

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 51

Article 33

2000

INTI Número 51 (Primavera 2000)

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

Citas recomendadas

(Primavera 2000) "*INTI* Número 51 (Primavera 2000)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 33.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/33>

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



INTI

Revista de Literatura Hispanica

María Pilar Rodríguez

Revisiones del nacionalismo español y del
nacionalismo vasco a la luz de Miguel de Unamuno

Steven Boldy • Teresa Basile

Martha L. Canfield

De la materia al orden: la poética de Alvaro Mutis

Sharon Keefe Ugalde • Oscar López Castaño

María Del Mar Paúl Arranz

La obra vanguardista de Mariano Azuela

Juan Calzadilla

Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela

Patricio Lizama A. • Francisco Véjar • Zulema E. Moret

Graciela Tissera • Carlos Pacheco • H. Rosi Song

Rafael Courtoisie • Celia Gourimski • Carlos Alberto Trujillo

Carlos López Degregori • Rodolfo Häsler • Andrea P. Rabih

Entrevista con Alicia Borinsky

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 51

PRIMAVERA 2000

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*

José Miguel Oviedo, *University of Pennsylvania*

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 **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2001 by
INTI ISSN 0732-6750

ÍNDICE

ESTUDIOS

MARÍA PILAR RODRÍGUEZ: ¿Qué desastre? ¿Qué nación? ¿Qué problema? Revisiones del nacionalismo español y del nacionalismo vasco a la luz de Miguel de Unamuno	3
STEVEN BOLDY: De <i>Constancia y otras novelas para vírgenes</i>	17
TERESA BASILE: La figura del origen en la memoria posdictatorial	31
SHARON KEEFE UGALDE: Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)	53
MARTHA L. CANFIELD: De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis	69
OSCAR R. LÓPEZ CASTAÑO: Alvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero	89
MARÍA DEL MAR PAÚL ARRANZ: La obra vanguardista de Mariano Azuela	107
JUAN CALZADILLA: Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela	125

NOTAS

PATRICIO LIZAMA A.: Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yañez. 1957 - 1963)	153
FRANCISCO VÉJAR: Romeo Murga (1904 - 1925): El ángel guardián de la poesía	159

ZULEMA E. MORET: La Loca, la lectora y Contar la Vida en <i>La Intimidad</i> , de Nuria Amat	165
GRACIELA TISSERA: La palabra como verbo primigenio en la poesía de Carlos A. Trujillo	173
CARLOS PACHECO: Un cardúmen narrativo: siete aproximaciones a la ficción breve de Antonio López Ortega	183
H. ROSI SONG: La supremacía del lenguaje y el poder absoluto: oralidad y gramaticalidad en la narrativa de Augusto Roa Bastos.....	191

CREACIÓN

POESÍA

RAFAELCOURTOISIE: Levedad de las piedras; El rescate.....	203
CELIA GOURIMSKI: El fin del horizonte; A Enrique, Ciertamente; Vervum	205
CARLOS ALBERTO TRUJILLO: Espacios Ajenos; Pasión de la tinta; Fantasma	207
CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: El vértigo; San Lázaro	211
RODOLFO HÄSLER: Consciente de su belleza	213

CUENTO

ANDREA P. RABIH: <i>El polaquito</i>	217
--	-----

ENTREVISTA

DIANNA NIEBYLSKI: Alicia Borinsky: entre risas, voluptuosidades y verdades	223
---	-----

RESEÑAS

- MARGARITA SAONA: Parizad Tamara Dejbord.
Cristina Peri Rossi: Escritora del Exilio. Buenos Aires:
 Editorial Galerna, 1998. 237
- LUIS FERNANDO RESTREPO: José Antonio Mazzotti.
Coros Mestizos del Inca Garcilaso: Resonancias andinas.
 Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996. 241
- LUIS FERNANDO RESTREPO: Serge Gruzinski. *La guerra de
 las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019).*
 [1990] México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 245
- KRISTINE A. BYRON: Edith Dimo and Amarilis Hidalgo de Jesús,
 eds. *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del
 siglo XX.* Caracas: Monte Ávila, 1995. 251
- CHRISTIÁN GÓMEZ O.: Andrés Anwandter. *El árbol del
 lenguaje en Otoño:* Ediciones Dossier, Santiago, Chile, 1996. 255
- ALBERTO JULIÁN PÉREZ: Miguel Angel Zapata.
Lumbre de la letra. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1997. 261
- SALVADOR A. MILLALEO HERNÁNDEZ: Andrés Haye,
 Cristián Jiménez y David Preiss, eds. *Configuraciones
 Sociales del Arte.* Pontificia Universidad Católica de Chile:
 Santiago de Chile, 1998. 265
- JAIONE MARKAIDA: Jon Juaristi. *El bucle melancólico.*
Historias de nacionalistas vascos. Madrid: Espasa, 1997.
 Ganador del Premio Espasa Hoy de Ensayo 1997. 271
- DAVID PREISS: Francisco Véjar. *Antología de la Poesía
 Joven Chilena.* Editorial Universitaria: Santiago, 1999. 277

MIGUEL GOMES: Will H. Corral, ed. <i>Refracción.</i> <i>Augusto Monterroso ante la crítica.</i> México: UNAM, 1995.	283
MICHELE GARDNER: Olca Franco, Rafael. <i>Borges:</i> <i>desesperaciones aparentes y consuelos secretos.</i> México: El Colegio de México, 1999. 312 pp.	287
COLABORADORES	291

ESTUDIOS

**¿QUÉ DESASTRE? ¿QUÉ NACIÓN? ¿QUÉ PROBLEMA?
REVISIONES DEL NACIONALISMO ESPAÑOL Y DEL
NACIONALISMO VASCO A LA LUZ
DE MIGUEL DE UNAMUNO**

María Pilar Rodríguez
Columbia University

El deseo de Unamuno de eliminar un tipo de colonialismo como el que se practicaba en Cuba resultó coherente. Un pueblo verdaderamente grande no tiene necesidad de aprovecharse del otro. Por sí mismo sabe crear sus propios recursos.

(Santiago Petschen 11).

En nuestros días la constitución de Euskadi como nación vasca parece calificarse por políticos, periodistas e investigadores como Problema Vasco (debido, entre otros factores, a las acciones terroristas de ETA y a los disturbios que sus simpatizantes han ocasionado en el mundo político y social del estado español). Si bien la tregua anunciada por el movimiento terrorista en 1998 se viene manteniendo hasta la actualidad, tal problema viene planteado en términos de autodeterminación e independencia política, a las que se supeditan otras cuestiones, tal como indica el sociólogo José Luis Alvarcz Emparanza (*Txillardegí*): “Es decir, frente al **problema vasco** (sin comillas frente a la imbécil moda que intenta imponerlas), las contradicciones ideológicas y de clase son totalmente secundarias; tanto en Euzkadi como en España y Francia” (23). Apartándome momentáneamente de la nación vasca (a la que volveré pronto *via* Unamuno), me interesa sin embargo retener la denominación de **problema** para retroceder a las postrimerías del siglo pasado y retomar la cuestión de la pérdida de las colonias por parte de España a partir de la firma del Tratado de París en diciembre de 1898. Al reflexionar sobre conceptos tales como “nación”,

“patria” o “independencia” se crean significativas interconexiones entre el nacimiento de la teoría de los nacionalismos vascos y españoles y la formalización del pensamiento en torno a la mencionada pérdida de las colonias a fines del siglo pasado.

En los escritores de la Generación del 98 y en general en los artículos políticos y editoriales de prensa del período se acuñó el término “el problema de España” para definir la situación de postración y abatimiento económico y espiritual en la que quedó el país tras la pérdida de las colonias. Tal pérdida fue consecuencia, como sabemos, de una serie de derrotas navales, bélicas y diplomáticas, y desde entonces ha sido uniformemente y unívocamente caracterizada con el definitivo término “desastre”, que desde el momento mismo de la firma del tratado hasta nuestros más recientes análisis ha pasado a determinar tal momento histórico. Es digno de constatar el hecho de que la práctica totalidad de estudiosos/as, críticos/as e investigadores, sea cual sea nuestro campo de procedencia o nuestras posiciones políticas o ideológicas, continuamos refiriéndonos al “desastre”, como si tal término omnipresente de algún modo hubiera terminado por transformarse en un vocablo neutro, sin connotaciones tendenciosas con respecto al proceso de des-colonización. No me detendré en aclarar lo obviamente erróneo de tal razonamiento; simplemente me gustaría mencionar los antónimos que el diccionario señala para “desastre” (que equipara a “calamidad, devastación, ruina, catástrofe, cataclismo”): “victoria”, “triunfo”, “ganancia” (132). Estos tres últimos términos apuntan de modo directo al provecho resultante de la operación. En el caso de la pérdida de las colonias es claro que el tan manido desastre lo era para España como nación, que hasta entonces había gozado de las ganancias que pasados “triunfos” o “victorias” coloniales le habían otorgado.

Parece fundamental revisar el concepto del “problema de España” y es mi propósito trasladar esta denominación no al momento posterior a la des-colonización, sino al anterior y simultáneo a éste. Es factible llevar a cabo esta revisión a partir de una reconsideración del nacionalismo español, de la idea de España como nación en 1898. Para ello sigo las propuestas de Craig Calhoun, quien se refiere a los modelos de identidad y orgullo colectivo latentes en el nacionalismo como una manera de entender el mundo¹, E.J. Hobsbawm², y muy especialmente Homi Bhabha, quien se pregunta acerca del efecto que tiene la figura de la nación en narrativas y discursos que la significan, y menciona entre otros los placeres familiares del hogar frente al terror de lo des-familiar o des-familiarizado, como el espacio y la raza del Otro o de lo Otro, los poderes de la afiliación política y religiosa y la concepción de la sexualidad³.

Como puede advertirse en los siguientes extractos de la prensa española del momento, la visión profundamente conservadora de la nación española asocia la pérdida del imperio con el abandono de las virtudes que una vez lo

hicieron florecer: la unidad, la jerarquía y el catolicismo a ultranza. Merece la pena reproducir algunos de estos recortes de prensa. Un comentario editorial de *El Liberal* (el periódico de mayor circulación en España entonces), titulado “Día nefasto” y publicado con fecha del 28 de noviembre de 1898, proclamaba:

Hoy se firmará en París el Tratado por el cual renuncia España a la posesión de Cuba, de Puerto Rico y de Filipinas.

Hoy se cerrará para siempre la leyenda de oro, abierta por Cristóbal Colón en 1492, y por Fernando de Magallanes en 1521.

No somos ya potencia colonial, ni tenemos nada de lo que todavía constituye el orgullo y el provecho de las de segundo y tercer orden.

Al cabo de cuatrocientos años volvemos de las Indias Occidentales, por nosotros descubiertas, y del extremo Oriente, por nosotros civilizado, como inquilinos a quienes se desahucia, como intrusos a quienes se echa, como pródigos a quienes se incapacita, como perturbadores a quienes se recluye⁴.

