidad.

Como ha sucedido históricamente, las subjetividades femeninas se construyen dentro de un entramado de prohibiciones. Siendo la más severa de ellas la restricción de la sexualidad de la mujer, la cual ha pasado a ser principal en la formación de los arquetipos de la madre, la esposa y la virgen. Contrapartida de esos arquetipos es la prostituta, la encarnación de la sexualidad, pero entendida, no como función de la sexualidad femenina sino como resultado del poder y de la violencia masculina.

En *La vida breve*, Gertrudis, Queca, Mami, Elena Sala, y la violinista ejercen funciones narrativas significativas, pero dentro de coordenadas patriarcales. De éstos, Gertrudis, cumple la función de esposa, mientras que Queca y Mami, son las prostitutas. Recordemos que el sistema patriarcal de géneros sexuales ha enfrentado tradicionalmente los papeles de esposa y prostituta, los cuales son constantes que manifiestan los papeles esenciales (y esencialistas) en la configuración femenina dentro de este sistema.

Desde los puntos de vista literario y sociológico es interesante la dinámica que prevalece en la conformación de estos personajes. La representación de Gertrudis, Queca y Mami está marcada por la ideología sexista y por la violencia que prevalece hacia la mujer en dicho entramado. Sin embargo, a diferencia de otros discursos patriarcales que veneran (a la vez que subyugan) a la esposa y a la madre, el discurso onettiano conlleva implícitamente una crítica a esos papeles sociales, los cuales los narradores rebajan y desprecian por considerarlos oportunistas y resultado de un sistema económico de dominación de clase social. Anteriormente señalé que Onetti configura las subjetividades femeninas basándose en la oposición de la esposa, a quien se desexualiza, y la prostituta a quien se construye

como lugar del deseo sexual. Esa oposición se basa en características físicas (y morales), y consecuentemente, la función textual que Onetti les adjudica. A tono con las construcciones sociales que les otorgan papeles sociales y espacios (la casa/el prostíbulo) opuestos a la esposa y a la prostituta, respectivamente, la novela elabora la oposición entre Gertrudis y Queca. Si el narrador presenta a Gertrudis como una mujer amputada, a quien describe por medio del adjetivo “callada”, a Queca se le describe por el poder de su voz, la cual Brausen oye desde su apartamento (la obra comienza con las palabras de la Queca: “Mundo loco” y una descripción física de ella y de su espacio, un apartamento en desorden). Además, en la descripción de la prostituta Queca abundan referencias físicas que crean un efecto de sensualidad. Más adelante, el narrador ratifica la oposición de los dos personajes: Gertrudis es un cuerpo seco, moribundo, enfermo, asexual; la Queca es un cuerpo rebosante de vida, y sensualidad. En las primeras páginas de la novela, la sensualidad de la Queca se exagera hasta el punto de que el narrador la llama “bestia asquerosa” —la comparación de Queca con una “bestia” pone énfasis en su capacidad sexual desmedida, la cual llega a ser brutal. Recordemos que dentro del pensamiento binarista a la mujer se le niega el derecho a la sexualidad, así, el adjetivo “asquerosa” subraya la idea (convencional) que los procesos físicos y la sexualidad de la mujer son degradantes. Tanto Gertrudis como Queca, por distintas razones, son personajes funcionales (para Brausen) dentro de la narración, pues estimulan la imaginación del personaje masculino, y le sirven a él de vehículo de auto-exploración especular y reafirmación.

Como en la descripción de Queca, en la de la prostituta Mami, el narrador pone énfasis en los atributos físicos, la audacia y una actitud de provocación sexual al hombre. Contrariamente a Gertrudis, a quien el narrador vincula con la enfermedad y la carencia, Mami se asocia con lo excesivo y lo sexual. Su espacio es el bar y su presentación es enigmática: primero se habla de ella como la mujer que fuma, luego, el narrador la identifica.

Mami (Miriam, en judío, Marfa) presenta una caracterización femenina inusual: la prostituta que cumple un papel protector para el hombre, y un personaje que se destaca por la inteligencia. Es evidente que esta representación de la prostituta es problemática, pues es una idealización misógina que pasa por alto la explotación física, social y emocional de estas mujeres, y que corresponde a un sistema socio-económico injusto que pone a la mujer al servicio de las necesidades y del deseo del hombre. Onetti, sin embargo, al otorgarle un carácter maternal a la prostituta, expande y modifica los arquetipos patriarcales de la madre y la prostituta. Por un lado, coloca a la madre fuera de las expectativas tradicionales del sistema social que insiste en su desexualización. Y por otro, se exalta en la prostituta la capacidad de proteger y dar consuelo. Especies de madres prostituidas, Mami, y Frieda

(en *Dejemos hablar al viento*) son mujeres que dan apoyo y que proveen bienes materiales a los hombres. Vale notar que, ciertamente, ambos papeles (de madre y de prostituta) están en función del narcisismo de los hombres y de sus exigencias y carencias como se aprecia en la relación de Mami y Stein:

Lo buscó y le ofreció la mitad de una cama, dos comidas diarias, alcohol y cigarrillos, un poco de dinero para la billetera; y, a veces consejos y cuidados, un apoyo burlón y vigoroso que acaso Stein nunca podría reconocer. (*La vida breve* O.C. 448)

Aún más, la descripción que Stein hace de Mami es una de las descripciones de mujeres más interesantes y, por cierto, única en la narrativa onettiana pues exalta la inteligencia de la mujer:

Vieja, claro; y no hay palabra para hacerte ver en la cara que tiene ahora la que tuvo antes. La mujer más perra, más fantástica y más inteligente que conocí nunca. Y no es mentira que yo la quiera como una madre; con las licencias lógicas, naturalmente. (*La vida breve* O.C.452)

Dentro de la dinámica especular y de oposición, Mami funciona como mediadora entre hombres (Stein y Brausen) y sirve como contrapunto a la relación de Gertrudis y Brausen. Si el matrimonio de Brausen y Gertrudis, definido dentro de los parámetros del mundo burgués, se caracteriza por la falta de entendimiento, en la relación de Mami y Julio Stein hay comprensión de lo que cada uno es y el interés sexual se mantiene después de muchos años. La pareja de la prostituta y el burgués ambicioso, le sirve a Onetti para criticar las estructuras sociales y la institución del matrimonio, el cual en la ideología onettiana, es un vehículo de opresión del individuo.

En su narrativa, Onetti da a la prostituta un lugar privilegiado pero, por supuesto, como figura marginada socialmente. Es ella quien favorece el escape de los personajes masculinos al espacio de la literatura y la creación como ya han señalado Ludmer y Millington. Esta función principal de la prostituta que obviamente corresponde a unas coordenadas patriarcales, es la de servir de sustento al sujeto masculino.

Como contrapunto de la esposa y la prostituta están la joven y la loca, las cuales también sobresalen en la ficción de este autor. Una vez más, vemos que los papeles de joven y loca y los de esposa y prostituta son, desde una perspectiva feminista, aspectos conflictivos de la construcción de géneros sexuales en Onetti. Es obvio que la sobrevaloración de la joven en el corpus onettiano corresponde a una concepción patriarcal que ve a la mujer como objeto sexual, cuyo valor reside en lo físico. Ya en *El pozo* (1939) el narrador exalta el papel de la joven por su físico a la vez que rebaja sus capacidades intelectuales, privando así, a la mujer de subjetividad, y ofreciendo uno de los pasajes más misóginos de la narrativa de este autor:

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatinas en las esquinas de los liceos. (*El pozo* O.C.63)

Aquí, la misoginia del narrador es evidente y se textualiza en su negación a reconocer la individualidad de la mujer, al verla como objeto, esto es, reducida a lo físico, al mundo material y a las convenciones sociales. En la narrativa de Onetti —reflejo de un pensamiento sexista— la mujer adulta como tal no existe o si existe se le rebaja por representar a alguien que se acomoda y adapta a los moldes sociales. Por otro lado, la jovencita, a través de la producción novellística y cuentística de este autor, no sólo se valúa por su condición física sino porque ella está fuera del orden social y la moral de clase media, y representa un espíritu de pureza y de libertad que va más allá de lo establecido. Emblema de libertad, las jóvenes se contraponen a las obligaciones sociales y al “establishment” (como dicen algunos narradores onettianos). Simbolizan un mundo que el personaje masculino echa de menos; esto es, una existencia anterior a la corrupción de la sociedad—antes de la degradación arraigada e implícita en el sistema social. Así, como apunta Jorge Ruffinelli, “la muchacha aparece en la literatura de Onetti como negación<sup>4</sup>, en un gesto romántico de resistencia a las leyes del mundo y de la vida”.

Es curioso y paradójico que muchos de los personajes femeninos jóvenes de Onetti mueran. Estos personajes que mueren—Ana María en *El pozo*, Moncha en *La novia robada*, la muchacha en *La cara de la desgracia*, Julita de *Juntacadáveres* y la mujer de *La muerte y la niña* son mujeres que están en el límite de la juventud y la madurez; son personajes ambiguos que evocan la imagen de niña y de mujer. La muerte de esos personajes en el pensamiento patriarcal y pesimista que recorre la obra de Onetti se ve como condición liberadora. Como apuntan muchos narradores, ellas deben morir antes de llegar a sufrir la degradación del adulto. Contraria a la suerte de los personajes antes mencionados, en *La vida breve* la joven violinista —en plena juventud— no muere, sino que se salva, precisamente, dice el narrador —por su juventud, la que en una visión romántica encarna la libertad de espíritu: —¿La violinista?—se asombra, se burla un poco, sacude una mano en el aire. —A ese tipo de mujeres hay que darle cualquier cosa menos la paz. Lo excitante, exciting, es su lema. Nacieron para vivir, las respeto: ¡son tan escasas! (*La vida breve* O.C. 708).

Como Elena Sala en *La vida breve*, los personajes femeninos de “Un sueño realizado” y “La novia robada” están enfermos psicológicamente. A la loca, como a la prostituta y a la joven, también se les idealiza y se les vincula con lo literario. En “Un sueño realizado” la protagonista presenta una caracterización más compleja que Elena Sala ya que encarna al escritor en el proceso de escritura. (Recordemos que el relato trata de una mujer que busca compañía teatral que ponga en escena un sueño que ella tuvo.) La estética de total ambigüedad, así como la apertura del texto y de posibilidades plurales de interpretación se hace eco de la visión literaria onettiana.

El personaje de “la loca” de “Un sueño realizado” y Moncha en “La novia robada” son sujetos que se manejan en una esfera irreal y quienes imponen sus fantasías sobre la realidad. Fuera de la realidad y las limitaciones sociales, la loca instala su propio espacio regido por las reglas de la fantasía. En el relato “La novia robada”, Moncha, la novia abandonada se recluye e inventa ceremonias de encuentro con su amante. Ella, como otros personajes femeninos (Julita en *La muerte y la niña*, por ejemplo), que no soportan la carga de la marginación social implícita en el sistema, se esconde, se oculta e instituye su propio espacio de libertad regido por la fantasía y como negación del orden social.

Indudablemente que en esta narrativa, el posicionamiento de la mujer en espacios marginales responde y se hace eco de un pensamiento sexista que ha desplazado tradicionalmente a las mujeres de los centros de producción de significados. Dentro de este sistema, las mujeres onettianas (las locas, las prostitutas y las jovencitas) son las que facilitan la creación literaria y encarnan la ideología literaria onettiana de no instalar “verdades”, a la vez que sostienen la duda y la ambigüedad. Es curioso —aunque predecible debido al momento histórico en que Onetti escribe— que en su narrativa, el autor, maestro consagrado en transgredir límites, mantenga una diferenciación cultural y social (especular) en la conceptualización de lo femenino y lo masculino.

## NOTAS

- 1 Hago constar mi agradecimiento al PSC-CUNY Grants por otorgarme una beca durante el año 1996-1997. Su apoyo económico me permitió completar éste y otros proyectos.
- 2 Mark Millington, “No Woman’s Land: The Representation of Woman in Onetti”, pp. 358-359.
- 3 Mark Millington, “No Woman’s Land,” p. 359.
- 4 Jorge Ruffinelli, “Onetti antes de Onetti,” p. 30.

## OBRAS CITADAS

Castillo, Debra A. "Escritura/mujer: El signo de ruptura en Dostoievski y Onetti." *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, 1989 Spring, 6: 2, pp. 329-349.

Cucchiari, Salvatore. "The Gender Revolution and the Transition from Bisexual Horde to Patrilocal Band: The Origins of Gender Hierarchy" en Sherry Ortner y Harriet Whitehead, eds., *Sexual Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. "Desire in Narrative" in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 103-157.

Ludmer, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Maloof, Judy, *Over Her Dead Body: The Construction of Male Subjectivity*. New York: Peter Lang Publishing, 1995.

Martínez, Elena M. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid: Verbum, 1992.

Méndez Clark, Ronald. "Lo femenino en Onetti. ¿Versiones?" *Sin Nombre* 13, 2, 1983, pp. 44-56.

Millington, Mark I. "No Woman's Land: The Representation of Woman in Onetti," *Modern Languages Association*, Marzo 1987, 102:2, pp. 358-377.

Onetti, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Bruguera, 1979.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. España: Aguilar, Segunda Edición, 1979.

\_\_\_\_\_. *La muerte y la niña y La novia robada*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.

\_\_\_\_\_. *Presencia y otros cuentos*. Madrid: Almarabu, Textos Tímidos, 6, MCMLXXXVI, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cuando ya no importe*. Madrid: Alfaguara, 1993.

Ruffinelli, Jorge. "Onetti antes de Onetti." Prólogo a *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*. Montevideo: Arca, 1974.

Verani, Hugo. *Onetti: El ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1981.

FLÂNERIE, CIUDAD E HISTORIA(S):  
HACIA UNA CRÍTICA REDENTORA DE  
*LOS PEQUEÑOS SERES* DE SALVADOR GARMENDIA

Pedro Lange Churión  
Universidad de San Francisco

*You had such a vision of the street  
As the street hardly understands*  
T.S. Eliot

*The true picture of the past flits by.*  
W. Benjamin

## Introducción

**E**n los setenta, el novelista argentino, Eduardo Gudiño Kieffer, identifica en *Los pequeños seres* los “etcéteras que, a partir de Joyce, viene planteando repetidamente la novelística mundial” (Brushwood, 884). A pesar de que, como veremos más adelante, el comentario de Kieffer es notable por lo poco que dice, importa señalar, sin embargo que hasta Salvador Garmendia, esa reiteración de Joyce no se había dado en Venezuela. No olvidemos que esta apertura literaria coincide con un momento histórico de suma importancia para la vida política venezolana y el cual precede por apenas un año la publicación de *Los pequeños seres*; me refiero al derrocamiento del dictador, Marcos Pérez Jiménez, a comienzos de 1958. Con este hecho se instala en el país un nuevo sistema de gobierno, comienza el desarrollo de una ética democrática que, indudablemente, repercutirá positivamente en las esferas culturales de Venezuela. Ya Ángel Rama, exploró la correlación entre renacimiento cultural y militancia en contra de la dictadura, correlación cuya bisagra son los jóvenes intelectuales de la época. El movimiento *Sardio*, por ejemplo, amalgama política y estética



bajo el precepto de la “buena fe” sartreana para entonces en boga.<sup>1</sup> *El techo de la ballena*, movimiento de vanguardia cuyo anarquismo y pugnacidad resucita en el contexto venezolano la ya desvaída influencia del Dadá, planteaba el problema ética-estética dentro del ímpetu revolucionario exhalado por el aliento renovador de la revolución cubana en Venezuela, de principios a mediados de los sesenta.<sup>2</sup>

Juan Liscano afirma que con *Los pequeños seres* (1959) la novela venezolana se libera del peso planetario de Rómulo Gallegos. A partir de la apreciación crítica de Victor Bravo podríamos situar la novela de Garmendia en la modernidad literaria venezolana, ya que la novela ejemplifica los cinco núcleos fundamentales enumerados por el crítico: “1) lo disonante y lo grotesco; 2) la presencia de una poética del mal; 3) lo absurdo y lo fantástico; 4) los juegos de la temporalidad y la indeterminación; 5) El problema de la verdad y el sujeto” (99). A estas características añadimos con plena certeza la figura del anti-héroe con prosapia en los personajes marginales de Dostoievsky y Kafka, entre otros, y el rol protagónico del magma urbano como origen de la crisis de identidad del sujeto. Sin entrar en la atareada y a veces infértil discusión en torno a la equivalencia modernidad/boom y postmodernidad/post-boom, la novelística de Garmendia formaría parte del elenco del “boom” literario latinoamericano, si acaso con el cariz de marginalidad característico de la literatura venezolana después de Gallegos.

Como sucede en el *Ulysses* de James Joyce y en *Miss Dalloway* de Virginia Woolf, en la novela de Garmendia se relatan las vicisitudes de un personaje, Mateo Martán, en el transcurso de un día. Mateo es un burócrata de clase media, distanciado esposo y padre. En el día en que transcurre la fábula se registra la muerte de su jefe y este hecho inicia una crisis en Mateo, quien se ve agobiado por la incertidumbre del futuro augurado por esta hecho, por una preocupación obsesiva con su propia muerte y por el deterioro evidente de su salud mental. Mateo se lanza a caminar las calles de la ciudad laberíntica y en su trayectoria hilvana, a partir de un proceso arbitrario de rememoración y fabulación, imágenes del pasado. La novela, en pocas palabras, nos presenta la enajenación de un pequeño ser urbano a partir del multiperspectivismo narrativo emblemático por Joyce y sus epígonos.

En este estudio de la novela de Garmendia referimos la dialogía constitutiva del texto y la multiplicidad de espacios y temporalidades que se dan cita en la novela con el propósito de resaltar la textura laberíntica y fragmentaria de la ciudad de Mateo. La ciudad como laberinto encierra el enigma de la identidad de nuestro enajenado personaje. Proponemos que el deambular de Mateo por la ciudad no sólo equivale a un desesperado intento por asirse a una historia personal, a un pasado que le otorgue coherencia a su “yo” en crisis, sino también equivale a la apropiación de la ciudad, a una

reescritura de su superficie urdida por el desplazamiento de este *flâneur* venido a menos. Este desplazamiento encuentra su referente inaugural en la instancia que nos constituye como individuos y otredad, al ser desplazados hacia un espacio propio (la separación de la madre) y que se constata en el estadio del espejo lacaniano. Finalmente, después de referir la *flânerie* de Mateo por la ciudad a la relación entre metropolis e historia establecida por Walter Benjamin, nos preocupa desentrañar el fundamento ideológico de la novela de Garmendia. Para ello leemos el texto como artefacto histórico sobre el que practicamos una lectura alegórica y retroactiva, reelaborándole así un sentido que sea pertinente para el presente político-ideológico latinoamericano.

### Espacios dialógicos: la ciudad-texto de Mateo Martín

El cañamazo de la novela es dialógico. La realidad es vista desde las consciencias independientes de sus personajes. A través de este collage narrativo, la omnisciencia pierde su primacía y la heterodiégesis pasa a ser una voz más en medio del tejido de imágenes lingüísticas que conforman la totalidad novelística de *Los pequeños seres*, y que proponen la dialogía como principio constructor de la fábula. La repercusión de estas técnicas narrativas propias de la modernidad, acusa, como advierte Bajtin de los epígonos de Dostoievsky: "...una peculiar desintegración de la experiencia cotidiana—de tal manera que la acción de la novela fluye simultáneamente o consecutivamente en esferas ontológicas completamente diferentes" (1984:23). Para Dostoievsky según Bajtin: "...orientarse en el mundo significaba concebir todos sus contenidos como simultaneidades e intuir sus interrelaciones en el corte transversal de un sólo momento" (1984:28). La implicación de esta pluralidad temporal nos revela igualmente la pluralidad espacial en la que transcurre ese "sólo momento" referido por Bajtin.

En efecto, la dialogía visualiza el mundo a partir de la simultaneidad por encima de la evolución temporal, la coexistencia por encima de la jerarquía. Pero esa desintegración de la experiencia cotidiana señalada por Bajtin, lejos de referir a posteriores especulaciones teóricas que esgrimen el artificio del simulacro como única realidad posible, se palpa en toda su materialidad. Es decir, lo que se desintegra en la novela dialógica no es la experiencia material del mundo, sino la pretensión de articular un paradigma totalizador de la misma, escrito bajo la sombra vigilante de la omnisciencia monológica característica de la mimesis del realismo social (Balzac, Tolstoi, Pérez Galdós). Lo que adquiere materialidad, entonces, es el entramado de experiencias cotidianas formuladas a partir de consciencias potencialmente inconmensurables, independientes, contradictorias y coexistentes. En base a este caldo dialógico toda **finisabilidad** es imposible, el planteamiento

teleológico pierde su suelo y la evolución, rigor de este planteamiento, cede a la lógica de los espacios yuxtapuestos y a la farragosa alteridad. Adelantemos desde ya la coincidencia entre la dialogía bajtiniana y la crítica redentora de Walter Benjamin, la cual podemos referir como una concepción dialógica del pasado y de la historia, una concepción que antagoniza la monología historicista.<sup>3</sup>

Los diversos espacios urbanos que emergen en *Los pequeños seres* catalizan una vivencia particular del tiempo regida por la experiencia subjetiva de los personajes que habitan estos espacios. Funcionan así como **cronotopos**: instancias espacio temporales que adquieren sentido según la práctica cotidiana de quienes los habitan<sup>4</sup>. Mateo, en su deambular citadino, atraviesa una y otra vez estas coordenadas que parecen estar regidas por sus propias leyes, sin mostrar continuidad alguna entre sí. Tenemos, entonces, por mencionar algunos, los siguientes cronotopos en la novela de Garmendia: El bar, donde los káscanos y procaces empleados burocráticos confabulan intrigas; la oxidada estación de tren, donde la rememoración de Mateo se convierte en fábula; los restos de la barbería del padre de Mateo, donde se instala la nostalgia de un tiempo mejor; su departamento donde ha vivido el agobio cotidiano de la vida familiar bajo la sombra expectante de Amelia, su esposa; y la funeraria, donde se inicia el proteico presente de la novela. Estos espacios urbanos, repetimos, más allá de servir de entorno a las diversas instancias de la novela, determinan el fluir rizomático de la fábula hacia diversos núcleos narrativos y hacia diversas temporalidades. Finalmente debemos referirnos al entorno clave de la novela: la ciudad. Si la novela registra el mal de la modernidad, el espacio donde se imprime este registro es la ciudad. Recordemos que para Walter Benjamin la ciudad funciona como mónada de la modernidad. En su inconmensurable heterogeneidad se da cita toda una gama de coordenadas espacio-temporales igualmente inconmensurables. La ciudad despliega una fisonomía caleidoscópica, fluida y diversa, imposible de descifrar en su totalidad. La infinita diseminación de la ciudad moderna nos obliga a que participemos de ella como lectores, descifrando sus múltiples signos para orientarnos en ella.

La ciudad es, entonces, un texto abierto que interpela a sus lectores y los incita a insertar la significación particular que surge de sus lecturas. El paso del **flâneur**, el andar de Mateo por el laberinto urbano es, como veremos, una forma de leer y re-escribir la ciudad. La heterogeneidad de la ciudad moderna, su compleja textualidad, le presenta al lector un considerable reto. De allí que Benjamin afirme: “no face is surrelistic in the same degree as the face of the city” (230). En efecto, en la ciudad la continuidad de la experiencia se fractura, reduciéndose a una azarosa serie de imágenes, pensamientos e impresiones incompletas que se suceden con celeridad. Es por eso que tanto para Benjamin como para los surrealistas la experiencia de la ciudad es intoxicante. Benjamin refiere la característica fragmentaria de

la ciudad moderna al proceso de transformación que acaece en la experiencia como *Erfahrung* y la experiencia como *Erlebnis*. Ambos verbos en alemán significan experiencia. Pero mientras que el primero refiere la experiencia como sabiduría, esa experiencia acumulada a fuerza de viajes, aventuras y educación, experiencia coherente y por tanto relatable; el segundo tiene que ver precisamente con lo contrario: la experiencia fragmentaria y atomizada cuya errátil manifestación hace que sea imposible recordarla conscientemente y mucho menos relatarla. Es esta última categoría la que caracteriza la experiencia del sujeto en la ciudad moderna. Es también por ello que para Benjamin la metrópolis es el espacio donde anida el olvido.<sup>5</sup>

La polifonía espacio-temporal de la ciudad derrota la imposición de cualquier lectura monológica, ya que la experiencia de la ciudad-texto es fragmentaria, múltiple y contingente. Su caos coadyuva la saturación sensorial y el olvido. La descripción de la ciudad que camina Mateo en *Los pequeños seres* connota esta saturación a partir del registro prolífico de detalles arquitectónicos y urbanos. Veremos también en Mateo a un personaje agobiado por el *Erlebnis* ciudadano, buscando redimir un pasado, fraguarse reminiscencias que lo catapulten fuera del olvido en que lo sume la ciudad.

Detengámonos ahora a considerar la lectura de la ciudad-texto que proyecta Mateo como *flâneur*.

### *Flânerie*: retórica de la rememoración

Si bien la dialogía espacial de la novela se fundamenta, parcialmente, en la yuxtaposición de los espacios recién señalados, la experiencia del *flâneur*, encarnada en el deambular de Mateo por esos espacios, termina por consolidarse como poética implícita de la ficción, y postula la ciudad laberíntica representada en *Los pequeños seres* como el espacio paradigmático de la novela. Su errátil itinerario por los ambages ciudadanos estructura gran parte del entramado novelístico. El penúltimo capítulo registra una invocación en favor del andar como irrevocable práctica urbana, una especie de poética del *flâneur*:

ANDAR! LAS CALLES se suceden sin tregua, disímiles cada una dispuesta para conducir la ciudad que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calles, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto en la estridencia y el fragor...

Al pie de enmohecidas escalinatas hay calles turbias donde la ruina muerde las paredes de viejos edificios: torpes construcciones agobiadas por la penuria y la estrechez de infinitos pasillos, tabiques y escaleras. Se asoman seres pálidos a los balcones: mujeres descoloridas, hombres de camisa desabrochada que sacan a la calle el desgano de los cuartos

angostos, la soledad de camas endurecidas, de mohosos aguamaniles, de ropas viejas y espejos tachados de lunares...(127).

Partiendo de esta poética del **flâneur** podemos identificar por lo menos tres funciones que rigen la lógica textual: 1) la percepción fundamentalmente metonímica del **flâneur**; 2) El andar como práctica retórica (desplazamiento que fragua un espacio propio de la enunciación) 3) El andar como forma de apropiar los significantes espaciales.

El andar del **flâneur** presupone la concatenación de espacios (y los objetos albergados en él) a partir de la mirada movilizada (**the mobilized gaze**); es decir, una mirada alojada en un cuerpo que le sirve de vehículo. Ya no es la objetiva mirada cartesiana sino la mirada personalizada del caminante. Esta mirada pasajera es por naturaleza metonímica y la totalidad del campo escópico del **flâneur** no es otra cosa que la suma de los fragmentos inconexos percibidos en su deambular. Dentro de este movimiento metonímico, podríamos calificar de cinemática la percepción de Mateo, calificación nada gratuita si acordamos junto con Charney and Shwartz en su libro *Cinema and the Invention of Modern Life*, que la experiencia del **flâneur**, su movilizadora mirada a través del entorno urbano, preludia la aparición del cine.

La percepción de Mateo nos desacomoda la realidad y nos la devuelve a trozos, enrarecida, plétora de gestos arcanos. Un hombre cavilante se convierte en “el codo en la mesa, la cara hundida en el hueco de la mano y colgando de los ojos acuosos las antiguas gafas de frágil montura”(50). Un transeúnte matutino se convierte en “...un sombrero hongo que rodaba por el borde de la acera” (61). En el capítulo recién referido como poética de la novela y manifiesto del **flâneur**, se especifica con claridad la calidad metonímica de su percepción.

Pero el día está siempre vigente y es inútil tratar de detener un rostro, las fisonomías se confunden, se descomponen en fragmentos infinitos, fugaces. Sentimos el golpe de unos hombros, unas manos se agitan distinguimos un rápido perfil. Brota de lleno un rostro, viene hacia nosotros, parece acometernos en medio de la confusión y es rápidamente suplantado por otro y éste a su vez por el que acaba de desaparecer al extremo del ojo y en seguida centenares de rostros sucediéndose sin parar (129).

Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* relaciona el caminar urbano con la sinécdoque y el asínketon, figuras estilísticas propuestas por J.F. Augoyard para explicar prácticas espaciales. El andar errátil del **flâneur** parangona la sinécdoque (nombrar una parte y significar el todo que la incluye) cuando “...a brick shelter or a hill is taken for the park in the narration of a trajectory” (101), y el asínketon (la supresión de conjunciones entre oraciones) cuando el andar “selects and fragments the space traversed;

it skips over links and whole parts that it omits. From this point of view, every walk constantly leaps, or skips like a child, hopping on one foot. It practices the ellipsis of conjunctive *loci*" (101).

El caminar del *flâneur*, en sus constantes devaneos y circunloquios equivale, mientras sucede, a la carencia de un lugar. El caminante escribe con la trayectoria de su cuerpo un texto urbano urdido en la rememoración de su mitología personal, un texto espasmódico y de itinerario incierto. El caminante le otorga a los significantes espaciales que acuden con celeridad a su mirada un halo que los personaliza, que los apropia y los convierte en materia de fabulación. Es en este sentido que los versos de Eliot, citados aquí como epígrafe, adquieren significación. La visión que Mateo tiene de la calle la transforma; y la calle, que en el mapa es mero significante abstracto de una determinada topografía urbana, sufre una metamorfosis vital bajo los pasos del *flâneur*, parecida ésta a la transformación sufrida por el lenguaje ante el acto específico y vital del habla.

El espacio urbano conjura la palabra del caminante y ésta se convierte en lebril de la memoria. Apunta así Michel de Certeau en relación a la rememoración del caminante como materia de una *mitopoiesis*:

The dispersion of stories points to the dispersion of the memorable as well. And in fact memory is a sort of anti-museum: it is not localizable. Fragments of it come out in legends. Objects and words also have hollow places in which a past sleeps, as in everyday acts of walking, eating, going to bed, in which ancient revolutions slumber (108).

De allí la imposibilidad de Mateo de llevar a cabo su acuciante necesidad: retirarse a rememorar un trozo de su vida ordenadamente, de principio a fin, con el mismo rigor con que se ordena un libro. Apenas lo intenta el espacio irrumpe con abundancia de detalles que terminan por dispersar su narrativa y adulterar la memoria:

Incidía interminablemente sobre cualquier detalle—un acto, un rasgo, una mirada. Abrir una puerta, bajar una escalera, cruzar la calle—. Las piezas sueltas se ordenaban de cien maneras, como las figuras borrosas de un boceto que se repiten ...y ninguno de los modelos inacabados que lograba componer al azar le aseguraba una autenticidad, siquiera un confortante parecido con algo que pudo haber ocurrido alguna vez (33).

¿No es ésta la experiencia-*Erlebnis* como fragmentación y olvido que según Benjamín caracteriza la experiencia del sujeto en la ciudad moderna?

Como el minotauro en el laberinto de Minos, Mateo, en su laberinto urbano, busca resolver el enigma de su propia identidad por medio de la rememoración. Por eso su afán de ponerle orden al recuerdo. Esta búsqueda es aún más apremiante dada la clara insinuación en el texto de que Mateo se

está volviendo loco, de que su identidad se diluye. Y es precisamente la ordenación del pasado a través del recuerdo lo que garantiza cierta cohesión a la identidad del sujeto. La memoria funciona entonces como espacio donde se fragua una sintaxis en la que el presente pretende entenderse como lógica continuación del pasado y en la que la ficción del “yo” se perpetúa.

Pero la ilusión de una identidad unívoca, asechada por el vértigo urbano, termina por diluirse. La novela encarna esta disolución, tanto en sus dispersión sintagmática de la temporalidad y el espacio, como en el paradigma de alienación que postula.

La carencia de un lugar fijo implícita en el caminar del *flâneur*, junto a la disolución del “yo” experimentada por Mateo, nos remite obligadamente a la paradoja lacaniana de la identidad.

En términos lacanianos, el estadio del espejo (dinámica del orden imaginario), le sirve al sujeto de preparación para acceder a lo simbólico, ámbito del lenguaje. Para hacerlo, sin embargo, el organismo habrá de pasar por un proceso de identificación soterrado por una operación semiótica en la que el *ego* se conforma a través de una identificación del sujeto con una imagen ficticia de sí, una imagen que lo representa como aquello que todavía no es. Así se inicia el sujeto en el juego de ausencias y presencias constitutivo del lenguaje. De tal forma que al reconocerse en la imagen constrictiva del espejo, el sujeto realmente se desconoce. Lo que se desconoce no es otra cosa que la *jouissance*, ese exceso ahora reprimido que pulsará al sujeto desde lo real, *jouissance* que tan sólo podrá ser accedida simbólicamente por medio del lenguaje. Conque el sujeto lacaniano se halla entonces escindido de sí mismo, atravesado por una esquizia que lo conforma como paradoja y alteridad.

En una instancia de la novela, Mateo, durante su deambular citadino, se confronta con una imagen especular que, sorpresivamente, termina siendo su propia imagen reflejada en el azogue de una vidriera:

Caminaba por una amplia avenida. Los tallos luminosos penetraban en el asfalto, las ruedas dejaban al paso estelas fosforescentes y entonces vio avanzar a su encuentro a una figura de cuerpo entero, portentosamente real y animada. Se detuvo, la figura quedó paralizada  
—¡Esta es mi propia imagen! (73).

Queremos resaltar aquí la relevancia de este momento en relación con el estadio del espejo y las prácticas espaciales del *flâneur*. Las prácticas espaciales del caminante equivalen a la repetición metafórica de una experiencia primordial; a saber, la separación del organismo del cuerpo de la madre, separación que culmina con en el estadio del espejo. Lo que nos importa referir aquí es la captación espacial del *sí mismo* como *otro*: Ese momento en que inaugurarse como “yo” equivale a ocupar un espacio diferenciado. Las prácticas espaciales que surgen de la diferenciación

primordial que ocurre en la experiencia infantil son reseñadas por Michel de Certeau en relación con un movimiento del sujeto que subvierte la estabilidad espacial de la ciudad:

The childhood experience that determines spatial practices later develops its effects, proliferates, floods private and public spaces, undoes their readable surfaces and creates within the planned city a “metaphorical” or mobile city like the one Kandinsky dreamed of: “a great city built according to all the rules of architecture and then suddenly shaken by a force that defies all calculation” (110).

Curiosamente, al final de la novela, el periplo de Mateo llega a su fin y lo encontramos “tendido debajo del mundo” remontándose a una infancia en la que “una voz lejana comienza a llamarlo: “Mateo, Mateo... Mamá venía a buscarme. Sus sandalias sonaban en las hoja secas” (137).

Si bien es cierto que el movimiento de nuestro personaje puede referirse a la práctica cotidiana del **flâneur** expuesta por de Certeau, debemos ejercer cautela ante una posible “deshistorización” de esta práctica. El **flâneur** emblemático por Baudelaire y discutido por Benjamin difiere en aspectos esenciales del “andar” de Mateo. Para Benjamin, la práctica del **flâneur** está estrechamente relacionada con la presencia de las masa humana, la muchedumbre urbana de la cual el **flâneur** intenta diferenciarse. Asimismo su errátil paso, en el contexto de la metrópolis urbana, microcosmos de la modernidad, según Benjamin, implica una arrogante subversión de la racionalización comercial del tiempo, ya que la **flânerie**, como andar que se fragua sobre la marcha, requiere de ocio para llevarse a cabo, requiere precisamente de una concepción del tiempo que no esté “aparentemente” apareada con valor de intercambio alguno: el tiempo no es dinero para el **flâneur**. En el arquetipo del **dandy**, estos dos elementos adquieren particularidades interesantes.<sup>6</sup> El **flâneur** elabora una vivencia particular de la ciudad que le produce placer y le otorga status. Mateo está lejos de ser el ufano **flâneur** reseñado por Benjamin. Al contrario, en él se da precisamente la negación de aquello que constituye al **flâneur** decimonónico: Mateo no busca resaltar entre la muchedumbre urbana sino “...mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calles, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas” (112). Tampoco, a diferencia del **flâneur** decimonónico, Mateo deriva satisfacción alguna de un ostensible desperdicio de tiempo que cuestione la reducción de toda entidad física y metafísica al “valor de intercambio.” Lo que inicia su andar al perder su empleo es precisamente la desesperación de haber perdido su lugar en el circuito mercantil de la modernidad. El que su identidad yacza férreamente apareada con su papel dentro del sistema compraventa que hasta entonces garantizaba su vida de pequeño burgués, encuentra resonancia en la difuminación de identidad que experimenta en el transcurso de su **flânerie**.



En numerosas instancias de la novela se enfatiza este proceso: el encuentro con la prostituta, el desconocimiento momentáneo ante su reflejo en el espejo. Recordemos también que del encuentro de Mateo con las ruinas de la estación de tren y la barbería del padre (la fantasmagoría de su propia historia), surge un pasado que se rearticula desde el presente de sus devaneos, un pasado inédito que podría mitigar su crisis existencial. También, al final de la novela, la presencia de la madre se manifiesta en el recuerdo de Mateo, presencia que es ineludible referente de esa separación primordial identificada por Jacques Lacan y la cual nos lanza a la soledad de la alteridad.

### Ciudad e historia(s)

Referirnos a los escritos urbanos de Walter Benjamin con el propósito de articular una lectura de la novela de Garmendia que nos ocupa, nos revela aspectos concomitantes con la noción de **infinisabilidad** característica de dialógica bajtiniana; la noción de personalizar la ciudad, implícita en el epígrafe de Eliot y en la práctica subversiva del **flâneur** desarrollada, como lo hemos apuntado, por Michael de Certeau.

La ruina, el laberinto, la ciudad textual, el fragmento, la fantasmagoría de la metrópolis, el **flâneur** como arquetipo ontológico de la gran urbe de la modernidad, la imagen dialéctica y la mirada alegórica son nociones teóricas acuñadas por Walter Benjamin para, entre otros propósitos, desentrañar la compleja relación entre metrópolis e historia. La complejidad de esta relación estriba esencialmente en la renuencia benjaminiana de suscribirse a una noción estática de la historia que se sustente en la impermutabilidad del pasado y en la irrevocable linealidad del movimiento histórico implícita en la noción de progreso.

Para Benjamin la historia es discontinua. La idea de continuidad histórica funciona como fundamento ideológico que postula la noción de progreso como meta de la modernidad, y la tecnología como su más anhelado y ostensible producto. Esto, según Benjamin es precisamente el mito de la modernidad: la historia como progreso. En su crítica marxista tal mito funciona como un velo que cubre la realidad que lo subyace: el progreso como perpetuo sufrimiento humano, como pretexto para el dominio tecnológico de la naturaleza y la subyugación de seres humanos por una elite. Así para Benjamin la modernidad no es otra cosa que depredadora barbarie disfrazada de civilización: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism" (256).

El progreso como acicate de la historia y el presente como consecuencia lógica de la teleología histórica son los elementos claves que han de ser cuestionados por el crítico. En palabras de Buck Morss:

Benjamin described his work as “Copernican revolution” in the practice of history writing. His aim was to destroy the mythic immediacy of the present not by inserting it into a cultural continuum, but by discovering that constellation of historical origins which has the power to explode history’s continuum. (x).

El descubrimiento de la constelación de los orígenes históricos requiere de una mirada crítica que reconfigure el pasado. Para Benjamin el pasado es entonces discontinuo, permutable múltiple, inagotable y —tal como lo sugerimos— dialógico. La ciudad como microcosmos (mónada) de la modernidad encierra en sus objetos, sobre todo en su arquitectura, múltiples historias. La historia oficial, petrificada y celebrada en el presente quiere ocultar el contenido de las historias subyugadas. La imagen de la ruina arquitectónica funciona para Benjamin como catalizadora del contenido de estas historias, al estar desprovista de función alguna en el presente inmediato (al no tener valor de intercambio); la ruina muestra la traza de su origen y así su verdadera historia es redimida.

Debido a la experiencia *Erlebnis* característica del proceso de percepción en la metrópolis, el pasado silenciado se asoma por destellos en los objetos fetichizados de la modernidad (la arquitectura, la ruina, los objetos de consumo) En la comunión entre el presente de la percepción y el pasado que asecha en el objeto fetichizado se produce precisamente la imagen dialéctica. Análoga a la noción de imagen desarrollada por Djuna Barnes en *Nightwood* “an image is a stop the mind makes between uncertainties”, la imagen dialéctica de Benjamin nos revela el pasado como contingencia, y sume el presente a la incertidumbre de lo ilusorio, desmantelando la certeza del historicismo tradicional que ve en el presente la lógica continuidad del pasado. En la percepción de la imagen dialéctica el presente se suspende a la eternidad de ese instante perceptivo, justo en el momento en que el sujeto despierta a la impredecibilidad del pasado. Por tanto la imagen dialéctica trae consigo el momento de redención de la historia. En “Las tesis sobre la filosofía de la historia” Benjamin registra la fragilidad del momento en que pasado y presente coinciden en la imagen dialéctica:

The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up the instant when it can be recognized and is never seen again. “The truth will not run away from us”: in the historical outlook of historicism these words of Gottfried Keller mark the exact point where historical materialism cuts through historicism. For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably. (The good tidings which the historian of the past brings with throbbing heart may be lost in a void the very moment he opens his mouth). (255).<sup>7</sup>

Es la imagen dialéctica la que posibilita el **despertar del sueño**<sup>8</sup> alienante en que la colectividad ha estado sumergida, sueño inducido por la modernidad de la urbe y el mito que la soterra, por los cotizados objetos desplegados en ella y por el consumo desenfrenado incitado por la metrópolis.

Se dan coincidencias definitivas entre la visión de la ciudad que se dibuja en la novela de Garmendia y la visión benjamiana de la metrópolis. Encontramos una coincidencia con Benjamin en el papel que la ruina arquitectónica juega en la reconfiguración de la historia de Mateo, en la medida que ésta posibilita una imagen dialéctica la cual quiere transcribirse en el texto de Garmendia como reminiscencia de nuestro personaje **flâneur**.

Al explorar estas coincidencias desvirtuamos un tanto el tajante juicio de Gudiño Keiffer referido al principio de este trabajo; y, según el cual, la novela de Garmendia no pasa de ser una recontextualización más del acervo literario de James Joyce. Si bien es cierto que la influencia del escritor irlandés es innegable, también es cierto que son pocos los escritores de esa generación (y de generaciones anteriores) que se sustran del todo del legado narrativo de Joyce. Por tanto decir que la novela de Garmendia es una recontextualización del entramado de perspectivas narrativas presentes en el *Ulysses*, es decir poco de la novela de Joyce y tanto menos de *Los pequeños seres*.

Sin entrar en un cotejo pormenorizado de ambas novelas, nos gustaría señalar, sin embargo, en virtud de lo discutido hasta aquí sobre la metrópolis en el pensamiento de Benjamin, que ambas novelas difieren en su concepción de la ciudad y en la relación que los personajes principales guardan con la historia.

La visión urbana que nos ofrece Joyce en el deambular de Leopoldo Bloom tiene claro referente en Dublín. Y pese a que los pasos de este despechado flâneur no marcan un itinerario preciso, Dublín como referente que ancla la novela no pierde su fisonomía ante el deambular de sus personajes. Una vez que se cubre el itinerario en *Ulysses*, una vez que cerramos el libro con el reiterado "yes" de Molly, la ficción encuentra justa coincidencia con la realidad a tal punto que hoy día lectores asiduos e ingenuos hacen peregrinajes a Dublín para seguirle los pasos a Leopoldo Bloom. En la novela de Garmendia, al contrario, la ciudad transitada por Mateo es una ciudad anónima. La ciudad en la que habitan los pequeños seres de Garmendia es una ciudad extraña; su textura arquitectónica, lejos de revelarla como una ciudad con claro referente, la enrarece y la hace laberíntica. Mateo no **se pierde** en la ciudad sino que **está perdido** en ella. Para hallarse como sujeto Mateo se dispone a leer la ciudad, a convertirla en un texto laberíntico en el que los significantes arquitectónicos en ruina parecen encerrar la clave esclarecedora de un contenido de su historia personal, al cual Mateo quiere **despertar**. En uno de los paraderos del

incierto trayecto de Mateo, el personaje se dirige hacia la arruinada estación de ferrocarril donde “las ideas iban a aparecer con la calma de mansas revelaciones.” El narrador se vale de una prosa poética para registrar la ruindad de la estación:

Una tristeza seca y magra la de aquellos objetos rígidos fallecidos sobre la invalidez de los engranajes; las bielas atascadas, los resortes resecos, el cascarón vacío de las locomotoras que criaban panadizos de hierba. Telarañas en las ventanillas, vagones rígidamente solos como costillares desenterrados. Quizás en otro tiempo, todo ese mecanismo estuvo alentado por el fragor y el aliento quemante de las calderas. (110-111)

Mateo es interpelado por un vigilante de la arruinada estación quien tiene que “hacer guardia permanente aquí”, debido a un litigio iniciado después de que la compañía de ferrocarriles inglesa se declarara en huelga. El vigilante le enseña todos los salones de la estación y el narrador registra la presencia de un inservible reloj de pared: “Todo había perecido hace tiempo como las gavetas empolvadas de los escritorios y los estáticos letreros sin objeto y el **péndulo decapitado del reloj de pared**” (mi énfasis) (113). El presente cesa para Mateo y el destello dialéctico por medio del cual el pasado se reconoce en el presente del sujeto surge con claridad cuando Mateo expresa “Yo he vivido esto en otro momento.” (113). A partir de objetos hurgados en el caserón de la estación resucitan motivos relacionados con su vida familiar: “El Tío Andrés, de pie ante un paisaje linfático... Grupos familiares... Parientes olvidados. De pronto el rostro de su madre... ‘No he conocido a esta persona. Esta colección de rostros, estas figuras pálidas... todo lo he olvidado’” (114).

En otra instancia de la novela Mateo recuerda la barbería detalladamente, “...los reflejos de objetos dorados, el arabesco del mosaico, las vetas del granito en el gran salón rectangular henchido de vapores aromáticos, alcoholes y grasa perfumadas... ‘Corte de pelo. Barba. Masaje. Manicura. GRAN SALON DORE’” (126). Con la imagen de la barbería surge una escena de su vida infantil en la que su padre juega con él mientras trabaja. Al final de la rememoración el narrador registra la nostalgia de Mateo ante la barbería clausurada para siempre:

Alguna vez todo desapareció por completo. Pasaba frente a la puerta metálica, cerrada para siempre, sin poder explicarse cómo y por qué había ocurrido todo aquello. ¿Adónde habían ido aquellos señores prósperos, joviales, locuaces, con los bolsillos llenos de dinero? (126)

Y he aquí la marcada diferencia entre el *Ulysses* y *Los pequeños seres*: la concepción divergente de la historia que surge de ambos textos. Para Stephen Dedalus, tal como lo afirma en su conversación con Miss Deasy

“History is a nightmare from which I am trying to awake” (34). Para Mateo Martín, al contrario, es el despertar a la historia, una historia minúscula y personal, el único garante de su identidad que se difumina progresivamente en el vapor urbano de la enajenación. Por eso Mateo busca despertar a su historia y despertar de la alienación a la que la ciudad lo somete, alienación que lo reduce a una vida de pequeño ser, de pequeño burgués, de asalariado oficinista que un buen día se encuentra sin salario, sin oficina y sin identidad. Merma su identidad en una urbe modernizante que se toma hostil y grotesca.

### Alegoría y redención

La novela de Garmendia se constata como subversión múltiple. Por un lado, la dialogía constitutiva de su discurso, la yuxtaposición desjerarquizada de espacios urbanos, nos revela la representación de conciencias cuyas interacciones, incompletas y en disenso, le abren un espacio potencialmente infinito y polifónico al diálogo. La narración monológica es ostensiblemente imposible, toda última palabra se desvirtúa. Por otro lado, la mirada movilizadora del *flâneur* dismantla la mirada incorpórea, intelectual y presuntamente objetiva que faculta el régimen escópico de la modernidad. A la superficie continua y racional de la cuadrícula con que el urbanista neutraliza la ciudad en un mapa, la incesante pisada del *flâneur* yuxtapone la ciudad personalizada, ciudad íntima que se construye como poema escrito por el andar, a partir de la parcialidad de la sinécdoque y los espasmos del asíndeton. Esta privada escritura de la calle, volviendo una vez más a Eliot, subvierte la abstracción topográfica como forma de control social. En su trayecto todo panóptico desfallece. Por último, la novela desentraña la alteridad primaria que estructura la identidad del sujeto y al hacerlo todo acto de desplazamiento puede ser referido como repetición de esa separación originaria señalada por Lacan, en la que pasamos a un espacio diferenciado del todo que nos unía a la madre.

En cuanto a la *flânerie* de Mateo, cabe una observación más. El ocaso del *flâneur* decimonónico ya había sido previsto por Benjamin. En el desparpajo del *flâneur* decimonónico, en la visible decadencia de su vestir, en su ostensible ocio, está implicada una afirmación e inescapabilidad del sistema que aparentemente este héroe de la modernidad intenta subvertir, afirmación e inescapabilidad que auguran el indigno destino del *flâneur*: “The degenerate and thus quintessential *flâneur*, the afterlife of the dandy is a walking commodity who attracts the gaze and the attention of passers-by, only now as pauper and peacock” (Gilloch, 156).

Quizá en esa “afterlife” del *flâneur* en que el vagabundo termina por ser el fantasma del dandy, Benjamin nos auguraba el inexorable futuro de la modernidad: el colapso de un sueño transformado en pesadilla, la promesa de la civilización traicionada por una barbarie más rapaz que cualquier otra.

Leída desde esta perspectiva la novela de Garmendia alegoriza la repercusión de la modernidad. La novela desmitifica la promesa de la modernidad al mostrarnos el lado más oscuro de sus repercusiones: la enajenación del ser en la ciudad, la imagen optimista de la metrópolis de la modernidad convertida en la grotesca y alienante ciudad-ruina de *Los pequeños seres*, la ufanía del flâncur de antaño devaluada en un caminante que transita la ruta del desasosiego y el anonimato masivo. En la novela de Garmendia colapsa la oposición espacial civilización/barbarie que fue subtexto de gran parte de la novela regionalista venezolana, especialmente en la obra de Rómulo Gallegos. En cambio, se sugiere en ella que la civilización implícita en el proyecto modernizante es barbarie, y su región selvática es precisamente la mónada de la modernidad: la ciudad. En ella el pequeño ser es producto de la división de labor y la reducción de toda identidad y toda práctica a la lógica implacable del intercambio comercial; en ella, el pequeño ser termina siendo devorado por la vorágine urbana.

Iris Zavala nos dice que es primordialmente en el espacio literario donde la imaginación y la fantasía de una colectividad van forjando una concepción dialógica de su cultura. De ser esto cierto, la esencial alteridad de la novela de Garmendia, su apertura dialógica, su desmantelamiento de panópticos tutelares a través del andar de Mateo y la expresión de la esquizia ontológica que nos constituye, son el testimonio más convincente de esa coincidencia entre política y estética señalada por Ángel Rama al referirse a la ética-estética democrática naciente en Venezuela a finales de los cincuenta. Joan Copjec, en su brillante y lacanianamente alegato en contra de la miopía historicista, nos recuerda que la verdadera democracia no es una utopía, que en ella no hay certezas porque no hay un "Otro" que pueda mitigar nuestras incertidumbres. Ante esta contingencia la insatisfacción implícita en toda pluralidad es inherente al asunto democrático (161).

Escuchando las afirmaciones de Copjec, habría que volver a Walter Benjamin para ejercitarnos en una crítica redentora de *Los pequeños seres* y reacentuar desde nuestro presente sus estrategias subversivas y su profunda dialogía. Se impone una mirada alegórica a la novela de Garmendia, una mirada que la constituya como un artefacto histórico de donde surja una introspección pertinente para nuestro presente. Para Benjamin la mirada alegórica es el arma del crítico de la historia con la cual se desmantelan los mitos y se redime la historia subyugada

Allegory is concerned with the natural history of the object, the body and the world. It reveals the transitory or historical character of things, yet stresses their continuity, their ongoing existences. Allegory unmasks the ever-new as the always-the-same and the timeless as temporary...Allegory is precisely that mode of representation which brings about the 'dissolution of "mythology" into the space of history.' (Gilloch, 137)

¿Qué mitología se disuelve en una lectura alegórica de la novela de Garmendia? ¿Qué nos puede decir este texto, cuarenta años después de su publicación? Ángel Rama insinúa que la apertura “formal” de la novela es reflejo de la apertura democrática abanderada por las vanguardias artísticas venezolanas. ¿Cómo entonces leer su contenido, la crítica al mito del progreso celebrada por la urbe moderna, la enajenación del yo en el seno de la ciudad? ¿Y por qué la novela preludia la entrada a la era democrática, un momento histórico en Venezuela pleno de optimismo, con una visión tan desasosegada de la ciudad y de sus seres?

Quizá, tras la alegoría de Garmendia vislumbremos un fondo de cautela. Quizá se nos llama a ser cautos ante lo que se presenta como la promesa de una novedad histórica y termina siendo simple reiteración (**the ever-new as the always-the-same**); quizá la faz del pequeño ser, víctima del mito de la modernidad, sea la misma bajo el oprobio del caudillo-dictador y bajo el oprobio del caudillo-democrata. Y ni uno ni el otro mitigará la alienación del pequeño ser, lo cual corrobora la exhortación de Copjec y Lacan: renunciar al “Otro” como garante de nuestra satisfacción y forjar una democracia en relación con los “otros,” una democracia plural, dialógica y en sano disenso. Una lectura retroactiva de *Los pequeños seres* que reacentúe esta cautela como sustrato ideológico reactivado en nuestro presente, sería provechosa. Sobre todo hoy que en Venezuela y en Latinoamérica nos sentimos tentados, una vez más, a claudicar nuestra condición de sujetos a caudillos, a “Otros” tutelares que nos seducen con la senil promesa de responder a nuestras incertidumbres y de aliviar nuestros padecimientos.<sup>9</sup>

## NOTAS

1 Hay que recordar, junto con Juan Liscano, que el juicio de Rama en relación a los sardistas no carecía de ironía, sobre todo cuando se trata de calibrar la complejidad característica de los pronunciamientos en torno al explícito compromiso político de lo estético. Dice Rama refiriéndose a los sardistas: “Proclamarse afiliados a un humanismo político de izquierda no disimula la concepción elitista que les será reprochada—como a sus congéneres de *Mito* ya desde antes—y que se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperar todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado y obsesivo afán de conducción ilustrada” (Liscano, 86).

2 Los integrantes de este breve pero contundente movimiento de vanguardia, se debatían entre el realismo social literario propugnado por la izquierda militante, el cual enfatizaba la función revolucionaria de la literatura; y una literatura revolucionaria, la cual suponía una revisión y transformación de los aspectos formales del texto artístico. Es significativo que el magro de este movimiento, en sus principios, viene a ser constituido primordialmente por poetas, los cuales, a partir de la libertad formal implícita en el género, practicaron una renovación de las formas artísticas. Salvador Garmendia, militante tanto de *Sardio* como de *El*

*techo*, pese a ser prosista, practica en su narrativa una prosa de textura sumamente poética, eso sin mencionar las técnicas narrativas que Garmendia incorpora de la modernidad literaria.

Rama nuevamente reseña la división en las orientaciones de *Techo* con gran tino: “En este aspecto conviene deslindar nítidamente las aportaciones de *El Techo de la Ballena* respecto a los materiales que comenzarán a publicarse desde 1968 por parte de los actores de la insurgencia revolucionaria: éstos tendrán un carácter testimonial e incluso histórico, recontando las peripecias de la lucha armada o construyendo, a partir de datos reales, estructuras narrativas que las interpretan y explican, situándose siempre en las proximidades de una literatura testimonio o una literatura documento, con evidente inclinación hacia el género literario más propicio a tales fines, el narrativo. En cambio la producción literaria del período insurreccional, que en forma central ocupa *El Techo de la Ballena*, ... nunca es testimonial y siempre es combativa, prefiere la poesía o el texto breve en prosa, el manifiesto el artículo de circunstancias, unifica las letras y las artes y no se plantea la exigencia historicista ni la permanencia de las creaciones, sino su efectividad del momento, su capacidad de agredir y de soliviantar la estructura cultural vigente” (14-15).

3 Para Bajtin todo enunciado es infinitamente dialógico, ya que el mismo está siempre remitido a un tercero, más allá en tiempo y espacio al momento en que el enunciado se enuncia, un tercero que desde un futuro habrá de hurgar en el pasado para comprender el sentido del enunciado. Una vez comprendido, el nuevo sentido de la palabra se remitirá aún a otro tercero y así sucesivamente Dice Bajtin: “Todo enunciado siempre tiene un destinatario” cuya comprensión de respuesta es buscada por el autor de la obra y es anticipada por el mismo. El destinatario es el segundo del diálogo. Pero además del destinatario (del segundo), el autor del enunciado supone la existencia de un **destinatario superior** (el tercero) cuya comprensión de respuesta se prevé o bien en un espacio metafísico, o bien en un tiempo históricamente lejano... la palabra en su búsqueda de comprensión—respuesta sigue siempre adelante. El hecho de ser oído ya de por sí representa una relación dialógica. La palabra quiere ser oída, comprendida, contestada, y así *ad infinitum*. La palabra establece un diálogo que no posee un fin de sentido” (1982: 318-320). Podríamos leer la concepción del pasado postulada por el materialismo histórico benjaminiano desde una óptica bajtiniana; sobre todo en el antagonismo de Benjamin al historicismo tradicional, el cual postula un pasado inamovible y calcificado como base de su teleología. El pasado para Benjamin es como la enunciación bajtiniana: sempiternamente abierta a la interpelación de un tercero y por tanto movable y reconfigurable. En su tesis XVI de *Las tesis sobre la filosofía de la historia* Benjamin expone su concepción dialógica del pasado y por tanto su concepción discontinua de la historia: “A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history. Historicism gives the ‘eternal’ image of the past: historical materialism supplies a unique experience with the past. The historical materialist leaves it to others to be drained by the whore called ‘Once upon a time’ in historicism’s bordello. He remains in control of his powers, man enough to blast open the continuum of history” (262).



4 En este estudio postulamos la independencia de los cronotopos urbanos los cuales son permeables al andar de Mateo. El cronotopo de la ciudad funciona como un archi-cronotopo el cual contiene la diversidad de coordenadas espacio-temporales presentes en los otros. Esta postura es coherente según la concepción de cronotopo expuesta por el mismo Bajtin: “But each [major] chronotope can include within it an unlimited number of minor chronotopes; in fact, as we have already said, any motif may have a special chronotope of its own. ...Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships. The relationships themselves that exist **among** chronotopes cannot enter into any of the relationships contained **within** chronotopes. The general characteristic of these interactions is that they are **dialogical** (in the broadest sense of the word)” (1987:252).

5 Para un análisis detallado tanto del papel de la metrópolis en Walter Benjamin como el de la experiencia ciudadana como *Erlebnis*, el lector ha de referirse al lúcido texto de Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*: “*Erlebnis* is concerned with the unprocessed disordered particles of experience, the haphazard and accidental. *Erlebnis* is the corollary of forgetfulness, or rather constitutes the basis of that form of memory which is more a form of forgetting: the *mémoire involontaire*. For Benjamin the city is the site of the rise of *Erlebnis* and the concomitant demise of *Erfahrung*. The experience is that of the fragmentation of experience” (Gilloch, 144).

6 Según Gilloch el dandy-*flâneur* reseñado por Benjamin se caracteriza por su aversión a la masa urbana, de la cual trata de distinguirse por medio de su vestimenta extravagante, por medio de la moda: “The greatest desire of the dandy-as-*flâneur* was to stand out in the crowd. For Benjamin the dandy is the social type who sought to resist the grey uniformity of the urban multitude through the acquisition of the most fashionable and foppish” (154). En el ensayo sobre Baudelaire “On some Motifs in Baudelaire”, compilado en *Illuminations* Benjamin comenta con agudeza en torno a la relación conflictiva del *flâneur* con el ocio. Entendemos que el ocio de este “héroe de la modernidad” es relacional en tanto y en cuanto requiere del contraste provisto por la turbamulta urbana para que su ostentación tenga sentido: “There was the pedestrian who would let himself be jostled by the crowd, but there was also the *flâneur* who demanded elbow room and was unwilling to forgo the life of a gentleman of leisure. Let the many attend to their daily affairs; the man of leisure can indulge in the preambulations of the *flâneur* only if as such he is already out of place. **He is as much out of place in an atmosphere of complete leisure as in the feverish turmoil of the city.**” (172-73) (Mi énfasis).

7 La espontaneidad con que un momento particular del pasado entra en un momento particular del presente define la noción benjaminiana de la imagen dialéctica, noción reminiscente de la *mémoire involontaire* de Proust. Benjamin afirma: “To articulate the past historically means: to recognize in the past that which comes together in the constellation of one and the same moment. Historical knowledge is only possible in a historical moment. Knowledge in a historical

moment is, however, always knowledge of a particular moment. As the past coalesces as such a moment—forms a dialectical image—it enters the **mémoire involontaire** of humanity. (citado de Gilloch, 114).

8 La nomenclatura (**despertar, sueño**) parece ser un préstamo del psicoanálisis vía el surrealismo. Sabemos de la influencia que *Nadja* de André Breton y *Paysan de Paris* de Louis Aragon en Benjamin. Sobre todo en el papel que París juega en la imaginación de estos escritores: ciudad propensa a la intoxicación inducida por saturación de estímulos, estímulos que poco tienen que ver con elementos naturales, sino más bien con creaciones humanas: máquinas, mercancías, edificios, etc. Esta intoxicación reseñada por los surrealistas y producto de los monumentos del capitalismo creados por la humanidad reactivan una mitología del capitalismo que induce en el sujeto-consumidor, en el habitante de la ciudad, un estado de ensoñación. Despertar del mito hacia la historia redimida es la labor esclarecedora del crítico. Para un análisis pormenorizado de la crítica redentora de Benjamin en relación a las fantasías capitalistas promovidas por la urbe moderna, el lector ha de consultar el artículo de Richard Wolin, "Experience and materialism in Benjamin's *Passagenwerk*": "the dream for Benjamin becomes an autonomous source of experience and knowledge, a hidden key to the secrets and mysteries of waking life. In no uncertain terms, dreams become the repositories of the utopian visions of humanity whose realisation is forbidden in waking life; they serve as the refuge for those desires and aspirations that are denied to humanity in material life" (207).

9 Justo ahora, (3 de diciembre de 1998) cuando comparto estas reflexiones con un lector abstracto, están por celebrarse elecciones presidenciales en Venezuela. El momento es indudablemente histórico y en algo análogo a ese otro momento histórico que precedió por un año la publicación de *Los pequeños seres*: el paso de la dictadura a la democracia. El candidato favorecido por las encuestas, el coronel Hugo Chávez Frías, (ex-golpista indultado por el presidente Rafael Caldera) seduce al electorado con un discurso populista que amalgama en su retórica elementos disímiles: evangelismo, comunismo, tercera ola, neoliberalismo, etre otros. Sostiene Chávez que su triunfo corroborará la transferencia de poder entre el último mandatario del viejo régimen y el líder de una Venezuela renovada. Se trata, entonces, de leer retroactivamente la novela de Garmendia para reacentuar de su fatalismo, el ideograma de cautela ante la "nueva" Venezuela de 1958, y situar esa misma cautela en el momento histórico de 1998, justo ahora cuando es posible que un caudillo más se esconda tras la promesa de novedad histórica.

### OBRAS CITADAS

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin: The University of Texas Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*. México: siglo veintiuno editores, 1982.

\_\_\_\_\_. *Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston: MIT Press, 1997.

Brushwood, John S. "Cinco novelas de Salvador Garmendia: El impacto sobre los hábitos perceptivos." *Hispania*. 60, 1997 (pp. 884-890).

Bravo, Víctor. "Fundación y tradición de la modernidad literaria de Venezuela." *Revista Iberoamericana* 60, 1994 (pp. 99-108).

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley, 1988.

Copjec, Joan. *Read my Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press, 1995 .

Charney, Leo and Schwartz, Vanessa (eds). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Eliot, T.S., *The Waste Land and Other Poems*. New York: HBJ Books, 1988.

Garmendia, Julio. *Los pequeños seres, Los habitantes*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1966.

Lacan, Jaques. *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil, 1995.

Rama, Ángel. *Antología de El Techo de la Ballena* . Caracas: Fundarte, 1987.

Wolin, Richard. "Experience and Materialism in Benjamin's *Passagenwerk*." *Philosophical Forum*. 17:3, Spring 1986, pp. 201-216.

Zavala, Iris. *Tiresias's Paradox in the Third Millenium* (unpublished).

## JOSÉ ORTEGA Y GASSET EN LOS ESPEJOS DE LA PAMPA

Luis Gabriel-Stheeman  
The College of New Jersey

**E**n 1930, unos meses después de la publicación de su ensayo "Intimidaciones," y ante la muy malhumorada respuesta de no pocos lectores argentinos, Ortega y Gasset se declara en la obligación de justificar en otro artículo las razones que lo llevaron a escribir el primero. Reconociendo la deuda para con la Argentina de toda una porción de su vida, declara el autor que estaba obligado a saldarla y contribuir a su vez, en lo que él pudiera, a "hacer la vida" de aquella nación (4: 71). Puesto que, por otra parte, nada podía "hacerle tanto daño [a ésta] como alabarla," era preciso intentar lo contrario: sacudir, provocar, ayudar a reconocer aquellos aspectos que, de rectificarse, resultarían en una efectiva mejora. En sus planes estaba, por tanto, la violenta reacción del destinatario. *El acicate ha de hacer daño para estimular*, es la imagen que parece guiar sus palabras. De cualquier manera, Ortega insiste ante todo en el carácter **constructivo** y **amistoso** de su crítica: "No hay más que una manera de colaborar en la vida de otro: arrimar resueltamente el hombro allí donde uno ve que hace falta" (72).

Pese a estas afirmaciones de solidaridad, y pese a las diversas manifestaciones que en el primer ensayo parecen confirmar la buena fe de Ortega, quien lo lea y considere tanto sus modos expresivos como la factura de sus razonamientos podría muy bien preguntarse si el autor, después de arrimar el brazo, no la emprendió a empujones con sus amigos. Justamente, a tratar de confirmar analíticamente la **posibilidad** de esa impresión dedicaré en parte este trabajo. Es mi parecer que la mayoría de los recursos retóricos de que el español se vale contribuye a crear en su interlocutor argentino una disposición inequívocamente contraria, al perfilarse el sujeto y el objeto del discurso como entidades radicalmente opuestas. Este irresoluble

enfrentamiento, originado en la subversión sistemática de los procedimientos con que, tradicionalmente, un autor se acerca a su lector, quedaría justificado pragmáticamente por el propósito ya expresado de provocar una reacción violenta. Sin embargo, la revelación de una serie sistemática de conflictos internos y transgresiones retóricas no solamente oscurece la nobleza de propósito expresada por Ortega, sino que aun acaba invalidando sus razonamientos para volverse, finalmente, en contra del propio autor.

Conviene en primer lugar, claro está, recordar sumariamente algunas de las afirmaciones que tanto fastidio y rencor causaron. “Intimidades” comienza con ‘La Pampa... promesas,’ estudio paisajístico cuyas conclusiones dan pie y estructura a lo afirmado en la segunda parte—’El hombre a la defensiva.’ Como en todo ensayo de paisaje, y usando palabras de Lane Kauffmann, “nature is constantly being transformed rhetorically into culture: an encounter with a natural scene engenders at once a cultural interpretation of that scene” (113). A partir de su propia percepción del paisaje, Ortega columbra relaciones entre el medio ambiente y la cultura que en éste germina o asienta.

Lo primero que el autor español observa en la Pampa es un panorama anómalo. Mientras en regiones “normales” la mirada entra en el paisaje interesada en su primer término (Ortega 2: 637) y luego “avanza, poco a poco, en dirección a lo lejano” (638), en la Pampa lo próximo es indiferenciable, y esto “empuja sin más la mirada hasta el último término, porque el ojo busca algo interesante que ver y en la Pampa no hay nada particular que interese.” La vista, así pues, “es despedida hasta los confines del horizonte,” allí donde “la tierra se envaguece, se aproxima al cielo” y recibe las capacidades de “alusión que hay en la nube.” Esta potencialidad proteica de que goza la nube en la imaginación de quien la percibe, unida a la distancia espacial del horizonte, convocan analógicamente otro concepto: lo que algo promete ser en la distancia del tiempo. Así pues, la Pampa es “constante y omnímoda promesa,” concluye Ortega. Y si, frente a la Pampa, “al hombre se le cargan los ojos de la embriaguez” del horizonte, del mismo modo, en la vida argentina todo es “ser promesa” (638): quien allí llega “ve ante todo lo de después” (639). La Pampa le “hace desde el horizonte inagotables ademanes de abundancia y concesión.” Ahora bien, estas promesas se confunden en la percepción del argentino con la verdadera realidad, con ese primer término anodino y monótono: “cada cual vive desde sus ilusiones como si ellas fuesen ya la realidad.” Algunas páginas más adelante, Ortega explica las consecuencias de esta equivocación: sin tener clara la distancia que hay entre su situación y su proyecto y al creer haber realizado este último, el argentino se detiene (661); su imagen ideal le complace tanto que, absorto en ella, se olvida de vivir, se le va la vida mirándose y desatendiendo a su propia y auténtica persona, resultando ser con ello un moderno Narciso (662-63).

No obstante, el argentino tiene la conciencia intranquila. Según afirma Ortega en la segunda parte del ensayo, este hombre, en su recóndita intimidad, sabe de la radical ficción de su imagen, comprende que ésta no coincide aún con el perfil de su persona efectiva (654). Frente al peligro de delatarse ante los demás, se fabrica una máscara tras la que se oculta y permanece artillado, “a la defensiva” (650). La posibilidad de que alguien penetre su intimidad y reconozca su fantasma personal le causa pánico: si “intentamos hablar con él de ciencia, de política, de la vida en general, notamos que resbala sobre el tema, que su energía no está puesta sobre aquel asunto, sino ocupada en defender su propia persona” (651). **“Aquí lo importante no es eso,”** hace decir Ortega a su argentino al hablar de cualquier cosa, **“sino que se haga usted bien cargo de que yo soy nada menos que el redactor jefe del importante periódico X...[o] profesor en la Facultad Z.... Tengo fama de ingenioso y no estoy dispuesto a que usted lo desconozca.”** En lugar de demostrar que es inteligente o ingenioso, “en vez de estar sumido en su oficio o destino, [el argentino] se coloca fuera de él y... nos muestra su posición como se muestra un monumento” (651-52).

La actitud defensiva del argentino, según Ortega, es fomentada y agravada por dos factores sociales propios de una nación joven. En primer lugar, “los [progresivos] embates de la emigración,” esos “miles y miles de hombres nuevos” movidos por un “feroz apetito individual” que ponen en continuo peligro el puesto o función social de cualquier persona (653). Y en segundo, el rápido progreso de los nuevos países, que “invierte el orden” normal de las cosas de modo que “las cátedras, los puestos, los huecos sociales surgen antes que los hombres capaces de llenarlos” (653-54). Como es forzoso que alguien ocupe estos huecos, se ha hecho normal que lo haga “cualquiera, aun con la más insuficiente preparación” (654). De esto es consciente cada uno “en el secreto de su conciencia,” con lo que “es preciso compensar la inseguridad íntima, el sobresalto privado y permanente” poniéndose una careta, para “convencer [con ella] al contorno de que se es efectivamente lo que se representa.”

En medio de tan desolador paisaje, Ortega encuentra y señala una posibilidad de superación de la aporía argentina. Disociando el concepto de ‘incapacidad’ en dos nociones diferentes—la falta de preparación y la falta de dotes naturales (654-55)—el autor afirma que “el argentino es un hombre admirablemente dotado” (658) y que “no hay pueblo de habla española con mayores posibilidades de inteligencia” (655). Si este pueblo es capaz de generar la “minoría energética” que hasta hoy ha faltado y si esta minoría temple “con rigor su narcisismo” y suscita “una nueva y sincera moral en la sociedad,” la Argentina “ascenderá de manera automática en la jerarquía de las más altas calidades históricas” (663).

Ante un retrato como el recién sintetizado, no puede sorprender a nadie que, como ya se dijo, las palabras de Ortega provocaran una fuerte tormenta

entre la comunidad intelectual argentina (Schwartz 72). El español aprovechó rápidamente la ocasión para descalificar todas las críticas a su ensayo y reducirlas a meros insultos, quedando así moralmente justificado para publicar "Por qué he escrito 'El hombre a la defensiva.'" Que Ortega estaba impaciente por mandar su artículo explicativo lo demuestran sus propias palabras: "Ya he recibido las primeras andanadas de ataques y de insultos que me dirigen los jóvenes escritores argentinos. Ya puedo, por consecuencia, escribir este artículo" (4: 69, énfasis mío). Amparado en esta conveniente generalización, sin embargo, Ortega dejó para siempre sin respuesta las réplicas serenas, irónicas y minuciosas que le dedicaron, por ejemplo, Manuel Gálvez y Roberto Giusti, así como la más mordaz pero nada desafortunada que redactó Ezequiel Martínez Estrada.

Entre otras cosas, dos de los mencionados escritores denuncian la explicación de actitudes particulares, reconocibles en diferentes estratos sociales de la Argentina urbana y porteña, mediante la interpretación de un paisaje—la Pampa, claro está—que no es en modo alguno el escenario inmediato de sus vidas, y del que tampoco puede decirse que represente a la totalidad geográfica del país (Gálvez 109, Martínez Estrada 91-92). A esta transgresión de particular a particular con pretensiones de universalidad, Giusti suma otras no menos importantes, como la que consiste en dibujar arquetipos humanos y supranacionales—"el narcisista," "el hombre a la defensiva"—y atribuírselos en exclusiva a la particularidad argentina, haciendo a su vez de esas actitudes parciales el carácter definitorio de una nación (97 y 102-03).

Los autores de estos reparos, que ya identifican en Ortega lo que años más tarde Peter G. Earle interpretará como "a peculiar cruelty of the abstract" (480), coinciden en censurar no ya la representación negativa del sujeto argentino, sino el "encadenamiento dialéctico más brillante que sólido" en que ésta se justifica (Giusti 91). Siguiendo su ejemplo, podrían citarse aquí otros casos de contravención argumentativa. Sin ir más lejos, puede señalarse la pretensión orteguiana de que el conflicto inter-individual entre la población autóctona (o núcleo) y los inmigrantes (o periferia) se reproduce en la interioridad del individuo argentino, esto es, entre su verdadero yo y la máscara que se ha colocado (2: 656-57). Si así fuera, se podría argüir, la suma de todos estos individuos daría un conjunto social homogéneo, y no la heterogeneidad social que postula Ortega en su punto de partida. Lo que pretendo hacer en las páginas que siguen, no obstante, es complementar las observaciones aquí reproducidas con otras al respecto de ciertos conflictos internos que operan en un nivel más sutil del discurso orteguiano: aquél que determina la peculiar relación que se establece entre el autor y su destinatario.

Todo discurso retórico, esto es, todo texto que pretende ofrecer y justificar con los mejores argumentos una idea o juicio no guiados

estrictamente por la lógica formal o por el dato empírico, busca un *consenso* con su destinatario, esto es, un acuerdo inter-subjetivo con el que autor y receptor compensen la imposibilidad de hallar, a propósito de lo discutido, una verdad objetiva, atemporal o universal (Perelman 5-8). Ceñidos estrechamente a la particularidad, los ensayos paisajísticos—y con ellos los de Ortega—encajan muy adecuadamente, según el ya citado Lane Kauffmann, en este tipo de texto (113-14). Ciertamente, si, para lograr el mencionado consenso, conviene entre otras cosas que el autor se esfuerce por crear en su destinatario un sentimiento de **inmediatez** en la percepción de lo descrito y explicado, con el fin de establecer y mantener una sensación de **complicidad** con él, Ortega y Gasset parece no haber renunciado a ningún recurso para conseguirlo. Kauffmann, que ha estudiado suficientes ensayos paisajísticos de Ortega, señala gran parte de los elementos discursivos que hacen de ellos un logro retórico: la narración en primera persona, las frecuentes autorreferencias, el entusiasmo contagioso que transmiten tanto estas últimas como las diferentes alusiones y exhortaciones al lector; las digresiones, la continua alternancia de detalles sensoriales y argumentos abstractos con que se integran sensación e intelecto y, en fin, las imágenes y metáforas que gufan y visualizan el proceso cognitivo (116).

Todos estos recursos, que normalmente tienden a hacer del texto un lugar para la interacción de objeto con sujeto y de sujeto con interlocutor, se pueden detectar meridianamente en el ensayo que me ocupa. Pero así como de entrada parecen establecer la citada sensación de complicidad e inmediatez con su receptor argentino, a medida que avanza la lectura su función va sufriendo un proceso de inversión que acaba por transformarlos precisamente en instrumentos disuasores y excluyentes. El ensayo, en efecto, empieza con una serie de manifestaciones muy apreciativas acerca del paisaje de la Pampa—elogios basados en el hecho de que éste ha despertado en el autor una atracción no sentida desde hacía tiempo, por ser el alma madura “muy exigente” y no entregarse a “cualquier belleza transeúnte” (635). Allí, dice Ortega, se le ha “estremecido” una “raíz” de sí mismo, con una “resonancia” tan “íntima” que ha sentido, tal que el dolor de un “muñón,” la vida criolla que podría haber llevado (636). Mediante estas autorreferencias introductorias, el autor propicia la empatía y entusiasmo necesarios para que el receptor sienta como suyas también las subsiguientes percepciones de la Pampa. Efectivamente, Ortega invita acto seguido a su interlocutor a que comulgue con las impresiones e ideas que la llanura pampera le suscita. Y lo hace con un popularísimo recurso retórico: el uso de la forma **nosotros**, con la que el **yo** anima al **tú** a participar en una perspectiva común, en un consenso: “en una región de pequeños valles, dice Ortega, **“atendemos primero a los objetos inmediatos . . . [y después] nuestra mirada percibe el confuso fondo”** (638); en la Pampa, sin embargo, la “indiferencia del primer término, del lugar donde **estamos** y próximo a



nuestros pies, empuja sin más la mirada hasta el último término" (638). No obstante, he aquí que en un recodo del texto, de manera tan suave como definitiva, el sujeto del discurso suelta de la mano a su interlocutor y lo convierte en objeto: "acaso lo esencial de la vida argentina es eso—ser promesa. Tiene el don de *poblarnos* el espíritu con promesas, reverbera en esperanzas como un campo de mica en reflejos innumerables. El que llega a esta costa ve ante todo lo de después" (638-39, énfasis mío, como los anteriores). Apréciase el paso de la primera persona de plural—en la que, juntos y cómplices, viajaban interlocutor y sujeto—a la tercera de singular, que a partir de ahora ocupará en exclusiva soledad "el argentino." Así de sutilmente, Ortega realiza aquí otra crucial transgresión retórica: deja de ser el observador de la Pampa y cede su puesto al "argentino," sobre quien asume sin más que percibe y siente lo mismo que sentía él. A su vez, Ortega ya no sentirá lo que "el argentino"—esa "embriaguez" del horizonte que le hace vivir "desde sus ilusiones como si ellas fuesen ya verdad" (639)—sino todo lo contrario: lo que define al "hombre superior" es "el efectivo esfuerzo de ascensión y no el crecer que se ha llegado" (645). Para "el argentino," excluido de tal sentir por la imagen que se le ha impuesto, habrá concluido el tránsito de interlocutor a objeto—y sólo objeto—del ensayo.

(He colocado al "argentino" entre comillas para recordar la otra transformación que se produce en el momento de la transgresión pronominal y que no es otra que la ya denunciada por Gálvez y Martínez Estrada. En efecto, ¿quién es ese anónimo "argentino" sino un híbrido entre el presunto espectador de la Pampa y ciertos porteños urbanos?)

De cualquier manera, la exclusión de un posible interlocutor argentino no ha hecho más que empezar. Lejos de expresarla tajantemente, las palabras de Ortega parecen entretenerse con ella, dándole una y otra vez al lector argentino la ilusión de que puede participar en el diálogo—tan sólo para, una vez tras otra, negarle de hecho esa misma posibilidad. Cuando, páginas más adelante, el pronombre *nosotros* regresa, lo hace, como se verá, llevando a muy distintos pasajeros. Con una brusquedad incongruente, si recordamos el entrañable principio, el autor dirige a su lector sudamericano una severa advertencia: "conviene que el hombre del Plata no se haga ilusiones: la impresión que produce al europeo es sobremanera extraña" (649). Para explicarle esa impresión, Ortega se encarama de nuevo en la primera persona de plural, la cual lo identifica esta vez como miembro de un grupo que presuntamente comparte su percepción del argentino, y que le confiere la autoridad de lo unánime o generalizado: *nosotros, los europeos*, viene a decir el español, "nos lanzamos rápidamente a la intimación" con un hombre—el argentino—que "habla nuestro mismo . . . idioma de ideas y valores." Ahora bien, la "velocidad con que intentamos deslizarnos en [su] intimidad . . . sirve sólo para que choquemos violentamente con su superficie y nos hagamos daño. Ha sido una ilusión óptica" (649). La posible

participación del argentino en las reflexiones ulteriores—dispuesta quizá en torno al eje **nosotros los europeos / usted el argentino**—queda del todo descartada al leer las interpelaciones con que prosigue Ortega: “afinemos ahora un poco la descripción del extraño fenómeno. ¿Qué notamos después de ese choque inicial?” (650). El español, de nuevo muy sutilmente, ha cambiado de interlocutor en mitad del camino. El argentino, por su parte, queda alienado, excluido de toda posible **complicidad**—no entra en **nosotros los europeos**—y apartado de la necesaria **inmediatez**—lo dicho no va directamente dirigido a él sino a un supuesto interlocutor que, al parecer, estaba a sus espaldas... Cuando, hacia el final del ensayo, Ortega vuelve a interpelar a la nación argentina, ya es imposible identificar al supuesto interlocutor. Como mencioné antes, el autor se refiere a una enérgica minoría rectora que ha de salvar al país de su narcisismo (663). Sin embargo, la total exclusión de cualquier destinatario argentino, así como la afirmación explícita de que aún no se ha podido generar tal minoría, marcan implícitamente la ausencia de ese pretendido amigo en ayuda de quien Ortega dijo arrimar el hombro.

Lejos de limitarse a la cuestión de los pronombres, esta continua alternancia entre la aparente inclusión del interlocutor argentino y su posterior descarte se reproduce en otros aspectos del ensayo. Como todo buen retórico, Ortega reconoce estar expuesto a la equivocación, y admite en diferentes ocasiones la posibilidad de discrepancia. Ahora bien, aun cuando en el texto no faltan admisiones formales de falibilidad, una serie de digresiones estratégicas opera al mismo tiempo en sentido opuesto, anulando sistemáticamente aquéllas. Cada vez que el autor reconoce la posibilidad de haber incurrido en un error, a esta concesión sucede un argumento paradójico que la invalida, cerrando de hecho un espacio que parecía abierto a la disconformidad. Tras afirmar, por ejemplo, que el argentino no vive sino que se le va la vida mirándose en el horizonte, Ortega confiesa que su juicio tiene muchas probabilidades de ser erróneo, y que será más fácil que la verdad “brote en una mente autóctona,” y no en la de un viajero (641). En su caso, sigue, es aún más fácil que se trate de un error, porque apenas ha sido viajero en Argentina, ya que en ese país es prácticamente imposible serlo. Y es que el argentino no sabría recibir al viajero, no podría creer ni comprender que alguien viniera tan sólo a ver y estar, a vivir (641-42). Y le sorprendería al argentino que alguien se propusiera simplemente vivir porque **“él mismo no vive”** (642, énfasis mío). Corolario de lo cual es que lo que Ortega ha dicho es un error porque lo que Ortega ha dicho es verdad: que el argentino no vive.

Del mismo modo, el tono verbal connotativo de rigor y de exactitud que domina el texto levanta obstáculos a la discrepancia que Ortega dice admitir. Junto a no pocos adverbios de duda y otros indicadores de matiz que, al principio del ensayo, confieren al autor una apariencia cómplice y accesible—

“**acaso** lo esencial de la vida argentina es eso—ser promesa” (638)—aparecen sin embargo afirmaciones totalizadoras y absolutas que descartan, a veces explícitamente, la posibilidad de una equivocación: “**Todo** vive aquí de lejanías” (639)... “**En rigor**, el alma criolla está llena de promesas heridas”... “**Con muy pocas posibilidades de error**, puede asegurarse que...” (642). Sin necesidades estadísticas, cabe decir que las palabras “rigor,” “rigoroso,” “precisión,” “exactitud” y “estricto” están, ya que no a la orden del renglón, sí casi a la de la página orteguiana.

A esta **retórica del rigor** que blindó el discurso de Ortega contribuye también la presencia abundante y adicional de un léxico de origen científico, entiéndase, de préstamos técnicos empleados en metáforas analógicas: estudiar la “fisiología” del paisaje (635), causar este paisaje “hiperestesia” en la persona, “moviliza[r] inercias,” “alquitarar” una primera impresión (636), producir “un precipitado” en el alma (641), observar un “protoplasma social” (644)... Estos tecnicismos, que como ya apuntara Ricardo Senabre, están “desparramados por las páginas de Ortega” (82), cumplen con su valor metafórico una función visualizadora en la prosa más abstracta del filósofo español, haciéndola de este modo más accesible al lector menos preparado. Asimismo, sin embargo, hay que recordar que, como ensayo típico de Ortega, “Intimidades” no aporta **ninguna** prueba explícita para sostener sus aserciones. En este contexto, la inserción de tecnicismos no solamente visualiza el pensamiento de Ortega: también le da de paso un deseable lustre científico, trasladando a su lector, como diría Stephen Ullmann, “al clima estilístico” del discurso exacto (150) y apartándole una vez más, y de modo tan arto como siempre, de la posible discordancia.

Con diferencia, la forma más sutil y eficaz en la alienación del argentino la constituye la estructuración del discurso en función de dos imágenes clave nacidas de la observación original de la Pampa: por un lado, la oposición paisajística entre un primer término anodino y un horizonte prometedor en que la vista prefiere residir, ignorando su verdadera e íntima situación. A su lado, la visualización de la vida como proyecto, como forzosa elección de nuestra meta y camino, y su ilustración en el entorno de la Pampa, donde no hay nada inmediato que elegir, donde todo hace resbalar al sujeto elector hacia la idealidad del confín (Ortega 2: 638-39). Estas dos imágenes—**núcleo auténtico / periferia ilusoria y vida como proyecto, como forzada elección**—prefiguran, como se ha visto, el retrato psicológico y sociológico del hombre argentino. Al mismo tiempo, sin embargo, también reflejan y polarizan la implícita y constante oposición entre éste y el autor del ensayo. Ortega, desde el principio, nos abre su alma, nos muestra su intimidad y no le importa admitir que ésta queda “hiperestesiada” ante la Pampa, que siente como si fuera un muñón su posible vida criolla (635-36). A la luz de sus posteriores acusaciones contra el argentino—acusaciones como la de que éste, por el contrario, nos oculta su intimidad

(649-50)—, las frecuentes autorreferencias de Ortega resultan no ser un acercamiento al lector, tal y como en otros ensayos interpretaba Kauffmann (116), sino más bien todo lo contrario: el sutil pero inmisericorde establecimiento de un antagonismo. “Vivir es una operación que se hace desde dentro hacia afuera y es un brotar o manar continuo desde el secreto fondo individual hacia la redondez del mundo” dice el filósofo más adelante (2: 652). En el ensayo, Ortega vive **ex-presando**, manifestando al exterior lo que su intimidad ha sentido. Del argentino, por el contrario, nos queda la impresión de la careta, de la coraza, de la intimidad oculta y temerosa. Enamorado de su propio horizonte, al argentino no le atrae nada en su inmediata circunstancia, no se entrega a nada, no es capaz de oír vocación alguna que le haga salir de sí mismo (658). Ortega, en cambio, ha mostrado sus capacidades electivas, propias de la edad madura, al saber entregarse a la sutileza de la Pampa (635). Y su vida, lleva toda la vida diciéndolo, está entregada al proyecto de salvación de su circunstancia. Esparcidas por el texto, las innumerables expresiones pertenecientes a los campos semánticos de la **intimidad** y la **elección** constituyen, como ecos constantes, la larga amplificación de una idea que mantiene al autor y su receptor en lugares contrarios, tan perfectamente opuestos que pudiera decirse que el uno no es sino la imagen en negativo del otro.

Ahora bien, es perentorio recordar y subrayar aquí lo que ya se señaló anteriormente, esto es, que la visión de la Pampa como eterna y omnímoda promesa **es puramente de Ortega** y que no es sino Ortega quien asume sin más que sus interlocutores argentinos así también la perciben. Nada más arriesgado, a poco que se piense. En una carta dirigida a Roberto Giusti, por ejemplo, el escritor Francisco Romero le confiesa que a él la Pampa no le promete nada: “ante la llanura sin límite, desierta,” siente “que todo es vano, que todo esfuerzo es inútil,” y le gana “un sentimiento de impotencia infinita y un violento deseo de salir de ella” (Giusti 102). La ecuación **horizonte-promesa**, enunciada por Ortega, se transforma por tanto a ojos de Romero en otra muy distinta: **horizonte-puerta de escape, lo que ya no es Pampa, la invitación a marcharse**.

Si se conviene, así pues, en que toda la exposición de Ortega parte y depende de una ilícita transferencia de percepciones, y se recuerdan por lo demás todos los conflictos internos que provoca en su argumentación el empeño de oponerse al argentino, no resultará muy fácil defender la limpia y desinteresada declaración de propósitos que, como ya mencioné, hiciera en su día el autor. Dos fragmentos anteriores a “Intimidades,” sin embargo, podrían venir en apoyo de la buena voluntad orteguiana. A la vez, desgraciadamente, se podría argüir que terminan de desarticular y anular el entramado argumentativo del ensayo.

El primero de ellos muestra que, seis años antes de “Intimidades,” al escribir su “Carta a un joven argentino que estudia filosofía,” Ortega ya

había observado tendencias narcisistas en el argentino, si bien—y esto es lo importante—no las creía exclusivas de su nación: “El **americano, amigo mío**—por razones que no es ocasión ahora enunciar—, propende al narcisismo.... Al mirar las cosas, no abandona sobre éstas la mirada, sino que tiende a usar de ellas como de un espejo donde contemplarse” (2: 348, énfasis mío). Si se piensa un instante, se convendrá en que el fragmento recién citado devuelve a la incertidumbre el origen del Narciso argentino. En efecto, cualesquiera que fueran las razones de que habla Ortega, no es fácilmente concebible que las hubiera cifrado en la influencia de un paisaje tan diversificado como el de todo un continente. Para confirmarlo, el que reproduzco a continuación revela, en mi opinión, que la percepción orteguiana atribuida por el autor al hombre argentino tiene en realidad su origen a miles de leguas del pampero camino a Mendoza. Quince años antes de redactar ‘La Pampa... promesas,’ en 1916, escribía Ortega que “en Castilla, mirar suele ser disparar la flecha visual al infinito; ni al salir de la pupila ni en el resto de su trayectoria **encuentra obstáculo alguno** [hasta que] cae y se hincia en un punto de la tierra **que es ya casi un punto del cielo**. En Castilla, **la mirada crea y fija el horizonte**” (2: 256). Como en la Pampa dijo Ortega que la tierra “se envaguece, se aproxima al cielo” (638), así también había dicho ya de Castilla que en su paisaje “todo parece adquirir porosidad; **las piedras no acaban donde acaban**, sino que **en sus poros penetra el azul del cielo** y el bermellón de los terrazgos” (259). Curiosamente, por último, aquella existencia castellana entre espejismos hacía de la vida también “una táctica **defensiva** contra los demás” (258, énfasis mío, como los anteriores).

A la vista de todo lo considerado, resulta por completo inverosímil que Ortega interpretara seriamente el paisaje de la Pampa como origen del presunto narcisismo armado del argentino. Parece, en cambio, más fácil aceptar la posibilidad de que encontrara en el mencionado entorno una tentadora y familiar entrada retórica, un modo muy visual de introducir con aparente coherencia un concepto para el que, de otra manera, no hallaba justificación satisfactoria. De este modo, quizás, logró el autor una forma de convertir en efectivo acicate la serie de opiniones que, con noble voluntad, llevaba años deseando expresar.

La retórica clásica llamó **hipotiposis** a todo procedimiento que pudiera darle una cara a lo que, de por sí, carecía de ella (de Man 26). Ahora bien, con la hipotiposis de la Pampa transplantada desde Castilla, Ortega no logra darle tan sólo un rostro a su idea: le proporciona igualmente un vistoso aunque descoyuntado esqueleto—una osamenta que, como se ha visto ya con suficiencia, le habría faltado de cualquier otra forma. Pues bien, es precisamente el prurito del pensador por conferir a esa estructura la apariencia rigurosa de que carece la entrada retórica, lo que acaba forzando y desarticulando el ensayo.

La repetición en el llano pampero de una antigua mirada personal sobre Castilla viene a sumarse a todas las transgresiones y conflictos internos ya señalados para hacer de "Ilusiones" esa "obra de artificio," ese "encadenamiento dialéctico más brillante que sólido" que describía Roberto Giusti (91). Sin embargo, la pertinaz proyección del *yo* orteguiano en la imaginería del ensayo, como contrapunto exacto de un individuo que, al cabo, no posee sino los ojos del autor, deja también que a su sombra crezca otra inquietante lectura. No en balde, Kauffmann observaba cómo, en el ensayo paisajístico, el sujeto se dibuja a sí mismo al dibujar el paisaje (114).

De esta manera, con el texto de Ortega podría suceder lo mismo que con los espejismos: que la impresión que nos dieron desaparece según nos acercamos a ellos. A medida que se difuminan las fascinantes imágenes que construye, según pierden corporeidad los objetos sobre los que discurre, se va haciendo más clara la única figura que queda en el paisaje: la de su propio percipiente. En cada espejismo encontramos su imagen reflejada. ¿Cuál? Quizá la de 1930, en plena crisis de vocación tras la salida del *Ser y tiempo* de Heidegger, sin saber qué camino elegir ahora para ser el gran filósofo español y acaso prefiriendo pensar que ya ha llegado.

#### OBRAS CITADAS

De Man, Paul. "The Epistemology of Metaphor." *Critical Inquiry* 5.1 (1978): pp. 13-30.

Earle, Peter G. "Ortega y Gasset in Argentina: The Exasperating Colony." *Hispania* 70.3 (1987): pp. 475-86.

Gálvez, Manuel. "Los argentinos según Ortega y Gasset." *La Argentina y nuestros libros*. Santiago: Ercilla, 1935.

Giusti, Roberto F. "Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset." *Ensayos*. Buenos Aires: Bartolomé Universidad. Chiesino, 1955. pp. 85-104.

Kauffmann, R. Lane. "Between Antitheses: Subject and Object in the Landscape Essays of Ortega y Gasset." *José Ortega y Gasset: Proceedings of the Espectador Universal International Interdisciplinary Conference*. Ed. Nora de Marval-McNair. New York: Greenwood Press, 1987. pp. 113-19.

Martínez Estrada, Ezequiel. "El guaranguismo de Ortega y Gasset." *Leer y escribir*. Ed. Enrique Espinosa. México: Joaquín Mortiz, 1969. pp. 91-96.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. 4ª ed. 6 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

Perelman, Chaim. *The Realm of Rhetoric*. Trans. William Kluback. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1982.

Schwartz, Kessel. "José Ortega y Gasset and Argentina." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 8 (1983): pp. 59-81.

Senabre Sempere, Ricardo. *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1964.

Ullmann, Stephen. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, 1965.

## BIOGRAFÍA DE UN CIMARRÓN AND THE DISCOURSES OF SLAVERY

Nérida Segura-Rico

University of North Carolina, Chapel Hill

When *Biografía de un cimarrón* (*Autobiography of a Runaway Slave*)<sup>1</sup> appeared in 1966, its almost immediate success came as a surprise to many, among them the author himself, the Cuban ethnographer Miguel Barnet. In a lengthy article published in 1996 in the Cuban journal *Contracorriente* with the title “Para llegar a Esteban Montejo: los caminos del cimarrón,” the writer mentions that all the praises he received from respected and well-known Cuban and Latin American intellectuals were “una avalancha que me cayó arriba como una lluvia de estrellas” (*Contracorriente* 41).

Since its publication thirty-two years ago *Biografía de un cimarrón* has become an “institution” within the much debated genre of *testimonio*, which this text has been claimed to anticipate, spawning a vast amount of critical work that in most cases connects the *Biografía* with Barnet’s own references to his work, thus responding via Esteban Montejo to Barnet’s delineation of a poetics of the genre. My present study also engages a reading of the text within its author’s own assessment in order to locate a larger hermeneutical project that results from the interplay of different voices —enmeshed in very concrete political contexts— within the text. Barnet’s recent article in the Cuban journal commemorated, as a testimonial to another, those years in which, using Barnet’s words “el libro ha venido dando lata, ha venido haciendo ruido” (*Contracorriente* 31), by rescuing, once more, the memory of Esteban Montejo more as a friend than as the subject of a project that poses itself as scientific. In “Para llegar a Esteban Montejo,” the writer focuses on the impact of the book in his life as well as its importance, now from the perspective of the dire times of the Cuban revolution, for a better understanding not only of the Cuban past but also of its present and future.<sup>2</sup>



The choice of terminology in referring to this narrative told by an ex-slave as a “*testimonio*” and not as a “slave narrative” has as much to do with a temporal and spatial displacement in the production of the narrative as with a foregrounding of a very specific space, Latin America, and the claims to the originality of the forms generated to represent “a unique experience.” Given the chronological distance between the period that he is remembering and the present moment of the evocation, what unleashes Montejo’s story is not the political urgency of the denunciation of the degrading and inhuman practice of exploitation of other human beings. However, the episode of life in slavery becomes the central motif of articulation of the story for reasons other than the purely ethnographical by operating in the interstices of the narrative in subtle and seemingly contradictory ways.<sup>3</sup>

In reference to the centrality of the topic of slavery in *Biografía de un cimarrón*, Antonio Vera-León very tellingly points out that: “lo que texto privilegia es la historia de Esteban Montejo fuera de la esclavitud . . .” (4). In Barnet’s attempt to write “la (auto)biografía del otro en los “márgenes” del relato histórico nacionalista” (9), Vera-León sees a connection to nineteenth-century Cuban anti-slavery novels which inscribes Barnet in a very specific literary tradition. I believe that tradition can be expanded to include other nineteenth-century works produced in other linguistic and historical contexts but with which Montejo’s narrative shares more than a too easily resolvable “ethnic-based” experience. By comparing Barnet’s *Biografía de un cimarrón* to the slave narratives written in the United States in the nineteenth century I want to show how the connections in the cultural production of the Americas that stemmed from the practice of slavery are subsumed under the specificity of geographical locations and the characteristics of the epoch in which the discourse of the slaves, or ex-slaves, circulates.<sup>4</sup>

Due to the vast amount of scholarship that the *Biografía* has generated, it is well-known how the Cuban ethnographer transcribed the life story of Esteban Montejo, a centenarian runaway slave born around 1860 who had witnessed and survived all the major events and changes in the history of Cuba for almost a century: slavery, maroonage, the War of Independence and the Revolution. When Barnet “finds” Montejo in 1963 in a retirement home in Havana for war veterans, Montejo is one hundred and four years old, the perfect “*eslabón perdido*” of a historical process. This “link” “[d]ebe contribuir a articular la memoria colectiva, el *nosotros* y no el *yo*” (“La novela testimonio” 294). In this sense, Montejo is, according to Barnet, “un modelo ideal porque reunía dos condiciones necesarias para la novela-testimonio; era un personaje representativo de una clase, de un pensamiento, y había vivido momentos únicos en la historia de Cuba que marcaba la psicología de todo un conglomerado humano” (296).

If Miguel Barnet, following his ethnographer's nose, "found" Montejo and recovered that "lost link" by giving shape to the memories of his informant through a process of depersonalization in which Barnet becomes the voice of "the other,"<sup>5</sup> Montejo, by virtue of his uniqueness, turned the book into, as Barnet puts it, "un talismán de comunicación entre los seres humanos" (*Contracorriente* 37). *Biografía de un cimarrón* functions as a primary text in delineating the relationship between slave narratives and *testimonio* precisely because such relationship has been, to some extent, overlooked so that the text can transcend ethnic alliances beyond national boundaries and preserve that "uniqueness" as the collective memory of the nation. In this regard, William Luis points out that in his recognized role as a mediator, Barnet not only wanted to recreate "what Montejo was, but, also and even more important, what he should have been" (481). In this conceptual figuration, the ties that this book could have with other slave narratives have been downplayed, if not severed, to foreground its role in the formation and articulation of a new historical consciousness of the Cuban nation.

The reevaluation of the historical discourse centered around a very disenfranchised perception of the self is what makes Montejo's account different from the slave narratives in the United States, despite their similarities regarding the historical demystification that their accounts provide. When Wendell Phillips passionately pronounces: "I am glad the time has come when the 'lions write history'" in a letter printed in the preface to Frederick Douglass's *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American slave. Written by Himself*, Phillips pointedly addresses the necessary corrective that the slaves' narratives would inflict on the depiction of slavery by the white masters. The importance of the narratives as historical documents is foregrounded by Henry Louis Gates, Jr. and Charles T. Davis in their introduction to *The Slave's Narrative*. After defining "slave narratives" as "[t]he written and dictated testimonies of the enslavement of black human beings," Gates and Davis are careful to explain that "[r]ather arbitrarily, we have defined as a slave narrative only those written works published before 1865, after which time *de jure* slavery ceased to exist. We treat *dictated* works in essays on the oral slave narratives collected in the 1930s by the Federal Writers' Project" (xii). The main reason for Gates and Davis to offer this "arbitrary" classification is a literary one, for they are interested in emphasizing the fact that through the first hand account of his or her life story, the slave acquired the status of member of the human community by writing him or herself into it. That is why after slavery had been abolished, "the very structure of the slave narratives, their rhetorical strategies as a genre, altered drastically once the milieu in which they were written and read altered drastically" (xiii).

However, Esteban Montejo is not inscribing or writing himself into history as the African-American slaves did in the nineteenth century only in

part due to the fact that his milieu has changed, and radically so, considering the differences in the social and cultural productions of two quite different geographical and temporal locations.<sup>6</sup> For Montejo, his articulation and formation of selfhood through “another’s writing” comes to participate in a discourse that equates the representation of the nation with that of the individual. If what was at stake for the antebellum and postbellum slave narratives was a rhetorical negotiation of the relationship of the ex-slave with his or her past, in *Biografía de un cimarrón* that negotiation has been neutralized since the text has been produced precisely with the auspices of an official discourse whose claim to the disavowal of power relations renders such negotiation not also as futile but also non-existent.<sup>7</sup> For Elzbieta Slodowska, some testimonial practices, in which she includes *Biografía de un cimarrón*, disguise, with their manifest attempt to represent life as it is, the mechanisms by which the original story of the other gets translated “de acuerdo con ciertos procedimientos canónicos” as a cultural product (140).<sup>8</sup>

In the United States, the specificity of the slaves’ stories corrects and modifies the epistemological apparatus of an official narrative against which, but also within which, the ex-slave fashions him/herself. Through the discourse of autobiography, the ex-slave acquires a sense of self in the very act of denouncing the ills of slavery which makes him stand as representative of his community. However, by constituting himself as an individual, his participation in the collectivity from which he stemmed often remains as an illusion. In this respect Houston Baker notes that

[t]he voice of the unwritten self, once it is subjected to the linguistic codes, literary conventions, and audience expectations of a literate population, is perhaps never again the **authentic voice of American slavery**. It is, rather, the voice of a self transformed by an autobiographical act into a sharer in the general public discourse about slavery. (253) (emphasis mine).

And as one who shares within a larger discourse by adding the invaluable and irreplaceable point of view of first-hand experience, the slave’s discourse is metonymical as well as metaphorical as it enacts, taking up Baker’s assertion, a contradiction that cannot be dissolved because such separation would entail an artificial split of the individual.<sup>9</sup> It is according to this framework that we must examine the ready inclusion of *Biografía de un cimarrón* as testimonial writing that develops, as Doris Sommer proposes, a “lateral identification through relationship” instead of imposing its view as representative, through the substitution and silencing, of others.<sup>10</sup> When in 1970, the Cuban *Casa de las Américas* established a prize for the category of *testimonio*, it did so in order to recognize and officially sanction the needs posed by more “authentic” types of writing that oscillated between the essay and narrative.<sup>11</sup> *Casa de las Américas* described *testimonio* in its guidelines

for the contest in 1970 as “un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual.” In this vein, then, all *testimonio* develops a metonymical relationship with the reality it purports to represent.

In the introduction to *Biografía de un cimarrón*, Barnet explains that he learned about Montejo in an article in the newspaper about men and women who were over one hundred years old. Two of these people caught his attention: a man of one hundred and four and a woman of one hundred. Both had been slaves and the woman was a *santera*. The man told about his life in slavery and his participation in the War of Independence. However, what got Barnet's attention, to the point that he decided immediately to forget about the woman and pursue the man, was the fact that Esteban Montejo had been a maroon in the mountains. This explanation contextualizes the nature of the “paths” that took Barnet to Montejo and presents them as a more calculated decision than what Barnet, thirty years later, wants to portray as the result of fate, as if he himself were another link, next to Montejo, in the uncovering of the “subjective truths” of the Cuban historical past.<sup>12</sup>

The fact that the two people that get Barnet's attention are ex-slaves highlights the centrality of slavery not just as an episode that ought to be properly documented but, more importantly, as a language through which Barnet wants to express the contradictions in the representation of Cuban history. As pointed out before, Miguel Barnet stresses that Esteban Montejo is representative of “todo un conglomerado humano.” He goes on to explain the significance of the individual he has chosen in order to unveil the transcendence not only of the past but also of the present in the following terms:

El hombre cubano, el ser humano que vive en esta isla, tenía necesidad de que le dijeran estas cosas que se dicen en el libro, que van más allá de ser un relato etnográfico sobre la vida de un cimarrón, que van a cuestiones de la historia de Cuba, a cuestiones filosóficas, a interpretaciones, en el lenguaje de un cimarrón, de las contradicciones en las que hemos vivido nosotros desde que esta tierra comenzó a expresarse como nación. (*Contracorriente* 38)

By means of this immediate and transcendent communication between Montejo and the “human being that lives on this island” using the language of slavery, or better, of a maroon, the Cuban man receives “his cubanness” through the historical, economic, social and cultural relations produced by the “peculiar institution.” Not only is the figure of an ex-slave revalidated as the ideal representative of the nation but also his language, his “unique” mode of expression, becomes the vehicle through which to establish a connection with other non-European discourses as well as to reveal aesthetic modes of expression that will reflect the singularity of Cuban culture.

This inversion of the values that defined the social relations in the nineteenth century both in the United States and in Cuba becomes more significant when we remember the rhetorical strategies that the slaves had to employ to make their story truthful and show that they were “brethren” of the white man. As William Andrews puts it in *To Tell a Free Story*: “The reception of [the slave’s] narrative as truth depended on the degree to which his artfulness could hide his art” (3). As an inverse reflection of the negotiations of representation for the marginal subject in the last century, not only does *testimonio* skew any references to its inner trappings, but also, in most cases, disavows its connection with the artistic or literary dominion as a privileged discourse of power. It is important to remember that what brought Barnet to Montejo was the fact that he had been a runaway slave, a maroon, in other words, a double outcast in the social fabric of his time. Montejo is a marginal figure first because of his condition as a slave and secondly because, as a runaway, he deprives himself of the society of other slaves, even those that, like him, had escaped and formed maroon societies in the mountains, moving constantly in order not to be brought back to slavery or killed.

For Roberto González Echevarría, Montejo’s identification with the wilderness, *el monte*, and his return from it makes him a sort of Messiah, a Ulysses as he tells a story that does not represent history and change but rather timelessness: “*El monte* (the mountain) inscribes Montejo within a textual memory, both African and Cuban” (259).<sup>13</sup> Situated within this context of an exchange between two worlds that transcends time, Barnet’s control of Montejo’s marginality is far more complicated than the control exercised by the transcriber over the narration of those who cannot write or the type of control that the anti-abolitionists had over the narratives of the slaves who made it to the “free” states. As a foundational text, Barnet’s *Biografía* would operate metaphorically and not metonymically not so much in the identification and privileging of an individual over a collectivity but through the identification of the text with the memory of the nation, a memory that, in turn, gets shaped out of those same texts.

It is not only that Montejo’s story is timeless, but as a representative of the contradictions in the development of the nation, such development can only be accounted for by negating any type of linear progression. For Vera-León, Barnet’s rewriting of history entails “un rechazo de la narrativa en tanto que narrativa del progreso y la adopción de una narrativa-cimarronaje como discurso de la historia nacional” (13). Unlike the ex-slave who looks back at the reality of slavery from the standpoint of freedom and a rhetoric of representation that entails a break from that reality, *Biografía de un cimarrón* exalts a conception of the self as a manifestation of an abstract idealism of origins and not of a certain cultural context—“Yo era cimarrón de nacimiento” (20)—re-enacting the present in the past by making it part

of a cyclic continuum: "Montejo queda encerrado en su condición de esclavo en fuga ya sea de los barracones de la esclavitud o de la ciudad de la Habana" (Vera-León 13).

An eternal conception of being situates Montejo at the center of a history that wants to cleanse itself of the residues of other discourses of power by which it has been constantly colonized and marginalized. Indications of Montejo's separatist, autonomous, spirit—not necessarily of a rebellious one, though—are a constant throughout the book: "A mí nunca nadie trató de hacerme brujería, porque yo he sido siempre separatista y no me ha gustado conocer demasiado la vida ajena" (33); "Como he sido siempre separatista me alejaba" (88).<sup>14</sup>

By insisting on the "authenticity" of voice of the ex-slave, that the ethnographer in turn edits to make it "readable," by isolating it from the community and circumstances that modulates it, the variations in the expressions of the *cimarrón* are dissolved by playing upon an essential conception of difference. Barnet's characterization of Montejo's language as "parco," but also as "poético" and "sentencioso" (Contracorriente 34), is not surprising given Montejo's preference to be an observer and listener, more than a participant, or speaker. On the other hand, Montejo does portray himself as a story-teller when he explains that, while working in the sugar mills, *ingenios*, after the abolition of slavery, he would tell the older African men living with him, all sorts of anecdotes and details about the festivities in a close-by town:

Al otro día me daba por contar. Me reunía con algunos viejos y les contaba. Prefería a los viejos que a los jóvenes. Siempre los prefería. Los prefiero todavía . Quizás, porque yo soy viejo ahora... pero no, antes de joven, pensé igual. Ellos escuchaban mis cuentos. . . . Aunque ellos eran de poco hablar, les gustaba que cuando hablaban los entendieran. Hablaban de la tierra, de África, de animales y de aparccidos. No andaban en chismes ni en jaranas. Castigaban duro al que les dijera una mentira. Para andar con esos viejos había que estar callado y respetuoso. . . . Con el viejo de nación no se podía jugar. Hoy mismo, un palero joven no es tan exigente; sin embargo, un negro viejo tiene otra forma, más serio, más recto, más... (152-153)

Within the reiterative temporal frame of the narration in which the views of the past and present influence each other, it is not difficult to transpose the situation described in this passage to the situation in the moment of the narration in which Montejo, by virtue of his age, assumes the role of those who have served as a model for him in the art of story-telling and likens himself to them, thus acquiring respectability. The link that Montejo establishes between himself and the old African men at the ingenio is practically Montejo's only acknowledgment of any kind of sympathy or

liaison with another human being or group during and after slavery. Other blacks, belonging to different African nations and groups are normally referred to as “los negros.” or “esos negros.” However, his conception of identity as different disappears when invoking a national identity around the claim for independence: “Lo que nosotros queríamos, como cubanos, era la libertad de Cuba” (107). Justifying the need of the uprising Montejo very tellingly declares the following:

Hacía falta la guerra. No era justo que tantos puestos y tantos privilegios fueran a caer en manos de los españoles nada más. No era justo que las mujeres para trabajar tuvieran que ser hijas de los españoles. Nada de eso era justo. No se veía un negro abogado, porque decían que los negros nada más que servían para el monte. No se veía un maestro negro. Todo era para los blancos españoles. Los mismos criollos blancos eran tirados a un lado. (162-163)

The fragmentation in the racial component of the land dissolves itself in a will to unity before the common oppressor, the Spanish metropolis. In this paragraph, the voice of a **cimarrón** looses some of its locution, and illocution, of personal autonomy to include other men or women as his fellow “brethren” in the haughty enterprise of the creation of a nation that will provide everybody opportunities for personal development as citizens but not subjects. The freedom from slavery is closely connected in the narrative to the freedom from Spanish rule.

The fact that the story does not continue after the War of Independence to the present day,<sup>15</sup> suspends that voice of unity in a sort of monumental time in which the African heritage and the legacy of the Independence reverberate in the present in which the narrative is produced. This elliptical connection results in a correspondence that not only metaphorically depicts Cuba as “**cimarrona**,”<sup>16</sup> but also constructs Cuba’s genealogy through the genealogy of a slave. The son of a **lucumí** and a slave woman of French origin whom he never met because of his condition of **cimarrón**, Esteban is the perfect “figure” to articulate the isolation of the country in its resistance to the discourse of domination, and normalization, of the West but also through a hybrid “otherness.”

The discourse of marginality is thus subverted as it defines the identity of a whole nation within global relations of power. On the other hand, Montejo’s own diversity, his own difference, is subsumed in the construction of the ideal of the nation based on silences.<sup>17</sup> Despite all its testimonial value, by privileging an ethnographic look at slavery through which Montejo is detached from this institution, in *Biografía de un cimarrón* slavery functions as a rhetorical gesture in the **absentia** of certain references, and upon this absence the political and ethnic identity of the nation is built.

However, Montejó escapes the constraints of a construction of diversity that posits itself as a strategic unity by constituting himself not only as “otro de sí mismo” (Vera-León 14) but as a heterogeneous other, thus challenging the homogenization that results, paradoxically, from a “willed” hybridization of identity by the discourse of the nation. The text defies the attempts at portraying an “authentic” consciousness of marginalization by adopting the protagonist’s distancing from his own reality and his rejection of interpretations sanctioned as valid. Instead of articulating a double consciousness as a means of actively engaging in representation, the discursive performance grounds a rhetorical practice of negation through which it separates itself from Barnet’s authorial designs within the national identity project of the Revolution.

Miguel Barnet tells us that Esteban Montejó is initially reluctant to submit himself to the ethnographer’s project to gather his life story that will bring him back to a world in which he anachronistically survives. That mistrust is carried out through the whole narration in his remarks regarding the deceits of representation. The text belies the mystification of the figure of the maroon and this resistance to any type of servitude is what subverts both the testimonial and autobiographical modes as Montejó’s story refuses once and again to speak or stand as a model for anybody, even for himself.

## NOTES

1 It is interesting to note how the translation of the title of some *testimonios* into English include or foreground an “I” that does not appear in the original Spanish. For example, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (literally, **My name is Rigoberta Menchú and this is how my consciousness was born**) appears in English as *I, Rigoberta Menchú*; *Biografía de un cimarrón* (Biography of a Runaway Slave) has been translated as *Autobiography of a Runaway Slave*.

2 William Luis, analyzing the relationship between memory and history in the narrative, points out that: “the narration is no longer a chronological reconstruction of the past, but represents a collapse of historical time in which the past and the present are brought together” (478).

3 Regarding the possible ethnographical co-option of the testimonio, Elzbieta Skłodowska declares that *Biografía de un cimarrón* weaves “la dimensión cultural con cuestiones sociológicas de la marginalidad, problemas de la dependencia y del etnocidio” (110).

4 Even as he considers *testimonio* in relation to other genres, Georg Gugelberger claims that “[t]estimonio, perhaps more than any other genre in the past, has foregrounded the issue of what is “real” and has been defined by Jara as ‘una huella



de lo real,' a trace of the real" (5). He also adds that few genres have "interpellated mainstream discourse" to the degree that **testimonio** has (*The Real Thing* 11). One of those "few genres" would be slave narratives, which in the nineteenth century challenged precisely those discourses that wanted to make an uncontested claim to representation and formation of subjectivity even if this challenge did not reflect immediately in literary and historical representations.

5 Barnett stresses the process through which the transcriber becomes the informant by thinking and talking like him ("La novela testimonio" 297).

6 I am referring concretely to William Andrews' comparison of the narratives produced before and after the abolition of slavery in the United States: "The facts of slavery in the postbellum narrative, therefore, are not so much what happened *then*-bad though it was-as what **makes** things, good things, happen now" (83). While keeping in mind the differences between these two modalities of narratives about slavery, I want to focus on the genre as a mode to analyze the constructions in *Biografía*.

7 Even though the activities of the ex-slaves were also highly controlled by what the anti-abolitionist movement considered appropriate, they were not sanctioned as part of a national discourse.

8 Sklodowska is referring here to Michel De Certeau's heterology as a concept that "ayuda a poner de manifiesto las fuerzas de coacción internas que operan dentro del discurso" (140).

9 A split that W.E.B. Du Bois sees as the defining characteristic of the African-American consciousness: "It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity" (3).

10 As participants in the category of the testimonial, the slaves' narratives challenge Doris Sommer's characterization of **testimonio**, more specifically, women's **testimonios**, as a metonymical discourse in contraposition to the metaphorical functioning of autobiography "which assumes an identity by substituting one (superior) signifier for another (I for we, leader for follower, Christ for the faithful)" (108). This definition does not take into account how the implications of the original autobiographical discourse have been modified in the autobiographical practices of non-Europeans. However, Sommer's characterization is a useful one when trying to challenge established generic definitions.

11 In *Against Literature*, John Beverley, one of the pioneers in the study of **testimonio**, defines it as "a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also a real protagonist or witness of the event he or she recounts, and whose unit of narration is usually a 'life' or a significant life experience" (12). But since this could be also the requisites of any standard autobiography, he makes it more specific by adding that "[t]he situation of narration in **testimonio** has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on" (13). George Yúdice focuses on the

testimonials that are the result of a collaborative effort between activists and transcribers/editors (“*Testimonio* and Postmodernism” 44).

12 For Barnet, the transcriber (*gestor*) of the *novela testimonio* should “seleccionar lo básico, lo que va a revelar las verdades que queremos demostrar” (“La novela testimonio” 299).

13 See Roberto González Echevarría and Amy Fass Emery for opposing views on the role of Esteban Montejo as an active agent in the narrative.

14 I agree with Skłodowska that Montejo does not portray himself as a victim, unlike the protagonist of anti-slavery texts (125). Along these lines, Montejo’s lack of pronouncements regarding his views on slavery and how it affected him stands out. His declarations do not amount much beyond statements in which he remarks, in passing, that “[l]a esclavitud era un pejiquera” (46).

15 Asking, very pointedly, why the *Biografía* ends with the Spanish-Cuban-American war instead of offering the point of view of such an exceptional narrator regarding more recent events in the history of Cuba, William Luis explores the suppression in the narrative of racial problems such as the Race War of 1912. Luis surmises that this elision might be due to some sort of censorship regarding a criticism of the achievement of the Cuban Revolution in incorporating blacks to the definition of the nation.

16 Even though, I basically agree with Vera-León’s reading of *Biografía de un cimarrón* as a rewriting of history that, through Esteban Montejo, constructs a “Cuba cimarrona” (14), the historical fragmentation is subsumed under the canonization of such fragmentation as an official discursive practice.

17 See William Luis regarding possible hypotheses for the absence of references to racial issues.

## WORKS CITED

Andrews, William. *To Tell a Free Story. The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

—, ed. *African-American Autobiography*. New Jersey: Prentice-Hall, 1993.

—. "The Representation of Slavery and the Rise of Afro-American Literary Realism, 1865-1920." Andrews, *African-American Autobiography* pp. 77-89.

Baker, Jr, Houston A. "Autobiographical Acts and the Voice of the Southern Slave." Gates and Davis, pp. 242-261.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966.

—. "La novela testimonio. Socio-literatura." Jara and Vidal, pp. 280-302.

—. "Para llegar a Esteban Montejo: los caminos del cimarrón." *Contracorriente. Una revista cubana de pensamiento* 2.6 (1996): pp. 29-44.

Brodzki, Bella and Celeste Schenck, eds. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Douglass, Frederick. "Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself." Gates pp. 239-331.

Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Bantam Books, 1989.

Gates, Jr., Henry Louis, ed. *The Classic Slave Narratives*. Mentor: New York, 1987.

— and Charles T. Davis, eds. *The Slave's Narrative*. Oxford and New York: Oxford, University Press, 1985.

— and Davis. "Introduction." Gates and Davis xi-xxxiv.

Emery, Amy Fass. *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.

González Echevarría, Roberto. "Biografía de un cimarrón and the Novel of the Cuban Revolution." *Novel. A Forum on Fiction* 13.3 (1980): pp. 249-263.

Gugelberg, Georg M., ed. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.

Jara, René and Hernán Vidal, eds. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1996.

Luis, William. "The Politics of Memory and Miguel Barnet's *The Autobiography of a Run Away Slave*." *MLN* 104.2 (1989): pp. 475-491.

Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.

Sommer, Doris. "Not just a Personal Story: Women's *Testimonios* and the Plural Self." Brodzki and Schenck, pp. 107-130.

Vera-León, Antonio. "Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia." *Inti* 29-30 (1989): pp. 3-16.

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism." Gugelberg, pp. 42-57. Works Cited.



**FORO SOBRE  
ESCRITURA Y  
PSICOANÁLISIS**



## AUTOBIOGRAFÍA Y PSICOANÁLISIS

**Carmen Heuser**

Vivir, olvidar, recordar. Intento de atrapar la vida en la escritura, a través de una biografía, la propia. Dejar que broten los recuerdos, apresar destellos, sólo destellos alrededor de los cuales se recrean, se imaginarizan situaciones vividas. Elaboración de máscaras fantásticas que revisten huellas de recuerdos, simulando ser absoluta verdad.

Escribir algo de la propia vida es una travesía en la que un recorrido narcisístico guía los pasos de la memoria y el olvido, conformando una escritura alentada por el deseo, encabezada por un Yo que se nombra autor, narrador y personaje.

Sólo en el devenir de sus circuitos imbrincados, en los mínimos espacios de los intersticios que se abren, en las grietas de lo supuestamente verdadero se perfila ese sujeto Inc. que indómito realiza su propio recorrido y en forma de súbitas ráfagas deja escuchar algo de ese deseo.

Escribir las memorias remite a la ilusión del reencuentro en el propio extravío, búsqueda constante de esas huellas extrañas que nos poseen. Describir, quizás narrar la “otricidad” hecha “nosotros”. Es la búsqueda de ese Otro metaforizado que en algún lugar se hace huella y nos impregna. De aquellos que son en cada uno escritura, fantasmas que revelan como habilidad extrema, convencernos de su existencia, siendo su característica primordial una secreta y profunda permanencia. Nos habitan sin que lo sepamos, los escuchamos sin oírlos.

O. Paz lo revela en sus palabras: “cuando me buscaba por dentro no me encontraba, salía y no me reconocía. Adentro y afuera encontraba siempre a otro... Mi cuerpo y yo, mi sombra, mis cuerpos, otros, otros.”



Recuerdos siempre huidizos, desdibujados, segmentados por múltiples vacilaciones, pulverizados por olvidos voraces, pero que aún así permiten dar contorno a los retazos que conforman la vida. Constituir discursivamente la vida permite la simbolización de acontecimientos, circunstancias, hechos que transcurren o conmocionan.

Poco después de la Segunda Guerra Mundial, Ernst Jünger en su escrito "Tratado del rebelde" advirtió que no tardaría en reconocerse que "la parte más sólida de la literatura del siglo XX es aquella que se ha originado más alejada de todo propósito literario: cartas, diarios íntimos, anotaciones, escritos en la proximidad de las grandes cacerías humanas y los desolladeros de nuestro tiempo." Ya en su diario quedan expresadas estas ideas.

Es justamente en las postrimerías del siglo pasado y en los albores de este siglo cuando nace y crece el psicoanálisis. ¿Qué más semejante a una autobiografía que se escribe y se reescribe una y otra vez, a la luz de renovadas interpretaciones, que una sesión de análisis donde el paciente dice de su vida, con todo lo que ésta implica de frustraciones, fantasías, deseos? Pleno de interrupciones, discontinuidades, vacilaciones e intermitencias, muestra el deslizarse de una historia no como racconto de hechos, sino como lo señala Lacan "Un pasado historizado en el presente" donde, "se trata menos de recordar que de reescribir la historia". Quizás única posibilidad que le cabe a la escritura de la autobiografía.

En ella se dejan escuchar fantasías que tras los impulsos del deseo quedan convertidas en realidades y éstas en cambio, despuntan en los sueños, en el equívoco, en lo impensado, como sorpresiva revelación, incómoda manifestación o aún como pesadillas insoportables, dejando sin lugar ni privilegios a toda razón lógica.

Aún así la narración de una vida, deja siempre rastros del momento histórico en el que está inmerso y brinda un sinnúmero de elementos, hechos y circunstancias que ofician de testimonios, que aportan material documental, sin perder aún en esos casos el carácter de reconstrucción. Los hechos ya acontecidos navegan hacia el infinito de la historia a la espera de que alguien rescate algo de ellos y elabore con ese retazo un recuerdo inevitablemente teñido de ficción.

En este trayecto, algunos hombres han interrogado y narrado su vida tratando de hacer más soportable lo imposible, de descifrar lo indescriptible o de intentar nombrar lo inefable. De este modo han trazado los derroteros de una época.

Entre ellos cito a Kafka, en su diario del 19 de agosto de 1921: "Quien no pueda soportar la vida mientras está vivo, necesita una mano para ahuyentar un poco la desesperación de su destino, aunque sólo lo logre imperfectamente pero con la otra puede escribir lo que alcanza a ver entre los escombros, porque ve más y diferentes cosas que los otros."

Los escombros, los restos, los silencios, la palabra, el recuerdo y el olvido, el desgranar el texto de la vida es el terreno común de la escritura autobiográfica y del psicoanálisis. Se desplaza entre el componer y recomponer de un relato que se conforma en su propia dispersión. Las repeticiones, los silencios, las ausencias reiteradas van cobrando en ella valor de denotación. Y tras las ficciones que el yo trama incansablemente asoman rastros, huellas ignoradas, inconscientes, que breve y súbitamente centellean su deseo.



## NOTAS SOBRE AUTOBIOGRAFÍA, PSICOANÁLISIS Y GÉNERO EPISTOLAR

**Carlos D. Pérez**

Círculo Psicoanalítico Freudiano de Buenos Aires

La cuestión autobiográfica presenta, de comienzo, la dificultad de suponer a un sujeto ensimismado, extrayendo de la sola intimidad algo sustancial de su vida. A poco que nos detengamos a considerarla, advertimos que no hay modo de soslayar la evidencia de alguien o algo más, innominado o reconocible, plural o singular, que impone a esta modalidad un mínimo de tres términos: el sujeto en cuestión, un incierto destinatario y el testimonio mismo, condición de posibilidad para cualquier circunloquio.

Me remito al siguiente ejemplo: Hace un tiempo recibí una carta con reflexiones que una mujer hace acerca de sí misma. Residente en una ciudad alejada de Buenos Aires, en otra época visitó mi consultorio de psicoanalista. Entre otras cosas leo: "Con respecto a la soledad, soy bastante ridícula y absolutista, comienzo a sentir que este silencio que me rodea será por los días de los días y quedará confinada a vivir solita, solita, sin que me pase nunca más nada". Ella es la primera en alertarse, algo le sabe ridículo y no deja de considerarse con alguna distancia, reiterando el **solita**, subrayando en diminutivo. El asunto es que escribe invocando a alguien extraño, íntimo desconocido al que envía las palabras que al apuro de esa soledad rescata. Freud denominó "transferencia" a este acontecimiento, del que no es dable sustraerse, por el que hasta la palabra soledad y la aparente soledad de la palabra son ineludible apelación a otro. De allí que pueda afirmarse que un psicoanálisis consiste en el arte de posibilitar una formulación autobiográfica que se diga a sí misma, donde el analista tiene por misión ser sostén transferencial para el desarrollo de un sujeto reflexivo.

Cuando en un escrito alguien refiere su soledad, de inmediato acontece un desdoblamiento: la soledad como situación vital es asunto de escritura,

y si esto ocurre se pasa a un orden distinto. Alejandra Pizarnik supo captarlo admirablemente: “La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje”<sup>1</sup>. Mientras sea de este modo proferida, el acto de escritura libera al sujeto de la soledad a secas. Siendo la palabra símbolo de ausencia ante la cosa real, escribir la soledad equivale a exonerarla; a solas sí, pero no sola.

Un psicoanalista en función de tal, aunque sea como alejado destinatario de una carta, puede ser experimentado como puro sostén de la formulación autobiográfica en los raros momentos — menos raros por lo infrecuentes que por lo impredecibles — en que el análisis toca su fin, su finalidad: que un sujeto, verdaderamente, hable, despejando una cifra inconsciente. Antes que ello, el analista resulta alguien no sólo enigmático, también se le supone atesorando el secreto que el paciente ignora, quien mucho habrá de transcurrir hasta ganar conciencia de que en verdad se trata de recrear una historia en el espacio transferencial.

En el párrafo de la carta antes citada, la mujer escribe su soledad; antes, al comenzar la redacción, comentaba la reiterada lectura de una previa carta mía: “He terminado de leer tu carta, me emociona mucho hacerlo; hace un año lo hago y siempre termino con esta misma sensación de inquietud: que allí dice algo que no comprendo, que vos sabés algo por ver desde fuera lo que no llego a atar, a unir. Y al ver esos sueños (que transcribe aparte) percibo que continúan aquellos que te había mandado pero ya no recuerdo. Hay algo que se puede leer pero yo no, me duele el pecho”. Sin caer en la simpleza de suponer al analista como la sumatoria del conocimiento infiere, con inteligencia sutil, que el privilegio del analista consiste en “ver de fuera” y desde allí bascula en incertidumbre; algo de lo dicho por el analista permanece desatado, hasta olvidado. Importa destacar esta alternancia: los cabos sueltos están ahí, expuestos a la mirada múltiple como una angustia que duele el pecho.

¿Cómo no hipotetizar que todo emprendimiento autobiográfico padece esta presunción angustiada? El escritor no se limita a redactar algo sabido con anterioridad; recién cuando su palabra retorna, merced al pulso inverso de una intervención, logra una forma para su historia, tan diversa como polifónica pueda ser la lectura. En el entrevero de los tres términos: **sujeto-obra-anónimo destinatario**, al establecerse un circuito, la obra alcanza a quien le diera forma, constituyéndolo en **autor**.

Si en un psicoanálisis hay una suerte de continua reescritura — por cuanto una y otra vez se vuelve a las mismas cuestiones según la premisa fundamental de decir todo lo que acuda a la conciencia —, la historia se mantiene palpitante mientras permanezca abierta a la lectura renovada.

El paso del tiempo produce una decantación: de lo mucho por muchos escrito la mayor parte se pierde o disgrega, otras veces se cierra en algún

forma canonizada y a la obra que permanece la llamamos clásica.

He distinguido el acontecer de un análisis como una reescritura efectuada sesión a sesión, mientras la obra escrita permanece gracias a la variada relectura. En medio de ambas está el modo epistolar. La autobiografía, las cartas y el psicoanálisis precisan del ubicuo destinatario que soporte al sujeto en su afán de alcanzar a decir lo suyo, apropiándose hasta donde le sea dado de una historia que inventa al momento en que la recrea.

Caído en desuso debido al creciente imperio del adelanto tecnológico en comunicaciones, ocupó un lugar destacado en la producción de Freud y otros pensadores de la época. Hoy son pocos quienes confieren privilegio al interlocutor físicamente ausente que vuelve factible, imperioso volcar en escritura lo que de otro modo tendría vedado acontecer, incluso en el diálogo personal, incluso en el cavilar individual.

A Freud le fueron necesarios catorce años de correspondencia epistolar con su amigo Wilhelm Fliess para que lograrse dar forma a una de las escrituras autobiográficas más importantes que tengamos noticia, por lo que llegó a saber de sí y por la decisiva consecuencia teórica de ello: la invención del psicoanálisis. Si la obra de Freud destaca, por sobre distintos atributos, el constituir algo palpitante, rebelde al encasillamiento en la letra muerta del dogma, sus cartas agregan a ello la frescura de ocurrencias que sentimos latir sin otra mediación.

¿En qué lugar sino en una carta encontraríamos palabras como las que siguen, dedicadas a Romain Rolland?: “Como me aproximo al inevitable fin de mi existencia, que me ha venido a recordar aún otra operación, y como sé que probablemente no volveré a verlo, me atrevo a confesarle que raramente he experimentado esa misteriosa atracción de un ser humano hacia otra tan vívidamente como con usted. Quizá se deba a que me doy cuenta de que somos tan profundamente distintos. ¡Adiós! Suyo Freud”<sup>2</sup>.

El atrevimiento indispensable para manifestarlo tal vez no provino sólo de que no habría de encontrarse con el amigo epistolar. Freud se atreve — arriesgo — debido a que al escribirle tampoco lo tiene ante sí. La carta hace factible destinarle a alguien, Romain Rolland en este caso, el saber de la misteriosa atracción ejercida por el talento disímil. El psicoanálisis está íntimamente emparentado con esta modalidad, salvo que la interpretación, recibida a vuelta de correo, apunta a despejar enigmas para que el interesado continúe la redacción autobiográfica.

Tanto de un tratamiento psicoanalítico como de una formulación autobiográfica puede inferirse esta secuencia: algo vivido, con el tiempo decanta en recuerdo y llega el momento en que alguien se dispone a revivir lo acontecido, mediante un tratamiento o un ejercicio de escritura. Pero, retomando la apreciación de comienzo, a poco que nos detenemos a considerar esta situación las cosas se presentan menos sencillas. La circunstancia de que el sujeto necesite de la escucha del analista o la presencia potencial de

un lector y deba entregarse a un acto de palabra, volcándola al papel o al silencio del consultorio, nos hace ver que se despliega una escena, con protagonista, texto y público. Nada más alejado que algo así de una supuesta introspección que devolviese la fidelidad del pasado.

En opinión de Freud, la memoria de acontecimientos de nuestra historia que perduran en la conciencia está constituida por “recuerdos encubridores”. Suelen ser escenas fragmentarias, a veces de apariencia insignificante: un paseo, el color de un mantel, la expresión de alguien que parece llegada al azar. Analizando estas situaciones, Freud concluye que se trata de descentramientos cuyo núcleo se mantiene en clave pero reprimido, a la manera de un sueño, en alguna minucia del recuerdo. Y al querer recordar, el sujeto abre un espacio imperceptible pero decisivo entre su presente y el momento que viene a su memoria. En consecuencia, Freud afirma<sup>3</sup>: “Toda vez que dentro de un recuerdo la persona propia aparece como un objeto entre otros objetos, es lícito aducir esta contraposición entre el yo actuante y el yo recordador como una prueba de que la impresión originaria ha experimentado una refundición”. Con lo que llega a lo siguiente: “Acaso sea en general dudoso que poseamos unos recuerdos conscientes **de** la infancia, y no más bien, meramente, unos recuerdos **sobre** la infancia... los recuerdos de infancia no **alforaron**, como se suele decir, sino que en ese momento fueron **formados**”, y no duda en afirmar que esta formación equivale a una “creación literaria”.

Es por ello que el escritor dispuesto a narrar su vida, como la persona en análisis, está creándola retrospectivamente a medida que da cuenta de ella. Quien no alcanza este arte mediante escritura, análisis o como fuere, corre el riesgo de no ser más que una estatua de sí mismo.

#### NOTAS

1 “La palabra del deseo”, en *El infierno musical*. Obras completas. Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1993.

2 *Epistolario*. Carta de mayo de 1931. Biblioteca Nueva, Madrid, 1963.

3 *Sobre los recuerdos encubridores*. Tomo III de las Obras completas. Amorrortu, Buenos Aires, 1981.

## EL ACONTECIMIENTO AUTOBIOGRÁFICO

Martha Pérez

Círculo Psicoanalítico Freudiano de Buenos Aires

En *Sade, mi prójimo*, Pierre Klossowski afirma: “La confrontación del filósofo “hombre de bien” y del filósofo “malvado”, se remonta a Platón. El filósofo “hombre de bien” se jacta del hecho de pensar como la única actividad válida de su ser. El malvado que filosofa sólo acuerda al pensamiento el valor de favorecer la actividad de la pasión más fuerte la cual, a los ojos del hombre de bien, no es nunca sino una ausencia de su ser. Pero si la perfidia mayor consiste disfrazar su pasión en pensamiento, el malvado no ve jamás en el pensamiento del hombre de bien sino el disfraz de una pasión impotente”<sup>1</sup>.

Además de pensar, los “filósofos buenos” suelen acometer la heroica empresa de brindarnos sus así llamadas autobiografías. Hablados o escritos, en este caso es indiferente, sus discursos llevan implícito el derecho a manifestarse y la competencia para hacerlo. Oráculo que anticipa, autoridad que sentencia, palabra que ilumina, ley que revela, analogía que tranquiliza, concordancia que se impone, fabulan un sentido apretado y único, dando comienzo a sus enunciados con el pronombre “Yo”.

Luego, construyen un universo que fabrica sus jurisdicciones y sus límites, ordenan su tiempo, su espacio y su colección de objetos hasta que una rajadura en la exposición decorativa de lo evidente por sí mismo deja ver el abuso ideológico que oculta: la impotencia de imaginar al otro como diferente.

La diferencia es el producto más antipático e incómodo para el sentido común; con el fin de evitarla se aliena todo en la identidad, la más fuerte de las apropiaciones. “El hombre necesita la verdad, un mundo que no se contradiga, que no falsee nada, que no cambie, un mundo-verdad; un mundo



en el que no se padezca contradicción, ilusión, cambio, causas del sufrimiento. No duda un momento que haya un mundo así, que deba haberlo: querría dar un camino que le vinculase a ese mundo.

“¿Dónde busca el hombre en este caso la idea de la realidad? ¿Por qué hace derivar precisamente el sufrimiento del cambio, de la ilusión, de la contradicción? ¿Por qué no hace derivar de ellos su felicidad?

“¿Cuál es el hombre que razona de esta manera? Una especie improductiva y doliente, una especie fatigada de la vida. Voluntad de verdad: impotencia de la voluntad creadora”.<sup>2</sup>

Para este hombre, la vida es harto difícil de sobrellevar: no sólo padece las ataduras a que lo somete su propio cuerpo, los límites de la realidad insoportable, la cuota de desencuentro deparada por los vínculos con los otros hombres sino que a ello se añaden los perjuicios que le ocasiona su propia debilidad, un cúmulo de prohibiciones y frustraciones adicionales, un continuo estado de expectativa angustiada y una grave afrenta al natural narcisismo.

Las consecuencias son el odio y el resentimiento, sus vástagos, la religión y la moral. Esta situación no es nueva, tiene un arquetipo infantil en la indefensión del niño ante sus progenitores, a quienes teme y envidia con fundamento, pero a quienes recurre en busca de protección frente a amenazantes peligros. Sólo el escenario cambia, el drama a representar es el mismo.

La herida narcisista ha de ser curada antes de que el daño sea mayor, y de este acto terapéutico nace una moral singular: la impotencia se convierte en renuncia, la sumisión en obediencia a la autoridad, la debilidad en paciencia, la miseria en elección, la pobreza de espíritu en llave de entrada al reino de los cielos y, fundamentalmente, la renuncia al placer que no se alcanza en virtud libremente elegida.

Han nacido el bien y el mal, pero el desvalimiento permanece y con él la añoranza del hombre por recuperar la intimidad e intensidad de sus relaciones con el padre. Es preciso crear entonces un Dios — de quien este hombre sea el hijo amado —, que sea soporte y genitor de sus valores morales, que lo proteja de los peligros de la naturaleza y el destino y que le otorgue una recompensa final por la renuncia a aquello que no pudo tomar.

Georges Bataille<sup>3</sup> llama a este Dios “el Dios de la razón”, al señalar que la moral ha debido sostenerse en algo divino para permanecer; esta moral gnóstica parte de una dualidad fundante: la oposición entre espíritu y materia. Desde una perspectiva ingenua, la disyunción se continúa atribuyendo todo el bien a lo espiritual y todo el mal a la materia. La dialéctica platónica, dando un paso más, adscribe el bien supremo al gobierno de la razón (idea = espíritu) y entienda el imperio de la pasión (producto de la materia) como el mal. Pero este gobierno no puede ser una fuerza pura, reclama de un objeto que de ésta emane. En este lugar adviene

Dios, dando al bien pleno sentido.

Por lo dicho, la noción de Dios se funda en el carácter divino de la razón, y esto justifica su triunfo sobre la pasión; sólo un sujeto radicalmente distinto, que promete un mundo mejor para un futuro lejano, consiente razonablemente el abandono del placer inmediato. El "Filósofo bueno", en consecuencia, se ha escindido, quedando a un lado su parte perecedera, recién hecha de materia, y a otro su esencia, en tanto que idea proyectada hacia un horizonte excelso en el que habrá de fundirse con su producto: Dios, mientras se reproduce y se perpetúa por vía del discurso llamado por él autobiografía.

"No soporto a esos concupiscentes eunucos de la historia, a todos esos reductores del ideal ascético; no soporto a esos sepulcros blanqueados que engendran vida; no soporto a esos seres fatigados y abúlicos que se arropan con la sabiduría y creen tener una mirada objetiva?"<sup>4</sup>

¿Pero entonces qué es autobiografía? Sería preciso localizar las superficies primeras de su emergencia, y asumo lo que hay de provocativo en la hipótesis de que no todo acto de discurso es autobiográfico, y que una buena parte de los así llamados tampoco lo es.

No pretendo establecer una ley general que permita reconocer el discurso autobiográfico, sólo sostengo que no todo discurso lo es, que no basta hablar para que de inmediato una oreja atenta descubra cómo, pérfida e insidiosamente, la biografía se desliza bajo y entre las palabras.

El discurso autobiográfico no tiene por función disipar el olvido ni hallar en lo más profundo de las cosas dichas o allá donde se callan, el momento de su nacimiento, no pretende ser recolección de lo originario o recuerdo de la verdad.

En lugar de recorrer el campo de los enunciados para rehacer las puntualizaciones suspendidas, de ser la alegoría de la tautología, manifestación desarrollada de un sujeto que piensa, conoce y produce. Es, por el contrario, un conjunto donde puede determinarse la dispersión de un sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un acto conciente e implacablemente perpetrado contra uno mismo. No un acto cualquiera sino un acto límite, el de la escritura en el momento mismo en la que ésta se transforma en literatura, hundiéndose en la mitología personal y secreta del autor. Ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal de quien la escribe, aventura imprudente, es un acto interior al discurso mismo.

En 1866, Mallarmé escribe a su amigo Cazalis: "Desgraciadamente al penetrar los versos hasta ese punto he tropezado con dos abismos que me desesperan, uno es la "nada" y aún estoy lo bastante consternado como para creer en mi poesía y reiniciar la tarea que este abrumador pensamiento me ha hecho abandonar".

Mallarmé no reconoce el mundo inmerso en dudosa ambigüedad, pero no cree que su angustia tenga algo que revelar, algo que él no pueda

aprehender, enfrentado a un objeto del que no siente más que la ausencia, “la nada”. El fracaso de la creencia sólo lo deja consternado y momentáneamente paralizado; la esperanza de hallar una verdad incognoscible lo introduce en un laberinto en el que sigue buscando sin la esperanza de una verdad posible. Su “nada” no es el pedestal vacío sino lo nuevo, el reencuentro con el “caos”. Es el preanuncio de una atención que se desplaza desde las vastas unidades hacia los fenómenos de ruptura. Interrupciones que suspenden la acumulación indefinida de los conocimientos, que rompen la lenta maduración de los acontecimientos, que dan por tierra el remontarse sin pausa hacia los primeros y silenciosos orígenes. El problema no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las fundaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones.

Es el intento de recrear, de creer en la poesía, de encontrar una forma y por ende un habla, que no otro es el modo en que el hombre a lo largo de la historia a pasado lo real a un estado vivible.

Es comprender que duda y fracaso sólo son soportables si se hace posible poner orden y belleza donde era el “caos”.

Primera característica del discurso autobiográfico: su condición mítica. Los científicos describen el mundo; el mito también lo hace pero además lo escribe, lo recrea, prolonga la creación.

Todo el objetivo del mito es llevar al punto más alto la reducción del modo caótico de percibir que ha iniciado la vida. En algunos casos es dable que nos preguntemos si la concatenación mítica es un carácter efectivo de los fenómenos o un artificio de la fantasía, pero la pregunta resulta inapropiada, pues la cuestión es el orden mismo.

Desinteresado de preguntarse por el origen del origen, ya que “en un comienzo era el caos...”, al **homo mítico** le importa que hubo tal origen; allí reside el núcleo de verdad, historia sin principio ni fin que destaca su impulsión repetitiva. En réplica al horror por lo efímero, el mito apuesta a la eterna repetición que consiente integrar el ciclo de la naturaleza, al punto que la muerte adquiere una singular connotación, pues no agrega al horror de lo irracional el de la culpa y castigo.

Esta irracionalidad de muchos procesos me permite postular para el escrito autobiográfico una segunda característica: su carácter trágico, en el sentido griego de la tragedia. El racionalismo, fabricante de relaciones causa-efecto, ve en la raíz de todo desastre una falla moral o intelectual, la visión trágica encuentra las fuerzas que dan sentido a nuestra vida o la destruyen implacablemente, más allá de la razón o la justicia.

Cuando el tiempo, el aumento de recursos científicos, técnicos o alguna ideología logran salvar la distancia que separa pensamiento y acción hay discurso, pero no autobiografía. Cuando ello no se logra y la contradicción, la paradoja, el absurdo o la angustia comprometen la realidad de un hombre en una ventura que la convierte en enigma y pregunta, puede comenzar un

acontecimiento autobiográfico, si entendemos por tal al que ocurre cuando un hombre renuncia a la redención por el remordimiento.

Muchas veces, incapaces de soportar lo horroroso, lo cambiamos por el sentimiento de culpabilidad, y **Shylocks** de nosotros mismos entregamos nuestra libra de carne con la esperanza de la liberación, el olvido o el reposo. Si en su lugar aceptamos la soledad y hasta el absurdo o el aburrimiento, se abre la alternativa de un texto y un autor quizá descubra lo irreparable de su palabra en el trozo autobiográfico que se anuncia entre líneas.

#### NOTAS

- 1 “Sade, mi prójimo”. Pierre Klossowski. Editorial Sudamericana, 1970. Página 17.
- 2 F. Nietzsche: La voluntad de poderío. Biblioteca editorial. Madrid, 1980. Página 319.
- 3 “Sade y moral”. Prólogo a la filosofía “en el tocador”, del Marqués de Sade. La manzana erótica, Argentina, 1984.
- 4 Nietzsche: “Genealogía de la moral”.



## **“¿PARA QUÉ SIRVEN LOS ANALISTAS?”:**

**Carlos Brück**

Universidad Nacional de La Plata

En una de esas reuniones de homenaje que son inevitablemente tardías porque quieren anticiparse a una pérdida inevitable, fui invitado a participar con un texto, del análisis de la obra de Alberto Girri.

Luego el azar y las mareas sociales nos llevaron a una conversación más íntima con el poeta. O quizás, supongo ahora, la charla se moduló como más íntima porque Girri, luego de algunos circunloquios desgranó una confidencia. Por supuesto no sobre su persona, sino sobre el estado de situación de su propia escritura.

Me confió entonces que se encontraba en una situación dilemática: pensaba por una parte que no tenía nada que decir (y subrayaba el para) pero que al mismo tiempo, su condición de poeta y el peso de su propia producción lo hacían resistirse a pensar esta posibilidad.

Recuerdo haberle sugerido que esa paradoja podía convenirse en una doxa. En el escenario propicio para su arte poética. Pero también recuerdo que la inquietud confiada, restableció en mí unas preguntas públicas que Martin Heidegger ubicaba en la intimidad de su escrito cuando se preguntaba “¿para qué poetas?” y agregaba una circunstancia “¿para qué poetas... en tiempos de penuria?”

“Poetas — decía Heidegger — son los mortales que (...) sienten la huella de los dioses que han huido, permanecen en sus huellas y de esta suerte abren el camino.”

“Sí Rilke — agregaba — es poeta en época de penuria, sólo su poesía contesta la pregunta de porqué es poeta, hacia dónde se encamina su poesía, adónde pertenece el poeta”.

De las relaciones entre la poesía y el psicoanálisis se ha hablado mucho, a veces hasta demasiado. Desde esa afirmación freudiana sobre la intuición del artista hasta la corroboración de Lacan, cuando después de haber leído *El arrobamiento de Lol Stein* la llama a Marguerite Duras para interrogarle ¿cómo sabe?

Parecería que esta viñeta (en la que Girri se pregunta el **para qué** y Heidegger dice de la escritura como lugar en el que el poeta adviene) se ubicaría en la misma línea que la clínica del psicoanálisis que plantea que, allí donde lo más íntimo del ser se encuentra, es donde el sujeto debe ubicarse.

Y en esta viñeta se reúne también aquello que concierne al ser psicoanalista, a su existencia.

Esto que se propone como tarea necesaria: disipar la sombra espesa propia de la imaginación, de lo imaginario, hasta poder dar cuenta — por vía de la lógica — de: qué es un analista, qué es ser analista y también ¿para qué sirven los analistas?

Como se verá, transitamos del singular al neutro hasta llegar a un plural que como tal indica función, pero no unicidad ni homogeneidad.

Quisiera recuperar entonces en esta proposición, la dimensión de enigma que implica la pregunta, en tanto que al formular para qué sirven los psicoanalistas, la índole de esta operación puede dar lugar a ciertos efectos, porque queda indicada la singularidad de esta práctica y de sus practicantes.

Singularidad que como diría Freud se debe exclusivamente “al material en cuestión”. Ya que nadie se pregunta a cielo abierto, sin tener una respuesta, para qué sirve un médico o para qué sirve un agrónomo.

Pero además si precisamente no se dispone del cierre de una respuesta, resulta en bienvenida evidencia, la falta de una certeza que opere como complemento.

Se cumplen 100 años — valga la acotación — del nacimiento de la clínica psicoanalítica.

En los primeros casos Freud establecerá claramente la dirección del quehacer de un psicoanalista. Así sucede cuando una joven “de temperamento virginal” le relata los síntomas que sufre y su discurso (más allá de las intenciones) va sugiriendo que éstos se deben al hecho de haber observado al padre en una escena sexual.

Pero el Maestro en lugar de gritar ¡he aquí causa y consecuencia! (la vieja cuestión de la reciprocidad) prefiere plantearle a la paciente que continúe asociando.

Prefiere entonces suscitar la estructura de un malentendido, la idea de un cierto y radical desajuste entre el nombre y la cosa.

Porque en realidad los sujetos enferman en su afán de remediar aquello que se presenta como constituyente de la condición humana y que implica la falta de complementariedad.

Tengamos en cuenta que el quehacer del psicoanalista se hace con palabras que — como antes anunciaba — demuestran ser eficaces en tanto que plantean efectos. *Lo que se hizo con palabras se puede deshacer con palabras* (también decía Freud), si es que se descarta su presunta cualidad mágica.

Ya sea por vía del **no siempre**: no siempre se dice lo que se quiere decir; o por vía del **no todo**: no todo puede decirse. Porque ni la sexualidad ni la muerte se escriben en el inconsciente. Pero no por eso no cesan en su no escribirse.

Eficacia del interrogante, eficacia de la palabra pero no eficiencia ante el síntoma.

Porque ello implicaría un cierto rendimiento en más o menos y la posibilidad de adecuación de un sujeto a un objeto.

Diría que ni las palabras ni los analistas somos eficientes y que en tal sentido hasta puede afirmarse que no servimos.

Pero en cambio, los analistas podemos articularnos a la eficacia de las palabras. En tal sentido produciría un giro, un descentramiento para plantear ese enunciado que figuraba en el escudo de armas de una rama de la nobleza en Bretaña. Allí decía “Yo Sirvo”.

Y entonces si los analistas no somos eficientes y por ello no servimos para nada, por otra parte **servimos a**.

Servimos a una causa, la causa freudiana, es decir la causa del deseo y aquello que lo causa. Eso de lo que paradójicamente el sujeto no quiere saber nada, porque lo enfrenta con su propio desgarramiento. Con aquello constituyente que precisamente Heidegger refería como el vacío del cántaro.

Pero por otra parte puede advertirse que la pregunta que nos reúne, no es sobre el Psicoanálisis, sino en relación a los psicoanalistas. Y si antes nos planteamos algo de la línea del enigma, ahora quisiera formular otra operación discursiva que se presenta como cita.

Y tengamos en cuenta que la interpretación, aquello de que se sirve un analista y aquello en que se funda el quehacer, es definible como, a medias un enigma y a medias, una cita.

“El Psicoanálisis es la cura que se espera de un psicoanalista” dice Lacan.

Entonces hay algo que es para nosotros. Algo que se espera de nosotros, analistas. Algo a lo cual servimos cuando le planteamos a alguien que está apenado, que está “en tiempo de penurias”. Le proponemos que hable de todo aquello que se lo ocurre, porque lo vamos a escuchar.

Los analistas servimos a la dirección de la cura. Pero ¿en qué momento podría decirse que éste se hace visible? Precisamente en el momento de la conclusión de un análisis. Entonces, en esa secuencia final, no servimos para nada. Nos convertimos en un desecho cuando dejamos de ser, dejamos de representar al saber y de ser requeridos para darlo.





## PSICOANÁLISIS Y ESTUDIOS CULTURALES

Juan Orbe  
Worcester State College

“Podría decir que mi vocación por las Ciencias del Hombre surge de la tentativa de resolver la oscuridad del conflicto entre dos culturas. A raíz de la emigración de mis padres desde Ginebra hasta el Chaco, fui desde los 4 años testigo y protagonista... de dos modelos culturales casi opuestos.”

Enrique Pichon Rivière, *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social*, pag. 7.

“El inconsciente freudiano no sólo está estructurado como un poema (lo cual, mal entendido, siempre gratificará a los fatuos), sino que, bien entendido, está estructurado como un chiste. Ello, es cierto, porque un chiste está estructurado como un poema.”

Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*, pag. 87.

Comienzo con un Pichon Rivière autobiográfico<sup>1</sup> pues me interesa resaltar de movida dos aspectos cruciales: notemos, primero, que el más conocido psicoanalista de América Latina, en el momento de su apogeo profesional y a comienzos de la década del setenta — dos variables críticas —, construye su escena autobiográfica en un armado singular: la dialéctica entre dos culturas, la fricción entre dos saberes. Pichon Rivière busca, y quiere encontrar, a Pichon Rivière en la inestabilidad del borde y en una “oscuridad” que si no es exactamente conradiana, no por ello se construye menos ominosa. Suiza y el noreste argentino generan en él una fantasmática que, como en el uruguayo Lautréamont por el cual Pichon Rivière desarrollará un profundo interés, se hace cuerpo y letra desde la infancia. Por esto mismo, y como segunda razón para mi elección, el registro autobiográfico en Pichon Rivière me parece sumamente fértil para razonar algunas de las

articulaciones de peso entre psicoanálisis y cultura. Cualquier intento por esclarecer la historia y la dinámica de estas manifestaciones en las Américas, inevitablemente se topa con el hecho que de los analistas clínicos/ensayistas culturales latinoamericanos es Enrique Pichon Rivièrre quien contribuye los esfuerzos más sostenidos y comprensivos (“interdisciplinarios”, insistía el) hasta 1970 por hacer posible, en una empresa de nítida impronta autobiográfica, lo que por su parte en esos años, no ya en América Latina sino que en el mundo angloparlante, ha comenzado a conocerse como *Cultural Studies*. Es cierto, conviene precavernos una vez más contra las diferencias entre, por un lado, la crítica cultural en general como se da en el escenario rioplatense a partir de la presidencia de Frondizi, para tomar una marca periodizante<sup>2</sup>, y, por otro, el fenómeno anglosajón a partir de iniciativas, agendas y especificidades muy diferentes en la Inglaterra de los sesentas (para luego difundirse y reescribirse en los Estados Unidos, hasta llegar a la gravitación que hoy reviste). Dicho esto, pasemos a la pregunta que pone en movimiento mi reflexión sobre psicoanálisis y estudios culturales: en Buenos Aires hoy ¿cuál es la novela, la obra de teatro, el libro de ensayos, la película (¿latinoamericana?), el conjunto de música, el espacio de arte, la estación FM, el canal de cable, la tira cómica, la telenovela, el nuevo espacio urbanístico, el decorador, la periodista y el jugador de fútbol que nos confrontan con la producción más polémica y creativa? La pregunta se presenta tan ambiciosa, y tan parcial sin dudas, como es impostergable.

En las expectativas y la intimidación que generan preguntas de esta amplitud es posible rastrear, creo, una deuda ni explicitada ni, menos aún, analizada convenientemente por la crítica: los préstamos y coincidencias entre el psicoanálisis y los estudios culturales en el Río de la Plata. En estas preguntas se transpiran apropiaciones e intercambios que, por ejemplo, la sociocultura ejerce respecto del psicoanálisis argentino, por cierto el más extenso, polémico y desafiante que ha producido hasta hoy el mundo de habla hispana. Recordemos que llamativamente si la sociología de la cultura en la Argentina exhibe esa vasta tradición de cuestionamiento, tan agudamente inscripta en la ensayística de un Mariano Moreno, la cuentística fundante de Esteban Echeverría o los bandos orales de un Calfucurá (tan reificados, tan, en definitiva, reprimidos históricamente), por su parte el psicoanálisis argentino funda y cohesiona su razón de ser en reflexiones sobre la cultura que en una primera instancia se presentan controvertidas, e incluso paradójicas. Valgan algunos escenarios en el siglo veinte: cuando la sociología de la cultura en la Argentina obstinaba investigar ¿cuál es el sentido del mercado?, el psicoanálisis por su parte apuntaba hacia otro espacio: ¿cuál es el mercado del sentido? Asimismo, si la sociología se proponía validar nuevos espacios para la mujer, el psicoanálisis por su parte instalaba una pregunta demolidora para ciertas construcciones ideológicas al increpar ¿qué es una “mujer”? De igual modo, cuando la sociología se

cuestionaba respecto del cuerpo en sociedad, el psicoanálisis hacía un aporte definitorio para neutralizar peligrosos esencialismos, al instalarnos de lleno en lo simbólico: ¿qué es el “cuerpo”? ¿Es éste un espacio biológico o es, más bien, un contrato lingüístico-cultural supraconsciente? Aún más, y en particular desde el ingreso en el Rfo de la Plata del retorno lacaniano a Freud, de ese momento clave en que Pichon Rivière presta a Oscar Masotta trabajos que Lacan le había enviado, ¿el cuerpo no es, por sobre todo, una topológica?