El discurso de la nación tal como lo articula este periódico se construye en torno al pasado glorioso español y se remonta a 1492, origen de la conquista territorial. A partir de esa premisa se construye el pasado colonial como una prerrogativa y un derecho para la nación española, y el último párrafo invierte los términos de la supuesta legitimidad de la conquista que, en su discurso, otorga la posesión de las tierras como nuevo hogar adquirido y convierte a los españoles en lícitos propietarios. Esta pérdida no prevista respondía a un optimismo delirante por parte de la mayoría de la población española, a quien se conducía por senderos que apuntaban al triunfo militar y al pasado imperial de una España todopoderosa. Así describe Elías Amézaga la situación: “Son los días de expediciones trasatlánticas exultantes e iniciales del ejército, despedidas en el puerto con banderolas, gallardetes y banda de música y un ¡hasta pronto! La hora del optimismo, de los vivas estentóreos; aquello iba a constituir un paseo militar” (153). Ahora, tras el “desastre” los españoles descienden de jerarquía, son despojados del “orgullo” y del “provecho” anteriores y, finalmente, son devueltos como inquilinos desahuciados, como intrusos, como pródigos, como perturbadores. ¿No fue, en tal caso, el “problema de España” la formulación de un nacionalismo español basado en esos principios ultraconservadores y retrógrados? ¿No existía esa concepción antes y simultáneamente a la pérdida de las colonias? Veamos un último ejemplo del periódico madrileño *Apuntes*, con fecha del 1 de enero de 1897, que describía el estado de confusión e incertidumbre que vivía el país en el año anterior al “desastre”:

En Cuba guerra con los negros, con los malos españoles, con el clima y con los Estados Unidos, únicos que sostienen, moral y materialmente, la

rebelión. En Filipinas guerra con los malayos, con los masones y quizá con otros enemigos que no pasan por tales . . . De todo lo anterior se deduce que nos haría un señalado servicio la divina Providencia si nos diera un año 97 un poquito mejor que el 96⁵.

Al racismo delirante que encierran estas palabras, se une la apelación a la voluntad divina, y ambos momentos ilustran lo que vengo llamando "el problema de España", o mas bien, la concepción ideológica de un nacionalismo español a todas luces desproporcionado en sus atribuciones, complaciente en lo familiar y cruel con lo Otro, asentado en los placeres de la pertenencia a un poder excesivo, y ciego a las extremas desigualdades en las colonias⁶. No pareció surtir efecto ninguno tal deseo de prosperidad para la nación, sino que actuó más bien en sentido contrario a la plegaria en los años siguientes. Y sin embargo, para el desarrollo del discurso en torno a la nación vasca sí hizo un señalado servicio el "desastre" político de 1898. Como señala Sebastian Balfour: "Spain's precarious unity between its different regions had been constructed around a common endeavour to extend its dominion and its religion to the empire and to extract the wealth contained therein. With the loss of the last colonies, the already fragile ideological ties binding the regions to the centre from which that empire had been run were put under even greater strain" (29). En efecto, Sabino Arana había fundado el Partido Nacionalista Vasco en 1897, con un programa que aducía la progresiva decadencia de la provincia de Vizcaya desde la Edad Media, cuando se convirtió en parte de España. Según Arana, tal declive era consecuencia de la subordinación opresiva y humillante de Vizcaya a España, que culminó con la supresión de sus instituciones políticas autonómicas, los Fueros, durante el siglo XIX. A lo largo de la historia, argüía, España había mostrado una falta absoluta de sensibilidad hacia el espíritu moral vasco, hacia la organización de su vida política y económica y hacia su lengua y su raza. El único camino para la "salvación" de Vizcaya era la independencia política, y juró dedicar su vida a su consecución.

Es altamente significativa la escisión que se produjo en este momento entre las directrices del gobierno español y los principios ideológicos del incipiente Partido Nacionalista Vasco. Como señala Juan P. Fusi Aizpurua, en diversos puntos de la geografía española se sucedían las manifestaciones patrióticas españolistas en apoyo del esfuerzo militar de España primero en 1896 y después contra las insurrecciones cubana y filipina y finalmente, en la guerra contra los Estados Unidos en la que desembocó el conflicto colonial en 1898. También en Bilbao se produjeron numerosas manifestaciones de apoyo, especialmente tras declararse la guerra a los Estados Unidos, los días 22, 23 y 24 de abril de 1898. Como señala Fusi: "Este último día, los manifestantes apedrearon la casa de Sabino Arana, el fundador del nacionalismo vasco" (93). Frente a la reacción españolista y

patriótica, y pese a estar cerrados por orden gubernativa el centro de reuniones y la publicación que los nacionalistas vascos habían sacado adelante para dar expresión a la ideología nacionalista vasca (*Bizkaitarra*), y encarcelado el propio Arana durante seis meses en 1895, no por ello permaneció ajeno a la situación. Como indica Fusi:

Arana pudo hacer poca cosa: con todo, publicó algún artículo en que se transparentaba su apoyo a la independencia de Cuba y Filipinas (en 1902, mandaría un telegrama al presidente de los Estados Unidos felicitándole por su respaldo a la independencia de Cuba), y que evidenciaban, desde luego, su distanciamiento respecto de una guerra que afectaba a un país, España, que consideraba como un país extranjero (94-5).

Las discrepancias entre el nacionalismo español y el nacionalismo vasco en lo referente a la pérdida de las colonias se hacen patentes desde los comienzos, y acentúan ese sentido de precaria unidad estatal que amenazaba con quebrarse precisamente en momentos en que la definición de la patria se ponía en cuestión⁷.

De los escritores vascos integrantes de la llamada "Generación del 98", no cabe duda que fue Miguel de Unamuno quien con mayor extensión y profundidad se detuvo a analizar la situación colonial y sus consecuencias para la realidad del estado español, como han apuntado diversos críticos: "El caso de Unamuno resultó especialmente relevante: por el número de artículos que publicó sobre el asunto y por el contenido de los mismos, fue él quien, de hecho, fijó y definió la línea del socialismo vizcaíno ante la guerra" (Fusi 97)⁸. Unamuno denunció sin paliativos la política colonial española y en diversas ocasiones a partir de 1895 se refirió a este tema en artículos de títulos tan reveladores como "La guerra es un negocio" (*La Lucha de Clases*, 26 de octubre de 1895) o "La guerra y el comercio" (*La Lucha de Clases* 20 de febrero de 1897. Analiza en ellos el papel de los intereses azucareros americanos y del comercio español en provocar y prolongar ese conflicto. En "Paz y trabajo" (*El Socialista* 1 de mayo de 1896) afirma que el primer deber de los obreros era: "protestar de la guerra que lleva a Cuba a morir y a matar a tantos trabajadores, cuyo progreso moral y material en nada dificultan los insurrectos y sí los que contra ellos lo envían", en una declaración que sitúa al intelectual en contra de los dirigentes españoles. Como señala Rafael Pérez de la Dehesa, una de las colaboraciones de Unamuno en el periódico *La Lucha de Clases*, atacando el militarismo, condujo a una acción judicial contra el director de tal periódico. (117). Unamuno se unió a Pablo Iglesias y Pi y Margall en una serie de artículos antibélicos publicados en *La Estafeta*, y allí apareció, según indica Pérez de la Dehesa, "el ensayo más largo y completo contra la guerra de Cuba" (117-118), si bien Unamuno fue incluso más allá que los otros dirigentes, ya que propugnaba la abolición del servicio militar obligatorio⁹. Importa destacar

la réplica al tipo de discurso imperialista del nacionalismo español antes señalado que Unamuno lanza en "La tradición eterna" al referirse a la política colonial: "Apena leer trabajos de historia en que se llama **glorias** a nuestras mayores vergüenzas, en que se hace jactancia de nuestros pecados pasados; en que se trata de disculpar nuestras atrocidades innegables con las de otros" (*Obras Completas* I, 798). Si bien el pensador vasco alteró en numerosas ocasiones su pensamiento y su ideología en torno a conceptos políticos, religiosos y literarios, su enraizada convicción antimilitarista se mantiene inmutable. Como indica Juaristi en "América":

Así, en 1919 todavía, frente al panhispanismo conservador y católico rampante ya por esas fechas, Unamuno propugna un nuevo descubrimiento mutuo de las clases medias intelectuales de España y América sobre unas bases distintas. Dice: "¿Cómo? Desde luego, sin las solemnidades como las del pasado 12 de octubre, sin fiestas como las de la Raza, fiestas que ahí y aquí huelen a colonia. Es decir, huelen a colonia y es el olor a colonia lo que hay que borrar" (32).

Es implacable el escritor vasco en su denuncia y en su rechazo de la empresa colonial: Amézaga recoge una cita de su correspondencia con Pedro Múgica, profesor en Berlín y amigo íntimo en una carta de 1895: "Aquí hace estragos la imbecilidad de Cuba. ¡Ojalá la perdiéramos! Sería mejor para nosotros y para ellos" (Amézaga 69), y en otra misiva al mismo destinatario el treinta de mayo de 1898 se sincera así: "Aborrezco al militar, al patriota, a la patria, al caballero y a lo caballeresco, al honor, al héroe, y me gusta el mercader, el cosmopolita y el sin patria" (Amézaga 152).

Años después, en 1922, al aludir a las guerras con el Norte de África, nuevamente se posiciona Unamuno contrariamente al conflicto bélico, pero lo interesante es que ve en la actitud del gobierno español de entonces un intento vano de desquitarse del desastre colonial del 98:

Es lamentable, pero muy lamentable, lo que está ocurriendo con eso de Marruecos. Todos están convencidos ya de que es empresa que hay que abandonar, pura y simplemente abandonarla. Pero ¿cómo confesarlo? Los políticos dinásticos, los del régimen y los que aspiran a turnar bajo él, en el gobierno, no pueden confesarlo, porque saben que ello es un empeño dinástico, que es el presunto desquite de lo de 1898, y que el reino se sentiría derrotado si tuviese que retirarse de la empresa marroquí (*El Socialista*, 2 de febrero de 1922)¹⁰.

Miguel de Unamuno se presenta, una y otra vez, ante todo, como vasco. Repite en numerosas ocasiones su pertenencia a la raza vasca ("Soy vasco por todos mis costados", "Soy vasco por todos sesenta y ocho costados, de casta, de nacimiento, de educación, y sobre todo, de voluntad y afecto"¹¹). La primera ideología de Unamuno fue el nacionalismo vasco, catalizado por

la abolición de los Fueros en 1876. En sus *Recuerdos de niñez y de mocedad* recuerda el bombardeo de Bilbao por los carlistas en 1873 como “el suceso que dejó más honda huella en mi memoria” (75). Rememora sus años mozos, en los que recorría frecuentemente el muelle del Arenal con un amigo “disertando de los males de la Euzcalerria y lamentando la cobardía presente”. Y añade: “¡Cuántas veces no echamos planes para cuando Vizcaya fuese independiente!” (154). Cuenta en este mismo texto que hasta fue capaz de enviar una carta anónima a Alfonso XII amenazándole por haber firmado la abolición de los Fueros. Hasta principios de los años 90, la ideología independentista de Unamuno se plasma en poemas como el titulado *Agur, arbola bedeinkatube! (¡Salud, árbol bendito!)*¹², en su amistad y sus afinidades con Sabino Arana, en su tesis doctoral sobre los orígenes y la prehistoria de la raza vasca, en su intento frustrado de obtener una cátedra de lengua vasca en Bilbao, y en multitud de artículos y conferencias de tono marcadamente pro-independentista. En la conferencia titulada “Espíritu de la raza vasca”, pronunciada en la Sociedad “El Sitio” de Bilbao el 3 de enero de 1887 reivindicaba el individualismo del pueblo vasco, defendía el espíritu del fuero, y concluía: “Hace ya tiempo que murieron nuestras leyes; hace ya tiempo que, a cambio de la libertad de gobernarnos, nos dan otras libertades que para nada nos hacen falta; hace ya tiempo que la fuerza se impuso a la razón; la barbarie civilizada, a la independencia primitiva” (*Unamuno. Pensamiento político* 108).