Desde la escritura y desde el psicoanálisis para fines de la década del sesenta se llega a un amplio terreno de coincidencias, emblematizado en la concepción de qué debe ser la producción de discurso: el texto como armado topológico, el sentido como sentido de una producción, la semántica como semántica irreductiblemente inherente a una escena específica y no a relaciones unívocas preestablecidas. Comprensiblemente, Oscar Masotta insiste en ese momento sobre la concepción lacaniana de la significación: un significante significa no tanto para un significado como para otro significante. Sabiéndolo y sin saberlo, de Borges a Cortázar y de la crítica literaria al psicoanálisis rioplatense cuando de producción de discurso se trata las respuestas denuncian importantes coincidencias. Pero ¿qué ha pasado en esa definitoria década del sesenta para que esto sea posible en su momento? En todo caso, ¿qué relevancia tiene esa década para esclarecer hoy los encuentros entre psicoanálisis y estudios culturales que nos interesan resaltar? Uno de los caminos más elocuentes para comenzar a sistematizar hoy, a partir de una mirada retrospectiva, cómo históricamente las reflexiones sobre producción cultural, la sociología literaria y el psicoanálisis se acercan al identificar y perseguir similares inquietudes en la Argentina, es el que construye un objeto de estudio privilegiado: el lenguaje. A medida que avanza esa década, y virtualmente en todas las ramas del pensamiento, en los modos de aproximación, en los usos y tratamientos, en las posiciones y críticas emergentes se revelan las etapas de un proceso en el campo cultural, que en lo histórico remite al desarrollismo de Frondizi y la abortada presidencia de Illia hasta el golpe militar de 1976.

Una relación se consolida nítidamente: en la medida en que cualquier forma de producción artística o de reflexión crítica se compromete más centralmente con el lenguaje, mayores serán sus posibilidades de hegemonía vanguardista en la Argentina. A una mayor adhesión al discurso como topológica —esto es, como relaciones rebasando los planos de la consciencia, el individuo y la enciclopedia—, mayores posibilidades de generar una producción innovadora. En el terreno de la psicología y el psicoanálisis el proceso es ejemplar. Tres proyectos en los sesentas son ilustrativos. Me refiero a los llevados a cabo por Enrique Pichon Rivière, Eliseo Verón y la culminación en Oscar Masotta.<sup>3</sup> Independientemente de las críticas que hoy se imponen, es indudable que Pichon Rivière consolida un campo de trabajo

sin paralelos: el psicoanálisis debe consolidar un espacio independiente de la psiquiatría (privilegiando la producción lingüística por sobre los fármacos y el electroshock, por ejemplo), el paciente individual debe integrarse a una dinámica de producción supraindividual (la terapia grupal) y la psicología puede obtener críticos réditos de abrir un amplio diálogo con lo social (los discursos populares, los medios masivos, los sectores sociales marginados, etc). A estas revolucionarias concepciones sobre la salud mental y la producción cultural en un medio latinoamericano,<sup>4</sup> los estudios culturales deberían sumar hoy el proyecto sobre comunicación y neurosis llevado a cabo por Eliseo Verón y Carlos Sluzki.<sup>5</sup> Sí, es cierto que se trata de un ambicioso trabajo sujeto a las estrechas fronteras de lo que los autores llaman “psiquiatría social”. No obstante, desde una perspectiva sociocultural, y a la luz de la producción general de Verón, las numerosas entrevistas llevadas a cabo con pacientes provenientes de sectores marginados y la decisión de incorporar los desarrollos en lingüística más recientes en ese momento registra un importante hito. Comprensiblemente, Masotta generará una fuerte crítica a Verón desde una concepción de la producción de discurso de impronta lacaniana, posición que posibilitará revolucionarios cambios. Masotta, en una empresa que redefine y redondea la década del sesenta, sale a la palestra con un bagaje de saberes que rebasan los modelos conocidos: el inconsciente estructurado como un lenguaje o el discurso como t(r)opológica no hacen más que ilustrar el calibre de su intervención.<sup>6</sup> Por lo tanto, me gustaría enfatizar en esta reunión tres aportes que en esos años son críticos tanto para el psicoanálisis como para el estudio de la cultura: un desplazamiento fundamental hacia el análisis del discurso, un creciente interés por los sectores marginados de una sociedad<sup>7</sup> y una aproximación interdisciplinaria a la salud y la cultura. Esto explica que la producción de Enrique Pichon Rivière por momentos se comprometa con igual intensidad tanto con el inconsciente como con el tango, la escritura, el periodismo sensacionalista o el campeonato mundial de fútbol. El gran psicoanalista sudamericano produce en esa década una lección ejemplar para los estudios culturales tales como los entendemos hoy, tres décadas más tarde.

La tarea de ordenar esta información resulta doblemente esclarecedora: si nos permite comprender qué está pasando en la cultura a partir de 1960, también aporta datos para entender qué acontece entre 1970 y hoy. ¿Por qué esa producción habla tan directamente a nuestras preocupaciones? ¿Por qué la escritura de Oscar Masotta, por ejemplo, adquiere gravitación para los estudios culturales tanto latinoamericanos como en su posterior encuentro con los del mundo angloparlante? Basta razonar la escena de la escritura y sus conexiones con la producción cultural. Pensemos en tres conceptos, por demás obvios, que no sólo concurren a lo ya expuesto sino que tocan muy de cerca a los que estamos en esta sala: me refiero a las nociones de *Otro*,

*Escena e Imaginario.* ¿Sería posible explorar la ambiciosa pregunta que formulé al comienzo, sobre la producción cultural en Argentina, sin apelar a estas tres nociones? ¿Qué instrumentos teóricos y qué conceptos metodológicos podrían brindar mayores recursos para esclarecer, por ejemplo, qué reglas de producción discursiva o qué sujetos posibles se delinean en nuevas propuestas narrativas, en el teatro, la plástica, el cine o la ensayística en el Río de la Plata? En realidad, ¿hasta qué punto es posible diseñar sentidos que hablan en esos textos sin identificar “escenas”, mapear “otredades” o topologizar “imaginarios” posibles? Elijo estos ejemplos deliberadamente, y lo hago pues creo ejemplifican de modo elocuente el clima en cultura y psicoanálisis imperante tanto en el Río de la Plata durante la década del sesenta como su importancia hoy para nosotros. El que ese escenario adquiriera la relevancia que cobra veinte años más tarde, fuerza pensar detenidamente sobre estos procesos, tanto en su especificidad sudamericana como en sus posibles interacciones con los *Cultural Studies*. Si hace ya dos décadas estas nociones sobre la construcción de sujetos producían reflexiones, de muy dispares grados de rigurosidad es cierto, a propósito de la escritura del boom, de Haroldo Conti o de Alejandra Pizarnik, de tiras cómicas definitorias para la sociocultura latinoamericana como Mafalda e Inodoro Pereira, o de la intensa actividad teatral porteña o el cine tercermundista, escenario preparado por pensadores como el Pichon Riviére que instaba al público rioplatense a una mirada diferente hacia la vida cotidiana,<sup>8</sup> bien podemos considerarnos afortunados con el posterior encuentro de esos caminos y otros en Inglaterra.

Sería erróneo, no obstante, pensar que estos procesos se dieron armónicamente y en el marco de una generalizada voluntad de diálogo interdisciplinario. El saber del psicoanálisis aquí resulta buen consejero: es mucho más sensato asumir que los múltiples actores y campos de trabajo en el psicoanálisis, la escritura y la cultura operaron no ya siempre, pero con frecuencia, en el disenso, la incompreensión o la crítica partidaria sin una elaboración apropiada (no infrecuente en el campo literario, respecto del psicoanálisis). No obstante, estos escenarios por su propia dinámica generaron prácticas discursivas y posiciones epistemológicas que los acercaron y rebasaron. No podemos hoy expandirnos en las características específicas de esa dialéctica<sup>9</sup> pero sí se impone destacar dos hechos singulares, también por las diferencias que arrojan respecto de la crítica cultural anglosajona: uno, la frecuente identidad de objetivos y resultados en el psicoanálisis y los estudios culturales en la Argentina históricamente quizás se da más por el interés en conceptos específicos (el cuerpo, etc.) que por una empresa interdisciplinaria rigurosamente programada. Más bien, tanto psicoanalistas como ensayistas culturales por momentos parecieran haberse obstinado en ejercitar improductivas distancias (con distinguidas excepciones,<sup>10</sup> claro está). Habría que agregar a esto a quienes históricamente

desarrollan fuertes reservas respecto de otros espacios, pero sin hacer una elaboración apropiada; dos: es de lamentar la casi total inexistencia de trabajos críticos rigurosos que estudien estas manifestaciones en el campo de la cultura. Personalmente, veo en el camino desde el Pichon Rivière autobiográfico interesado por marcar (públicamente) su interés por las Ciencias del Hombre, hasta la Beatriz Sarlo hoy preocupada por “el lugar de las humanidades en el giro civilizatorio tecno-científico”<sup>11</sup> un itinerario por cierto de importantes diferencias, pero también un riquísimo espacio de encuentros y logros. Recordemos lo señalado sobre lenguaje, cuerpo, imaginario, cultura “baja”, etc. El caso de la distinguida sociocrítica argentina resulta significativo por la coexistencia en su escritura de un casi total silencio respecto del psicoanálisis, algunas reservas de peso y, también, un profundo respeto tanto por muchos de los capítulos de psicoanálisis como por algunos de los actores relevantes en esa escena. Su importante libro sobre posmodernidad en Argentina confirma este espectro de posiciones: desde sus primeras páginas la autora dialoga incisivamente con conceptos de inocultable impronta lacaniana pero sin crecer a una referencia más explícita (pensemos en su aguda reflexión sobre el “Mall” e imaginarios urbanos en América Latina).

A las diferencias y encuentros, entre psicoanálisis y estudios culturales en este caso, se los puede aproximar para exacerbarlos tendenciosamente o, por el contrario, para tratar de rescatar su especificidad intelectual y su contribución histórica. Este segundo camino es el que hoy se impone, particularmente por las nuevas agendas y procesos que operan en las Américas a partir de la globalidad, finalizada la Guerra Fría. Pienso en un espacio de escritura que puede aportarnos elementos para avanzar en esta tarea: me refiero a la producción de dos consagrados escritores, Luis Guzmán y Ricardo Piglia. Es casi imposible pensar en un caso tan aleccionador, de dos escritores que en sus primeros pasos están unidos tanto por una amistad personal como por un report crítico (Piglia escribe un premonitorio texto introductorio a *El frasquito*, primera novela de Guzmán), a continuación se afianzan cada uno en sus espacios específicos como escritores en la Argentina de las décadas del setenta y el ochenta, Guzmán desde una producción en abierto diálogo con el psicoanálisis y Piglia con la sociohistoria. Las estrategias son significativas: para escribir (sobre) la Argentina, Guzmán se centra en lo ominoso de la autobiografía familiar mientras que Piglia en el *unheimlich* social. Uno descubre en los “trociitos extraños”<sup>12</sup> de la familia y lo autobiográfico el impulso para la escritura que el otro detecta en la “disputa secreta entre el Estado y la novela por imponer un mundo imaginario, por hacer valer ciertos tipos de relatos”.<sup>13</sup> Esto se aplica en ambos tanto a la novelística como al ejercicio crítico. Como si estas trayectorias no fueran suficientes para sugerir algunas de las posibles estrategias en el ejercicio de la escritura y la crítica cultural con una apertura

al saber psicoanalítico, hoy comprobamos una mayor agudización en Piglia de las posibilidades escriturales en delirios y fantasías operativas, y en Gusmán la escritura de una novela<sup>14</sup> en torno a un personaje que es médico al servicio de fuerzas paramilitares durante el siniestro año 1976. Me inclino a sondear en los itinerarios de estos escritores elementos claves para estudiar la relación escritura, psicoanálisis y estudios culturales.

Quisiera finalizar reparando en dos hechos recientes que concurren al análisis de estas manifestaciones en el marco de las Américas. El primero es que acaba de constituirse en los Estados Unidos la así denominada “Association for the Psychoanalysis of Culture and Society”. Este hecho impone reflexiones: para una audiencia de rioplatenses esto no es menos que sorprendente pues lo imaginaría concretizado no hoy sino que, como derivación inmediata posterior a la visita de Barthes y Lacan a Baltimore, hace tres décadas. Esto lleva, una vez más, a reconsiderar la especificidad de la recepción norteamericana del psicoanálisis. Al mismo tiempo, el que los organizadores de esta nueva asociación anuncien la inclusión activa de socioculturalistas como Slavoj Žižek y Homi Bhaba, por ejemplo, no podría ser más significativo de la sofisticación interdisciplinaria en algunos de los diálogos entre psicoanálisis y sociocultura hoy. El segundo hecho a que hacía referencia, es que acaba de aparecer en los Estados Unidos el primer número monográfico, en traducción al inglés, totalmente dedicado a psicoanálisis y cultura en Argentina,<sup>15</sup> con la participación de consagrados escritores, psicoanalistas y críticos culturales. Si es significativo el que este importante espectro de autores y textos sea finalmente de acceso a los lectores angloparlantes, no lo es menos el hecho que haya tomado hasta mediados de la década del noventa para poder concretarse. En lo ocurrido en las tres últimas décadas, en revolucionarias nociones sobre el cuerpo de la letra, la escena de la escritura, imaginarios urbanos y rurales, en estos y otros desarrollos recientes es donde se posibilitan algunas de las respuestas a la especial situación hoy planteada por la (pos)modernidad en América Latina, ejemplarmente articulada por Roberto Schwarz: “¿Y quiénes somos **nosotros** en este proceso?”<sup>16</sup> Resulta casi imposible no apelar al psicoanálisis, precisamente, para razonar esta inquietud. Enrique Pichon Rivière ya en los sesentas cohesionó una de las pistas más significativas para adentrarse en estos espacios: esclarecer lo ominoso en *Maldoror*, facilitar accesos para los marginados a la terapia mental de vanguardia, explorar imaginarios a partir de **39 escalones** o escribir un ensayo “estructuralista” sobre la pelota de fútbol. Los esfuerzos y obstáculos han sido numerosos pero también lo han sido los cambios introducidos, pese a resistencias y represiones en algunos casos sin precedentes.



## NOTAS

- 1 En *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1975). Ver también Vicente Zito Lema, *Conversaciones con Enrique Pichon Riviére* (Buenos Aires: Timerman Editores, 1976).
- 2 Ver Oscar Terán, *Nuestros años sesentas* (Buenos Aires: Puntosur, 1991) y Silvia Segal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Buenos Aires: Puntosur, 1991).
- 3 Sobre aspectos de la vida de Pichon Riviére, ver Marcelo Pichon Riviére "Visions of My Father", *Dispositio* 45 (1993) 135-140 y "Lautréamont y Enrique Pichon Riviére: autobiografía de un libro", en Juan Orbe, compilador *Autobiografía y Escritura* (Buenos Aires: Corregidor, 1994), pp. 57-61. Verón, radicado en Francia, ha desarrollado una distinguida carrera como sociólogo y semiólogo. Para Oscar Masotta ver German García, *Oscar Masotta y el psicoanálisis castellano* (Buenos Aires: Puntosur, 1991).
- 4 Ver Enrique Pichon Riviére y Ana Pampliega de Quiroga, *Psicoanálisis de la vida cotidiana* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985).
- 5 Eliseo Verón y Carlos E. Sluzki, *Comunicación y neurosis* (Buenos Aires: Editorial del Instituto, 1970).
- 6 Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1976).
- 7 No sólo en la pionera actividad de Pichon Riviére sino que en numerosos otros esfuerzos posteriores como, por ejemplo, Roberto Harari, *Teoría y técnica psicológica de comunidades marginales* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974).
- 8 Independientemente de juicios de valor, ¿no es altamente significativo que las reflexiones sobre estudios culturales en las Américas necesiten hasta hoy no para hacer justicia a la contribución de semiólogos como Barthes, pero sí a la de sudamericanos como Enrique Pichon Riviére.
- 9 Piénsese, por ejemplo, en la considerable gravitación de revistas de psicoanálisis de amplia circulación, activamente interesadas — a instancias de Freud y Lacan, en primer lugar — por todos los aspectos de la literatura y las artes visuales, los suplementos culturales de los periódicos masivos y otras publicaciones que aparecen en las difíciles circunstancias planteadas por la dictadura militar.
- 10 Ver, por ejemplo, Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993) y Nicolás Rosa, *El arte del olvido* (Buenos Aires: Puntosur, 1990) y *Artefacto* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992). En este tipo de producción es donde se detectan inteligentes estrategias y elaboraciones para ayudarnos hoy a historizar psicoanálisis y estudios culturales en el Río de la Plata y las Américas.
- 11 Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Buenos Aires: Ariel, 1994), p. 8.

12 Luis Guzmán, *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* (Buenos Aires: Conjetural, 1988), p. 32. El párrafo completo adquiere obvia relevancia para los estudios culturales: “Una autobiografía de trocitos extraños, unas plumas, un ala de mosca, la cabeza de un fósforo, una taza cascada de la que no se pueden apartar los ojos, son más importantes que todo el edificio biográfico que Gide va construyendo con paciencia desde aquella carta, cuando todavía no tenía veinte años, en que confiesa que ya cuida su autobiografía”.

13 En Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente. Entrevista con narradores argentinos* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993), p. 108.

14 Luis Guzmán, *Villa* (Buenos Aires: Alfaguara, 1995).

15 Ver el número monográfico dirigido por Carlos Pérez y Carlos Brück, “The Production of Psychoanalysis in Buenos Aires”, *Dispositio* 43 (1993) pp. 1-193.

16 Robert Schwarz, “La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?” En Josefina Ludmer, compiladora, *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994), p. 33.

### LECTURAS RECOMENDADAS

La siguiente guía de lecturas, inevitablemente parcial y sumaria, resultará de especial interés para los lectores provenientes del campo literario y las ciencias sociales, interesados en un acceso al psicoanálisis tal como se construye históricamente en el mundo hispanoparlante. Se abrevia “SE” para la *Standard Edition* de las obras de Freud.

Castilla del Pino, Carlos. *El humanismo “imposible” seguido de Naturaleza del saber*. Madrid: Taurus, 1975.

Freud, Sigmund. *El análisis profano*. SE vol. 20.

——, “El Moisés de Miguel Angel”. SE vol. 13.

——. *La interpretación de los sueños*. SE vols. 4 & 5.

——. *Nuevas Lecciones de Psicoanálisis*. SE vol 22.

——, “Un recuerdo infantil de Goethe”. (“A Childhood Recollection for *Dichtung und Wahrheit*”) SE vol. 17.

——, “Un transtorno de la memoria en la Acrópolis”. SE vol. 22.

García, German. *Oscar Masotta y el psicoanálisis castellano*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

Harari, Roberto. *Del corpus freudo-lacaniano*. Buenos Aires: Editorial Trieb, 1981.

Lacan, Jacques. *Escritos*. 2 vols. México: Siglo XXI, 1983.

———. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987.

Masotta, Oscar. *Ensayos lacanianos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

Pérez, Carlos. *El placer creador y el malestar en la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1988.

———, Carlos Brück, editors. "The Production of Psychoanalysis in Buenos Aires." *Dispositio* 45 (1993) 1-193.

Pichon Rivière, Enrique. *El proceso grupal*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1975.

———, y Ana Pampliega de Quiroga, *Psicoanálisis de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985.

Vezzetti, Hugo, comp. *Freud en la Argentina: 1910-1939*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

Zito Lema, Vicente. *Conversaciones con Enrique Pichon Rivière*. Buenos Aires: Timerman Editores, 1976.

## NOTAS



## LAS MEJORES NOVELAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX

Julio Ortega

Brown University

Para contribuir con el buen ánimo especulativo que recorre este fin de siglo y conjurar un tanto la mutua incredulidad y el mal humor de la vida literaria, propongo al lector desocuparse con una lista (improbable) de mejores (favoritas) novelas españolas del siglo XX. Para que este juego sea perfectamente gratuito se requiere, sin embargo, definir los protocolos.

Apelo a los lectores para multiplicar esta lista porque he tratado, en vano, de acordar una entre escritores españoles amigos. Ocurre que cuando propuse una lista de diez novelas latinoamericanas del XX, colegas de varios países me respondieron deportivamente con las suyas propias, pero siempre coincidimos por lo menos en seis de ellas. Pero no se trata de la estadística sino del entusiasmo. Cada vez que he mencionado este ejercicio, mis amigos han sacado papel y lápiz y se han entregado a la conmovedora tarea de poner en limpio sus convicciones.

Críticos y escritores españoles, en cambio, han descreído de la validez de una lista u otra, incluida la propia; han descartado la posibilidad de acordar una en vida; y han dudado de la idea misma de seleccionar lo mejor cuando quizás sería más educativo seleccionar al revés. Alguien me explicó que la única lista objetiva sería de autores fallecidos, que habiendo hecho algo irrefutablemente honesto favorecerían la imparcialidad del caso. Pero esas listas irónicas no eran de sumar sino de restar, y sospeché que diez novelas no serían suficientes.

Más revelador me pareció otro hecho. Cada vez que finalmente mis corresponsales se resignaron al juego, resultó más difícil que acordar sobre los autores decidir entre sus obras. Luego de la protesta que seguía a un

nombre cualquiera, proseguía el desacuerdo sobre cuál de sus novelas, si alguna, incluir. Este desengaño me hizo concluir (provocadoramente) que la novela española no existe.

Existe, me dije, la novela catalana, la novela gallega, quizá incluso la madrileña, pero ¿qué distinguiría a una novela “española”? ¿La partida de nacimiento de los escritores, su pasaporte? ¿El lenguaje? ¿Pero solamente el castellano hace española a una novela? Entonces, ¿el habla idiomática? ¿Pero hay una norma universal española o varios ideolectos dentro de la escritura castellana? ¿Qué norma hablan por ejemplo los personajes de Juan Goytisolo? ¿Y en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, no hay en verdad diversas lenguas de la península que pasan por el habla madrileña de la época? Valle Inclán, que forjó un lenguaje que nadie habla (ni siquiera, del todo, los mexicanos), había ya previsto este dilema.

Quizás, me pregunté, la novela española es una invención. ¿Como la nacionalidad misma? Quizás, me respondí, la novela catalana o gallega que se escribe en castellano sea un ejemplo de novela española, porque imagina un idioma nacional y, al hacerlo, forja una comunidad de la lectura. Se diría, en fin, que la novela es la prueba de la existencia de España, pero no necesariamente al revés.

De allí que la posibilidad de un canon de la narrativa española (de una lista oficial de autores obligatorios) sea contestada por cada novela válida, justamente desde el proyecto de esa “comunidad imaginaria” española, haciéndose y por hacerse desde siempre y todavía. Tal vez mis amigos disputaban la posibilidad de una lista porque resisten la normatividad del canon y exploran una biblioteca de inclusiones en proceso, de lecturas por compartir y sustentar. Tal vez el descreimiento sea el modo reflexivo aborigen.

Los protocolos de mi propuesta resultan, así, evidentes. Esta lista sólo puede ser de las novelas españolas de innovación, de aquellas que empiezan por poner en cuestión el modelo del género, prosiguen con la puesta en duda del lenguaje sobrecodificado, y terminan reformulando la nacionalidad. En España lo nuevo ha seguido rutas de subversión, minando la incólume noción de lo real, recusando los inflexibles códigos normativos, haciendo de la ficción una forma entusiasmada de la crisis. Cada una de estas novelas disputa la interpretación de su tiempo, y busca una (in)certidumbre del habla humanizadora. Buscan así habitar una España reconstruida como un proyecto legible.

La biografía, por ejemplo, ha sido un escenario narrativo privilegiado quizá porque, desde la picaresca y el “Quijote”, la historia de una vida da licencia a la ficción para extremar y exceder las referencias. Pero esa biografía puede ser también la de una ciudad memoriosa o de una región del olvido; la de un sujeto rebelde o de un grupo marginal. Se ha explicado que

hay pocas autobiografías en España “por pudor.” Pero tal vez el género autobiográfico ha sido menos explícito porque no era posible contarlo todo. Cuarenta años de dictadura hacían que la verdad del pasado resultara laboriosa, cuando no improbable. Juan Goytisolo fue uno de los primeros en romper esas censuras. Carlos Castilla del Pino, en su autobiografía, hizo la historia emotiva de esas décadas sin relato. Buena parte de estas novelas documentan la subjetividad agónica de su respectiva zozobra.

Por otra parte, el modelo narrativo biográfico español, desde la picaresca y el “Quijote”, supone que la vida es una verdadera paliza, accidente y quebranto. A partir de Baroja, el lector no sabe la suerte que correrá el pobre personaje en la página siguiente. Esta es una lectura sobresaltada y librada al azar precario de una violencia latente. Hasta en una novela de Javier Marías ya en la primera página la amante casual muere y el personaje padece durante 300 páginas ese desamparo. En las de Juan José Millás, el personaje que cruza una calle ignora que al llegar a la otra acera su vida habrá cambiado para siempre, entregada a la zozobra y el gozo de lo casual. Por eso, he sugerido que el lector de novelas españolas requiere de un seguro de vida.

Para que esta propuesta sea menos arbitraria, le he pedido a algunos colegas unas líneas sobre estas novelas. Ellos no están necesariamente de acuerdo con mi lista (aunque la han combatido con éxito), pero han aceptado deportivamente mi invitación. Esta no es, por eso, una selección consultada sino una puesta a prueba. Y esa sería la mejor regla del juego, que cada lector ensaye de buena gana sus preferencias.

## I. Paradigmas modernos

### 1. Miguel de Unamuno: *Niebla* (1915)

Inventor de un nuevo género narrativo sin tradición española conocida, la *nivola*, en el que se funden la reflexión filosófica y el humor. Búsqueda de la identidad a través del amor, de la ficción y del sueño. Calderón y Pirandello instalados en la vida cotidiana a través de un personaje de nombre emblemático y paradójico, Augusto Pérez. Genial creación de personajes secundarios como Antolín Papparigópulos, sátira feroz del crítico literario. Un lector moderno de Unamuno: Alvaro Pombo.

(Juan Antonio Masoliver)



## 2. Pío Baroja: *Ciclo de las Ciudades* (1910-1920)

Que Baroja es el novelista menos embustero, menos iluso y más honrado no se aprende leyendo sus memorias; se descubre siguiendo con avidez la inteligencia del narrador que lleva en sus manos las mentiras propias y ajenas de César Moncada, las ilusiones defraudadas de Sacha Savarof y la honrada timidez de Luis Murguía, protagonistas respectivamente de *César o nada* (1910), *El mundo es así* (1911) y *La sensualidad pervertida* (1920). Al protagonista de la última el miedo le pone a temblar los nervios; lo que nunca le tiembla es la inteligencia.

(Jordi Gracia)

## 3. Ramón del Valle-Inclán: *Tirano Banderas* (1926)

Vertiginosa, guiñolesca, panhispánica, expresionista, milimétrica en su exactitud, *Tirano Banderas*. Novela de Tierra Caliente radiografía esencialmente la realidad vista desde las estrellas. Artificio puro como destilado de la vida misma, ni se puede entender el siglo XX sin ella, ni cabe sólo en este siglo—del que es, ya se puede decir sin equivocarse, la mejor novela española. (Gonzalo Díaz Migoyo)

## II. Modelos de la crisis

### 4. Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte* (1942)

La clave de la novela está enteramente en su estructura: unas memorias misteriosamente inacabadas acompañadas de documentos o **interpretaciones**. El tremendismo y el esperpento valleinclaniano ceden el paso a la intensidad dramática y lírica. La guerra civil, clave temática del libro, apenas si aparece mencionada. Una contundente condena al moralismo y una nueva propuesta realista apoyada en tradiciones literarias como la picaresca. La primera novela moderna de la posguerra, prohibida por la inteligente censura franquista.

(Juan Antonio Masoliver)

5. Carmen Laforet: *Nada* (1945)

Hay textos de innegable significación cultural en el campo literario en el cual aparecen. Es el caso de *Nada* de Carmen Laforet, primer premio Nadal, (calificada por un crítico de la “primera novela de éxito de un(a) escritor(a) de su sexo”.) En plena dictadura franquista, Laforet codifica en la “nada” del título no sólo el “todo” de la escritura contracultural y antipatriarcal, sino la propia ambivalencia, la debilidad, el miedo y la duda. Publicada sólo tres años después de *La familia de Pascual Duarte*, esta novela de tensiones- políticas, sexuales, narrativas- ofrece una alternativa al desencanto. Más allá de su importancia histórica, es novela para redescubrir.  
(Wadda Ríos-Font)

6. Rafael Sánchez Ferlosio: *El Jarama* (1956)

Parte de la novela social y del realismo para ponerlos, irónicamente, en entredicho. Ya el principio de la novela apunta a una nueva propuesta. El encuentro de dos grupos generacionales a través del lenguaje. La clave dramática, tan inesperada, obliga a una nueva lectura que desenmascara los límites de la primera lectura. Símbolo, además, de la violencia reprimida de la sociedad española, agazapada, como está agazapada la muerte, junto a un río, con personajes anodinos que la tragedia rescata.  
(Juan Antonio Masoliver)

7. Luis Martín Santos: *Tiempo de silencio* (1962)

La aparición de *Tiempo de silencio* significó un paso decisivo hacia la modernidad de la novela española. Martín Santos se propuso volcar en su obra la sordidez de una época cerrada y ordinaria, por debajo de la cual latía, sin embargo, la necesidad inaplazable del cambio. Con muchas digresiones que permiten la crítica corrosiva de personajes (Ortega y Gasset, por ejemplo) y ambientes, la novela da cuenta de los problemas de un joven médico que no por casualidad necesita ratas para su investigación. Martín Santos combatió el “tiempo de silencio” que vivió su generación con una crítica demoledora de ese tiempo y su lugar focalizándola en Madrid, 1950. Fue una vida.  
(Anna Caballé)

### III. Ciclos de ruptura

#### 8. Juan Goytisolo: *Señas de identidad* (1966)

La relevancia de una novela dentro de un sistema literario dado no depende de un criterio tan subjetivo como la calidad o el valor estético, sino del papel que juega dentro del conjunto de una obra y de su capacidad para aportar modelos y opciones innovadoras al repertorio de dicho sistema. *Señas de identidad* no sólo constituye una pieza clave en la transformación de la poética de Juan Goytisolo, sino que rompe los moldes hegemónicos de la novela española de aquel momento. Mediante la desarticulación de la secuencia temporal y la proliferación de voces y de lenguas, logra incorporar a la ficción la memoria de un pasado silenciado y la preocupación política por el presente.

(Antonio Monegal)

#### 9. Juan Benet: *Volverás a Región* (1967)

Se destaca por su estilo laberíntico y su exploración de la decadencia histórica en Región, sitio mítico creado por Benet que representa la España del siglo veinte. Lo que distingue *Volverás a región* de otras novelas de la época es principalmente la creación de una realidad amorfa y misteriosa que resiste la lectura fácil y el entendimiento racional. Con un estilo caracterizado por obstáculos sintácticos, contradicciones y confusiones, y con un marco temporal ambiguo que subvierte cualquier posibilidad de progreso en Región, Benet crea en la novela un mundo enigmático en el que la tragedia y la ruina definen una España enfermiza sin redención.

(David K. Herzberger)

#### 10. Luis Goytisolo: *Recuento* (1973)

La memoria dice que *Recuento* no se puede memorizar; es una novela excesiva. La primera vez que se lee no hay defensa posible contra la pesadilla ensimismada de pureza y de conciencia adulterada. La novela declara lentamente su ambición porque son los sucesivos capítulos los que explican la mirada analítica hacia el propio e inmediato pasado y la voluntad de concertar ese análisis con la mirada al entorno y particularmente a dos colectivos: la propia ciudad de Barcelona y los equipos comunistas. Cuando se lee por segunda vez se tiende a leer buscando las pistas de una tetralogía,

*Antagonía*, que tiene títulos prefijados desde el momento de aparecer *Recuento*, según cuenta la solapa. En la tercera lectura, regresa la convicción profunda de que *Recuento* no puede memorizarse y por eso sigue ahí, intacta y poderosa, en la memoria.

(Jordi Gracia)

11. Juan Marsé: *Si te dicen que caí* (1973)

Texto clave en la línea de renovación narrativa que mezcla la historia y la ficción al filo de un lenguaje mordaz y una imaginación provocadora. Marsé rompe con el realismo anterior a través de un juego lingüístico y estructural donde los trazos de una memoria vencida y marginal se enfrentan a los despojos de un discurso heroico oficial para componer la visión de un caos histórico. Las relaciones entre literatura y realidad encuentran una nueva vía de expresión en el lenguaje excepcional de Marsé, cuya marca de crudeza lo distingue dentro de la regeneración estética española.

(Rosi Song)

12. Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás* (1978)

*El cuarto de atrás* es una de las iniciadoras, tal vez la más visible y la más consagrada, de la fuerte corriente de escritura femenina que nace con la transición política. Carmen Martín Gaité se enfrenta a la historia oficial y pública desde la historia íntima, al orden impuesto desde el desorden productivo, a la literatura realista desde la literatura fantástica. Con esta metaficción entra en el canon moderno, inyectándole sus propios anticuerpos. El centro ya no volverá a prescindir de los márgenes, y las escritoras formarán desde ahora en adelante parte vital del mismo.

(Wadda Ríos-Font)

#### IV. Escenarios de fabulación

13. Eduardo Mendoza: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975)

Cuando Eduardo Mendoza puso a andar unos personajes pseudopicarescos en la Barcelona de 1920, desde el New York de 1975, algo muy fuerte estremeció a las letras españolas. Alguien se atrevía a mirar hacia el pasado sin ira y remordimientos, sino con un sentido del humor envidiable. Contaba una historia apasionante, de

bajos fondos y fortunas cambiantes, como la espuma bursátil del dinero o los vaivenes del amor. Cambiaba así para siempre, un escenario urbano que desde la mítica *Vida privada* de Josep M. de Sagarra muchos -¡ay, sin éxito!- habían intentado capturar. Mendoza redefinió en clave -llamémosla así- postmoderna la narrativa y encontró una fórmula de éxito para la novela urbana, barcelonesa, que ha sabido ampliar con talento, hasta su última, sabia y esperpéntica, *Una comedia ligera*.  
(Enric Bou)

14. Julián Ríos: *Larva* (1983)

Con despliegue formal, ánimo celebratorio y juegos de palabras y de ingenio, *Larva* es un cruce, literal, de caminos. Cruza el juego joyceano y el exceso rabelesiano, y actualiza una tradición meta-narrativa que recomienza con Jardiel Poncela y llega a Max Aub y que, en otro registro, reconoce la gran empresa solitaria de Miguel Espinosa. Con humor y rigor, Julián Ríos hace del español la mediación gozosa de una Londres tomada por hablantes babélicos, que se han apoderado de todos los idiomas para restaurar el placer de la lengua de Cervantes.  
(Julio Ortega)

15. Antonio Muñoz Molina: *El jinete polaco* (1992)

Tal vez resida su mayor mérito en la rememoración de la subjetividad masculina, ligada al cuerpo y al afecto, que explora minuciosamente las verguenzas y las humillaciones de la adolescencia de un joven lúcido y desplazado, que ha huído a Madrid. Tal exploración se extiende al entorno familiar y a la vida de la ciudad de provincias, y se convierte en un estudio valioso del *Bildungsroman* de la nación española, sus cambios sociopolíticos, desarrollo turístico, llegada de la tecnología (estufas de butano y tele en blanco y negro), y diferencias de los gustos generacionales (el vestido, la música, el amor). En el proceso, Muñoz Molina nos ha legado una historia bella y apasionante, de escritura brillante y rara sentimentalidad.  
(María Pilar Rodríguez)

16. Javier Marías: *Negra espalda del tiempo* (1997)

Hacía falta este borrón, este desmarque de la novela española actual. Novedosa, noticiosa, provista de casi todos los ingredientes del

género, *Negra espalda del tiempo* es lo más parecido a una novela sin serlo. Hará las delicias de los ahítos de novelérfas tradicionales y no dejará de recibir un guiño cómplice de Sterne, más aún de Cervantes, de toda la familia de novelistas tangenciales, cuando la lean en el otro mundo, el verdadero, el de ficción.  
(Gonzalo Dfáz Migoyo)

Es evidente la ausencia de varios autores fundamentales, que el lector puede reparar a su gusto.

Vuelvo a leer esta lista. Al empezarla, creía convocar a un ejercicio estimulante. Al concluir, sospecho que cada una de estas novelas viene de una anterior y sigue en otra, posterior. Más que obras definitivas, son obras procesales, abiertas por dentro a su linaje y, por fuera, a sus múltiples lecturas. Lo esperan, es cierto, casi todo de nosotros, de las nuevas lecturas que podamos retrazar para que fuera del archivo de la novela, incluso fuera de los catálogos resignados que las listan, sigan rotando en el porvenir de la fábula. Lo que va de una a otra es también la demanda que circula entre uno y otro autor. Tal vez por eso, casi todos los panoramas de la novela española contemporánea resultan insuficientes: abundan en obligaciones, en agrupamientos asfixiantes, meramente cronológicos y fastidiosos. Este esquema de cuatro ejes cardinales no corrige esa indistinción, sólo la denuncia.

La novela española es un modelo que al ser armado no da como resultado un mapa de España, ni siquiera el de sus regiones, sino un peregrinaje entre estaciones de indagación y rebeldía. El Sujeto que pasa de la novela de Unamuno a la de Juan Goytisolo ha convertido a su reflexión en un instrumento de desmontar el edificio discursivo de la tradición. Ha recuperado, en las de Baroja y Sánchez Ferlosio, el poder del habla que demora al tiempo en un diálogo de reparaciones y exorcismos. Pero deberá pasar por la cárcel, en la Antagonía de Luis Goytisolo, para desde el espacio de penuria reconstruir la certidumbre del discurso más abierto. A esa fabulación se entregará este sujeto digresivo en la Región de Benet, buscando liberarse de las tiranías de la historia. Pero en la estación de Marsé, reconoce otra vez todas sus heridas. Y Mendoza le demuestra que, a pesar de todo, su peregrinaje no asegura una certeza. Pero más que un personaje este Narrador es la fuerza de una subjetividad, donde se desata la historia moderna española, que habla aquí entre desgarramientos y zozobra, exacerbada y agonista. En los más recientes narradores de esta lista, reverbera el brío y la bravura de un nuevo recomienzo, hecho primero en el goce de su propia elocuencia.

Apaleado hidalgo de la letra, en las novelas de Ríos, Muñoz Molina y Marías este sujeto ha aprendido idiomas y se ha hecho políglota, traductor e intérprete. A su modo, ha cruzado las fronteras en el espejo (o espejismo) europeo. Y habiendo remontado la cuarentena franquista, despide a este siglo haciendo del español una lengua franca.

**ARGENTINA DEL 60:  
POESÍA Y REALIDAD EN TRES AUTORES;  
JUAN GELMAN, GIANNI SICCARDI Y CÉSAR F. MORENO**

**Rodolfo Privitera**

### **Introducción**

En principio, se establecerá el esquema general que caracterizó a la poesía del 60 en la Argentina en relación a las condiciones políticas y sociales tanto internas como externas, como así también, de qué manera esta situación obligó a los poetas a una toma de conciencia que influirá en su discurso poético. Posteriormente se analizará la evolución, ruptura o continuidad con el pasado estético de las generaciones anteriores siguiendo las funciones del lenguaje elaboradas por Jakobson. Sabiendo lo complejo que es analizar cada discurso, ya que cada uno de ellos puede cumplir con una o varias funciones que al mismo tiempo remiten a los factores correspondientes, se subrayarán aquí aquellas que son las dominantes en los tres autores elegidos. Por otra parte, siguiendo el criterio de Mukarovsky: “la obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la realidad y también en su relación con la sociedad, con su creador y sus receptores” (Ctdo. en Fokkema e Ibsch, 174), observaremos cómo el nuevo enfoque de la realidad hace que en el discurso poético se impongan los hechos cotidianos y habituales por sobre los criterios de experimentación que caracterizó el discurso de los años cincuenta.

En los años sesenta, Latinoamérica se mantenía marginada de los centros de poder, es decir, de la pugna entre los bloques que en aquellos años dividían al mundo. Sin embargo, no dejaba por ello de sufrir las consecuencias políticas y económicas. A las amenazas de destrucciones apocalípticas y las intervenciones armadas (recuérdese, Cuba, Bahía de los Cochinos, 1962) o la amenaza de éstas, con la excusa de ayudar a combatir a las guerrillas que



surgían bajo la influencia de la Revolución Cubana, se sumaban la muerte de Kennedy, la guerra de Vietnam y la feroz lucha por los derechos humanos en los Estados Unidos. Esta convulsión social condicionó fuertemente a las sociedades latinoamericanas.

Los intelectuales y artistas que operaban desde Buenos Aires en ese período se sienten amenazados, confundidos y angustiados, no sólo por las presiones y convulsiones externas sino por la arbitraria decisión de la cúpula militar de marginar a los peronistas, que constituían el 60% de la población en edad de votar, en las decisiones políticas que se tomaban en el país. Algunos de ellos, como Juan José Sebreli, Oscar Masotta e Ismael Viñas — dice Beatriz Sarlo — desarrollaron los temas de una “nueva lectura del peronismo” movilizandó la idea de que si la política de izquierda debía cambiar en la Argentina, ese cambio se produciría por la relación entre nueva política y nuevos discursos. (4)

De esta manera se abría un clima de discusiones para intentar resolver los elementos básicos de la complejidad social con la que se enfrentaban. Por otra parte, los poetas, presionados por la situación se definen en sus credos ideológicos y estéticos de acuerdo a lo que creían que era lo que se debía hacer en esos momentos. Todos ellos constituyeron grupos y revistas en donde manifestaban su postura. Señalaré algunas de ellas, porque considero que completará el panorama de la situación bonaerense que se vivía en aquellos años.

*El Escarabajo de oro*, de Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman, trataba de rescatar una línea literaria nacional sin que los textos sufrieran una concesión ideológica apriorística. *Airon* de Basilia Papamastiú y Marta Teglia se hacen voceros del objetivismo y de la literatura de habla inglesa, y en sus textos mantenían la idea que el arte fatalmente representará su época sin necesidad de agregados ideológicos. *Zona* es la continuación de la poesía experimental iniciada diez años antes con Poesía Buenos Aires. Aquí se encuentran poetas de una línea estética definida, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Francisco Urondo, entre otros. *Opium*, grupo transgresor formado por jóvenes que se iniciaban en esa década y que poseen la influencia “beat”. En una portada de la revista afirmaban: “cantemos al amor y al ocio nada más merece ser habido”. Finalmente, la revista *Sunda* de Gianni Siccardi y Roberto Broullón con fuerte influencia de los poetas y narradores italianos de pre y post segunda guerra mundial proponen una nueva visión del llamado “realismo” sin caer en el testimonio. A pesar de estas diferencias, se puede señalar, como ya otros críticos lo han hecho, ciertos tópicos que en forma global caracterizaron la poesía del sesenta. Estos son:

- 1) Una marcada tendencia a la enunciación directa de los hechos y situaciones.
- 2) El uso de la ciudad de Buenos Aires como ubicación geográfica preferencial.

- 3) Preocupaciones socio-políticas, manifestadas hasta en los poetas no definidos ideológicamente.
- 4) Preocupaciones por considerar a América Latina como un único país.
- 5) Carencia, en términos generales, de humor y de elementos lúdicos que puedan transgredir el discurso.

Establecido este esquema que en general caracteriza a la poesía de los sesenta y partiendo de las funciones del lenguaje en la comunicación lingüística se podría decir que en los poetas de esos años prevalece la función referencial, dado que los textos se caracterizaron por un fuerte sentido denotativo. Se sabe que la función referencial predomina en el discurso narrativo por su principio de transitividad, pero resulta que en estos poetas hubo una deliberada intención de otorgarle a sus textos ciertas condiciones de relato.

De Juan Gelman, el principal exponente del grupo “Pan duro” iniciado a mediados del 50 y que proviene de la línea estética trazada por Raúl González Tuñón dos décadas antes, tomaré un poema del libro “Gotán” de 1962.

Toda bisutería poética subiendo por la escalera,  
el do de pecho, el sol de pecho, el dolorazo  
patrón del pecho y sus adjuntos  
no alcanzan, nada sobran  
para el infeliz que regresa a su casa a medianoche  
y repite obsesivo una palabra:  
revolución, revolución. (27)

Primeramente se puede ver este poema como una declaración de principios, es decir, como una toma definida de posición frente a la poesía y lo que ella implica como discurso directo. El hablante se pone enfrente del propio acto creador y desarma el instrumento lingüístico, es decir, elimina todo hermetismo o subjetividad que califica de “bisutería poética”, para ponerlo al servicio del mensaje, claro, firme, simple. De esta manera Gelman rompe con el sesgo individualista de su primer libro “Vic lín y otras cuestiones” de 1956 para ir directamente a los problemas que son propios de un grupo o clase social determinado. Para observar este proceso de cambio de discurso u “objetivización” del mismo veré dos fragmentos. De este último libro:

“... oigame amigo,  
cambio sueños y música y versos  
por una pica, pala y carretilla,  
con una condición:  
déjeme un poco  
de este maldito gozo de cantar” (Oficio, 22)

Es evidente que aquí el hablante, a pesar de su conciencia de la realidad, aún mantiene el criterio de una falta de encuentro entre ambos oficios. Ejercer en profundidad uno de los dos sería como la sentencia a muerte de uno de ellos. Por otra parte se hace presente la función emotiva a través del imperativo que requiere la atención del lector. El segundo ejemplo es de “Velorio del solo” de 1961, dice:

“... A este oficio me obligan los dolores ajenos  
las lágrimas, los pañuelos saludadores... (Arte poética, 31)

En relación al anterior hay una evolución en el hablante, quien ya parece haber resuelto el conflicto al reconocer que su canto es producto de las gentes, de sus tristezas y dolores. Sin embargo, subyace la presencia del yo, de carácter romántico.

La denominada “Objetividad” en el discurso de Gelman se logrará en “Gotán” de 1962 cuando lo ideológico amplía el espectro representativo del discurso y lo socializa, objetivándolo, dejando sólo la visión particular de la situaciones y los hechos.

En César Fernández Moreno la situación es paralela. Desde una poesía de corte clásico ejercida en el 40, evoluciona hacia el lenguaje cotidiano en el 60, pero antes, entre ambos polos, en la década del 50 adopta la postura estética del invencionismo. Esto, junto al redescubrimiento del “sencilismo” creado por su padre Baldomero lo llevará a una poesía coloquial, actualizando así su discurso y destronando la gravedad y solemnidad característica de la generación del 40 a la cual perteneció. “Por mi parte — decía Fernández Moreno — tal vez por juveniles necesidades de autoafirmación, he postulado fuertemente a la generación del 40 (cuando uno no está muy seguro de sí mismo, prefiere cantar en coro). Luego, me sumé a la del 50 por razones estéticos-literarias tal vez más valederas”. Pero estas premisas estéticos-literarias van a sufrir otro cambio frente a la convulsión de los sesenta. Véase un fragmento del largo poema “Argentino hasta la muerte”:

... nosotros somos así vivos esencialmente  
en nuestro suelo se acomodan veinte millones de habitantes  
preferimos las agachadas a los enfrentamientos  
**eso lo decís por mí a que no sos capaz de repetirlo**  
precisamos que nos insulten dos veces  
**entonces casi nos agarramos a cachetazos**  
precisamos un amigo que nos separe  
**Pero decile que donde lo encuentre le voy a romper el alma**  
precisamos que el azar se pliegue a nuestra venganza  
queremos encontrar no buscar  
que busquen los foráneos petróleo o lo que sea  
pero nos la sabemos rebuscar  
lo importante es postergar la responsabilidad (51)

El poema intenta desmitificar desde los orígenes del sujeto las artimañas, la sicología y las actitudes del argentino. Este fragmento, que posee una connotación moral al poner al desnudo un sesgo de la conducta en esos hombres, denuncia la elaboración de una imagen que quiere representar lo que espiritualmente no está dado. El hablante, después de describir en detalle su árbol genealógico, generaliza su conducta para extenderla a veinte millones de personas. En el poema de neto corte narrativo, se destacan dos elementos constitutivos de gran importancia. El primero es que detrás del entramado coloquial aparecen voces y expresiones callejeras. El segundo, es la afirmación de una estructura simple que, por su intención, elimina toda posibilidad sugestiva de la lengua. Además se puede agregar la eliminación de un “yo” en pugna con el medio; más bien aquél se asocia a éste. Piero Raffa sostenía que “el realismo es una categoría del significado, no del signo” (285). Significado que se entiende aquí como el concepto, al cual corresponden las ideas. Al mismo tiempo el concepto es definido como una cualidad de la substancia fónica. Todorov afirmaba que “los significados no están nunca dados de antemano sino que siempre son el resultado de su integración en un contexto” (Hozven, 154).

Otro matiz del realismo se puede ver en Gianni Siccardi. Aunque se pueda adscribir, en términos generales, a la poesía amorosa o sentimental en lo temático. Sin embargo, su estructura, lenguaje y ritmo poseen una característica personal compleja que define una tendencia de cierto compromiso político sin recurrir a voces o expresiones populares que fueron las particularidades de esa tendencia en los sesenta. Tal vez sería conveniente señalar por esto que la poesía de Siccardi se inscribiría en un matiz de la realidad dada su singular forma expresiva. Para corroborar nuestro punto de vista se analizará el poema “A causa de Cuba” de su libro *Conversaciones*:

Otros vínculos, otros gestos habíamos cambiado con la revolución  
 Otras palabras le habíamos agregado a la melancolía,  
 otros recuerdos habíamos probado para nuestra soledad  
 otras vergüenzas, otros orgullos habíamos inventado para nuestra infancia  
 otras despedidas gobernaban nuestra muerte,  
 y mar, isla, sierra, eran otras gentilezas para nuestro pensamiento,  
 otro olores, otras desesperaciones.  
 Pero la hora de la venganza ha llegado:  
 He debido tomar locamente palabras para ordenar mi corazón  
 y he aprendido las palabras más hermosas para tí  
 las más pequeñas, pequeña enamorada. (33)

Poema corto y de raíz lírica, funciona dentro de la estructura narrativa. El hablante se enmascara con la primera persona del plural para iniciar el inventario de las transformaciones que se operaron a partir de la revolución para finalizar asumiendo su propia voz. Si se observa con mayor profundidad,

el texto se ordena a base de repeticiones (por semejanza), el indefinido “otros” y “otras” y el imperfecto “habíamos”, también establecen su nivel rítmico en base a las acentuaciones bisilábicas y trisilábicas, como ha sido subrayado por nosotros en el texto. En el antepenúltimo verso “he debido tomar locamente palabras para ordenar mi corazón”, el adverbio “locamente” colocado delante de “palabras” subraya la exaltación emocional.

Pasando a otros conceptos del enunciado que se complementan con lo dicho, se destacan “melancolía”, “soledad”, “desesperaciones”, “muerte” y “pensamiento” que le otorgan al texto una imprevista interiorización. Esta recurrencia conceptual unida a las reiteraciones sintácticas señaladas más arriba, demarcarían las zonas obsesivas y afectivas del hablante, como así también las particularidades de un ritmo de pensamiento de carácter metalingüístico. Por lo tanto, el poema se podría ordenar como dentro de la realidad, pero fuera de la concepción “realista”, es decir, que aunque el significado “revolución” sea el desencadenante y se acceda a un lenguaje conversacional cercano al relato, sigue estando presente el carácter fónico de la oración y sus grupos acentuales; la síntesis y la vaguedad conceptual “otras despedidas”, “otros olores”. De esta manera, el texto no se desvincula de su primer significado pero lo amplía y lo profundiza con la subyasencia del deseo. Esto equivaldría a decir que el universo del poema posee su propia “realidad”, dada la forma particular del discurso dentro del cual se asumen los “hechos”.

## Conclusión

Se han visto en forma resumida estas tres líneas que convergieron en el “realismo”. Todas confirman o remarcan que los hechos y situaciones predominaron en el discurso y éste al mismo tiempo se elaboró eliminando todo tipo de “preciosismo” o de ideas sutilizadas. No obstante, la singularidad expresiva de los poetas de esa generación, se puede advertir que las variantes analizadas son en gran medida la acentuación de las búsquedas iniciadas en la década anterior por los grupos que se nuclearon alrededor de las revistas *Poesía Buenos Aires*, *Letra y Línea* y *A partir de cero*. La primera que se puede destacar, aunque parezca la más abstracta, fue aceptar la herencia de una libertad formal sin concesiones que arrancó en la década del veinte con los “ultraístas”; la segunda una escritura que se dirigió, aún en los más arduos momentos vanguardistas, a limar todo énfasis, prestigiosidad o infatuación en el discurso, y la tercera perteneció a la etapa formativa-informativa de aquellos grupos que focalizaron sus estudios poéticos basándose en los autores nacionales, latinoamericanos y europeos que fueron en definitiva, las influencias que constituyeron la base de la renovación y libertad poéticas alcanzados por esa generación.

# OBRAS CITADAS

Fernández Moreno, César. *Sentimientos Completos*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1981.

———. “¿Nueva generación o nueva visión?” *La Gaceta*, 26 de noviembre de 1967: 192-196. Ctd. en *Generación poética del 60*. Horacio Salas. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Fokkema, D. W., y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

Gelman, Juan. *Gotán*. Buenos Aires: Nueva Expresión, 1962.

———. *Velorio del solo*. Buenos Aires: Nueva Expresión, 1961.

———. *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires: Ediciones El Pan Duro, 1956.

Hozven, Roberto. *El estructuralismo literario francés*. Santiago, Chile: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1979.

Lafleur, René Hector, Sergio Provenzano y Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Jacobson, Roman. *Essais de Linguistique général*. París: Les Editions de Minuit, 1963.

Raffa, Piero. *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1968.

Siccardi, Gianni. *Conversaciones*. Buenos Aires: Nueva Expresión, 1962.

Sarlo, Beatriz. “Intelectuales: Escisión o Mimesis”. *Punto de Vista* 19 (1983): 1-6.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1956.



## NARRACIÓN Y MÁQUINA — DESEANTE EN LA CIUDAD AUSENTE DE PIGLIA

**Marcelo Paz**  
University of Evansville

If desire repressed, it is because every position of desire, no matter how small, is capable of calling into question the established order of a society: not that desire is asocial, on the contrary. But it is explosive; there is no desiring-machine capable of being assembled without demolishing entire social sectors.

Deleuze-Guattari

Hace quince años que cayó el muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa, me entiende, joven, dijo Russo, nada, sólo el rastrojo, el campo seco, las marcas de la escarcha. Por eso la quieren desactivar. Primero cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de musco, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos.

La ciudad ausente

### La máquina produce otro relato

*Siempre empieza así, el narrador está sentado, como yo, en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre fue así, desde el principio, hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue.* Si el dato tipográfico no es lo suficientemente inequívoco para señalar el préstamo, tendría que esclarecer que las palabras que inauguran mi relato provienen de uno de los innumerables que ha producido y continúa



produciendo la máquina literaria. El relato iniciador que se conecta aquí se beneficia con la unidad que le proporciona su título: *La ciudad ausente*, probablemente una formalidad del mercado literario asimilable a la que la sociedad nos impone cuando nos exige similar unidad expresada en un solo nombre. Y este nuevo relato, imposibilitado de obviar a ese “alguien al otro lado que espera, que quiere ver como sigue” (153), cuenta que, como en todo relato hay en él una lectura que lo conecta con otro relato, en este caso el de los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, formalizado también bajo un solo título: *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia*.

Mi texto se propone, conectándose a estos relatos que lo precedieron y produjeron, asociándose y acoplándose a ellos, producir uno que intente constatar la naturaleza deseante de la escritura como una de las manifestaciones constitutivas del sujeto. Proponemos descubrir en este viaje ciudadano de la literatura una máquina productora de relatos carente de finalidad específica, quisiéramos dilucidar el funcionamiento de una maquinaria que se ve imposibilitada de trascender su único propósito: la elaboración de más escritura en un flujo constante.

La ciudad trazada por Piglia no descansa en un referente cierto, de allí proviene su ausencia; no estaremos forzados a recorrer ahora las calles de la ciudad que se levanta a orillas del Plata. La ausente Buenos Aires de Piglia no pretende agregar a la mitología literaria de la urbe porteña. Ella no es más que el producto del funcionamiento del deseo, un deseo que se articula en la dinámica de la máquina. De la misma actividad maquinaal proviene su ausencia, una ausencia que no definiremos como falta sino como el producto de una nueva genealogía que materializa un nuevo tipo de ciudad: una ciudad ausente. En una intermitencia de la última parte de la novela titulada “En la orilla” parece develarse esta dinámica; allí, uno de los creadores de la máquina de narrar procura aclararle a Junior, nuestro proteico protagonista: “Ellos piensan que tengo una réplica, pero no soy yo quien tiene una réplica, existen otras réplicas, ella produce historias, indefinidamente,” (163). Hay tantas máquinas como sujetos (deseantes) y ellas crean ciudades, réplicas que constituyen la realización de los distintos deseos, relatos que se levantan a manera de diversas ciudades. La novela contiene así la fundación de una de las posibles ciudades y su caracterización “ausente” pretende negar la significación unívoca de una ciudad emplazada en el terreno de la representación, ya sea esta realista (Buenos Aires) o trascendental (su mito literario).

En una de las “arterias” de la ciudad hay una máquina de narrar, producto de la acción conjunta de un metafísico rioplatense llamado, indistintamente, Macedonio o Mac y un ingeniero alemán (a veces ruso, húngaro o argentino) llamado Richter, Russo o Emil Russo. La máquina fragua relatos que fragmentan la realidad y desmembran el lenguaje (en este contexto debe entenderse la multiplicidad del origen y la destrucción de la unidad del nombre, una constante de la novela). Miguel Mac Kensey

(Junior) ha heredado de su padre inglés — que escuchaba los programas de la BBC en la Patagonia — cierta habilidad para captar los relatos de una máquina cuyo accionar representa una amenaza contra el “estado terrorista” argentino. Junior queriendo obtener una ventaja personal de esta aptitud (no olvidemos que trabaja como periodista para “El mundo”), intenta dilucidar la intriga que esconden los relatos, como si fuera un detective que aspira a resolver el “crimen” de la literatura. El viaje que realiza Junior por la ciudad exterior, la ciudad que podría funcionar como referente (la supuesta Buenos Aires de geografía extratextual) es un dato ilusorio, ya que este relato, esta “vía” que llamaremos “Junior” es simplemente una entre las que conforman la ciudad. El deambular investigador de Junior sucede entre las palabras de la ciudad (en los relatos de la literatura) y no entre las calles físicas de una urbe que podríamos localizar fuera de la escritura. Cuando Junior visita la casa de Carola Lugo, la mujer de Russo, la narración nos pone al tanto de ese recorrido textual” “Al entrar, Junior imaginó que jamás iba a salir de ese lugar y que se perdería **en el relato** de la mujer” (119, mi énfasis).

### Elena, máquina del deseo de Macedonio

Desiring-machines are binary machines, obeying a binary law or set of rules governing associations: one machine is always coupled with another. The productive synthesis, the production of production, is inherently connective in nature: “and...” “and then...” This is because there is always a flow-producing machine, and another machine connected to it that interrupts or draws off part of this flow (the breast — the mouth)

La novela comienza con un apartado titulado “El encuentro” donde aparece por primera vez la máquina. Hace dos meses que Junior trabaja en el periódico: “Cuando se quisieron acordar, él sólo controlaba todas las noticias de la máquina” (10). El artefacto es el resultado de una combinación binaria: la máquina deseante Macedonio-Mac se conecta a la otra máquina deseante Richter-Russo y surge así la máquina de narrar. Elena, la mujer de Macedonio, encarna su deseo y conforma la manifestación novelística de las máquinas-deseantes. En la máquina se realiza la síntesis productiva que disparará una serie indefinida de relatos de los cuales sólo algunos se harán presentes en el texto que nos ocupa a través de los siguientes relatos: *La grabación*, *El gaucho invisible*, *Una mujer*, *Primer amor*, *La nena*, *Los nudos blancos* y *La isla* (relatos intercalados a lo largo de las cuatro partes de la novela). Sostenemos que estos relatos provienen de la corriente narrativa de la máquina y que ella es simplemente una réplica más, cuya naturaleza se agota en la producción de producción, es decir, en la creación de más relatos que, en una dinámica maquinal, “imprimirán” a su vez nuevos relatos. El flujo de palabras que produce la máquina, especie de seno literario, es detenido por la boca del narrador, de la misma manera que el reguero

de tinta es bloqueado y liberado por la mano que detiene y conforma el grafo.

En una obvia referencia a la intertextualidad productora de la literatura (podríamos decir aquí en lugar de intertextualidad, siguiendo a Deleuze y Guattari, maquinabilidad binaria) se nos explica el “sencillo” mecanismo que hace funcionar la máquina y el resultado de ese funcionamiento: “Cuando transformó *William Wilson* en la historia de Stephen Stevensen” (49). El relato de Poe al cual se conecta la máquina, funcionando como uno de los términos de la relación, determinará el surgimiento de un nuevo relato que sucesivamente y en un régimen binario irá produciendo otros relatos.

### La ciudad ausente como totalidad en la máquina literaria

In desiring-machines everything functions at the same time, but amid hiatuses and ruptures, breakdowns and failures, stalling and short circuits, distances and fragmentation, within a sum that never succeeds in bringing its various parts together so as to form a whole [...] Maurice Blanchot has found a way to pose the problem in the most rigorous terms, at the level of the literary machine: how to produce, how to think about fragments whose sole relationship is sheer difference — fragments that are related to one another only in that each of them is different — without having recourse either to any sort of original totality (not even one that have been lost), or to a subsequent totality that may not yet have come about?

El mismo tipo de funcionamiento inarmónico, parcializado e incompleto es observable en este universo novelístico de problemática aprehensión. La multiplicidad, junto a la ruptura de la identidad de los sujetos deseantes, es la marca del relato. Macedonio es también Mac, el Mac que aparece en la intermitencia de Miguel Mac Kensey (Junior); el ingeniero alemán Richter en otras “fisuras” del relato es húngaro o checoslovaco a pesar de lo cual le dicen ruso. En la grieta que le sigue, el mismo personaje, proteico como Junior, se llama Russo y es un argentino que se escapó de un manicomio. Los relatos padecen cortocircuitos que quiebran la narración con elementos de otros relatos. La pluralidad de “fallas” imposibilita la construcción de una unidad lógica sustentada, por ejemplo, en la linealidad de una trama. El relato (los relatos) se puebla(n) de objetos parciales con los cuales se cierra la viabilidad de acceder a una totalidad centralizada. Cuando hayamos creído arribar a un todo — señalan Deleuze y Guattari — será la totalidad misma la que ejercite la consciencia de su carácter periférico, constituyéndose en una especie de unidad que no unifica las partes del relato, cifra legible en la traza, en la existencia textual (diferencial) de las partes que lo conforman. En la repetición de la síntesis productiva que unirá el relato a la serie infinita que prolonga el fluir ininterrumpido de otras manifestaciones del deseo, encontramos una unidad efímera. La unidad en la multiplicidad es la pertenencia al flujo literario, a la máquina literaria, a

la ciudad (lo real) como novela (lenguaje): “**Siempre empieza así, el narrador** está sentado como yo”, mi énfasis). Siempre y únicamente la narración.

### La máquina-deseante, la fábrica y el inconsciente

The great discovery of psychoanalysis was that of the production of desire, of the production of the unconscious. But once Oedipus entered the picture, this discovery was soon buried beneath a new brand of idealism: a classical theater was substituted for the unconscious; and an unconscious that was capable of nothing but expressing itself — in myth, tragedy, dreams — was substituted for the productive unconscious.

En la novela de Piglia prevalece la dinámica de las máquinas deseantes por encima de las reducciones triangulares del edipo. La conformación textual de la realidad nos aleja de estructuraciones familiares que mediante el teatro de la representación aprisionarían el deseo en la cárcel edípica. La materialidad de los relatos proviene de la máquina de narrar y del infinito número de réplicas diseminadas por toda la ciudad. Ellas producen relatos en los que el dato familiar, si bien presente (Junior tiene una hija y ha sido abandonado por su esposa), no ocupa el centro de la escena. Los personajes de la novela son en definitiva personajes del deseo y en ellos prevalece más la orfandad que una relación estructurada en el dictado edípico del psicoanálisis.

La máquina de narrar, el inconsciente, se agota en la producción de deseo; es una fábrica que produce relatos de los cuales no podemos extraer una significación única (familiar) debida a que en el inconsciente no hay expresión sino el funcionamiento de una fábrica de palabras. Junior, que al igual que nosotros lectores, repasa la serie de relatos viajando entre ellos, desconoce que él mismo, su propia subjetividad, es producto de la máquina, es el resultado del deseo de una máquina narradora. Sin embargo, uniendo los cabos de una lectura cuidadosa Junior arriba a una conjetura reveladora: “Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán” (102). La fábrica es el sitio donde se produce la máquina, el inconsciente como una fábrica productora de deseo (relatos). *La isla*, el último relato intercalado, es donde se materializa la utopía de una lengua común que no es más que la convivencia de todas las lenguas, una unidad múltiple, como dijimos anteriormente, atenta a sus partes. En esa isla encontramos la fábrica que no cesa de producir. El físico alemán Richter-Russo (a veces metafísico o ingeniero, intermitentemente húngaro, ruso o argentino) es el sujeto fragmentado, el sujeto conectado a su máquina deseante, respondiendo a la naturaleza maquinales del deseo. La realización de la realidad escritural que experimenta Junior, el hecho de ser él mismo un producto de la máquina de narrar, de la máquina-deseante, nos permite la lectura propuesta: esa que ve en la novela la articulación de un artefacto más de la máquina literaria.

## El museo: productividad en el mundo real

If desire produces, its product is real. If desire is productive it can be productive only in the real world and can produce only reality. Desire is the set of passive synthesis that engineer partial objects, flows, and bodies, and the function as units of production. The real is the end product, the result of the passive syntheses as autoproduction of the unconscious.

La segunda parte de la novela lleva por título “El museo”. Como consecuencia de un extraño encuentro con una mujer en la habitación de un hotel, Junior tiene la posibilidad de acceder al Museo. Si en la obra de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna* (su innegable referente), la eterna es Elena — su mujer — en el texto de Piglia lo eterno es también el lugar de la máquina, que no es otro que el lugar del deseo. La eterna máquina narrativa (“Siempre ... el narrador”) produce y su producción invade la realidad. En este otro “Museo de la novela” confluyen los espacios físicos donde acontecen los relatos y los objetos se materializarán en el mundo (museo de lo) real. Es Junior el que nos relata los hallazgos del museo, así descubre que “En la pared del fondo estaba el espejo<sup>1</sup>, y en el espejo la primera historia de amor” (52). Con el descubrimiento aparece en la novela uno de los relatos intercalados, *Primer amor*, cuya protagonista lleva el borgeano nombre de Clara Schultz. En otro recinto del museo, uno que identificaremos como correspondiente a la “serie de los coches de ferrocarril”, Junior ve el vagón de tren donde se quita la vida el Erdosain de *Los lanzallamas* de Arlt y una fotografía del coche de ferrocarril donde huye la suicida de *Una mujer* (otro de los relatos intercalados). En el sector que corresponde a “la serie de los cuartos de hotel” hay una reproducción de la habitación donde se mata la mujer del relato mencionado y encuentra también una reproducción “de la habitación del hotel de Cuernavaca, con la cama envuelta en un mosquitero y la botella de tequila” (51), en clara referencia a la literatura de Lowry. Allí Junior descubre la habitación de un encuentro que tuvo lugar en la novela y del que ha resultado su inmersión en el museo; Junior ve el ropero y la botella de perfume con el que la mujer humedecía la parte trasera de las orejas y calmaba su sed alcohólica, la misma habitación del hotel *Majestic* donde había comenzado a acercarse a la máquina. Los distintos objetos, las parcialidades de los relatos estaban en el Museo, nos dice Junior, como en un sueño. Sin embargo, como indican Deleuze y Guattari, el inconsciente, el deseo, no produce fantasía. La máquina no crea el ensueño que llama a la interpretación sino que va a producir lo que finalmente aparecerá en el mundo: “Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas” (52). De esta manera el círculo del relato se cierra sobre sí mismo, haciéndonos partícipe de la única realidad posible: la del lenguaje, la de la novela. Relatos que se materializan porque el objeto del deseo es uno y la misma

cosa: el deseo es una máquina y su objeto también, máquinas que producen máquinas, relatos que producen relatos.

La materialidad de los relatos parece estar confinada a los límites físicos del Museo. Las realizaciones del deseo quedan anuladas tras las paredes y las rejas de un espacio físico que las controla. Se alude, entonces, a la máquina capitalista que establecerá una nueva condición en relación a la máquina deseante: la posibilidad de descodificar y desterritorializar sus flujos. La movilidad del capital y la abstracción del dinero desconocen fronteras lo que en definitiva impulsa la corriente deseante de los sujetos. Pero, al mismo tiempo, el capitalismo representa en una dirección opuesta, el retorno y la reelaboración de las instituciones que en las etapas anteriores tenían por finalidad la codificación y el control social del deseo. Deleuze y Guattari destacan el retorno del Estado, la familia y la ley en su intento de vigorizar los mecanismos de control para contrarrestar el agregado deterritorializador y decodificador del capitalismo. La reclusión de las manifestaciones materiales del deseo en el territorio del Museo (el lugar del capitalismo en la novela), es parte del movimiento general del estado capitalista para recodificar un deseo que no podría fluir libremente sin amenazar la permanencia del sistema. El capitalismo, por un lado, invita al sujeto a “salir de paseo” (Deleuze-Guattari), pero al mismo tiempo lo reprime circunscribiéndolo a un territorio determinado. La huida de dicho modelo de relación con el deseo, según los pensadores franceses, ocurre en la experiencia del esquizofrénico cuando éste escapa del diván psicoanalítico. La esquizofrenia es vista así, como un proceso de producción de deseo, como una “enfermedad” revolucionaria y “desenamorada del poder”; una de las salidas que el sujeto (pos)moderno puede oponer a las diversas manifestaciones del fascismo contemporáneo. La resistencia a la reducción edípica del sujeto (práctica llamada esquizoanálisis y fundada por Deleuze y Guattari), provoca un vuelco que se concentra en una atención directa a la maquinaria (deseante) que lo conforma. De allí que las autoridades que controlan la “ciudad”, en un intento de desviar el interés que los sujetos tienen en sus máquinas deseantes, se empeñan en contener la máquina y restringirla en el territorio del Museo. No debemos olvidarnos que a lo largo de la novela el propósito que impulsa a las autoridades es el de interrumpir los relatos de la máquina de narrar. Ya hacia el final del relato y ante la imposibilidad de detenerla, deciden como último recurso la clausura del Museo. Al no poder desactivarla, intentan acorralarla aún más en un espacio clausurado, pero la máquina en el interior del museo “parpadea con un ritmo irregular” y no puede dejar de seguir funcionando: “¿Es usted Richter? ¿Hay alguien ahí? [...] ¿A quién le importa lo que digo? [...] ¿Y yo? Yo soy la que cuenta [...] Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio están abandonados” (178). Sabemos, sin embargo, que la máquina recluida en el Museo no es más que una réplica y aunque las autoridades pretenden reducirla, las otras —

diseminadas por toda la ciudad — no cesarán de producir relatos que a su vez serán amenazadas por la territorialización de su confinamiento.

## La máquina de narrar y su significación

The unconscious poses no problem of meaning, solely problems of use. The question posed by desire is not “What does it mean?” but rather “How does it work?” How do these machines, these desiring machines, work — yours and mine?

Deleuze y Guattari nos dicen que la consideración del deseo hizo su entrada con el colapso general de la pregunta “¿Qué significa?” y la mayor fuerza del lenguaje fue descubierta sólo cuando la “obra” literaria fue vista como una máquina que produce ciertos efectos y es factible de un uso determinado. En *La ciudad ausente* la máquina de narrar funciona como productora de deseo, como creadora de relatos y su efecto principal es la incursión de los relatos en el mundo real. La aparición en el mundo de los elementos del relato está determinada por el carácter productor del deseo, lo real del deseo provoca su materialización en el museo. Una reflexión análoga a la que encabeza este apartado se produce en la novela cuando Elena (fragmentada en la multiplicidad de Fernández, Obieta y la máquina) en la visita a la clínica psiquiátrica, mantiene el siguiente diálogo con el médico del psiquiátrico (diálogo que funciona en cierto modo como un diálogo con el psicoanálisis): “¿Qué es ser una máquina? — preguntó el Doctor Arana. — Nada — dijo ella — Una máquina no es; una máquina funciona (71).

He intentado comprobar el funcionamiento de la máquina-deseante en *La ciudad ausente*, ver cómo funciona la máquina-deseante Piglia, en ese deseo surgió este relato, esta máquina... amid hiatuses and ruptures, breakdowns and failures, stalling and short circuits, distances and fragmentations, within a sum that never succeeds in bringing its various parts together so as to form a whole.

## NOTA

1 Posiblemente, “El espejo que inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones* (Alianza Emece: 1989) 13.

## OBRAS CITADAS

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

## LA POESÍA DE ALICIA BORINSKY, ALGUNAS APROXIMACIONES

Pedro Granados  
Boston University

El presente pretende ser un trabajo de aproximación a la poesía de Alicia Borinsky. Dialogaremos con sus tres poemarios hasta ahora publicados: *Mujeres tímidas* y *La venus de china*, reunidos en un solo volumen (1987), *La pareja desmontable* (1994) y *Madres alquiladas* (1996), todos bajo el sello de Ediciones Corregidor de Buenos Aires.

En primer lugar el empático (aunque cauteloso) lector puede hacerse de una primera lista de nombres al ejecutar su oficio; es decir, más o menos orientarse a través de una intertextualidad — explícita o inferida — según se vaya adentrando en los textos. De esta manera — así, tan arbitrariamente — tenemos en *Mujeres tímidas* a Ginsberg, no solamente por la alusión a su famoso poema en el verso “PREPARAMOS UNA VOZ SOLO AULLIDO” (“Poesía de lujo”, p. 17), sino por la estética del grito — frente a la “poesía de lujo” — explícita aquí; o a Munch, por la visualización inherente a esa mueca facial, a ese gesto tan contundente y — en el verso — elocuentemente colectivo; no debemos perder de vista — respecto a lo que sigue de nuestra exposición — este último dato: el arte expresionista (como exageración o caricatura) de los versos de Borinsky. Luego, está la dupla Huidobro-Vallejo, más evidente el primero; digamos, un Huidobro atelurado por Vallejo y, a su vez, el peruano aligerado, puesto en estado de efervescencia por el chileno; un “ay hermanitos” (p. 38), al lado de “antejo ojo mojo el ojo rojo antojo” (p. 43). Desde el comienzo, también, cierta prosodia celestinesca, aún “tímida” en este poemario, que revela a un sujeto de la escritura en clinch, gremial y a la vez solitario, apelativo y no por esto menos socarrón: “Queridos: Toda mi vida le he pasado buscando un desodorante a la medida de mi amor [...] Algo que acomode y borre la insinuación de otro



cuerpo en el mío. ¿Cómo alcanzar esa invisibilidad virtuosa para mis oscuridades? (p. 11) Este arte del doble, del “otro cuerpo en el mío”, es también un dato muy relevante después. Por último, coincidiendo con el poema “Cinematográfica” que cierra el volumen de 1987, está el cine, espacio-arte alternativo en toda la obra posterior de Alicia Borinsky: la poesía, el ensayo<sup>1</sup>, la novela<sup>2</sup>.

Para el segundo poemario se focaliza más ceñidamente la herencia de la vanguardia, se pacta enfáticamente con Huidobro; el espacio abierto y la inteligencia gozosa — inherente a la poesía del autor de *Altazor* — le permite a Borinsky explorar, sin riesgo a excesos dramáticos o melodramáticos, el fuero interno (“sus oscuridades”), el sesgo especulativo, el lado expresionista de su obra:

“Estoy aburrida de mi cara y mi taconeo  
Estoy cansada del tono de mi voz [...] POR ESO  
ponerse en manos del cirujano  
saldré hecha una pajarita  
ALAS PLEGADAS TRINO FELIZ  
Saldré novia de las nubes” (“Alaba su ligereza”, p. 63);

“Moza remozada a punto de caerse  
Infalible muerta alegre  
recogida cada vez por niños  
que dudan y no la entierran” (“Ah la poesía”, p. 9).

Asimismo, y paralelamente, se va diseñando — aunque es difícil encontrarlo en estado puro — cierto ideal aéreo (en términos de Gastón Bachelard<sup>3</sup>) en esta poesía: sus imágenes más íntimas, finalmente, no describen cualquier trayectoria, sino que parecieran resolverse o apuntar de modo sistemático hacia el aire, hacia el vacío:

“(quienes creen que se está limando las uñas  
no han visto al aleteo de su desencanto  
su paciencia empecinada  
la soltura de su pelo en este silencio)” (“Dos”, p. 62).

El sustantivo “aleteo” es uno de los favoritos en la poesía de Alicia Borinsky. En realidad, desde el primer poemario, ideal aéreo y estética del grito se han ido complementado, han ido tocándose:

“PREPARAMOS UNA VOZ SOLO AULLIDO  
UN JARDIN RAPIDAMENTE JUNGLA  
Cuánto silencio gorriñitos míos nos espera” (“Poesía de lujo”);

agregaríamos, cuánta virtualidad y cuánta apuesta en esta poesía que se propone ante todo interrogar, aunque enfatiza: “la pregunta aún no ha sido formulada” (*La venus de China*, p. 44).

Por otro lado, siempre en *La pareja desmontable*, adquieren carta de ciudadanía, más bien, otros dos discursos apuntados más arriba: el del doble o los dobles<sup>4</sup>, y el habla coloquial celestinesca con su apabullante sabiduría<sup>5</sup>. Respecto al primero, ilustramos:

“no me abandones por él  
pronto te dará la espalda  
pronto humillada querrás volver  
invitarme a tu mesa  
untar mi pan” (“Conflictos amorosos”, p. 18);

en realidad, respecto a lo primero y a lo segundo, ya que la sexualidad, la ironía, la omnisciencia de esta Celestina-Autora asimismo es aquí patente, como también en este “Lamento de los corderos”:

“porque era una bruja le tendíamos celadas  
porque caía conocíamos su maldad  
porque no se queja  
seguimos esperando a horcajadas  
el insulto que nos permita liberarla” (p. 61)

Se suman en este libro, por supuesto, otros homenajes. Neruda, Saúl Yurkievich, Lorca, Macedonio, Pizarnick, José Donoso, J. E. Pacheco, explícitos invitados y compañeros — unos más que otros — de la escritura de nuestra poeta; Frank Kafka es uno de los implícitos o, más bien, un considerado y muy discreto anfitrión. Ligada a esta presencia, pero reuniendo y sintetizando todo el calor de la fiesta derrochado en este libro, podemos leer:

“jaula feliz y desconcertada  
plantada en medio de la feria  
la mujer fea peina su barba  
arregla sus greñas  
[...]  
A la salida se relamen  
esperan turno y compran entradas  
La función de mañana será más larga  
Acaso ella abra la boca  
Acaso cante un aria  
Acaso se largue un pedo mero suspiro” (“El objeto de la risa”, p. 68).

En cuanto al tercer poemario, *Madres alquiladas*, enseguida comenzada la lectura nos percatamos de una mayor comunicabilidad y transparencia en los versos de nuestra escritora — ¿renovado diálogo con la poesía de Roberto Juarroz?, ¿tranvasamientos con el fraseo de aquella como novelista? De lo que no dudamos, eso sí, es que también se ha instalado, homogénea y definitivamente, el humor. En este sentido, lo observable, por ejemplo, en *Cine continuado* (última novela de Alicia Borinsky), es también válido aquí: “Carcajada que acompaña y, al mismo tiempo, desmorona lo representado [...] catarsis que emana de un sujeto auténticamente socarrón lúcido y vivido, que sabe conversar del cuerpo y, a través del lenguaje del cuerpo, del espíritu” (Granados, 1997). En todo caso, y en medio de la decantación generalizada — lenguaje, temas y reflexión poetológica — inherente a este tercer poemario, hallamos verdaderas piedras de toque, puntos de soldadura (no de plomo), literales declaraciones de principios a través de ciertas memorables imágenes, como ésta: “un caramelo clavado en medio de la lengua” (p. 26). Incomodidad-consuelo, agresión-placer, a un tiempo; asunción-parodia del surrealismo<sup>6</sup> presentes en toda esta poesía también, recuérdese el verso de Emilio Adolfo Westphalen: “Belleza de una espada clavada en la lengua”<sup>7</sup>. En fin, parodia del discurso, y de los discursos posibles, y de los mismísimos alcances del lenguaje. Wittgenstein escuchando la sentida confesión de un feligrés.