Ya antes de su traslado a Salamanca en 1891 donde consiguió la cátedra de griego comienza Unamuno a establecer una comparación entre los paisajes de Castilla y Vizcaya: en un primer momento, en escritos como *En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya* (1889) (*Obras Completas* I, 123-133), el escritor se identifica exclusivamente con su tierra de origen, con el paisaje y la “concepción vasca” de la vida, a la par que se entusiasma por el arte y la literatura vasca. El anticastellanismo de Unamuno va desapareciendo progresivamente, si bien nunca se elimina por completo, y subsiste en veladas alusiones y ambiguas declaraciones. Si bien a primera vista parecería que en escritos algo posteriores tales como *En torno al casticismo* (1895) tal actitud anticastellanista ya habría sido ampliamente superada, el propio autor escribe diez años más tarde en “La crisis actual del patriotismo español” (1905):

Los ensayos que constituyen mi libro *En torno al casticismo...* me fueron dictados por la honda disparidad que sentía entre mi espíritu y el espíritu castellano. Y esta disparidad es la que media entre el espíritu del pueblo vasco, del que nací y en el que me crié, y el espíritu del pueblo castellano, en el que, a partir de mis veintiseis años, ha madurado mi espíritu. Entonces creía, como creen hoy no pocos paisanos míos y muchos catalanes, que tales disparidades son inconciliables e irreductibles; hoy no creo lo mismo (*Obras Completas* I, 1289).

En la década de 1890 se convirtió Unamuno en uno de los más firmes enemigos del “bizcaitarrismo” o movimiento independentista vasco, y así lo proclamó en numerosos escritos y artículos. Ya en 1891 publicó “La sangre de Aitor”, que satiriza el racismo del movimiento independentista y critica duramente las tradiciones ancestrales vascas¹³. Su defensa del regionalismo fue tomando un tono marcadamente culturalista: cada región debería intentar comprender el espíritu de las demás e intentar integrarse en una cultura superior, abierta y generosa. Llegamos así a la más conocida de sus posiciones: catalanes y vascos debían catalanizar y vasconizar Castilla; habían de intentar conquistar Castilla y transformar su espíritu para llegar a una unidad cultural superior: “Castilla ha cumplido su deber para con la patria común castellanizándola todo lo que ha podido, imponiéndole su lengua e imponiéndosela a otras naciones, y ello es ya una adquisición definitiva. El deber de Cataluña para con España es tratar de catalanizarla y el deber para con España por parte de Vasconia es el de tratar de vasconizarla” (*Obras Completas* I, 1297).

El pensamiento de Unamuno con respecto al nacionalismo vasco, catalán y español es muy complejo y está marcado por una ambigüedad esencial que reaparece una y otra vez en sus escritos¹⁴ y merece un estudio más detallado, pero no es tal el propósito de este trabajo, sino que me detendré más bien en aquellos momentos, en aquellas posturas, en aquellas claves que favorecieron el desarrollo del discurso nacionalista en un plano más amplio, y que promovieron la expansión de una narrativa intelectual acerca de Euskadi que todavía hoy resulta urgente e imprescindible. Tan sólo estudiaré ahora la cuestión lingüística, el debate originado entre Unamuno, que defendió incansablemente la necesidad de expresarse en castellano y de dejar morir al euskera o “vascuence” y sus opositores. Me interesa este debate por las repercusiones políticas que ocasionó y por sus ramificaciones, que llegan hasta nuestros días en las posiciones contrapuestas de dos intelectuales vascos: Germán Yanke y Gurutz Jáuregui.

En la controversia de Unamuno con los “bizcaitarristas”, uno de los temas de batalla fue el vascuence. Desde el discurso de los Juegos Florales de Bilbao en 1901, proclamó ya Unamuno en términos contundentes que por el bien del Pueblo vasco, al vascuence había que dejarlo morir. Los vascos habían de manifestar su personalidad característica en castellano, como la manifestaron también en inglés el escocés Burn y el irlandés Shaw, lo mismo que también la manifestaron en francés los bretones Chateaubriand y Lamennais. El que los vascos escriban en castellano, siempre según Unamuno, es tanto más de desear cuanto que ellos son los más indicados para curar las dolencias radicales de la lengua común, para “desmeridionalizar” el castellano y para darle el ritmo ágil y nervioso que exige la manera de pensar moderna. Importa constatar que en el *Noticiero Salmantino*, el 20 de septiembre de 1901, escribía Unamuno una carta

abierta a ciertos intelectuales vascos y catalanes (Daniel Ortiz, Valentí Camp, Roselló, Corominas, Miquel, Miró, Costa y Jordá); permítaseme citar este largo extracto de la carta, que me parece fundamental para desarrollar mi argumento:

He visto que a algunos no les ha parecido bien ahí, en Cataluña, lo que del vascuence dije. Es sin duda ignorancia de la cuestión. No se trata del punto general de si conviene o no el mantenimiento de las lenguas y dialectos regionales frente a un unitarismo abstracto y jacobino. Dése a este punto la solución que se le dé, en el caso concreto del vascuence resulta que éste se pierde sin remedio y nos conviene a los vascos que se pierda, porque por su índole misma es tal idioma un obstáculo para la difusión de la cultura (tengan en cuenta que lo hablo). Si yo fuese catalán, sería partidario tal vez de la conservación de la lengua catalana (lo sería de seguro), aun siendo anticatalanista, pero hay que saber, como sé yo, el vascuence para comprender que nosotros no podemos pensar lo mismo. Hay que resignarse al progreso, aun sacrificando sentimientos hondos (*Unamuno y el socialismo* 174-175).

Lo interesante de este debate es que, como indica Hobsbawm (100) al referirse al debate lingüístico en 1873 en el reinado de los Habsburgos, la mera presencia de tales polémicas acerca de la conveniencia de utilizar una u otra lengua, genera ya en sí misma un nacionalismo lingüístico, al forzar la opinión pública a escoger entre dos modelos de nacionalidad por una parte, y de nacionalismo lingüístico por otra. Unamuno contribuyó en su juventud a los estudios lingüísticos sobre el euskera, y era consciente de la relación profunda entre la lengua y la nacionalidad cuando en 1918 escribía a Alfonso Reyes: "He influido en el nacionalismo, en cuyas filas se me respeta y aún algo más¹⁵". Sin embargo, en la cita anterior parece disociar la cuestión de la lengua del independentismo, al referirse al caso catalán. El criterio para el mantenimiento o la desaparición de un idioma no parece ser otro que su dificultad, y por ello se prescribe la conservación del catalán pero la desaparición del vascuence. Tampoco para Sabino Arana la lengua era el principal criterio para la independencia de Euskadi, sino la raza y los principios espirituales propios del pueblo vasco. Lo que la carta-respuesta deja claro es que el debate acerca de los distintos nacionalismos del estado español estaba en marcha¹⁶ y que la llamada "regeneración" de España a raíz del famoso "desastre" daba pie a posiciones encontradas en lo referente a la definición de la nación. Si bien no puede negarse que la actitud de Unamuno fue en muchas ocasiones diametralmente opuesta a la expansión del independentismo de Euskadi, interesa el debate generado en torno a su figura y a sus declaraciones.

¿Qué es para Unamuno "ser vasco"? El escritor en el artículo "El Jiu-Jitsu en Bilbao" se define más bien en términos negativos, contrarrestando

estereotipos que existen “entre el vulgo sudamericano”. Unamuno comienza por definirse “vasco por todos costados” (*Unamuno. Pensamiento Político* 342), responde con furia al comentario de un argentino (“Nadie diría que es usted vasco”): “¿Por qué?, ¿porque no soy católico?, ¿porque no uso boina?, ¿porque no soy lechero?, ¿porque hablo bien el castellano?, ¿porque tengo amplitud de criterio?, ¿porque no soy terco ni intransigente? ¿por qué?” (342). Unamuno una y otra vez se siente vasco y le irrita profundamente que no lo tomen por tal. Por otra parte, en su definición de la nacionalidad queda nítidamente expresada la irrelevancia de la lengua (el euskera) como criterio constitutivo. Tan sólo queda aquí esbozado el inicio de un camino que debería explorarse mucho más en lo que concierne al debate sobre los diferentes nacionalismos en la Generación del 98¹⁷. Para concluir, dos referencias a la continuación de este debate en la actualidad.

Germán Yanke en su artículo “Los nietos de Unamuno” adopta (con variaciones) la postura de Unamuno, y defiende a los escritores vascos en lengua castellana tales como Jon Juaristi, Raúl Guerra Garrido, Miguel Sánchez Ostiz, Luisa Etxenike, etc.: “Los que he citado podrían ser “nietos de Unamuno”, podrían escribir sin ortopedias de uno u otro signo, podrían superar la perniciosa “forma nacional” que, con cualquiera de sus caras, cae sobre nosotros como una losa esterilizante” (87). Para Yanke, la categoría de “escritor vasco” ha de ser más amplia (“honor que nos corresponde a todos”), y alaba en Unamuno el impulso de narrar que generó no sólo en su propia obra literaria, sino también en su deseo de que otros autores vascos tuvieran voz propia¹⁸. Gurutz Jáuregui en “Los vascos y el 98” hace responsables a los intelectuales vascos del 98 de la pérdida de una oportunidad única en la historia para asentar las bases de una España moderna y plural en la que el País Vasco encontrara su sitio:

Como reacción a esta situación, los Unamuno, Baroja, etc., despreciaron, cuando no rechazaron de forma expresa, el euskera y la cultura euskérica como elemento de primerísimo orden a la hora de precisar muchas de las características culturales del pueblo vasco y a la hora de reconstruir su historia, reduciéndolas a la categoría de un simple divertimento para maníacos apacibles o pequeños comerciantes del folclore.

Sin entrar en este debate, permítaseme concluir con ciertas reflexiones generales. En un momento en el que la paz en Euskadi parece un hecho posible y en el que el debate intelectual sobre la nacionalidad resulta urgente, se nos ofrece la oportunidad histórica de reflexionar con pasión pero “sin perder los estribos”, de volver al pasado para entender mejor el presente y para reconsiderar las preguntas tan relevantes que propone Edward Said: “When did we become “a people”? When did we stop being one? Or are we in the process of becoming one? What do these big questions have to do with our intimate relationships with each other and with others?”

(34). La revisión de los debates generados a partir del “desastre” del 98 nos hacen más conscientes de la idea interactiva y en constante cambio de la nación como proceso, y nos obliga a confrontar nuestra propia participación en esta empresa común.

NOTAS

1. “But behind the overt nationalist struggles lay deeper patterns of collective identity and pride, given form by nationalism as a way of talking and thinking and seeing the world” (1).

2. “I would stress the element of artifact, invention and social engineering which enters into the making of nations” (10)

3. “If the ambivalent figure of the nation is a problem of its transitional history, its conceptual indeterminacy, its wavering between vocabularies, then what effect does this have on narratives and discourses that signify a sense of “nationness”: the **heimlich** pleasures of the hearth, the **unheimlich** terror of the space or race of the Other, the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of injustice; the **langue** of the law and the **parole** of the people” (2).