Otro rasgo importantísimo que salta a la vista en este poemario es la nitidez y regularidad y coherencia del ideal aéreo bacheloriano apuntado más arriba; no sólo por las reiteradas alusiones — inevitables en la representación del vuelo humano — a seres u objetos que vuelan<sup>8</sup>, sino sobre todo en cuanto a la lógica de la decepción, al sutil manejo del tema de la caída:

“emocionados  
 acaso temblando  
 se prometerán cosas  
     tendrán vergüenza de decirlo todo  
         dudarán  
             antes de reanudar la caminata y absortos en  
 el encanto de futuras caricias y cuchicheos no verán la dorada  
 cáscara de banana a la espera de esos pies  
                     estos zapatos”  
 (Cuentos de sobremesa”, p. 29)

Sin embargo, logopoieta como Sor Juana, aérea como Jorge Guillén, y de la estirpe humorística de Don Nicanor Parra, finalmente quizá ya sólo sea otra vez el cine o el teatro de marionetas la parábola del “único sentido posible”:

“nos hemos  
cruzado en el puente más de una vez y nos  
reconocemos viciosos de las estatuas la niebla el  
río marrón la anticipación de que acaso el aleteo  
de una paloma o la manera en que cae la lluvia  
nos revele algo un dato una clave viviremos  
menos que las piedras [...]

por eso nos apuramos  
nos saludamos casi alegres antes de desaparecer  
en aquella calle este teatro”

(versos últimos de *Madres alquiladas*)

## NOTAS

1 Nos dice la autora en la “Introducción” de su primer libro de ensayos: “Proyecto [...] este volumen en la acepción geométrica del término y asociado también a la **proyección** de cine. La imagen surge como el **sentido** o es, tal vez, el único sentido posible”. *Ver / Ser Visto. Notas para una analítica poética*. (Barcelona: Antoni Bosh, 1978) p. 3.

2 Cine continuado, la última novela de la autora, tiene este mismo parámetro: “un mismo ecran sosteniendo los encuadres estelares de la ficción y de la vida”. Pedro Granados, “La novelista, la crítica, la poeta...”, *El Comercio*, 28 Setiembre, 1997.

3 *El aire y los sueños* (México: FCE, 1978).

4 Foco también de su propuesta como ensayista o crítica de la literatura: “¿Qué hace un discurso cuyo paradójico objetivo es mostrar el desmembramiento de sus partes? [...] El volumen en su conjunto está alentado por una voluntad persuasiva que, sin embargo, no osa mostrarse con un sólo rostro, elegir entre las numerosas voces que componen su registro”. *Intersticios: Lecturas críticas de obras hispánicas*. “Presentación” (México: Universidad Veracruzana, 1986) p. 9.

5 En esta Celestina es en la que fundamentalmente pensamos:

— ¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amengues mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón”. Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [edición y notas de Dorothy Severin] (Madrid: Alianza Editorial, 1983) p. 182.

6 El surrealismo ha sido siempre compañero de la poeta, especialmente le ha servido en sus auto definiciones poetológicas, como ésta en su primer libro, *Mujeres tímidas*: “La poesía no es una pipa / La poesía es un jardín alucinado / mariposas que se hunden en una herida abierta”, p. 41.

7 Título a su vez de un apartado de su poesía reunida. *Otra imagen deleznable* (México: FCE, 1980).

8 Ejemplo 1: “Gorrioncito:  
hoy te vi a la salida del desfile  
ibas disfrazada de mujer  
tacos altos  
cartera  
un nene de la mano” (“Urgente”, p. 39).

Ejemplo 2: “Ella debe irse  
Está embarazada  
le duelen las piernas  
ha tenido una premonición  
(esta tarde levitará  
BARRILETE  
prepárate para recibirla)” (p. 42).

Ejemplo 3: “mi estrella mi adornada austera vigía” (p. 54).

## DE LOS INDIGENISMOS EN EL PERÚ: EXAMEN DE ARGUMENTOS

**William Rowe**

King's College of London University

### 1. Relectura del indigenismo

Si es inegable la importancia del indigenismo en la cultura peruana de este siglo, lo difícil reside en delimitarlo. Las descripciones abundan pero no la claridad sobre sus relaciones con el resto del campo cultural. Y es que esas relaciones tienden a hacerse borrosas cuando se comienza a hablar del indigenismo, como si éste nos hubiera entrampado en su mirada y en las dualidades que la sustentan. Una de las razones, de este fenómeno estaría, sin duda, en que el indigenismo se ha mostrado más perdurable como propuesta que como conjunto de obras acabadas; o en que posiblemente sea una necesidad que anida en el imaginario social. Pero queda la dificultad de lograr una definición adecuada y de establecer los cortes temporoespaciales apropiados. Quizás su capacidad de perdurar como problema puede atribuirse a los siguientes factores (la lista no pretende ser completa): 1. La historiografía: los relatos se ocupan más de las continuidades imaginarias que de los procesos. 2. Los espacios culturales: establecer sus dinámicas, sus articulaciones y sus horizontes es una tarea muy compleja en el Perú — los más eficaces han sido los micro- o macro- estudios. 3. La forma: si en el arte la forma es lo perdurable, es ésta, sin embargo, que ha resultado ser la parte más deleznable de la discusión.

La clásica definición de Mariátegui sirve para delinear el tipo de concepciones espaciales que entran en juego cuando se habla del indigenismo: las páginas de los *Siete ensayos* dedicadas a él comienzan con dos encuadres, el que “el problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte” [286] y el que

“el criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura [...] porque el criollo no representa todavía la nacionalidad.” [287] Estas afirmaciones aparentemente inobjektables acarrear, sin embargo, una serie de problemas, como bien demuestra Mirko Lauer. Consideremos algunos de los cortes y deslindes que propone. Entre ellos está el que indica el título del libro: “el indigenismo-2”, fenómeno “literario, plástico, arquitectónico o musical” que se dio aproximadamente entre 1919-1945, se llama así para distinguirlo del indigenismo socio-político, con el que no tendría una relación de continuidad. En cuanto a sus horizontes literarios y plásticos, no incluye a Arguedas o Vallejo (el de después de *Trilce*).

Estos deslindes preparan el terreno para que puedan explayarse las definiciones. Las definiciones se componen por un lado de relatos y por otro de conceptos. Comencemos por los primeros. “Lo que pintaron y escribieron los primeros indigenistas-2 — hoy se ve — no fue una **tempestad en los Andes** [...] sino una fantasía de capas medias urbanizadas en ascenso hacia una modernidad conflictiva, y finalmente inviable.” [23] Además, nunca constituyó una base para la negociación con el poder (estatal), porque “se trató de una visión esencialmente bucólica y sin peligrosidad social, sin lugar para las imágenes y las transacciones del conflicto y de la producción agrarios, del trauma de la existencia oprimida y de la lucha por la supervivencia en el campo, de la guerra silenciosa del racismo.” [24] Sin embargo, al enmarcar su propia intervención, Lauer habla de y desde un espacio por el que fluyen preocupaciones todavía vitales; “aquí se intenta explorar el espacio de posibilidades ubicado entre las dos opiniones que alternativamente definen lo autóctono como algo rescatable para completar una nacionalidad inacabada o como algo transculturado y perdido en el crisol del mestizaje.” [17] Aquí, pasado y presente se solapan en la formulación de las necesidades, constituyendo una continuidad necesaria para el debate pero tal vez en alguna medida dudosa para el análisis. A esto retornaremos luego.

En el nivel de los conceptos, Lauer reformula críticamente la concepción mariateguiana de la relación entre lo criollo y el indigenismo: “el resultado concreto [del indigenismo] no fue el retorno de lo autóctono sino la expansión del ámbito de lo criollo como lo dominante.” [16-17] Y añade un concepto nuevo, el de la “reversión”, que está entre las propuestas más interesantes del libro. A diferencia de la resistencia (“un concepto de historia de lo colonial”) [27], la reversión se define como el “intento [...] de un movimiento cultural de apartarse de manera total o parcial del avance de la modernidad internacional sobre un espacio social en un momento dado, y que incluso es un esfuerzo por darle un nuevo sesgo local a esa misma modernidad que llega.” [26] Se trataría de una articulación de fuerzas en la que hay una mirada ambigua tanto hacia lo tradicional como hacia lo moderno: por eso, sugiere Lauer — en lo que constituiría una reformulación

de los puntos de vista de Cornejo Polar — que hablar de “una disyunción [...] entre significante/significado, o espacio urbano / espacio rural” sólo puede hacerse “en el sentido de que se trata de una relación interna de ida y vuelta dentro de un mismo espacio cultural, como una estrategia cultural de clase dominante.” [27-28]

La idea de la reversión se asemeja, en más de un aspecto, a la noción del capital cultural (desarrollada por Bourdieu). Por ejemplo, al comparar la reversión con el *cargo cult* (retorno de los ancestros con los dones del capitalismo industrial) [Lauer, 26], define ese espacio liminar entre la sociedad no capitalista y el mercado de bienes culturales (entre ellos el libro y el lienzo) que esquematiza el concepto de capital cultural. Uno de sus aspectos más interesantes sería la posibilidad de romper con el supuesto que la ideología y, lo que es su base, la representación son los elementos claves de la discusión, al sustituir el factor del control de lo simbólico. Dicho en otras palabras, suministraría una herramienta metodológica capaz de analizar el paso desde una sociedad no-moderna a una moderna sin que los métodos impliquen un afianzamiento acrítico de la segunda. Pero este tipo de concepto sería una herramienta de doble filo, porque al desestabilizar la relación entre la sociedad y las ideas, pondría en tela de juicio las del propio estudioso — permitiría leerlas también como *cargo cult*. Tal vez por eso la insistencia de Mario Vargas Llosa en preservar las líneas de la batalla indigenista: le permite invertirlas y ocupar, en el acto, el espacio anhelado. Retornaremos a la cuestión de cuál es ese espacio.

Por ahora, volvamos a lo criollo y las dificultades que conlleva. Cuando Lauer habla de “la capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad” [55], cabe preguntarse si se trata de una entidad ideal más que sustancial — una totalidad imaginaria que surge de la dificultad de imaginar el espacio nacional — y, si es así, ¿no tendría lo indígena la misma característica? Dicho en otras palabras, ¿no sería lo criollo el nombre que se da a ese deseo? (y “lo autóctono” el nombre de lo que se quiere incorporar). El problema remonta a las definiciones manejadas por Mariátegui y puede reducirse al del Estado ausente. Lauer lo expresa así: “la cuestión de fondo de este eje a partir del cual se constituye lo indígena es el Estado.” [110] En esto, vale decir, en el imaginario del Estado republicano, la épica sería la forma de la totalización historiográfica y la ideología la espacial, la primera fallida y la segunda, hasta hace poco, exitosa. Y lo criollo tendría un doble estatuto: 1. lo empírico (las hábitos y los símbolos); 2. la conformación de una totalidad ausente.

Lauer trae a colación la obra de Gramsci para dar más precisión a las formulaciones: “Antonio Gramsci definía la cultura popular como algo ‘fragmentario y contradictorio’, con facetas de lo provincial, en la medida en que era particularista y anacrónico [...] En el fondo, la discusión debería



girar en torno a si la sub-cultura criolla estaba por encima de estas limitaciones de lo popular — en este caso lo autóctono —, es decir si tenía capacidad de asimilar a las demás formas de lo cultural.” [55] Sin embargo, nos parece que la analogía propuesta afianza una lógica deshistorizante, semejante a la que recorre el mismo indigenismo-2: las culturas populares andinas no son sinónimo de lo autóctono, siendo éste una construcción ideal del anhelo indigenista, y traen todavía rastros de formas históricas de un estado andino, bastante visibles hasta 1780. Más precisa nos parece la caracterización del paisaje en las obras indigenistas, “presentado como un espacio bucólico sin historicidad, reificado, y en esa medida funcional a la modernidad urbana que busca la posesión total del discurso histórico y cultural, y que constituye una suma de progresismo y conservadorismo.” (69) Aquí se dibuja la relación compleja de las líneas de tensión, complejidad que se se traduce — ¿se reduce? — en esa ambigüedad de mirada ya mencionada. Se nos ofrece un excelente análisis de ella: se trata de figuras “que miran directamente al espectador, como si hubieran hecho un alto en su existencia para posar con la mirada clavada frente a ellos. [...] podría argumentarse que la cultura criolla se devuelve su propia mirada.” [24-25] Esta lectura de los mecanismos de la mirada en la plástica indigenista hace preguntarse cuál sería lo equivalente en la literatura. Lo que sí muestra Lauer es cómo ambas prácticas coinciden en su tratamiento del paisaje: “Ese limitado sentimiento de la naturaleza puede ser leído [...] como una indiferencia frente al tiempo [...]” [62]: produce un paisaje en el que la memoria cultural no puede ser leída. [66] Y la obra de Arguedas no sería la excepción porque está del otro lado del horizonte indigenista.

Hablar del tiempo y la memoria es convocar la historiografía — no en cuanto método u oficio sino como posibilidad de espacio público. Así lo demuestra la forma en que Lauer entabla la discusión de la relación entre memoria y temporalización: “¿Por qué la cultura dominante ‘se acuerda’ de lo autóctono en una clave contemporánea cuando antes lo había hecho en una clave histórica — incaica —, y practica una ‘memoria de lo ajeno’ en ‘recordar’, y eso significaba a la vez reconstituir el planteamiento ideológico original de inicios del s. xix.” [82] Ahora, ¿qué es lo que vacía esta “memoria” e impone las comillas? “De otra parte”, señala Lauer, “ni los indigenistas-2 ni su público recuerdan u olvidan algo realmente propio, ni lo pretenden.”

Tenemos entonces un corpus de obras (las del indigenismo-2) cuya lectura se propone construir sobre, o alrededor de, una aporía. Sugerimos que esta aporía podría llamarse, más que utopía, ucronía (ver el ensayo de Magdalena Chocano, publicado en *Márgenes* 1, 2). ¿Qué sucedería si estas obras fueran leídas, no desde la ideología (sea indigenista o anti-indigenista), sino desde la aporía misma? En esto reside tal vez la provocación más fértil y necesaria del estudio de Lauer. Hay ciertos momentos, sin embargo, en que el mismo discurso de Lauer se asemeja al del indigenismo, como por

ejemplo en la siguiente caracterización del incaísmo modernista de José Santos Chocano: “La idea de base es fijar a los Incas en el pasado de manera definitiva, evitar que sean contagiados por el presente, algo que los humillaría en sus descendientes, para quienes en efecto la vida ha sido una lucha cuesta arriba para sobrevivir biológicamente y mantener la dignidad histórica al mismo tiempo.” [95] No nos referimos al sentimiento sino a cómo se construye la oposición entre la imagen degradada (modernista) y la población andina realmente existente. El ropaje discursivo que se atribuye a esta última (“dignidad histórica”) tiene algo, nos parece, de tono indigenista (el cambio comienza desde la expresión “en efecto”). Y esto sucede, proponemos, no porque fallan los instrumentos de análisis de Lauer sino, precisamente, porque falta todavía una representación nacional de esa población, es decir, cuando se escribe sobre ella, la aporía ya mencionada tiende a persistir en algunos de sus rasgos. Por eso quizás — entre otras razones — la categoría de indigenismo se ha mostrado de tan difícil delimitación en las historias literarias, como cuando, por ejemplo, se ha hablado de él como tendencia que se prolonga mucho más allá de 1945.

Si es así, se podría decir que el indigenismo no se nutre sólo de la relación fallida entre las capas medias y el Estado sino también de las aporías del espacio público en el Perú del siglo xx. Consideremos otro ejemplo de como narra Lauer el paso del incaísmo al indigenismo-2: “Frente a todo lo anterior, en contraste, el indigenismo-2 cree estar haciendo el esfuerzo de ubicar al hombre andino contemporáneo en el espacio heroico del indígena incaico, sustituyendo el mito por la realidad, pero conciente de que la historia oficial es veneno para su proyecto. Pero entre los años veinte y cuarenta no hay realmente una historia no oficial, o alternativa. La idea es que la creación misma, la representación en el espacio público peruano, va a hacer el milagro y producir una nueva mirada, una nueva ética, sobre lo autóctono.” [97] Habría que hacer un deslinde entre lo atribuido a los indigenistas y el lugar desde el que se atribuye. La interpretación comienza con la **historia oficial** y se enmarca sobre todo por la construcción de equivalencias entre **historia / espacio público / mirada / ética / lo autóctono**. ¿Qué es lo que hace posibles, legibles a estas equivalencias? Proponemos que el análisis de este problema tendría que tomar en cuenta las relaciones entre espacio público y discurso intelectual en el Perú.

Lauer afirma que el indigenismo-2 “no fue un movimiento de redención de lo autóctono sino un desplazamiento de la cultura criolla hacia un tema de su periferia?”. [108] La misma afirmación, si se le diera vuelta, hablaría de una legibilidad de la **cultura criolla** construida por el hacer legible “un tema de su periferia”. De este modo, se haría evidente la dimensión de totalidad imaginaria de la cultura criolla; también, quizás, se ayudaría a la reflexión sobre la relación entre el capital cultural y la historicidad de la forma artística.

## 2. Indigenismo y anti-indigenismo

El libro de Mario Vargas Llosa se presenta sobre todo como una historia: se narran la historia del indigenismo, la biografía de Arguedas, y la serie de sus libros. Aunque prevalece el relato sobre la discusión de los conceptos, consideremos, en primer lugar, los supuestos con los que construye la literatura peruana. En el primer capítulo se introduce una idea de la autonomía de la literatura, idea que se asevera no se ha cumplido en el Perú y América Latina: “la razón no estaba tanto en las condiciones sociales, la enormidad de los abusos, como en que la literatura, para bien o para mal, había sido desde los comienzos de la vida republicana el principal y a menudo único vehículo para su exposición pública.” [18; ver 127] Esta idea funciona en los argumentos de Vargas Llosa como un modelo; no se trata de un valor ético o estético — de lo que la literatura debería ser — sino de lo que, bajo condiciones favorables, simplemente es.

Pero el modelo, al contrario de las condiciones, no se historiza: no se refiere al debate sobre la literatura en el Perú que pasa por Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Antonio Cornejo Polar, entre otros, ni a las conceptualizaciones ya clásicas de Pierre Bourdieu sobre la autonomía de la literatura. El modelo de Vargas Llosa se compone de una imagen individualista de la literatura, del lenguaje de la expansión del mercado editorial desde los años 60, y de un encuadre neo-positivista. En cuanto a lo último, se hace evidente cuando se dice que, a resultado de la supuesta distorsión de la literatura, ya citada, sucede lo siguiente: **“El reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en el reino de la objetividad.”** [20; énfasis original] Si la falta de autonomía se atribuye a la falta de democracia y libertad, se trataría de la convergencia de dos relatos: la de la llegada de la modernidad y la de la historia literaria. En este respecto, en la mezcla de individualismo y positivismo, y en la elisión entre mercado editorial y crítica literaria, Vargas Llosa produce un tipo de relato compatible con las formas predominantes de la crítica anglosajona es decir con la tendencia prevaleciente del discurso académico en los estudios literarios latinoamericanos.

El relato biográfico sobre Arguedas se inscribe dentro del relato-modelo de la literatura ya indicado. Su vida fue una “tragedia”, consistió en “el sacrificio de su talento”: Arguedas fue un gran escritor primitivo; nunca llegó a ser moderno.” [198] Esta narración se tiñe más de una vez por un tono sarcástico (“Arguedas trató de actuar en sintonía con esa concepción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista y un crítico social al mismo tiempo que un artista, para así emprender el largo viaje en paz con sus conciudadanos”), para no decir grotesco (“Era un hombre considerado y, a fin de no perturbar el funcionamiento del claustro, eligió para matarse un viernes por la tarde, cuando se había cerrado la matrícula de estudiantes para el nuevo semestre”). [18, 13]

En cuanto a la lectura de las novelas y cuentos, ésta se supedita al relato ya indicado. El resultado, muchas veces, es una lectura sumamente pobre de los textos, especialmente de *Todas las sangres*: “era él quien tenía que escribir la gran novela progresista del Perú. *Todas las sangres* es un gigantesco esfuerzo por obedecer ese mandato, la inmolación de una sensibilidad en el altar ideológico.” [31] Sugerimos, al contrario, que uno de los logros de esa novela sería la convergencia de una sensibilidad con una narración que asume el reto de la historia ausente, una narración que, dicho en otras palabras, ocupa el espacio historiográfico vacío del que ya hablamos arriba, cosa que los interlocutores de Arguedas en la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* no quisieron o no pudieron ver — ceguera que ahora, después de *Buscando un Inca* de Alberto Flores Galindo, sería más voluntariosa.

Bajo la idea de la “utopía arcaica” Vargas Llosa reúne: la obra de Arguedas, el indigenismo, y cierta imagen escrita de la cultura andina desde el Inca Garcilaso. Se trata, sugerimos, de continuidades dudosas. Por un lado, porque se apoyan en una lectura simplificante, como cuando se dice que “Luis E. Valcárcel es [...] quien de manera más influyente reactualiza la utopía arcaica inaugurada por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales* de una raza y una cultura quechuas preservadas metafísicamente a lo largo de la historia, esperando su momento para, en un gran estallido — una tormenta andina — restaurar, en los tiempos modernos, aquella remota sociedad de seres iguales, sanos, libres de codicia y de cálculo comercial, que el Imperio incaico encarnó y que la Conquista había deshecho.” [73-74] Esta lectura literal — “cándida” — y anti-indigenista está teñida por la misma actitud dualista — aquí invertida — del indigenismo. El método consiste en el manejo de grandes bloques ideológicos, colocados en un espacio discursivo simplificado, y en mayor o menor medida, destemporalizados. En segundo lugar, las continuidades desplegadas por Vargas Llosa son dudosas porque descansan sobre conceptos reductivos, como en las siguientes afirmaciones cuya serie constituye el eje central del relato: “la visión que los modernistas — muchos de los cuales jamás estuvieron en la sierra ni tuvieron ocasión de ver a un indígena de carne y hueso — presentan del indio es más fantaseosa que fundada en la experiencia:” [60] “partiendo de un conocimiento más directo y descarnado de la sierra que los modernistas o los primeros indigenistas, Arguedas no desfiguró menos la realidad de los Andes. Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira;” [84] y, sobre el autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, “su ideal es arcádico, hostil al desarrollo industrial, antiurbano, pasadista. Con todas las injusticias y crueldades de que puede ser víctima en sus comunidades de las alturas andinas, el indio está allí mejor que en Chimbote.” [307] Como en la novelística, la lógica de la reducción del adversario empobrece

al protagonista. Esta encadenación de dualidades (experiencia / fantasía, realidad / mentira, moderno / arcaico) resulta de poca capacidad explicativa frente a la complejidad tanto de *El zorro* como de lo que se supone que el corpus de obras “indigenistas” forma parte, es decir de la literatura peruana.

A las dualidades señaladas por Lauer — que conformarían la versión indigenista de los intentos de las capas medias de ejercer un control sobre la modernización — Vargas Llosa añade otra, la de realidad y ficción (o realidad real y realidad literaria), que ha utilizado sistemáticamente desde su libro sobre García Márquez. Aquí no hay espacio para comentar todos los aspectos de este concepto de sesgo neo-positivista. Baste indicar uno: el concepto dependería del presupuesto que la “realidad real” se nos hace disponible como tal, sin transmisiones y modelaciones por las que pasaría también el lenguaje. Si se lo toma así, de manera literal, entonces todo objeto verbal sería literatura. Traducido a una práctica de lectura, el concepto nos da apreciaciones como la siguiente, que se refiere a *Todas las sangres*: “Arguedas creía que la literatura debía expresar fielmente la realidad, y sentirse desautorizado por sociólogos y críticos de izquierda como descriptor de ese mundo andino del que se sentía valedor y conocedor entrañable lo hirió profundamente. Pero se equivocaba. [...] La verdad y la mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, su capacidad para convencer al lector de lo que cuenta.” [263] Aparte de la consolación ofrecida con un tono paternalista que colinda con el sarcasmo ya mencionado, estas afirmaciones apuntan a otra lectura de la notoria dualidad realidad / ficción: se trataría de la retórica clásica del realismo, que se convalida oponiéndose a las versiones falsas de la “literatura”, retórica que Vargas Llosa, al hablar del indigenismo, utiliza en dirección invertida.

La riqueza retórica se traduce en pobreza epistémica. Vargas Llosa no reconoce que los materiales que Arguedas trabaja en sus novelas y cuentos incluyen los que surgen de una larga labor de conocimiento empírico en la etnográfica (consciente desde, al menos, mediados de la década del 30), en la educación (desde 1939) y de traductor (desde 1930, digamos). Todos estos materiales acarrearán formas propias, adquiridas a través de procesos temporales largos o cortos pero siempre complejos, formas que no sólo se pueden percibir en las narraciones novelescas de Arguedas sino que llega a suministrar algunas de sus modalidades estéticas más importantes. Todo esto fue dicho ya por Rama y luego, con más precisión etnográfica, por Lienhard. Pero de éste Vargas Llosa sólo toma lo que parece asimilable al relato indigenista / anti-indigenista [ver 316-317] y no la interdisciplinariedad etnográfica-literaria ni lo que ésta contribuye a la discusión de la historicidad de la forma, eso que Lauer señala como problema irresuelto en la historia de la literatura y la plástica peruanas.

El concepto de “utopía arcaica” depende, en fin, de una narración sobre el Perú a la que le falta información historiográfica, como cuando se dice que “el Perú feudal” siguió existiendo hasta la reforma agraria del gobierno militar velazquista [327], como si esa caracterización no hubiera recibido una crítica sustancial (por ejemplo por parte de Nelson Manrique) basada en información puntual sobre el papel primordial — desde las décadas finales del siglo pasado — del capital comercial en la formación del gamonalismo y de éste en la creación de las haciendas. Además, la mirada dualista de Vargas Llosa, desprovista de conocimiento etnográfico y etnohistórico, resulta gruesa para el material tratado, como cuando dice que Arguedas — escritor se nutre de un mundo que “está incontaminado de modernidad” [273] — atribución que no dista demasiado de la que se aplicó a los comuneros de Uchuraccay, es decir que tendría que ser leída desde una apreciación de la injerencia del Estado en las maneras en que, para citar otra vez la frase de Lauer, “se constituye lo indígena”.

#### OBRAS CITADAS

Mirko Lauer, *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2* (Lima, Sur, 1997).

Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996).



**“SI ME PERMITEN HABLAR...”  
TESTIMONIO DE DOMITILA UNA MUJER  
DE LAS MINAS DE BOLIVIA**

**Rossana Nofal**  
Universidad Nacional de Tucumán

**Hablar y denunciar : dominios borrosos del contrato testimonial.**

**E**scribir sobre una vida, es, en el testimonio, escribir sobre muertes y sobrevivientes. Es hablar “al calor de la memoria”, con forma de tragedia; es denunciar masacres, torturas y todo aquello que destruye la integridad de las personas y las convierte en víctimas. Reconstruir el movimiento del género es refundar estrategias y tácticas, no de la existencia sino de la subsistencia.

Entre la vida de Domitila Barrios de Chungara, la esposa de un minero boliviano de las minas de estaño, y la escritura de Moema Viezzer<sup>1</sup>, autora de *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*, se abre un hiato, que por minúsculo que sea revela una fractura irreparable a la vez que descubre un proceso por el cual una vida desconocida se convierte en re-conocida a partir de la letra escrita.

¿Puede *hablar* la minera, o es su transcriptor quien se adueña de su voz?<sup>2</sup>. ¿Quién *se permite hablar* en el relato: Domitila, Viezzer, o el poder de la letra ?. Domitila sabe escribir, pero necesita de otras letras. El problema de este género con límites borrosos puede inscribirse en la larga tradición de los intérpretes en el sistema cultural latinoamericano. El intermediario se convierte en un portavoz a la vez que toma posesión del relato del testigo. Se deben leer en los intersticios del libro cómo esto fue posible.

La escena del testimonio se funda en la exterioridad de un letrado que hace hablar a un testigo. El producto principal es la representación de un



escenario en el que un *otro* es “mirado”, considerado alternativamente exótico, misterioso, profundo, “verdadero”. Supone a la vez, una estrategia de la memoria y una propuesta estética. Continúa siendo indefinido, aunque es más claramente una derivación histórica que un género lógicamente prescrito. Es sólo parte de una práctica mucho más amplia en la cultura subalterna que involucra distintas formas de resistencia e incluye el arte de la historia oral, los cuentos y los rumores que se transmiten de mujer a mujer. Tiene una larga trayectoria en la cultura latinoamericana; su origen se remonta a la primera inscripción de las voces de la historia en los *Códices Matritenses* realizadas por Bernardino de Sahagún. No es una simple manera de construir al subalterno en la literatura para o por los intelectuales. Es un espacio en el que es posible escuchar la diferencia, a pesar de los órdenes que impone un autor al discurso oral.

En los relatos se unen la necesidad de denuncia y la creación de héroes ejemplares, capaces de subvertir las condiciones de marginalidad. Los textos dan cuenta de los excesos de poder, la marginación y el silencio de la historia oficial. Están íntimamente ligados a la solidaridad internacional que sostienen los movimientos de insurgencia popular, las luchas por los derechos humanos y la democratización. Exhiben las contradicciones de los proyectos modernistas, estructurados alrededor de las élites eurocéntricas que asumen el rol de ser vanguardias culturales y políticas. Fuera de estos contextos políticos, el testimonio pierde su fuerza estética e ideológica y corre el peligro de convertirse en una nueva forma de costumbrismo o de una exótica escritura a cerca del mágico color local.

La diferencia entre clase trabajadora e intelectuales despierta sospechas. Domitila cuestiona el uso que de su voz puede hacerse e impone severas condiciones de circulación a su relato “quiero que sirva para la clase trabajadora y no solamente para gentes intelectuales o para personas que nomás negocian con estas cosas”<sup>3</sup>. El mandato exhibe dos códigos desiguales. La escritura, inevitablemente, *domestica* un relato que de otro modo sería silenciado. Domitila impugna, fundamentalmente, la indignidad de hablar por otros y se adueña de su propia voz.

Veo detrás de muchos testimonios la necesidad de ordenar y explicar un desorden y la voluntad de fijar la autoridad de la escritura frente a la imprevisible comunidad oral que lo engendró. Su voz, en realidad, no puede escucharse; el público del testimonio no es la comunidad que lo dictó, sino un círculo intelectual que se apropia de él para defender premisas revolucionarias. Esto es claro en los prólogos de los testimonios, espacios que el autor utiliza para fijar su posición de autoridad frente al relato.

El peligro radica en el proceso de transformar la realidad viviente en un documento escrito. Frente a los proyectos de dominación, la alteridad queda completamente abierta y expuesta ante el poder. Es urgente releer los parámetros de la crítica frente a este problema y delimitar hasta qué punto

el testimonio canónico deja de ser un discurso solidario y se convierte en una institución de dominación, en la que no existe otra relación que no sea la de un letrado frente a un objeto de estudio pasivo y alienado ; comprendido, definido y tratado siempre por otros<sup>4</sup>.

En el prólogo Al lector, de *Si me permiten hablar*, se establece el compromiso de la voz del relato con la lucha “de un pueblo explotado”. La autora marca los elementos más relevantes en el proceso de la construcción textual de la voz de Domitila: el material grabado y revisado por ella, producto de numerosas entrevistas y el lenguaje, fundamentalmente oral, conservado con todas sus marcas. El texto se construye a partir de la necesidad de llenar un vacío de documentación que aporte los datos sobre la vida del pueblo. Frente a la destrucción del ejército, “debe haber testimonio” que sirva para “reflexionar sobre nuestra acción y criticarla”.<sup>5</sup> Viezzer, expone la óptica de las víctimas de una serie de injusticias, dotándola del lenguaje necesario para autodefenderse en un juicio inexistente. Domitila, dice Viezzer, “*simplemente* narra lo que ha vivido, cómo lo ha vivido y lo que ha aprendido para continuar en la lucha que ha de llevar a la clase obrera y al movimiento popular a ser dueños de su destino”<sup>6</sup>.

El testimonio ocurre en tanto se establecen las siguientes condiciones en la entrevista inicial: la realidad del referente histórico de las minas bolivianas, la autoridad de esta mujer, como testigo capaz de superar silencios y la habilidad de la escritora para simular un discurso con la fuerza necesaria para significar el dolor. Domitila no sale del espacio subjetivo de quien *dice yo* para pedir la palabra y es allí donde inscribe la historia de su pueblo, “porque pienso que mi vida está relacionada con mi pueblo”<sup>7</sup>. Esta narrativa oral se piensa a sí misma como una verdadera comunicación popular, libre de la distorsión ideológica que es inherente al autoritarismo militar contra el que lucha. El testimonio de Domitila participa en la construcción de una esfera proletaria, transgresión pública y privada de la cultura burguesa, a partir del relato de las condiciones concretas de existencia.

El núcleo central del texto es la posibilidad de acceder a la palabra pública y el proceso necesario para llegar a este punto. Desde el silencio inicial de la casa paterna, Domitila toma la palabra para denunciar todas las injusticias sobre su pueblo en el Tribunal del Año Internacional de la Mujer organizado por las mujeres de la clase alta, por las Naciones Unidas en México en 1975. Este camino se inicia desde el pedido de autorización inscripto en el título : pedir permiso. La toma de la palabra se construye como un camino lleno de pruebas, en el cual una mujer se convierte en el sujeto más representativo de la memoria y la identidad colectiva. La dificultad para hablar en el espacio privado culmina con la toma de la palabra frente a un auditorio internacional. En un relato fragmentario, compuesto de rupturas más que de continuidades, la lucha contra el silencio es el elemento más importante de la organización textual. La crónica

temporal, de contenido retrospectivo, le otorga al texto un criterio lógico y un orden a las imágenes aisladas.

La historia se inicia con carencias: de agua, de luz, de carne, de letras. Domitila plantea una fractura inicial con la cultura letrada al enfrentarse con un grupo de jóvenes economistas de la universidad. “Joven, tantos números has hecho en ahí. Nosotras no los hemos entendido”.<sup>8</sup> La mujer aparece separada del espacio público y político, entre “wawas y cocina”; Domitila siempre lucha para insertar a sus compañeras en el movimiento del sindicato.<sup>9</sup> Es ella quien traduce a “su lenguaje” los discursos de los dirigentes. A pesar del enfrentamiento inicial, la universidad será un espacio de resistencia y de seguridad política.

El relato se inicia en Pulacayo, “me recuerdo cómo nos queríamos mucho y yo vivía feliz”<sup>10</sup>. La escritura conserva siempre el tono de conversación, aunque se borren las marcas de la entrevista inicial y las preguntas de la investigadora. En la vida de Domitila, la muerte de la madre desencadena el desorden del cosmos familiar. La vida se complica cuando tiene que hacerse cargo de sus hermanas. Paralelamente comienza otro proceso: la necesidad de aprender a leer y a escribir y la prohibición de su padre que le impide asistir a la escuela. El susurro de mujeres que cuentan su historia, se mezcla con el discurso político sobre la realidad nacional.

El testimonio tiene una marcada dicotomía entre amigos y enemigos. Frente a la posibilidad de organizar un comité de mujeres, las “otras” son las mujeres del movimiento familiar cristiano. Domitila borra su pasado y se une a una tradición de “mujeres sin miedo” a pesar de las prohibiciones del padre. La ruptura con el discurso patriarcal está dada por la posibilidad de la reflexión sobre el marxismo, en los años setenta, cuando se une el pensamiento a la lectura.

Norberta será siempre la voz de la mujer que la defiende frente a las distintas agresiones, la primera es la de su marido, que la acusa de “maricona, si apenas cuida de sus hijos”. Luego de la masacre de San Juan en 1967, la voz del relato se convierte en un “yo”<sup>11</sup>. Domitila se transforma en dirigente del sindicato de amas de casa. “Yo soy dirigente y estoy exigiendo que otras hablen/ yo no hablo nada/ entonces me paré y comencé a hablar y denuncié todo lo que había ocurrido”<sup>12</sup>. *Hablar y denunciar* se convierten en los logros más importantes del discurso de Domitila. La fuerza realizativa<sup>13</sup> de los términos, convierte *el decir algo* en *hacer algo* y no simplemente enunciar. Frente a la vida de esta mujer, nadie puede dudar; el hambre y la tortura “naturalizan” sus palabras.

En la narración de Domitila, el *dolor* rechaza toda retórica. No puede haber un relato del dolor físico, y, si lo hay, resulta una idealización heroica o ennoblecida de la miseria<sup>14</sup>. La huelga de hambre forma parte de una poética de la no violencia que usa el cuerpo humano para la construcción de una “solidaridad internacional”<sup>15</sup>. El hambre transforma los asuntos éticos

y personales en acciones públicas y colectivas ; el acto es una demostración pública de la resistencia. El segundo punto, (la experiencia más terrible que cuenta en su testimonio), es el relato de la tortura durante el alumbramiento de su último hijo.

La cara me dolía como para reventarme. Y en uno de esos momentos me venció. Yo no me acuerdo si mi hijo nació vivo ... si nació muerto... no se nada. De lo único que me acuerdo es que me hiqué allí y me tapé la cara porque ya no podía más. Me vencía, me vencía... Noté que la cabeza ya estaba saliendo... y allí mismo me desvanecí. (*Si me permiten hablar...* p. 161)

Hay una marcada tensión entre la lujuria de un hablar voluptuoso y desordenado y despojamiento obligatorio de la fiesta del lenguaje, sometándolo a un régimen de severidad : la austeridad de un relato duro, rígido y riguroso. La violencia sobre el cuerpo, una impuesta y la otra en manos de un otro, crean un tono, libre de distorsiones ; el uso expresivo de la materialidad del cuerpo que habla sobre el dolor, defiende al relato de la sombra de la falsedad.<sup>16</sup> En tanto actos realizativos, los enunciados de Domitila, no son expresiones lingüísticas que puedan clasificarse de “verdaderas” o “falsas”. Al “decir” y “denunciar” esta mujer está haciendo algo concreto : desata la violencia sobre sí y acusa a los culpables.

Para ser considerado verdadero, el relato histórico tiene que cumplir con los criterios de validez, signo de su cientificidad. De manera similar, el testimonio, que responde a una tradición histórica de enunciación espontánea, debe también responder a este paradigma de verdad. Apela para ello a dos estrategias fundamentales: borrar los comentarios del entrevistador<sup>17</sup> y exponer la marca del dolor sobre los cuerpos desde la mirada de las víctimas.

La escritura testimonial colecciona imágenes, cuya verdad global está garantizada por un relato en el que todas las proposiciones son verdaderas, y se legitiman en la voz del informante. Durante el proceso de construcción del testimonio, Domitila emerge como un sujeto con toda su capacidad de hablar, una mujer que se convierte desde el espacio privado en una luchadora de sus derechos y de su comunidad. Si bien la voz es una construcción textual, la convención de ficcionalidad queda suspendida frente al efecto real del peligro. La creencia de verosimilitud se instala en los dos extremos de la producción : el autor y el lector.

Si bien quedan puntos borrosos, creo que el testimonio se define por una íntima tensión entre la indeterminación de una experiencia vivida y relatada por un testigo y la clausura de ese discurso que hace el transcriptor. El relato de Domitila se inscribe en una tradición del género : el relato de la violencia. Su voz se suma al debate sobre la frágil democracia Boliviana y asume el reclamo popular contra el sistema. Responde a una necesidad de “decir” lo que generalmente olvida la historia oficial. “Y debe haber testimonio. Y eso

fue lo malo, que nosotros no dejamos anotado todo lo que pasa”. Viezzer asume el compromiso escriturario del registro de la voz de ese “nosotros” y, tras una simulación de diálogo, combina distintas estrategias para construir un discurso irrefutable. Queda latente la pregunta por el autor del relato. Domitila pide permiso para hablar, y Viezzer, en tanto miembro de una comunidad intelectual se lo concede. Ordena cronológicamente los hechos de su vida ; suspende abruptamente los párrafos con preguntas difusas, borra su espacio y edita un léxico extraño. Construye una totalidad a partir de un puñado de fragmentos, reconstruidos, pieza por pieza en el material grabado y “revisado” por Domitila.

Creo, que a pesar de algunas negociaciones, Viezzer domestica a Domitila para su comunidad, filtrando su saber a través de códigos reguladores y de clasificaciones siempre binarias. Todo el relato forma un simulacro de la voz de una víctima que denuncia y que difícilmente pueda hablar y luchar frente a sus opresores sin la mediación de un intelectual. Cabe la pregunta por el autor del testimonio y por el papel del intelectual solidario con su causa. Viezzer rescata una palabra, abre sus compuertas, permite salir a una voz que exhibe siempre las marcas indelebles de las heridas en el cuerpo.

La escritura se convierte en un esfuerzo tenaz por vivir y sobrevivir. Rechazados por el espacio público, las víctimas del testimonio deben apelar a otros subterfugios para engendrar una retórica distinta y una circulación un tanto excéntrica. Testificar y testimoniar son los límites sinuosos que caracterizan a este singular espacio de convivencia violenta de dos inscripciones : la palabra y la letra.

#### NOTAS

1 Tomo la edición de México, Siglo XXI ; 1977. Todas las notas corresponden a dicha edición.

2 Fundo esta pregunta en la lectura del texto de Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak ?” en : Cary Nelson and Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, U of Illinois P, 1988. “La crítica de la constitución ideológica del sujeto en conjunto con las formaciones del estado y los sistemas de economía política se pueden borrar como una práctica teóricamente activa de la “transformación de la conciencia”. La banalidad de algunos intelectuales de izquierda los lleva a pensar que pueden representar al subalterno. Más aún, imaginan que representándolos se pueden representar a sí mismos como algo transparente. p. 276. (La traducción me pertenece).

3 Op. Cit. p. 13.

4 Fundo esta hipótesis en la lectura del género a partir de los presupuestos teóricos señalados por Edward Said en el libro *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990.

5 Op. Cit. p. 8.

6 Op. Cit. p. 9. El subrayado me pertenece.

7 Op. Cit. p. 13.

8 Op. Cit. p. 30. “Eso fue en el 74 creo yo. En el alto de la Paz se estaban dictando unos cursos de capacitación para unas compañeras que se habían agrupado en una Federación de Madres de Familia. Allí estaban unos jóvenes de la universidad, que eran economistas. Y hubo, sí, un planeamiento muy importante. Y ellos agarraron un pizarrón y les hablaron a las mujeres del problema de la economía del país, cómo había fuga de divisas, cómo se repartían las riquezas en Bolivia.

9 En ningún momento del relato toma las banderas del género, “Porque nuestra posición no es una posición como la de las feministas. Nosotras consideramos que nuestra liberación consiste, primeramente en llegar a que nuestro país sea liberado para siempre por el yugo del imperialismo y que un obrero como nosotros esté en el poder. (...) Lo importante para nosotras es la participación del compañero y de la compañera en su conjunto. p. 42.

10 Domitila expresa la existencia de un lugar especial de su casa: la cocina, centro de su mundo feliz de la infancia “vivíamos en un lugar aparte”. p. 50.

11 La segunda masacre que Barrios presenció fue la de San Juan, que se llevó a cabo en la madrugada del 27 de junio de 1967. El gobierno había enviado hombres vestidos de civiles para pasar como participantes en las festividades de San Juan. Después de mezclarse con la gente, ellos empezaron a disparar... “Y por qué... Bueno, pues, porque el gobierno se había enterado de que al día siguiente habría asamblea, o sea el ampliado de los secretarios generales, para planear nuestros problemas, ¿no ?. Y el gobierno no quería que eso ocurriera.” (127). Al día siguiente cuando la gente se reunió en el cementerio para enterrar a los centenares de muertos, Domitila se paró en el muro y denunció la masacre. Dos días después de su discurso en el cementerio, fue arrestada en medio de la noche, con su hija de dos años.

12 Op. Cit. p. 111.

13 Tomo el concepto de J.L. Austin, “Conferencia II”, en : *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, 1990.

14 “Escribir la pobreza es un imposible”. Ver : Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*, Buenos Aires: Biblos 1997. p. 115.

15 Tomo el concepto de Javier Sanjinés C. en su artículo “Beyond Testimonial Discourse. New Popular trend in Bolivia” en: Georg M. Gugelberger, Editor, *The real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham: Duke UP, 1996. p. 255.

16 Sobre la relación entre cuerpos y escrituras ver : Carmen Perilli, *Las ratas en la torre de Babel*, Buenos Aires : Letra Buena, 1994. pp. 35-42.

17 Este es un recurso que caracteriza el trabajo etnográfico de Bernardino de Sahagún, paradigma inicial del trabajo testimonial. Sería ingenuo pensar que la única voz que se expresa en el texto náhuatl es la de los informantes y en el texto español es la de Sahagún. Ambos están presentes en las dos configuraciones. Las intervenciones más evidentes de Sahagún en el texto son los diferentes prólogos, advertencias, prefacios, o digresiones que asumen la función de marco: aseguran la transición entre el texto presentado y el mundo que lo rodea. Son un metatexto, se refieren más bien al libro que a los aztecas. Los autores del testimonio borran las marcas de su voz, que sólo aparece explícitamente en los prólogos para dar cuenta de las pautas con las que se realizaron las entrevistas.

## ÍNSULA RARÍSSIMA (INSULARIDAD, MITOS Y DEMOCRACIA EN COSTA RICA)

Carlos Cortés

*Los ticos son siempre así, más bien calladitos  
pero llenos de sorpresas...*

Julio Cortázar

**L**a más antigua iconografía del “mito” de Costa Rica la encontramos en la representación bucólica de *La Agricultura* del Salón de 1798 y que hoy puede verse en el Museo d’Orsay, en París, y que corresponde a la visión idealizada de la naturaleza de los fisiócratas franceses: un par de bueyes arando la tierra en un paisaje de ensueño.

La fisiocracia y el liberalismo, a finales del siglo XIX, le dieron al naciente Estado-nación costarricense una unidad ideológica, centrada en la igualdad, la utopía agrícola y la propiedad individual, mientras que la riqueza del café le otorgó una unidad económica que había carecido, en 300 años, la provincia más pobre y aislada del Reyno de Guatemala.

Igualdad, utopía, propiedad privada e individualismo han sido los valores sustentadores de la nacionalidad costarricense — vendría a ser algo así como una **nacionalidad imaginaria** —, los cuales han hecho posible ideológicamente la democracia más antigua de Latinoamérica y una de las más estables del mundo. Aún hoy en día, en los años del neoliberalismo **sin adjetivos**, de la decadencia del Estado benefactor y del agotamiento del proyecto histórico del socialismo democrático, Costa Rica sigue ostentando uno de los primeros lugares de desarrollo humano en el Tercer Mundo.



El embrollado laberinto de nuestra especificidad, a veces tan inexplicable para propios como para extraños, ha permitido una mistificación y mitificación de nuestra historia insular: Suiza centroamericana — Graham Greene replicará diciendo: “¡Qué insulto para los suizos!” —, Arcadia tropical, democracia rural, isla de paz, santuario natural, son expresiones míticas que con frecuencia se asocian al nombre de Costa Rica y que se sustentan en una realidad histórica difícil de reducir; en la ignorancia casi total — Centroamérica en general y Costa Rica en particular son marginales en la historiografía americana —; y en la reproducción exterior de nuestro propio aislamiento y ensimismamiento geográfico, histórico, socioeconómico y humano.

También es el resultado de una de las muchas paradojas inadvertidamente desatadas por Colón, quien, en su cuarto y desastroso último viaje bautizó como “la costa rica” a Cariari, el actual Puerto Limón, al ver a unos indios que portaban pectorales de oro fundido. Colón, como lo hizo siempre, imaginó una “costa rica” que, en realidad, ocultaría sus verdaderas riquezas durante casi cuatro siglos. Costa Rica no tuvo ni yacimientos de oro que explotar ni grandes masas de población que repartir en encomiendo y eso, junto con las Nuevas de 1542, hizo que su pacificación se atrasara por medio siglo y fuera la más tardía y frustrada de la región.

La larga guerra de resistencia indígena casi exterminó la población autóctona que 200 años después representaba apenas un 1% del total y que siguió disminuyendo hasta no formar parte, en la actualidad, de **la nacionalidad imaginaria**, y ser la más reducida de toda Latinoamérica. Ya en aquella época, el elemento blanco, español y mestizo, es determinante, y era el fundamento étnico de una sociedad de economía agrícola asentada en la pequeña y mediana posesión de la tierra, debido a la ausencia de mano de obra indígena y a la presencia de propietarios, colonos y campesinos. Este “blanqueamiento” real y simbólico hará que los costarricenses se conciban a sí mismos como “mestizos blancos” o simplemente como “los blancos” de Centroamérica, en un “igualamiento” racial hacia un falso estándar blanco. Pero no se trata, nada más, de una construcción ideológica sino de un lento proceso de apartamiento y separación históricos.

Antes de la llegada de los españoles, Costa Rica realmente nunca fue parte de Mesoamérica — aún se discute si Nicoya estuvo o no dentro del área cultural mexicana — y durante el Reyno de Guatemala estuvo prácticamente desligada de la administración colonial. Más tarde permaneció al margen de la Federación de Centro América; en 1842 fusiló a Morazán, el más importante líder de la unificación; y desde entonces ha sido reacia a cualquier intento de integración. Como es bien sabido, en los años sesenta se incorporó tardíamente al Mercado Común Centroamericano; en los años ochenta intentó mantenerse aislada de la crisis regional hasta la llegada a la presidencia del Dr. Oscar Arias y su plan de pacificación y en los años

noventa se negó a sumarse al Parlamento Centroamericano y a cualquier otra forma de “centroamericanización”.

Al costarricense le cuesta “aceptarse”, verse, contemplarse en el espejo mestizo o mulato de la centroamericanidad. Prefiere la seguridad, sin fisuras ni contrastes, de su espejo oblicuo y personal donde ve de sí mismo lo que quiere ver: la diferencia, la distancia. Es decir, la igualdad entre sí y la separación hacia los otros. La igualdad llevada al extremo — política, económica, social — se convierte en utopía y más tarde en acronfa. Como se ve, la paz es perfectamente asimilable a este esquema ideológico.

Con frecuencia decimos que en Costa Rica “no pasa nada”, que los escándalos “no duran más de cuatro días”, que el costarricense “está domesticado” y que todo se resuelve “a la costarricense”; es decir, consensualmente, sin grandes conflictos aparentes. Ciertamente, nuestra identidad excluyente y exclusiva tolera muy mal las contradicciones, privilegia las convergencias y disimula, disminuye o dispersa la **desigualdad**. Por eso es que el derecho y la política — el gran fracaso latinoamericano desde Simón Bolívar — es básica para la estabilidad del sistema ideológico costarricense y se fundamenta, con frecuencia, en una articulación institucional Estado-nación — sociedad que ha permitido — al menos desde hace cien años — que las pugnas oligárquicas se sublimen en el ejercicio alternativo del poder gubernamental y que la democracia electoral sirva como principio de legitimación del régimen político, ampliando la base social y reduciendo las contradicciones de clase. Tampoco es difícil de entender que, dentro de esta estructura, la educación, que el positivismo identifica inmediatamente con libertad y democracia política, sea también un valor intrínseco fundamental: la educación como igualador social y como elemento racionalizador del consenso y de la estabilidad. “Para qué necesitamos el ejército si tenemos escuelas”, decía irónicamente un expresidente refiriéndose al carácter “domesticado”, ideológicamente consensual, del costarricense.

Como se ve, la igualdad es el valor identitario supremo de la costarriqueñidad y su historia no hace sino ofrecer una infraestructura socioeconómica como fundamento real del mito. La imagen fuertemente retenida es la de una nación-utopía “sin clases sociales” y que corresponde a una idealización del siglo XVIII costarricense, denominado por los historiadores tradicionales como el **siglo del labriego**. La herencia colonial de este país será la más liviana, por decirlo así, de toda Centroamérica y, a pesar de las obvias desigualdades sociales que se registran a finales del periodo de dominación española, una sociedad fuertemente cohesionada y sin contradicciones raciales ni étnicas posibilitará el desarrollo de un capitalismo temprano. Ya para mediados del siglo pasado, se exportaba alrededor de 100.000 quintales de café y este cultivo se convierte en el principio estructurador de la economía y de la sociedad costarricenses.

Si el tiempo de la utopía costarricense es el siglo XVIII-XIX, nuestra “edad de oro” ideal, el espacio es la meseta central. El Valle Central costarricense, donde se desarrolló la civilización del café que permitió la integración del país a la economía mundial y donde aún hoy en día se localiza la mitad de la población, es prácticamente la única cuenta alta de suficiente dimensión y elevación en Centroamérica, por lo que ofrecía unas condiciones óptimas de colonización. Al momento de la Independencia, en 1821, la densidad demográfica era de 1,2 habitantes por km y la población era de 63.000 personas, la cual vivía en pequeños pueblos de Valle Central y ocupaba apenas un 5% del territorio total de la nación.

Este reducido espacio se convirtió en el **cronotopo idílico** por excelencia para la identidad costarricense: un valle con características simbólicamente arcádicas y utópicas, un lugar cercado y rodeado — en este caso por montañas — tal y como lo quería Platón, aislado e inaccesible; la utopía natural de la que hablaban los fisiócratas; la Atlántida caribeña, el falansterio tropical, el Shangri-La tercermundista; ínsula en medio de la selva; en una imagen de aislamiento interior, con respecto a su propio territorio aún no “realizado”, a Centroamérica y a la propia identidad.

Míticamente, al menos, Costa Rica sigue siendo el Valle Central. Esa disociación interna explica la imposibilidad ideológica de verse como parte del Caribe o como una “república bananera”, a pesar de que la novela emblemática de la literatura bananera sea costarricense: *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas, a quien Neruda llamó “el Gorki de América” y alabó en el *Canto general*. El Atlántico, como ocurre en el resto de los países centroamericanos — lo que explica históricamente la existencia de Belice —, jamás se ha integrado del todo a nuestra nacionalidad, entre otras cosas por el racismo, individualismo e identidad exclusivista del costarricense. No es sorprendente entonces que los **grandes mitos fundadores** de la costarriqueñidad sean mitos de mestizaje y de integración: la madre simbólica, la patrona de Costa Rica, la Virgen de los Angeles, es negra, y su culto se extendió de los cholos, indios y mestizos en el siglo XVII a los españoles y criollos en el siglo XVIII. *El Soldado Juan*, el “soldado conocido” de la **guerra de fundación** de Centroamérica (1856-1957) contra los filibusteros de William Walker, es un mulato bastardo, Juan Santamaría, entronizado a finales del siglo XIX como **héroe nacional**.

La nacionalidad costarricense cultiva una extraña mezcla entre la ideología del aislamiento y de la diferencia y la mitología social e institucional del consenso y la concordia. Todos nuestros mitos — desde la supuesta conquista pacífica en el siglo XVI y el **buen conquistador**, pasando por el de la **democracia rural**, la **Arcadiatropical** y la **utopía agrícola** o los más recientes de la **democracia centenaria** y el **país de la paz** mantienen intacta su raíz ideológica en la igualdad y son el soporte simbólico de una democracia

que intenta explicarse a sí misma en la pluralidad a pesar de la exclusividad y en la paz por encima del conflicto.

En esta **insulararissima**, en la que el espejo simbólico — la desacreditada **mimesis** de Lukács — no admite astillas ni roturas ni nubecillas, es comprensible que tengamos una literatura y un arte íntimos, casi secretos, de tono menor. No es casualidad, tampoco, el interés creciente por el psicoanálisis. Dice Carlos Fuentes que “los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos descienden de los barcos”. ¿De dónde descienden los costarricenses? La costarrriqueñidad es una construcción histórica llena de artificios, donde la política y las instituciones de mediación y socialización de sentido — la familia, la educación, la religión, la prensa — y no de represión son esenciales. Pero esto nos produce una definición cultural muy escasa. Puente, istmo, “entre continentes, entre mares”, entre potencias, ya sean políticas, económicas o incluso culturales; para quienes quisieron saltar el tenso y casi incestuoso cerco de hierba de la meseta central no hubo más remedio que hacerlo simbólica y físicamente: el gran escultor Francisco Zúñiga y Chabela Vargas, por poner dos ejemplos de “grandes artistas mexicanos”, son costarricenses que no soportaron ser **esclavos de la igualdad** y rompieron el silencio y el consenso. El gran arte universal sólo nace en la crisis y en el conflicto. Nuestro arte es todo lo contrario: una filigrana de pequeñeces, de detalles íntimos, de innumerables miserias o hazañas insignificantes de solipcismo. Ya lo decía en 1946 el escritor Fabián Dobles desde el título de una de sus novelas más conocidas, *Una burbuja en el limbo*, al comentar la ausencia de **sentido de la tragedia** en el ser costarricense: “Porque el hallazgo artístico — ese algo indefinible que no nos ha sido dado y que sólo nosotros podemos hacer, convirtiéndonos en dioses — únicamente se vislumbra cuando el Infierno entra en nosotros, hiriéndonos... Y ustedes, hasta ahora, habitaron en la niebla apacible que está antes que él”.

El cerco de hierba o de adobe — que viene del árabe y que significa a la vez ladrillo y cerrojo — ha sido apenas corticado por la heterodoxia, a veces tímida, a veces intolerable para nuestro **espejo de paciencia**. No es azarosa la trascendencia de la literatura escrita por mujeres en toda nuestra historia. José León Sánchez, estigmatizado durante décadas por un crimen de adolescencia relacionado con el robo de la **imagen** de la Virgen de los Angeles — nuestra propia imagen —, es en la actualidad el novelista más importante y su mejor obra es *Tenochtitlán* (1987), una crónica de la caída del Imperio azteca. Una mujer, Tatiana Lobo, publica en 1992 *Asalto al paraíso*, una gran novela histórica sobre la insurrección boruca de Talamanca, en 1710; un hecho prácticamente soslayado por la **historia oficial**. Ambos, al igual que Zúñiga o la Vargas, se han **refugiado** en la tradición mesoamericana para resolver la **indefinición cultural** en que se debate la

costarrriqueñidad: ínsula, utopía, istmo entre el norte y el sur, entre la meseta nubosa y el Caribe explosivo, entre el mar turbulento y la montaña secreta, la pasión y el misterio, extraversion e intramuros.

Costa Rica sigue viviendo en el **eterno presente** de su **democracia natural**; la cual, por un lado, asegura **la continuidad, la igualdad, la estabilidad** política e institucional — como valores esenciales de una democracia real —; pero que, por el otro, nos hace naufragar en una intemporalidad que impide la necesaria confrontación con el presente y la construcción posible del futuro histórico.

¿Nunca pasa nada en esta **isla del día de siempre**? Los cambios en nuestro **eterno presente** son tan sutiles como la efímera primavera que por unos días vive el valle central después de las lluvias de mayo, al final de la estación verde: una primavera bajo tierra. Para descubrirla hay que meter la mano en la tierra caliente y sentir su repentino florecimiento y redención interior.

EL CRISTO AMERICANO, ERNESTO CHE GUEVARA  
Y EL KERIGMA POPULAR Y POÉTICO  
DE SU RESURRECCIÓN

Luis Correa-Díaz  
University of Georgia

*El Cristo es colectivo o no es*  
Alejandro Jodorowsky

*Y ahí está el enamorado  
pidiéndole a la esperanza  
que su pecho no se inunde  
con el llanto de su tiempo*  
Santiago Feliú

**E**l artículo a continuación podría lo más bien ser una respuesta indirecta pero muy apropiada a las preocupaciones del Reverendo Peter Mullen -rector del St. Michael's en Cornhill, Inglaterra, y capellán del London Stock Exchange-, quien escribiera, a principios de enero de este año (1999), una indignada nota periodística, titulada "Che Guevara Superstar" (*The Wall Street Journal*), quejándose de que los líderes radicales de la iglesia Anglicana de su país hubiesen emprendido una campaña "repugnante": promover la asistencia a los servicios de la Pascua próxima (4 de abril) tratando de modernizar/desafiar la tradicional imagen de Jesús -nórdica para ellos-, siendo reemplazada por la del revolucionario argentino, para lo cual piensan distribuir alrededor de 50.000 afiches que lo muestran como un Cristo coronado de espinas. Para el Rev. Mullen esto no sólo compromete la sanidad mental y la inteligencia de esos líderes eclesiásticos, sino que también constituye un atentado/desvío teológico, por cuanto Jesús nunca predicó, según Mullen, la revolución permanente ni, menos, armada, la suya fue una y de una vez para siempre -encarnación, muerte y resurrección-, luego de lo cual su iglesia ha sobrevivido y prosperado a través de lo institucional, "instruments not of revolution but of establishment." Situación esta última que no debe ser puesta en peligro. Independientemente de las

querellas y argumentos religiosos a favor o en contra en tal asunto y en tal contexto, lo que el Rev. Mullen muestra es un absoluto desconocimiento de eso en otro contexto, más al sur, en América Latina.

Previo a la histórica visita apostólica -(re)evangelizadora- del Papa Juan Pablo II a Cuba, entre los días 21 y 25 de enero del año pasado (1998), un joven isleño dijo, al ser entrevistado por un periodista de la televisión hispana de Miami, que a su juicio no importaban cuáles fueran las consecuencias del paso del Apóstol por esas tierras, su país seguiría teniendo su propio Cristo en la figura del *Che*.<sup>1</sup> Esto se hizo evidente para todo el mundo el último día de la estadía del Papa en la isla.

Aquel domingo 25, cuando este Papa trotamundos ofició la cuarta y última de las misas al aire libre programadas en su gira, en el centro mismo de la Plaza de la Revolución de la ciudad de La Habana y en presencia del propio Fidel Castro -quien despediría más tarde a Su Santidad en el aeropuerto internacional José Martí con grandes muestras de debida gratitud- y de su fiel amigo colombiano y Nobel de Literatura Gabriel García Márquez que estaba a su izquierda, ese día se produjo un hecho sin parangón y que no hace más que rubricar simbólicamente -como si tal hubiese sido el verdadero *motivo de son* de esos pocos días, o sea del viaje, expresándose uno aquí a lo Guillén- una especie de canonización extraoficial que a estas alturas de la historia ya resulta casi del todo ceremonial, aunque el acontecimiento no deja de ser relevante.

Frente a la tradicional imagen del Sagrado Corazón de Jesús pintada sobre un inmenso lienzo colorido colgado de uno de los muros que estaban a la espalda del Pontífice, quien presidía el evento bajo un toldo blanco en forma de paloma-espíritu santo y que fustigaba desde allí tanto el Capitalismo como el Comunismo por igual, frente a esa aparición pictórica de Jesucristo se encontraba y se encuentra aún la clásica imagen del Comandante Ernesto *Che* Guevara.<sup>2</sup> Se trata de un gigantesco mural metálico en bajo relieve, sobre la fachada del edificio del Ministerio del Interior, que reproduce en silueta la fotografía más conocida del popular guerrillero, la que le tomara Alberto Korda en 1960. A un lado del mural, que en principio estuvo pintado, reza como leyenda una de las citadísimas frases guevarista y que pertenece a la carta de despedida a Fidel y al pueblo cubano: "Hasta la victoria siempre." (*Obras escogidas* 698)

No hay que forzar en nada las cosas para darse cuenta de lo que sucedió y que, seguramente, debió escapar a cualquier propósito consciente de la susodicha visita papal. Allí estaban frente a frente Jesucristo y el *Che* en un aparente desafío, en un supuesto combate. No obstante, bien visto el caso, en ese momento, y como si fuera algo escrito con letras precisas en el gran libro de los acaceres providenciales, la gente local y quienes seguían los acontecimientos desde otros puntos del orbe asistieron sin saber y sin querer, aunque en el fondo se cumpliera así el secreto anhelo de muchos, a

la canonización imprevista e inconfesada del *Che* Guevara. Es costumbre casi que el Pontífice en cada uno de sus viajes realiza un rito de este tipo: beatifica, canoniza o promete estudiar el caso de algún hombre o de alguna mujer que huela a santidad.<sup>3</sup> En esa ocasión no hubo, en rigor, tal acto oficial, pero la situación superó toda previsión y propósito. Se impuso la Providencia, aun si algunos vieran en esta afirmación el insulto de una herejía. El corazón del *Che* quedó a la altura del de Jesús y el Papa, más allá de sus intenciones apostólicas del momento, pontificó en ciudad de La Habana con la imagen o el ícono callejero del revolucionario frente a sus ojos y con la de Jesús a su espalda.<sup>4</sup>

El recuerdo de su “querida presencia” (expresión que tomo de la famosa canción *Hasta siempre* del cubano Carlos Puebla), es decir, ese ya prolongado culto -más de tres décadas- a su imagen y a todo lo que se le relacione, no sólo manifiesta en este sentido lo que Ileana Rodríguez ha dicho recientemente con mucha precisión, resumiendo innumerables páginas al respecto: “The function of Che in revolutionary narratives and iconographies has been that of a lay saint embodying something that was not of this world, the unusual virtues of beings constructing utopias.” (61) El *Che* no solamente ha alcanzado el *status* de una especie de santo<sup>5</sup> y mártir laico -amén, por supuesto, de varios otros que escapan a la esfera religiosa cristiano-católica que aquí preocupa, como, por ejemplo, el de héroe romántico, visionario, ídolo pop, *superstar* internacional, o la de mito/leyenda simplemente<sup>6</sup>-, sino que ha sido cristificado: se piensa en él como en el propio Cristo, incluso se sabe que el guerrillero se identificaba con esa figura en no pocos momentos.<sup>7</sup> El *Che* Guevara es (entre nosotros), como lo expresa desde su título la canción del argentino Daniel Toro, el “Cristo americano.”<sup>8</sup>

Es sabido y acordado que la existencia del Che Guevara -paradigma del sujeto colectivo revolucionario, del (pueblo) *guerrillero*- se asemeja en muchísimos aspectos a la vida, pasión y muerte de Jesús.<sup>9</sup> Casi todo o todo en él podría ser visto con una mirada cristológica -no sólo su persona, también, por ejemplo, sus obras, sus escritos<sup>10</sup>- y esto sin caer en anatemas contrarrevolucionarios ni en comparaciones heréticas. Recuérdese que, pese a que se lo quiera negar, siempre religión y revolución se implican mutuamente, tanto a nivel epistemológico como sociológico y aunque, como en el caso latinoamericano, ésta se haya definido, en general, de inspiración comunista, marxista-leninista, la que fue a *grosso modo* la del *Che*. Aun así, ni los líderes, ni los guerrilleros en general ni el pueblo han dejado de expresarse en un lenguaje religioso, siempre y aun en momentos de aparente rechazo se han referido a sus vicisitudes en términos cristianos.<sup>11</sup> El mismo *Che*, en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), establece que doce fue el número de sobrevivientes del desembarco del “Granma” más Fidel, en la novelfística cubana de la Revolución.” (Seymour Menton, 246) Sin embargo, a la larga, los años han demostrado que no sería Fidel Castro



el *Cristo americano*, sino aquel carismático y asmático rebelde argentino que lo acompañó en esa gran aventura que fue y sigue siendo, a pesar de los pesares, la Revolución en y para Cuba y para el resto de América.

Este guerrillero (andantesco), por cierto que el más querido y/o atrayente de todos cuantos han luchado en y por (*nuestra*) América Latina -su geo/topográfica y política amada, su *sin par* Dulcinea<sup>12</sup>-, ha sido cristificado, reitérese, ha sido convertido en (nuestro) Cristo por el pueblo fiel a la causa revolucionaria de los años 60-70 -y crucificado por quienes estuvieron en contra suya y de esta su aventura americana-, de allí la anécdota que traje a texto al principio de estas páginas y la observación que hice sobre lo que, a mi juicio, ocurrió al término de la visita del Papa Juan Pablo II a Cuba. Tal cristificación, no obstante, fue algo que empezó a gestarse ya en vida del Comandante y que, consecuentemente, se intensificó y se consolidó después de su muerte, porque fue ésta la que acabó por mitificarlo definitivamente.<sup>13</sup> Sin embargo, en la materialización y difusión de este fenómeno no ha intervenido únicamente el fervor/favor popular, también y de manera decisiva lo han hecho los poetas y los cantores -además de pintores y artistas visuales en general<sup>14</sup>-, quienes desde temprano y hasta ahora le han dado voz y forma (e imagen) a ese clamor de la gente. Por eso es que cuando se leen y escuchan -y ven, si son pictóricos, fotográficos y visuales en general- los *homenajes* poéticos y musicales que se le han hecho desde que murió y que hoy, *revival* postmoderno mediante, se reeditan, en especial los del último tipo, además de la profusión de otros materiales informativos en relación a su figura y transcendencia, no se pueden pasar por alto las muchas referencias, directas o indirectas, a esa comparación y/o asimilación con Jesucristo.<sup>15</sup> Incluso, después de estudiarlos con cuidado, es posible afirmar que en esos *homenajes*, a través de sus propios cánones artísticos y, asumiendo el rol que no ha tenido ni tendrá el discurso religioso de América Latina en este asunto, ni siquiera el de los teólogos de la liberación, se ha cristificado al guerrillero.<sup>16</sup> Atestiguándose en la mayoría de ellos, aún cuando no se refieran a esa comparación con Cristo de manera explícita ni pretendan hacerlo por diversas razones, la resurrección o el retorno del *Che*, como un artículo de fe poética y revolucionaria; o sea, han señalado/proclamado su redención de la muerte y, a veces, más radicalmente todavía, que ésta muerte nunca tuvo lugar. Son incontables los poemas, las canciones y los trabajos visuales que aseguran esto. Basta(ría) aquí citar el título de la canción de Lázaro García, "La muerte no es cierta" (CD *Tu querida presencia*, 1997), que resume nominalmente cientos de versos al respecto; o simplemente uno que proviene de la canción "Hombre" del cantautor cubano Silvio Rodríguez y que habla del *Che* como de un "hombre sin muerte."

Sin embargo, para una poetización revolucionaria de lo dicho no hay mejor ni más acabado texto que el del poeta salvadoreño Roque Dalton llamado "Credo del Ché", escrito a principios de los años setenta y que

forma parte de una colección titulada “Poemas para salvar a Cristo” firmada heterónimamente bajo el nombre de Jorge Cruz (*Poemas clandestinos* 42-67). Allí el famoso y querido guerrillero aparece como “El Ché Jesucristo” y como el “Cristo Guevara.” Pero, no se trata tan sólo de un fugaz par de referencias. Todo en el poema, desde su título, responde a una visión cristológica de los hechos y del personaje. En este poema el *Che* queda cristificado de tal manera que también cabe pensar que Cristo queda a su vez cheificado. El texto se puede dividir en dos partes -sin entrar al análisis del título, donde se revela el género discursivo del poema- que marcan lo que aquí se trata de (de)mostrar. La primera habla de la vida y de la muerte, habla de las consecuencias de su pasión boliviana hasta su asesinato y trágica desaparición:

El Ché Jesucristo  
fue hecho prisionero  
después de concluir su sermón en la montaña  
(con fondo de tableteo de ametralladoras)  
por rangers bolivianos y judíos  
comandados por jefes yankees-romanos.

Lo condenaron los escribas y fariseos revisionistas  
cuyo portavoz fue Caifás Monje  
mientras Poncio Barrientos trataba de lavarse las manos  
hablando en inglés militar  
sobre las espaldas del pueblo que mascaba hojas de coca  
sin siquiera tener la alternativa de un Barrabás  
(Judas Iscariote fue de los que desertaron de la guerrilla  
y enseñaron el camino a los rangers)

Después le colocaron a Cristo Guevara  
una corona de espinas y una túnica de loco  
y le colgaron un rótulo del pescuezo en son de burla  
INRI: Instigador Natural de la Rebelión de los Infelices

Luego lo hicieron cargar su cruz encima de su asma  
y lo crucificaron con ráfagas de M-2  
y le cortaron la cabeza y las manos  
y quemaron todo lo demás para que la ceniza  
desapareciera con el viento

(*Poemas clandestinos* 48)<sup>17</sup>

Pero, téngase presente que si Jesucristo es lo que es, lo es no única y exclusivamente por su modo de vivir tan sabio y rebelde a la vez, ni por su apasionado modo de morir, sino, sobretudo, por revivir. Por tanto, si la cristificación del *Che* es algo más que un mero paralelo, algo más que la

utilización -deliberada o no, o sea, culturalmente determinada- de ciertos referentes histórico-religiosos para describir otros hechos históricos, lo mismo ha de tenerse presente en el caso del guerrillero. Paco Ignacio Taibo II, en su *Guevara also known as Che* (1997), ha sintetizado las claves de esta comparación entre Jesús y el *Che* al relatar en su biografía<sup>18</sup> la muerte del revolucionario y al reflexionar sobre la forma de esta muerte, en la que sobresalen aquellas fotografías, tan expuestas al mundo desde entonces, esas imágenes de su cuerpo que lo muestran como al Cordero de Dios, cuyo sacrificio se ha consumado, como a Cristo bajado de la cruz, muerto pero ya vivo para siempre. Dice Taibo II: "In keeping with the terrible Christian tradition of venerating tortured Christ and saints riddled with wounds, the image inevitably evoked a lot: death, redemption, and resurrection." (565) Esta tradición cristiana, que conforma gran parte de la religiosidad latinoamericana, ha prevalecido más allá de las posiciones políticas a la hora de interpretar el rol que cumple el *Che* Guevara en nuestro imaginario popular y poético, en nuestra historia y cultura o, si se quiere en términos teológicos, el lugar que tiene su figura en nuestra teodicea como pueblo, en el firmamento de nuestros dolores y esperanzas.

La segunda parte del poema de Dalton, aunque más breve, habla de la resurrección. En esta quinta estrofa y última, el poeta, luego de haber seguido como cosa propia, identificándose, la pasión del "Ché Jesucristo" y de haber deplorado la tragedia y felonía de su muerte, asegura que ésta, en realidad, no pasa de ser una ilusión para quienes la han deseado y la han ejecutado, porque este guerrillero, contra toda previsión, no ha muerto para los suyos, atribuyéndosele en estos versos un acto final y total de rebeldía y la encarnación de una voluntad superior, aunque el referente de esta voluntad superior sea aquí no Dios ni el lugar privilegiado de su derecha, el que ocuparía su Hijo, sino que el referente es la humanidad -y de ella especialmente los que sufren- y el lugar ideológico de la revolución, la izquierda. Con esto Dalton lleva a cabo también un acto de rebeldía cultural y una autodeconstrucción poética de su discurso cristológico: su "Cristo Guevara" no es Hijo de Dios, es Hijo de los hombres. Habiendo sido crucificado y asesinado, es decir habiéndosele quitado la vida y negado su mensaje/misión de libertad, el *Che* reacciona con el acto más violento y amoroso de esperanza: resucita. Una esperanza de índole revolucionaria en este caso: el resucitar aquí implica quedarse y continuar en pos de la utopía, del reino en la tierra.

En vista de lo cual no le ha quedado al Ché otro camino  
que el de resucitar  
y quedarse a la izquierda de los hombres  
exigiéndoles que apresuren el paso  
por los siglos de los siglos  
Amén.

A parte de que Roque Dalton lograra con este texto, como se dijo, el poema más acabado en cuanto a la formulación cristológica del *Che*, también da en la clave de la cristología como discurso sobre la persona de Cristo: la resurrección. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el asunto de la resurrección puede ser visto como una cuestión del cuerpo o como una cuestión de creencia de que el que ha muerto vive y está entre nosotros. Hélos ahí los extremos de este pensamiento teológico, pudiéndose ir de lo uno a lo otro, pero no dejar de reconocer que el resucitar menta una presencia efectiva y real en relación a la fe que la declara y proclama. Reférese, en este caso se trata, entre nosotros, de una “querida presencia.”

En esta proclamación al final del poema de Roque Dalton se sintetiza el *kerigma* poético -y popular- de la resurrección o retorno del *Che* Guevara. Tal es el tema recurrente -el común denominador- de todos los *homenajes* en poesía, canciones y todo tipo de artes visuales y/o virtuales, como se dijo, que se le han hecho después de su muerte, observados éstos, por supuesto, desde una perspectiva que destaca aquí su configuración cristológica.

## NOTAS

1 Uno de estos resultados se dio, casi dos meses después, a mediados de marzo, con un anuncio oficial de la Casa Blanca en el que se expresaba que el gobierno de Clinton había tomado la decisión de suavizar un poco su agresiva política hacia la isla, permitiendo los vuelos de carácter humanitario a Cuba. Mike McCurry, vocero del Presidente, explicó que con este gesto el primer mandatario estadounidense esperaba atender al llamado que Su Santidad hiciera al mundo durante su visita de enero, apoyando con ello además la labor de la iglesia y otros organismos civiles locales, para preparar así a “the Cuban people for a transition to democracy.” Fidel Castro se mostró cauteloso aunque optimista. (*The Washington Post* Saturday, March 21, 1998, A17.) De esto muy poco se ha sabido después desafortunadamente.

2 Hay que tener en cuenta que la imagen del *Che* se encuentra en todas partes de Cuba y, en especial, en La Habana, porque como lo dijo Nicolás Guillén en uno de sus poemas guevaristas (“Che Comandante”): “Cuba te sabe de memoria. Rostro / de barbas que clarean. Y marfil / y aceituna en la piel de santo joven.” (Fornet, 109-111) Así lo pueden constatar los simples visitantes y los observadores más especializados (Ileana Rodríguez, 61). Véase también para esto el *Che Guevara* (1997) de David Sandison. Esto sin mencionar que su imagen está presente de mil maneras en casi todas partes y rincones del mundo y, sobre todo, en América Latina. Incluso, ahora el Che es uno de los tatuajes que exhibe en su cuerpo, en su costado izquierdo, el boxeador estadounidense Mike Tyson al reaparecer el 16 de enero de 1999, después de estar ausente del ring algún tiempo debido a su mal comportamiento deportivo durante su última pelea.

3 Juan Pablo II es el Papa que ha viajado más en la historia vaticana, su *record* hasta la fecha es de 85 viajes al extranjero. También ha sido el más activo: 802 beatificaciones, 280 canonizaciones, 157 investiduras cardenalicias. Además se cuenta entre los *bestsellers* de todos los tiempos, 1.75 millones de *Crossing the Threshold* (1994) vendidos. Véase *Man of the Century* de Jonathan Kwitny para estos y otros datos al respecto.

4 Curioso pero pertinente resulta citar aquí un par de breves entradas que David Kunzle incluye en la sección "Miscellaneous" de su *Che Guevara. Icon, Myth, and Message* (1998). La primera: "Papal Indulgence. On 25 May 1964, a very Catholic aunt of Che's requested from the Pope, and was granted, a plenary indulgence for him." La segunda: "Pope Meets With Castro, but not with Che. 'Plain clothes Vatican security guards intervened when sympathizers attempted to display a banner picturing the Cuban revolutionary martyr Che Guevara.' (*Los Angeles Times*, 20 November 1996, p. A4)." (105 y 105, respectivamente).