4. Citado por H. Ramsden, 106.

5. Igualmente recogido por H. Ramsden, p. 106-107.

6. Es preciso señalar que no toda la población española pensaba en tales términos; muchos fueron los políticos e intelectuales que alzaron sus voces discordantes y que protestaron activamente la política colonial española, entre ellos fueron los más destacados Francisco Pi y Margall, Ramiro de Maeztu, Vicente Blasco Ibáñez, Jacinto Octavio Picón, Pablo Iglesias, Zeda (Francisco Fernández Villegas) y el propio Miguel de Unamuno. A esas y otras voces se unieron pronto los libros, editoriales y folletos escritos por ex-soldados, periodistas y políticos (vease el apartado III: “Towards the Understanding of the 1898 Movement” del libro de H. Ramsden para mayor información sobre estas publicaciones, especialmente 107-110).

7. Elías Amézaga alude a la creación del mito de la “Generación del 98” por parte de los críticos de la literatura hispánica algunos años después precisamente para incluir a todos los escritores en un mismo grupo y evitar así la escisión en diversas literaturas nacionales: menciona a Azorín, Baroja, Maeztu, y dice: “No son éstos sus inventores, o lo son empujados por críticos que años después del 98 fomentaban así la recuperación hispánica y la afirmación de un nuevo mito [...] Máxime en una situación como la suya con la expansión de los nacionalismos interiores” (36-7).

8. También Jon Juaristi en “América” elige la figura de Unamuno por encima de los otros escritores de su generación por el destacado interés del filósofo y novelista por el continente americano: “Unamuno se interesa profundamente por los problemas económicos, políticos y culturales de América Latina desde estas fechas [1889].

Este interés va creciendo en su época de militante socialista y en realidad, desde casi 1894 hasta 1927, la presencia de lo americano, la presencia de las letras americanas en la obra crítica de Unamuno, va a ser constante" (28).

9. "Lo que hace falta es combatir sin tregua la institución militar misma y esperar con fe" ("Renovación" *Vida nueva*, 31-VII-1898, recogido por Amézaga 153-4).

10. "La acción civil en Africa" en *Unamuno y el Socialismo. Artículos recuperados (1886-1928)*. En otros artículos expresa idea similares, como en el titulado "Jugar con sangre", en el que afirma: "En el norte de Marruecos está desangrándose estúpidamente -estúpidamente, ésta es la palabra- una buena parte de la mocedad española. Y sin saber por qué ni para qué. Como no sea, en el fondo, para satisfacer un frívolo capricho imperialista y por desquite del desastre colonial del 98" (publicado en *El Socialista*, 26 de mayo de 1922, en *Unamuno y el Socialismo* 271).

11. Citado por R.P. González Caminero, 51-52.

12. Analizado por Jon Juaristi en *El bucle melancólico* (80-82).

13. Así comienza: "De la más pura sangre de Aitor había nacido Lope de Zabalaestietta, Goicoerrotache, Arana Y Aguirre, sin gota de sangre de moros, ni de judíos, ni de godos, ni de maquetos. Apoyaba su orgullo en esta nobleza tan casual y tan barata" (*Obras Completas* I, 139).

14. Para una interpretación de las oscilaciones de Unamuno en cuanto a sus posturas nacionalistas, véase *El bucle melancólico* (65-100). Dice Juaristi acerca de Vasconia: "Esta, su patria ancestral nunca perdida, será el punto de arranque desde el que Unamuno intente reconstruir una España que, nacionalidad histórica y raza espiritual, podrá perderse o ganarse, puesto que nunca será lo dado, lo inmediato, lo fatalmente constituido, como en su caso lo es la raza vasca" (100).

15. Citado por Pérez de la Dehesa, 20. Añade Unamuno en esa correspondencia epistolar: "Lo más de su bagaje ideológico se lo di yo a Sabino [Arana]", y ambos mantuvieron estrechas relaciones de amistad aun cuando sus posiciones políticas en torno a la independencia del País Vasco se tornaron radicalmente opuestas.

16. Como se ve en otra respuesta de Unamuno tras la que se adivinan las protestas que su discurso originó en el Pueblo Vasco; escribe Unamuno: "Fue muy legítima la protesta del sentimiento herido en contra de lo que del vascuence dije; si no hubiera protestado, habríame formado triste idea del estado de mi pueblo" (*Unamuno. Pensamiento Político* 206). Nuevamente se advierte aquí la ambigüedad que caracteriza ciertas actitudes del escritor hacia "su pueblo".

17. El trabajo más representativo de esta línea de estudios es el llevado a cabo por Philip Silver en su libro *Nacionalismos y transición. Euskadi, Catalunya, España*, en el que traza la línea de pensamiento acerca de los diferentes nacionalismos desde Ortega hasta la actualidad.

18. Como efectivamente indica Unamuno en varias ocasiones al sugerir una "generación" de escritores vascos. Uno de estos momentos aparece en *Recuerdos de niñez y de mocedad*: "Cuando rompamos del todo a hablar habrá que oírnos. Lo he dicho muchas veces y lo digo cada vez que leo a Baroja, a Maeztu, a Salaverría, a Iturribarria, a Arzadun, a otros más" (149).

OBRAS CITADAS

Alvarez Emparanza, José Luis. "Nación y lengua" *The Journal of Basque Studies* V-2, 1984: 17-26

Amezaga, Elias. *Del 98 vasco*. Bilbao: Beitia, 1998.

Anthias, Floya and Nira Yuval-Davis. "Women and the Nation-State" en *Nationalism*. (eds. John Hutchinson and Anthony Smith) Oxford and New York: Oxford UP, 1994, 312-316.

Balfour, Sebastian. "The Loss of Empire, Regenerationism, and the Forging of a Myth of National Identity" en *Spanish Cultural Studies. An introduction* (eds. Helen Graham and Jo Labanyi) Oxford: Oxford UP, 1995, 25-31.

Bhabha, Homi. "Introduction: Narrating the Nation" *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990, 1-7.

Calhoun, Craig. *Nationalism*. U. of Minnesota Press, 1997.

Díaz Medrano, Juan. *Divided Nations. Class, Politics and Nationalism in the Basque Country and Catalonia*. Ithaca and London: Cornell UP, 1995.

Fusi Aizpurua, Juan P. "La crisis del 98 y la política vasca" en *Los vascos, América y el 98*. Ed. Santiago Petschen. Madrid: Tecnos, 1999. 88-111.

González Caminero, R.P. "Unamuno, vasco y castellano, filósofo y poeta" en *Unamuno y Bilbao. El centenario del nacimiento de Unamuno*. Bilbao: Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1967, 39-123.

Howbsbawm, E.J. *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Jáuregui, Gurutz. "Los vascos y el 98" *El País Digital.Opinión* (<http://www.elpais.es/p/d/19971103/opinion/jauregui.htm>.)

Juaristi, Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa, 1997.

—. "América en los escritos vascos del 98: Unamuno, Baroja y Maeztu" en *Los vascos, América y el 98*. Ed. Santiago Petschen. Madrid: Tecnos, 1999. 15-40.

Mosse, George L. *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: Howard Fertig, 1985.

Núñez, Diego y Pedro Ribas. *Unamuno y el socialismo. Artículos recuperados (1886-1928)* Granada: Comares, 1997.

Pérez de la Dehesa, Rafael. *Política y sociedad en el primer Unamuno. 1894-1904*. Madrid: Raycar, 1966.

Petschen, Santiago. *Los vascos, América y el 98*. Madrid: Tecnos, 1999. "Introducción". 9-13.

Ramsden, H. *The 1898 Movement in Spain. Towards an Interpretation with Special Reference to En torno al casticismo and Idearium español*. Rowman and Littlefield: Manchester UP, 1974.

Said, Edward. *After the Last Sky*. London: Faber, 1986.

Shaw, Donald. *La Generación del 98* Madrid: Cátedra, 1982.

Silver, Philip. *Nacionalismos y transición. Euskadi, Catalunya, España*. San Sebastián: Txertoa, 1988.

Unamuno, Miguel de. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Espasa-Calpe 1980 (1908).

—. *Unamuno. Pensamiento político* (ed. Elías Díaz) Madrid: Tecnos, 1965.

—. *La tía Tula*. Madrid: Alianza, 1987.

—. *Obras Completas*. (ed. Manuel García Blanco) Madrid: Escelicer, 1966.

Yanke, Germán. "Los nietos de Unamuno" en *España frente al siglo XXI. Cultural y Literatura*. (ed. Samuel Amell). Madrid: Cátedra, 1992, 77-99.

DE CONSTANCIA Y OTRAS NOVELAS PARA VÍRGENES

Steven Boldy
Emmanuel College
University of Cambridge, England

Cuatro de las últimas ocho producciones literarias de Carlos Fuentes, entre ellas *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de 1989, pertenecen a un género híbrido, a mitad de camino entre novela y cuento. Los cuentos de las primeras colecciones de Fuentes, *Los días enmascarados* (1954) y *Cantar de ciegos* (1964) son en sí autónomos y autosuficientes. A partir de *Agua quemada*, sin embargo, de 1981, con *Constancia*, con *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), y *La frontera de cristal* (1995) los textos se configuran de otra manera. El subtítulo de *Agua quemada* es “cuarteto narrativo” así como el de *Constancia* podría ser “quinteto narrativo”. Los cuentos, o en el caso de *Constancia*, novelas cortas, forman una red a la vez minuciosamente simétrica y engañosamente inestable, falaz. En un laberinto de ecos sus páginas son recorridas por una sola virgen, o un clan entero de vírgenes, de palo, de porcelana, de carne y hueso, reflejadas en las parpadeantes luces de un semáforo, pariendo cada año un nuevo niño Jesús, en la forma de una vampiresa sevillana en Savannah, Georgia. Vírgenes, toreros, un bosque entero de cuates, gemelos, hermanos, de parentesco más que ambiguo, movedizo, reversible: de pronto San José y Jesús, de pronto Quetzalcoatl, Caín y Abel. Habitan espacios arquitectónicos complejos y alucinantes, entre Piranesi, las ciudades invisibles de Calvino, conventos subterráneos intermitentemente existentes, y cuartos del más acendrado art nouveau. La circulación y reciclaje del sentido entre las novelas reflejan la práctica de Sterne en *Tristram Shandy* descrita por Francisco de Goya: “escribe a base de digresión, negándole autoridad al centro, [...] rebelándose contra la tiranía de la forma”.¹

La materia prima de estas novelas es densamente cultural: los iconos y simulacros más evidentes y notorios del mundo hispano: español y mexicano. Comparte, por ejemplo, con *Jamón, jamón* de Bigas Luna el toro-anuncio del brandy Osborne, extrañamente fijo en una pantalla de televisión, y cierta pintura de Goya convertida en costumbre en una aldea andaluza: “los señores de su pueblo se divertían enterrando a los mozos del lugar hasta los muslos en arena y dándoles garrotes para combatirse hasta la muerte” (249). La vampiresa Constanica cruza el Atlántico para encontrarse con un marido cuyo nombre es el del puerto de mar donde arriba el ataúd de Drácula en la novela de Bram Stoker: Whitby. Un Goya sin cabeza en 1980 como una reescritura paródica de *La muerte de Artemio Cruz*. Esta estética, sin embargo, no libera el texto de una vena de misticismo, una clara fascinación con el misterio y el enigma. Comentó Fuentes: “Quien sabe si lo logré, pero en estas historias me propuse darle a la ficción el valor de hacer visible lo invisible, predecir la ausencia y apostar a que, en la novela, es más importante lo que se ignora que lo que se sabe.”²

Los textos de Fuentes siempre han tenido algún punto de inescrutabilidad. Las tres voces de Artemio Cruz sólo se unirán en el inefable momento de la muerte; es imposible prestarle una realidad coherente a personajes como Freddy Lambert de *Cambio de piel*. En *Constancia* hay datos fundamentales que o no se pueden saber o que son netamente contradictorios: ¿cuándo murió Constanica por primera vez? ¿quién es la madre de los Vélez? ¿son hermanos Dimas Palomero y Lala? ¿quién usurpó la identidad de Prisciliano Nieves? Los ángeles de la capilla donde reza el torero Rubén Romero antes de salir a morir (repitiendo inevitablemente “dejarme solo” (262)) en la plaza de Ronda son buenos representantes de la intrigante estética de la obra: “Pensó en todo esto, hincado ante una virgen ampona, color de rosa, con el niño en las rodillas, en la capilla de la plaza. Los ángeles en vuelo eran la verdadera corona de esta reina, pero su función desconcertó a Rubén Oliva: éstos eran ángeles con fumigadores, y en su rostro había una sonrisa burlona, casi una mueca, que los excluía de toda complicidad irónica, poniéndolos aparte de la figura ¿virginal? ¿materna?” (259).

Hay un segundo ángel, por otra parte, en esta obra tan temerosa de la tiranía del centro, que encarna una latencia y una nostalgia fundamentales: el origen, el paraíso, lo sagrado, el significado pleno, y la catastrófica expulsión de este espacio. En Sevilla el norteamericano Whitby Hull descubre que su mujer de siempre, con la que se casó en 1946, había muerto ametrallada en Cádiz en la Guerra Civil Española, y que en el libro de actas donde está inscrito su matrimonio han desaparecido los datos de Constanica: “Mi nombre, mis fechas, mi genealogía, aparecían ahora huérfanos, sin la compañía, ésa sí desde siempre capturada en la orfandad, de mi Constanica. Frente a mi columna escrita, había una columna vacía. [...] el original del archivo de Sevilla era *la nada*” (61). En el avión de vuelta, Hull lee el famoso

pasaje de Walter Benjamin sobre el “Angelus Novus” de Paul Klee:

Da la cara al pasado. Donde nosotros vemos una cadena de eventos, él contempla la catástrofe única que acumula ruina sobre ruina y luego las arroja a sus pies. El ángel quisiera permanecer, despertar a los muertos y devolverle la unidad a lo que ha sido roto. Pero una tormenta sopla desde el Paraíso; azota las alas del ángel con una violencia tal que ya no puede cerrar sus alas. La tormenta, irresistiblemente, lo arroja hacia el futuro al cual él le da la espalda, en tanto que las ruinas apiladas frente a él crecen hacia el cielo. La tormenta es lo que nosotros llamamos el progreso” (65-6).

Esta expulsión, la orfandad y el exilio subyacen en casi todos los cuentos. Benjamin murió en la frontera entre Francia y España huyendo del holocausto; Plotnikov el marido ruso de Constanca, muerto y presente en Savannah como vampiro, es exiliado de la Rusia comunista; cuando Hull vuelve a su casa, la encuentra ocupada por una familia de refugiados salvadoreños; el arquitecto Santiago Ferguson se siente exiliado en México de la Escocia de sus antepasados. Esta pérdida se asocia con la figura de Kafka, asumido mentalmente como hijo adoptivo por la yerma Constanca. Según ésta, si Kafka se hubiera encargado de los ferrocarriles españoles con su tío, “los trenes habrían llegado puntualmente pero sin pasajeros” (28); según un crítico mexicano si hubiera escrito en México a Kafka se le habría considerado escritor realista.

Si el ángel de Klee es expulsado, otros ángeles parecen anunciar el regreso: los de la fachada de la catedral de Wells en Inglaterra, donde es enterrado Santiago Ferguson. El avión otra vez sirve de intermediario y de eco burlón del transcendental retorno: “saboreamos [sendos Bloody Marys ...] para compensar la transitoriedad de este refugio por trece horas [...] el vientre materno de aluminio y hule espuma que nos conduce [...]” (350). La fiebre analógica del texto equipara la nave del gótico tardío inglés con la del Boeing 747: “el doble ojal de piedra al fondo de la nave abre perspectivas comparables a las del interior de un avión pero, también, recuerda la cueva primigenia: dos ingresos al refugio —los motores del 747 no se dejan escuchar, más ruido hace un gato regalón— que nos protege; pero que, quizás, también, nos aprisiona” (350).

Los ángeles anuncian los dos polos del mundo de *Constancia*: la expulsión y el retorno al origen, al vientre, a la asfixiante comunidad cultural. Nos remiten a las palabras de Paz en “Hacia el poema”: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema”.³ El poema, la novela, o el edificio ideales combinan el dentro y el afuera, la expulsión y la absorción:

“el lugar que nos salve ... del dilema que nos persigue desde que nacemos, expulsados del vientre que nos dio la vida, condenados al exilio que es

nuestro castigo .. pero también la condición de nuestra vida, ... adentro o afuera, ése es todo el problema, adentro vives, pero si no sales, mueres: afuera vives pero si no encuentras un refugio, mueres también. Sepultado adentro, desnudo afuera, condenado siempre, buscas tu lugar exacto, un afuera/adentro que te nutra" (301).

De aquí la importancia de la arquitectura en toda la obra de Fuentes: la construcción inclusiva de monasterio de El Escorial en *Terra Nostra*, y de la pirámide y el campo de concentración en *Cambio de piel*, la alucinante casa de *Cumpleaños* y la oposición entre espacios originales y espacios mediados palimpsésticos: el castillo de Capodimonte y la ciudad de Spalato en la misma novela, la casa de Claudia y la de Mito en *Zona sagrada*.

Afuera y adentro, parálisis y desenfreno, unidad y dispersión. La cambiante arquitectura y las ágiles perspectivas de las novelas de *Constancia* bloquean cualquier resolución final del dilema, que no sea una constante actividad: "El arte propone un enigma, pero la solución del enigma es otro enigma" (67). Las novelas son externas unas con respecto a otras, pero también se reflejan en abismo, *en abyme*, como Toño detrás de su cuate Bernardo en el espejo, como los sueños de Hull y la ciudad de Savannah, sus sueños que "se parecen como gemelos a la ciudad de Savannah, que es una ciudad dentro de otra, dentro de..." (15); como la casa de Rennie Mackintosh dentro de un museo dentro de un edificio de cemento. *Constancia*, en la primera novela, sueña que encarna a los personajes de todos los demás cuentos de la obra (35-6). Se consigue un efecto semejante cuando continente y contenido, actriz y papel, lectura y representación son barajados en el vídeo de Hull. La serie culmina en otra oposición explorada en *Constancia*: lo duradero y duro y lo instantáneo y movedizo:

Le doy la vida cada vez que aprieto el botón. Está muerta Vivian Leigh; Vivien Leigh vive. Muere y vive interpretando el papel de una mujer rusa del siglo pasado. La película es una ilustración de la novela. La novela vive cada vez que es leída. La novela tiene el pasado de sus lectores muertos, el presente de sus lectores vivos y el futuro de sus lectores por venir. Pero en la novela nadie interpreta el papel de Anna Karenina. Cuando muere Anna Karenina en la estación de Moscú no muere la actriz que la interpreta. La actriz muere después de la interpretación. La interpretación de la muerte sobrevive a la actriz. El hielo del cual habla el actor Plotnikov se convierte en el mármol del arquitecto Plotnikov. (47)

Aquí no hay dentro ni afuera, original y representación, sino anillo de Moebius, reproducción y vértigo.

La alternancia de lo interior y lo exterior a veces asume una simetría que es el signo del horror y de la muerte. *Constancia* huye del calor de Savannah dentro de la casa, Hull en el porche. En la casa del Plotnikov el marido muerto de *Constancia*, enfrente de la que comparte *Constancia* y su marido

vivo Hull, reina una siniestra simetría, un cuarto con todos los clichés de la cultura rusa se refleja en otro netamente español, con mantones de Manila, cuadros a lo Romero de Torres, de toreros y gitanos. Este cuarto en el sur de Estados Unidos tiene su copia aproximada en el de Sonsoles en México en “La desdichada”. En el cuarto ruso hay dos cuadros: “El primero reproducía una escena sumamente externa, una troika, una familia que sale de excursión [...] El otro cuadro, totalmente interno, era una recámara, apenas iluminada, una cama de agonía, donde yacía muerta una mujer joven” (51).

El arquitecto Ferguson anhela y detesta la simetría en igual medida: “Ferguson coqueteaba [...] con la visión, tentadora y abominable a la vez, de una perfecta simetría que sería tanto el origen como el destino del universo.” (336); “Un edificio me permite, simplemente recuperar la diferencia entre las cosas, apuntando hacia la simetría como la idea que contiene tanto similitud como diferencia.” (337). Implícito en su miedo y fascinación está su horror al *doppelgänger*, concebido cuando se dio cuenta, al visitar la casa de Mackintosh en Glasgow, que éste era su fantasma o doble o al revés, que su familia era la de Mackintosh, y él era responsable de ella. Como en un cuadro del pintor surrealista belga Paul Delvaux, la arquitectura se abre al exterior y una serie de figuras se repiten como un eco hasta el horizonte: “El primer grupo sólo ocultaba al segundo, pero ambos estaban relacionados, lejanos en el espacio, pero cercanos en el tiempo. Simétricos” (339). La ciudad de Savannah también exhibe esta simetría, asociada claramente con las visiones totalizadoras del racionalismo y con los pesadillescos laberintos borgianos: el laberinto prometido por Lönrot a Red Scarlach, y que consiste en una línea recta (la paradoja de Zenón), y las interminables galerías de la Biblioteca de Babel:

El misterio de Savannah, de este modo, es su transparente sencillez geométrica. Su laberinto es la línea recta. De esta claridad nace, sin embargo, la sensación más agobiante de pérdida. El orden es la antesala del horror y cuando mi esposa, española, revisa un viejo álbum de Goya y se detiene en el más célebre grabado de los *Caprichos*, yo no sé si debo perturbar su fascinación comentando:

—La razón que nunca duerme produce monstruos. (16)

Como en el cuento de Julio Cortázar, “El otro cielo”, donde el pasaje Güemes y la Gallerie Vivienne sirven de espacio ambiguo e intermedio para pasar entre París y Buenos Aires, aquí también los pasillos y atrios conjugan interior y exterior. Hull encuentra a Plotnikov en un *shopping mall*, que es “un falso interior (y también un falso exterior); es una calle de vidrio” (31). El patio de la casa en “La desdichada” es “esa gracia mediadora entre el ruido de la calle y el abandono del apartamento” (87). Vincula lo privado con lo público, el bullicio del discurso social y el silencio del individuo.

Hablando de casa de Mackintosh, Ferguson describe “una secuencia espectacular de ausencias, un pasaje de ingreso blanquinegro, como la división ideal entre la luz y la sombra, la vida y la muerte, el afuera y el adentro” (299).