5 "San Ernesto de La Higuera", de acuerdo a una de las más famosas fórmulas líricas al respecto y que pertenece a la letra de Rubén Ortiz titulada "Zamba del Che", cantada y popularizada por el cantautor chileno Víctor Jara, muerto a mano de los militares durante el Golpe de Estado que también cobró la vida del Presidente Salvador Allende en 1973. Otra referencia al respecto se encuentra en la canción "Con la adarga al brazo" del cubano Frank Delgado: "Guevara tu vuelves al camino con la adarga al brazo / pintado en los pulóveres de los muchachos / o vigilante desde la pared / por eso te llevo en mi cartera como un buen resguardo / o como la casera estampita de un santo / para que me proteja y me hale las orejas / si algún día malo me olvido del Che." (CD *Tu querida presencia*, 1997).

6 Brian Loveman y Thomas Davies dicen en su "Postscript" a *Guerrilla Warfare* (1997) del Che, que el "Che Guevara was a romantic - a romantic who believed that human volition and small bands of armed guerrillas could be instruments for overturning tyranny and creating more just and humane societies." (424).

7 Habría que consignar aquí que también se ha sugerido verlo como una figura materna y, por lo tanto, en la función simbólica de la Virgen Madre/María. Esto lo plantea Ileana Rodríguez, bajo la égida de la crítica feminista y en consonancia con las teorías de Julia Kristeva, prestando atención, cuando lee el *Diario* y los hechos bolivianos, al aspecto femenino -a lo sensible, lo tierno (amoroso), lo protector, lo doméstico de muchas de sus preocupaciones con la tropa-, de esa compleja/ambigua relación con lo masculino, ambos aspectos, según Rodríguez, tan marcados, aun en la escritura de este guerrillero, y que se dieron en una tan peculiar armonía que el aura / la aureola que lo corona, a los ojos de sus compañeros y de mucha gente, es doble y, así, más iridiscente. (49-61).

8 Algunos epítetos que allí aparecen: "Señor Cristo americano", "Nazareno de los Incas" [cierto matiz indigenista se observa en este], "auroral semilla nuestra", es decir de "esta América sangrada" que busca(ba) su liberación.

9 No obstante, hay que considerar que existen opiniones contrarias a esto aunque se reconozca ampliamente el fenómeno cultural, véase el capítulo 8 ("Chesucristo: The Christification of Che") del libro de David Kunzle. (78-87) Habría que

recordar a propósito aquí el final de “Una canción necesaria (Al Che, no in Memoriam)” del canta-autor Vicente Feliú: “Algún poeta dijo y sería lo más justo: / desde hoy nuestro deber es defenderte de ser dios.” (CD *Tu querida presencia*, 1997).

10 Frank Delgado expresa esto de manera emblemática en su canción “Con la adarga al brazo”: “Aprendí tu diario y tus mañías de orador / como la biblia moderna / y con Che comandante y la Suite de las Américas / ya completé el rosario y el Avemaría / de mi religión.” (CD *Tu querida presencia*, 1997).

11 Ni los intelectuales de izquierda han soslayado el asunto. Un ejemplo reciente aparece en el libro *El humanismo del Che y los senderos de la revolución* (1997) de Orlando Núñez Soto, donde se lee en la primera página y a modo de subtítulo confesional: “El Che ha sido para los socialistas nuestro Jesús del siglo XX.”

12 Otra de las posibles formas de verlo es como un fenómeno quijotesco. El mismo se reconoce como tal en la última carta a sus padres, donde comienza diciéndoles: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo.” (*Obras escogidas* 693) Quienes han comentado este aspecto son Daniel James (1969), Luis González y Gustavo Sánchez (1969) y Núñez Soto (1997). Véase una reflexión más detallada sobre esto en mi ensayo “América como Dulcinea: Cervantes, el *Che* y el Subcomandante Marcos.”

13 Entre los muchos que han reconocido este hecho, Jorge Castañeda lo sintetiza así en su *Compañero* (1997): “it was his death itself that counted most in the creation of the myth, and in the construction of the consonance between the man and the time.” (395).

14 Hay a la fecha toda una nutrida iconografía que se estudia y expone en detalle en el mencionado libro de David Kunzle.

15 Véase la bibliografía de este trabajo para una lista de esos *homenajes*, señalados con el símbolo ✠ al inicio de cada uno, siendo el primero el que editara León Felipe en el año 1969.

16 No obstante, cabe tener en cuenta ciertas posiciones al respecto que se dieron poco después de la muerte del Che por parte de algunos religiosos de la época, en especial un texto que el sacerdote argentino Hernán Benítez publicara en la revista *Cristianismo y Revolución* y que fuera recogido, traducido al italiano como “Testimonianza”, en el libro *Teologia della Rivoluzione* (1969). Para Benítez el Che adquirió, gracias a su vocación justiciera (revolucionaria), en la conciencia popular “i contorni trascendenti del prototipo del cristiano eroico.” Por lo que concluye: “Non so se il ‘Che’ avesse un’esplicita fede religiosa nel suo cuore. Ma vedo molto chiaro che, se la sua lotta fu ispirata dall’anelito della giustizia, della redenzione sociale, dell’amore per il prossimo, egli è un eroe cristiano. Sapendolo o senza saperlo cercò Cristo dove in primo luogo occorre cercarlo, fra i più derelitti.” (Vaccari, 32-33) En este terreno hay un hecho editorial reciente que vale la pena destacar: la portada del libro *Liberation, Theologies, Postmodernity and the Americas* (1997), editado entre otros por David Batstone y Eduardo Mendieta, ha sido ilustrada con la fotografía del mural de José Antonio Burciaga que se encuentra

en Stanford University (California), "Last Supper of Chicano Heroes", donde el Che aparece en el lugar de Jesús, rodeado de otras figuras (apostólicas, dicho esto en un amplio sentido) de la historia de las Américas.

17 Hay que tener en cuenta, como anota David Sandison, que su asesinato -donde quedan implicados el gobierno boliviano, sus fuerzas militares y la CIA- fue un error porque creó un mártir y, tal cual se ha dicho, glorificó su muerte. (10)

18 Todas las biografías del Che son de algún modo especies de evangelios o, en su defecto, al menos discursos hagiográficos, incluso el de Sandison, quien pretende, con la distancia de los años, revisar y resituarse a este ser ya legendario, pero de todos modos cae en eso en el capítulo "The Early Years" (15-21) de su libro, lo cual demuestra el peso que tienen esos géneros a la hora de (re)contar los hechos (milagros) de esta vida. Algo similar podría decirse del *Compañero* de Jorge Castañeda.

### OBRAS CITADAS

Barrenechea Zambrana, Ramiro, ed. *El Che en la poesía boliviana*. La Paz, Bolivia: Caminamos, 1995.

Batstone, David *et al.*, eds. *Liberation, Theologies, Postmodernity and the Americas*. London and New York: Rutgers, 1997.

✠ Betto, Frei. *Cantar del Che*. Montevideo, Uruguay: Comunidad del Sur, 1967.

Beverley, John and Marc Zimmerman. *Literature and Politics in Central America Revolutions*. Austin, TX: U of Texas P, 1990.

Boff, Leonardo. *Passion of Christ, Passion of the World*. Translated from the Portuguese by Robert R. Barr. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1987.

Bonpane, Blasé, ed. *Guerrilla of Peace. Liberation Theology and the Central American Revolutions*. Boston, MA: South End Press, 1985.

✠ *Canto épico a la ternura (I y II partes)*. [Video] Ciudad Habana, Cuba: Mundo Latino, s/f. 52 min. aprox. c/u.

Castañeda, Jorge G. *Compañero. The Life and Death of Che Guevara*. Translated from the Spanish by Marina Castañeda. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1997.

Correa-Díaz, Luis. "América como Dulcinea: Cervantes, el Che y el Subcomandante Marcos." *Revista Taller de Letras*. (Universidad Católica de Chile) Próximamente.

Creveland, Martin van, ed. *The Encyclopedia of Revolution and Revolutionaries. From Anarchism to Zhou Enlai*. New York, NY: Facts on File, 1996.

*El Che, el amor, la política, la rebeldía*. [Video] Ciudad Habana, Cuba: Mundo Latino, s/f. 45 min.

*El Che Vive! 1967-1997*. [Cassette] France: Last Call Records, 1997.

Dalton, Roque. *Poemas clandestinos. Clandestine Poems*. Tr. by Jack Hirschman. Edited by Barbara Paschke and Eric Weaver. Introduction by Margaret Randall. Willimantic, CT: Curbstone Press, 1990.

Felipe, León, ed. *Poemas al Che*. (Edición de Barcelona, facsímil de la Casa de las Américas, 1969), 1976.

Ferry, Anne. *The Title to the Poem*. Stanford, CA: Stanford U P, 1996.

Fornet, Ambrosio, ed. *Poemas al Che*. La Habana, Cuba: Instituto del Libro, 1969.

Fornet, Ambrosio y Winston Orrillo, eds. *Poemas al Che*. Lima, Perú: Causachun, 1972.

Guevara, Ernesto Che. *Guerrilla Warfare* Third edition with revised and updated Introduction and Case Studies by Brian Loveman and Thomas M. Davies, Jr. Wilmington, DE: SR Books, 1997.

- - -. *Obras Escogidas 1957-1967*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

Harlow, Barbara. *After Lives. Legacies of Revolutionary Writing*. London and New York: Verso, 1996.

Kwitny, Jonathan. *Man of the Century. The Life and Times of John Paul II*. The Holy See. College of the Cardinals.

Lao, Meri. *Al Che. Poesie e Canzoni dal Mondo*. Rome, Italia: Erre Emme, 1995.

Loviny, Christophe. *Che. Una vida en imágenes*. Tr. castellana de María del Carmen Doñate. Barcelona, España: Grijalbo, 1997.

Maestre, Juan, ed. *Ernesto Che Guevara*. Madrid, España: Ediciones de Cultura Hispánica, 1988.

Menton, Seymour. *La narrativa de la Revolución cubana*. Madrid, España: Playor, 1978.

Núñez Soto, Orlando. *El humanismo del Che y los senderos de la revolución*. Managua, Nicaragua: Cuadernos Literarios, 1997.

*Poemas al Che*. La Habana, Cuba: Instituto del Libro, 1969.

*Por siempre Che*. [Cassette] Santiago de Chile: Alerce, 1997.

Rodríguez, Ileana. *Women, Guerrilla & Love. Understanding War in Central America*. Translated by Ileana Rodríguez with Robert Carr. Minneapolis, MI: U of Minnesota P, 1996.

Sandison, David. *Che Guevara*. New York, NY: St. Martin's Griffin, 1997.



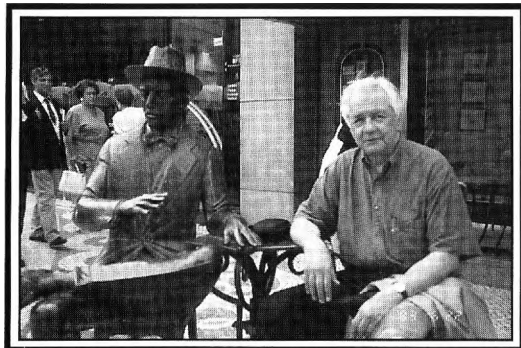
Sobrino, Jon, S.J. *Christology at the Crossroads. A Latin American Approach*. Translated by John Drury. Maryknoll, New York: Orbis Books, 1978.

Taibo II, Paco Ignacio. *Ernesto Guevara, también conocido como El Che*. España: Planeta, 1997. *Guevara Also Known as Che*. Translated by Martin Michael Roberts. New York: St. Martin's Press, 1997.

✠ *Tu querida presencia*. [Compact Disc] México/Cuba: Bis Music, 1997.

Vaccari, Giuseppe. *Teologia della Rivoluzione*. Milano, Italia: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1969.

# CRÓNICAS



**Luis B. Eyzaguirre**

Professor Luis B. Eyzaguirre died on June 24, 1999, at the age of 72. He was a professor of Spanish at the University of Connecticut for 33 years, having officially retired in February of 1999.

A long-time resident of Hartford, Connecticut, Professor Eyzaguirre moved to the United States from Chile in 1958. Upon arriving he worked for four years at Cheshire Academy as an instructor of Spanish while he pursued graduate studies in British

and American Literature at Trinity College. In 1964 he began his doctoral work at Yale University, finishing in 1970 with a thesis written under the direction of Professor José Arrom entitled *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. The doctoral dissertation was later published by *Editorial Universitaria* of Chile in 1973.

Professor Eyzaguirre's long career in Storrs is distinguished both by his numerous scholarly activities and his undivided commitment to the teaching of Latin American Culture. A member of many professional societies, Professor Eyzaguirre served on the Executive Council of the New England Council of Latin American Studies (NECLAS), as Chairman of the Spanish and Portuguese section of the University of Connecticut's Modern & Classical Languages Department, and as a consultant to Trinity College's Modern Languages Department. Also, he gave lectures around the world, in institutions as diverse as the Universidad Nacional Autónoma of Mexico, L'Université Paul-Valéry, Montpellier, France, Brown University, and William W. Hall High School. Moreover, his dedication to Latin American Literature manifests itself in his research, which includes scholarly articles published consistently from 1972 until 1998. Perhaps most important, however, Professor Eyzaguirre served as major advisor to numerous doctoral students during his career and continued to do so even after his retirement. Upon his retirement Professor Eyzaguirre had planned to work on many intellectual projects, including his short stories and chronicles – some of which were published throughout the eighties and nineties – as well as a major study on Latin American novelist Alfredo Bryce Echenique.

A memorial service for Professor Eyzaguirre was held at First Congregational Church in Hartford, Connecticut, on June 27, 1999. Professor Eyzaguirre is survived by his partner Claudia Santelices, his son Dr. Pablo Eyzaguirre, his daughter-in-law Dr. Eva Crowley, and his four grandchildren. He was preceded in death by his daughter Anita María Eyzaguirre.

The Luis B. Eyzaguirre Memorial Lecture Series is being established in commemoration of his more than three decades of service to the University of Connecticut. Contributions and donations, made out to "UConn Foundation" (For: Luis B. Eyzaguirre Memorial Lecture Series), can be sent to the University of Connecticut, U-161, Human Development Center, Room 04, Storrs, CT 06269, attention Prof. Elizabeth Mahan.

– Jonathan Carlyon, Spanish Ph.D. Candidate

## **Con Fernando en Villiers- Le- Bel**

**Luis B. Eyzaguirre**  
University of Connecticut

A Maruja, compañera de ruta

¿Cuándo podré eliminar esos insensatos descos que a menudo me asaltan de saber cómo terminan las cosas? ¿Es que alguna vez, alguna solitaria vez, me ha ido bien en este empeño? ¿Por qué ese verano no resistí la tentación y mantuve a resguardo el bello recuerdo de Fernando con todo lo que él representaba en mi vida? Podría entonces haberme quedado con esas memorables conversaciones que absorbían nuestros días, ajenos ambos a todo lo que no fuera el goce de nuestra amistad. Si así hubiera sucedido, podría ahora conservar la imagen de un Fernando seguro de sí mismo, abierto y generoso. Y el recuerdo incluiría un mundo tranquilo que era nuestro y el que íbamos a intentar mejorar en ese tiempo de promesa que no mostraba todavía señales de desastre. No podríamos entonces haber imaginado que ese mundo se derrumbaría separándonos de personas, de lugares, de sueños, alienándonos a veces hasta de nosotros mismos. Menos podríamos haber pensado que vendría luego una lucha por conquistar un nuevo espacio que nos acogería, si bien precariamente, y en el que tendríamos que crearnos una nueva vida.

No; no debí someter el mundo del recuerdo a prueba tan extrema como la de querer saber cómo van a terminar o cómo terminaron las cosas. Especialmente esas cosas oscuras, insidiosas, que no encuentran definición en un tiempo hostil con el que se confunden. El tiempo, enemigo implacable que raras veces nos da cuartel. Habría que establecer una tregua con el

tiempo; convertirlo en aliado para que así nos acogiera en alguna de sus manifestaciones más generosas y afines a lo humano. Que fuera posible, en palabras de un notable narrador, **detenerse a observar que el tiempo pasa rápidamente, y, sin embargo, en toda su rapidez de repente parece acurrucarse, parece quebrarse, y entonces es como si el tiempo no existiera.** Y en eses momento en que el tiempo se acurruca, ser uno con él, como con un amigo. Tal vez, el tiempo del recuerdo. Y oírlo, entonces, **susurrar como una bandada de pájaros asustados, o, por ejemplo, en un bosque: ahí puede uno estarse siempre oyendo cómo el tiempo susurra, y eso reconforta, pues ya no hay necesidad de pensar...** continúa éste para mí memorable poema de Robert Walser, extraordinario prosista suizo que muere en uno de sus solitarios paseos por las colinas del sanatorio en que le habían internado. El tiempo del recuerdo. Poder quedarse en él, en ese instante sin límites, con nuestras memorias intactas, para siempre, intocadas por ese otro tiempo que no cesa y que destruye.

Es ese momento, tan seductoramente descrito por el poeta, el que yo no puedo alcanzar. Quizás nunca entraré en él por ese fondo de irreducible racionalidad del que no logro divorciarme. Porque a él, a ese tiempo mágico hay que llegar vacío de propósitos. Y la racionalidad que a mí no me abandona me induce a querer fijar un recuerdo como separado de los otros, por el temor a que se confunda con los demás recuerdos, ya que, si así sucede, se daría el caso de no saber cuál es cuál. Y, entonces, el terror de no lograr nunca desprender ese recuerdo particular de la indefinición de los hechos perdidos, cadena en la que de seguro se insertaría. Y volverían esas agotadoras e infructuosas luchas nocturnas por recobrarlo y darle el orden deseado. Y el cierto despertar inquietante porque se estuvo cerca, muy cerca. Y, sin embargo....

Por todo esto me duele lo que pasó esa tarde en París cuando supe que Fernando había ido a dar a un escondido poblado en las afueras de la ciudad. Me he arrepentido muchas veces de haber accedido a la invitación de Amanda de ir a visitar, después de más de veinte años, a nuestros amigos Fernando y Marcela. La verdad es que Amanda no tuvo que insistir demasiado ya que acepté casi de inmediato, con alegría y con un mucho de no justificada ilusión. Ahora pienso que algún indicio de cordura debió haberme ayudado a resistir la tentación, sobre todo cuando Amanda me informó que nuestros viejos amigos vivían ahora en una población que se llamaba Salvador Allende. Bien sabía yo quiénes de la diáspora chilena de esos años encontraban asilo en lugares con nombre tan emblemáticos. Por cierto, no eran los jerarcas del régimen anterior tan barbáricamente derrocado.

Pero no hubo manera. Toda posible cautela se esfumó en el instante mismo en que Amanda me pasó a recoger a un grato y alegre hotel en la rue de Seine donde ella misma me había conseguido habitación. Antes de salir tomamos un muy conversado desayuno con el que se esfumaron también los

varios años que habían transcurrido desde nuestro divorcio. Radiante, vestida como para una fiesta, Amanda me arrebatava con uno de esos entusiasmos que hicieron tan felices tantos de nuestros días juntos. Sin embargo, la alegría del encuentro no lograba borrar del todo el inquietante pensamiento de que volver al pasado, así tan despreocupados, envolvía algún riesgo innominado que no me atrevía a precisar. Y, cuando por fin salimos a la calle, mis recuerdos oscilaban entre nuestras alborozadas primeras aventuras de recién casados y muchos complicados viajes a Santiago que nos abrumaban entonces con visitas a clínicas, exámenes médicos, y diagnósticos que amenazaban la vida de nuestra hija Anita María. En ambas circunstancias, las placenteras y las que habían afligido nuestro ánimo, siempre estuvieron presente los Bonnieux, Fernando y Marcela, compartiendo nuestras alegrías o haciendo que olvidáramos nuestras tribulaciones del día en cálidas veladas familiares en su casa de Providencia. Y ahora, después de todo este tiempo, veríamos una vez más a nuestros entrañables amigos.

Era un maravilloso mediodía de domingo de un verano que se adelantaba; uno de esos días en París cuando parece que la diafanidad del aire borrara toda impureza y cuando nada podría empañar la azul luminosidad del cielo. Todo complotaba para que empezáramos a sentirnos de nuevo marido y mujer. Nuestra conversación del desayuno había tenido el efecto de hacernos olvidar el contencioso sesgo que nuestra relación había tomado este último tiempo y nos había instalado, gratamente, en la alegría de este encuentro.

Salimos del hotel y a poco andar nos bajamos del automóvil y entramos en un mercado de las afueras de la ciudad en busca de flores. Muy pronto nos envolvió una abigarrada actividad humana que transformó este pintoresco mercado parisino en uno de aquéllos que regularmente frecuentábamos en ese lejano espacio que fue el nuestro. Cuando salimos a la calle y dejamos atrás el bullicio del mercado bromeábamos despreocupadamente y Amanda cargaba un escandaloso ramo de flores que apenas cupo en el asiento trasero del pequeño coche. Ya en la carretera, pensamientos sombríos empezaron a enturbiar mi día. Algo me decía que el ánimo de paseo dominical con que lo iniciábamos era una incongruencia que no se compadecía con lo que pudieran ser las varias desventuradas peripecias que nuestros amigos pudieran haber sufrido en el curso de estos últimos años.

Al alejarnos de la ciudad, atravesamos barrios desiertos con edificios melancólicos que rezumaban una tristeza y abandono que empezaron a moderar el entusiasmo con el que se había iniciado la excursión. Sólo la charla efervescente de Amanda y el perfume de las flores que nos llegaba desde atrás lograban, por momentos, mantenernos ajenos a la desolación de los sitios por donde pasábamos. A medida que nos acercábamos a Villiers-Le-Bel (así se llamaba el pueblo que buscábamos) el día perdía su brillo y

se desdibujaba en el empeño inútil de unos amagos de jardín con los que algunas casas luchaban por ocultar el deterioro general. Habíamos dejado la carretera principal y, al entrar en Villiers- Le- Bel, ya no se oían ruidos. No se veían esos grupos de niños que con sus juegos y sus gritos alegran las calles de pueblos como éste. Me parece extraño ahora que sé que Villiers- Le- Bel es un lugar principal en el cantón del Val-D'Oise con 26.223 habitantes. La enciclopedia también menciona una iglesia gótica que nunca vimos. O los Beauvilérois (que éste es el gentilicio de los moradores del pueblo) dormían una temprana siesta, o no se sentían atraídos a dar el paseo dominical que en un día tan hermoso como éste debería ser de rigor.

Dimos vueltas y más vueltas por las desiertas calles del pueblo y nos perdimos repetidas veces buscando la población Presidente Salvador Allende en la que nos habían dicho encontraríamos el departamento de nuestros amigos. Cuando ya empezábamos a dudar de la fiabilidad de las instrucciones recibidas, dimos con un bloque de edificios designado con el nombre del expresidente. Entramos en uno de ellos y recorrimos una serie de oscuros corredores hasta que por fin desembocamos en uno donde se indicaba que al final estaba el número que buscábamos. Era un pasillo angosto, tenebroso y amenazador como los otros por los que ya habíamos pasado. Las paredes también estaban cubiertas por entero con grafiti de todos los colores y diseños imaginables protestando contra todo lo establecido. La puerta del último departamento al fondo dejaba ver el tan buscado número 02. Tocamos el timbre, se abrió la puerta y unos brazos abiertos y cariñosos nos acogieron estrechándonos largamente. Tras Marcela que había salido a recibirnos, enhiesta, en toda la imponencia de su metro ochenta y cinco, se erguía la figura de Fernando. La solemnidad de su escrupuloso traje de etiqueta negro con corbata de pajarita y una conmovedora expresión entre interrogante y resuelta pretendían encubrir los estragos con que el tiempo había marcado su rostro. Y en sus ojos, por el momento que duró nuestro abrazo, entre muchas otras emociones que en ese momento no supe discernir bien, un miedo se asomaba, un miedo que parecía implorar (así lo entiendo ahora) que no se discutieran ciertas cosas, que entráramos en el hoy sin examinar el pasado. Y por sobre todo este mundo de sentimientos encontrados, porfiada y dulcemente, de esos inexplorados laberintos en los que miedo y determinación se confundían, se filtraba todo un amor muy tierno que se hacía espacio tenazmente por entre ese torbellino de emociones.

El comedor estaba de fiesta y nuestro ramo de flores se sumó a un arreglo floral que alegraba la mesa. Varias viandas nos esperaban dispuestas con un cuidado y buen gusto que hacían recordar tiempos mejores. Algunas botellas de vino (francés, no de nuestro país de origen) estaban ahí como aguardando el momento de propiciar un reencuentro que llegaba después de tantos años y tantas cosas. Todo resplandecía como en esas inolvidables veladas de Santiago. Nos sentamos a la mesa y de pronto nos miramos los

cuatro sin saber por dónde empezar. Era ésta una mirada ajena a nuestra experiencia; una mirada nueva que, si bien mostraba el gran afecto que siempre nos unió, revelaba también un temor a lo desconocido, a lo que tal vez podría ahora separarnos.

Luego de algunos penosos segundos de vacilación, logramos romper el silencio que nos delataba intercambiando noticias escuetas sobre nuestra vida presente y, sin ponernos de acuerdo, pasamos por sobre más de veinte años de separación sin apenas rozarlos. Llegamos a situarnos en el momento de este encuentro de hoy seleccionando cautelosamente sólo retazos del pasado. No hablamos de los buenos tiempos, ni tampoco discutimos tema tan central como el del desastre que nos había separado. Creamos, así, una burbuja de tiempo en la que nos cobijamos precariamente, mientras comíamos y la conversación progresaba con una naturalidad cada vez mayor así que transcurrieron las horas.

Fernando contó las muchas peripecias de su vida de todos estos años con un tono de voz que intentaba transformar hechos transcendentales en ocurrencias cotidianas.

—¡Soy francés! — fue todo lo que dijo para referirse al desgarró de haber perdido una patria.

La conversación languidecía a ratos y, con el paso de las horas, y los efectos de la comida, el vino y el calor de la siesta, las máscaras que habíamos adoptado amenazaban desprenderse y dejarnos al descubierto. Fernando daba muestras de aferrarse a la suya con particular empeño. Tras ella se mantenía en pie el trozo de vida que no le había arrebatado el tiempo. Apenas sí mencionó las penurias sufridas al tratar de adaptarse al nuevo país y poder así injertar en este otro suelo la poca vida que había logrado rescatar del suyo propio. Poco dijo de los varios trabajos y empleos que él y Marcela habían tenido que aceptar para sobrevivir y aludió sólo muy veladamente al dolor de ver cómo su familia, la que le había quedado, se dispersaba por los rincones del mundo. Tampoco se lamentó de que ahora tuvieran que vivir este último tramo del camino Marcela y él solos en este lugar inhóspito haciéndole frente a la insistencia implacable de los recuerdos. Me conmovía tanta voluntad en vida tan frágil. Sólo en contados momentos, en instantes fugaces, por entre los resquicios que no había tapiado su voluntad, el miedo se asomaba a sus ojos. Y cada vez que esto sucedía, Fernando, haciendo un esfuerzo que me sorprendía, lograba controlar el temblor que empezaba a delatarlo.

La voluntad de Fernando se resquebrajaba visiblemente sólo cuando su vista se encontraba con un cuadro con una gran foto de un muchacho apuesto de mirada triste que desde la pared del fondo dominaba toda la habitación. Yo sabía que era Gonzalo, su hijo mayor, quien de niño jugara con nuestro hijo por las somnolientas calles de nuestra apacible ciudad. Era una foto de Gonzalo de la época en que había sido “desaparecido” la noche



misma del día en que sobrevino el desastre. Ya concluido el almuerzo y a la hora de los postres no pude contener mi curiosidad y me atreví a preguntarles si sabían algo de Gonzalo.

— Sí — respondió Fernando suavemente — es la foto de Gonzalo.

Luego de un largo silencio, mirando más allá de la foto, y con una voz desprovista de inflexiones, añadió Fernando:

— Sí, me mataron a mi hijo.

Y antes de que ninguno de nosotros tres pudiera decir nada, empezó Fernando a revivir la noche en que Gonzalo fue a despedirse de ellos burlando el toque de queda que se había impuesto en la ciudad. Mirando al vacío, se estremeció al habernos del estruendo de los golpes de las bayonetas en la puerta de calle, y cerró los ojos al recordar a su hijo saltando por la ventana para tratar de escapar por el patio trasero de la casa.

— Fue lo último que supimos de él; fue la última vez que lo vimos — continuó la voz casi en un susurro.

De vuelta en la realidad de la tarde que ya comenzaba a llenarse de sombras, y sin rendirse al dolor, Fernando relató sus esfuerzos de muchos meses por averiguar el paradero de su hijo. Nos habló de sus visitas a innumerables oficinas, ministerios, organizaciones civiles en las que rogó, suplicó, lloró en busca de noticias. Con voz sorda recordó a varios antiguos amigos y conocidos de los buenos tiempos que, por haber entrado a colaborar con el nuevo régimen, podrían haberlo ayudado, y nos contó cómo éstos entretuvieron sus esperanzas con vanas promesas dilatorias. Fueron años de penoso peregrinaje antes de tener que rendirse a la evidencia de que ya nunca más verían a Gonzalo.

— Cuando acepté lo inevitable — dijo Fernando — encontré si no la paz, la resignación. Sin tener que recurrir a nadie, podía poner ahora a buen resguardo la memoria de mi hijo Gonzalo y podía también tratar de vivir con lo que me quedaba, Marcela y mis otros hijos.

Y en torno a la memoria de Gonzalo erigió muros impenetrables que preservarían su recuerdo.

Sin embargo, algunos años después, dos de éstos a quienes él un día había considerado sus amigos violaron sus defensas removiendo el recuerdo de Gonzalo que ya Fernando había ordenado en su memoria.

— Llegó carta en la que, torturados por los remordimientos, me informaban que ellos sabían dónde y cuándo había muerto Gonzalo. Me decían también dónde podría yo reclamar los restos de mi hijo. Se oía muy lejana la voz de Fernando. Pero, de pronto, se puso de pie y, con una energía que parecía haberle abandonado, otra vez en control de su voz y de sus gestos, Fernando concluyó:

— Yo les respondí que ya habían enterrado a mi muerto, y que el resto, lo que no estaba en mí, era ahora de la tierra y de Dios.

Y el comedor se llenó de una gran paz y de un gran silencio.

No habíamos encendido la luz y la habitación estaba en sombras. Fernando había vivido una tarde con nosotros como me pareció entonces que se lo había propuesto. Ninguno de los cuatro cayó en ningún momento en la autoconmiseración. Y aunque la amenaza de las lágrimas estuvo siempre presente, éstas no se materializaron.

Con la llegada de la noche las fuerzas de Fernando se agotaban y su voluntad sola ya no era bastante para seguir sosteniéndolo. La chaqueta, antes impecable, yacía desmadejada sobre una silla. La corbata de pajarita colgaba indefensa de un lado del cuello de la camisa. La gomina que había mantenido el pelo de Fernando en su lugar empezaba a desleírse con el paso de las horas y se mezclaba con la tintura que había pretendido ocultar las canas. Y cuando ya pensaba que Fernando se desplomaría y yo no sabría qué hacer, éste se irguió en toda la majestad de su metro ochenta y cinco, se acomodó el cabello y la ropa y, con gesto de gran señor que pone fin a una grata visita, nos invitó a salir al “jardín”. Al salir del departamento nos miramos con una mirada que nos decía que nos habíamos aventurado en zonas de nuestras vidas todavía muy sensibles. Creo que entendimos que cualquier prolongación del momento podría abrir grietas irreparables en esa amistad tan profunda que había sobrevivido tantos años y tantos cambios de fortuna. Nos correspondía ahora preservarla en el momento vivido, sin someterla a más pruebas, ahí, al abrigo del tiempo.

De la mano de Marcela, Fernando nos guió por los mismos oscuros corredores que ahora no me parecieron tenebrosos y salimos hasta la puerta de la calle. Desmintiendo las promesas que nos hacíamos de vernos pronto de nuevo ese verano, otra mirada nos hizo saber que este adiós sí que era para siempre. Después de los abrazos, de nuevo señor de su casa, del brazo de Marcela que lo sostuvo hasta el final de nuestra despedida, Fernando continuó prolongando el definitivo adiós hasta el momento mismo en que nuestro coche se perdía de vista a la vuelta de la esquina.



**Si contra nuestras penas hay esperanza  
México 1986 — México 1996**

**Luis B. Eyzaguirre**  
University of Connecticut

“¿Qué tierra es ésta?”  
José Emilio Pacheco

**México 1986.**

Es un fatigoso amanecer de un día de enero como tantos otros en la larga y azarosa historia de la ciudad de México. Arañando las espesas y porfiadas nubes, el sol ha logrado imponer un indicio de luz en la ciudad ya despierta al desafío de una nueva jornada. La incierta luz de este también incierto comienzo de 1986 acompaña a miles de mexicanos que, con la vuelta a sus labores cotidianas, parece que de nuevo se resisten a abandonar la esperanza. Su silenciosa marcha pareciera señalar su determinación de darle una nueva oportunidad a la desmedrada vida que les ha sido impuesta. Tal vez algún día su verdadero sentido les será revelado.

La historia de los habitantes de este sufrido valle de México ha sido una lucha constante por conquistar un espacio menos precario que pudiera acoger y hacer realidad los modestos sueños de millones de mexicanos. La urgencia por encontrar solución a sus muchos problemas es aún más apremiante esta mañana al observar la terrible devastación dejada por el terremoto de 1985, el más reciente de sus infortunios. Y, pese a la destrucción, como tantas otras veces, este nuevo desastre parece haber hecho despertar las dormidas esperanzas del sector de la población que más sufre.

El movimiento sísmico sacudió no sólo los edificios sino que también remeció las bases de las estructuras políticas del país. Durante las primeras horas después del pánico general, los estudiantes universitarios y las brigadas de los barrios populares se organizaron para encargarse ellos mismos de restablecer orden en la ciudad haciendo que los servicios de urgencia volvieran a funcionar. En las áreas más afectadas por el terremoto, se establecieron centros de alimentación con donaciones privadas y se organizaron escuadras civiles de salvamento. En reiteradas ocasiones fue rechazada la presencia de la policía y del ejército por grupos ciudadanos que insistían en que no se necesitaba una intervención oficial en la que ellos por lo demás no confiaban. En todo caso, añadían, los vecinos del barrio ya habían logrado controlar la situación.

Las oportunas decisiones tomadas y la serena determinación de la población de los barrios populares debe haber hecho meditar al partido único de gobierno sobre el poder que el pueblo podría conquistar si se organizara para combatir las muchas injusticias a que diariamente son sometidos. La revista *Proceso*, a grandes titulares, informó sobre la intervención popular y la interpretaba como toma de control de la ciudad por la población civil y como repudio abierto y explícito del PRI (Partido Revolucionario Institucional), hasta ese momento árbitro supremo de la vida mexicana.

La política, en sus formas más degradadas, es el gran mal de México. El discurso político en los medios de comunicación es ensordecedor tanto en el Distrito Federal como a lo largo y ancho del país. El PRI ha logrado mantener un control estricto y absoluto en las áreas que más directamente afectan las vidas de los mexicanos convirtiendo a todo México en una enorme, monstruosa y monolítica pirámide a la cual, sin embargo, la abrumadora mayoría de los mexicanos aspira tener acceso. Se acepten o no los postulados del partido, es artículo de fe que ser miembro del PRI es, si no el único, por cierto el más corto y seguro camino hacia la consecución de algún tipo de futuro.

El poder del PRI sale desembozadamente a la superficie cada seis años cuando el Presidente de la República en ejercicio designa a la persona que ha de ser el candidato del partido para las elecciones próximas, determinando con ello quién le sucederá en el cargo. A este ejercicio de la voluntad del Presidente de la Nación el pueblo llama "El Dedazo", convirtiendo el acto oficial en algo más bien jocoso, aunque no cuestione la autoridad de quien lo decreta. A Miguel de la Madrid le corresponderá ejercitar "el dedazo" previo a las elecciones de 1988. El terremoto de 1985 y sus consecuencias políticas pareciera sugerir que De la Madrid será el último Presidente que podrá ejercer este derecho en forma tan absoluta e inapelable. La estructura sobre la que descansa el PRI se ha resquebrajado de manera tal que todo indica que ya no será posible repararla. Y esto a pesar de que todavía gran

parte de la población no quiere correr el riesgo de ser excluida del círculo de los triunfadores. Y, más aún, el temor a una inestabilidad política y social más grave que la existente es mayor que el disgusto con que los mexicanos miran a sus líderes. Sin embargo, ya no se puede ignorar que el poder absoluto del PRI está irremediablemente minado por más de sesenta años de gobierno, de mal gobierno, dicen muchos mexicanos.

El PRI está por cierto consciente de la animosidad y resentimiento que se han ido acumulando a lo largo de los años de su gestión de gobierno. Es así como, con metódica regularidad, pretende encubrir prácticas corruptas con gestos de apaciguamiento social. Variadas actividades culturales son asequibles al pueblo a un costo mínimo. Los parques públicos se mantienen relativamente limpios para sus usuarios habituales, las clases más modestas de la ciudad. Las líneas del metro, pese a que continúan siendo insuficientes para satisfacer las necesidades de una siempre creciente población, se han extendido hacia las afueras de la ciudad y algunas líneas se han creado. Existen planes y más planes (que no se implementan) para combatir una contaminación ambiental imposible de ignorar. También se discute con regularidad la potencialmente desastrosa inversión térmica que todos los inviernos desciende sobre la ciudad de México.

Algunas de estas medidas o gestos conciliatorios del gobierno ampliamente publicitados por la prensa oficial, han logrado hasta el momento contener las muchas tensiones sociales. Sin embargo, los males son tan serios y evidentes, y las medidas tan inadecuadas, que el fermento social ya no podrá ser frenado a menos que se encuentren soluciones efectivas a los males que afligen al país. En estos días (abril de 1987), el valor del dólar ha sobrepasado los mil pesos. El índice de inflación es más del ciento por ciento anual. En el caso de la ciudad de México, y en el plano que directamente toca la vida de sus pobladores, cerca del sesenta por ciento de los más o menos dieciocho millones de habitantes comen sólo una comida al día. Más del cincuenta por ciento tiene que vivir sin agua potable y sin facilidades sanitarias. Larga, muy larga, es la lista de problemas que esperan solución.

Estas son, por cierto, cifras y realidades abismantes que parecen haber puesto fin a lo que se pensaba que era fuente inagotable de paciencia y resignación. Los mexicanos están ahora reaccionando con una violencia en aumento que rechaza el discurso del gobierno y que exige cambios. Todas las señales indican que se cansaron de esperar. Los partidos opositores de izquierda, una vez más hablan de unirse y presentar un frente común para las próximas elecciones. Los estudiantes universitarios, por su parte, se organizan políticamente demandando sus derechos a un sistema que permita que la educación beneficie también a los sectores económicamente más necesitados. En enero de 1987, 60.000 estudiantes se congregaron en el Zócalo, frente al Palacio de Gobierno, para protestar por medidas que

afectarían en forma decisiva a un número muy considerable de entre los 400.000 estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se oponían en términos inequívocos al aumento repentino y drástico de los requisitos de admisión así como al alza de la matrícula que, de la cantidad nominal de diez centavos de dólar, llegaría en muchos casos a noventa dólares anuales. La cifra mencionada, que en muchos otros países parecería por lo menos tolerable, se considera inalcanzable para decenas de miles de estudiantes mexicanos. Esto puede dar una idea de la magnitud de los problemas que afligen a las clases asalariadas del país.

Y, pese a todos estos y muchos otros abrumadores problemas, el pueblo que los sufre, hoy como todos los días laborales, llena las calles de la ciudad de México, camino a sus trabajos, muy temprano en la mañana, como si ellos supieran lo que otros todavía no saben: que la última palabra sobre sus destinos no ha sido aún pronunciada. En alguna ocasión, el extraordinario novelista mexicano Juan Rulfo dijo, desesperando de que hubiera solución a tanta injusticia: "no se puede contra lo que no se puede". Otro notable escritor mexicano de nuestros días, José Emilio Pacheco, toma otra frase de Rulfo y la hace parte de un bello poema donde se inquiera "Digan si ven la tierra que merecemos. / Si contra nuestras penas / hay esperanza". La respuesta empieza a darla un pueblo que se niega a abandonar la esperanza de que exista alguna manera de cambiar el curso de sus destinos.

Un artículo aparecido en la prensa mexicana poco después del sismo ponía de relieve el trabajo por realizar en más o menos estos términos: con piedras rescatadas de las ruinas del terremoto de 1985, los mexicanos deben crear una ciudad nueva, un país nuevo, una vida nueva. Alentador es poder pensar que esta mañana de enero de 1986, con miles de mexicanos camino a sus ocupaciones habituales por entre las ruinas de la ciudad, representa el comienzo de un largo camino a una vida mejor.

(Versión en inglés de esta crónica apareció, con ligeras variantes, el 7 de abril de 1987 en "The Hartford Courant", Hartford Connecticut y fue luego reproducida por "Los Angeles Times")

## México 1996.

Eso escribía yo en una crónica periodística publicada en inglés en abril de 1987 luego de una estadía en la ciudad de México en enero de 1986. Me había conmovido lo que vi y quise interpretarlo como un signo de esperanza en el acontecer mexicano. Mis conversaciones con algunas poetisas, profesores y estudiantes universitarios mexicanos, así como las impresiones compartidas en las calles de la ciudad con algunas personas que tuvieron a bien responder

a mi curiosidad, tendían a corroborar la atmósfera de cauto optimismo que se filtraba por entre los escombros a que habían quedado reducidos parte del centro de la ciudad y muchos de los barrios populares. Y fue así como de pronto, cediendo a la incitación del momento y llevado por el hilo de los recuerdos, me encontré volviendo a viajes anteriores y a la ilusión que siempre ha despertado en mí la ciudad de México desde una primera visita en 1967. Me imaginé otra vez caminando despreocupadamente las tres o cuatro horas que, sin que me diera cuenta, me llevaban por Reforma de Chapultepec al Zócalo, atraído a menudo a áreas verdes donde hermosos jardines invitaban al descanso y edificios venerables, cargados de historia, parecían acoger la presencia del ser humano. De nuevo iba, sin sobresaltos, a esa maravilla que es Teotihuacán y me perdía en sus avenidas pensando que los yerros del pasado serían rectificadas. Y retornaba a la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, la que ahora era precisamente eso, de las Tres Culturas, superadas, por fin, tanto la tragedia que se narra en los *Cantares Mexicanos* (*Manuscrito de Tlatelolco, 1523*) como esa otra, más reciente de 1968, no menos sobrecogedora. México se me ofrecía, una vez más, como la esperanza de una ciudad labrada por los hombres para dar albergue a un futuro mejor.

Me trajo entonces de vuelta a la realidad el recuerdo moderador de otro viajero, misterioso éste, que se esfumó en el todavía esperanzado mundo revolucionario de 1913. Ambrose Bierce, el “gringo viejo”, ahora personaje en una novela de Carlos Fuentes, buscaba lo que tantos otros, antes y después de él, han creído posible encontrar en México: un espacio “nuevo bajo el viejo sol”. Y, en pos de esa ilusión, Bierce desaparece en el aluvión revolucionario para nunca más saberse de él.... Hubo otros viajes para mí después del de 1985; entre ellos el de 1991. Para entonces, el centro de la ciudad había sido abandonado a su propia suerte, desplazado como foco de la vida comercial y social por los “adelantos” impuestos por una nueva tecnología. Caminar por el centro fue ahora una aventura desoladora. Por su parte, la Plaza de las Tres Culturas en el sector de Tlatelolco (apresuradamente y a medias reconstruido) ya no inspiraba. El “paseo” a Teotihuacán, que hicimos en locomoción pública, desoyendo los consejos de un amigo, fue algo conmovedoramente impactante. Creo que nunca podré olvidar lo que vi entonces en la estación del metro en “Indios Verdes”, donde nos dejó el camión que nos había traído ya tarde de vuelta de Teotihuacán. (Tampoco puedo armarme ahora del valor necesario para recrear los detalles de ese momento). Lo cierto es que, mientras con varios cientos de otros usuarios del metro hacíamos cola para sacar los billetes de vuelta al centro, nuestro “paseo” al evocador y siempre imponente centro cultural y religioso de los teotihuacanos se transformó en un penoso y riesgoso encuentro con una muestra de la miseria a la que algunos seres humanos pueden condenar a otros seres humanos. Si los que gobiernan la



ciudad alguna vez vivieran esta experiencia, si tomaran el metro en una estación como ésta de “Indios Verdes” a la hora en que los trabajadores terminan sus faenas, es posible que algo hicieran por mejorar la situación.

¿Tendrá razón Rulfo después de todos estos años? ¿Es que, de veras, “no se puede contra lo que no se puede?” ¿Es que ya ni siquiera la ilusión de un mundo menos injusto, más humano, se puede rescatar? Entonces habría que admitir que las muchas evidencias aterradoras de la realidad que viven millones de seres humanos, ocultas tras la frialdad engañosa de las cifras, son obstáculos insuperables que hacen que se oiga cada vez más débil el llamado de los que no tienen.

Y, sin embargo....

Poco después de la crónica en cuestión, el “dedazo” de Miguel de la Madrid consagrando a Carlos Salinas de Gortari como el candidato oficial del PRI para las elecciones presidenciales de 1988 todavía pudo considerarse como confirmación del optimismo. Salinas, joven economista entrenado en los Estados Unidos, auguraba un nuevo amanecer mexicano. El nuevo líder conduciría el país a una nueva era que lo sacaría de un vapuleado “tercer mundo” para instalarlo, por fin, en ese “primer mundo” tan anhelado y esquivo. Muchos mexicanos llegaron a pensar lo hasta entonces impensable: ahora tendrían un gobernante bien preparado, con buenas intenciones y con los planes adecuados para llevarlas a cabo.

La primera fase de la gestión de Salinas contó con la aprobación de muchos entusiastas partidarios. Se aplaudía el dinamismo con el que, en corto plazo, se privatizaron compañías y empresas estatales mal manejadas; se empezó a pagar la deuda externa y se controló por un breve tiempo la inflación. El valor del peso se mantuvo firme y se elevó considerablemente el nivel de vida de las clases media y alta. Se prometía que la prosperidad naciente se filtraría luego hasta llegar a mejorar la vida de las clases asalariadas las que tendrían que tener un poquito más de paciencia. Se logró crear el espejismo, que por unos meses engañó también a los organismos internacionales y al gobierno de los Estados Unidos, que México se transformaba sin que se hubiera tomado ninguna medida que indicara cambio alguno en la estructura política del país, condición sine qua non para un desarrollo económico real y justo. La euforia y el triunfalismo iniciales, respaldados por la conquista que significaba el imponer en el mundo “desarrollado” la imagen de un “nuevo México”, hizo ignorar que recrudecía el gran mal de la sociedad mexicana (y de las otras sociedades latinoamericanas): la abismante desigualdad en la distribución de la riqueza nacional.

El “milagro económico”, sin embargo, empezó a ser descreído ya antes de que el Presidente Salinas terminara su período. Un signo de que las cosas ahora no funcionaban de acuerdo a los deseos de los gobernantes fueron los inesperados efectos del esperado “dedazo” de Salinas. El candidato

consagrado por el Presidente y por el PRI, Luis Donaldo Colosio, fue asesinado el 23 de marzo de 1994. Sin que se tuviera que esperar mucho, apareció un culpable (Mario Aburto) quien confesó ser autor del crimen siendo condenado a prisión mientras continuaba sosteniendo que lo había cometido solo, sin cómplices, eliminando así la posibilidad de una conspiración. Luego de apresurados conciliábulos, se tuvo que recurrir a un candidato de emergencia. El designado, Ernesto Zedillo, también tecnócrata educado en los Estados Unidos, fue elegido Presidente en 1994 en medio de airadas y violentas protestas que cuestionaban la legitimidad del proceso y de la elección misma. Para este momento, era por cierto difícil ignorar que el PRI estaba perdiendo control de la situación.

Tan pronto asumió Zedillo, se esfumaron todos los “milagros” de la Presidencia de Salinas. El peso se devaluó con dramáticas consecuencias para los asalariados; los acreedores extranjeros empiezan a exigir el pago de las deudas contraídas, alejando otra vez de México el sueño del ingreso a ese elusivo “primer mundo” de los privilegiados. Aun considerando la extraordinaria complejidad del acontecer histórico de México, sorprendió la rapidez e irrevocabilidad con que todo se desplomaba.

Ese mismo año de 1994, estalla en Chiapas una muy grave insurrección de las comunidades indígenas cansadas del abandono en el que por tan largo tiempo se las tiene. Ahora bien organizadas y con líderes conocedores del momento que vive el país, han forzado al gobierno a discutir con ellos el problema seriamente y a buscar soluciones que satisfagan sus exigencias. Como si la crisis no fuera ya muy amenazante, Zedillo tiene que encargarse también de tratar de aclarar las causas y consecuencias de otro ominoso asesinato, el del alto dirigente del PRI José Francisco Ruiz Massieu quien había propuesto en varias ocasiones reformas básicas en el partido. Raúl Salinas de Gortari, hermano del ex-presidente, es culpado de haber sido el cerebro que ordenó el asesinato y es recluído en una prisión de alta seguridad. Hace poco, mientras continúa detenido, se le acusa oficialmente de un nuevo crimen: el haber acumulado ilegalmente una fortuna de decenas de millones de dólares durante el período en que “servía” los intereses del gobierno.

Mientras este terremoto político sacude el país, el ex-Presidente Carlos Salinas de Gortari sale al exilio en desgracia sin que se sepa a ciencia cierta su domicilio actual. Su “desaparición” puede indicar la gravedad y radicalidad de la crisis política que afecta hoy a México: Salinas es el primer Presidente del PRI que deja el poder sin llegar a gozar impunemente de las riquezas mal habidas en el cargo y de los otros muchos privilegios de que todos los presidentes anteriores gozaron sin cuestionamiento serio alguno. Tan total es su caída que hasta tuvo que renunciar como candidato a la Dirección General de la Organización Mundial del Comercio, cargo que se consideraba le pertenecía, a juzgar por el apoyo internacional con el que

hasta entonces había contado. En declaraciones recientes, el escritor y científico Jorge G. Castañeda afirma haberse reunido con Salinas en un restaurante de Dublín el 6 de mayo de 1996. Apunta Castañeda: "Mi impresión es que es un hombre que se siente muy bien, con buena salud, buen humor y bien asentado en la ciudad". Interesante sería lograr precisar las razones de su bienestar.

Hace algunos meses, el 15 de diciembre de 1995, el PRI tuvo que firmar un acuerdo con el PAN (Partido de Acción Nacional, de derecha) y con el PRD (Partido de la Revolución Democrática, de izquierda) estableciendo las reglas a que se ajustarán las elecciones del año 2.000. El pacto, entre otros acuerdos, permitirá participar a candidatos independientes que hayan conseguido firmas que correspondan al 2% de los electores legalmente registrados. El Alcalde de la ciudad de México ya no será nombrado por el Presidente de la República; será elegido por el pueblo. Se insiste reiteradamente en que habrá una transición a una "verdadera democracia", promesa que se acepta con una buena dosis de escepticismo si se considera que un ente tal no ha logrado probar su existencia real en la vida política de país alguno hasta este momento. Tal vez, más cerca de la realidad que vivimos está lo que uno de los miembros del Instituto Electoral Federal sugiere cuando describe los cambios propuestos como equivalentes a ir de un "plumazo" (ya no un "dedazo") de "una máquina de escribir manual al Internet", manera muy de nuestros tiempos de medir el progreso social.

Mientras todo esto se discute, los males endémicos de México continúan azotando a los pobres. Las estadísticas más recientes indican que hoy se sufre la recesión peor del siglo. El poder adquisitivo de los asalariados ha declinado en un 30%. La contaminación ambiental alcanza hoy niveles más elevados que en 1986. Según los propios órganos oficiales mexicanos, el nivel de aceptabilidad ambiental en 1995 fue excedido en 324 días del año. Expertos mexicanos admiten que hay estado de emergencia ambiental permanente, todos los días del año.

Muchas lecciones debieran derivarse de la situación mexicana. Y, desde luego, no sólo para los mexicanos. Lecciones que tendrían que ver con la determinación de cuáles son las necesidades verdaderas más urgentes de un pueblo; con un discernimiento más humano de lo que se debe entender por democracia; con lo que implica ser habitante de un "primer" o de un "tercer" mundo. (Como nunca se habla de un "segundo" mundo, ese mundo vacante pudiera ser ocupado por los latinoamericanos). Y, por cierto, debiera dejarse muy en claro el sentido de la palabra autonomía. Una auténtica autonomía, no ésa que nace con frecuencia reveladora en momentos de pasajera euforia triunfalista porque algo o alguien le ha concedido a un país latinoamericano el "derecho" a considerarse su igual.

En 1986 la esperanza de cambio surgía de entre las ruinas causadas por un fenómeno natural: el terremoto de 1985. En este año de 1996, una nueva

esperanza emerge de una crisis que es consecuencia de años de mal gobierno por parte de líderes políticos que, a regañadientes, toman medidas de emergencia para tratar de mantener control de una situación que se les escapa. Hay ya bastante evidencia para poder pensar que el ciclo empezado con la Revolución Mexicana en el lejano año de 1910 y dirigido por el PRI, criatura de la revolución nacida en 1934, está llegando a su fin. Es posible que uno nuevo empiece que preste oído al desesperado llamado de "los de abajo". Y es todavía posible que la respuesta sea que sí, que sí "se puede", por lo menos contra algunas de las muchas injusticias. Que haya entonces, por fin, alguna respuesta afirmativa a esa tantas veces reiterada súplica: "Digan si ven la tierra que merecemos. Si contra nuestras penas hay esperanza".

Hartford, septiembre de 1996



# CREACIÓN



## **POESÍA**





## Presentación

Hace algunos años en una librería de viejo en la ciudad de Londres, cerca de la plaza donde solía pasearse Virginia Wolf y que la llamaba *My Wilderness*, encontré un libro muy antiguo, especie de bestiario, que refería las características de ciertas especies Reales e irreales. Me llamó la atención la descripción de “Poeta” que, al principio me pareció errónea y pensé que simplemente se había transgredido el nombre de la especie a la cual se refería. Esta decía así más o menos: animal raro, nocturno y arriesgado para conseguir su presa. Su caminar es lento, pesado, e inclina su cabeza mirando el suelo como el riesgoso mapa de un camino invisible. Balbucea frente a otros y sacude su enorme cabezota mientras su pequeño dedo dibuja códigos en el aire, los sigue porque son destellos que no obedecen a la lógica por sus sonidos e imágenes. Hay en ellos un sentido plástico y cinemático. Levanta sus enormes ojos hasta perderse con ellos en la noche. Desaparece en nuestra presencia, nos desorienta y nos encanta. Sus sueños, dicen los que lo conocen, son ricos en colores y en cuerpos en movimientos, cuerpos extraños y voluptuosos, coléricos y sonrientes, burlones y sentenciosos. Sus códigos, además, son como pequeñas partituras musicales que sólo pueden ser traducidas al latín y a los idiomas que de él derivan. Dicen que su lengua es bífida así se ayuda para no mezclar los sabores, silbidos y lenguajes domésticos con los nocturnos. Es excesivamente curioso y todo para él es una gran aventura porque vigila con su sexto sentido o presentimiento los desastres. Todo en él deja un regusto a maravilla y obliga a la reflexión sobre el significado de la vida, de la muerte y del amor. Es inofensivo, en la antigüedad comía en la mano de la gente, hoy 1765, (fecha de edición del libro) escapa del ruido y de la voracidad social que caracteriza a sus iguales. La luz solar le otorga un raro halo que sólo se ve por la noche. En esta especie habita un hechizo milenario que los hace eternos.

Dejé el libro, me quedé pensando o aturdido, de pronto me encontré frente a los daguerrotipos de Nerval, seguido de Baudelaire, Rimbaud, el verso “de la musique avant toute chose... / choisir des mots sans quelque méprise” y una larga melena y una pipa de Bretón y una revista de Chile de

1940 con las firmas de Braulio Arenas, Rosamel del Valle, Gonzalo Rojas y el nombre “La Mandrágora”, y el viaje de un joven venezolano a esas tierras para compartir el vino y las palabras.

Sentí la presencia de algo a mi lado derecho, giré la cabeza y vi sobre un pequeño estante una fotografía que se destacaba en la portada de un libro. Lo tomé, sonreí y leí la corta y lacónica biografía: Juan Sánchez Peláez, Caracas, (1922). Con su primer libro *Elena y los elementos* (1951) se inicia la poesía moderna venezolana. Después de Chile vivió en París, donde deslumbrado por la belleza de una mujer norteamericana que salía del Louvre del brazo de su esposo, se arrodilló frente a ella y le pidió que se fuera con él. De esa unión nacieron dos hijas que pasaron sus primeros años en Maturín. Después de la separación obtuvo la beca de la Universidad de Iowa en 1970. Para esa fecha ya habían aparecido los siguientes libros: *Animal de costumbre* (1959); *Filiación oscura* (1966); *Lo huidizo y permanente* (1969); *Un día sea* (antología, 1969). De retorno a Nueva York en 1971 conoce a su actual esposa Malena Cohelo. En su casa de Caracas en el barrio Los Palos Grandes terminó los siguientes libros: *Rasgos Comunes* (1975); *Por cual causa o nostalgia* (1981); *Aire sobre aire* (1989); *Poesía* (antología, 1993). Recibió varios reconocimientos literarios, entre ellos el Premio Nacional de Literatura de Venezuela. La crítica en general, lo considera uno de los mayores poetas Latinoamericanos de este siglo. Salí en ese raro día soleado de Londres, caminé por *My Wilderness*, y repetía casi automáticamente aquel poema que me había leído en el exuberante jardín tropical de su casa de Palos Grandes muchos años antes:

Soplo el grano, paso el dedo en la llama. Me envanece la palabra que hallo,  
que busco en vilo, riberas arriba o abajo, absorto, (de mí, del rumor), ahíto  
y solo.

**Rodolfo Privitera**

**Juan Sánchez Peláez**

**A Título Provisional**

A un paso de la medianoche

están las almas

cerca de esa habitación

a dos pasos

tocan las ventanas

a las tres horas de lo infinito

permanecen idénticas

bajo el sol

aunque brillan más

y tú tiemblas

y no oyes nada

porque guardan silencio

y la distancia que nos  
separa de ellas  
es grande

al amanecer se han ido  
desde aquí

cierra ahora tu puerta  
y prende una lámpara.

## Venezuela: tres generaciones, tres poetas: Juan Calzadilla, Luis Alberto Crespo y Yolanda Pantin

La década del 60 está marcada por muchos acontecimientos que van desde la pesadilla atómica hasta la apertura económica pasando por movimientos que proponían cambios más profundos en las estructuras sociales. Todo sucedía excesivamente rápido: las minorías y las mujeres afirmando sus derechos, el conflicto con Cuba, la muerte de los Kennedy y de Martin Luther King, los hippys que se oponían a la guerra y proponían una vida comunitaria austera y sin diferencias sexuales. Esa década, entonces, es de ruptura y apertura, de angustia y esperanza. Enmarcados por esos conflictos externos, los poetas tienen y sienten la obligación de acompañar esos cambios y proponerlos en su trabajo y visión del mundo. La ruptura con el pasado inmediato es tan profunda que los poetas latinoamericanos de la generación del 60 se sintieron libres para incorporar las experiencias hechas por la juventud en otras sociedades. Esta actitud tendrá una influencia decisiva para las generaciones posteriores. Podríamos señalar muy rápidamente esos grupos que se movieron con ese criterio de ruptura e innovación: el *Nadaismo* en Colombia, al grupo de la revista *El corno emplumado*, en México, a los poetas de la revista *Opium* y *Eco Contemporáneo* en Buenos Aires, y a los jóvenes que se nuclean en la publicación *El techo de la ballena* en Caracas. Todos ellos influidos por la actitud de la *beat generation*, los surrealistas, y los maestros que llaman sus precursores. En Venezuela, el movimiento *El Techo de la Ballena* tiene características particulares debido a las circunstancias políticas. Depuesto el dictador Pérez Jiménez, los jóvenes intelectuales forman grupos que se expresarán a través de sus publicaciones, revistas y libros editados con el mismo sello editorial. Este es el caso del movimiento señalado más arriba.

Juan Calzadilla es uno de los protagonistas más importante de ese grupo. Su libro *Dictado por la jauría* de 1962, establece una experiencia escritural renovadora. Su lirismo no es parte de una estética “escapista” sino de un juego entre la realidad circundante y el yo poético. De esta tensión surgen asociaciones, elipses y metáforas que poseen la contundencia de la realidad misma. Es decir, el sujeto alienado denuncia con violencia las

circunstancias que lo condenan al “exilio” espiritual y material.

Luego aparecen *Malos modales* (1965) y *Las contradicciones sobrenaturales* (1967) en los cuales se afirman la experiencia escritural, su rigurosidad expresiva, su capacidad de síntesis, pero al mismo tiempo nos muestra a ese ser desdoblado sin identidad que se busca con la ilusión de encontrarse. Sus libros de poesía posteriores, entre los cuales se encuentran, *Ciudadano sin fin* (1969); *Oh Smog* (1978); *Táctica de vigía* (1982); *Una cáscara de cierto espesor* (1985); *Diario para una poesía mínima* (1986) y su libro de relatos *Bicéfalo* (1978) se convertirán en testimonio de su evolución personal y de su estilo paradójico, al cual se debe sumar el humor negro y una visión nihilista de la realidad.

Luis Alberto Crespo, puede situarse en otra generación, posterior a la de *El Techo de la ballena*, pero contemporáneo y receptor de la aventura vital y literaria de todos ellos. Sin embargo, su poesía escapa a la temática de la ciudad y al cosmopolitismo. En sus dieciséis libros publicados hasta ahora se mantiene una constante depuración estilística que bien puede asociarse a trazos pictóricos en donde los conceptos, y a lo que ellos refieren, desaparecen o se atenúan o sólo vibran en la intensidad de la luz a la manera del maestro Reverón, cuyas pinturas más notables destacan esa claridad tropical que sutaliza y posibilita solo la insinuación de la figura. Si en esta poesía sobrevuela cierto clima regional debido al manejo de conceptos específicos del medio rural y de giros infantiles propios de ese medio, nada más lejos de ese folklorismo decimonónico. Todo ello conforma un mundo personal y que sugiere el rescate de una historia cuyo sujeto permanece en constante deslumbramiento y aprendizaje. En esta poesía, con tan precarios elementos, se impone una profunda reflexión sobre el ser, su búsqueda, su realización, su nada. Rilke sostenía, que la llanura es una dimensión metafísica, y la poesía de Luis Alberto Crespo lo confirma, pero lo resuelve en la escritura. Desde su primer libro, *Si el verano es dilatado* (1968) hasta *Lado* (1996) pasando por sus dos antologías, *Costumbre de sequía* (1978) y *Como una orilla* (1997), se puede observar la depuración de ese lenguaje preciso y despojado como enfatizando la indigencia propia, la del mundo y la del instrumento poético.

Yolanda Pantin publica su primer libro de poesía *Casa o lobo* en 1981. A partir de allí se sucederán cinco libros más hasta *La quietud* (1998). Formó parte en 1981 en la creación del grupo *Tráfico*, que fue la renovación contestataria aunque desde otra perspectiva y otra problemática de *El techo de la ballena* veinte años antes. Este grupo no sólo denuncia la corrupción política sino también la inercia o apatía de los intelectuales que en cierta medida recibían los beneficios de la elite política.

En su primer libro *Casa o lobo* es el recuerdo del pasado que se pierde entre las sombras, entre gestos y actitudes, entre lo no dicho, por eso el lenguaje se hace parco, cortante, libre con ciertos visos de incoherencia

(externa) que no son sino la coherencia interna del discurso de la memoria. Esa memoria va a persistir aunque con altibajos en toda su obra. Ese divagar entre la soledad y la angustia no es sino la búsqueda de identidad, a través de su historia personal, de un yo que pueda articular el presente histórico del sujeto poético. Para ello debe recuperar y desnudar los mitos infantiles, las relaciones familiares, el paisaje. En su obra posterior, hasta nuestros días, se agudiza esa interacción entre la realidad exterior, la memoria y el yo psicológico a través de un lenguaje preciso y lacónico comunicándonos así, en forma directa, su experiencia viva.

Por último, es bueno señalar la paradoja final de esta limitada presentación. A pesar de la incuestionable calidad de la poesía moderna venezolana, se carece de un estudio profundo sobre las diferentes tendencias, búsquedas y estilos que la articulan. La academia y los estudiosos aún ignoran ese corpus fundamental dentro de la variedad de la poesía en lengua castellana.

**Rodolfo Privitera**





Juan Calzadilla

*¿Por qué tengo yo que ir más aprisa?*

A través de la ventanilla del automóvil  
observo los muros, las casas, las calles,  
los árboles, los pastos, los cultivos, los baldíos,  
que ante mí también pasan raudos  
a la misma velocidad a que yo paso  
pero en dirección contraria,  
como si entre la naturaleza y yo se estableciera  
una pugna para decidir  
quién se despide y quién se queda.  
¡Oh, de ningún modo pretendo ni quiero  
permanecer fijo!  
Mi movilidad es lo que hace que viva.  
Es, así pues, mi carta de triunfo.  
Pero ¿por qué tengo yo que ir más aprisa  
y dar cuenta de los frutos de mi rápida incursión  
en esta vida, de las ganancias y pérdidas  
que en el trayecto hice?  
En realidad yo a donde quiero ir  
es hasta donde mi viaje termine  
No hasta donde ustedes quieren  
que yo rápidamente vaya  
haciéndome creer que con esto me ahorran  
más dolores y penas  
y que la partida y el final son igualmente fatales.  
En realidad, como les digo, yo lo que quiero  
es que me dejen llegar a donde mi meta se acabe,  
tranquilo, sin que sienta pena por no haberme ocupado  
de hacer el balance de ganancias y pérdidas,  
subido a mí mismo, sí,  
y apenas tan rápido  
como me lo permiten mis cuatro extremidades.

*Las puertas del espacio*

No escribo sobre aquello que pasa por mi cabeza.  
Más bien escribo sobre aquello por lo que mi cabeza pasa.  
Vivo solo, encerrado en mi cuerpo.  
Yo soy mi universo y mi solo firmamento.  
A veces desde afuera una corriente de aire entra  
cuando se abre la puerta y un montón de cosas  
viene a instalarse en mi mesa.  
¡Cuánto desearía yo que como la puerta  
mi cabeza pudiera abrirse siempre!  
Pero, ay, esto ocurre sólo algunas veces.

*Itaca*

Es más fácil llegar para el que está dentro  
que para el que viene de afuera.

No es menester que avance andando lentamente  
o a la carrera, que sepa la dirección o que la averigüe.

Ni que dé muestras de estar llegando, liviano o exhausto,  
a campo traviesa, por avenidas, bosques o encrucijadas.

No importa el medio de transporte, lento o acelerado,  
ni la velocidad a que hace el camino ni el paso de las horas.

Bien enterado del sitio, no necesitará cruzar la calle  
ni abrir la puerta para informar, como Ulises, que ha llegado.

Y para que, dentro, en el hogar estén junto a él convocados,  
al calor del fuego, unos brazos, una mirada, unos labios.

Bastará que esté en su casa  
para saber en ese mismo momento

que sin necesidad de venir de afuera  
ya ha llegado  
ya ha llegado.

*Escrito en el álbum de Emily*

¿En dónde está la grandeza de Emily?  
En su jardín. En el asombro menudo de las hojas,  
en los charcos con sapitos y légamo,  
en la azucenas y en la alondra,  
en la abeja dactilógrafa  
y hasta en una mosca espiando  
por el vidrio de su ventana.  
Del mármol no le hablen. Lo empleó  
contadas veces como cuando  
a Amherst llegaron tropas del norte  
y ella para demostrar su agradecimiento  
se imaginó tallada cual doncella de Orléans  
simulando en la piedra  
unos labios para siempre sonrientes.

*Andamio sin alas*

“Agárrese de la brocha y deme la escalera”.  
Eso me dijeron que hiciera, durante tantísimos años.  
Y junto con decirlo pasaban a la demostración.  
¿Y cómo hubiera podido darles la escalera  
estando yo subido a ella,  
en el más alto de sus peldaños?  
Por eso mis caídas fueron fatales  
pues ni siquiera tuve tiempo  
de pintar unas alas  
para, cual Icaro, agarrarme de ellas.



Luis Alberto Crespo

### **algún día**

Pienso en un camino  
y ya voy lejos.  
Juntos marchamos:  
yo sin salir de casa,  
él con la puerta cerrada.  
Cuando me pongo la mano en el pecho  
ignoro si me lleva  
o termina.

### **intemperie**

Miro mis manos:  
el cielo está despejado.

Nada presagia tiempos oscuros.

El monte de Venus  
amaneció limpio de toda culpa.

La línea del destino  
se ve nítida allá arriba,  
la de la vida  
se cruza con el infinito.

Miro mis manos,  
miro el cielo  
y no sé cuál de los dos  
es el verdadero desierto.

**piazan**

a Gustavo Pereira

Dices  
cuidado con pisarte la sombra.  
En eso eres **chaima**.  
Es como pasar sobre un cuerpo  
que acaba de dormirse  
o morirse  
y no vemos porque siempre es de noche.

Cuándo entonces seremos verdaderos  
con la sombra a nuestro lado  
iluminándonos?

**después del puente**

Si estuviera antes que la espina  
sería la herida que me espera.

Si me adelantara a la soledad  
me encontraría con nosotros dos.

Si esta noche no hubiera luna llena  
mi rostro se vería todavía en el estanque.

Si la hierba seca creciera frente a la puerta  
yo andaría por la casa sin llegar.

Y si la claridad alumbrara con la sombra  
usaría el olvido para no perderme.

**decir**

Quién es  
de tanto morir

Quién se envanece  
porque siente el latido  
ese fin que no cesa

Quién despierta  
pero no sale de sí

Quién duerme  
y vaga

(Del libro inédito *Ninguna Parte*)





Yolanda Pantin

## TEATRO DEGOLLADO

La frase no era: dime que no estoy loca  
dime que no estoy sola en el avasallamiento.  
Pedía la ventanilla para descansar.  
El mar abajo parecía un absurdo de olas apagadas,  
palabras nunca dichas en un vacío de años  
o el pensamiento hallado en una novela.  
Nos amamos, pero este amor no tiene cauces por donde fluir.  
Todo es igual y distinto,  
la clavícula que alguien reconoció  
como la mínima letra,  
la tarde contra esa otra ventana  
a través de la cual la luz entraba para borrarlos.  
Volamos encima de un pedazo de la tierra  
en el teatro de las humillaciones,  
pero aquella tarde la luz se derramó sobre los muebles de tu casa.  
Hubo destellos y tímidas verdades  
que implicaban el aceptar un destino literario  
o a uno de los fantasmas de tus dos elecciones.  
Tuvimos que viajar hasta una plaza donde un mimo no hacía reír  
a la corte de los desamparados.  
Bajo el mural de Orozco, en la brutalidad responsable de su rojo  
con whisky y *margaritas*, la dificultad que para mí significa  
sostener un discurso.  
Dime que no estoy sola en el avasallamiento.  
Pero el murmullo de esta máquina me alivia;  
también tu espalda y los brazos que  
pueden sostener una bandeja y un cuerpo.  
Me hubiese quedado en ese cuarto de hotel en Guadalajara  
cubierta por la ingenua estridencia  
de su papel tapiz floreado y no marcharme  
hacia mi otro destino

## ÉPICA DEL PADRE (FREUD MUSEUM)

— ¡las colinas de Hampstead!

una tarde  
luminosa

finalmente  
la casa

nada especial  
que la distinguiera

de las muchas otras

una pequeña  
pero suficiente

casa burguesa

de cuyo portal  
tomamos una fotografía

para que quedara en el recuerdo

**Q**ué solas estábamos  
en aquella habitación

tan particularmente  
desnuda

de encanto

como el cuarto de alguien  
muy entregado

a sus deberes

**E**speramos el turno  
para mirar

un vídeo  
donde

la voz de Anna  
nos descubría

lo que para ella misma  
parecía ser

un dato objetivo

Mi padre, decía  
en el jardín que amaba

con sus perros

La voz cascada de la hija  
ante el despliegue

en imágenes de su vida  
personajes y escenas familiares

hasta ahora olvidadas

**Y** había en la voz  
*algo* que se podía tocar

su extrañamiento

poder  
señalarse en aquella figura

de joven de antaño

como si no se tratara  
de ella

sino de una Anna  
otra

como tú misma  
espectadora

de tu propia vida  
en cierto sentido

fuera de la épica del padre  
en el Hotel Velázquez

Sí  
una historia diferente

juergas y tertulias  
con toreros

tanto que no podrían jamás  
reconocerse

**A**na

lo que habías entregado  
a los Otros

detrás de tu palabra de tí misma

como alguien desaparecido  
sobre el que se proyectan

los odios los amores

¿Escribía Anna Freud  
sin que nadie supiera

una ficción novelada

lo que podría haber sido  
en otras circunstancias

a la hora de la siesta?

¿Aliviaba su pena  
de esa manera

**A**нна

en la absoluta intimidad  
de su persona

rehaciendo su historia

según sus argumentos?

Alguna vez comentamos  
acerca de la épica

como cada ser humano escribe  
la novela de su vida

letra a letra  
y hay un gozo en ello

La vida de Anna Freud  
por ejemplo

no

la historia de su sometimiento  
o esa otra subrepticia

materia  
con la que una se hace

en el tiempo

la historia secreta  
de la que nadie da cuenta

porque nadie la concibe

Fue luego que me comentaste  
al salir del museo

que habiendo saqueado tu memoria  
como un vaciadero que decfa

*Funes el memorioso*  
para escribir tu relato

igual que Anna mirando  
las imágenes del padre

en el jardín de esa casa  
en Hampstead

no hay emoción alguna

Todo queda en las páginas  
de una novela irrepetible

jamás escrita  
y si lo fue

también olvidada

### GLACIAR PERITO MORENO

El poema ha caído como un bloque estrepitoso de hielo

Aquí crecen arbustos de hojas ralas  
y hay ovejas que pastan en suaves desplazamientos

Parecieran no moverse pero avanzan  
sobre la tierra

Yo pensaba acerca del “sentido”  
frente al paisaje

una manía tan infantil  
como hurgarse la nariz hasta hacerla sangrar

Fue un momento de estupefacción  
poética

Nos detuvimos ante el glaciar

una masa de frío que se alzaba  
setenta metros sobre nosotras

Queríamos tener una certeza de *impotencia*

No es que fuéramos nada  
es que el ruido de la mole al desprenderse

retumbaba  
como un corazón abierto

**PAISAJE DE UN SUEÑO**

He sostenido el paseo

a lo largo del río

marcas

hojas

pardas

y la cinta de agua

en el viento

— la cinta del río —

Si la vida se explayara  
como el paseo en el parque

bordeando el Hudson  
con un perro ovejero

pero

10% del sueldo

y

una cotidianidad desencajada

por esto o aquello

“Lo que me incita a escribir  
es una película de autoconmiseración

escucho en el viento

“Hemos perdido un paisaje  
pero no su memoria melancólica”



## PORQUE DE GANAR, UNO NO GANA NADA

Porque de ganar, uno no gana nada  
sólo esta maravilla  
de una manera atribulada  
Si pensamos que el sol es una estrella  
con los días contados  
—¿y luego?  
Se va perdiendo todo  
como una gracia de los cielos  
todo vuelve a su fracaso  
las margaritas, las joyas de Turmero

## IDEA DEL JARDÍN

### I

Cobra cuerpo el jardín

el nombrado, el que he soñado  
en mis poemas. Estar en casa  
con Lucky y los míos,  
entrada la mañana y que nadie  
me perturbe con sus voces.  
Sembrar híbridos, catleas, como  
mi padre en Turmero. Es mi deseo.

### II

Me dicen que he cambiado. Es cierto.  
El chancleteo. Ya no espero, ni tolero.  
En la oficina. Tantas. Quejas.  
Contra el jardín, pasos,  
taconcos. Son ciertas las matas  
que he sembrado. La pérgola, el vivero.  
Alguna vez. Contra toda realidad.

**BOSQUES**

Al final, invité a mis padres a almorzar en casa.

Celebraba que mis hijos habían regresado de viaje,  
y que había perdido un concurso literario.

Compré ‘aves del paraíso’, calas blancas  
que coloqué en un viejo jarrón de la familia  
contra la pared roja de la sala-comedor, recién pintada.

Preparé calamares en su tinta, porque recordé que cuando niña  
era un plato de grandes ocasiones

— es tan laborioso, exige tanta paciencia —

Lo acompañé de arroz blanco *al modo de Colombia*,  
y de una ensalada de lechugas y manzanas

que improvisamos al momento con Jimena.

Coloqué sobre la mesa el mantel más vistoso que tenemos,  
una carpeta marroquí (?) de tonos ocres,

y la vajilla heredada de mi pasado matrimonio.

Había una fuente con uvas y ciruelas,  
las frutas favoritas de mi madre.

*tan dulces, tan heladas.*

En la mesa, ya sentados, los hijos y los nietos,  
brindé por los momentos que la vida de alegría ofrece.

Mi padre quiso decir unas palabras.

Cuando uno es joven y sueña,  
desea grandes cosas,

algunas se cumplen y otras no, la mayoría  
son sólo sueños. Luego pasan los años,

lo escuchábamos decir,

Lo único que cuenta, si uno cuenta,  
si uno vuelve la espalda y mira

lo que hemos dejado

donde hubo bosques  
y el mar que se veía

para juntos celebrar este encuentro  
que al final recordaremos

por encima del llanto  
y la lección amarga.

**María Rosa Lojo**

## ***POEMAS EN PROSA***

### ***Linternas de noche***

La noche perfora los andenes con punteras de hierro, con tacos de charol. Abre agujeros de metralla en las columnas mudas, con bocas peligrosas.

Tienen labios de engaño pintados en forma de corazones, tienen pieles de purpurina que parecen un cauce de constelación, tienen carteras de plástico brillante donde se guarda una infinita voracidad.

Avanzan muslos bajo la tela sajada como anticipaciones de navaja. El viento de los sótanos muestra planetas que ruedan como glúteos. Te esperan en el camino hacia los trenes, para atarte a su órbita con un relámpago de pelo de Medusa y desviarte de la ruta del orden.

Te desafían con los ojos helados, vacíos como espejos. Te provocan con cerebros abiertos, desprolijos, carnales como sexos.

Los pasajeros las usan para espantar el mal de la vida, se las colocan como máscaras negras para que la desdicha no les llegue a las vértebras, para que los pulmones no se quemen con la respiración de la ciudad. Feroces y volátiles, deshechas cada mañana como un encantamiento de princesa. El día les quita su capa de amenaza, les destiñe su maquillaje de alucinación.

La noche las va encendiendo para el pavor y para la delicia.

Putas de manos leves como linternas se alzan en tu desierto como la flor del cardo.

### ***Parten los trenes***

Parten los trenes, fríos y duros como rodantes cárceles, a veces.

Te parten trenes. Te parten trenes en tres en cuatro: ojos que se enganchan como vilanos en salientes de omóplatos de codos de caderas, te parten trenes, piernas que persiguen las piernas de los otros para pisar trepar al descanso final, al asiento de la pequeña muerte.

Te parten trenes los párpados cerrados, los oídos de música secreta. Te parten trenes tu boca de negación, tu cara sin orificios tapiada como un muro para que no te dañe la cara de los otros. Pordioseros armados con el derecho de su mano abierta. Ciegos que huelen el tintineo de las monedas.

Te atacan con canciones de piel oscura. Te lanzan en abismos de manos suplicantes, contra avalanchas de manos que rechazan. Te aplastan con paredes derrumbadas sobre tu vista en fuga.

Parten los trenes fríos, duros. Te parten en jirones como la tela vieja de los días y pegan tus fragmentos en los carteles rotos.

Te dejan en la ciudad donde tu vida es una casa quieta. Donde tu cama se mueve noche a noche por una vía en sombras, como un sueño en los ojos de los desconocidos.