La comunicación entre cuentos, épocas, textos sugerida por estos pasajes se salva de la amenaza de la escueta geometría por su energía digresiva, salvaje, contaminadora. Se da en flujos líquidos, subterráneos: “la fuente del Neptuno, el manantial de donde corrían las aguas invisibles de la Castellana” (183). Las calles y las aguas de Sevilla y del mundo ceden a una visión de un pan-erotismo fluido: “la ley del agua, universalmente comunicada, manantiales y arroyos y riachuelos [...] con el pozo más oscuro. [...] todas las recámaras del mundo comunicadas entre sí, sin una sola puerta cerrada, ningún candado o traba, ni un solo obstáculo para el deseo, el texto, la satisfacción de la cama” (228). Goya, hablando de la trinidad formada por él mismo, Pedro Romero y Elisia Rodríguez, desmiente la perfecta independencia del individuo: “Imaginad tres espacios [...] tres círculos perfectos que jamás debieron tocarse, tres orbes circulando cada uno en su trayectoria independiente[...] Quizás son así los mundos de los dioses. Los nuestros, por desgracia, son imperfectos. Las esferas se encuentran, se rechazan, se cruzan, se fecundan, rivalizan, se asesinan entre sí” (190-1). El flujo contamina, doble función de la luna, dueña de mareas y menstruaciones. El matador Rubén Oliva torea en la absoluta inmovilidad; en su traje de luces es un sol inmóvil, central, mientras su mujer menstrúa en la cocina y se corta el dedo, como tantas otras figuras, al abrir una lata. La luna parece traer el mar a Madrid en agosto: “Lo trafa impulsado por los imanes secretos de la luna, al amanecer de un lunes, convirtiendo a Madrid en playa estival de mareas y drenajes y menstruaciones cotidianas, cloaca y fuente lustral” (186).

En este flujo y multiplicación especular, la noción de originalidad pierde pie. La Desdichada es un maniquí que es a la vez la madre de Dios y un artefacto reproducido masivamente según una pauta racial europea para todo el mundo. La Virgen María da a luz no una sino muchas veces: “una concepción inmaculada la primera vez, corrupta y pecaminosa la segunda vez” (357). Varios personajes intentan imponer una perfección única al mundo, pero el mundo se les escapa: los habitantes subvierten las concepciones ideal del arquitecto de una casa, los lectores la perfección formal y unívoca de un poema, la trama edípica, la independencia del individuo; los campesinos de Morelos ocupan la casa de Nicolás Sarmiento e imponen su densa red de memorias y parentescos ahí donde se les había querido privar de pasado. Francisco de Goya, celoso y voyeur (“Espía a los amantes por la cerradura de sus cuadros” (227)) quiere fijar a Elisia Rodríguez para siempre en una tela: “De ahí no te mueves. Así eres y así serás eternamente.” Pero sabe que en cuanto otros vean el cuadro, “la sacarían de la prisión del cuadro y la

lanzarían a hacer de las suyas, acostándose con quien le viniere en gana, desmayándose *à son plaisir*, entre los brazos de éste y aquél" (202-3).

La culminación de la parálisis que Goya quiso imponerle a la "Privada" es el icono, la estatua. Ya desde *La muerte de Artemio Cruz* sabemos que "Entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida."⁴ En *Constancia* las vírgenes no se quedan en sus nichos sino que deambulan a través de los textos, persiguiendo a una larga serie de sanjosés y jesuses en múltiples metamorfosis que para Toño no es más que un surrealismo mexicano ya innato:

todas la bromas a que aquí hemos sometido al cristianismo, trastocando los sacrificios de carne y hostia, disfrazando a las ramerías de diosas, moviéndonos a nuestras anchas entre el establo y el burdel, el origen y el calendario [...] jugando charadas con el más exquisito cadáver de todos [*cadavre exquis*], Nuestro Señor Jesucristo, en nuestras jaulas de cristal sangriento" (95).

El fantasma de Fuensanta pasó de *Cristóbal Nonato* a *Constancia*: "Nardo es tu cuerpo y su virtud es tanta/ que entre tus brazos beatíficos me duermo / como sobre los senos de una santa."⁵ En "La Desdichada" Toño y Bernardo dejan a sus noviecitas santas en su provincia natal sin contar con la virgen santa de palo que encuentran en un escaparate en la calle defesina de Tacuba.

El paso entre lo inánime y lo animado se da frecuentemente en Fuentes: la tullida Amilamia en "La muñeca reina" y la grotesca muñeca en la que sus padres han querido plasmar su perdida niñez; la estatuilla de Chac Mool comprada con funestas y líquidas consecuencias en la Lagunilla; el Cristo que habla con Jaime Ceballos; la momia de retazos reales en *Terra Nostra*, etc. En "Viva mi fama" La Virgen con su corte de Santas Mártires arrebatada al niño negro de los brazos de la mujer cejuda, avatar de "la Privada", que lo amamanta y lo convierte milagrosamente en blanco, y sube con él al anda que los lleva en procesión. En "Gente de razón" Cristo es un irreverente muchacho que se mofa de las santas mártires como Ágata y Lucía: "A veces porta panecillos, a veces campanillas, la muy simbólica: tilín de tetas tostadas, ¿oyes? Y mira a la que sigue, Lucía ... preferiste quedarte ciega a ser fornicada, ¿no? pues ahora cómete tus ojos puestos como huevos fritos sobre tu plato" (316). Al final del cuento doña Heredad enseña al milagroso niño por las casas ricas de las Lomas de Chapultepec a cambio de "las sobras de un banquete, revoltijos de cerdo y langosta, tortillas secas o manojos de ensaladas desmayadas" (360). El niño dios en su canasta de mercado es un "muñeco de hulespuma con sus rizos dorados y sus ojos azules y su ropón blanco con filete dorado y sus dedos sangrantes, caridad, caridad para el niño." (361) La lígnea inmovilidad de la Macarena ampona ante la cual reza Constancia se reproduce en las muertes repetidas que sufre ésta, o los desmayos eróticos de la "Privada" en el momento del orgasmo, y en la

somnolencia que la chiapaneca amante de Nicolás Sarmiento que se duerme en plena función y a la que hay que despertar a cubetazos de agua, momento en el que la empieza con bailes regionales. En “La desdichada” el maniquí que se anima como Santa María, Bloody Mary por los arañazos que inflige a Toño, al final de cuento, tras una noche de orgía vuelve a su nicho en la Catedral Metropolitana desde donde “sus párpados alargados, como de saurio, nos miran entrecerrados [...] como si fuésemos muñecos inanimados” (125).

Es casi inevitable aquí evocar “Las hortensias” de Felisberto Hernández, e incluso más la figura de Pigmalión. Pigmalión se enamora de Afrodita y hace una estatua a su semejanza, que la diosa se digna animar, con el nombre de Galatea. A Elisia le suena el tema cuando su marido catalán la lanza a la escena: “su marido haciéndola de pirmaleón y tú mi galletera, o algo así” (194). El mexicano Nicolás Sarmiento “les daba atole con el dedo, enseñándolas cómo caminar” a cada “potencial Galatea” (139-40). El norteamericano Whitby Hull conoce a la bella andaluza Constanica en Sevilla y se complace con su papel de Pigmalión, el de George Bernard Shaw, *My Fair Lady* and all that, más que el de Ovidio: “Yo el hombre seguro de sí mismo, de su país, su tradición, su lengua, y que por eso podía tomar a esa muchacha casi iletrada, que no hablaba inglés: por una vez — lancé una sonrisa en dirección del fantasma de Henry James— el norteamericano sería el Pigmalión de la europea” (55). Más de veinte Años más tarde Hull supo que Constanica era una especie de vampiresa o súcubo y visita el cuarto fúnebre del drácula ruso al que Constanica pasaba la vitalidad de Hull. En su féretro labrado, hay “la figura yacente de una mujer, el perfil más dulce, los párpados más largos, el ceño más triste”, Constanica hecha otra vez estatua, y cuyas formas Hull toca ya con ciertos visos necrofílicos: “Recorro con mis dedos ávidos las cornisas del atroz monumento, palpando sin querer los pies de la mujer, sus hombros, sus facciones heladas” (57). Reminiscencias, quizás, de la escena de *El reino de este mundo* de Carpentier, cuando el masajista Solimán acaricia el cuerpo de mármol de Paulina Bonaparte en la Venus del escultor Canova.

Tanto en el caso de Whitby Hull como en el de Nicolás Sarmiento, tratar a la mujer de Galatea significa cercenarla de su pasado, incorporarla como una cifra más a su vida. Sin embargo, en ambos casos, la memoria, el pasado y las múltiples dependencias y circunstancias de la finada invaden su espacio privado, exclusivo: Whitby alimenta al ruso y a su niño esqueleto, y al final a la familia de refugiados salvadoreños; la mansión de Sarmiento es invadida por la vasta familia moreliana de Lala, y él es condenado a la inmovilidad al convertirse en “el prisionero de las Lomas”. Al animar la estatua el demiurgo intocable e independiente se ve implicado y complicado en su creación.

En “La desdichada” y “Gente de razón” dos pares de cuates, Toño y Bernardo, José María y Carlos María, los hermanos Vélez, veneran de una

manera más o menos fetichista una forma icónica. Son, según el momento San José y Jesús, Quetzalcoatl y su gemelo, Apolo y Dionisio, hermanos, padre e hijo, rivales y amantes. José María adora el vestido de novia de Catalina Ferguson, hermana suya o hija incestuosa de su maestro, vestido que luego pasó (cincuenta años antes) a vestir el maniquí que adoran Toño y Bernardo, como la madre de éste venera el recuerdo de su marido muerto en el simulacro de su uniforme, desplegado en la cama.

“La desdichada” es un maniquí de escaparate comprado por Toño para su amigo Bernardo para el apartamento de estudiantes que comparten en la calle Tacuba del viejo centro de México.⁶ El cuento revive nostálgicamente y resucita al México cardenista de los años juveniles de Fuentes, un mundo que termina con una elegía quevediana a la “región más transparente del mundo”: “éramos lo que éramos, escritores, periodistas, burócratas, editores, políticos, negociantes, ya no éramos un seré, sino un fue, en estos años, y el aire era tan...” (126). Revive a un grupo nutrido de amigos, a una serie de compromisos vivenciales y familiares supuestamente superados. El Waikiki, el cabaret revisitado por Bernardo al final del cuento tiene todo el sabor de la milonga donde Hardoy y Mauro revén a Celina en su “duro cielo conquistado” en “Las puertas del cielo” de Cortázar.⁷ A la Desdichada le falta el dedo anular, imperfección que le da vida, pero que la asocia con otras amantes imposibles como la manca Venus de Rubén Darfo: el “abrazo imposible de la Venus de Milo»,⁸ o con su hermana menor del poema de César Vallejo, “Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja”. Los cuates son un poco más brutos: “¿Por dónde?”. El dedo mochado también evoca a la bisabuela de Fuentes, Clotilde Vélez de Fuentes, una mujer valiente que “se deja cortar un dedo con machete antes de entregar voluntariamente sus anillos de bodas”.⁹ A la vez, esta Clotilde Vélez viene a ser madre de los “veloces Vélez” de “Gente de razón”, José María y Carlos María, guardada en el secreto convento subterráneo. La virgen del convento con “un bozo prominente sobre los labios” (216), es la madre de Catalina Ferguson y de los Vélez, con un “bozo notable en el labio superior” (358) y a la vez “la Privada” de “Viva mi fama”, “esa soberbia mujer cejijunta y de no malos bigotes” (221) y las demás vírgenes asociadas con ella.

El maniquí va cobrando vida para los dos amigos en distinta medida y de diferente manera; hacen una cena formal en honor de La Desdichada, la visten con ropa robada a las fichadoras o a las lavanderas del patio y al final Toño la asesina sumergiéndola en agua hirviendo, quizás para no comprometer su amistad con Bernardo. Para Bernardo es muda, ideal, en cierto modo perfecta, mientras que para Toño es locuaz, violenta, presa de continuas metamorfosis: Penélope y Circe, inmovilidad y movilidad, parálisis y desenfreno. Toño teme los arañosos o infecciones que la “perversidad polimórfica” de la Desdichada puedan infligirle a la pureza de su amigo:

¿Crees que ella tiene derecho a interponerse entre tú y yo, destruir nuestra amistad, hechizarte, entorpecer tu voluntad, liberarte para el mal, frustrar tu romanticismo monogámico, introducirte en su perversidad hambrienta de formas? No sé qué opinas. Yo la he visto de cerca. Yo he observado sus cambios de humor, de tiempo, de gusto, de edad, es tierna un minuto y violenta el que sigue; nace a ciertas horas, parece moribunda en otros cuadrantes; está enamorada de la metamorfosis, no de la forma inalterable de una estatua o de un poema. (115)

La Desdichada como estatua, inalterable para Bernardo, movediza para Toño, es inseparable del poema que está traduciendo Bernardo: “El desdichado” de Gérard de Nerval, donde el poeta, “le ténébreux, — le veuf, — l’inconsolé, le prince d’Aquitaine à la tour abolie” habla de dos mujeres opuestas, “les soupirs de la sainte et les cris de la fée”,¹⁰ como las que quizás habiten simultáneamente a la Desdichada. La feminización en el nombre de ésta del título del poema se hace eco de la androginia de la novia-gemela de Arturo, “casi sin pechos pero con un velo púbico abundante” (110), de Madreselva, la madre suplente del torero Rubén Oliva, de Rubén mismo como todos los niños y niñas bien de la Castellana: “como ellos, como caso todo español majo, tenía algo de andrógino” (185).

Si la Desdichada es una estatua de palo, el poema es una estatua de aire: “El poema de Nerval es literalmente el aire de una estatua. No es que la rodea, sino la estatua misma hecha del puro aire de la voz que recita el poema” (84). Las estatuas y los poemas se animan al ser dichos. La perfección de un poema antes de ser dicho es una parálisis, una imperfección, una imperfección ya inscrita en el cuerpo de La Desdicha al haberle sido mutilado un dedo:

un poema de Gerard de Nerval en el que la desdicha y la felicidad son como estatuas fugitivas, palabras cuya perfección significa fijarse en la inmovilidad de la estatua, sabiendo, sin embargo, que semejante parálisis es ya su imperfección, su mal-estar. La Desdichada no es perfecta: le falta un dedo y no sé si se lo mocharon adrede o si fue un accidente. Los maniqués no se mueven, pero son movidos con descuido. (101)

Recordamos *Trilce XXXVI* de Vallejo sobre la Venus de Milo que “manquea[s] apenas”: “Rehusad y vosotros la simetría a buen seguro, a posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía”.¹¹

A Bernardo le entretiene jugar con los significados de decir y desdecir, dicha y desdicha, el poema y la estatua que se animan:

Las palabras de un poema sólo vuelven a *ser*, imperfectas o no, cuando fluyen de nuevo, es decir, cuando son *dichas*. ... decir no es sólo romper un silencio, sino también exorcizar un mal. El silencio es des-decir: es desdicha. La voz es decir = es dicha. El silencioso es el des-dichado, el

que no dice o no es dicho dichoso él—. Y ella, La Desdichada, no habla, no habla..." (121).

El juego abre la referencia de Fuentes más allá de Nerval a poemas como "Nocturno en que nada se oye" de Xavier Villaurrutia, o a "La palabra dicha" de Octavio Paz:

La palabra se levanta / de la página escrita. / La palabra, / labrada estalactita, / grabada columna, / una a una letra a letra. / El eco se congela / en la página pétrea. / *Ánima*, / blanca como la página, / se levanta la palabra. ...Lo que dice no dice / lo que dice: ¿cómo se dice / lo que no dice? / Di / tal vez es bestial la vestal. / ... / Lo que se dice se dice / al derecho y al revés. / Lamenta la mente / de menta demente: / cementerio es sementero, / simiente no miente. / Laberinto del oído, / lo que dices se desdice / del silencio al grito / desoído.¹²

De manera análoga, en un ensayo sobre Borges, Fuentes habla de la actividad de la lectura como el desmantelamiento de los proyectos totalizadores: "El lector es la herida del libro que lee: por su lectura [...] se desangra toda posibilidad totalizante, ideal, de la biblioteca en la que lee [...] El lector es la cicatriz de Babel. El lector es la fisura, la rajada, en la torre de lo absoluto."¹³ Toño es el lector de Bernardo, así como las versiones de Javier en *Cambio de piel* desmantelan las totalitarias construcciones carcelarias de Franz. Quizás por esta razón Bernardo huye de las lecturas y las miradas de Toño y se refugia en la cursi residencia pseudo-andaluza de sus tíos, y la casa de muñecas de su prima Sonsoles. A Bernardo, a punto de despedirse de México, agotado por las exigencias complejas y agobiantes de la familia, de los demás, le tienta la inmovilidad, la literatura como absoluto, o como estatua:

¿Me salva La Desdichada de la obligación de la familia? La muñeca inmóvil podría liberarme de las responsabilidades del sexo, los hijos, el matrimonio, liberándome para la literatura. ¿Puede la literatura ser mi sexo, mi boda y mi descendencia? ¿Puede la literatura suplir a la amistad misma? ¿Odio por esto a Toño, que se da a la vida sin más? (113)

Bernardo asocia la literatura con la mirada de la Medusa, con la inmovilidad. El juego de los cuentos suscita una movilidad edípica amenazante. Los Vélez que veían en su maestro Ferguson un padre incestuoso y un rival descubren que su joven amante es la hermana de ellos; Nicolás Sarmiento en "El prisionero de las Lomas" establece un parentesco falaz con el anónimo usurpador del general Prisciliano Nieves, basado en la complicidad, en el engaño; Arturo tiene una amante idéntica a él, falsa gemela largamente buscada. La Desdichada de Toño, es decir la que cambia y habla, siempre amante en potencia, empieza como madre y acaba como hija.

Cuando él era niño ella le llamaba “retoño”, brote, hijo, pero ahora ella es la niña: “La cama está orinada. Ella no me reconoce, no reconoce a su Toño, mi re-toño, como me decía de niño. [...] La tomé, la arrullé, ahora me corresponde a mí, niña, ahora eres mía” (114). Recordamos los versos de “Piedra de sol”: “mirada niña de la madre vieja / que ve en el hijo grande un padre joven / mirada madre de la niña sola / que ve en el padre grande un hijo niño.”¹⁴

Para Bernardo la figura paterna, asesinada tras la masacre de Tlaxcalantongo, es como La desdichada, una efigie congelada, un espectáculo, fijada en una inmovilidad impotente pero que supone una amenaza latente. Como para la madre de Harriet Winslow en *Gringo viejo*, o Rosenda Pola en *La región más transparente*, para la madre de Bernardo, el marido militar ausente, muerto o dado por muerto es un trauma sin resolver y por resolver a través del hijo o la hija. Como grotesco fetiche militar y altar doméstico, mantuvo durante muchos años el uniforme de su marido tendido en la cama: “La túnica con botonaduras de plata. El kepi con dos estrellas. [...] Éste era su perpetuo Te Deum doméstico. [...] Como si la gloria y el requiem de una batalla desaparecida la acompañasen siempre a ella. Como si esta ceremonia de luto y amor fuese la promesa de que el esposo alguna vez (el padre) regresaría” (92). La exposición de la ropa de La Desdichada es una precaria repetición de esta consagración paralizante.

Como con Vivien Leigh en el videocassette de Whitby Hull, aquí es el cine el que mete los perros en danza. Unos quince años después de la muerte del padre, la madre escribe desde Guadalajara para anunciar que ha levantado el uniforme del padre porque lo ha visto a él, vivo y moviéndose en una película muda: “con el mismo uniforme que yo he cuidado tan celosamente, tu padre, hijo mío, moviéndose, acicalándose el bigote, descansando la mano en el cinturón, mirándome a mí, hijo mío, a mí, Bernardo, me miró a mí. Lo he visto. Puedes regresar” (113). El deseado regreso del joven marido muerto es inseparable del del hijo lejano. Ante la amenaza del “simulacro móvil del cine” como llama la película, Bernardo opta por “la muñeca inmóvil” de la literatura (113).

Bernardo opta por esa inmovilidad; el autor de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, no. Los Vélez también optan por la clausura, lo ideal, lo inmóvil para excluir las exigencias de los demás:

¿Cuáles eran los límites de la creación? No hay artista que, en su ánimo más íntimo, no se haya hecho esta pregunta, temeroso de que el acto creativo no sea gratuito, no sea suficiente, sino que se prolongue en las exigencias de quienes habitan una casa, leen un libro, contemplan una pintura o asisten a una representación teatral. ¿Hasta dónde llega el privilegio individual de crear; dónde empieza la obligación compartida con los demás? La única obra consumida en el puro yo, despojada de su potencial nosotros, sería la obra sólo concebida, nunca realizada. [...] Pero en este universo apriorístico reinaba la muerte. (349).

La casa de Whitby Hull es ocupada por los refugiados salvadoreños; la de Nicolás Sarmiento por los campesinos de Morelos, las páginas de *Constancia* por nosotros los lectores y por docenas de vírgenes castas y cachondas. «Apararé la llama de la vestal intacta,” dice Darío, “¡y la faunesa antigua rugirá de amor!”¹³ ¡Viva la Virgen!

NOTAS

1 *Constancia y otras novelas para vírgenes* (Madrid: Mondadori, 1989), p. 244. En los sucesivos las referencias a esta edición se darán entre paréntesis en el texto.

2 “Cronología personal”, redactada por Fuentes, en Julio Ortega, *Retrato de Carlos Fuentes* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: Barcelona, 1995), p. 114.

3 Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 228.

4 *La muerte de Artemio Cruz* (Fondo de Cultura Económica: México, 1972, p. 206.

5 Ramón López Velarde, “Elogio a Fuensanta”, *Obras* (FCE: México, 1986), p. 62.

6 “Paz y [José] Alvarado habían compartido una buhardilla del centro cuando estudiaban derecho en San Ildefonso, y allí se llevaron a vivir a una maniquí bautizada ‘La Rígida’ y que me sirvió de tema para un cuento, *La desdichada*, en la que el papel de Bernardo corresponde a un retrato imaginario del joven Octavio”, “Mi amigo Octavio Paz”, en *El País* (Edición Internacional), 18 al 24 de mayo de 1998, p. 7.

7 Julio Cortázar, *Bestiario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), p. 138.

8 Rubén Darío, “Yopersigo una forma...”, *Prosas profanas*, en *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 622.

9 en Julio Ortega, op.cit., p. 104. Véase también *Los años con Laura Díaz* (Alfaguara: México, 1999), pp. 21-3.

10 Nerval, *Les Chimères* (Genève: Droz, 1966), p. 5.

11 *Los heraldos negros*, *Trilce* (Barcelona: El Bardo, 1972), p. 129.

12 Paz, p. 326

13 *Geografía de la novela* (México: Alfaguara, 1993), p. 65.

14 Paz, p. 269.

15 “Ite, Missa est”, *Prosas profanas*, p. 571.