### ***La casa más antigua***

No había nada en la ciudad futura, sólo pampa y estruendo en el lugar que ocupa la casa más antigua.

Donde subía la pared del Norte se derramaba el trueno. Sombras de perros cimarrones ladraban a la luna sobre los mosaicos de la sala de fiestas y corría una mujer a caballo, enredando sus trenzas con el viento. En los tobillos sonaban los cascabeles que matan la semilla de la fiebre, en las manos le iban creciendo las flores del buen parir. Pero la mujer miraba, más allá de sus ojos, paisajes inverosímiles: un bosque de casas tan altas como médanos, cruzadas por caminos rectangulares, largas cintas de luces que engañaban la oscuridad, y animales de pieles invulnerables, más veloces que el tigre de la llanura.

Y veía el reflejo de una mujer a caballo traspasando las puertas clausuradas de una casa en escombros, donde estaban brillando los huesos de sus muertos.

Todo esto pasó en la tierra de tu ciudad, cuando aún no existía la casa más antigua.

## Muerte del Generalísimo

El Generalísimo se está muriendo de su muerte propia: ceremoniosa, cruelmente burocrática: una contaminación dilatada y perversa en las pantallas del mundo.

El padre mira la muerte del Generalísimo casi como el sabio que espera en el umbral a que pase el cadáver de su enemigo. Pero él nunca ha logrado cultivar la paciencia. Apenas un odio exuberante le crece por los ojos: una liana intrincada ya como una selva, que envuelve cada mueca, cada demora del otro en su renuncia.

A nadie se odia tan bien como a los compatriotas. A nadie con tan buenas razones. El padre guarda cuerpos acabados de fusilar que se pudren en el fondo de las pupilas, guarda violaciones de sangre fresca, guarda pañuelos de luto sobre la cara de mujeres muertas que vuelven en sus sueños.

Después de todo, la Historia hace justicia — se dice el padre — (no puede decir Dios, tampoco mentará al Destino). Y cierra los ojos que han vigilado hasta el último día del Generalísimo, y deja, por fin, que la liana de su odio ahora vencido, inútil, cubra dulcemente los cuerpos descompuestos y borre la cara de las mujeres con su piedad tardía.

El padre asiente, suspira, se relaja. Es casi feliz. Se recuesta sobre la tierra de su pasado, alisada, inocente como una loma tranquila. No sabe que la vida se le acaba junto con la desgarradura de las tumbas abiertas. No sabe que él también ha comenzado a morir con la muerte del Generalísimo.



**Lourdes Vázquez**

### **El vendedor**

Agarrada a este vendedor de utensilios modernos,  
de su mano rellena de tierra,  
envejezco cual Marlon Brando desesperado de amor.

Como un elefante Dios  
que hay que proteger y controlar  
de un siglo de gente martubándose en los altares,  
este traficante de objetos rotos insiste  
en cubrirme de afectos.

Y me proporciona un amor  
a control remoto,  
desde carreteras sin salida,  
a orilla de pastos con ovejas sangrantes,  
a través de celulares de señal dudosa,  
en el laberinto de un itinerario  
de citas de negocios, estadías en moteles de segunda  
y luces de neón anunciando asesinatos de cantantes.

Meditemos. Es mi mano y su guante de terciopelo  
envuelta en un triángulo de hechizos.  
Es mi cuerpo, besos y todos los demás sentidos.  
Es noche de truenos sin lluvia y relámpagos.  
Una cantante con corsét ajustado dentro de una jaula de horror.  
No soy yo. Es ELLA.



## DESEO II

“32. The disposal of a bonanza”  
Jean-Michel Basquiat

Ciudad duermo sola

Anticipo un sueño con un hombre

en cuclillas y pintado de azul.

Su lengua se aproxima a mi cuerpo

como una mariposa en medio de la nieve.

Ciudad te pido que mi referente a este teatro

de la muerte

contenga un agua clara para las fuentes

y que su lengua *technicolor* anticipe toda la

ternura de un enamorado.

Thalys

“Captivity. I have taken your  
white horse...” Sonnet for Ambiguous Captivity  
Jack Agucros

He de decir que he soñado con un poeta de mente clara  
y manos firmes. Me vi acariciada de la misma forma que  
un mandarín chino toca el cuerpo de su concubina. Me sentí catedral  
llena de demonios conocidos; un corazón latiendo en la pura piedra.

De pasajero me lo he encontrado en el tren de la madrugada.  
Ha interrumpido mi lectura del periódico diario,  
he levantando mis ojos mientras un susurro de un *Excuse me*,  
me sorprendía cual guía turística perdido en una ciudad desconocida.

En mi clóset oscuro lo había inventado. Secretamente lo esperaba.  
La aguardaba para que pudiera descifrar mis signos,  
sin sentirme disparada en el medio de las piernas.  
Descaba que en cualquier vientre  
germinara su presencia, para luego en algún aeropuerto,  
estación de tren o pequeño hotel me topase con su magnífica presencia.

## Cronología de un desnudo

A Sobrino, por las horas  
de taller...

### *I. This is a song of a genius child<sup>1</sup>*

En un día de sol una mujer de cuerpo relleno y cara de luna llega al taller del pintor. Tensa de tanta herida, cansada de presentimientos, el contorno de su traje reposa en una piel hecha de pan. El pintor da sus primeros trazos sobre aquella forma de levadura y miel, mientras ella ya se despoja de telas, prendas, accesorios. Ni un sólo ciudadano interviene, ni una sola boca pronuncia palabra.

El pintor interrumpe el trazo y acomoda a la modelo en un sofá, como un malcante desmonta un candelabro de cristal en un techo de madera. Allá los brazos, aquí el perfil, el pelo recogido en la nuca, aquí la mirada, cada pierna en algún extremo. El ojo mágico queda expuesto y como un soldado tratando de olvidar la guerra respira, payaso en su ataúd, sospechando de todos en aquella buhardilla atada a un pintor, velador de un faro roto. Los ciudadanos no pierden de vista el ojo intenso que como carnaval espiritual abre y cierra a la menor perturbación. Ojo certero, fabricante de perfumes, sabores y criaturas.

El pintor habla de sus recientes influencias, de su estadía en Nueva York, de Jean-Michel y su *graffiti* decorando las columnas del puente de Brooklyn, los edificios de la esquina de Church y Franklin, las paredes de la Escuela de Arte Visual. Un *graffiti* orquestado con sumo cuidado y firmado con el nombre de SAMO.

---

<sup>1</sup> Langston Hughes

*SAMO as an escape clause. SAMO saves idiots. SAMO as an end to playing art. SAMO for the so called avant garde. SAMO as an end 2 confining art terms. Riding around in Daddy's convertible with trust fund money. SAMO as an alternative to the meat rack arteest on display. SAMO as an end to this crap. SAMO as an end 2 confining art terms.*

La madre de Jean-Michel es puertorriqueña. Matilde Andrades es su nombre. *"My mother went crazy as a result of a bad marriage to my father... she was beautiful when she was younger..."* ha dicho Jean Michel Basquiat. Una mujer negra que fue instrumental en el desarrollo artístico de su hijo. Jean Michel vivió su corta vida, como un meteoro que asciende en el espacio del arte dejando un inventario de 917 dibujos, 25 libretas de trabajo, 85 impresos, 171 pinturas. Basquiat muy pronto sería considerado el Rambaud niuyorkino. Sus frases, pequeños poemas, palabras sueltas, siempre acompañando sus pinturas, dibujos, bocetos:

*Women drying her neck, Bird of God, Shame, Secret Society, Hey little ... man broke, an unreasonable facsimile, arroz con pollo, diseased tissue, the pájaro diva a peseta, In Port Au Prince, Pyramid on a beam, Non-toxic, Eroica, King Pleasure.*

## II. El turbante turco

La modelo del pintor es una de las figuras clásicas de la historia del arte. Algunos pintores prefieren rodear la modelo con piezas decorativas: algún sofá, un turbante, un pieza de joyería. Matisse se encerró en un hotel de Marruecos repleto de telas, encajes, tules, plumas y divanes turcos. Por cuatro años recreó el ambiente de un harém y se dedicó a pintar modelos enviadas por una agencia de modelaje. Modigliani prefirió pintar el cuerpo, sólo el cuerpo sentado en algún diván o recostado en un colchón blanco. No se sentía a gusto con objetos que distrajesen la atención.

Los pintores pueden carecer de benevolencia cuando representan la figura humana en el lienzo y yo soy una mujer vanidosa, siempre lo he sido. La herida del vientre era mi preocupación principal en este proyecto. ¿Cómo mostrar mi cuerpo al maestro? Me sentía avergonzada. Mi gordura, mi propia existencia ordinaria y el tajo voluptuoso como un escorpión prieto, una escultura de horror, en mitad de un colchón se convirtieron en bofetadas a mi espíritu. Al maestro lo recuerdo apacible ante la desnudez científica. Su lápiz repartiendo trazos rápidamente por el papel y la figura femenina que se va formalizando. El círculo es uno hermético, sin espermas y demás provocaciones. Me sentí tranquila, feliz de mí misma, satisfecha de la actividad.

Mi cara aparece una y otra vez en docenas de bocetos que se repiten cual imágenes de una *Betty Boop* envejecida. Unos cuantos trazos sencillos. Unos cuantos rizos que bordean el rostro. Mi cara es siempre lo más cercano al público; el cuerpo permanece atrás, en el horizonte del papel. En ocasiones los muslos coinciden con la perspectiva de la cara. El maestro continua actuando sobre sus trazos. La mano consigue un movimiento propio, independiente de la soledad, de los rostros extraños, de la cerveza y el cigarrillo. El pintor se ha retirado a una tierra en donde habitan ríos con sus patos salvajes y orillas mantecosas de fango. Ya la modelo carece de importancia y como una muñeca vieja de porcelana, es vencida por la muerte de la tarde.

Los días continúan su ritmo eterno, las gaviotas se entretienen con la basura que dejan los ciudadanos a la orilla de la playa. La modelo y el artista, conversan del amor, las palmas que destroza el mar, la criminalidad que azota aquellas calles, los hijos, la anatomía humana, los barcos en el horizonte, el arte, las rosas y Basquiat siempre Basquiat.

### III. He's black but some people said is Puerto Rican<sup>2</sup>

Basquiat se convirtió en un hombre negro célebre y todas las mujeres blancas cayeron a sus pies. Una reputación de *lady's killer* lo acompañó siempre. Sin moderación y a toda velocidad se apropió de mujeres, drogas y amigos. Basquiat muy poco usó sus amantes como modelos, prefería máscaras africanas, *cartoons*, líneas diagonales y sus frases.

#### MAN DIES

escribió en una de sus pinturas, mientras él también moría de una sobredosis.

En un camposanto como ninguno, rodeado de árboles centenarios, pájaros, grillos frotando sus alas y mausoleos antiquísimos, su tumba se ha convertido en un pequeño altar. Fotos de mujeres blancas de piel de porcelana, tarjetas postales con caricaturas de mujeres exóticas y una simple inscripción: *Jean-Michel Basquiat. Artist.*

El artista comienza a preparar un lienzo de dimensiones poderosas. Me pide que me quite la ropa una vez más y que comience a reclamar mi espacio en el estudio. La ropa que voy aflojando de mi cuerpo, picza a picza. La brisa del mar nos salva del calor en estos días y los ciudadanos continúan su juego de dominó en la plaza. Días después en el estudio del maestro hay diez y siete bocetos de una mujer desnuda en la comodidad de una silla. La escenografía la constituye la serie de oscuros fuertes con que el maestro azota el fondo. A veces un collar de ojo de tigre, una estola de seda hindú en un cuerpo lleno de franjas que se repite.

---

<sup>2</sup> Andy Warhol Diaries

En el 57 *Great Jones* de Manhattan, un edificio lleno de luz y amplio espacio estuvo una vez el estudio de Basquiat. Andy Walhol se lo facilitó como le facilitó otro montón de cosas. Aquí durmieron todas las amantes blancas de Basquiat. Aquí se restregaron de pasión, interpretando las goteras y pesadillas del otro. Ya nadie reside en el 57 *Great Jones* y alguien ha pintado una corona en la puerta en honor al pintor que cabalgó con la muerte. Los héroes son más útiles cuando muertos y hoy día sus pinturas son subastadas por millones de dólares en Nueva York y Berlín. En las galerías de Madison Avenue se reciben docenas de llamadas de todas partes del mundo pidiendo más arte de Basquiat. No sabe que ya él no puede producir más que recuerdos, silencios, huesos.

A su padre le fue entregado su impresionante colección de jazz, juguetes antiguos, arte africano y  
**REPITO:** 1,173 piezas de arte. En alguna calle de los Sures de Brooklyn su madre me dice: *Perdóneme, yo no doy detalles sobre Jean-Michel.*

El maestro se detiene por un instante:

— Cómo sería la vida si viviera contigo? —

— Difícil — le he contestado.

— Estás enamorada?

— Tengo un compañero —

— Y el amor? —

— El corazón ya anda cansado —.

San Juan-Nueva York  
1993-1998

**Crónica**

en chile sarmiento arde de cuerpo entero  
mientras decide las bondades de unos y otros

en santa ana do livramento con su guitarra losé hernandez  
entretiene en un despacho de bebidas al gauchaje triste  
le nacen allí unos versos que no terminan de comprender

quiroya bajo el sol de misiones redacta una carta  
le ruega a martinez estrada lo asista en su soledad

lugones en un recreo del tigre  
observando las mansas aguas del delta  
decide escribir su último verso

y... en buenos aires borges inaugura su ceguera  
recorriendo los desvatados anaqueles de una biblioteca pública



**plegaria**

oh padre  
que nos has dado la luz  
el ardiente sol de la tierra  
las posibilidades de la noche  
los cielos de amenaza  
la lluvia ácida  
el gas tóxico  
los cuerpos llenos de células corruptas  
el aroma maloliente de las aguas servidas  
la pestilencia de la nube química  
los esfínteres túmidos  
el aire al humo encadenado  
las pústulas en la piel  
el paisaje flotando en la bruma de las ciudades  
oh padre  
y el deseo y sus dientes de metal  
y la avaricia y sus visiones del universo  
y estas pupilas sangrientas que absorben el virus de tu boca  
oh padre  
que nos has dado la propia celebración de tu nombre  
te pregunto  
una manzana en la boca de una mujer desnuda  
justifica el estado de las cosas  
oh padre nuestro

a r.p.

1998

**Partes Mínimas**

\*

*"Strahlenwind deiner sprache"*

Paul Celan

el viento que sopla desde el desierto cristalino  
tan blando como un terso cielo — anunciará del  
universo, infinitas desconocidas geometrías / el  
más pequeño de sus detalles / los dominios de  
una agregada luminosidad

\*

*"Not things, but minds."*

John Cage

los glaciares en la lejana patagonia impulsan / el  
tamaño — de su acumulado volumen / recreando  
bajo la magnitud de sus formas / una música de  
aguas

\*

*"confondant la nuit et le jour."*

Jules Superville

la naturaleza de las ciudades / que despliegan en  
la planicie desolada — sus abanicos circulares / no  
será nunca correspondida / de la vibración íntima  
que irradia del fuego — esta ceniza calcinada



## **CUENTOS**



## **The Cowboy**

Después del disparo, alguien en la colina guardó el rifle y se alejó al galope. El otro giró y trató de tomarse de algo sólido. Encontró la varilla que sostenía el tendero de ropa, se fue de costado bamboleándose como un borracho; un pie se clavó en la tierra y ayudó al cuerpo a enderezarse. Se puso rígido y solo movía su cabeza de un lado a otro con desconfianza. Al rato alargó la mirada hacia el campo, hacia el camino, haciendo viscera con la mano. Un punto a lo lejos iba adquiriendo forma lentamente. El horizonte se movía como si avanzara hacia él. Desde la casa no llegaba ningún ruido, el perro a un costado de la cucha parecía dormir. A unos pasos distinguió un balde y más allá el molino de agua detenido. La pierna izquierda de su pantalón lentamente se iba mojando. La varilla del tendero ahora la usaba de bastón; comenzó a caminar, cruzó trabajosamente el camino...

Miguelíto..., se escuchó desde la casa, y trató de desimular. Terminó de recoger la ropa y una vez más osciló el cuerpo amenazante camino de la casa apretando entre sus dientes un pedazo de zarzaparrilla. Otro disparo a lo lejos produjo una estampida de ganado. Se quedó mirando, luego reaccionó, pero su herida le impedía correr. Las vacas arrasaban las plantaciones de su padre mientras los bandidos lanzaban risotadas por sobre el polvo y el tronar de los cascos. Su madre volvió a llamarlo, pero esta vez escuchó que le rogaba; "Billy, Billy come fast please, there are many men here who want to kill me". Miguelito escupió hacia un costado la zarzaparrilla y olvidándose del pantalón mojado de orin o de sangre, corrió como un héroe que va a salvar a alguien de un peligro. Aquel punto en la lejanía que no era parte de sus fantasías, coincidió con él en un preciso lugar de la calle. Un hombre joven bajó furioso del auto. Miguelito lo miró y apuntó con el dedo disparándole varias veces. Luego, corrió hacia la casa sembrando calzoncillos y medias por todas partes.

## ESTUPOR

Ahora está detrás de la elegida ajusta sus pasos a los de ella, observa el bamboleo de su cuerpo y de pronto le gusta, le gustan sus piernas y la manera de mover la cadera. Recorre lentamente la raya de la media hasta el tobillo, salta al otro y sube con la misma lentitud hasta el borde de la pollera acrecentando el deseo. Sin embargo, su obsesión lo hizo desistir y volvió al principio. Se acerca demasiado y comienza su palidez y el tic del labio inferior. Extiende la mirada hacia los costados esperando un claro para el manotazo, parece confundido por el olor a lavanda que desprende ese cuerpo que sigue en su cadencia. Vuelve a la idea anterior y decide arrancar la cartera de aquel brazo indefenso y la fuerza del tirón la deja aterrada y dando vueltas en la vereda. Atropella a la gente que no entiende lo que pasa, y en su necesidad de aspirar aire por los nervios y la fatiga abre desmesuradamente la boca. Así llega al palacio Barolo, elegido de antemano, y se detiene en los baños del décimo piso para iniciar el cambio. Se saca el piloto que se transforma en perramus, ensaya otro peinado frente al espejo, y los anteojos ahumados surgen de un bolsillo interior antes de la interminable meada en el mingitorio. Revisa la cartera, cuenta la plata y se detiene en las fotos de los documentos; Fanny González repitió y se dijo, esta es rusa, seguro; lentes de contacto, pintura labial y una pequeña libreta de anotaciones. Camina con serenidad con su pipa y la plata en el bolsillo que va tanteando de vez en cuando confiado en que nadie podría reconocerlo. La plaza Congreso fue su primer descanso para relajar el cuerpo. Se tiró en un asiento y entrecerró los ojos escuchando el ruido del tráfico. La pared de la pensión luciría la nueva foto junto a las otras, esa colección tan particular que lo distraía en ese cuarto sin luz y abarrotado de pequeños objetos. Ese microescenario testigo de sus diálogos que improvisaba en medio de la noche cuando no dormía. Sacudió la cabeza sin abrir del todo los ojos. Su mano urgó en el bolsillo para acariciar la plata entre los dedos. Después lanzó una carcajada sin ponerle atención a los viejos jubilados que estaban a su derecha. Caminó como un borracho hasta la avenida Rivadavia. Tomó un taxi y encendió un cigarrillo mirando a la gente por la ventanilla. Perdió los ojos en el vértigo de los edificios y se le hizo muy clara la figura del “maestro”. Lo vio tirado en la cama dejándose morir con la cara rota sin buscar quien lo ayude en esa pieza húmeda con olor a pies y sin ventana y el revólver en la nuca.

— Aquí hay morfi y guita — y desparramó los paquetes y billetes por el piso. El otro no le contestó inmóvil en la cama. Caminó incrédulo con cierta dificultad pero sereno y puso la pava en el fuego para hacer unos mates. Parece que es lo único que sé hacer, le respondió un día de la semana anterior cuando el “maestro” muy malherido le gritó que parara de cebar que de tanto tomar mate iba a cagar paisajes. No quería darse vuelta y le ofreció

varias veces un “amargo”, después corrió le cretona que tapaba el agujero que funcionaba de ventana y clavó los ojos en el viejo y reseco limonero que se resistía a morir en el potrero de la “villa”. De pronto, se vio sentado en la cabecera de una mesa rodeado de gente extraña que lo mira. No reconoce a nadie, pero en el fondo de ese cuarto apareció la cara de Fanny con angustia cuando los más viejos comenzaron a hacer preguntas incisivas a ese goi que era parte de su vida. Repartió tranquilidad y sonrisa cuando vio caer las empanadas de pescado en la enorme bandeja mientras improvisaba respuestas para amainar la desconfianza. Una sirena se intercaló entre el monótono sonido de bocinas y frenos. Después de comer la tensión se diluyó y Fanny aprovechó para terminar con su regalo; entró con la boca llena de alfileres y el saco verde-gris-espigado para que él se lo pruebe allí mismo frente al espejo del comedor. Los otros abstraídos con sus chistes o comentarios tampoco percibieron el movimiento de los invitados. Pero él se quedó impávido y no se sabe muy bien si por miedo o compasión cuando aquel hombre bajo, esmirriado y no muy joven le tendió la mano. Ahora las sirenas apagan totalmente el ruido del tráfico. El esposo de Fanny hacía horas que esperaba sentado en el rincón oscuro de la sala. Luego abrió un paquete que dejó en la mesa. — Es una miniatura del Arca comprada en Estambul para adornar la casa — dijo, sin convicción y casi en murmullo. A partir de allí todo se desarrolló rápidamente, hubo voces, sonidos de pasos y corridas luego el hombre dio unos gritos que lo confundieron. Se levantó, volvió a gritarle en un idioma no muy claro. Retrocedió hacia la puerta, sacó un revolver del bolsillo y le disparó a quemarropa. Quiso despertar pero se sintió liviano, como ausente, y el peso como de un ladrillo sobre los párpados le imposibilitaba ver donde estaba. — Una vida sin riesgo no era lo que buscaba — se dijo, — después de todo estoy cansado de las sopas de pescado, los plekzalaj y arenques importados de Noruega — repitió sin mucha fuerza. La claridad se iba haciendo cada vez más intensa y los gritos de Fanny se detuvieron de golpe. El pucho le quemó los dedos, después el perramus y llegó hasta la pierna que se mantuvo inmóvil.





# ENTREVISTAS



**Hemisferios de la caribeñidad.**  
**Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá**

**Camille Cruz-Martes**  
Brown University

La presente entrevista, realizada a Rodríguez Juliá en abril de 1997, pretende explorar esa dimensión polivalente y contradictoria del discurso literario caribeño, tan presente en su obra. Agradezco la gentileza de Julio Ortega, por facilitarme el contacto inicial con el escritor, y la colaboración de José E. Santos por la transcripción y edición de la misma.

**Camille Cruz:** Quiero discutir un tema que me atormenta y no quiero una respuesta específica.

**Rodríguez Juliá:** Pero no te puedes atormentar [risas].

**CC:** Y quizás es como todos los críticos que encuentran lo que buscan, así que no sé si es justo. Lo que siempre me ha gustado de tu obra, lo que encuentro más maravilloso y que me atrae es que la basas en una paradoja, en la unión de los opuestos. Me gustaría que me hablaras un poco más de esto. ¿De dónde surge esa idea? ¿Por qué esa necesidad de unir contrarios todo el tiempo y de fijarte en perspectivas opuestas y no en un sólo elemento?

**RJ:** Yo funciono mucho en estas entrevistas a base de pensamientos que me asaltan, y no son cosas muy articuladas en función de alguna teoría, tampoco articuladas en función de la experiencia que he tenido con mi propia obra. Son más bien momentos fugaces.

Bueno, eso que me preguntas es bien importante en mi obra y es una cosa que, un poco, la esclarece. El origen de eso fundamentalmente está en lo barroco. Yo creo que todo barroco, una vez que uno entiende lo que es el barroco y lo integra de manera vital como escritor, integra también esa dialéctica vital de las oposiciones. Eso es la influencia de la apropiación cultural que uno hace como estudiante. El otro origen está en la cultura nuestra [puertorriqueña, caribeña], que es una cultura que recalca mucho las oposiciones. Y eso tú lo ves continuamente, por ejemplo, en *El entierro de Cortijo*. Ahí está muy evidenciado eso. Es el mundo de la ternura, pero es también el mundo de la violencia. Es un mundo callejero duro, pero es el mundo en que ves un hombre como Ismael Rivera, esa dimensión tierna, casi vulnerable. Así que eso tiene muchas fuentes. La fuente principal sería, en última instancia, cierta mirada, específica que yo le doy a mi cultura puertorriqueña y caribeña, y que es muy reveladora de todo el planteamiento de los opuestos. Yo te diría que esas son las dos fuentes. Y esas fuentes, en última instancia, son el catolicismo. El catolicismo y el barroco son esa tensión espiritual, son lo irreconciliable. Una vez se establece lo irreconciliable como el fundamento de la cultura, pues de ahí arrancan las tensiones y las oposiciones. Es Lope de Vega. Hay en Lope esa dimensión espiritual, pero también hay un Lope muy carnal. Es Quevedo. Es la dimensión que se ve, por ejemplo, en escritores como Joyce, escritores de una cultura parecida a la nuestra. Cultura católica, colonial, y tú ves eso en Joyce continuamente, la oposición barroca, violenta, entre una tesis dura muy espiritualista y la tesis dura de lo carnal y lo escatológico. Y ahí hay violencia. Son culturas de oposición.

**CC:** ¿Y esas oposiciones se entienden como liberadoras u opresivas? Pienso, por ejemplo, cómo en *La noche oscura*, la unión de los opuestos es una propuesta que libera y oprime a la vez. ¿Qué hay ahí? ¿Quieres plasmar esa libertad o plantear lo contrario?

**RJ:** Fíjate, que el mundo de *La noche oscura*, que de hecho es un mundo muy cercano a lo que yo manejé cuando era joven estudiante, es decir, yo leí mucho barroco, y leí mucho siglo XVIII, y eso está muy cerca de la problemática de *La noche oscura*, pues, tú le añades a eso los elementos del negro, porque hay una violencia cometida sobre un cuerpo determinado que es el del negro. Y esa es una memoria que es muy importante en nuestra tradición cultural, y en todos los contenidos clasistas y raciales. En Puerto Rico es importante eso. Entonces la cuestión de la liberación, es la cuestión de ese proyecto

utópico que siempre se plantea. Pero ese proyecto utópico está desde su origen abocado al fracaso, y esto es porque hay una memoria rota, vulnerada, como diría Arcadio [Díaz Quiñones]. Y en el negro es donde más se evidencia esa violencia de tú perder todas las raíces. La liberación se construye sobre una memoria que es una recuperación de algo imposible. Fíjense ustedes que ese planteamiento de *La noche oscura* de regreso al África y todo eso es como poco el recuerdo de Algo que se ha degradado, porque efectivamente la cultura africana se ha degradado en América. Y de esa violencia extraordinaria contra la memoria no puede nacer nada. Esa es la visión fatalista del mundo caribeño en esa novela. Yo me acuerdo que cuando fui a Francia por primera vez, había un martiniqueño genial, que de hecho ya murió, y él me decía que no podía entender la violencia en mi novela. Yo le dije “es porque eres martiniqueño, pues si fueras haitiano la entenderías perfectamente”. Porque es la violencia cometida contra una gente que en realidad vive una memoria destruida y mediatizada.

**CC:** ¿La violencia es la destrucción de la utopía, o la idea de la utopía lleva a la violencia? Me llama la atención el pasaje de la novela en que se utilizan los mismos cuerpos muertos para enfrentarse al otro bando. Entonces, no sé si es una imposición de la violencia sobre la violencia, si tiene algún sentido, o si el mismo acto ritual es la violencia misma.

**RJ:** Cuando yo escribí esa novela, había leído recientemente a James [Las jacobinos negros]. Y hay muchos elementos que luego se me fueron confirmando sobre el negro en el Caribe. Por ejemplo, ¿recuerdas aquella escena en que hay un mayoral, que los cimarrones se van y él deja que se vayan al monte, pero llega un momento determinado en que los negros regresan y comienzan a suicidarse? Entonces él deja que se suiciden. Son como tres etapas de la violencia, pero ya al final es una violencia muy siniestra porque él dice: “Hagan todo eso que están haciendo” porque es un rasgo bien importante de la cultura del Caribe negro: Evitar los hijos, evitar la posible violencia contra los hijos por medio de métodos anticonceptivos increíbles, o simplemente suicidarse. Y había unas tribus que se suicidaban más que otras. Eso está en James. Entonces él [el mayoral] deja que se suiciden. Entonces trae una carreta, y tira de una cuerda y entonces empieza a hacer toda una gesticulación de que se va a ahorcar. Y entonces los negros dicen “¿pero qué va a hacer usted? Y él dice, “no, no, es que yo voy a seguirlos a ustedes al otro mundo y cuando ustedes crucen a África yo voy a estar con

ustedes”. La fuga hacia la utopía es eso, es un mundo que está fracasado desde sus comienzos y donde ese esfuerzo está mediatizado por esta enorme crueldad del mundo blanco. Así que la imagen específica que me señalas, y que recuerdo, viene de James. Tú sabes que en Haití hubo una masacre espantosa y eso era lo que yo le decía al compañero martiniqueño: “no, si tú fueras haitiano entenderías eso”. El decía que yo estaba promoviendo la leyenda negra de la violencia del negro y yo le dije que no, que históricamente el Caribe fue una masacre. Y Haití fue una masacre, y eso tú no puedes obviarlo. Recuerdo que él seguía escéptico sobre la novela, pero es que el mundo de Martinica es diferente del mundo haitiano. Así que un poco recapitulando la pregunta que me haces, la utopía surge por el hecho de esa violencia, pero la utopía engendra violencia, porque Haití fue la utopía, y fue una masacre continua. Hay que entender bien eso.

**CC:** ¿Cómo tú compararías esa visión con la que presenta Carpentier en *El reino de este mundo*, que me parece diferente? Por ejemplo, recuerdo que Ti Noel al final tiene como una superación personal al darse cuenta de que ha vivido a través de la historia, dentro de un mundo violento que se supera. En Carpentier se da esa dimensión metafísica. ¿Cómo comparas o ves la visión de Carpentier?

**RJ:** Reinaldo Arenas decía, con mucho sentido, que el último escritor romántico de Hispanoamérica fue Carpentier. Hay algo en Carpentier que impresiona, y *El reino de este mundo* es un libro que admiro y que fue muy importante. Sin embargo, yo creo que allí lo que hay es un sesgo de lo que es la violencia y la oscuridad de nuestro mundo que a él se le escapa. Es un escritor muy afrancesado, muy cartesiano; es un cubano cartesiano. Por ejemplo, cuando Benítez Rojo leyó mi novela [*La noche oscura*], dijo que había algo perturbador en la misma, porque había en ella como una fuga hacia esa oscuridad que matiza nuestra cultura, esa cultura de la oposición, de los contrastes, de mucha violencia.

**CC:** Es interesante que Benítez Rojo tiene una opinión positiva de esa cultura de la violencia, opinión que no comparto, y me parece que él no quiere llegar a ese lugar macabro, no se quiere acercar a eso. En parte porque cree en la regeneración a través del espectáculo.

**RJ:** Pero hay una regeneración también porque es una fuga, es una fuga de Ti Noel, que es esa fuga de los negros también del *Viaje a la semilla*. Me parece que hay algo ahí medio folklórico, algo que no

comparto mucho porque también hay una gesticulación de la violencia que es lo que a mí más me ha interesado tradicionalmente, que es la del mundo mulato, porque el mundo mulato es un mundo donde hay muchas contradicciones. Por ejemplo, mi padre era mulato, y mi padre hablaba siempre con mucha distancia con respecto a los negros, y a mí eso me parecía curioso, ¿no?, este hombre que es tan oscuro siempre hablaba así de los negros.

CC: Increíble.

RJ: Yo esos matices nunca los veo bien en Carpentier, por ejemplo. Es un mundo blanco y negro, un mundo de oposiciones en el Caribe, pero el mundo más conflictivo, que es el mundo del mulato, (y ahí está Walcott, está Naipaul), esa complejidad y ese acomplejamiento de nuestra cultura, eso Carpentier no lo trabaja tan bien. Tienes que ir a otros escritores. Yo, específicamente, estoy aprendiendo un poco a trabajar esos materiales que tengo a través de la memoria de mi infancia, porque mi abuela era una mujer increíblemente racista, del campo, y entonces yo vi muchas de esas contradicciones, ¿no? Por un lado una gente con un orgullo muy blanco, y por el otro lado esta gente mulata con un orgullo tremendo porque eran intelectualmente muy capaces, y la poca inteligencia que tengo viene de ellos.

CC: Es algo interesante, porque recuerdo que he estado leyendo muchas novelas del siglo XIX en Cuba, y presentan unas polémicas sobre el mulato maravillosas. Y no es porque los escritores quieran de hecho hablar sobre eso, es que cuando hablan del contexto social surge. Ahora me pongo a pensar y Carpentier en verdad que no sigue esa línea.

RJ: Bueno, vamos a recapitular a Carpentier porque hay que hacerle justicia. Yo no recuerdo, así, ese matiz conflictivo terrible del Caribe, pero eso es *Baltasar* también, la cosa de *Baltasar*, de la primera novela, porque escribí eso muy joven, por lo que hay una raíz profunda de mi psique. Lo escribí muy joven, y estaba yo muy cercano al trauma de mi padre, a la incomodidad de mi padre en esta familia. Y entonces, lo veo muy cercano a mi psique. El otro día pensaba “¡Caramba, todavía no he escrito la novela sobre mi infancia!” Y eso es muy importante, esa violencia que yo vi... ¡Pero la violencia contra él y la violencia de él contra los negros! Pero eso es muy caribeño, y lo vas a ver en Santo Domingo, en el Caribe inglés, en el francés. Walcott, por ejemplo, tiene esa gran



contradicción en su poesía. Es muy fuerte esa cosa del mundo mulato. Naipaul, sin duda, en ese mundo mestizo. Sin embargo, en los cubanos, fíjate, es un mundo muy racista, de separación. En ese gran novelista que fue Carpentier, esa tensión no la veo tanto.

**CC:** Quizás sería que él vea el mulataje como algo muy criollo.

**RJ:** Sí, hay algo folklórico, es una objetivación. Es la diferencia. Carpentier era un cubano afrancesado. Yo tengo unas raíces más profundas en ese mundo, y si alguna vez llego a escribir algo verdaderamente bueno será en torno a esa contradicción.

**CC:** Háblanos entonces sobre cómo se relaciona este tema con el del espectáculo. ¿Piensas que el espectáculo es un gran nivelador en el Caribe o es una manera de conjurar la violencia?

**RJ:** En realidad son dos cosas. La música y el deporte, el béisbol especialmente. Esos son grandes elementos niveladores. El Caribe tú no lo entiendes. Frances Pizzoni, un gran escritor que escribe sobre el Caribe, que ha venido mucho a Puerto Rico y me ha hecho entrevistas, lo tuve que llevar a ver un juego de béisbol. Y a mí eso me fascina, todos esos rituales del deporte y la música porque son los grandes elementos niveladores e integradores de la cultura caribeña. Pero, por ejemplo, parte del racismo que yo reconocí, en el parque de Caguas, con Víctor Peyot, que me ha seguido durante toda su vida y que ha sido una persona que va a las presentaciones de mis libros, y yo recuerdo que mi padre se refería a Peyot como “el negro parejero”. Pero hasta hoy me persigue esa expresión, porque es un poco esa dialéctica profunda de la incomodidad con lo que somos, esa incomodidad fundamental del mundo mulato. Eso un poco se ritualiza y se formaliza, a mi modo de ver, ¿no?, en esas dos grandes expresiones que son la música y el deporte, porque son como medios para ritualizar toda esa violencia contenida y además, todo el discurso de la utopía que surge esporádicamente, por ejemplo, en la salsa, en la plena. Y es también, pienso en los peloteros, el acceso a ese mundo ritual inventado por los norteamericanos.

**CC:** Y la televisión, ¿qué opinión te merece?

**RJ:** Pues la televisión, y volviendo a Iris Chacón, una de las cosas más perturbadoras de la sexualidad del Caribe es la cuestión del trasero. A mí José Luis González una vez me dijo que la gran diferencia en torno a los negros era en cómo hacían el amor, y yo le dije “pues

bueno, pero dame detalles” y entonces, me dijo que el negro hace el amor con alegría. Eso no me dejó satisfecho para nada, porque bueno, él se estaba, ¿no?, acusando de hacerlo con tristeza [risas]. Pero yo eso no lo entendí, pero sí hay una especificidad con lo de Iris Chacón, que el mundo del trasero ya desde el Africa es algo muy importante. Ese es un dato antropológico, no me lo estoy inventando, es un rasgo muy importante. Eso explica algunos de los problemas de salud del Africa, por ejemplo. Eso, descontextualizado, como lo hace Rosario [Ferré] en su libro, pues quedo yo como un escritor machista. Es que es parte de algo muy profundo en nuestra cultura, y que también incluye la violencia. Yo lo que trato de hacer es que se vea precisamente.

**CC:** La primera vez que leí esa crónica no tuve una impresión machista, al contrario.

**RJ:** Son unos contenidos que están allí. Y se trabajan esos contenidos, se convierten en espectáculos, en parte de ese coqueteo con lo prohibido, que tenemos los puertorriqueños. Pero en fin, es toda una hipocresía, es muy fácil despachar todo eso no como un contenido profundo sin melodrama de la cultura nuestra, porque simplemente es algo muy del mundo africano y que aparece también en toda esa sistematización en las novelas mías. Así que para nada, yo creo que ella [Rosario Ferré] está completamente equivocada en eso.

**CC:** A veces creo que es que el lector puertorriqueño no se da cuenta de esos contactos. Solamente se tienden a fijar en un lado del asunto, y no sé por qué si vivimos eso a diario.

**RJ:** Esa es la hipocresía.

**CC:** Evitar el reconocimiento en ese otro que puede ser mi contrario.

**RJ:** Mira, Annie Fernández Sein, que era de la cultura del tollinchismo [referencia a Esteban Tollinchi, profesor universitario en Río Piedras de literatura cuya visión general estaba anclada en la tradición de las “grandes obras occidentales”], de las personas que leyeron a Thomas Mann y que, claro está, nosotros tenemos toda una cultura más rica que la que jamás tuvo Thomas Mann, más amplia. Son grandes novelas [las caribeñas], por todas estas cosas profundamente contradictorias. Y Annie tenía esa cosa del tollinchismo, de la lectura de Thomas Mann y lo que yo llamo “la cultura azul” de los profesores de principios de los años cincuenta, que eran

occidentalistas, y que todo eso del *Tun-tun de pasa y grifería* [poemario de Palés Matos] era cosa de cafres. Pues yo me leía religiosamente a Huizinga, a éste y al otro, qué sé yo, que me occidentalizaron, pero yo era muy sabio ya, yo me crié en la 65 de Infantería [una avenida principal en San Juan], yo sabía algo de ese país. Para mí Víctor Peyot fue siempre tan importante como Dante. Pues Annie hace ahora una reseña de mi libro *Peloteros*, y dice primero, de nuevo, de mis insinuaciones racistas; segundo, de la incomodidad que siente ella ante mi escritura, y digo yo, si un escritor vale la pena, tiene que confrontar al lector con el sitio de la humillación, el sitio de sus complejos. Uno se tiene que sentir perturbado. Yo no tengo una escritura fácil o agradable. Tú tienes que confrontar a la gente con lo que no se menciona, con lo que no se dice, con lo que se tapa, con lo que causa incomodidad. Por ejemplo, las imágenes de la sexualidad en mi obra son bien perturbadoras, fuertes. Y la gente se queja de “qué cosa fuerte, qué cosa terrible”.

**CC:** Pero a lo mejor tiene que ver con el grupo generacional, porque conozco mucha gente de mi edad que le gusta ese tipo de lectura.

**RJ:** Es posible. Yo en realidad, no sé, la búsqueda del lector es algo que uno se plantea como algo accesorio a lo que uno hace. No hay duda de que uno escribe para la gente y que parte de la inseguridad de todo escritor es cuando se interrumpe ese flujo respecto al lector. Pero yo lo he visto interrumpido varias veces en mi obra. Hay obras que he publicado que han causado incomodidad, que han causado repugnancia, y otras veces han sido duramente atacadas. He recibido a veces críticas muy fuertes, incluso de gente que he querido toda mi vida, de compañeros míos de formación que no han entendido algunas cosas y, ¿qué le voy a hacer?

**CC:** Pero a mí, en términos de lo que sería una tradición, me parece que tus obras tendrían más cabida ahora que antes. Pienso en el libro de Julio Ortega *Reapropiaciones*, en el que él te coloca al final, en la punta de lanza de la tradición que va inmediatamente después de Luis Rafael Sánchez.

**RJ:** Pero fíjate, Luis Rafael es extraordinario. Luis Rafael es un gran constructor de metáforas. *La guagua aérea* es una metáfora preciosa. Pero hay mucha confrontación que no ha hecho con esa cultura, y una es la sexual. Y específicamente la homosexualidad. Luis Rafael es un escritor casto, homosexualmente casto, lo que es una cosa interesante. Sarduy habló sobre su homosexualidad todo el tiempo.

Reinaldo [Arenas] ni se diga. Es una sociedad también muy reprimida. De las tres culturas antillanas, yo pongo mi cabeza en un picadero que es la más reprimida de todas. Entonces de ahí viene esa incomodidad con algunas de las cosas que yo escribo. Pero no hay duda de que tarde o temprano encontrará a algunos lectores. Algunas cosas curiosas pasan, como por ejemplo mi libro *Peloteros* que ha tenido cierto auge como libro de literatura popular, de la misma forma en que lo fue *El entierro de Cortijo*. Salen algunas claves y la gente se reconoce y parten de ahí. Otras veces no. *Cámara secreta* es un libro que yo estimo mucho, sin embargo, fue un libro que la crítica en verdad se sintió amenazada.

CC: A mí, sin embargo, me gustó mucho.

RJ: Fue un libro muy perturbador. La persona que reseñó el libro en San Juan es una persona muy católica. Hay ahí, pues, algunas limitaciones. *Sol de medianoche* es una novela que cala muy hondo en un mundo que está bien presente, que es el mundo de mi generación, de las drogas y el alcohol, y eso causa mucha perturbación e incomodidad. Ese libro no ha salido en Puerto Rico, pero el día que salga estoy seguro de que la gente dirá “¿qué es esto?”.

CC: Y lo leí por diversión. Ahora que lo leo otra vez me llamó la atención la idea de matar a su gemelo.

RJ: Eso tiene que ver con algo muy profundo. Es uno de los libros que toca más de cerca mi estructura emocional. Y tiene muchos elementos anecdóticos de ese ambiente. No sé si has leído *Los siete locos* de Roberto Arlt. Es uno de esos modelos distantes de *Sol de medianoche*. Es un libro cercano a mi constitución síquica, y allí yo me metí de lleno en algo que tiene que ver con unos modos de la masculinidad en Puerto Rico. Y los dos hermanos son dos modos de la masculinidad, y dos modos de la masculinidad que están en mí. Hay allí mucho elemento autobiográfico y deslizamientos hacia amigos míos, y también en *Peloteros*. Hay uno que sale en *Peloteros* que también sale en *Sol de medianoche*, uno de esos amigos que son como una enfermedad incurable [risas]. Y entonces ahí hay también ese mundo de la oposición. Fíjate que en *Sol de medianoche* está este muchacho resentido, este “outsider” que está siempre en lo marginal. Un poco ese soy yo, esa cosa marginal mía, fronteriza.

CC: A mí lo que me gusta es que dice que “somos idénticos” para acentuar la similitud. Es una cosa bien impactante.

- RJ:** Sí, pues fíjate que son dos seres bien marginales. Y te digo que a veces no puedo articular bien lo que quiero decir de la novela porque está bien cerca de mi psique. Son dos seres marginales. Uno de ellos es el resentido, con un buen sentido de lo que es la sociedad, y que es un diestro, un individuo que se mueve bien, un manipulador. El otro es víctima de la seducción de cierto tipo de masculinidad, del machismo. He conocido gente así, y esa figura está hecha sobre un amigo mío que ahora está en la cárcel. Muchas de las cosas que he pintado de este personaje es él, pero, cuando yo voy a la formación que yo tuve (yo me formé en un colegio católico de varones, y era un poco como una cárcel), uno entiende ese mundo de unas tensiones muy violentas de la masculinidad boricua. Y eso te explica, qué sé yo, el fracaso de la pareja puertorriqueña que es una de las cosas notables del resultado de esa violencia. Te explica el abuso contra la mujer, todas esas heridas que ya uno mayor puede reconocer.
- CC:** ¿No te gustaría escribir sobre mujeres?
- RJ:** Definitivamente. Ahora viene una novela, *Cartagena*, que es una novela sobre una pareja, y una novela sobre la pareja puertorriqueña [risas]. Pero más bien de las parejas de mi generación, que era una generación de tensión y de transición. Y algo de eso está allí en *Sol de medianoche*, eso de las relaciones, de la dificultad con las mujeres. [...] Me interesa todo eso de la dinámica de la pareja, de la perturbación en la vida de la pareja, que también aparece algo en *Cámara secreta*, quizás de una manera esquemática. Y aparece pues en *Cartagena*, y en otro libro que saldrá este año [*Cortejos fúnebres*].
- CC:** ¿Y no te gustaría escribir sobre un personaje andrógino? Es que siempre me he fijado en tu tendencia a la representación de opuestos, y así explorarías un mundo intermedio.
- RJ:** Sí, dame ahora más asignaciones [risas]. Bueno, en *Cámara secreta* hay algunas insinuaciones, la cuestión de la homosexualidad, de los momentos ambiguos, hay mucho de eso. En *Cartagena* está eso expresado de una manera más clara. Son más bien unas insinuaciones. Y ese mundo de los opuestos es también el mundo de *Sol de medianoche*, de este hombre que es el que sobrevive y es quien supuestamente ha matado a su hermano.
- CC:** Sí, me encanta esa atmósfera de la resaca, del cansancio mental y físico, de no poder recordar nada.

- RJ:** Yo he recogido mucho de un folklore de la bebida. Yo tengo un hígado muy defectuoso [risas], pero no es porque beba mucho sino porque mi cuerpo no aguanta mucho la bebida. Pero he tenido amigos que sí son grandes bebedores y grandes “drogos” [adictos], y es impresionante la metáfora de las noches interminables. Todo el mundo ha pasado por eso. Y son esos momentos en los que el empujoncito está ahí para acabar con tu vida. A mí me gusta mucho esa metáfora. Todas esas imágenes son muy específicas y están bien recogidas en mis últimas obras. Pero fíjate que esa es mi generación, la primera gran generación “droga” [adicta] en el país.
- CC:** Y en Puerto Rico ya, por ejemplo, la tragedia alcohólica está muy aculturada, aceptada, ha perdido fuerza.
- RJ:** Sí, eso es cierto, es muy cultural. ¿Cuántas novelas sobre alcohólicos tiene nuestra literatura? El alcohol es algo ya fundamentalmente cultural. Es un buen ejemplo del ocultamiento en la literatura puertorriqueña, de algo que es tan fundamental en la vida del varón boricua, como esto del alcohol, como tantas otras pruebas de la hombría como tirarse al “patito” [homosexual] del barrio, y en mi generación esto de las drogas. En la generación de mi padre era más una cuestión del alcohol, del reconocimiento de unos alcohólicos ejemplares, divertidísimos [risas]. Era eso de la lucidez del borracho, y los adictos a drogas no eran muchos. En mi generación, pues, era la de la experimentación, la de Viet-Nam y todas esas cosas, un mundo en el que ya han transcurrido treinta años. ¿Y dónde está eso en la literatura puertorriqueña?
- CC:** Una pregunta final, Edgardo. ¿Por qué en *Niño Avilés* sale de un mundo mutilado?
- RJ:** Tienes que ir al fondo de cómo se forman unas imágenes en la novela. Recuerda que esa es una trilogía, y en realidad no se resuelve toda la imagen. En la tercera hay una imagen de este hombre que lleva en un saco al Niño Avilés, un poco encogido de extremidades. Esa es la imagen con la que quiero terminar. Entonces, un poco se entienden las características del Avilés, si uno no ve que la solución va a ser parecida a la del cuadro de Campeche, parecida. Yo vi ese cuadro de Campeche, y leí de cómo ese fue un niño que llevaron a Campeche para que lo pintara porque era una curiosidad surgida en una visita obispal. Entonces este obispo se encuentra con ese niño y lo lleva a pintar. Entonces a mí se me quedó esa imagen en la cabeza y quise construir este personaje y dirigirlo hacia esa

solución, una especie de homúnculo. Especialmente por ese paisaje de Isla de Cabras, ese mar así, bien bravío.

**CC:** Se hace esencial la mutilación del cuerpo.

**RJ:** Sí. Es una novela que escribí muy joven, tal vez ahora la escribiría de otra manera. Es el monstruo de las cinco cabezas, y he tratado de quitarle dos, de quitarle tres cabezas, y ahora en [Editorial] Ayacucho la publicaré de nuevo con las cinco cabezas. Goytisolo fue el que le dio la bendición a esa novela. No la podía publicar yo en Puerto Rico, hasta que él le echó la bendición y conseguí entonces que me la publicaran. Pero es una novela tan excéntrica, distinta, tan loca, tan perdida en un planteamiento muy excéntrico de la literatura puertorriqueña. Entonces fue muy incomprendida, muy mal reseñada, causó una gran opinión de que era una novela fracasada y fallida. Y un poco uno va interiorizando eso. La trilogía completa la terminé a los treinta años, pero no he podido editarla hasta ahora. *El camino de Yllaloide* es como un puente. Es distinta porque es como un puente entre el *Avilés* y la tercera parte que es demencial.

**CC:** Se nos acaba el tiempo. Gracias mil, Edgardo.

**RJ:** Gracias a ti.

**Tras la “poética del desanclaje”:  
entrevista con Ángela Hernández**

**Néstor E. Rodríguez**  
Emory University

Ángela Hernández, poeta, narradora y ensayista dominicana, nació en Jarabacoa en 1954. Hernández pertenece al grupo de escritores que empezó a publicar en la década de los años ochenta en la República Dominicana. Entre sus libros de relatos figuran: *Alótopos* (cuentos, 1989), *Masticar una rosa* (cuentos, 1993) y *Piedra de Sacrificio*, Premio Nacional de Cuentos de la República Dominicana 1997. De poesía ha publicado: *Edades de asombro* (1990), *Arca espejada* (1994) y *Telar de rebeldía* (1998). Ángela Hernández estuvo en Atlanta invitada por la Universidad de Emory a participar en un coloquio sobre literatura caribeña. Fue en el curso de esa estadía, el 10 de abril de 1999, que tuvo lugar nuestra conversación.

**Néstor Rodríguez:** Quisiera hablar de tu proyecto o poética literaria. Desde *Tizne y cristal* (1987) hasta *Telar de rebeldía* (1998) el motivo de la subjetividad femenina desgajada o en proceso de forjación es un tema recurrente. Me refiero a esa subjetividad como una “realidad sin bordes,” tal como la escribes en *Arca espejada* (1994).

**Ángela Hernández:** La mejor definición de esa poética me la ha dado una amiga, la crítica Esther González Gimbernat. Es una frase que ella extrajo de un texto mío, y que utilizó para titular su libro sobre las poetisas dominicanas de los ochenta. Ella entiende toda la poética de este



grupo como la “poética del desanclaje.” Yo me siento representada por esa expresión. Pienso que vamos forjando una poética del desanclaje, aunque no de manera premeditada. Nos deshacemos de los esquemas restrictivos que tradicionalmente tiñen y demarcan las vidas de las mujeres. Pero somos conscientes de que también debemos estar vigilantes de las trampas a que podríamos llevarnos este cambio, liberándonos de un cerco sólo para caer en otro, es decir, empezar a escribir con una suerte de “ideologización” feminista o de mujer, como quieras llamarlo. Eso sería otra vez reducirnos de algún modo. Los primeros libros que escribo, *Desafío y Tizne y cristal*, pienso que son la prehistoria de mi poesía. Textos de tránsito desde una laguna de muchos años de mi vida, signada por un ejercicio de racionalidad que a mí me parecía útil, y de una contención de todo lo que no pareciera visiblemente útil para la sociedad. Es el tiempo de la racionalidad política, de la racionalidad científica, de la racionalidad amorosa—vaya paradoja—, y también de la negación escritural. Cuando escribo *Desafío y Tizne y cristal*, estoy diciendo “aquí estoy, y estoy dispuesta a aceptar lo que soy”. Por eso pienso que son libros en los que todavía se advierte un cierto apego al tipo de utilidad que castra el decir poético, que sólo puede prosperar en un terreno de libertad completa del individuo, un terreno en el cual la subjetividad pueda explorar sus propios caminos, que nunca son lineales ni suficientemente claros e interpretables; siempre rehuuyendo la rotulación. Pienso que mi poética empiezo a crearla con *Arca espejada y Telar de rebeldía*. Es una poesía en la que no me preocupa otra cosa que expresar la tensión permanente por dilucidar, dialogar, comprender. No me preocupa incluso que disminuya su música si toco el poderío simbólico. No me preocupa que revele rampas e incoherencias porque tales oquedades forman parte del perfil del alma humana. Es acción interpeladora y vital en la que me conozco y dialogo. En ese sentido, mi poética es el mismo movimiento de construcción. Me escucho y escucho, labro y medito mi mirar. Es una poesía de mujer porque la escribe una mujer, pero es también una poesía donde se revelan los desgajamientos de una búsqueda de afirmación de la subjetividad femenina. Soy una mujer que no se conforma.

**NR:** Esa poética del desanclaje de la que hablas la veo planteada en tu obra narrativa con un matiz diferente; la misma temática de tu poesía se manifiesta en tus cuentos encapsulada en las prácticas de la cotidianidad. En tus relatos hay también un afán por la concretización, un ansia de certidumbres que describe un proceso

de conocimiento con respecto al sujeto femenino. ¿Hay un vínculo entre ambos proyectos?

**AH:** Deben estar vinculados, pero tampoco es intencional. De hecho, vas a encontrar algunos textos míos en los que la cotinianidad que se expresa es la de los hombres. Textos como “Cálidamente suya”, “La Abuela poética”, “Olef Milló” y “Temporal de sombras”, por ejemplo, se desarrollan en el orbe de niños y hombres. En ellos se halla la fascinación morbosa, la curiosidad por el otro: la mujer, las fatídicas encrucijadas de las normas e inclinaciones del espíritu. No me planteo nada en especial. Son temas que se me echan encima, familiares y escondidos. Claro que al cabo de un tiempo reparo en la recurrencia de ciertos temas. Por eso es que digo que la escritura es una manera de una verse en lo que escribe. No creo en una escritura “ideologizada;” yo creo en una escritura libre, y una ideología siempre es un marco por muy avanzada que sea, y siempre un marco restrictivo. Yo pienso en la libertad narrativa. Hay una serie de relatos como “El cuerpo límite,” “Círculo de violencia,” “Has visto la luna,” “Teresa Irene,” “Cómo recoger la sombra de las flores” donde se da eso que tú dices, una inmersión en la más honda y oscura subjetividad femenina, y en las violentaciones de la vida afectiva de la mujer. Me llama la atención la obsesividad, el consumo centrífugo de fuerzas, la imposibilidad en las relaciones de pareja. En nosotras pervive un rezago romántico devastador. Es uno de mis temas recurrentes. Creo que me liberaré cuando publique una narración que está casi lista, pero no te voy a hablar de eso porque no quiero generar falsas expectativas.

**NR:** Sé que tu formación fue en ingeniería química. ¿Cómo has logrado conciliar tu preparación profesional con el trabajo creativo?

**AH:** Yo siempre he tenido una dificultad: la multiplicidad de intereses. Si hubiera tenido genio, talento artístico, tiempo y recursos, me hubiera gustado ser una mujer renacentista; es decir, yo creo que la existencia, todo lo que nos rodea, lo de dentro y lo de fuera, lo del pasado, lo del futuro y lo del presente, pienso que todo eso constituye una unidad indisoluble. Como lo decían los místicos orientales, como lo está demostrando ahora la física cuántica con el concepto del “campo unificado,” hay una interdependencia entre todas las cosas. Yo entiendo que la especialización compele a estrechar campos, cada vez en rango más limitado. A mí me hubiera gustado explorar tanto cuestiones científicas como creativas, pero hay que

escoger. La vida no alcanza. Yo creo que una respuesta que se está desarrollando ahora es ese abordaje holístico. A mí me sigue interesando muchísimo la física cuántica. Naturalmente yo no tengo tiempo, ni puedo responder a las exigencias de la actualización, pero me sigue gustando. Pero entre todos esos intereses hay una jerarquía. En los mfos descubrí la preeminencia de la escritura, aunque no dejen de interesarme las otras materias. Me permito el placer de pintar, de la lectura ecléctica y de la curiosidad perenne. Lo que sentí con la ingeniería química, y que me ha pasado con otras materias, es un cierto ahogo: me di cuenta a mitad de la carrera que no la iba a ejercer. La terminé porque soy muy testaruda, como buena Tauro. Existencialmente era imposible dedicar mi vida a algo que tiene un campo de pensamiento que yo sentía frío y limitado. Para mí era imposible pasarme ocho horas en una fábrica, en una refinería o en un ingenio azucarero. Entre estudiar una página de termodinámica o enfrentar un problema de balance de energía y leer un texto de Yourcenar, de Hernández Franco, de Kavafis, de Borges o de Rulfo no hay comparación posible.

**NR:** Aparte de tu trabajo literario, estás muy involucrada en proyectos sociales; específicamente has trabajado de cerca con las comunidades rurales en la República Dominicana. Muchas de tus impresiones en este renglón han aparecido desde 1992 en la revista Fempress. También has colaborado con diversas agencias de cooperación internacional en materia de educación y desarrollo. ¿Cómo has logrado desarrollar tus proyectos literarios cara a los proyectos de índole social?

**AH:** Cuando decidí que no iba a ejercer la ingeniería química no tenía pretensiones de vivir de la literatura. Hubiera sido una ingenuidad. Decidí que tenía que trabajar en un área en que, aunque fuera de manera autodidacta, me pudiese ir formando. Concomitante con eso tenía cierta sensibilidad forjada en la misma universidad y tal vez también por mi origen rural que me acercaba a todo lo relacionado al ámbito social, sobre todo con aquellas situaciones dentro de nuestra sociedad que me parecen inadmisibles y que creo que hay que cambiar. Yo no creo en una escritora o escritor que se aísla en su cuarto a producir su obra. Creo que soy parte de la vida y quiero que la poesía y la escritura sirvan para fortalecer mi relación con la vida, con la gente, con el conocimiento de mí misma; algo que potencie mi participación en mi propio tiempo y en el mundo en que me desenvuelvo. Orienté sensibilidad y esfuerzo a trabajar en

proyectos de educación y comunicación encaminados a contrarrestar la cultura asistencialista y desmovilizadora, así como el machismo. A mi ver, el asistencialismo y el machismo son los responsables directos de las humillaciones y del empobrecimiento espiritual, una verdadera maldición. Trujillo fue el gran macho benefactor; de muchas formas, desde los centros políticos y del Estado se ha seguido su modelo. Muchas personas hemos trabajado en organizaciones, instituciones y proyectos que buscan utilizar un instrumental de educación, de comunicación, que le permita a la gente descubrir lo que son sus propias fuerzas, y desarrollar su confianza en esa fuerza para ponerla en juego. Si la gente sabe de sus poderes, de sus posibilidades, mil cien puertas se abren para ventilar el hábitat humano.

**NR:** En el coloquio de Emory hablaste de tu visión sobre la literatura dominicana reciente, y destacaste la fuerte presencia de las poetisas de los ochenta en ese panorama. También apostaste a una novela dominicana que despuntará precisamente de manos de esas escritoras.

**AH:** Por primera vez en la historia de la literatura dominicana en una generación o promoción literaria hay tantas mujeres como hombres. El hecho de que en los ochenta se haya producido una eclosión de la escritura de mujeres implica un cambio en la literatura dominicana. No es el arranque de un pugilato de géneros, como lo perciben algunas personas, sino un sumar nuevos ángulos perceptivos, una pluralización de temáticas, un incorporar elementos de la cotidianidad, de lo erótico y de lo social desde la mirada femenina. Esos grupos vienen del Taller Literario César Vallejo, del Taller Literario Juan Sánchez Lamouth, del Círculo de Mujeres Poetas que se formó en el 1982; del Círculo de Mujeres Creadoras formado en el 1987, y de otros talleres del interior del país. En Santiago, Bonao y La Vega surgieron talleres literarios; todo esto se sumó a las personas que participamos de manera independiente en esa época. Se habla de la década del ochenta, y particularmente a partir del 85, como la “década perdida,” la década nula. Sin embargo, en la literatura pienso que hay una interesantísima gestación, y que una de sus características principales es que por primera vez las mujeres entran al escenario no como excepción, como había ocurrido en todas las promociones anteriores, sino con una calidad y cantidad que se instala de tú a tú con la producción masculina. Al principio había muchas situaciones cómicas. Recuerdo que cuando nosotras

íbamos a leer a la Casa de la Cultura Universitaria los varones se sentaban atrás y se la pasaban cuchicheando y riéndose de lo que leíamos; todo lo desmeritaban. Recuerdo también que en el ochenta y nueve hicimos un congreso de literatura de mujeres auspiciado por Ce-Mujer y la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Decidimos que estuviesen representadas en ese congreso todas las perspectivas. Los más hostiles también tuvieron su participación. Hubo algunos que basándose en Bataille, Baudrillard y otros teóricos franceses satirizaron la producción femenina. Me acuerdo de una ponencia que describía en plan irónico cómo una mujer redacta un texto y se lo lleva a un escritor reconocido para que lo autorice. Ella no tiene obra ni talento, pero se eleva con esa autoridad conferida por el hombre. Otra actitud que se manifestó entre los hombres fue el decir que entre todas las poetisas la que servía era Ángela, o la que servía era Marta Rivera; algunos decían Marta y Ángela, otros Chiqui Vicioso, otros Carmen Sánchez. En esa dinámica era difícil ver que estaba gestándose un decir, y que eso era importante; no se podía pretender que las mujeres saliésemos con una obra terminada. Yo siempre dije que debía haber la oportunidad de crecer y de madurar. Creo que en esos momentos de gestación el tipo de opinión que recibíamos de ellos era totalmente devastadora. No lo fue porque las mujeres éramos un poco cómplices entre nosotras; íbamos a leer juntas, íbamos a Santiago, a Moca, y hacíamos recitales. Incluso una vez fuimos a leer en una discoteca en Santiago donde rendimos un homenaje a Gabriela Mistral. Ese período de complicidad, respetando nuestras diferencias de ser y hacer, fue muy positivo para las escritoras. Yo he observado que el ritmo de las mujeres es distinto al de los hombres. A un poeta dominicano joven le preguntaron en Puerto Rico recientemente qué pensaba de las escritoras dominicanas porque él había hecho una antología de la poesía dominicana actual y sólo aparecían un par de mujeres. El contestó que ellas habían empezado a producir algo, pero que se habían casado y se habían puesto a parir y estaban dedicadas a eso. En efecto, el tipo de responsabilidad que tiene la mujer con la familia, con los hijos, y con el hogar no deja de reflejarse en su propio proceso de desarrollo. Muchas de las que empezamos a escribir en los ochenta no podíamos tener el mismo ritmo de desarrollo que nuestros colegas varones porque precisamente es un período de casarse, de tener hijos. Pienso en el caso de Carmen Sánchez, de Marta Rivera, de Irene Santos, de Marianela Medrano: todas sacaron un libro y tardaron muchos años en sacar otro aunque estuviesen escribiendo porque fue el período de tener los hijos

pequeños. El caso de Salomé Ureña es parecido. Salomé Ureña comienza su obra, y después que se casa y tiene sus hijos tiene un largo silencio. Yo creo que eso es una característica extraliteraria, pero que no se puede dejar de tomar en cuenta. Como dije una vez, la obra de las mujeres se va a ver más en los noventa y el 2000 porque ya ese grupo, por ejemplo, tiene sus hijos grandes. En los últimos años ha salido la nueva producción de Marianela Medrano, de Irene Santos, de Isabel Hernández, de Marta Rivera, de Aurora Arias, de Carmen Imbert Brugal, incluso mi propia producción, es decir, ahora que nuestros hijos han crecido estamos en un momento de alta producción, que pienso seguirá creciendo.

**NR:** En la proyección internacional de la literatura dominicana es patente que, fuera de los autores dominicanos que escriben para un público angloparlante—Julia Álvarez y Junot Díaz principalmente—la literatura dominicana es prácticamente desconocida en el exterior.

**AH:** Hace poco leía una entrevista de un poeta dominicano en New York y me asombraban sus opiniones sobre la literatura dominicana: la “literatura del patio”, la denominaba él de un modo bastante despectivo y formulista. Esa es una visión muy académica y que no hace justicia. Yo sostengo que en la República Dominicana hay una tradición literaria y una producción actual estimable, suficiente para compartirla con el mundo. ¿Qué factores han impedido la difusión de esta literatura? En primer lugar estamos hablando de más de un 50% de la población que no tiene escolaridad suficiente para leer e interpretar un libro; estamos hablando de la ausencia de editoriales; estamos hablando de ediciones de quinientos o mil ejemplares, y de segundas y terceras ediciones que nunca aparecen. Incluso se da el caso de no poder encontrar los libros de nuestros escritores importantes, nuestros escritores claves. Si nuestra literatura no se difunde internamente ¿cómo se puede esperar sea acogida en el extranjero? Tampoco desde el Estado ha habido una voluntad de promocionarla. Por ejemplo, no creo que las embajadas y las dotaciones diplomáticas le hayan prestado mucha atención a esta tarea. De Aída Cartagena Portalatín no se ha hecho una edición de sus obras completas—ni siquiera una antología de su obra—a pesar de ser una obra con actualidad y consistencia suficiente como para circular todo el mundo. Eso, o lo hace alguna entidad cultural importante, que generalmente no tiene recursos, o lo hace el Estado. Muchos de nosotros tenemos una tendencia a minimizar la obra de nuestros

escritores; es decir, los que pueden difundirla no la difunden, y los que estarían en condiciones de difundirla, que son nuestros propios escritores, como tampoco son conocidos, no son invitados a mover su obra por el mundo, y ellos que podrían ser nuestros mejores embajadores y embajadoras. Se habla mucho de la patria y de lo nacional, pero a mí me parece que la identidad cultural de un pueblo se plasma en sus creaciones, y sobre todo en este tiempo de la globalización la manera de relacionarse con las otras culturas tiene que darse a partir de una definición de la propia identidad: cosa que nunca debe ser sectaria ni estrecha, no tiene nada que ver con fundamentalismos, sino con el conocimiento y el amor a nuestra tradición literaria. La difusión de ésta nos permite un referente para relacionarnos con las otras culturas, con las otras identidades y beber de ellas. Otro elemento es el poco desarrollo de la crítica literaria. Hay muy pocas personas que ejerzan la crítica. En las universidades no hay prácticamente ninguna labor crítica en torno a la literatura, menos aún en las escuelas. Se trata de un conjunto de factores que como puedes apreciar es bastante fuerte. Tenemos una tradición consistente en cuento y poesía en condiciones de interactuar con cualquier literatura. Faltan buenas antologías.

## RESEÑAS





***Paralelismos transatlánticos: Postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y África del Norte.* Cranston: INTI, 1996.**

Silvia Nagy-Zekmi's *Paralelismos transatlánticos: Postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y África del Norte* (195 pages with abundant critical bibliography), presents the reader with a convincing case for comparative and interdisciplinary studies of Latin America and the Maghreb, as Northern Africa is sometimes called. Although it relies principally on literary texts, *Paralelismos Transatlánticos* interweaves its subject matter with questions touching upon women's studies, sociology, and Third World politics. The compelling richness of Nagy-Zekmi's effort arises, however, from her meticulous research and innovative critical approach. Indeed, the move away from literary canons that are fixed by language or nationality breaks new ground for research focusing on Latin America or Northern Africa, in fields as diverse as literature, anthropology, and philosophy. *Paralelismos transatlánticos* is therefore a fortunate resource for the informed reader: it includes a thorough and knowledgeable account of contemporary postcolonial theory and criticism and so should be of benefit for future studies in this field.

In her Introduction, Nagy-Zekmi explains that her intention is to carry out a comparative study of literature written by women in Latin America and Northern Africa from a postcolonial perspective. In a clever fashion, she names her Introduction "Las hermanas de Sherazada" (Scheherazade's Sisters), and thereby immediately links Northern Africa with Latin America through a shared, but symbolic, linguistic transgression, that of a woman who should remain silent, but nonetheless speaks. Such are the authors of Nagy-Zekmi's texts. In both literatures, she argues, women's voices have been doubly marginalized and, hence, been kept forcibly on the periphery, with, in some cases, no other option but to adopt a male voice in order to be accepted and heard. Concurrently, *Paralelismos transatlánticos* presents abundant examples of transatlantic cultural influences that have enabled shared artistic expressions. Therefore, Nagy-Zekmi states that "el mutuo interés y el intento de intercambio literario entre las dos áreas me dio la inspiración necesaria para escribir este libro" (14) (mutual interest and an

attempt for a literary exchange between the two areas gave me the necessary inspiration to write this book). Following the Introduction, the book is divided into six chapters: I. *Paralelismos transatlánticos y la decolonización del discurso femenino* (Transatlantic Parallelisms and the Decolonization of Feminine Discourse); II. *El género autobiográfico* (The Autobiographical Genre); III. *Los modelos del poder patriarcal* (Models of Patriarchal Power); IV. *La contrahistoria femenina* (Feminine Counter-History); V. *El exilio y otras formas de desplazamiento* (Exile and Other Forms of Displacement); and VI. *Representación postcolonial y escritura femenina* (Postcolonial Representation and Feminine Writing).

Each chapter presents well known Latin American female authors such as Elena Poniatowska, Gioconda Belli, Laura Esquivel, and Isabel Allende, side by side with other female voices who, though they have been the subject of Latin American scholarship, have remained relatively unknown to mainstream readers. Among these latter is Adriana Lassel, an author whose work highlights the difficulties and intricacies involved in speaking with and of a united Latin American female voice. Indeed, Nagy-Zekmi's discussion of Lassel's writings expresses an opposition to any so-called "solidaridad femenina" (34) (feminine solidarity) which pretends to unite Latin American women of all social classes. In this analysis, Nagy-Zekmi puts her finger on a very controversial issue in Latin American literature written by women, one that has, at times, been ignored by scholars. Not only do Latin American women live and work under the subjugating grip of male authority, but their behavior is also forcefully circumscribed by the rigid categories of social class and social codes, each of which serve to separate supposedly united "sisters." Thus, the Latin American female voice always struggles to be heard at many levels. The complexity of this basic and incontrovertible fact is tackled forthrightly by Nagy-Zekmi in the individual chapters of her book.

*Paralelismos transatlánticos* clearly presents Latin American scholars with a very valuable comparison area for research, that is, the Maghreb, (in this case denoting authors from Morocco, Tunisia, and Algeria). Like its treatment of Latin American literature, *Paralelismos transatlánticos* studies the literary efforts of Northern African female authors, such as Fadhma Amrouche, Alifa Rifaat, and Assia Djebar. Djebar's work, *L'Amour, la fantasia*, is profitably juxtaposed with Gioconda Belli's *La mujer habitada* in Chapter four, "La contrahistoria femenina" (Feminine Counter-History), where the critic examines how, in both texts, a counter history expresses itself alongside an official history whose function is to bury the voices of the underprivileged. As Nagy-Zekmi's reading amply demonstrates, Belli and Djebar's narrations struggle to defy the languages of the oppressors, Spanish and French, while at the same time they appropriate these languages in order to tell their own counter histories. *Paralelismos transatlánticos* highlights

the fact that the two female authors' voices are not just the voice of the "other" but, the author asserts, "en ambas novelas el discurso 'oficial' sobre la colonización se desplaza y se sustituye por el discurso del Otro, o más bien de la *Otra*" (126, emphasis mine) (in both novels, the 'official' discourse of colonization is displaced and substituted by the discourse of the Other, or rather, the *female other*). Since *Paralelismos transatlánticos* is written in Spanish, Nagy-Zekmi is able to powerfully underscore the unique status of the female "other," "la otra," of the texts she analyzes. She thereby reminds the reader that her criticism refers not only to a social and political oppression perpetrated by men but also to similar forms of oppression inflicted on women by women, according to their economic status.

In Chapter six, "Representación postcolonial" (Postcolonial Representation), Nagy-Zekmi provides the reader with a very useful list of the main points of confluence between Latin American and Northern African literature. The author considers the idea that "tanto la narrativa femenina de América Latina como la del Maghreb representa la lucha de las mujeres para 'construir' una identidad en sus personajes" (166) (Latin American feminine narrative, as well as that of the Maghreb represents the female struggle to 'construct' an identity through their characters). These women, in spite of their historical subjugation to male authority, are now altering their dependency on males, and, as a consequence, "la representación del sujeto femenino está cambiando: los personajes femeninos toman iniciativas y hacen decisiones en su vida" (166) (the representation of the feminine subject is changing: female characters take initiatives and make decisions about their lives). In this fashion, Nagy-Zekmi argues, Latin American and Northern African female authors, through their respective narratives, have come to subvert long-established female roles and thus to act in defiance, so as not to remain marginalized by a Eurocentric culture, repressive governments, a male-oriented society, and a small elite of very powerful women.

*Paralelismos transatlánticos* offers a great opportunity for Latin American scholars to become acquainted with the literature of the Maghreb. At the same time that it offers the reader a glimpse of the latest postcolonial theories, it allows for a very rich and multi-leveled reading of texts written by women. Nagy-Zekmi never compromises her point of view and at times goes against mainstream feminist criticism, underscoring in a very decisive voice the difficulties of defining the feminine subject (especially when it comes to nations that have been historically subjugated by an elite of men *and women*). Indeed, the legacy of subjugation by a male and a female elite is a very complicated and many-nuanced issue, and that is why Nagy-Zekmi cautions her readers not to become too dogmatic or polarized when analyzing texts written by women. For this very same reason, at the end of her text, Nagy-Zekmi warns us that, when approaching a feminine text, we must

recognize “las dimensiones multilingües, multiculturales y multiraciales de la escritura femenina” (170) (the multilingual, multicultural and multiracial dimensions of feminine writing).

**Patricia Vilches**  
University of Evansville

**Germán Carrasco. *La insidia del sol sobre las cosas*. Ediciones DOLMEN, col. Poesía. Santiago, 1998.**

La crítica no es más que un inmenso amor por la lectura, decía Virginia Woolf. Toda lectura, entonces, incluso la más ingenua, será una forma de crítica. A partir de estas digresiones quisiera recalcar el verdadero carácter de estas notas: el de una crítica fervorosa en torno a *La insidia del sol sobre las cosas*, una crítica que necesariamente debe tomar partido ante un libro como éste que exige, en cierta medida, re-plantearse los modos de reseñar un libro que asume de manera tan particular e inédita la poesía, aunque no sea, como en otros casos, renegando de sus antecedentes.

Algo de *La insidia del sol sobre las cosas* recuerda a Michel Riffatere y su concepto de la sobre-determinación semántica, que básicamente plantea que una palabra adquiere, gracias a ciertos tropos literarios, un “segundo” sentido que la hace figurar poéticamente. Así el sol no sería sólo el sol y las fachadas continuas de los barrios bravos, el color rojo, el insidioso tono de las cosas, serían algo más que lo que en primera instancia concluimos de la lectura inicial de este libro.

Si Harold Bloom está en lo cierto cuando señala que los grandes escritores se definen por la capacidad de subsumir la tradición literaria ante su propia escritura, tal vez podríamos suponer que algo de eso hay en Germán Carrasco por el uso que hace de las fuentes en las cuales bebe: Philip Larkin, Wystan H. Auden, Dylan Thomas y algunos restos del universo auto-crítico de la poesía de Lihn.

El contexto de estos poemas es ciudadano, pero no es el de una ciudad que el lector pueda fácilmente reconocer. Es, más bien, una ciudad que el hablante crea cuando pronuncia y/o escribe sus palabras y que, además, muere, también, junto con ellas. Muerte que hace su aparición en estos poemas, pero en ningún caso de manera festiva, aunque tampoco trágica. Es preferible, al parecer, comprender la naturaleza de la muerte, esto es, su carácter inexorable o lo que es lo mismo: nuestra propia mortalidad, aceptada con cierta “resignación hindú” por el hablante que recorre estos textos y que no siempre es, necesariamente, el mismo.

Las cosas, el mundo de los objetos señalados por este poemario que se regocija en su porfiado materialismo, se centra fundamentalmente en las gafas oscuras (de Rita Consuelo o Desconsuelo), blocks de edificios plantados en villas del radio periférico de lo urbano, casas de fachada continua, animales reales y literarios y toda una cotidianidad que podría ser familiar para el lector, siempre y cuando sea capaz de adentrarse en los mundos posibles e imposibles que propone el libro: la auto-reflexión sobre la propia escritura (rasgo compartido por muchos otros poetas de las últimas dos décadas), el ritmo sincopado del *free jazz* como un lejano eco, una especie de correspondencia con el ritmo del deambular del “personaje” que enuncia muchos de estos textos: Julián, un sujeto que podría asimilarse al Germán Carrasco biográfico, pero sin llegar a ser su equivalente o el desconsolado amante de Rita Francisca Desconsuelo, otro personaje del pequeño teatro en que este libro se convierte, casi sin quererlo. O quizás, en otra lectura posible, no haya ningún paralelismo, tal vez no existan semejanzas de ninguna especie entre uno y otro aspecto del libro, que podría leerse, así, como un caleidoscópico collage que va mutando a medida que se lo va leyendo. De esta manera podríamos explicar el tono heterogéneo, la comparecencia en una misma página de un mendigo estudiando el programa del Hípico junto a reflexiones sobre gramática o el uso de títulos como “Oficio” y “*Lo que se barre bajo la alfombra*”, en apariencia tan dispares, para tratar, sin embargo, un mismo tema.

Carrasco, en tanto autor de este libro, sabe muy bien de lo que habla, quiero decir: no deja cabos sin atar. El caprichoso e irónico título del último texto del libro — “*Prescindible*” — da cuenta de esto. Este, en donde se explica la procedencia o el origen de algunos versos o poemas del conjunto, no sería tan desechable como su título lo indica, dándonos una mirada retrospectiva sobre ciertos textos antes de terminar el libro. En el mismo sentido, mezclando sexo con literatura, no hace más que erotizar la poesía, hacer de la lírica deseo: y si bien el fracaso acecha al final de cada verso, como una fantasmal aparición de la figura de la muerte, que no deja de recordarnos una y otra vez su presencia, los duchazos de agua fría que implican estas derrotas no son, aun así, capaces de aplastar cierto melancólico pesimismo que paradójicamente todavía parece abrigar algunas esperanzas. Entre los restos de una fiesta que sólo de manera tangencial le tocó vivir, el vitalismo del hablante se traduce así en escritura, o para decirlo de otra manera, ese vitalismo sólo puede desembocar en el poema:

*“Se fabricarán el uno para el otro coronas de sauce  
jasmín y sentirán los pies descalzos sobre el pasto”,*

junto a su inmediata negación:

*"(...) en realidad no harán nada de eso, pero no es una mala imagen de lo que realmente harán.  
El reencuentro durará menos de una tarde".*

La variedad de universos posibles o imaginarios y no tan imaginarios hace difícil, e innecesario, hacer un catastro de ellos. Será cada uno de los lectores quienes tendrán la tarea de completar, con sus propias sensibilidades, en ese acto a la vez solitario y colectivo que es la lectura, esos silencios que abundan en *La insidia del sol sobre las cosas* y que hacen de este libro una verdadera invitación a la fiesta del leer

**Cristián Gómez O.**





**López Castaño, Oscar. *La crítica literaria latinoamericana o del diálogo cultural con los otros*. Medellín: C.A.A., 1996.**

Inmenso desfavor estaríamos haciéndole al libro de Oscar López Castaño si comenzáramos este, nuestro diálogo, con una sucesión de adjetivos, suspiros grandilocuentes o respiraciones entrecortadas por la emoción. Nada más alejado del tipo de recomendación que toda reseña literaria implica y que el crítico colombiano estaría dispuesto a aceptar en el espacio de sus exigentes juicios de valor. Podríamos resaltar en *La crítica latinoamericana: o el dialogo cultural con los otros* -siguiendo así una adjetivación más consona con esos juicios- el derrotero de una investigación 1) “racional”, el despliegue de una lectura 2) “ordenada” y el esfuerzo 3) “pedagógico” de un trabajo que siempre busca “cultivar al lector.” Extendámonos ahora en los tres adjetivos señalados precedidos de una salvedad.

Es importante señalar que el contexto particular de estas palabra, el entorno de una revista especializada en el ambiente norteamericano, nos obliga a hacer un comentario sobre el impacto de la publicación colombiana que nos ocupa: ella parecería inaugurar los primeros escauceos en la erección arquitectónica de una crítica, hasta ahora, “inexistente.” Al hacerlo, la lista de críticos colombianos se incrementa, esta vez, con uno que escapa a la naturaleza acrítica de la mayoría de sus antecesores. “Hay críticos pero no crítica,” señala López Castaño con paradójica astucia al iniciar un camino que intentará revertir dicho estado de cosas. En torno a la contradictoria dinámica del binomio crítico/crítica, y en el “reflujo” resultante de toda interpretación, me gustaría insertar una discrepancia, más que nada un interrogante, si se quiere tangencial, en lo que respecta a la orfandad crítica colombiana y por añadidura del continente latinoamericano. ¿No será justamente la falta de profesionalismo en las filas de la crítica literaria latinoamericana, la ausencia señalada por López Castaño, lo que más ha contribuido al inmenso vuelo crítico de sus creadores? En la nutrida lista de críticos *sui generis* que incluye entre otros a Borges, Lezama Lima y Paz (para evitar la engorrosa faena de lidiar con nuestros contemporáneos), se ha articulado un corpus teórico considerable y, lo que es más importante

aún, carente de aquellos vicios que la aguda mirada de López Castaño discrimina. La importancia de esta tradición puede constatarse en el surgimiento posterior de importantes críticos, a los que directa o indirectamente nuestro libro alude y de los cuales extrae considerable rédito teórico. Piénsese en Angel Rama, Gutiérrez Girardot y Saúl Yurkievich, para citar sólo algunos ejemplos.

Comencemos por destacar en *La crítica latinoamericana* la virtud de lo 1) racional. La defensa de un racionalismo crítico, antídoto del impresionismo vituperante o laudatorio de la crítica tradicional, se articula en el uso de constructos teóricos. Ellos tienden a desplazar a la conversación hermenéutica del tradicional subjetivismo ingenuo en el que vegetaba el comentario diletante del quehacer crítico colombiano. Al hacer uso del mencionado arsenal teórico, López Castaño no abandona uno de los presupuestos básicos de toda crítica: conservar un alto grado de autonomía que guíe al teórico en una lectura que debe ensayar constantemente la necesidad de “revisar el esfuerzo creador.” La revisión implica el acto de reacomodar, en el sentido de recontextualizar, en suma y para aludir a lo que sin duda ha persistido en la lectura de este texto en el “reflujo, muy flotante, de certezas e incertidumbres puestas al servicio de una discusión:” la imposibilidad de no leer de otra manera que no sea dialógicamente. En el espacio propuesto por el libro, en el *diálogo cultural* en el que nuestra otredad es llamada, dicha revisión se da entonces no sólo al tratar el “esfuerzo creador” representado en la ficción sino al instante de la recepción en el ámbito de otra empresa no menos creadora: la del esfuerzo crítico. Se van a suceder así, en el marco de la conversación que mantiene el crítico con sus lectores, una serie de categorías teóricas (sujeto de la enunciación, cronotopo, isotopía, focalización, etc.) cuya finalidad va mucho más allá de una mera puesta al día (y cuyo mero resultado sería la estabilización de la crítica literaria como ciencia, legado innegable del formalismo ruso) y que se justifica en la habilidad manifestada por dichas categorías a la hora del desentrañamiento de los textos. Es así cuando al recurrir, por ejemplo, al concepto bajtiniano del cronotopo en uno de los apartados del libro donde se ocupa de la novela de María Luisa Bombal *La última niebla*, como López Castaño resalta la pertinencia de ese concepto en la habilidad que demuestra tener para determinar la “imagen del hombre en la literatura” (Bajtín), relacionándolo luego con cierta particularidad histórica del hombre urbano en el cono sur. Similar aplicabilidad explicativa trasunta el recurso, en absoluto tecnicista, de referirse al concepto de la focalización cuando trata el cuento “Luna de medianoche” del autor antioqueño Manuel Mejía Vallejo. Una suerte de exceso significativo justifica su inclusión, en tanto y en cuanto, dice el crítico colombiano, “detrás del aspecto focalizador hay una posibilidad de sentido determinada por una forma de ver el mundo en un contexto específico: el de la vida de los colonos aferrados a la tierra y a prácticas sociales de

naturaleza tradicional.” Lingüística, dialogismo, estructuralismo, narratología, semiología, posestructuralismo y postmodernidad, se constituyen en marcos teóricos válidos en la medida en que son contrastados en el examen de “su plausibilidad en una narrativa particular.”

La aptitud de ser 2) ordenada, como requisito de toda lectura literaria, está sostenida en la que reseñamos en un derrotero organizado cronológicamente sobre textos que en su mayoría pueden ser caracterizados como narrativa breve. La cronología, si bien no trasunta un aliento historiográfico —el horror al “gran relato” que López Castaño ha sabido asimilar de los postmodernos— no deja de comentar sobre “la cifra del hombre de la región visto por la narrativa,” de la misma manera que el texto, atento al latido de la historia, se resiste a exacerbar una visión inmanente de la literatura. En cuanto a la limitación genérica, el recurso a la economía del cuento se presta perfectamente al utilitarismo dialógico de un texto que quiere ejemplificar una manera responsable de hacer crítica literaria. La “unidad de pensamiento” que amalgama el texto de López Castaño es hilvanada en un apartado introductorio, “La crítica o del diálogo al monólogo,” que resalta el trabajo mediador de la crítica comprendida como un “diálogo de saberes” muy próximo a la conversación socrática. Su segunda parte se ocupa de los vicios de una crítica monológica (el solipsismo, el teoricismo ininteligible, la prisión lingüística, el servilismo, el ahistoricismo) para señalar como contrapartida las responsabilidades de una crítica con vocación conversacional. El viaje textual se inicia seguidamente en el primer “repliegue” de una elucubración enmarcada de la siguiente manera: “El matadero o del sujeto de la enunciación romántica” constituye el primer “fragmento-capítulo” (según la terminología del colombiano) seguido del aludido sobre Bombal. El siguiente, “Un señor muy viejo con unas alas enormes o del Realismo Maravilloso,” pretende discernir el subgénero frente a la archiconocida limitación del Realismo Mágico, ya casi un sinónimo de García Márquez. El cuarto ejercicio se ocupa del mencionado cuento de Manuel Mejía Vallejo. Lo sucede “La noche que lo dejaron solo o de la isotopía” en el que la reiteración significativa es constatada en el relato de Rulfo. El sexto, “El eclipse o de la parodia” nos presenta la inversión de la realidad que opera en el texto de Augusto Monterroso. De los dos últimos, el primero, “Rigoberta Menchú o del testimonio,” es el único que no se refiere al género cuento y en él se discute (sin la limitación que conlleva la aplicación de un concepto teórico) su estatuto genérico en una literatura en proceso de descanonización. Cierra la serie el apartado dedicado a Bryce Echenique: “Carta a Martín Romaña o de la autorreferencialidad,” donde se trata la misma, denominador común de la narrativa latinoamericana, como fuerza estabilizadora de lo que, hasta el agotamiento, ha dado en llamarse tendencia postmoderna (en este sentido también, la lectura de nuestro crítico escapa de los lugares comunes).

El tercer juicio crítico que nuestro lector cultivado aceptaría conforme, es aquel que alude al innegable aliento 3) pedagógico de su texto. Sin embargo, es allí mismo donde la virtud más sobresaliente de la propuesta, su insistencia en lo dialógico, pareciera resentirse un poco. Se hace necesario aclarar que hay aquí dos conceptos de lo pedagógico. En el primer sentido, en lo que hace al cultivo del lector no profesional y al trazado de los lineamientos de una depurada y esclarecedora crítica que lo ponga a salvo de la charlatanería impresionista, el discurso de López Castaño mantiene la apelación constante a su imprescindible interlocutor. Pero hay un segundo sentido de lo pedagógico que acarrea el peligro de reincidir en el monólogo, implícito éste en alguno de los juicios articulados quizá en el reflujo resultante del usar y el ser usado por el lenguaje. En ellos parece permear la supuesta virtud de un humanismo tradicional y muy canónico que la “unidad de pensamiento” expresada por el libro en su totalidad, no obstante, se preocupa por rechazar. Se habla así de un “significado purificador” en la lectura literaria en contraposición a un “mero pasatiempo,” cuando en otro instante se aludía a un “rebasamiento con el lenguaje” lo que, inversamente, no hace más que constatar el ludismo irreducible de una enunciación que resiste el soliloquio tácito en aquel didactismo (un “mero” juego con el lenguaje que afortunadamente y con fruición el texto de López Castaño, no deja de ejercitar). El mismo no deseado resultado parece teñir el excesivo celo profesional que trasunta el fragmento en el que el crítico traza el perfil del lector cultivado como “alguien profesional del espíritu, *distanciado* de sí mismo para *trascender* a un mundo de *valores no inmediatos*” (mi énfasis). La fuerza aleccionadora de los trabajos de la literatura (tanto de creadores como de críticos) puede ser nula en el mejoramiento moral de los hombres (entre otras cosas por la insalvable dificultad de igualar los logros del humanismo con un grupo muy particular de “hombres”). Paradójicamente, el reconocimiento de una supuesta reserva moral en la literatura ha servido en Occidente para eternizar un canon que, la dialogía implícita en todo el discurso de nuestro crítico y la lista de autores tratados (Bombal, Mejía Vallejo, Monterroso, Menchú), no deja de cuestionar constantemente.

Esta supuesta interrupción en la alocución a los otros no es tal, ya que nuestro infatigable conversador, consciente del desbordamiento que su utilización implica, sabe que el lenguaje siempre “ha saldado su cuenta por la pretensión de querer ejercerlo desconociendo su carga tiránica.” Un libro tan comprometido con el lenguaje podría constituirse en una excelente herramienta para aquellos que empiezan a dar sus primeros pasos en un oficio que, gracias a su contribución, será ejercido por los que dialoguen con él, como una búsqueda racional, ordenada y sobre todo, placentera.

**Marcelo Paz**

**Rigas Kappatos and Pedro Lastra. *The Best 100 Love Poems of the Spanish Language*.(Bilingual Edition). New York: Seaburn Publishing, 1998.**

Una antología es un libro de libros. Pero cuando se trata de una antología de poemas de amor como la realizada por los poetas Rigas Kappatos y Pedro Lastra, el carácter es real y se redimensiona, es un volver sobre lo originario y complejo del ser y de la experiencia humana, es revivir de nuevo en todo su esplendor la vieja verdad de que amor y poesía son una unidad constante y primordial en todos los cantos del ser humano desde la más remotas épocas hasta nuestros días de solitaria postmodernidad. “La producción de la poesía amorosa en la lengua española -señalan Kappatos y Lastra- es extensa; fácilmente se pueden reunir poemas para una antología en cada uno de los países hispanohablantes, como el *Sentimentario* del poeta colombiano Darío Jaramillo (...), o igual nos podemos imaginar una antología de mil poemas del mundo hispanoamericano en su conjunto. Sin embargo, la idea central de la presente selección fue la de reunir versos que se correspondieran en calidad artística y expresiva al poema de Gustavo Adolfo Bécquer ‘Vuelven las oscuras golondrinas’” (VI). De este modo, los compiladores confirman lo inmensurable del tema, y a su vez, sintetizan su pensamiento en torno al lirismo que emana del texto en cien poemas de poetas clásicos y modernos de la lengua española.

Ajustándose a una rigurosa visión del conjunto de las letras hispanoamericanas de todos los tiempos, Kappatos y Lastra han estructurado una muestra lúcida en la que armonizan los más variados conceptos poéticos en torno a un tema tan universal como el amor. En esta reunión se dan cita setenta y siete poetas, de los cuales cincuenta y seis son del presente siglo. Las voces de Arcipreste de Hita, Góngora, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Alfonsina Storni, José Asunción Silva, Miguel Hernández, Olga Orozco, Javier Sologuren y Octavio Paz, Enrique Lihn, Alejandra Pizarnik, entre otras tantas, confirman el carácter plural de la presente selección.

Como el título lo indica esta antología es una edición bilingüe (español-inglés), reflejo de un arduo trabajo, si pensamos que uno de los géneros más riesgosos en el ejercicio de la traducción es el de la poesía: ésta por su

ambigüedad, por la compleja relación de palabras, sonidos y sentidos que establece según las particularidades de la lengua, plantea profundas dificultades. Sin embargo, los traductores, Rigas Kappatos, Eleni Paidoussi y René de Costa, nos entregan una traducción de poesía que se puede definir como proceso de reescritura en el que se impone el peso del original. Y, como en todo acto de creación, sobresale no sólo el interés por el conocimiento profundo y técnico de los lenguajes que se operan, sino el de su intuición y esfera emotiva. De ahí que hallemos en estas traducciones un trámite similar al de la lectura (toda lectura es una traducción), y no pudieramos acceder a ella sin una cierta empatía, sin un sobresalto que nos arroje fuera de nosotros mismos. Mediante este trasunto penetramos en lo otro y somos a la vez. Esta es justamente la experiencia vital que nos ofrece la antología en su parte inglesa.

La antología se abre con un poema del *Libro de Buen Amor* —momento fulgurante de la poesía amorosa donde el Arcipreste de Hita celebra “Las cualidades de las mujeres chicas”— que es, de por sí, sutil reflexión sobre el imponderable valor del detalle y de las cosas aparentemente nimias, aunque dotadas de universalidad y sabiduría. La personalidad sensual y festiva del autor, su humor e ironía, su aguda perspicacia para profundizar en aspectos inéditos de la condición humana, tienen en este bellísimo poema una caja de resonancia para hacer explícitos aspectos de una nueva sensibilidad, de una era inminente y por entero distinta a la que los valores de la Edad Media habían encasillado. En cualquier caso, la admiración y el fervor carnal, no excluyen la ironía, como se advierte en la última estrofa de la apología: “Del mal tomar lo menos, dice el conocedor./ Por tal, de las mujeres, la mejor es la menor” (4).

Ahora, si la poesía asume el rito del amor como celebración, ironía o paradoja, el espectáculo al que atendemos a través de este centenar de poemas es también al tránsito doble de entrega y abandono, de conocimiento y olvido, desconcierto de las almas que trasfunden el eco de sus pasiones, el paradigma de sus soberbias o la remembranza de un sentimiento fatuo. En este juego y conciliación de contrarios están, de igual manera, el presente y lo pasado como punto de encuentro, donde confluyen el ayer y el mañana, lo que es y lo que no. Como nos dice el poeta mexicano Manuel de Navarrete: “Queda el mundo sepultado,/ como mi corazón en el momento / que se aparta Clorila de mi lado” (54). La vida existe y la muerte también, de la manera como aquello que da significado o contenido a las presencias y a las ausencias. Es el valor de lo inmediato y de lo inefable. Así lo sugiere Alfonsina Storni: “Pude amar esta noche con piedad infinita/ pude amar al primero que acertara a llegar./ Nadie llega. Estan sólo los floridos senderos./ La caricia perdida, rodará..., rodará...” (108). De un poema a otro, los acentos oscilan del resplandor a la agonía o al ardor de los cuerpos que por amor se juntan o se separan o no se encuentran. Estos motivos son

trasunto de un mismo ciclo de emoción y de designio estético; son como líneas que se cruzan o sendas que se encuentran en un mismo mapa interior, en la geografía de “los cien mejores poemas de amor”.

El libro por su connotación revela otras aristas; las imágenes del amor terrenal y sus medios expresivos, únicos posibles para asediar el Eros poético, esto es, la poesía y su búsqueda. Pues, sin el amor, sin el desafío y la derrota que invita a la lucha continua, a la depuración, a la ascesis, a la posesión de un absoluto cercano pero inapreciable, no habría la búsqueda de la palabra precisa, la que pide que se abra lo otro para entrar en el reino de la unidad: “Tu cuerpo es templo de oro/ catedral del amor/ en donde entro de hinojos”, dice Jorge Carrera Andrade uno de los poetas incluidos (138).

Así tenemos en esta antología una excelente muestra de la lírica de la lengua española, con diversidad de tonos que captan todas las expresiones del amor: lo cotidiano y lo trascendente, lo sutil y lo prosaico; la carne y el espíritu, el rito y la ironía, la fiesta y el desamparo, el canto y el silencio. Un prólogo y una muy útil bibliografía al final coronan el trabajo de recopilación realizado por los poetas Pedro Lastra y Rigas Kappatos.

**Antonio García Lozada**  
Central Connecticut State University





González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds.  
*Cambridge History of Latin American Literature*. 3 vols. Cambridge,  
Cambridge University Press, 1996.

Smith, Verity, ed. *Encyclopedia of Latin American Literature*.  
London: Dearborn Publishers, 1997.

En menos de dos años aparecieron dos libros de referencia dedicados a las literaturas de Latinoamérica. Ambas publicaciones, que se ofrecen a un público más amplio que el de los especialistas, son buenas muestras del desarrollo que los estudios literarios latinoamericanos han alcanzado en las últimas décadas en el ámbito internacional, especialmente en las universidades estadounidenses y europeas. Las dos obras son el resultado de valiosos esfuerzos grupales en el que intervinieron numerosos especialistas. La *Historia* coordinada por González Echevarría incluye, además de las literaturas hispanoamericanas y brasileña, la escrita en inglés por descendientes de inmigrantes afincados en Estados Unidos; la *Enciclopedia*, por su parte, se concentra en las letras hispanoamericanas, francocaribeñas y brasileñas. Mientras la coordinada por González Echevarría presta atención destacada a la literatura producida en el período colonial, la editada bajo la supervisión de Verity Smith casi se consagra a los siglos XIX y XX. Ambas obras evidencian sintonía con el proceso de ampliación del canon ocurrido en los últimos años, gracias al feminismo, la inclusión de las minorías étnicas y el mejor conocimiento del período colonial y del siglo XIX; aunque diversas en sus propuestas y contenidos, ambas son y serán herramientas necesarias tanto para el lector que se inicia como para el conocedor.

La *Historia* coordinada por González Echevarría y Pupo-Walker tardó cinco años en completarse. La obra está dividida en tres volúmenes, los dos primeros están consagrados a la literatura hispanoamericana; el tercero, a la literatura brasileña y a la más extensa bibliografía compuesta por críticos profesionales, profesores e investigadores, y puede tomarse como el mejor

resumen del canon producido en estas últimas décadas. Por razones profesionales concentro mis comentarios en los dos primeros tomos. El primero (670 p.), que abarca todo el período colonial y el siglo XIX, incluye dieciocho extensos capítulos. Luego de una revisión de la historiografía de la literatura hispanoamericana, a cargo de González Echevarría, los ocho capítulos siguientes repasan el período colonial. El primero, a cargo de Rolena Adorno, estudia la literatura escrita en algunas de las lenguas nativas del continente a propósito de los primeros contactos con los europeos. Este importante trabajo es una excelente introducción al estado de los estudios literarios coloniales, cuyos extraordinarios avances datan de pocas décadas, pero cuya importancia para entender la literatura más contemporánea se testimonia en la misma organización de esta publicación. Los tres estudios siguientes, escritos por Stephanie Merrin, Kathleen Ross y David H. Bost, respectivamente, están dedicados a las crónicas y otros textos históricos, y muestran el lugar central que estos textos han pasado a ocupar en las últimas décadas. Los tres artículos siguientes estudian los géneros literarios más productivos del período: la poesía lírica (Roberto González Echevarría), la épica (Margarita Peña) y el teatro (Frederick Luciani). Esta sección — la central del primer volumen — culmina con un ensayo de Asunción Lavrin sobre la cultura virreinal, cuyo final es el puente para el décimo (Karen Stolley), el undécimo (Andrew Bush) y el décimo segundo capítulos (Frederick Luciana), dedicados al siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX, con atención preferencial por la literatura de la Ilustración, la poesía lírica y el teatro, respectivamente. Los capítulos siguientes (del trece al dieciocho), están dedicados a las décadas restantes del siglo XIX. Antonio Benítez Rojo escribe sobre la novela, Enrique Pupo-Walker sobre el cuento, Frank Dauster, sobre el teatro, Nicolas Shumway y Martin S. Stabb, sobre el ensayo, en capítulos divididos con atención a la geografía de los cultores de ese género. El volumen concluye con un artículo de Josefina Ludmer sobre la literatura gauchesca.

El segundo volumen (619 páginas) contiene diecisiete estudios y, aunque está dedicado al siglo XX, en verdad comienza con dos artículos dedicados las últimas décadas del XIX. Se trata de dos artículos consagrados a la literatura modernista: uno a cargo de Cathy L. Jade (la poesía) y el otro de Aníbal González (la prosa). A partir del capítulo tercero hasta el décimo séptimo se estudian las manifestaciones literarias del siglo. Además de incluir análisis atendiendo a criterios genológicos claramente delimitados, se incluyen estudios de temas como la literatura indigenista (René Prieto), la novela de la Revolución mexicana (John Rutherford), la literatura chicana (Luis Leal y M. Martín-R.), la redactada por escritores del Caribe hispánico en Estados Unidos (William Luis) y la literatura afrohispanica (Vera M. Kutzinki). La novela, uno de los géneros que más recibe atención en este tomo, es analizada por Carlos J. Alonso (la criollista), Randolph D. Pope (la

escrita entre 1950 y 1975) y Gustavo Pellón (la publicada de 1975 a 1990). Los capítulos sobre poesía están a cargo de Hugo Verani (la vanguardia) y José Quiroga (poesía de 1922 a 1975). José Miguel Oviedo escribe sobre el ensayo, Daniel Balderston sobre el cuento y Sandra M. Cypess sobre el teatro. Dos de las novedades de este volumen son la inclusión de género autobiográfico, sobre el que escribe Silvia Molloy, el capítulo consagrado a la crítica literaria (Aníbal González), así como los estudios dedicados a la escritura afrohispana y a la aparecida (mayormente en inglés) en los Estados Unidos en las últimas décadas.

Llama la atención la carencia de una cronología básica para el largo período que la *Historia* abarca; falla grave si se atiende al tipo de lector a que está orientada. Es de esperarse que ésto sea incluido en futuras reediciones de este valioso proyecto. La segunda observación tiene que ver con el nivel de generalización de muchos de los trabajos incluidos, que al intentar ofrecer un panorama continental tienden a privilegiar ciertas zonas geográficas en desmedro de otras. Si hoy sabemos más de la literatura colonial y decimonónica, no puede decirse lo mismo de ciertas regiones del continente, particularmente de Centro América y de algunos países andinos (Ecuador y Bolivia, por ejemplo). También extraña que no se haya incluido un estudio dedicado a la difusión de los textos (revistas y periódicos) que están en el origen de la formación de los grupos literarios más importantes (piénsese en *Sur*, *Contemporáneos*, *Orígenes*, etc.), así como en el proceso de definición de los estilos y la formación del canon según las épocas. Tal inclusión habría podido servir adicionalmente para discutir, por ejemplo, los criterios de inclusión y exclusión, y el movimiento de los géneros, así como los factores que explicarían la desaparición de la poesía épica (el género poético más visitado de la colonia), el desarrollo de la literatura gauchesca en el siglo XIX o el ingreso de nuevas formas literarias en el XX (como la llamada literatura documental).

La *Enciclopedia* editada bajo la supervisión de Verity Smith responde a criterios genéricos diferentes a la *Historia*, pues fue concebida como una obra de consulta rápida e introductoria para un público menos especializado; compuesta de un solo volumen, tenía consiguientemente limitaciones muy precisas de contenido y espacio. Sin embargo, y a pesar del carácter conservador de este tipo de publicaciones, la segunda obra reseñada se destaca por el carácter revisionista y arriesgado de algunas de sus propuestas. Este es un libro que apuesta al futuro y toma posición frente al canon actual. Presta atención destacada a las dos últimas centurias, aunque incluye artículos sobre la escritura colonial, y a la divulgación de literaturas nacionales poco conocidas fuera de sus ámbitos naturales (como la ecuatoriana y la paraguaya). Es la obra de su tipo que, aunque presta atención destacada a la narrativa y a la poesía canonizada, contiene más entradas dedicadas a escritoras y escritores marginados.

La obra, cuya realización estuvo asesorada por catorce reconocidos latinoamericanistas, contó con la colaboración de casi doscientos especialistas — la mayoría de las más recientes promociones críticas — de universidades de Inglaterra, Escocia, Australia, Nueva Zelanda, Israel, Argentina, Colombia, Canadá y, principalmente, de Estados Unidos. Contiene aproximadamente cuatrocientas entradas, de varios tipos y extensión diversa. Las más extensas son las dedicadas a cada país; estos artículos — centrales y de gran utilidad incluso para conocedores — fueron encomendados a respetados especialistas en cada literatura nacional. Siguen en extensión las entradas en que se comentan las literaturas de la época colonial y géneros como el teatro. Los artículos restantes — la mayoría — están dedicados a autores, obras, movimientos y temas. Las entradas siguen un formato común y plausible: se comenta la obra literaria de un autor en general, luego se analiza alguna obra importante; aparece una sinopsis biográfica, seguida de una lista de obras escogidas y se ofrecen recomendaciones de material bibliográfico.

La selección de los escritores refleja respeto por el canon y al mismo tiempo un enfoque revisionista, pues aunque aparecen todos los autores incluidos en las listas de estudios de maestría y doctorado en literatura latinoamericana (Rulfo, Borges, Carpentier, García Márquez, etc.), se incluye a una serie de escritores, principalmente escritoras, quienes han comenzado a ser leídas y que están recibiendo atención sobre todo en las conferencias profesionales y “en esas formas superiores de la investigación que son las disertaciones doctorales”, según el decir de Pedro Lastra. A manera de ilustración me detengo en las dos primeras entradas de la *Enciclopedia*. La primera esta dedicada a Soledad Acosta de Samper, la escritora colombiana del siglo XIX, que ha comenzado a ser vista no sólo como uno de los escritores más importantes del siglo pasado, sino también como figura clave para apreciar el trabajo de otras escritoras de nuestro siglo como Teresa de la Parra o Silvina Ocampo. Esta autora de novelas, obras de teatro, ensayos y traducciones, también fundó revistas y periódicos en Lima y Bogotá a finales del siglo XIX. Su ensayo de 1893 “Aptitudes de la mujer para ejercer todas las profesiones” es una de las piezas centrales de la escritura ensayística latinoamericana más contemporánea. La segunda entrada comenta la escritura del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, de cuya novela *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes* (1976) se dice que... “is the most important, complex, and radically experimental new novel ever written in Ecuador and a representative example of the new Latin American novel” (7).

Como puede verse, se trata de dos obras de consulta que, a pesar de las diferencias formales y de propósitos entre una historia y una enciclopedia, tienen el interés de haber sido escritas desde perspectivas teóricas que reflejan el estado y la diversidad actuales de los estudios literarios

latinoamericanos en las universidades europeas y estadounidenses. El antecedente más inmediato en español de estas dos publicaciones es la *Historia de la literatura hispanoamericana* coordinada por Luis Iñigo Madrigal y publicada a un ritmo lentísimo entre 1882 y 1993 (y cuyo tercer volumen, dedicado a la literatura del siglo XX aún no aparece). Pero mientras la colección editada por Iñigo Madrigal, también a cargo de investigadores en universidades de EE.UU y Europa, circuló restringidamente, no es difícil vislumbrar que, gracias al patrocinio de las editoriales británicas y estadounidenses, así como a los méritos indiscutibles de ambas obras, que éstas tendrán gran circulación y marcarán la recepción internacional futura de la literatura latinoamericana. Ojalá que las editoriales españolas o mexicanas, que son las que tienen mayor difusión en el fragmentado mercado hispanoamericano, se decidan a emprender la traducción de estas dos obras, que desde que fueron publicadas se han convertido en fuentes obligatorias de consulta para los lectores e investigadores que pueden leerlas en el idioma en que fueron originalmente editadas.

Wilfredo Hernández  
Trinity College



**Eugenio Montejo. *El Azul de la Tierra*. Santafé de Bogotá: Norma, 1997.**

El valor de una antología poética reside en que muestra al lector las distintas clases de poemas que el poeta escribe; una antología personal tiene el valor adicional de que el autor elige los poemas, que así presentan en su conjunto una suerte de auto-retrato. Aunque hayan sido todos antes editados, en su nueva manifestación toman nuevos valores. La inclusión de nueva materia presenta, al lado de lo establecido, de lo que ha sobrevivido el tiempo, lo insólito, lo inesperado, el punto de crecimiento de la obra en total. La nueva antología de Eugenio Montejo ofrece una nueva visión del poeta a los que ya conocen su poesía, mientras que para los que no hayan tenido esta oportunidad, sería una buena introducción.

*El Azul de la Tierra*, como las mejores antologías, ofrece una rica muestra de la obra de Montejo: incluye muchos de sus poemas más memorables, repasa distintos periodos de su vida y muestra los temas principales de su obra. Al lado de esta retrospectiva, contiene también poesía nueva, antes inédita. Presenta al lector un Montejo pastiche de todos sus periodos, a través de los cuales se manifiesta la esencia de este poeta metafísico y a la vez terrenal, cuyo canto, como el de un Orfeo emersoniano, despierta lo eterno y significativo escondido en las experiencias cotidianas.

El libro comienza con poemas tomados de sus libros tempranos, *Elegos* y *Muerte y memoria*. En su nueva posición dentro de esta antología, estos poemas tristes y tiernos arraigan la identidad del poeta en sus muertos, en la deuda que tenemos todos con los ausentes de esta vida. Nos recuerdan lo superficial e ilusorio del concepto moderno del individuo aislado, que aquí recobra su profundidad social y se revela como el engañoso iceberg, nueve décimas del cual se esconden debajo del agua. El poeta se constituye no como un yo solitario y temporal sino como parte de un eterno nosotros, la mayor parte del cual se ha escondido en la muerte. El individuo montejiiano sobrevive, pero nunca renuncia al ser original, el de la familia y los antepasados; los poemas que siguen los elogios a su hermano y su padre nunca abandonan este fundamento; el poeta nunca se refugia en el romanticismo individualista que frecuentemente se asocia con los poetas.



En “Sobremesa”, Montejo habla del *locus amenus*, el buen hogar que parece existir mayormente en el pasado:

A tientas, al fondo de la niebla  
que cae de los remotos días,  
volvemos a sentarnos  
y hablamos ya sin vernos.  
A tientas, al fondo de la niebla. (20)

La circularidad de la primera estancia, separándose en el tiempo por volver al comienzo, se repite en varios otros poemas. Remite a la inseguridad existencial del progreso, sea éste personal o cultural — la dificultad de avanzar sin perder algo al mismo tiempo. Por otro lado, el volver constantemente a los comienzos también crea una base fuerte para el ser moderno, que así no vaga solo e inconexo por el mundo, sino que sigue compartiendo la vida con su identidad más amplia. El poema termina:

A tientas, en la vaharada  
que crece y nos envuelve,  
charlamos horas sin saber  
quién vive todavía, quién está muerto.

Aquí los misterios de la interacción espiritual y la identidad recobran su debida primacía entre los asuntos cotidianos. El poeta describe la reunión con el mundo que ha sido preocupación central de la poesía desde los modernistas, la búsqueda en la poesía de nuevos sentidos para el vocablo “religión”.

La tristeza y las preguntas metafísicas que abundan en la obra de Montejo a veces se conjugan con su expresión escueta para crear poemas inolvidables. En el poema “La vida”, por ejemplo, el poeta funda imágenes, yuxtaposiciones de conceptos abstractos y experiencia general en un todo que resuena volviéndose emblema de la despedida y el desecho del ausente

La Vida toma aviones y se aleja;  
sale de día, de noche, a cada instante  
hacia remotos aeropuertos. (25)

Evoca con autoridad una experiencia general — de la vida que sentimos en otro lugar, la que no podemos dejar de imaginar; la vida que podría haber sido nuestra, que nos lleva a anhelar lo ajeno y olvidar lo nuestro y que es al mismo tiempo parte del misterio que nos rodea diariamente. Habla de la vida echada de menos en la partida de nuestros queridos y los sitios hacia donde van o de donde vienen tanto como los sentimientos que nos afligen al partir.

La Vida es el misterio en los tableros,  
los viajeros que parten o regresan,

el miedo, la aventura, los sollozos,  
las nieblas que nos quedan del adiós  
y los aviones puros que se elevan  
hacia los aires altos del deseo.

Como siempre, Montejo no busca mostrarnos la experiencia privilegiada de un personaje extraordinario o bendito sino el valor eterno de los sentimientos que todos tenemos en común.

Este poeta modesto no sufre de la auto-importancia que ubica la personalidad de un poeta en el centro de su obra; su modestia y dedicación son tantas que a veces él se desaparece por completo, dejando al lector a solas con versos tan sencillos y verdaderos que parece haberlos escrito él mismo. Su obra mejor ilustra la función más importante de la poesía: devolverle transcendencia a la vida no solo del poeta sino también del lector.

En su compromiso con la sencillez, las maravillas que evoca Montejo pueden ser tan simples para ser casi platónicas. En el poema “La mesa”, la contradicción imperceptible entre la línea recta del superficie de una mesa y el arco del círculo que describe el globo ofrece el punto de partida para la especulación mística. Aquí, como en otros poemas, la circularidad estructural y la personificación de los objetos ayudan a fundir la realidad cotidiana con una espiritualidad numinosa. Los objetos comunes de la casa, vistos en su transcendencia, adquieren una importancia cósmica:

¿Qué puede una mesa sola  
contra la redondez de la tierra?  
Ya tiene bastante con que nada se caiga  
cuando la sillas entran en voz baja  
y en su torno a la hora se congregan. (39)

Perdidas las distinciones entre vivo y muerto, humano y objeto, sagrado y vulgar, los hombres y las cosas que nos rodean se confunden.

¿Qué puede contra el costo de las cosas,  
contra el ateísmo de la cena,  
de la última Cena?

La congregación de sillas murmurantes no sólo representa a un grupo de personas, o en particular los Apóstoles, sino que también nos recuerda el valor de las cosas para nuestra suerte e identidad; después que “los hombres tornan ausentes”, la mesa queda como si quisiera proveer una base espiritual por sí sola, pero en fin,

¿qué puede sino estar inmóvil, fija,  
entre el hambre y las horas,  
con qué va a intervenir aunque desee?

La mesa cobra la posibilidad de desear a pesar de su incapacidad de prestar ayuda; se vuelve una figura trágica y a la vez estoica. En dos objetos sumamente comunes, una mesa y el globo; en dos líneas, una recta y la otra circular, Montejo evoca toda una gama de emociones y sentimientos profundos.

El concepto de “terredad”, central en su poesía, nace de esta mezcla de lo inanimado y lo humano, lo particular y lo eterno. Uno de sus poemas más memorables, “La terredad de un pájaro”, reflexiona implícitamente sobre el papel del poeta:

La terredad de un pájaro es su canto,  
lo que en su pecho vuelve al mundo  
con los ecos de un coro invisible  
desde un bosque ya muerto. (38)

Es con su propio canto, su poesía, que el poeta aquí poderosamente retratado busca recuperar y explicar su “terredad”; el “coro invisible” del pájaro equivale a los parientes y antepasados del poeta, mencionados arriba. La fe y la constancia del pájaro o poeta lo hacen más; la voz del pájaro lo defiende y define,

porque en el tiempo no es un pájaro  
sino un rayo en la noche de su especie,  
una persecución sin tregua de la vida  
para que el canto permanezca.

Por el fuerte valor religioso, la seriedad y profundidad de su obra, se podría considerar a Montejo como no sólo un poeta, sino un sacerdote de la poesía. En la cubierta se explicita esta relación cuando él describe la poesía como “un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario”.

Hasta el fin del libro, donde debidamente aparecen los poemas nuevos — después de la heterogeneidad lúdica de la inclusión de algunos sonetos del sueco heterónimo Tomás Linden — Montejo vuelve a preocuparse de la muerte, esta vez la suya, cerrando otro círculo en su poesía. En el poema “Mi Amor” habla de quien ha de seguirle cuando él se vaya, “como una llama que dio un salto entre dos velas / y se quedó alumbrando el azul de la tierra”. (88) No queda claro si se refiere a sus poemas o a progenie en sentido común, pero considerados como descendencia espiritual, sus poemas logran bien esta meta de alumbrar la tierra. Como la raya en que se vuelve el pájaro, de estos poemas se derrama abundante iluminación.

**Julio Miranda (compilador). *El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1998.**

La importancia de esta obra se ve aumentada con la muerte del compilador en octubre de 1998. El libro resalta los aportes que el habanero Julio Miranda (1945) hizo a la literatura venezolana y otra vez se convierte en un punto de referencia para la comprensión de su decurso. Desde 1968, cuando se instaló por primera vez en el país, Miranda entabla una enérgica relación crítica con su cultura. El primer resultado, aparte de un impresionante trabajo de crítica periodística, fue *Proceso a la narrativa venezolana*, terminado el año 70, pero apenas publicado cinco años más tarde a causa de las tradicionales demoras editoriales. Es un volumen que asume plenamente el conflicto de la cultura contestataria de la década de los sesenta y que, desde una visión casi condenatoria, acaba finalmente por evaluar con toda amplitud el curso de la entera narrativa contemporánea del país. Lo “contemporáneo”, sin embargo, es puesto en relación con lo inmediatamente anterior. En este sentido, pese a la acidez de muchos juicios contenidos en el libro y de la índole demoledora con que juzga, por ejemplo, buena parte de la narrativa de los cuarenta, Miranda actúa con gran independencia conceptual y señala líneas de continuidades y antecedentes de la narrativa de los sesenta en la de los cuarenta. En ese momento el juicio generacional venezolano, el de los jóvenes, los triunfantes, se ejercitaba sobre la opinión literaria oponiendo estrictamente lo nuevo a lo pasado, desvinculando totalmente ambas porciones del tiempo. Miranda se mueve sin embargo dentro de la coyuntura muy peculiar de la época y su juicio tiende a ser un “proceso” algo así como jurídico para encontrar fallas y culpables, tal como lo exigía el horizonte crítico del momento.

En los años inmediatos a la publicación de este volumen aparecieron los libros críticos de Juan Liscano (*Panorama de la literatura venezolana actual*, 1973) y Orlando Araujo (*Narrativa venezolana contemporánea*, 1972) que con el tiempo se convertirían en tres piezas claves para entender el conjunto. El tiempo sabe también que fueron los tres últimos libros de apreciación global de la narrativa en este caso. A partir de los setenta y por lo menos durante los diez años siguientes la crítica venezolana, en sintonía

con la latinoamericana y mundial, siguió el camino de la superespecialización terminológica y metodológica propia de la crítica literaria universitaria, identificada en la cultura como la única verdadera.

Por fortuna Miranda no cayó en la trampa. Emprendió una abarcante tarea de antólogo fijándose en temas que solían pasar desapercibidos a otros (el amor, la muerte, lo penitenciario, etc.), elaboró varias sustanciales monografías breves sobre la joven narrativa. Además, con la misma energía abarcó la poesía venezolana en estudios, antologías, crónicas. Tomó el cine venezolano como uno de sus grandes asuntos obsesivos. Al respecto hay en él una importante correspondencia en su abordaje de estas tres ramas culturales. En la poesía, por caso, se ha fijado, con polémicos resultados, en la escrita por mujeres, tan fundamental en los años ochenta y noventa. Del cine ha estudiado asuntos que suelen pasar inadvertidos en las consideraciones generales e incluso especializadas: los niños en el cine, los procesos electorales, las artes plásticas, el teatro y la danza en el cine, Caracas en el cine, el sexo, los documentales venezolanos.

De manera que cuando Julio Miranda aborda, como en el presente caso de *El gesto de narrar*, el relato breve venezolano — mucho más de lo que quiere decir el editor en el subtítulo — viene avalado por la trayectoria de haber sido uno de los más responsables y consecuentes críticos que hayan actuado en la Venezuela de los últimos treinta años. Un nombre que sin embargo, curiosamente, no solía aparecer en las listas de los críticos, seguramente porque no había nacido en el país o porque, sin pertenecer a generaciones o grupos, no participaba de los beneficios de la buena prensa consagratoria. Miranda trabajaba por su cuenta, como francotirador. Igualmente, esta antología de un tipo de narrativa particular tiende a diferenciarse de otras existentes porque no es simplemente un muestrario de nombres, de inclusión o exclusiones por compromisos, o algo hecho desde una estética determinada para la cual todas las otras estéticas están equivocadas, sino una rigurosa perspectiva acerca de un momento cultural casi siempre puesto entre paréntesis.

En efecto, no hay momento de mayor incertidumbre conceptual que el correspondiente a los años setenta-noventa en la historia literaria venezolana del siglo XX. Esa época yace en el limbo crítico por razones que Julio Miranda argumenta en el prólogo de *El gesto de narrar*. Sus argumentos numéricos de índole sociológica quieren ofrecerse como el indicio de una hipótesis para entender la mala fama y peor recepción de esta época literaria: 108 autores han producido 220 libros entre 1969 y 1995. Sin embargo sólo 24 de estos autores han aportado 116 títulos. Muchas de esa obra no se han reeditado más. Las editoriales no han querido suministrar al investigador verdaderas cifras de ventas. Casi pudiera creerse entonces que el público y los medios de comunicación han prestado una mínima atención hacia la narrativa escrita por autores nacidos entre 1946 y 1970.

Pero esta antología no se refiere, hay que insistir, a la narrativa en general sino a una particular, la llamada “breve”. Dado que la teoría es igualmente insegura, Miranda opta por considerar en la práctica un texto que alcanza más o menos la extensión de una página impresa. Lo importante es que encuentra que, salvo aislados antecedentes, este tipo de relato breve merece unas líneas de historia literaria. El resultado de la pesquisa es, fecha en mano, que la narrativa breve tiene como dato de nacimiento en Venezuela en años 1969 con el libro *El osario de Dios* de Alfredo Armas Alfonso, un escritor de los cuarenta. A este autor, que entonces no era un muchacho en la época de su narración breve en forma de novela, Miranda ha dedicado un definitivo prólogo en el primer tomo de las obras completas del narrador. Por si fuera poco hizo una edición crítica cotejando las diversas versiones y variantes.

Para Julio Miranda el auge del relato breve y brevísimo se debe a la quiebra de la novela totalizadora una vez ocurrido en Venezuela el fracaso de la insurrección izquierdista de los años sesenta. Pasa revista a otras explicaciones complementarias que acaso darían como resultado una nueva — distinta — narrativa a partir de los años setenta. El relato brevísimo se convierte para los más jóvenes en la vía de acceso a la literatura, en una especie de marca de lo nuevo generacional — si es que para los setenta todavía es posible hablar de generaciones literarias en Venezuela. De lo breve, los jóvenes, a medida que maduran, pasarán a formas y experiencias de mayor extensión física, incluyendo la novela. Novela que sin embargo, a la altura de los ochenta, para tales jóvenes resulta igualmente breve, muchas veces “noveleta”. Miranda mismo fue cultor de este género y dejó dos novelas inéditas. A su ojo crítico no escapa, siendo también poeta, aunque sólo sea de paso pues en el prólogo de su antología no tiene tiempo, vincular el auge del mini-relato con el de la poesía brevísima de la misma época, tema al que prestó gran interés en artículos y monografías. En el mismo momento fue un dogma el poema breve, suma de la lírica, completo rechazo a lo anecdótico superficial, así como la narrativa de corte experimental no quería aceptar la equivalente “épica”.

*El gesto de narrar* reúne trabajos de 33 autores, casi todos suficientemente bien nombrados en el curso de la narrativa reciente. En algunos casos ciertos nombres están como ejemplo. En otros se trata de autores que en su género han producido páginas dignas de antologar y que señalan la nomina de los diez o doce escritores que la crítica deber retener en lo que ha sido este trayecto. Pero a Miranda preocupaba ante todo el espectro del conjunto, lo que se insinuará como unidad temática pese a las naturales diferencias de autor a autor.

Además del prólogo, que por sí mismo e independientemente debe ser entendido como algo de lo más sólido que se ha escrito al respecto, precediendo a cada narrador, hace una no menos acertada caracterización

del escritor, el cuento o los cuentos en el contexto de su obra y hasta se atreve a relacionarla con el contexto de la literatura venezolana sin desperdiciar la oportunidad de establecer vinculaciones con la poesía o el cine venezolanos equivalentes.

Un aparte final merecen dos temas mencionados asimismo en el prólogo, ofrecidos como pistas para futuros estudiosos: la manera como la narrativa venezolana de los setenta-noventa ha abordado la realidad del sueño, casi siempre por medio del delirio pesadillesco del insomnio y la manera como la antigua violencia política en tanto tema histórico llega también a esta narrativa, transfigurado. Incluso hay un tema adicional y curioso del que Mirando ofrece una especie de revelación: en dónde o en quiénes se encuentra el subterráneo asunto de la homosexualidad en la narrativa.

**Oscar Rodríguez Ortiz**

**Enrique Lihn , *El circo en llamas*, ed. Germán Marín. Santiago: LOM, 1997.**

Poeta, narrador, ensayista, dramaturgo, viajero, suerte de “todo terreno” de la literatura, Enrique Lihn (1929-1988) fue una figura desbordante en el panorama cultural chileno contemporáneo. A diez años de su muerte, esta excelente edición de sus escritos crítico-teóricos sobre literatura realizada por Germán Marín no sólo hace justicia a esa amplitud de intereses y registros, sino también traza en su desarrollo cronológico una genealogía de la poética lihneana. Desde sus pioneras notas introductorias a la poesía de Nicanor Parra, publicadas originalmente en la revista *Anales de la Universidad de Chile* en 1951, hasta sus lecturas de Juan Luis Martínez, Manuel Silva Acevedo, Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira, pasando por sus instantáneas evocaciones de Tristan Tzara, André Bretón y Bertold Brecht o sus lúcidas lecturas de Huidobro, Vallejo y Neruda, Oscar Hahn, Pedro Lastra y Carlos Germán Belli, *El circo en llamas* recupera felizmente la visión del Lihn-poeta; “un productor de poesía que se enfrenta con una tradición y trata de entresacar de ella los momentos vivos, la historia viva de esa tradición... como una manera de definirse por oposición o por identidad con esa tradición”.

En su diálogo crítico con la tradición de la poesía chilena y latinoamericana, las notas y ensayos lihneanos que recoge esta recopilación van configurando el sesgo obsesivo de una mirada anclada en una reflexión teórica sobre el estatuto de la práctica poética: ¿qué es lo que diferencia a la poesía de otras experiencias lingüísticas? ¿Cuáles son los rasgos distintivos del lenguaje poético? ¿Cuál es la función y el lugar social del poeta? Lejos de la idealización característica de la “novela familiar” del escritor, la historia que aquí se construye responde a estos interrogantes afirmando una política de la forma que en literatura, como sostiene Lihn, debe entenderse como una “ética del lenguaje”; un “oficio de la letra” que, más allá de todo contenido ideológico o fetichismo “belletrista”, afirma una y otra vez el valor formal del texto.

Como hace evidente el recorrido de estos textos, escribir la historia fue siempre para Lihn “extrañarla”; recuperar la tradición bajo el signo de la



alteridad. Descanonizar al gran Neruda buscando la vitalidad de su primera escritura (*Residencias*), saludar la “pedestre” metafísica de Parra, el uso alegórico del arsenal lingüístico del siglo de oro en Hahn y Belli, la “lenta cristalización de un estilo” en la narrativa de Jorge Edwards, la hiperliteralidad de la escritura de Juan Luis Martínez o el histrionismo barroco de Diego Maquieira, pero sobre todo—y más allá de juicios de valor, también presentes, por qué negarlo—se trata aquí de recuperar el carácter instintivo e imaginativo de la palabra poética frente a las particularidades técnico-filosóficas del lenguaje moderno; un valor universal fundado paradójicamente en la negatividad de una textualidad opaca a todo uso instrumental. La acertada inclusión de textos claramente autorreferenciales como “Definición de un poeta”(1966), “Autobiografía de una escritura”(1967) o “Biografía literaria”(1981) completa en *El circo en llamas* esta lectura y escritura (“escriectura”) lihneana, ofreciendo al lector el retrato *par lui-memê* de Enrique Lihn como “artista negativo”.

Desde la perspectiva histórica que habilita la terrible experiencia de las dictaduras latinoamericanas, así como el fracaso del “socialismo real”, leer las crónicas lihneanas sobre la revolución cubana, *La cultura en la vía chilena al socialismo*, “El caso Padilla” o sus ataques a ese vocero del oficialismo pinochetista que fue en Chile el periódico *El Mercurio*, es confirmar el constante perfil polémico e incordiante de Lihn como crítico de la cultura; un personaje siempre en “situación irregular”, incómodo tanto para los agentes del *establishment* de derecha, como para las demandas militantes de una izquierda sectaria y reduccionista. Hoy por hoy, donde la ética sartreana del compromiso ha sido sustituida por los reclamos de otros “ismos”, sorprende al lector verificar la actualidad de estas páginas dispuestas a defender la “relativa autosuficiencia” del escritor y su escritura. Frente a la inutilidad política y literaria de una “literatura de servicio”, tristemente frecuente en América Latina, Lihn recupera el carácter subversivo de la función poética del lenguaje; frente a Lukács, y el camino del hoy perimido realismo socialista, la figura de Brecht, Proust, Joyce y Kafka. En todo caso, la especificidad de un “arte de la palabra” que no se deja penetrar o anular por las demandas de otros sistemas de significación: agendas políticas, mitologías nacionales o continentales, figuraciones sociológicas de la cultura o invocaciones documentales de carácter testimonial.

Como hacen evidentes sus textos poéticos (*Poesía de paso* (1966), *A partir de Manhattan* (1979) o *Pena de extrañamiento* (1986)) la escritura fue en Lihn el correlato de una pasión viajera. En una verdadera labor arqueológica, Germán Marín recoge en *El circo en llamas* parte del producto del deambular lihneano por París, Madrid, Manhattan y el mismo Santiago. El conjunto de crónicas aquí reunidas—publicadas originalmente en periódicos chilenos y españoles—registra, más allá de su diversidad de escenarios, la mirada del poeta-*flâneur*, y en ella, el tiempo evanescente de

una memoria ciudadana; una "Memorabilia" que, a modo de álbum de familia, remite en Lihn a Freud, Proust y la memoria inconsciente de un tiempo recuperado en la escritura.

No es casualidad que el itinerario que construye esta recopilación derive hacia su final en torno a la figura de Don Gerardo de Pompier. Autor/personaje, doble y fantasma de su escritura, Pompier—encarnación paródica del discurso oficial y de la vanidad literaturesca inventada originalmente por Lihn y Germán Marín en las páginas de la revista *Cormorán*—da cuerpo en una puesta de escena histérica a los grandes temas de la poética lihneana: el uso subversivo de la palabra, los efectos sociales de la represión en el lenguaje, la escritura y reescritura de la memoria, el lugar subalterno del intelectual latinoamericano y el viaje como *flânerie* por los detritus de la alta cultura. Siguiendo el nacimiento y desarrollo de "Don Gerardo", Germán Marín no solo recoge en *El circo en llamas* los textos de *Cormorán*, sino también reproduce verdaderas rarezas bibliográficas, como los artículos lihneanos originalmente publicados en su libro manufacturado *Derechos de autor* (1981).

Las notas finales de ésta recopilación, sobre Borges, Cortázar, Lezama Lima y García Márquez, no hacen sino confirmar la lucidez crítica de Lihn. "Lucidez como la de Enrique Lihn no hay"—escribió Nicanor Parra—"No es lo mismo estar solo/Que estar sin él". A la distancia que habilitan los diez años de su muerte, es de agradecer a Germán Marín haber salvado para la "memoria de sus futuros lectores" el placer de estas páginas.

Juan M. Medrano-Pizarro  
Dartmouth College



***Varia Lingüística y Literaria: 50 del CELL. 3 v.* Editores: Rebeca Barriga Villanueva, Pedro Martín Butragueño, Martha Elena Venier, Yvette Jiménez de Baez. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.**

*Varia Lingüística y Literaria* es una edición conmemorativa en tres volúmenes, con la que se celebran los cincuenta años del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. De hecho se trata de una edición enciclopédica, resumen y compendio de las diversas áreas de estudio y corrientes de investigación en lengua y literatura, que se han dado cita en el Centro a lo largo de medio siglo de trabajo. El primer volumen reúne artículos centrados en el área de la Lingüística; el segundo, sobre Literatura, cubre un período temático que va de la Edad Media al siglo XVIII; el tercero también en el área de Literatura y cubre el período de los siglos XIX y XX. En total una ambiciosa obra compuesta de 86 trabajos que dan cuenta de la labor fructífera de un valioso grupo de especialistas, vinculados al Centro en algún momento de su historia, bien como docentes, como investigadores o como invitados. Esta obra no sólo resulta atractiva por el conjunto de respetados nombres que reúne —entre los que cabe destacar a Bernard Pottier, Luis Fernando Lara, Juan Manuel Lope Blanch, Noé Jitrik, José Moreno de Alba, Manuel Alvar, Antonio Alatorre, Mergit Frenk, Francisco Márquez Villanueva, Agustín Redondo, Francisco Caudet, Julio Ortega— sino porque el conjunto de estudios ofrece un amplio espectro de temas enfocados bajo diversas aproximaciones, corrientes críticas, teorías, métodos y disciplinas. Los artículos están suficientemente documentados y ofrecen un valioso material de información para los estudiosos de la lingüística y la literatura hispánica; así mismo son un testimonio encomiable de la labor del Centro como fuente de conocimiento y debate en la investigación humanística.

El primer volumen reúne treinta y ocho artículos de lingüística, agrupados en siete áreas temáticas: 1. Fonología; 2. Morfosintaxis; 3. Semántica; 4. Semiótica y Análisis del discurso; 5. Adquisición y desarrollo del lenguaje; 6. Variación Lingüística; 7. Diacronía y Perspectivas de la lingüística.

En la sección de Fonología, Karen Dakin estudia la armonía consonántica en el protonáhuatl; describe algunos cambios históricos, probablemente influidos por este fenómeno fonológico. Aunque concluye que son pocos los

casos comprobables de armonía consonántica en la evolución fonológica de la protolengua, su investigación arroja datos sobre otros fenómenos contiguos y abre la posibilidad de nuevos enfoques en el estudio de la reconstrucción histórica en el campo de la fonología. El otro artículo con que se cierra esta sección es un trabajo de Esther Herrera en el que estudia el proceso de palatalización en el sistema fonológico de la lengua mixe-zoque, sirviéndose del marco teórico de la geometría de rasgos en particular, y de la fonología generativa en general. A partir de un análisis exhaustivo y pormenorizado distingue en el mixe dos tipos de consonantes palatalizadas: las que poseen una estructura palatal 'fossilizada' y las que se originan por influencias de estas últimas.

En el campo de la Morfosintaxis encontramos un considerable número de trabajos, e igualmente diversos enfoques y aproximaciones. Elisabeth Beniers estudia procesos de paralelismos en derivación léxica, motivados por la presencia de sufijos que comparten valores semánticos comunes, y a los que denomina homofuncionales. Verónica Vázquez Soto caracteriza ciertos procesos de derivación léxica con significado incoativo en cora, una lengua yutoazteca. Este artículo forma parte de un proyecto de investigación mayor sobre las clases de palabra en esta lengua; su base teórica es bastante sólida, provee nuevos datos sobre el tema y revisa críticamente trabajos previos o similares en el campo de la tipología léxica. Sergio Bogard, desde el ámbito de la gramática generativa, estudia las construcciones nominalizadas en español para, a través de una perspectiva empírica descriptiva, apoyar la Hipótesis Lexicista de Noam Chomsky y demostrar, con datos del español, que no es posible predefinir la fuente morfológica de una nominalización. Bernard Pottier en un breve pero sustantivo artículo, discute la existencia de verbos seriales en español—dos lexemas verbales, el segundo con valor resultativo— a partir de comparaciones con lenguas africanas y asiáticas. Estudia varias frases lexemáticas y concluye afirmando que la construcción: "bien + participio pasado" (*lo lavó bien lavado*) puede considerarse una variante en español de lo que se denomina verbo serial. José Lema realiza un estudio y clasificación de los adverbios de manera en español y lo compara con estudios similares en inglés. Cuestiona algunas de las propuestas clasificatorias para el inglés a la luz de los datos del español, y propone una simplificación de las clasificaciones de los adverbios. Marianna Pool Westgaard, retomando el marco generativista de Principios y Parámetros, realiza un análisis comparativo que intenta explicar la existencia y la distribución de los 'dativos de posesión' en tres lenguas romances: el español, el francés y el portugués del Brasil. Propone la profundización de los estudios comparativos a fin de determinar lo que caracteriza la variación entre las lenguas humanas, como paso previo para la comprensión de la noción de Gramática Universal. Esthela Treviño trata de determinar si el español posee expletivos nulos usando como instrumento teórico el Programa

Minimalista de la lingüística generativa, y la propiedad morfológica, de supuesto principio universal propuesta por Chomsky, denominada Principio de Proyección Extendido (PPE). Este estudio compara el español con el inglés, francés e italiano, en este aspecto y somete a prueba los principios chomskianos en el análisis de nuestra lengua. Wilkins, Todorovska y Agüero proponen un estudio comparativo, bajo el marco de la teoría posminimalista de la lingüística generativa, de las construcciones con *se* en español y macedonio, a fin de proveer datos empíricos para enriquecer la discusión de la teoría del ligamiento. El último artículo que cierra esta sección es el de Ricardo Maldonado, quien estudia la accidentalidad en el comportamiento del clítico “*se*” en español, bajo el marco de la lingüística cognoscitiva y continuando su propia línea de investigación. Aunque el estudio está centrado en el español se realizan comparaciones, en cuanto a la codificación de la accidentalidad, con el japonés y el coreano. Se trata de un estudio especialmente valioso por la cantidad de ejemplos discutidos, así como por la claridad de sus argumentos teóricos.

La sección de Semántica comprende dos artículos, el primero de Josefina García Fajardo sobre modalidad verbal como expresión de la actitud del hablante. Con una sólida base teórica, revisa y discute la bibliografía sobre el tema y propone un análisis de la modalidad, en español, a partir de su relación con las tres funciones básicas del lenguaje propuesta por Bühler (representativa, expresiva y apelativa), y las pretensiones de validez de Jürgen Habermas. Se trata de un denso artículo provisto de interesantes ejemplos que sirven como base documental y de discusión de la teoría sobre el tema. El segundo artículo es el de Luis Fernando Lara, en el que discute y revisa la teoría clásica del signo —en especial revitaliza la teoría del signo de Saussure y Hjelmslev. El profesor Lara propone, a partir de la superación de la tradición semántica clásica, una teoría del signo cognoscitiva y pragmática; con lo cual abre nuevas perspectivas en el plano teórico para la comprensión del signo lingüístico.

La sección de Semiótica y Análisis del discurso se inicia con un artículo de Teresa Carbó en el que se ofrece una análisis textual de discursos del presidente mexicano Lázaro Cárdenas. El análisis tiene, siguiendo a Jakobson, especial interés en la construcción sintáctica, pues tratándose de textos discursivos carentes de espontaneidad, hay en ellos una marcada intencionalidad constructiva del enunciador. Los textos son analizados exhaustivamente y ofrecen un buen ejemplo de los caminos que transita la disciplina del análisis discursivo. Juan Lope Blanch realiza un estudio de la adjetivación en dos cuentos de la obra temprana de García Márquez. La presencia de una alta complementación adjetiva en estos dos cuentos es, para Lope Blanch, evidencia de una intencionalidad retórica de perfeccionamiento, con el objeto de hacer la expresión literaria mucho más artística. El artículo provee comparaciones con autores del Siglo de Oro y

contemporáneos, lo cual resulta útil para una comprensión del uso cuantitativo y cualitativo que hacen los escritores de ciertos recursos estilísticos. Noé Jitrik analiza la escritura en su dimensión semiótica “como sistema capaz de producir significación en su propia esfera” (262). Para ello se vale de una reflexión de la teoría del signo saussureana, así como también de las postulaciones posteriores de Benveniste, Lacan, Blanchot y Barthes, y sus aportes a la crítica literaria. Jerzy Pelc presenta una reflexión sobre los orígenes e interrelaciones de los llamados discursos científicos y literarios; y discute las nociones de vaguedad, abstracción y comprensión de que son susceptibles. Eulalio Ferrer Rodríguez señala las diversas e intrincadas formas de comunicación que son posibles en el mundo de hoy, para centrarse luego en las formas no verbales de la comunicación interpersonal; es decir aquellas que se manifiestan a través de las interacciones del lenguaje corporal. Discrimina sus particularidades a partir de los cinco terminales de la recepción humana (ojo, oído, tacto, olfato, gusto) y resalta su importancia en el logro de una comunicación efectiva. Esta sección se cierra con un artículo de Adrián Gimete-Welsh quien intenta un análisis semiótico del lenguaje pictórico del pintor mexicano Rufino Tamayo: “Si un cuadro está hecho de signos, entonces puede ser analizado a través de un modelo semiótico que es un metalenguaje” (297). El autor ubica la pintura de Tamayo en el contexto pictórico mexicano y europeo; señala las concepciones de color, espacio y forma en su pintura, y trata de establecer una semiótica de sus interrelaciones y diferencias, para postular este sistema de oposiciones como estructura intertextual posible de ser analizada como si fuese un texto.

La sección de Adquisición y desarrollo del lenguaje es iniciada con un trabajo de Jackson, Thal y Muzinek, en el que estudian las relaciones entre cognición y lenguaje en procesos de aprendizaje en niños de habla española (monolingües y en situación de contacto). Se estudia la relación entre el uso de gestos y las primeras manifestaciones de adquisición de palabras, estructuras gramaticales y morfológicas. Este trabajo forma parte de una investigación mayor y se caracteriza por su solidez teórica y su precisión metodológica. Rebeca Barriga Villanueva estudia el proceso de adquisición de adjetivos calificativos en el habla de niños de seis y doce años; analiza los diferentes matices de significación expresados a través de ciertos adjetivos, para constatar los procesos de desarrollo lingüístico en la etapa de adquisición estudiada. Emilia Ferreiro estudia la noción de palabra, desde una perspectiva psicolingüística, en niños en proceso de alfabetización. Dentro de un proyecto de investigación mayor, este artículo provee un diseño metodológico preciso y arroja datos interesantes sobre un tópico usualmente atendido por la semántica y la lexicología. Christopher Hall analiza la representación y procesamiento mental de palabras concretas y palabras abstractas en el léxico de hablantes bilingües. Se trata de un artículo dentro del ámbito de la lingüística cognitiva pero en estrecha

conexión con nociones de semántica. El último artículo de esta sección es el de José Marcos Ortega quien estudia los aspectos neurofisiológicos implicados en el proceso mental de acceso al léxico; su base teórica y metodológica comprende tanto la dimensión lingüística como el sustrato neurofisiológico implicados en los procesos del lenguaje.

La sección de Variación Lingüística es otra de las secciones más prolifas e incluye varios artículos que podrían haberse reunido en una sección dedicada a la lexicografía. Se inicia con el artículo de Max Figueroa en el que discute el concepto de variación lingüística, delimita su campo de estudio y analiza las diversas disciplinas que se ocupan de los hechos variacionales en la lenguas. El profesor José Moreno de Alba, usando las herramientas de la filología tradicional, discute la etimología de la palabra 'pulque' y propone un origen diferente y desatendido hasta ahora. Giorgio Perissinotto, también en una perspectiva histórica, estudia el léxico textil californiano del siglo xvii, y ofrece un registro detallado del rico caudal léxico perteneciente al campo de lo textil. Thomas Smith-Stark investiga sobre dos probables calcos léxicos en el español, presumiblemente tomados de la lengua zapoteca del siglo xvi. Yolanda Lastra, dentro de los estudios dialectológicos tradicionales, analiza las peculiaridades del habla rural de una región de Guanajuato. Velma Pickett estudia las denominaciones de lengua y de gentilicio en diecinueve variantes del zapoteco. Raúl Ávila —a partir de un corpus lingüístico recogido ad hoc y procesado electrónicamente— realiza un estudio comparativo, de índole sociolingüística, del léxico de adultos y niños. Discrimina las frecuencias léxicas usadas y las agrupa en campos referenciales. Pedro Martín Butragueño analiza la posibilidad de si variables sociales podrían ejercer influencia en el orden de palabras. Plantea una interesante hipótesis de investigación, dado que atiende un fenómeno sintáctico escasamente estudiado bajo una aproximación variacionista, y arriba a conclusiones que abren un novedoso campo de reflexión y de análisis. En el último artículo de esta sección María Ángeles Soler analiza la concordancia gramatical en oraciones atributivas; discute específicamente los casos problemáticos de la llamadas ecuativas o reversibles. Su análisis se basa en el estudio de un número de ejemplos de habla en relación con factores de orden sintáctico, semántico y pragmático; provee así una base empírica para la mayor comprensión y discusión del problema.

La última sección del primer volumen, dedicada a la Diacronía y Perspectivas de la lingüística, se compone de cinco artículos. El primero de Leonardo Manrique examina y discute la clasificación tipológica de los escasos códigos mesoamericanos existentes. Manuel Alvar comenta el marco gramático conceptual de la gramática japonesa del padre Oyanguren, y examina la influencia de Nebrija en la composición teórica de la obra. Guido Gómez de Silva hace una breve introducción a la Glotocronología —técnica para determinar si dos o más lenguas son parientes— iniciada por



Morris Swadesh, para luego hacer un recuento de los posibles predecesores de esta disciplina. Gloria Ruiz plantea los problemas concernientes a la planeación lingüística del bilingüismo en México, y argumenta sobre la importancia de la realización de estudios interdisciplinarios enfocados en lo étnico y lo lingüístico, a fin de que los programas biculturales y bilingües sean realmente efectivos. Marfa Isabel García cierra esta sección con un artículo en el que describe algunos programas de computación, desarrollados en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, como herramientas de apoyo en la investigación literaria y lingüística.

El segundo volumen reúne veinte artículos de literatura –de la Edad Media al siglo XVIII; agrupados en cuatro períodos cronológicos: 1. Edad Media; 2. Siglo XVI; 3. Siglo XVII; 4. Siglo XVIII.

La sección sobre la Edad Media se inicia con un artículo de Luis Astey en el que estudia la *Epístola* de Adso a la reina Gerberga, como la fuente más relevante del *Ludus de Antichristo* –drama latino medieval compuesto entre 1110 y 1186. Como parte del proceso de edición y traducción del *Ludus* en el que trabaja, el autor ofrece un breve comentario histórico estilístico sobre la *Epístola*, y presenta su texto latino con una traducción al español provista de notas con las fuentes bíblicas. Antonio Alatorre retoma un trabajo, publicado en 1949 en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, sobre las traducciones castellanas de las *Heroidas* de Ovidio, y ahora con nuevos datos corrige omisiones y ofrece un detallado seguimiento de las diversas traducciones realizadas, desde las incluidas en la *General Estoria* de Alfonso X hasta la edición de Herrera Zapién de 1979, a la que por cierto dedica una línea de acerba crítica. Pierrette Malcuzytsky se ocupa de las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (ca. 1363) como parte de un proyecto de investigación sobre discursos femeninos o feministas en el ámbito hispánico. Aunque no ofrece un análisis crítico literario, provee valiosos datos histórico textuales sobre Doña Leonor y sus *Memorias*, y realiza una transcripción del manuscrito con notas explicativas señalando las variantes. Joaquín Gimeno Casalduero, influido por un artículo de Rafael Lapesa, se interesa en aspectos biográficos de Micer Francisco Imperial (ca. 1372-1409). Apoyándose en sólidos datos documentales discute la fecha de nacimiento del poeta, propuesta por Lapesa, y resalta la importancia de Francisco Imperial como introductor en Castilla de la poesía italianizante, precursora de Mena, Santillana y Garcilaso. Esta sección se cierra con un artículo de Lillian von der Walde, en el que realiza un análisis retórico estilístico de la prosa de dos novelas sentimentales de Juan de Flores –escritor de fines del siglo XV. Retomando un análisis crítico literario, ahora poco atendido, la autora hace sugestivas disquisiciones estilísticas sobre aspectos formales que caracterizan la prosa de Flores.

La segunda sección de este volumen comienza con un artículo de Mergit

Frenk, quien dedica un comentario a un cancionero polifónico del siglo xvi, inicialmente conocido como Cancionero Masson 56 por conservarse el manuscrito bajo este número en el “Fonds Jean Masson” de la biblioteca de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París. Comenta los estudios y ediciones del cancionero; hace severas objeciones a la última edición realizada y señala la importancia del Masson 56 para el conocimiento de la poesía cantada en la península ibérica en el siglo xvi. Asimismo señala al *Cancionero musical Masson* como una rica fuente de información sobre composiciones de estilo popular tradicional provenientes del acervo folklórico peninsular de la Edad Media, de importante contribución para el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* sobre el que trabaja la autora. Beatriz Mariscal estudia diacrónicamente el romance de origen sajón el *Suspiro de Baldovinos*, señala sus rasgos característicos y su vinculación con otros géneros literarios. Analiza las diversas variantes conocidas que a lo largo del tiempo lo enriquecieron, añadieron especificidad y permitieron que pese a los cambios de mentalidad y costumbres, el romance perviviera adaptado a los tiempos y gustos de oyentes y poetas. Luce López Baralt analiza una enigmática lira del *Cántico espiritual* –la estrofa 30 de la versión de Jaén: “De flores y esmeraldas”– y trata de encontrarle un sentido estudiando el simbolismo de la esmeralda. Sostiene, con exhaustivo apoyo documental, que San Juan comparte la simbología secreta de los sufíes del medioevo, manifestada en esta lira con el símil esmeraldino –hallazgo de la Trascendencia en la unión divina– de clara estirpe islámica. El profesor Márquez Villanueva analiza la temática de la “Profecía del Tajo” de Fray Luis de León, dentro del contexto de las tensiones políticas e incertidumbres nacionales de la España del momento. Señala que en contraste al auge del mito visigodo como uno de los pilares ideológicos de la monarquía, Fray Luis se sirve de la leyenda de Rodrigo como paradigma negativo de un rey arbitrario y negado a los más elementales intereses de sus súbditos. Sugiere, apoyado en un sólido aparato crítico, que Fray Luis, poco interesado en el tema godo, en la “Profecía del Tajo” censura, a través de claves sutiles pero inequívocas, al gobierno del rey Felipe II, contra quien no sentía simpatías. Martha Lilia Tenorio cierra esta sección comentando el proceso inquisitorial contra Bartolomé Canseco, escribano público y vecino de Santiago de Guatemala, y en especial una carta escrita por él en su defensa. Describe la carta como discurso retórico y explica las alusiones de Bartolomé Canseco a los *Triunfos* de Petrarca –contrariamente a lo que se había afirmado de que se trataba de una apología de la poesía petrarquista– como un apoyo para su defensa y como un mecanismo discursivo para hacer una disquisición teológica y defender la ortodoxia de su posición.

La sección del siglo xvii se inicia con un denso y sugestivo artículo de Agustín Redondo sobre “La Melancolía y el Quijote de 1605”. Revisa las

concepciones médicas y filosóficas de la melancolía en tratados europeos y españoles del Siglo de Oro, y la señala como característica de la atmósfera espiritual de la España del momento. Basado en estos tratados médicos describe exhaustivamente el fenómeno melancólico, su sintomatología y tratamiento, para sugerir que “la melancolía es tal vez el elemento más significativo de la creación cervantina” (226). Desde esta perspectiva describe los diversos perfiles melancólicos de Don Quijote, haciendo uso, de igual forma, de importante información iconográfica de la época. Señala como Cervantes juega con las diferentes concepciones de la melancolía, e invierte sus términos para producir situaciones paródicas y risibles que contradicen los efectos nocivos de la bilis negra. Nadine Ly estudia la autocita como recurso de creación en la escritura de Góngora. Señala su tendencia autorreferencial, basada en la repetición literal de versos o fragmentos de versos en contextos diferentes de su obra. Haciendo una lectura cronológica de la poesía gongorina Ly anota el material léxico y poético anterior a 1614, para analizar cómo este material aparece reutilizado o reelaborado en las *Soledades*. Ejemplifica su pesquisa con el significante ‘peregrino’, rastrea sus contextos de aparición hasta su inclusión en las *Soledades*. Se trata de un rico trabajo de crítica genética, ejercicio previo para una proyectada elaboración de un diccionario de concordancias de la obra de Góngora que la autora tiene planeado. Eloisa Palafox estudia la estrecha relación intertextual entre *El dueño de las estrellas* de Juan Ruiz de Alarcón y las *Vidas paralelas* de Plutarco. Sugiere que Alarcón hace una reescritura sui generis de las *Vidas*, como implícita condena de los políticos y políticas de su tiempo, para elaborar así “una especie de ‘versión pervertida’ de la historia según Plutarco” (276). María José Rodilla discute sobre la polémica en torno a la estética de *El Bernardo o victoria de Roncesvalle* de Balbuena. Hace una revisión diacrónica de la crítica a esta obra, desde sus contemporáneos hasta nuestros días y concluye resaltando los puntos comunes que señalan a Balbuena como el mejor imitador de Ariosto en lengua española. George Baudot presenta nuevos datos biográficos sobre Bernal Díaz del Castillo y su familia, a la luz del estudio de un expediente genealógico y de limpieza de sangre, organizado por un nieto del conquistador, para optar a una plaza vacante como comisario del Santo Oficio en la iglesia catedral de Guatemala en noviembre de 1636. Baudot resalta la importancia de este documento por aportar no sólo información biográfica sino también datos novedosos sobre la recepción crítica e influencia de la *Historia verdadera* entre cronistas, escritores y predicadores de la época. Margo Glantz, a la luz de varios documentos recientemente descubiertos, estudia el proceso de defensa y vituperio seguido contra Sor Juana Inés de la Cruz. Revisa las afirmaciones y conclusiones de valiosos ensayos de publicación reciente, y vuelve nuevamente sobre el debatido tema de la conversión o derrota de Sor Juana. A través de un diálogo

intertextual de documentos y de ensayos de interpretación reconstruye la polémica y gran atención que la figura de Sor Juana suscitó, y cuyos ecos aún perduran. Sara Poot Herrera estudia la relación entre la vida y la obra de Sor Juana a través del análisis de sus dos cartas ya conocidas, y otras dos descubiertas en los últimos años. Confronta intertextualmente estos documentos, aportando nuevos datos para la comprensión del contexto histórico biográfico y del drama espiritual vivido por Sor Juana. Alejandro Rivas estudia la recepción de la obra de Sor Juana dentro del contexto histórico político del siglo xix, y la polémica entre conservadores y liberales sobre el proyecto de literatura nacional mexicana. Presenta este período, de aparente crítica adversa, como preámbulo fructífero en que se gesta el interés por el estudio de la vida y obra de la monja jerónima. María Águeda Méndez cierra esta sección con un artículo sobre el padre Nuñez de Miranda, confesor de Sor Juana. Describe sus inconvenientes con la Inquisición a raíz de la publicación de una epístola de su autoría y dirigida a las mujeres del siglo. Analiza exhaustivamente la documentación que se produjo a raíz de este hecho, presenta el texto de la epístola, y muestra un aspecto desconocido y de carácter adverso contra quien fuera un importante miembro del Tribunal de Santo Oficio, y figura clave en la vida de Sor Juana.

La sección que cierra este volumen se compone de un único artículo de Martha Elena Vernier quien analiza la oratoria cristiana en el siglo xviii. Estudia dos prólogos a obras retóricas, en los cuales se describe el *ars dicendi* del buen predicador, y se exponen las ideas del momento sobre el arte oratorio cristiano.

El tercer volumen reúne veintiocho artículos de literatura –siglo xix y xx; agrupados en seis áreas temáticas: 1. España: Generación del 27 y exilio republicano; 2. Literatura popular y tradicional; 3. Ensayo, crónica y novela del siglo xix; 4. Literatura hispanoamericana del siglo xx; 5. Literatura mexicana del siglo xx; 6. Novela y fin de siglo.

La primera sección de este volumen se inicia con un ensayo de Carlos Blanco sobre la influencia de la Generación del 27, y su legado a la poesía de habla española. En este artículo se junta una constelación de nombres de escritores y artistas españoles y europeos, y su relación con el grupo que luego sería conocido como generación del 27; el impacto de la Guerra Civil española, el destierro y la creación poética fuera de España. Francisco Caudet estudia la condición del exiliado republicano. Para ello revisa algunos importantes trabajos sobre la experiencia y el impacto del exilio, y describe el perfil doloroso y creativo del exilado a través de memorias, escritos y reflexiones nacidas de esta experiencia, y producidas en el destierro. Gabriel Rojo se interesa por las publicaciones literarias de los españoles desterrados en México. Específicamente analiza el único número de “Ruedo Ibérico” –una publicación poco conocida, pero no exenta de

interés histórico cultural para el conocimiento de la situación y contradicciones del enorme grupo de exilados en México. Jaime Velander cierra esta sección con un análisis de cuatro poemas del exilio mexicano de Miguel Altolaguirre. Señala las tensiones y nostalgias en la temática de estos poemas, escritos en un período en el que la esperanza de un retorno a España se hacía más incierta.

La sección “Literatura popular y tradicional” comienza con un artículo de María del Carmen Garza en el que analiza la presencia de Cupido en 94 coplas del *Cancionero Folklórico de México*. Establece relaciones con la poesía culta de los Siglo de Oro y presenta una visión de Cupido transformado por la imaginaria popular. Marco Antonio Molina, también dentro del estudio de motivos de la lírica popular, analiza la imagen del río como constituyente de un sistema simbólico persistente, y poco estudiado, en el *Cancionero Folklórico de México*. María Teresa Miaja estudia la adivinanza como género en la tradición folklórica mexicana. Establece sus distinciones temáticas y estructurales, y la ubica dentro de una rica tradición que se arraiga en México y adquiere especificidad en la cultura popular. Aurelio González estudia la imagen del gallo como tópico épico literario en el corrido mexicano. Revisa las concepciones teóricas sobre el tópico como figura retórica y describe las múltiples connotaciones que adquiere el gallo como caracterizador de los personajes de los corridos. Fernando Nava cierra esta sección con un estudio en el que describe y compara dos maneras de declamar la décima popular en México, la forma cantada y la declamada. Analiza los aspectos estructurales—elementos literarios, musicales, rítmicos y armónicos— de las dos formas, y trata de establecer una hipótesis que explique las disyunciones y paralelismos encontrados.

La sección “Ensayo, crónica y novela del siglo xix” comienza con un artículo de Liliana Weinberg en el que realiza una nueva aproximación crítica de “Primera lectura” (1837) de Esteban Echeverría. Analiza la temática y las preocupaciones intelectuales y literarias de este ensayo en diálogo con el polémico clima intelectual y político del Río de la Plata del xix. El ensayo de Weinberg sitúa el texto de Echeverría dentro de la corriente de textos fundacionales, en los que es central la preocupación por la representación de lo nacional americano. José Luis Martínez estudia la temática diversa y el estilo de las crónicas literarias de Manuel Gutiérrez Nájera. Rafael Olea Franco estudia la importancia y la recepción crítica de *La Calandria* de Rafael Delgado (1853-1914) en el México decimonónico. Manuel Nava, también con un estudio sobre *La Calandria*, concluye esta sección analizando los ecos y la posible influencia de *Madame Bovary* en la novela de Delgado.

La sección “Literatura hispanoamericana del siglo xx” se compone de cuatro artículos. El primero de ellos, de Nora Pasternac, estudia los ensayos de pensadores cristianos en la revista *Sur* en la década de los 30. Pasternac

describe el perfil cultural y filosófico literario de *Sur*, y analiza el impacto de un pensamiento liberal cristiano, difundido y defendido por la revista, en los círculos intelectuales y políticos de la Argentina de entonces. Françoise Perus analiza los rasgos compositivos y formas de representación en personajes y situaciones de la novela *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias. Estudia los contrastes entre una enunciación oral, grotesca y carnavalesca, y otra enunciación novelesca –la del narrador– caracterizada por una voz impersonal, escrita y letrada. Aralia López se ocupa de la novela *Jardín*, de la escritora cubana Dulce María Loynaz. López se interesa por resaltar un tipo de narración intimista, de profundo contenido simbólico y, sin ceder a una lectura psicologista, pone de manifiesto los arquetipos ocultos de personajes y situaciones. Ignacio Díaz Ruiz, cierra esta sección temática, analizando las reseñas y crónicas cinematográficas de Guillermo Cabrera Infante, escritas entre 1954 y 1960. Trata de encontrar en ellas la prefiguración y génesis de los aspectos formales y conceptuales de la poética del escritor cubano.

La sección “Literatura mexicana del siglo xx” es la más prolija y asimismo la de mayor diversidad temática. Se inicia con un ensayo de Yvette Jiménez de Báez sobre la estructura discursiva de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Jiménez de Báez analiza la perspectiva narrativa como elemento novelesco; las interrelaciones de los tipos de discursos; los contrastes entre el punto de vista del narrador y el punto de vista de los personajes, de donde surge lo que Jiménez de Báez denomina la mirada ética de la voz narrativa. Yliana Rodríguez González estudia el papel de Alfonso Reyes en la revista “Contemporáneos”, y el clima espiritual, de tensiones y adhesiones, que vivía la intelectualidad mexicana en torno a la figura de Reyes. Luis Mario Schneider analiza la poesía épica, dedicada a Bolívar, escrita por Carlos Pellicer, y los antecedentes del bolivarismo militante del poeta mexicano. Edith Negrín analiza la temática, personajes y trama novelesca de *La hermana impura* (1927), de José Manuel Puig Casauranc, –obra poco estudiada e inscrita en la saga inicial de la novela del petróleo en México. Mario Valdés propone una lectura de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, situando la novela en la perspectiva de la cultura popular y el mundo de las ideas de la tradición prehispánica. Para ello se vale de un conjunto de textos que sirven de marco referencial para acercarse a lo que el autor denomina “el contexto del pensamiento mexicano de la preconquista” en el que sitúa la obra de Rulfo. Tatiana Bubnova, con un soneto de Octavio Paz, ensaya un análisis que tomando como base una lectura estructuralista, explora otras aproximaciones no interpretativas, sugeridas por el mismo soneto y sus relaciones inter e intratextuales. Ana Rosa Domenella se acerca a la interesante figura de Leonora Carrington –sus vaivenes biográficos y su vinculación con el surrealismo– para luego centrar la atención en *La trompetilla acústica* –novela futurista y utópica, escrita en México a inicios

de los sesenta. Su análisis, sin desdeñar la crítica feminista, resalta los aspectos oníricos y la fantasía como una subversión del orden patriarcal. Georgina García Gutiérrez analiza el tema recurrente de los conflictos de la madurez y el crecimiento en los personajes de algunas obras de Carlos Fuentes, enfocando su análisis en *Cantar de Ciegos*. El conjunto de cuentos de este libro permiten a García Gutiérrez reflexionar sobre algunos motivos fundamentales en la temática cuentística de Fuentes, como las edades por las que el ser humano atraviesa, las perversidades de la niñez y la adolescencia, y la lectura como proceso iniciático. Luz Elena Gutiérrez cierra la sección sobre literatura mexicana, con un ensayo en el que discute los problemas de las delimitaciones genéricas en la literatura contemporánea. Para ello analiza la *Memorias de España 1937* de Elena Garro, escritas en 1992, y en donde parece evidente la indefinición genérica, los conflictos de verosimilitud, y la tensión de una escritura que intenta que “lo vivido” no se haga ficción.

Este volumen concluye con la sección “Novela y fin de siglo”, compuesta de dos artículos. En el primero de ellos Claudia Avilés Hernández describe la novela *El evangelio según Jesucristo*, del escritor portugués José Saramago, resaltando sus aspectos místicos simbólicos, de clara relación con el pensamiento hermético y mágico del neoplatonismo renacentista. El segundo y último artículo de esta sección es un ensayo de Julio Ortega sobre novelas recientes de Carlos Fuentes, Bryce Echenique, Vargas Llosa y García Márquez. Ortega discute las nociones conflictivas de lo real y lo representado que hace de la novela un discurso percibido no como ficción, sino como codificación insatisfactoria de la realidad. Esta recepción de la novela, que tiñe el orden de lo real con las impronta de lo imaginario, plantea para la teoría literaria de fin de siglo una reflexión crítica sobre un discurso novelesco transfronterizo e híbrido. Sobre esta problemática de la recepción narrativa, el profesor Ortega postula dos hipótesis que enriquecen y abren la discusión o el diálogo: “1) La novela latinoamericana de este fin de siglo excede los protocolos del género (...); 2) El lector lee estas novelas no por su persuasión imaginativa sino por su hipótesis de verdad, y les exige, por lo mismo, las evidencias de esa postulación.” (550).

Domingo Ledezma  
Brown University

## COLABORADORES

**GARETH AMAYA PRICE:** Estadounidense. Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Connecticut, Storrs. Su tesis sobre el microcuento en Brasil e Hispanoamérica es un estudio pionero en dicha área.

**CARLOS BRÜCK:** Psicoanalista, guionista de cine y crítico. Profesor en la Universidad Nacional de La Plata. Presidente de *Tropos*. Ha publicado *Acerca del humor* (1980), *Sobre la singularidad psíquica* (1985), *Ojos y bocas en el proceso creador* (1992), y *La escritura en escena* (1994).

**JUAN CALZADILLA:** Nació en 1931 en Altagracia de Orituco, Venezuela. Además de ser el poeta fundacional del grupo *El techo de la ballena*, se destaca como investigador de artes plásticas y pintor. Su actividad intelectual y su vasta bibliografía lo ubican como una autoridad en las áreas señaladas. Parte de su obra fue publicada en España, Francia y Alemania, países en donde ofreció conferencias sobre poesía y pintura venezolana. La universidad de Cincinnati lo contó como Taft Speaker en el año 1997.

**BEATRIZ COLOMBI:** Es profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires donde ha completado su disertación doctoral sobre la modernidad latinoamericana. Es autora de una edición de *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1999).

**LUIS CORREA DÍAZ:** Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Su primer libro de poemas, *Bajo la pequeña música de su pie*, apareció en 1990. En 1993 publicó *Ojo de buey* y *Rosario de actos de habla*. En 1996 publicó su libro *Lengua muerta: poesía, post-literatura & erotismo en Enrique Lihn* en Ediciones INTI.

**CARLOS CORTÉS:** Es escritor costarricense, nacido en 1962. Poeta y narrador de amplia obra reconocida como una de las mejores expresiones de la renovación literaria centroamericana. Su última novela, publicada en México por Alfaguara, es *Cruz de olvido* (1999). Otros de sus libros son *Diálogos entre Mafalda y Charlie Brown* (1992) y *El amor es una bestia platónica!* (1991).

**LUIS ALBERTO CRESPO:** Nació en Carora en 1941. Su obra poética comprende: *Si el verano es dilatado* (1968); *Cosas y Novenario* (1969); *Resolana* (1980); *Entreabierto* (1982); *Señores de la distancia* (1984); *Mediodía o nunca* (1985); *Más afuera* (1987); *Sentimentales* (1988); *La mirada donde vivimos* (1991); *Duro* (1993); *Solamente* (1997); *Lado* (1998). Fue traducido a varias lenguas y participó en diferentes foros internacionales desarrollando los temas de la poesía contemporánea.



**CAMILLE CRUZ-MARTES:** Termina su tesis de doctorado en literatura latinoamericana en Brown University.

**PETER G. EARLE:** Es profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, autor de importantes libros y ensayos sobre el cuento latinoamericano y especialista en letras argentinas. Entre sus últimos trabajos se encuentran *Radiografía de la Pampa: Los temas*. 1993; "Las soledades de Martínez Estrada. *Cuadernos Americanos*, 1993; "Martínez Estrada y Sábato y sus fantasmas, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1996.

**LUIS B. EYZAGUIRRE:** Chile, 1926–1999. Profesor e investigador de la literatura latinoamericana, destaca su obra *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973). Ha publicado numerosos artículos en revistas profesionales internacionales. Entre sus trabajos críticos mencionamos "Transformaciones del personaje en la poesía de Alvaro Mutis", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Número 35, 1992 y "Eugenio Montejó: poeta de fin de siglo", *INTI* número 37-38, 1993. En 1999 terminó de escribir un importante libro sobre la obra de Alfredo Bryce Echenique. Con Pedro Lastra editó *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*, *INTI* número 18-19, 1984. Fue Editor Asociado de la revista *INTI* de 1974 a 1985 y continuó colaborando hasta el presente número. En los últimos años se dedicó a escribir cuentos y crónicas, publicamos dos de ellas en este número.

**CHRISTÍAN FERNÁNDEZ:** Profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Tennessee, se doctoró en Johns Hopkins University con una tesis sobre el Inca Garcilaso de la Vega.

**PEDRO GRANADOS:** (Lima, 1955). Estudió literatura en el Perú y España. Tiene publicados varios libros de poesía, entre ellos *Vía expresa* (1986), y *El muro de las memorias* (1989). Actualmente completa sus estudios de doctorado en Boston University.

**CARMEN HEUSER:** Psicoanalista, investigadora y terapeuta en clínica del lenguaje, especialista en niños con perturbaciones de habla. Autora de numerosos trabajos sobre lingüística, psicoanálisis y cultura, y más recientemente *La escritura en escena* (1994).

**PEDRO LANGE-CHURIÓN:** Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de San Francisco, Estados Unidos. Ha publicado varios artículos sobre narrativa latinoamericana en revistas nacionales e internacionales. Es autor del libro *Felisberto Hernández: la traza del deseo en la escritura de lo extraño* que publicará Rodopi Press en 1999. También ha co-editado una antología de ensayos con el título *Postmodernity and Latin America* que se publicará en la primavera del 2000.

**DOMINGO LEDEZMA:** Venezolano. Concluye actualmente sus estudios de doctorado en Brown University, en el área de Literatura Colonial.

**MARÍA ROSA LOJO:** Nació en Buenos Aires en 1954. Es profesora e investigadora del CONICET. Es poeta, narradora y ensayista. Entre sus libros se encuentran: *Visiones* (1984); *Marginales* (1986); *Canción perdida en Buenos Aires* (1987). Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura en diferentes medios universitarios de Argentina, Latinoamérica y Europa.

**ELENA M. MARTÍNEZ:** Profesora de lengua y literatura latinoamericana en Baruch College (City University of New York). Ha publicado varios artículos sobre narrativa latinoamericana en revistas nacionales e internacionales.

**JUAN MEDRANO-PIZARRO:** Argentina. Se desempeña como profesor en Dartmouth College. Ha dedicado múltiples estudios a la obra de Enrique Lihn.

**CLAUDIO CÉSAR MONTOTO:** Completa su doctorado en la Universidad de Río de Janeiro, donde ha editado junto a Marcelo Cid un tomo colectivo sobre Borges, *Borges Centenario* (Sao Paulo, EDUC, 1999).

**ESTEBAN MOORE:** (Buenos Aires, 1952). Poeta y traductor. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *La noche en llamas* (1982); *Providencia Terrenal* (1983); *Con Bogey en Casablanca* (1987) y *Tiempos que van* (1994). Tradujo a nuestro idioma a diversos autores en lengua inglesa; E. E. Cummings; Wallace Stevens; Charles Bukowsky; Thomas Kinsella, John Montague y W. H. Auden entre otros. Su último trabajo publicado es *Viajes por América Desierta*, traducción de una selección de poemas de Lawrence Ferlinghetti, realizada en colaboración con su autor, (Colección de Obras Representativas de la UNESCO, Ediciones UNESCO-Editorial Graffiti, Montevideo, 1996).

**ROSSANA NOFAL:** Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Tucumán. Realiza estudios de posgrado conducente a la obtención del grado académico superior de Doctora en Letras con el título "La escritura testimonial en Argentina, Uruguay y Chile. Osvaldo Bayer, Eduardo Galeano y Ariel Dorfman". Ha publicado un libro titulado *La imaginación colonial en América Latina: Carlos de Sigüenza y Góngora*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1996.

**JUAN ORBE:** Argentino, profesor en el Departamento de Lenguas Extranjeras, Worcester State College. Coordinó el foro sobre Literatura y Psicoanálisis que ofrecemos en este número. Es autor de una lectura psicoanalítica de la obra borgiana, *Borges abajo. Entre guerra, escritura y cuerpo boca-ano* (Buenos Aires, Corregidor, 1993), *Autobiografía y Escritura* (1994) y *La situación autobiográfica* (1995).

**JULIO ORTEGA:** Profesor, escritor e investigador de la Universidad de Brown. 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.

**YOLANDA PANTIN:** Nació en Caracas en 1954 y perteneció a los grupos *Calicanto* y *Tráfico*. A finales de los ochenta fundó con un grupo de escritores el Fondo Editorial Pequeña Venecia. Publicó los siguientes libros: *Casa o lobo* (1981); *Correo del corazón* (1985); *La canción fría* (1989); *Poemas del escritor* (1989); *El cielo de París* (1989); *Los bajos sentimientos* (1993) y *La Quietud* (1998).

**MARCELO PAZ:** Profesor de literatura en la Universidad de Evansville. Es autor de varios ensayos, uno de ellos aparecerá en la antología *Postmodernity and Latin America* en la primavera de 2000.

**CARLOS PÉREZ:** Psicoanalista, escritor y crítico. Presidente del Círculo Psicoanalítico Freudiano de Buenos Aires. Autor de una docena de libros, entre ellos *Un lugar en el espejo* (1982), *El acto poético* ((1991), *El ojo obscuro* (1993) y *Para Leer Más Allá del Principio de Placer* (1995).

**MARTHA PÉREZ:** Psicoanalista. Profesora en el Círculo Psicoanalítico Freudiano de Buenos Aires. Miembro de la Academia Nacional de Ciencias. Autora de numerosos trabajos sobre psicoanálisis, escritura y cultura. Su próximo libro es *La génesis del lenguaje*.

**RODOLFO PRIVITERA:** Nació en Buenos Aires, Argentina. Es profesor y autor de varios libros de poesía (*Final de obra, Revés de palabras, Noche única, Intercambios*, y de relatos (*Para leer en la cola, Desde otro lugar*) y de ensayos literarios. Publicó trabajos de investigación en diferentes medios de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

**GORETTI RAMÍREZ:** Es poeta española, perteneció al grupo "Paradiso", que en las Islas Canarias publicó la revista de ese título. Actualmente estudia el doctorado de literatura en Brown University.

**NÉSTOR E. RODRÍGUEZ:** Actualmente trabaja en el Department of Spanish de Emory University.

**VÍCTOR RODRÍGUEZ NUÑEZ:** Poeta cubano, estudioso de la literatura caribeña, ha hecho el doctorado de literatura latinoamericana en la Universidad de Texas, Austin.

**ÓSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ:** Venezolano. Uno de los críticos y narradores más prestigiosos de su país. Ha editado a numerosos clásicos de las letras hispanoamericanas.

**WILLIAM ROWE:** Es uno de los principales latinoamericanistas ingleses. Profesor en la Universidad de Londres, autor de libros sobre cultura moderna popular, la obra de José María Arguedas y nueva poesía latinoamericana. Su último trabajo es *Hacia una poética radical* (Buenos Aires y Lima, 1996).

**JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ:** Nació en Caracas en 1922. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Elena y los elementos* (1951); *Animal de costumbre* ((1959); *Filiación oscura* (1966); *Lo huidizo y permanente* (1969); *Rasgos comunes* (1975); *Por cual causa o nostalgia* (1981); y *Aire sobre el aire* (1989). Ha recibido varios premios literarios en su país entre los que se encuentran el Nacional de Literatura en 1980.

**NÉRIDA SEGURA-RICO:** Actualmente estudia el doctorado de literatura comparada en la Universidad de North Carolina en Chapel Hill. Su disertación "From Slave Narratives to *Testimonio*: Breaking the Autobiographical Pact", investiga el desarrollo del *testimonio* latinoamericano en comparación con la popularidad de las narraciones norteamericanas de la esclavitud en el siglo XIX.

**LEE SKINNER:** Profesora de literatura latinoamericana en la University of Kansas. Varios de sus estudios sobre autores latinoamericanos de los siglos XIX y XX han sido publicados en revistas literarias de los Estados Unidos.

**LUIS GABRIEL-STHEEMAN:** Profesor en el College of New Jersey. Licenciado en Filología hispánica por la Universidad de Salamanca y doctor en Lengua y Literatura española por la Universidad de Cincinnati. Tiene trabajos publicados en México y en Colombia sobre Julio Cortázar y Juan Marsé. Su libro *Función retórica del recurso etimológico en la obra de José Ortega y Gasset* se publicará en España.

**LOURDES VÁZQUEZ:** Es poeta y narradora puertorriqueña radicada en Nueva York, autora de tomos de poesía y relato. *Historia de Pulgarcito* (San Juan, Ediciones Cultural, 1999) reúne sus cuentos.

# INTI: NÚMEROS PUBLICADOS Y LISTA DE PRECIOS PARA SUSCRIPTORES

**NO. 1**

**\$6.00**

**Robert G. Mead Jr.**, Presentación de *Inti*; **ESTUDIOS**: **Carlos Alberto Pérez**, "Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)"; **Robert G. Mead Jr.**, "Imágenes y realidades interamericanas"; **Nelson R. Orringer**, "La espada y el arado: una refutación lírica de Juan Ramón por Blas de Otero"; **Luis Alberto Sánchez**, "La terca realidad"; **CREACIÓN**: **Saúl Yurkievich**, **Josefina Romo-Arregui**.

**NO. 2**

**\$6.00**

**ESTUDIOS**: **Estelle Irizarri**, "El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky"; **Nelson R. Orringer**, "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo"; **Ronald J. Quirk**, "El problema del habla regional en *Los Pasos de Ulloa*"; **Gail Solano**, "Las metáforas fisiológicas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos"; **CREACIÓN**: **Flor María Blanco**, **Pedro Lastra**, **Antonio Silva Domínguez**, **Saúl Yurkievich**; **RESEÑAS**: **Helen Vendler**, "*El arco y la lira* de Octavio Paz"; **Robert G. Mead Jr.**, "El intelectual hispanoamericano y su suerte en Chile"; **Francisco Ayala**, "Las cartas sobre la mesa".

**NO. 3**

**\$6.00**

**ESTUDIOS**: **Manuel Durán**, "¿Quién le teme a Gustavo Sainz?"; **Estelle Irizarri**, "El motivo recurrente del agua en *El llano en llamas*"; **Wilson Martins**, "O Romance Brasileiro Contemporaneo"; **Antonio Cirurgião**, "Premonição e simbolismo em S. Bernardo de Graciliano Ramos"; **Fernando Diez De Medina**, "Tiwanaku: La ciudad del misterio"; **Herbert Valdivieso**, "La indumentaria folklórica: símbolo del atraso social de Bolivia"; **CREACIÓN**: **Primo Castrillo**, **Manuel Durán**; **RESEÑAS**: **Luis B. Eyzaguirre**, "Sobre tiranía y "métodos" de "supremos" y "patriarcas"; **Robert G. Mead Jr.**, "*Tradition and Renewal — Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*"; **José Miguel Oviedo**, "Un personaje de Camus en La Habana".

**NO. 4****AGOTADO**

**ESTUDIOS:** Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva* y *La noche de San Juan* de Lope"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos'"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; **CREACIÓN:** Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Angel de la poesía".

**NO. 5-6****(Número especial)****\$8.00**

**ESTUDIOS:** Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández"; José Olivio Jiménez, "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones"; José Luis Couso Cadahya, "Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cernuda"; Américo Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig"; Julio Ortega, "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana"; William Louis, "In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón"; Earl E. Fitz, "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America"; James J. Troiano, "The Grotesque Tradition in 'Medusa' by Emilio Carballido"; Américo Ferrari, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; **CREACIÓN:** Carlos Bousoño, Angel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena, Robert Echavarren, Pedro Lastra Enrique García, Orlando Hernández, Iván Silén, Dionisio Cañas, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Michael Wood, "The New World and the Old Novel"; José Miguel Oviedo, "Sobre la poesía de César Moro"; Dennis West, "Castle of Machismo: A Meditation on Arturo Ripstein's Film 'El castillo de la pureza'".

**NO. 7****\$6.00**

**ESTUDIOS:** Eduardo Neale-Silva, "César Vallejo: 'Vocación de la muerte'"; Marcelo Coddou, "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig"; Sydney Cravens, "Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*"; Luis Antonio de Villena, "El camino simbolista de Julián del Casal"; Adrián I. Chávez, "Un libro antiquísimo de América"; Margo Glantz, "Síndrome de Cortázar"; **CREACIÓN:** Gonzalo Rojas, Eugenio Florit, Enrique Lihn, Emilio Carilla, Hernán Lavín-Cerda, Américo Ferrari, Primo Castrillo, Enrique Anderson-Imbert, Julio Ortega; **RESEÑAS:** José Miguel Oviedo, "Radioteatro, strip-tease y novela"; Dennis West, "A Critique of Bruno Barreto's Film 'Dona Flor e Seus Dois Maridos'".

**NO. 8****\$6.00**

**ESTUDIOS:** Ivan A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; José Luis Couso Cadahya, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España"; Amy Katz Kaminsky, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; Gustavo Correa, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; Enrique Lihn y Pedro Lastra, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; **CREACIÓN:** José M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz; **RESEÑAS:** Alex Zisman, "Mario Vargas Llosa", Alicia Ramos, "Juan Goytisolo, *Disidencias*".

**NO. 9****\$8.00**

**ESTUDIOS:** Augusto Roa Bastos, "Aventuras y desventuras de un compilador"; Aláin Sicard, "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el supremo*"; Juan Villegas, "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier"; Lida Aronne-Amestoy, "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria"; Luis Loayza, "Regreso a San Gabriel"; Olga Eggenschwiller Nagel, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; Livia Soto-Duggan, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; **CREACIÓN:** Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez; **RESEÑAS:** Victor M. Valenzuela, "Fernando Alegría, *The Chilean Spring*"; Dennis West, "Film and Revolution: A Cuban Perspective: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*"; Ricardo F. Benavides, "Reflexión sobre la Generación Chilena de 1924: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*"; Malcolm Alan Compitello, "Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelistas y novelas españolas del siglo XIX*"; Randolph D. Pope, "Teresa de Jesús, *De repente, All of a Sudden*".

**NO. 10-11 (Número especial, homenaje a Julio Cortázar)****\$10.00**

**ESTUDIOS:** Julio Cortázar, "La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea"; Juan Corradi, "La Argentina ausente"; James Petras, "Terror and the Hydra: Repression and Resurgence in the Argentine Working Class"; Angel Rama, "Argentina: Crisis de una cultura sistemática"; Evelyn Picón-Garfield, "El contexto vivencial"; Félix Martínez-Bonati, "Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura"; Hernán Vidal, "En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas

culturales”; **Ana Maria Barrenechea**, “La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*”; **Saúl Sosnowski**, Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, ‘Las babas del diablo’ y ‘Apocalipsis de Solentiname’, de Julio Cortázar”; **Ivan Schulman**, “Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido”; **Fernando Alegría**, “*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas”; **Jean Franco**, “Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life”; **Luis Harss**, “Cortázar: Lenguaje y sociedad”; **Joaquín Roy**, “Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina”; **Jaime Alazraki**, “Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar”; **Angela Dellepiane**, “Territorios donde ‘la lógica se pone a cantar’”; **Alfred MacAdam**, “La figura en el tapiz: La coincidencia de Cortázar y James”; **José Miguel Oviedo**, “El Rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*”.

NO. 12

\$8.00

**ESTUDIOS:** **Lou Charnon-Deutsch**, “Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants”; **Ada Teja**, “La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía”; **Sharon E. Ugalde**, “*El gran solitario de palacio* y la modalidad de la ironía”; **Aurea María Sotomayor**, “*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio”; **Emilio Bejel**, “La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino”; **Ethel Beach-Viti**, “El paraíso al revés en un poema de Oscar Hahn”  
**CREACIÓN:** **José Sanchis-Banús**, **Hernán Lavín-Cerda**, **Rubén Bonifaz Nuño**, **Floridor Pérez**, **Raúl Barrientos**, **Gonzalo Rojas**, **Jaime Martínez Tolentino**, **Lida Aronne-Amestoy**; **RESEÑAS:** **Olga Juzyn**, “Américo Ferrari *Tierra desterrada*: **Adrian G. Montoro**, “Pedro Lastra (editor), *Julio Cortázar*”; **Juan Daniel Brito**, “Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*”.

NO.13-14

(Número especial, homenaje a Juan Rulfo)

\$10.00

**ESTUDIOS:** **Juan Rulfo**, “El indigenismo en México”; **Hugo Rodríguez-Alcalá**, “Rulfo y la crítica”; **Manual Durán**, “La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade”; **María Luisa Bastos**, “El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada”; **Sharon Magnarelli**, “Women Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz*”; **Saúl Sosnowski**, “*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico”; **Malva E. Filer**, “Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*”; **Jonathan Tittler**, “*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado”; **Rose Minc**, “La contra-dicción como ley: notas sobre ‘Es que somos muy pobres’”; **Myron I. Lichtblau**, “El papel del narrador en ‘La herencia de Matilde Arcángel’”; **Luis Leal**, “El gallo de oro’ y otros textos de Juan Rulfo”; **Robert Echavarren**, “*Pedro Páramo*: la muerte del narrador”; **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI I:** **Olga Juzyn**, “Biblio-grafía actualizada sobre Juan Rulfo”.



NO. 15

\$8.00

**ESTUDIOS:** Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano, "Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*"; Clark M. Zlotchew, "Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman"; Willy O. Muñoz, "La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París'"; Pedro Bravo Elizondo, "Teatro Latinoamericano 1981: un recuento"; Gonzalo Rojas, "Relectura de la Mistral"; Teresa Méndez-Faith, "Entrevista con Elena Poniatowska"; **CREACIÓN:** Saúl Yurkievich, Oscar Hahn, Isabel Cámara, Juan Ramón-Resina, Harold Alvarado Tenorio, Juan Gabriel Araya, Luis Domínguez; **RESEÑAS:** Dennis West, "Bye Bye Brazil"; John Margenot III, "Manuel Durán y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*"; Juan Daniel Brito, "Hernán Vidal, Carlos Ochsenius y María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* (Antología Crítica); **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI II:** Olga Juzyn, "Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz".

NO. 16-17

Número especial:  
homenaje a Gabriel García Márquez

\$10.00

**ESTUDIOS:** Julio Ortega, "Ciclo cerrado y errancia en *Cien años*"; Sharon Keefe Ugalde, "Ironía en *El otoño del patriarca*"; Lida Aronne-Amestoy, "La mala hora de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela"; Stephen Hart, "Magical realism in Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad*"; Suzanne Jill Levine, "A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Wolf"; Kathleen N. March, "Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policíaco"; Fernando Burgos, "Hacia el centro de la imaginación: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*"; Gabriela Mora, "La prodigiosa tarde de Baltasar": problemas del significado"; Willy Oscar Muñoz, "Sexualidad y religión: Crónica de una rebelión esperada"; Katherine J. Hampares, "Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero"; Juan Manuel Marcos, "García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al 'postboom'"; José Luis Méndez, "El discurso del método literario latinoamericano (A propósito de Gabriel García Márquez)"; Joseph Tyler, "The Cinematic World of García Márquez"; **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI III:** Luis Eyzaguirre y Carmen Grullón, "Gabriel García Márquez, contribución bibliográfica: 1955-1984".

**NO. 18-19****Número especial:****\$14.00***Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*

**SELECCIONES DE LOS SIGUIENTES POETAS:** Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Saenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Oscar Hahn, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros; **ESTUDIOS:** George Yúdice, "Poemas de un joven que quiso ser otro (estudio sobre Joaquín Pasos)"; Marcelo Coddou, "La poesía de Gonzalo Rojas"; Emilio Bejel, "La poesía de Eliseo Diego (entrevista con el poeta)"; Oscar Rivera-Rodas, "La poesía de Jaime Sáenz"; Luis Eyzaguirre, "Alvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética"; Edgar O'Hara, "Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección"; Enrique Lihn, "En alabanza de Carlos Germán Belli"; Alicia Borinski, "Territorios de la historia (estudio sobre Enrique Lihn)"; Jaime Giordano, "Juan Gelman o el dolor de los otros"; Gabriel Rosado, "Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn"; Pedro Lastra, "El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo"; Lida Aronne-Amestoy, "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso"; Lilvia Soto-Duggan, "Realidad de papel: máscara y voces en la poesía de José Emilio Pacheco"; Alberto Escobar, "Sobre Antonio Cisneros"; **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI IV, John Margenot III,** "Bibliografía actualizada sobre César Vallejo".

**NO. 20****\$8.00**

**ESTUDIOS:** José Pascual Buxó, "Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del 'Ajedrez' de Jorge Luis Borges"; Ricardo Yamal, "Antipoesía o antropofagia: 'Los vicios del mundo moderno' de Nicanor Parra"; Elsa K Gambarini, "Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga"; Gioconda Marún, "La bolsa de huesos: un juguete policial de Eduardo L Holmberg"; Alfredo Villanueva-Collado, "José Asunción Silva y la idea de la modernidad"; Maria A. Salgado, "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; Juan Ramón Resina, "Unas notas sobre la metáfora"; Olga Eggenschwiller Nagel, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACIÓN:** Luis Domínguez, Estela Breccia, Olga Susana Juzyn, Lida Aronne-Amestoy, Gabriel Rosado, Pablo Amaná; **RESEÑAS:** Juan Ramón Duchesne, "Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier*"; Clement White, "Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio*"; Thomas R. Ward, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente*"; **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI V:** Luis Aviles, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos.

NO. 21

\$8.00

**ESTUDIOS:** Juan Ramón Resina, "El mito como conciencia colectiva"; David A Boruchoff, "In Pursuit of the Detective Genre: "La muerte y la brújula" of J. L. Borges"; Julie Jones, "62: Cortázar's Novela Pastoril"; Ronald Méndez-Clark, "Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?"; A. Alejandro Bernal, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso"; Nora de Marval-McNair, "Aforismos de eco múltiple en *Ambages* de César Fernández Moreno"; Steven White, "Breve retrato de Joaquín Pasos"; Stacey L. Parker, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González"; Luis Cortest, "Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". **CREACIÓN:** Mempo Giardinelli, Rodolfo Privitera, Hernán Lavín Cerda, Julio Ortega, Pedro Lastra, Rosa Lentini Chao, Antonio Planells, Fernando Operé, Miguel A. Rojas. **RESEÑAS:** Hernán Castellano-Girón, "Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*"; Federico Patán, "Sobre Hernán Lavín Cerda". **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI VI:** Clement White, "Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

NO. 22-23

(Número especial: *Cortázar en Mannheim* )

\$14.00

**ESTUDIOS:** Walter Bruno Berg, "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; Saúl Yurkievich, "Mate, tango y metafísica"; Manuel Pereira, "Del tablon al puente"; Fernando Aínsa, "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático"; Joaquín Roy, "El impacto de la muerte de J. C. en la prensa argentina y española"; Ugné Karvelis, "De Argentina a la América Latina"; R. Rodríguez Coronel, "Una revisión ideológica de *Rayuela*"; Klaus Discherl, "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*"; Rolf Klopfer, "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con *Rayuela* de J.C."; E. Ramos Izquierdo, "*Rayuela*: la libertad de la escritura"; Roger Carmosino, "La escisión y el puente en la temática cortazariana"; Elvira Aguirre, "Motivación cultural en la ficción literaria de J. C."; Cifuentes Aldunate, "Los niveles de destinación de algunos relatos de J. C."; G. Hofmann de la Torre/H. Hudde, "El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, 'Segunda vez' y su repercusión en lectores alemanes"; Jaime Alazraki, "De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*"; D. Reichardt, "La lectura nacional de 'El otro cielo' y *Libro de Manuel*"; S. Reisz de Rivarola, "Pólitica y ficción fantástica"; Besnard Terramorsi, "Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de 'Segunda vez' de J. C."; Fernando Moreno, "Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graffiti', de J. C.)". Alain Sicard, "Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)"; M. Morello-Frosch, "De perseguidores a perseguidos en la ficción

de J. C.”; **Karl Kohut**, “El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio”; **Kalus Pörtl**, “El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad”; **R. L. Kauffmann**, “J. C. y la narración del otro: ‘Axolotl’ como fábula etnográfica”; **Walter Bruno Berg**, “De convergencias, confesiones y confesores (‘Diario para un cuento’); **Peter Frölicher**, “El sujeto y su relato: ‘Argentinidad’ y reflexión estética en ‘Diario para un cuento’”; **Bernard J. McGuirk**, “La semi(er)ótica de la otredad: ‘El otro cielo’”; **Vittoria Borsó**, “Americanidad: des-tiempo, escritura y descubrimiento”; **J. Ruiz Esparza**, “Desperately seeking Julio”; **A. H. Puleo García**, “El lenguaje de la autenticidad”; **Inés Malinow**, “Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. C., ‘Las moscas’ y ‘Axolotl’. Técnicas narrativas”; **Sabine Horl**, “Cortázar explorador. El problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica”; **Susan Kleinert**, “Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar”; **Mesa redonda**, “Nuevas alambreadas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar”.

<b>NO. 24-25</b>	<b>\$12.00</b>
------------------	----------------

**ESTUDIOS:** **Allen W. Phillips**, “La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época”; **L. Guerra Cunningham**, “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”; **Lelia Madrid**, “El adiós a la semejanza”; **Debra A. Castillo**, “The Uses of History in Vargas Llosa’s *Historia de Mayta*”; **Alicia Chibán**, “Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro”; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, “Lector y narrador en dos relatos de Bryce Echenique”; **Richard A. Seybolt**, “*Donde habita el olvido*: Poetry on Nonbeing”; **Jorgelina Corbata**, “Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo”; **Clark M. Zlotchew**, “Utopia and Escapism in Julio Ricci: Golden Age Transmuted into Geography”; **M. G. Bannura-Spiga**, “El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta”; **James J. Troiano**, “Literary Traditions in *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt”; **P. Bellot de Velázquez**, “Influencia de la cultura y la lengua francesas en *Entre-nos* de Julio Victorio Mansilla”; **Barbara Kurtz**, “The *Agricultura cristiana* of Juan de Pineda in the Context of Renaissance Mythography and Encyclopedism”. **CREACIÓN:** **Carlos Rojas**, **Alicia Borinsky**, **Roberto G. Fernández**, **Carlos Johnson**, **Marjorie Agosin**, **Resurrección Espinosa**, **Jan Martínez**, **Américo Ferrari**, **Douglas García**, **Rita Geada**, **Jorge A. Madrazo**, **Edgar O’Hara**, **Rodolfo Privitera**, **Alicia Rivero-Potter**, **Oscar Rivera-Rodas**. **RESEÑAS:** **Antonio Campaña** sobre **Nelson Rojas**, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI VII:** **Olga Espejo Beshers**, **Carlos Germán Belli**.

NO. 26-27	(Número especial: <i>Coloquios del Oficio Mayor</i> — Entrevistas a 26 poetas)	\$14.00
-----------	---	---------

**ENTREVISTAS Y SELECCIÓN DE POEMAS DE LOS SIGUIENTES POETAS:** “Carlos Germán Belli y el reto estilístico de la poesía”; Antonio Cisneros y el canto ceremonial”; J. G. Cobo Borda: Rompiendo esquemas y dicotomías”; Blekis Cuza Malé: Experiencias muy nuestras”; Roberto Echevarren: Engendrar a partir de nadie”; “Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson”; Eduardo Espina: Buscando a Dios en el lenguaje. Una escritura llamada *barrococo*”; Rosario Ferré: La poesía de narrar”; Oscar Hahn: La fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía”; “Imágenes de Rodolfo Hinostroza que buscan una dispersión”; “Mercedes Ibáñez Rosazza: De Trujillo a Berkeley”; José Kozar y la poesía como testimonio de la cotidianidad”; “Pedro Lastra o La restricción de la palabra”; Hernán Lavín Cerda: La apacible violencia de las palabras”; “La poesía de Juan Liscano: Materia prima de la Gran Obra”; Liliana Lukin: “El cuerpo del deseo en la escritura”; “Eduardo Milán: El poeta en el paisaje del texto”; “Alvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos”; “Entre la épica y la lírica de Heberto Padilla”; Néstor Perlongher: La parodia diluyente”; “Luis Rebaza Soraluz: Invitación al laberinto”; “Gonzalo Rojas: Entre el murmullo y el estallido de la palabra”; “Armando Romero: Escarbando el aire con los manos”; “Continuidad de la voz en Javier Sologuren”; “Ida Vitale: Entre lo claro y lo conciso del poema”; “Saúl Yurkievich: La omniposibilidad verbal”.

NO. 28	\$10.00
--------	---------

**ESTUDIOS:** Fernando Burgos, “Visiones íntimas de *Una familia lejana*”; Nacuñán Saez, “La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*”; Henry Cohen, “Cultural Dependency and Social Action: Krasnodar Quintana’s *Como piedra rodante*”; Lelia Madrid, “Octavio Paz o la problemática del origen”; Alina Camacho-Gingerich, “La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes”; Edna Aizenberg, “The Writing of the Disaster: Gerardo Mario Goloboff’s *Criador de palomas*”; Carlos Raúl Narvaez, “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi”; Joaquín Roses Lozano, “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega”; Fernando Burgos y M. J. Fenwick, “En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). **CREACIÓN:** Antonio Planells, Carlos Johnson, Resurrección Espinosa, Antonio Aliberti, Luis Avilés, Alejandra Cárdenas, Lourdes Gil, A. Gómez Rosa, María Negroni, Enrique Puccia, Alfredo Villanueva-Collado. **RESEÑAS:** Luis Iván Bedoya, sobre *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta; Paul Llaque, sobre *La poesía de Humberto*

Díaz-Casanueva, de Evelyne Minard; **Marketta Laurila**, sobre *La historia en la novela hispanoamericana*, de Raymond Souza; **Joseph A. Feustle**, sobre *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, de John C. Wilcox; **Ramona Lagos**, sobre *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, de Leland Christopher Towne; **Didier T. Jaen**, sobre *El precursor velado R. L. Stevenson en la obra de Borges*; **José Promis**, sobre *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, de Eduardo Urdanivia Bertarelli.

<b>NO. 29-30</b>	<b>\$12.00</b>
------------------	----------------

**ESTUDIOS:** **Antonio Vera-León**, “Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia”; **Alexis Márquez Rodríguez**, “Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana”; **Giuseppe Amara**, *Las ménades de Lavín Cerda*; **Marcelo Coddou**, “Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso”; **Helene Weldt**, “The Genesis of Augusto Roa Bastos; *Yo el supremo*”; **Alba Lia Barrios**, “Ese negro fantasmal de Palés Matos”; **María Rosa Olivera-Williams**, “*Citas y comentarios* de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio”; **Jorge Rodríguez Padrón**, “Cauce común: *Carece de causa* de Jorge José Koser”; **Pedro Lasarte**, “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen”; **Walter Bruno-Berg**, “Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa”; **María Isabel Acosta Cruz**, “Writer-Speaker? Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa’s *El hablador*”; **Roman Soto**, “Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier”. **NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** **Julio Ortega**, “Bryce-Arte de desamar”; **Julio Ortega**, “Roa Bastos: Una mitología del desconsuelo”; **John Kinsella**, “La travesía poética de Martín Adán”; **Enrique Luengo**, “Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El hacedor* (1960)”; **Rodolfo Privitera**, “Claves para una interpretación lúdica en *De donde son los cantantes*”; **Sergio Monsalvo**, “El humor en las visiones de Lavín Cerda”; **Rene A. Campos**, “El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende”; **Julia Kushigian**, “La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich”; **Dennis West**, “Confronting the Crisis in Mexican Cinema”. **CREACIÓN:** **Hernán Lavín Cerda**, “Historia de Margari-to Miramontes” (cuento); **Luis Domínguez-Vial**, “El ocaso de Navarrete. “Cuerpo presente” (cuento); **Antonio Planells**, “El cigarrillo” (cuento); **Frank Graziano**, “Cumplir con lo debido” (cuento). **Poesía de:** **Griselda Ramos-Perea**, **Francisco Nájera**, **Cecilia Bustamente**, **Manuel Silva Acevedo**, **Alejandro Aranda**, **Dionisio D. Martínez**, **Mauricio Quijano**, **Jaime Sabines**, **Miguel Angel Zapata**. **RESEÑAS:** **Ilan Stavans** sobre *Flora H. Schiminovich: La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista*; **Cynthia Duncan** sobre *Hugo J. Verani, editor: José Emilio Pacheco; Lilian*

**Uribe** sobre Mario A. Rojas y Roberto Hozven, editores: Pedro Lastra o la erudición compartida; **Roberto Valero** sobre Enrique Mario Santi, editor: *Primeras letras, Libertad bajo palabra*; **César Ferreira** sobre Alfredo Bryce Echenique: *La última mudanza de Felipe Carrillo*; **Eduardo Lago** sobre Claire Pailler: *La poésie audessous des volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale*; **Javier Sanjines C.** sobre José Luis Gómez-Martínez: *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*; **Inés Dolz-Blackburn** sobre Rose S. Minc y Teresa Méndez-Faith, editoras: *Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual*; **Mariela Gutiérrez** sobre Catharina de Vallejo, editora: *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*; **D.L. Shaw** sobre John Kinsella: *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*; **Federico Patán** sobre Hernán Lavín Cerda: *Esas máscaras de gesto permanente*; **Olga Juzyn-Amestoy** sobre Omar Rivabella: *Requiem por el alma de una mujer*.

NO. 31

\$10.00

**ESTUDIOS:** **Emil Volek**, "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana"; **Bernard Schulz-Cruz**, "La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*"; **Fernando Reati**, "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina"; **Israel Ruiz Cumba**, "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*"; **Nelson Rojas**, "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía"; **W. Nick Hill**, "Enrique Lihn critica la metapoesía"; **Francisco Pérez-Fernández**, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn"; **Ricardo Yamal**, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; **Stephen F. White**, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** **Alfredo Bryce-Echenique**, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; **Julio Ortega**, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; **CREACIÓN:** **Carlos Johnson**, "Inti Raymi"; **Pedro Lastra**, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi letanía"; "Una sombra"; "Paraísos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayordomo de Moctezuma"; **Miguel Angel Zapata**, "Morada de la voz"; **Magali Alabau**, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". **RESEÑAS:** **Juan Zapata G.** sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*; **Rafael E. Hernández**, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la autopoesía de Luis Carlos López"; **Emil Volek**, sobre Angel Flores ed.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Raquel Halty Ferguson: *La forgue y Lugones: dos poetas de la luna*; **Antonio Socoto** sobre Michael Handelsman: *En torno al verdadero Benjamín Carrión*; **Michael Handelsman**, sobre Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción - trayectoria - documentos: 1918-1934;*

**Oscar Rivera-Rodas**, sobre Hugo J. Verani: Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos).

**NO. 32-33**

**\$14.00**

**ESTUDIOS:** Octavio Paz, "La búsqueda del presente"; **Octavio Paz**, "In Search of the Present"; **Antonio Planells**, "Cristo en la Cruz' o la última tentación de Borges"; **Cynthia Duncan**, "Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's *Tenga para que se entretenga*"; **Loló Reyero**, "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses; Vagar divagando"; **Enrique Luengo**, "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obscuro pájaro de la noche*"; **Alberto Sacido Romero**, "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*"; **Alicia Valero-Covarrubias**, "Los Pichy-Cyegos, de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora?"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque"; **Francisco Soto**, "El portero: Una alucinante fábula "moderna"; **Marta Bermúdez-Gallegos**, "La crónica del niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados"; **María Luisa Fischer**, "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco"; **Javier Sanjinés C.**, "From Domitila to "Los relocalizados": Testimony and Marginality in Bolivia"; **Myra S. Gann**, *El gesticulador. Tragedy or Didactic Play?*"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** **Gregorio Martínez**, "Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)"; **Julio Ortega**, "La literatura latinoamericana en la década de los 90"; **Alfredo Bryce Echenique**, "En nombre del pueblo peruano", "Los que se lucieron"; **Lelia Madrid**, "Calembour: Las traiciones de la univocidad" (Entrevista con César Lcante); **Russell O. Salmon**, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal"; **CREACIÓN:** **Gustavo Adolfo Calderón C.**, "Diez lámparas frente a un piano de acuarela, diez poetas jóvenes que inspiran en español"; **Dolores Etxecopar**, **Carlota Caulfield**, **Raúl Zurita**, **Jaime Siles**, **José Carlos Cataño**, **Manuel Ulacia**, **Miguel Angel Zapata**, **Enrique Verástegui**, **Pedro López Adorno**, **Eduardo Espina**; **RESEÑAS:** **Eduardo Lago**, "Catherine Poupeney Hart: Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol"; **Eduardo Lago**, "Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*"; **Gabriella De Beer**, "Mera, Juan León: *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera"; **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI VIII:** **Lilian Uribe**, "Juan Gelman"; **COLABORADORES; GUÍA DE NÚMEROS PUBLICADOS.**

**NO. 34-35**

**\$14.00**

**ESTUDIOS:** **Antonio Carreño**, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas"; **Francisco Javier Higuero**, "Deshumanización y simulacro en *La cultura como espectáculo* de Eduardo Subirats"; **Lisiak-Land Díaz**,



“Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en *Julia o escenas de la vida en Lima* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860”; **Alessandra Riccio**, “Soledad Cruz: la otredad militante”; **Ada María Teja**, “La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha”; **Oscar D. Sarmiento**, Ironía de la lectura en “Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán de Enrique Lihn”; **Rodger Cunningham**, “Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in *Rayuela*”; **Bernal Herrera**, “Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes”; **Elena M. Martínez**, “Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz”; **M. Victoria García-Serrano**, Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en “La identificación” de Marta Traba”; **Julie Jones**, “The Hero as Flâneur: Eduardo Bello’s *Criollos en París*”; **NOTAS: Dale Knickerbocker**, “La teoría literaria implícita en ‘Diario para un cuento’ de Julio Cortázar”; **James Troiano**, “Life as Theater in Aloisi’s *Nada de Pirandello por favor*”; **Pilar del Carmen Tirado**, “El espectador en *El cementerio de automóviles*”; **Christine M. E. Bridges**, “El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca”; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD: Martha L. Canfield**, “Lazos de color-nudos de luz Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta”; **José Balza**, “Mutis: disoluciones y mudanzas”; **Rodrigo Cánovas**, “Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega”; **Rubén González**, “De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno”; **Clark M. Zlotchew**, “Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson”; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, “Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi”; **CREACIÓN: Juan Gelman, Miguel Gómez, Pedro Granados, Oscar Hahn, Mercedes Ibañez Rosazza, Eugenio Montejo, María Negroni, Edgar O’Hara**; **RESEÑAS: Elena M. Martínez, Miguel Barnet. *Oficio de ángel*; Marta Bermúdez-Gallegos, John Garganigo, Carlos Germán Belli: *antología crítica: Miguel Gómez, Rubén González. Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*; Javier Lasarte. *Cuarenta poetas se balancean. Poesía venezolana (1967-1990)*; Cynthia Duncan, José Promis, *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*; Elena M. Martínez, María M. Solá. *Aquí cuentan las mujeres*. Pedro Juan Soto. *Memoria de mi amnesia*; COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.**

NO. 36

CIEN AÑOS DE VALLEJO

\$12.00

**ESTUDIOS: Julio Ortega**, Cien años de Vallejo; **Eugenio Chang-Rodríguez**, Las crónicas posmodernistas de César Vallejo; **Saúl Yurkievich**, César Vallejo: la violencia del rechazo; **Américo Ferrari**, La presencia del Perú; **Martha L. Canfield**, Muerte y redención en la poesía de César Vallejo; **Jorge Guzmán**, César Vallejo: El acento me pende del zapato; **Roberto Paoli**, Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora; **Lisiak-Land Díaz**, Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo; **SEMINARIO VALLEJO:**

Lucia Tono, La pluralidad semántica en "Hoy me gusta la vida mucho menos"; Loló Reyero, Considerando... "Considerando en frío, imparcialmente..."; Alberto Sacido Romero, Dinámica paradójica en "Parado en una piedra..."; Sylvia R. Santaballa, El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quédeme a calentar la tinta"; Carrie C. Chorba, Coloquio y silencio en "Quisiera hoy ser feliz". **NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** Julio Ortega, Introducción en El Escorial; Juan Goytisolo, Leyendo "Las dos orillas"; Carlos Fuentes, Género de géneros; Juan Goytisolo, La curiosidad europea; Carlos Fuentes, Los orígenes mutuos; Después del "boom"; Alfredo Bryce Echenique, Turno sentimental; Héctor Libertella, Libro de libros; Julio Ortega, El Ulises ilustrado; Carlos Fuentes, Por la inclusividad; Julio Ortega, Julián Ríos y Juan Goytisolo. **CREACIÓN: POESÍA:** Eduardo Anguita, Luis Correa Díaz, Eduardo Espina, Roberto Fernández Retamar, Javier Lentini, Cristina Siscar, Blanca Strepponi. **CUENTOS:** Amy Nocton, Luis Rebaza Soraluz, Armando Romero. **RESEÑAS:** Miguel Gómez, Carlos Drummond de Andrade: *Itabira: antología*; Miguel Gómez, Edgar O'Hara: *Límites del criollismo*; Curtir las pieles; Guillermo García-Corales, Diamela Eltit: *Vaca sagrada*; Nathalie Pauner, Alvaro Mutis: *La última escala del Tramp Steamer*.

NO. 37-38

(Número especial)

\$14.00

VENEZUELA: literatura de fin de siglo

**CONTIENE: INTRODUCCIÓN:** Julio Ortega, Venezuela fin de siglo. **TESTIMONIOS DE PARTE:** Juan Liscano, Venezuela: cultura y sociedad a fin de siglo; José Balza, El delta del relato (Confesiones en Brown University); Milagros Mata Gil, El espacio de la nostalgia en la escritura venezolana; Angela Zago, Testimonio y verdad: un testimonio sobre la guerrilla; Ana Teresa Torres, El escritor ante la realidad política venezolana; Yolanda Pantín, De casa o lobo al Cielo de París: El futuro imposible; Humberto Mata, Flechas en la incertidumbre; Blanca Strepponi, El mal, los verdugos y sus víctimas: Acerca de una escritura compartida en el *Diario de John Robertson*; María Auxiliadora Alvarez, Voces o seres cercanos. **POESÍA Y FICCIÓN: LECTURAS:** Michael Doudoroff, *Nuevo Mundo Orinoco*, de Juan Liscano: Reflexiones sobre sus contextos; Francisco Rivera, Sobre narrativa venezolana: 1970-1990; Luis Barrera Linares, La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo; Patricia Guzmán, El lugar como absoluto (Vicente Gerbasí, Ramón Palomares y Luis Alberto Crespo); Jesús Alberto León, La narrativa de la adolescencia: ¿signo de crisis social?; Luis Eyzaguirre, Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo; Gloria Da Cunha-Giabbai, La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto social: *No es tiempo para rosas* de Antonieta Madrid; Barbara Younoszai and Rossi Irausquin, Not Establishing Limits: The Writing of Isaac Chocrón; Amarilis Hidalgo de Jesús, Abrapalabra: el discurso

desmitificador de la historia colonial venezolana; **Lydia Aponte de Zacklin**, Escritura, exactitud y fascinación en la narrativa de José Balza; **Carlos Noguera**, La convergencia múltiple (Una aproximación a la narrativa de José Balza); **Gonzalo Ramírez Quintero**, La poesía venezolana actual: tres ejemplos; **Rafael Castillo Zapata**, Palabras recuperadas la poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu (El caso "Tráfico"); **Alfredo Chacón**, María Auxiliadora Alvarez: cuerpo y ca(z)a de palabras. **CULTURA Y SOCIEDAD**: **Miguel Gomes**, El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana; **Alejandro Varderi**, Los talleres literarios en la formación de la literatura del fin de siglo; **Susana Rotker**, Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década. **Verónica Jaffé C.**, Anotaciones sobre la literatura venezolana; **María Antonieta Flores**, La inevitable visión sombría; **Jacquelin Goldberg**, Dos notas: El desconocido confiesa; El caleidoscopio de enfrente; **Salvador Garmendia**, Por qué escribo.

NO. 39

\$14.00

**ESTUDIOS**: **Manuel García Castellón**, *De procuranda indorum salute*: salvación y liberación del indio en José de Acosta, S.J.; **Kristine Ibsen**, La persistencia de la memoria: transtextualidad y activación del lector en *Terra nostra* de Carlos Fuentes; **Luis Eyzaguirre**, Rito y sacrificio en *Crónica de una muerte anunciada*; **Tamara Williams**, Narrative Strategies and Counter-History in *El estrecho dudoso*; **Amelia Mondragón**, Carpentier: Colón desde el nuevo mundo; **Thomas Butler Ward**, Hacia el concepto de un dios científico en el pensamiento de Manuel González Prada; **Pedro Lasarte**, *Sin Rumbo* en el texto de Schopenhauer; **Henry Cohen**, "El amor... loca palabra"; Eroticism in Gioconda Belli's *De la costilla de Eva*; **Jacobo Sefami**, vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizamik; **Alberto Julián Pérez**, *En breve cárcel*: lo narrado y la narración; **Marina Pérez de Mendiola**, *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco y la inscripción de la identidad sexual; **María Cristina Pons**, "Mas allá de las fronteras del lenguaje: una historia alternativa en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Edgardo Rodríguez Juliá**, Faro del mundo, luz de América; La isla al revés; **Mirko Lauer**, La cultura popular bien pensada; **Gonzalo Rojas**, Por Vicente; **Jorge Cornejo Polar**, Belli o la diferencia; **Lilian Uribe**, Mester de extranjería: la poesía de Pedro Lastra; **Renato Martínez**, "Soy el astronauta que flota por una ciudad": imágenes y transmutaciones en el texto poético de Javier Campos; **Pedro Granados**, Carmen Boullosa, el árbol y el remolino; **María Antonieta Flores**, Los terrenos del exilio; **Raquel Merino**, Arthur Miller's *A View From the Bridge* in Spanish. **CREACIÓN**: **Gonzalo Rojas**, Carta a Huidobro; Flores para Humberto; La sedentaria; **Carlos Germán Belli**, Al pintor Giovanni Donato de Montorfano (1440-1510); El corazón hambriento; El hablante contento; **Javier Campos**, El poeta joven; Carpe Diem; **Ursula Cornejo**, Exilio de cuerpo [fragmentos]; **Rosa Lentini**, Poemas; **José A. Mazzotti**, Por

la orilla del río; *Saqsaywaman*; *sonqoruru*; Codo empinado; **Alejandro Aura**, Al sueño perfecto; **Argyro Kefala**, Xenia. Un Mar; **Jorge Torres Zavaleta**, El cardumen. **SERIE BIBLIOGRÁFICA INT/IX**: **Marcelo Coddou**, Obras de Gonzalo Rojas. **RESEÑAS**: **Marcelo Coddou**, Zelda Brooks: *Carlos Alberto Trujillo: Un poeta del Sur de América*; **Pedro Granados**, Antonio Cillóniz: Cantos de piedra. *La constancia del tiempo*; **Jacobo Sefami**, Julio Ortega: *Trilce* de César Vallejo; **Hernán Castellano Girón**, Juan Pablo Riveros: *De la tierra sin fuegos*; **Eduardo Jaramillo-Zuluaga**, Fernando Reati: *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*; **Juan Carlos Mercado**, Domingo Faustino Sarmiento: *Recuerdos de Provincia*; **Jacobo Sefami**, Hector Libertella: El sujeto sintáctico. *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*; **Dolores M. Koch**, Ernesto Gil López: *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*; **Rocío Quispe-Agnoli**, *Reflexiones Lingüísticas y Literarias. Vol. i.* **Sylvia Santaballa**, *Catálogo de Textos Marginados Novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX*; **Marcia Stephenson**, Javier Sanjinés C.: Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia; **Jacobo Sefami**, Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* de Madrid; **Lilian Uribe**, Pablo Rocca: *35 años en Marcha*; **Elena M. Martínez**, *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*. **COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.**

NO. 40-41	THE CONFIGURATION OF FEMINIST CRITICISM AND THEORETICAL PRACTICES IN HISPANIC LITERARY STUDIES	\$15.00
-----------	--	---------

**INTRODUCTION**: **Cynthia Duncan**. **ESTUDIOS**: **Eliana Rivero**, Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana; **Lucia Guerra Cunningham**, Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana; **Gabriela Mora**, Discurso histórico y discurso novelesco a propósito de *La Quintrala*; **Evelyn Picon Garfield**, La historia recodificada en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda; **Sharon Magnarelli**, Sub/In/Di-verting the Oedipus Syndrome in Luisa Josefina Hernández's *Los huéspedes reales*; **Denise DiPuccio**, *Siete lunas y un espejo*: New Texts to Live By; **Catherine Larson**, Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*; **Kirsten F. Nigro**, Reading Feminist: Re-reading *Orquídeas a la luz de la luna* and *La revolución*; **Marcia Welles**, Goya, Ortega, and Martín-Santos: Intertexts; **Debra A. Castillo**, Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*; **Michael Handelsman**, *Baldomera* y la tra(d)ición del orden patriarcal; **María Ines Lagos**, Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río; **Andrés Avellaneda**, Construyendo el monstruo: Modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje; **Cynthia Duncan**, An Eye for an "I": Women Writers and the fantastic as a

experience of limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narrative of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi; **Patricia N. Klingenberg**, Silvina Ocampo frente al espejo; **L. Teresa Valdivieso**, Mujeres en busca de un nuevo humanismo; **Janet Pérez**, *Nubosidad variable*: Carmen Martín Gaité and Women's Words; **Cynthia Steele**, María Escandón y Rosario Castellanos: Feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano; **Antonio Martínez**, La textualización del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo. **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Fernando Burgos** y **M. J. Fenwick**, L. Iluminada en sus ficciones: conversación con Diamela Eltit. **COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS**.

NO. 42

\$15.00

**ACKNOWLEDGEMENTS**: **Julio Ortega**. **ENSAYOS**: **Mario Ojeda**, La Universidad mexicana ante el nuevo siglo; **Raúl Padilla López**, El papel de la Universidad en las regiones; **Gonzalo Celorio**, El ministerio cultural de la UNAM; **Hector Aguilar Camín**, La obligación del mundo: Los cambios de fin de siglo y la transformación de México; **José Woldenberg**, Prensa, estado y sociedad: algunos nudos; **Ilán Bizberg**, Puede la ciencia política comprender los eventos históricos?; **Federico Reyes Heróles**, Sondear a México; **Victor Flores Olea**, Identidad y cambio: los rostros en movimiento; **Margo Glantz**, Fin del milenio: fin de la revolución mexicana?; **Mario Ojeda**, The North American Region: Academic Cooperation Among Unequal Partners. **ESTUDIOS**: **Rebeca Barriga Villanueva**, La paradoja lingüística del indígena mexicano; México, país plurilingüe; **Antonio Alatorre**, La identidad del castellano en México; **Yvette Jiménez de Baez**, Tradición e identidad: Décimas y glosas de ida y vuelta; **Beatriz Mariscal**, Renovación y afirmación de las identidades culturales; **José María Muriá**, Otros estudios del siglo XIX mexicano; **Olbeth Hansberg**, La filosofía en México; **Hernán Lara Zavala**, Algunas opciones de la novela en México. **TESTIMONIOS**: **Sergio Pitó**, Viajar y escribir; **Alejandro Aura**, Mejor reírse; **Gonzalo Celorio**, *Amor propio* con amor propio; **Ignacio Solares**, Madero en la historiografía de la revolución mexicana; **Dante Medina**, Ganas de sonreír ante la historia; **Carmen Boullosa**, La destrucción en la escritura; **Oscar de la Borbolla**, El juego ucrónico; **Juan Villoro**, Los años del Mono; **Carlos Fuentes**, España y México, España en México. **NOTAS**: **Eva Cruz Yáñez**, Las paradojas de la traducción; **Elsa Cecilia Frost**, Traducir del inglés y sus varias dificultades; **Alberto Blanco**, El pozo de Lebab (o de la traducción como un trabajo interior); **Pura López Colomé**, En torno a la obra de Robert Hass y su traducción; **Rafael Vargas**, La traducción como puente: proyectos y prácticas; **Dulce María Zúñiga**, Traducir: el arte de llegar al otro lado; **Deborah Cohn**, La historia y el paraíso subvertido en *La muerte de Artemio Cruz*; **Carrie C. Chorba**, The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullosa's Historiographic Metafiction. **LIBROS RECIBIDOS**: **INTI**: GUÍA DE NÚMEROS PUBLICADOS.

**ESTUDIOS:** Alexis Márquez Rodríguez, La cultura del mestizaje: Venezuela en el umbral del siglo XXI; Alicia Llarena, Claves para una discusión: El “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso americano”; Edgar O’Hara, El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta); Carmen Foxley, Poesía de Enrique Lihn en el contexto de la modernidad; Jordi Gracia, Bryce Echenique y Martín Romaña o las trampas del humor; Ksenija Bilbija, Maquillaje y escritura en “Ceremonias de rechazo” de Luisa Valenzuela: hacia un cuerpo propio; César Ferreira, *Amor propio* de Gonzalo Celorio y la novela latinoamericana reciente; María Eugenia Mudrovcic, *La tía Julia y el escribidor*: Algunas lecciones prácticas en torno a la estética de lo huachafo; César Rodríguez de Sepúlveda: La imagen de oriente en las novelas de Severo Sarduy; Joseph Tyler, Cortázar: Jazz y literatura; Isabel Alvarez Borland; Cortázar: On Critics and Interpretation; Márgara Russotto; Encantamiento y compasión: un estudio de “El huevo y la gallina”; Petra-Iraides Cruz Leal, Mariátegui, director e impulsor de páginas vanguardistas; Luis Rebaza-Soraluz, El viaje de Edgar A. Poe en la barca del modernismo y la construcción poética de Manhattan en el siglo XX; Irene Mizrahi, Bécquer a través de Paz; Efthimia Pandis Pavlakis, El niño como personaje y lector en la obra cardosiana.

**NOTAS:** Julián Ríos, *El naranjo, o los círculos del tiempo* narrativo de Carlos Fuentes; Rafael Arráiz-Lucca, Venezolanische Poesie: Un paseo para turistas; Poesía venezolana y posmodernidad; Stefanía Mosca, En el caribe, somos híbridos, amargos, burlones y sentimentales; Nora Domínguez, El desorden materno. Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez; Michael Bell, Journalism and/or Fiction: The Worlds of Gabriel García Márquez; Miguel Gomes, Luis Alberto Crespo. *Más afuera*; Carmen L. Torres-Robles, Transferencias expresivas y simbólicas en *El trino del diablo* de Enrique Valdés; Marcelo Pellegrini, Eduardo Anguita en sus 80 años; Alberto Julián Pérez, La poesía neo-filosófica de Gilberto Castellanos.

**NOTAS DE LA ACTUALIDAD:** Alfredo Bryce Echenique, Historia peruana de la capital del mundo; Edgardo Rodríguez Juliá, La ultratumba; Dominicanos; Gonzalo Celorio, Del velorio de mi casa al velorio de mi país.

**ENTREVISTAS:** Edgar O’Hara, La poesía es el pez en el agua: conversación con Pedro Lastra; Ana Eire, Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy; Raúl Bañuelos, Entrevista con Dante Medina.

**CREACIÓN: POESÍA:** Charlie Gómez Castro; Verónica Jaffé; Lelia M. Madrid; Sergio Mansilla; Leonardo Palacios Angelini; Victor Rodríguez Núñez.

**CUENTOS:** Liliana Herr; Luis López Nieves; Francisco O. Ramírez C.; Daniel R. Rivera; Antonio Vera-León.

**RESEÑAS:** Fernando Velázquez Pomar, En sus propias palabras. *Antología personal*; Miguel Gomes, Juan Sánchez Peláez. *Poesía*; Rocío Quispe-Agnoli, Flor María Rodríguez-Arenas. *Hacia la novela: la conciencia literaria en Hispanoamérica* (1792-1848); Marcelo Pellegrini, Floridor Pérez: *Memorias de un condenado a amarte*; Carlos Alberto Trujillo, *Desde los lagos*, *Antología de poesía joven*.

**Gabriella De Beer**, *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. I, 1916-1927; **María de los Angeles Pérez López**, Esteban Echeverría: *El matadero, ensayos estéticos y prosa varia*. **Marcelo Pellegrini**, Carlos Alberto Trujillo: *Mis límites. Antología de poesía* (1974-1983); **Petra-Iraides Cruz Leal**: Judit Gerendas, *El fósforo cautivo. Literatura latinoamericana y autodeterminación*; **César Rodríguez de Sepúlveda**, Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*. **COLABORADORES**.

**NO. 45****PARA NO VOLVER A LA MANCHA****\$15.00**

**Julio Ortega**, Noticia; **Carlos Fuentes**, Memory Lapses; **José Antonio Millán**, Cervantes, sastrer; **Carmen Boullosa**, El ojo de las tres y los dos de Cervantes; **Alejandro Sánchez Aizcorbe**, La Lira de Pausa; **Francisco Hinojosa**, Quijote hidalgo; **Julia Castillo**, Intersecciones del *Quijote* (Lectura en laberinto a cuatro voces); **Gonzalo Díaz Migoyo**, *Don Quijote* lectura a través; **Roberto Ruiz**, Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo; **Carlos Rojas**, Cervantes – los años perdidos; **Edgardo Rodríguez Juliá**, Don Quijote por Nabokov; **Alan Trueblood**, Dostoevski and Cervantes; **Rafael Olea Franco**, La lección de Cervantes en Borges; **Michael Bell**, The *Fuentes* of Fuentes and the Aura of *Aura*; Carlos Fuentes' Up-dating of a Cervantean Theme; **Oscar de la Borbolla**, El universo cervantino; **Enrique Verástegui**: La actitud quijotesca; **Pedro Lastra**, Poema; **Jorge Luis Borges**, A Recovered Lecture on Cervantes. **INBETWEENNESS AND TRANSBORDERING**: **Rosa Beltrán**, Chronicle of a Dis-encounter: Another Reading of the Americas; **Federico Acevedo**, Cristóbal Colón y la literatura; **Yolanda Salas**, Una biografía de los "espíritus" en la historia popular venezolana; **Beatriz Mariscal Hay**, De mayorías y minorías: nacionalidades culturales en los Estados Unidos; **Steven Boldy**, Towards *Zonas sagradas*; **Claudio Canaparo**, Fabulaciones y (con)fabulaciones literarias. Algunas consideraciones preliminares acerca de la escritura literaria argentina; **Alita Kelley**, Recorriendo la Avenida Salaverry: los problemas enfrentados por el traductor de Bryce Echenique; **César A. Salgado**, *Ulysses* en *Paradiso*: Joyce, Lezama, Eliot, y el método mítico; **Lisa Voigt**, Espacio y lenguaje en *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta; **María Fernanda Lander**, *No me esperen en abril* o el relato de la nostalgia y el olvido; **Camille Cruz-Martes**, La nostalgia de la historia en *La noche oscura del niño Avilés*; **Ricardo Krauel**, Lectura mítica y ambigüedad genérica; *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes; **Laura Pirott-Quintero**, El cuerpo en la narrativa de Carmen Boullosa. **NUEVAS APROXIMACIONES**: **Martha L. Canfield**, Jorge Eduardo Eielson: Noticias biográficas; **Jorge Eduardo Eielson**, Defensa de la palabra. A propósito de "El diálogo infinito"; **Pablo Capanna**, Las fases de Levrrero; **Miguel Gomes**, Alberto Escobar y el pensamiento literario

hispanoamericano; **María Negroni**, El teatro ejemplar de la tristeza; **Analy Lorenzo**, Bailar boleros; **Rafael-José Díaz**, El uno en lo uno; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, Aporía y repetición en *Santa Evita*. **PARA VOLVER A SALIR DE LA MANCHA:** **Pablo Guevara**, “Carta trigésima”; **Carlos Henderson**, “Dos poemas”; **Mariella Sala**, “Mientras la siesta”; **Carmen Ollé**, “Frágil ante lo inmundo”; **Mirko Lauer**, “Anticlimax”; **Magdalena Chocano**, “Retrato”; **Rocío Silva Santisteban**, “Condenado amor”; **Alfredo Pita**, “El tiempo señalado”; **Antonio López Ortega**, “Dos breves”; **Gonzalo Ramírez**, “N”; **Jan Martínez**, “Aforismos de Ignacio Dorna”; **José Santos**, “Elogio de Carlos III”; **Diego Deni**, “Historia de un breve reinado”; **Martha L. Canfield**, “El mar de las antillas”. **RESEÑAS:** **Marcelo Pellegrini**, Rubén Jacob. *Llave de sol*. Ediciones Altazor, serie divergente: Viña del mar / Santiago de Chile, 1996; **Miguel Gomes**, Oscar Hahn. *Versos robados*. Madrid: Visor, 1995; **Wilfredo Hernández**, Oscar Rodríguez Ortiz. *Hacer Tiempos*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995; **Oscar Garaycochea**, Blanca Strepponi. *Las vacas*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia, 1995; **Juan Carlos Mercado**, Oswaldo Holguín Callo. *Tiempos de infancia y bohemia*. **Ricardo Palma (1833 – 1860)**. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994; **Jesús M. Salamanca**, Javier Marías. *Cuando fui mortal*. Madrid: Alfaguara, 1996; **Gareth Price**, Rafael Arráiz Lucca. *Batallas*. Caracas: Fundarte, 1995; **Rodrigo Cánovas**, Julio Ortega. *Arte de innovar*. México: UNAM, 1994. **COLABORADORES. INTI: GUÍA DE NÚMEROS PUBLICADOS.**

NO. 46-47

\$20.00

**ESTUDIOS:** **Oscar Hahn**, Vicente Huidobro: el sentido del sinsentido; **Ana María Barrenechea**, Génesis de tres “Distancias” de Susana Thénon; **Ruth K. Crispin**, How to Re-Invent the Self Despite the World: a Reading of Pedro Salinas’ *Todo más claro*; **Consuelo Hernández J.**, Reconstruyendo a Centroamérica a través de la poesía; **Marcela Ochoa Penroz**, Juan Montalvo: una reescritura del *Quijote* en América; **Elida Lois**, Crítica Genética y procesos culturales: la elaboración de la “clave lingüística” en los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes; **Jennifer Estrella**, La mujer se escribe a sí misma: ensayismo y ontología en Rosario Castellanos y Rosario Ferré; **Kevin S. Larsen**, Lust, Madness, and a Bowl of Cherries: Gabriel Miro’s *Las cerezas del cementerio*; **Ada María Teja**, *La fiesta de los locos*, de Américo Ferrari; **Estelle Irizarri**, Nuevos mitos por viejos: Técnicas de “re-mitificación” histórica en *Seva*, de Luis López Nieves; **Graciela N. Salto**, Una historia completa del sabor: la construcción del sujeto y de la alteridad en *Avenida Oeste* de Julio Ortega; **Marcelo Pellegrini**, Tentativa de reinserción de tres poemas “marginales” en la obra poética de Waldo Rojas. **NOTAS:** **Manuel Díaz Martínez**, *El caso Padilla: crimen y castigo (Recuerdos de un condenado)*;



**Luis B. Eyzaguirre**, Crónica habanera; **Antonio López Ortega**, Razón y sinrazón del relato venezolano (1970 – 1995); **Rafael Arraiz Lucca**, Las calles de Providence. **CREACIÓN: Américo Ferrari; Victor Fowler Clazada; Juan Carlos Galeano; Luis La Hoz; Floridor Pérez; Nicomedes Suárez; Jorge Torres; Alan West Durán; Judit Gerendas; Luis Domínguez Vial; Antonio García-Lozada.** **ENTREVISTAS: Fernando Burgos y Felipe Lapuente**, Pintura y escritura: diálogo con Carlos Rojas; **Edgar O'Hara**, *País de Jauja*: espacio abierto. Conversación con Edgardo Rivera Martínez; **Victor Rodríguez Nuñez**, Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa; **Robert Neustadt**, Interrogando los signos: Conversando con Diamela Eltit. **SERIE BIBLIOGRÁFICA INTI: Marcelo Coddou**, Bibliografía de Juan Emar. **RESEÑAS: Juan M. Medrano-Pizarro**, Luis Correa-Díaz. *Lengua muerta. Poesía, post literatura & erotismo en Enrique Lihn*; **Antonio García-Lozada**, Saúl Yurkievich, *La movediza modernidad*; **Oscar Martín**, Menéndez Collera, Ana y Victoriano Roncero López, eds. *Nunca fue pena mayor. (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996; **Lillian Uribe**, Adriana Valdés: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Chile: Editorial Universitaria. Colección El saber y la cultura, enero de 1996; **Miguel Gomes**, Aurelio Asiain. *Caracteres de imprenta*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes / Ediciones del Equilibrista, 1996; **Wilfredo Hernández**, Antonio López Ortega. *El camino de la alteridad*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995. **Jennifer Estrella**, Fernando Unzueta. *La imaginación histórica y el romance nacional en hispanoamérica*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996; **Marcelo Pellegrini**, Ismael Gavilán. *Llamas de quien duerme en nuestro sueño*. Valparaíso, Chile, colección de poesía Nuevo Reyno, 1996; **Carlos Alberto Trujillo**, Jaimes, Héctor. *Salvoconducto*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1996; **Marcelo Coddou**, Gonzalo Rojas. *Tres Poemas*. Valdivia: Editorial El Kultrún, 1996; **Marcelo Coddou**, Edgar O'Hara. *La Precaución y la vigilancia. La Poesía de Pedro Lastra*. Valdivia: Editorial Barba de Palo, 1996. **COLABORADORES.**

NO. 48

\$15.00

**ESTUDIOS: Claudio Canaparo**, El mapa borgeano y sus alrededores; **Alessandra Riccio**, Witold Gombrowicz o de la ingratitud (La traducción de *Ferdynand*); **Ivette N. Hernández**, Traición e identidad en *Malinche* de Rosario Castellanos. **NOTAS: Julio Ortega**, Diez novelas hispanoamericanas del XX; **Eugenio Montejo**, Poesía venezolana: valija de fin de siglo; **Rodolfo Privitera**, Antonio Dal Masetto o el viejo arte de narrar; **Américo Ferrari**, Una lectura mestiza de Vallejo; **Federico Vegas**, La Ciudad de la Razón, el Azar y la Cordura; **Manuel Espinoza Orellana**, La acción innovadora de Juan Luis Martínez. **CREACIÓN: Raul Brasca; Arlene Guerrero; Arturo Gutiérrez-**

Plaza; Alfredo Pita; Naief Yehya; Fernando Ampuero; Antonio Dal Masetto; Alejandro Sustí. **ENTREVISTAS:** Rafael Cabañas Alamán, Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*; Jorge Marbán, Arturo Uslar Pietri a los noventa años. **RESEÑAS:** Paul B. Miller, Privitera, Rodolfo. *Desde otro lugar*. Buenos Aires: Florida Blanca, 1997; Mirko Lauer, Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Peisa, 1996; José Luis Suárez García, Carlos García. *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López. Pamplona: EUNSA, 1996; Juan Fernández Jiménez, Pedro Calderón de la Barca. *El primer blasón del Austria*. (Atribución insegura). Edición de Victoriano Roncero. Autos Sacramentales Completos, 18. PamplonaKassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 1997; Antonio González Montes, Rodríguez Rea, Miguel Angel. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996; Héctor Jaimes, Consalvi, Simón Alberto. *Profecía de la palabra: Vida y obra de Mariano Picón-Salas*. Caracas: Tierra de Gracia Editores, 1996; Jeffrey Bruner, Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, NC: Duke UP, 1995; David Preiss, Javier Bello. *La Rosa del Mundo*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1996; Ismael Gavilán, Enoc Muñoz. *Pájaros lágrimas*. Valparaíso, Chile: Ediciones Bogavantes, 1996; María Lourdes Casas, Carlos Cañeque. *Quién*. Barcelona: Ediciones Destino, 1997; Marcelo Pellegrini, Juan Antonio Roda / Darío Jaramillo Agudelo: *Del ojo a la lengua*. Segunda edición. Bogotá: El Áncora Editores, 1997; Antonio García Lozada, Rafael Gutiérrez Girardot. *Moriré callando*. Barcelona: Montesinos, 1996; Miguel Ángel Cabañas, Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993. **COLABORADORES.**

# **INTI**

*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

## **SUSCRIPCIÓN ANUAL:**

Regular individual:	\$30.00 US
	\$35.00 CAN
	\$40.00 OTHER
Bibliotecas e instituciones:	\$55.00 US
Canadá:	\$65.00 US
Europa y Latinoamérica:	\$75.00 US

**NOMBRE:** .....

**DIRECCIÓN:** .....

.....

**SUSCRIPCIÓN 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  
rcarmo @ providence.edu

**VISÍTENOS EN EL INTERNET:**

**<http://www.wheatonma.edu/Academic/Journals/INTI>**

# **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas:

## **LA NARRATIVA DIALÓGICA DE SERGIO PITOL**

por

**Jesús Salas Elorza**

This book is a study of the most representative short stories and novels of Sergio Pitol. The novels of Pitol which will be included are *El tañido de una faluta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile de amor* (1984) and *Domar a la divina garza* (1988). This study of Pitol's narrative is conceived as dialogic according to Mikhail Bakhtin. Theories such as intertextuality, reception theory, metafiction, parody and carnavalization are an essential part of Pitol's dialogical narrative too because there is always an exchange of voices.

With respect to the theoretical approach in this study, I have used Mikhail Bakhtin's *The Dialogic Imagination* and *The L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* which are two of the main tools for the purpose of this study. I have also used Julia Kristeva's *Desire in Language* as the basis for intertextuality, Wolfgang Iser's *The Act of Reading* for reception theory, Robert C. Spire's *Beyond the Metafictional Mode* and Linda Hutcheon's *Narcissistic Narrative* for metafiction as well as some works on parody. Finally, I have used Bakhtin's carnivalesque concept as presented in his book on Rabelais. I conclude that Pitol's narrative is essentially dialogic not only as a continuity of texts but also as a literary work open to interpretation. After all, the reader must also be engaged in a dialogue with the text he or she reads.

ISBN: 1-888135-03-4. \$20.00.

---

**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.

rcarmo @ providence.edu

# **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas:

## ***LENGUA MUERTA POESÍA, 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.

rcarmo @ providence.edu

# **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas:

## ***POÉTICAS 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.

rcarmo @ providence.edu

# **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas:

## ***PARALELISMOS TRANSATLÁNTICOS: POSTCOLONIALISMO Y NARRATIVA FEMENINA EN AMÉRICA LATINA Y ÁFRICA 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.

rcarmo @ providence.edu