LA FIGURA DEL ORIGEN EN LA MEMORIA POSDICTATORIAL

Teresa Basile

Universidad Nacional de La Plata

“Pero ¿cómo se formaron las larvas del terror en el Uruguay de la fiesta democrática? ¿De dónde salieron los torturadores que fueron con nosotros a la escuela laica y gratuita y obligatoria, y vivieron en nuestro barrio, y en determinado momento imprevisible pasaron al acto?”. Alicia Migdal¹ (1992)

1. Introducción

El inicio de la democracia en Uruguay, luego de una extensa permanencia bajo régimen dictatorial (1973-1984), significó una considerable apertura en el ámbito cultural, una puesta en marcha de los mecanismos propios de la esfera pública. Ciudadanos, intelectuales, escritores y diversas instituciones mostraron un renovado interés por indagar los dispositivos identitarios de la comunidad uruguaya, fracturados por la experiencia de la dictadura y que requerían de un profundo debate clarificador. Desde diferentes espacios se llevó a cabo la tarea de discutir el pasado reciente y el de más largo alcance, revisar los efectos de la dictadura, imaginar una posible democracia o saldar las cuentas pendientes.

En este contexto es posible situar el auge de la novela histórica como una de las marcas más significativas del campo literario uruguayo de la posdictadura (iniciada en 1985). Varias de estas novelas vuelven su mirada hacia el pasado, en especial el siglo XIX, a fin de reflexionar sobre las posibles causas o los antecedentes de la represión estatal que se desplegó

durante la última dictadura e inician una relectura de la historia oficial, una suerte de lectura a contrapelo que cuestiona la idea de nación, el relato del progreso y los imaginarios más complacientes de los orientales. En las recuperación del pasado histórico que estas novelas emprenden, me interesa detenerme en la figura del “origen” como un momento clave para volver a diseñar un recorrido sobre la historia nacional.

La imagen de la nación, o casi mejor, la nación como una “comunidad imaginada”³ capaz de dar identidad colectiva a sus habitantes, se configura a partir de dos operaciones del relato. Por un lado se trata de una *narración de la nación* que elige su “origen” y edifica un recorrido, establece cortes, inicios y utopías, prefiere detenerse en ciertos momentos significativos que vincula en un decurso temporal. En definitiva, ordena estos elementos en un determinado entramado narrativo. Por otro lado, la nación se articula en torno a una serie de imágenes que adquieren el valor de emblemas, figuras, símbolos que, en un procedimiento de índole metonímico, suelen sintetizar aquellos eventos o momentos, los monumentos, que son “ejemplares” para la memoria nacional.

En el caso uruguayo me interesa retomar dos de los imaginarios predominantes de la comunidad oriental, anclados en dos momentos fundantes de su historia: por un lado, las luchas de la independencia dieron lugar a lo que Real de Azúa denomina la “tesis de la independencia clásica”⁴, un relato épico que hace de la independencia un logro largamente anhelado y finalmente alcanzado por la casi exclusiva voluntad y acción del pueblo oriental, se trata de la *fundación del origen nacional*. El otro imaginario se inicia con la modernización y consolidación del Estado uruguayo, llevadas a cabo por la dictadura de Latorre a fines del siglo XIX, y alcanza su plena realización con los gobiernos de Batlle. El llamado *imaginario batllista* postula el progreso y desenvolvimiento de las riquezas del país, destaca la importancia de las instituciones liberales y democráticas, señala la situación peculiar del Uruguay que se diferencia del resto de América Latina por carecer de un fuerte legado colonial. De allí provinieron tópicos como “La Suiza de América”, “La Atenas del Plata”, “El campeón cultural de América”.

Antes de abordar el análisis de las novelas históricas de la posdictadura, es imprescindible considerar, aunque brevemente, el ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz —escrito hacia fines del siglo XIX y principios del XX— ya que es en esta obra donde se funda la imagen del origen nacional en el interior de este género literario. En gran medida las novelas de la posdictadura discuten y revisan el modelo de origen instaurado por este novelista.

Fue Eduardo Acevedo Díaz quien configuró de un modo paradigmático el origen de la nación oriental en su ciclo de novelas históricas. “Si se concede generalmente que los estados nacionales son “nuevos” e “históricos”,

las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado", dice Benedict Anderson. Esta frase nos permite poner en contacto dos momentos históricos relevantes en la constitución del Estado-Nación del Uruguay: los años en que Acevedo Díaz escribe y publica (de 1888 a 1914) sus obras, un período atravesado por el impacto del proceso modernizador que impulsa la formación y consolidación del Estado moderno luego de las luchas entre las divisiones; y la etapa de las guerras de la independencia, "representada" en su narrativa histórica como el origen de la Nación oriental. Desde un Estado que está en vías de consolidarse, Acevedo Díaz reconstruye los inicios de la nación como un momento clave en el cual buscar "un astro que alumbró el sendero del porvenir". De este modo coloca el origen como punto inicial de una narrativa del progreso nacional, de un relato evolucionista que enhebra una continuidad histórica entre aquel pasado independentista y el presente en el cual su autor escribe. Los límites de la nación se extienden desde la colonia hasta la utopía del país moderno y civilizado. Frente a un presente signado por la dictadura de Latorre, a la cual Acevedo Díaz se opone virulentamente, éste decide volver su mirada hacia el pasado, representar el origen nacional en el cual poder encontrar los valores (independencia, heroicidad, democracia) entonces perdidos. En momentos en que el estado, débil aún, buscaba consolidar sus instituciones, las novelas de Acevedo Díaz se ocupan de fortalecer la idea de nación. El origen de la independencia se tinte, entonces, de un discurso épico -abundan especialmente las referencias a la *Ilíada*- que reúne y articula una perspectiva positivista en la concepción de la sociabilidad primitiva del gaucho y una visión romántica que señala su heroicidad. Esta matriz épica-romántica-positivista permite conjurar los aspectos más sangrientos y salvajes de las guerras de la independencia, situarlos en una época cuyo primitivismo se trueca en aquellos valores que fundan las glorias nacionales. Tampoco está ausente cierta imaginaria religiosa que hace del origen nacional un culto con sus propios héroes y mártires. La sangre vertida en las luchas hace de los gauchos héroes anónimos: "sacrificios de sangre que debían recordarse poco después como tradiciones incorporadas a la tierra y orígenes gloriosos de una joven historia" (N, p.390).

Ciertas figuras condensan la idea de unidad nacional, de confraternidad entre sus miembros, de cohesión, y las relaciones entre los personajes representan, de un modo esquemático, las fuerzas o elementos que configuran la nación. El triángulo amoroso entre Ismael, Felisa y Almagro (o el de Natalia, Luis María y De Souza) sintetiza las fuerzas históricas puestas en juego. La amistad entre Luis María, hijo de una familia patricia de Montevideo; Cuaró, el indígena charrúa y el negro liberto Esteban postulan la armonía de las razas mientras el estanciero Robledo protege a los matronos en su hacienda y les da trabajo, sellando la conciliación entre las diferentes

clases sociales. La patria se metaforiza en la figura de la gran familia. Ante el anuncio del desembarco de los Treinta y Tres Orientales, la novela finaliza con el abrazo final de Luis Marfa y Ladislao, "los dos miembros de una misma familia" que "sellaban el pacto de la cultura y de la semibarbarie" (p.394). Luis Marfa, herido de muerte en la victoria de Sarandí, tiñe con su sangre la bandera artiguista de los Treinta y Tres orientales. La epopeya de la independencia se instaura como tradición en esta bandera que condensa la "sangre derramada", memoria y síntesis de la lucha por el ideal de la libertad. La bandera, como ícono de la nacionalidad, se opone a las divisas de blancos y colorados.

No sólo las muertes heroicas, la bandera o la fraternidad tejen y edifican la nación, por momentos todo elemento parece estar apuntando a lo nacional: el pericón, las fiestas populares, las descripciones de la naturaleza con sus frutos particulares, el uso de un lenguaje con dialectismos indígenas, las figuras femeninas, le vestimenta, el caballo, entre otros.

En estas perspectivas encontramos la *fundación del origen nacional* tramado en las redes de un discurso épico-heroico, presentado como un momento ejemplar, inicio que prefigura las posibilidades del futuro modernizador que Acevedo Díaz vislumbra para el futuro.

Las novelas históricas de la posdictadura ponen en crisis estos relatos fundacionales, estos imaginarios autocomplacientes, a través de una narración alternativa de la nación, que retraza el itinerario de la historia deteniéndose en los momentos de emergencia y predominio de políticas sustentadas en el despliegue de la violencia por parte del Estado. Con ello diseña una nueva cartografía que cuestiona la temporalidad del progreso. Utiliza, para esta nueva lectura de la historia nacional, ciertos "entramados" narrativos y determinadas formas del discurso que mezclan elementos de la tragedia, el género policial, el testimonio, la epístola, la autobiografía, entre otros. Con ello se alejan y oponen al discurso épico característico del ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz. Asimismo, estas ficciones deconstruyen los íconos del imaginario nacional y ponen al descubierto los mecanismos de montaje de la memoria basados en el ocultamiento de la violencia que les dieron origen.

En el presente trabajo sólo me voy a detener en el punto inicial del relato de la nación, en la elección y configuración del "origen". ¿En qué consiste la idea de "origen" que estas novelas postulan?, ¿Cómo reformulan el "origen" en la nueva lectura que llevan a cabo de la historia nacional? Procuramos ceñir algunos de sus rasgos a partir del siguiente corpus: *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos (1989), *El príncipe de la muerte*, de Fernando Butazzoni (1993), *El archivo de Soto*, de Mercedes Rein (1993) y *Una cinta ancha de bayeta colorada*, de Hugo Berbejillo (1993).

2. Variaciones sobre el origen

La primer operación consiste en diluir el carácter unívoco y prefijado del "origen" nacional y sustituirlo por una apertura hacia la pluralidad de orígenes. La dimensión "ficcional" del discurso histórico, señalada reiteradamente por los críticos, autoriza un margen de libertad en los posibles recortes de la historia. Cada nuevo relato selecciona su propio "origen", sujeto a los intereses y postulados inscriptos en el armado de ese mismo relato. Entonces el origen se convierte en un punto de elección - anclado, desde luego, en hechos históricos relevantes-, en un lugar ambiguo que puede variar según las necesidades del presente. Conviene entonces hablar en plural no sólo porque son múltiples los posibles lugares del origen nacional, sino porque, además, varía su índole¹⁰.

No obstante es necesario acotar esta afirmación, ya que las novelas históricas que conforman el corpus aquí elegido no cuestionan hasta sus últimas consecuencias la capacidad representativa del discurso histórico, ni su relación con cierta dimensión de la verdad, o al menos, una búsqueda de la misma. El señalamiento del carácter ficcional del discurso histórico resulta un procedimiento para poner en duda las pretensiones de universalidad y validez del discurso oficial. Por otra parte, al apuntar hacia historias alternativas, tampoco pretenden otorgarles el mismo carácter de verdad que al discurso que critican, de allí la indefinición, las ambigüedades, la falta de resolución en varias de estas novelas que proponen una historia alternativa sin reificarla.

¿Cuáles son, entonces, los posibles orígenes de la historia uruguaya?, ¿El de la independencia -y en este caso se trata de un origen nacional y "patriótico" como el que indaga Acevedo Díaz-, el de la consolidación del Estado moderno -y aquí el origen coincide con el inicio de la primera dictadura uruguaya de Latorre- o el origen del terrorismo de Estado -punto más alejado del origen patriótico?

3. Las larvas de la dictadura. El origen como inicio de la violencia del Estado

¿Es posible encontrar en este corpus de novelas históricas la preferencia por determinados orígenes en detrimento de otros?

El *origen de la violencia de Estado* sustituye al de la Nación-Estado de un modo casi obsesivo en estas ficciones. El primer gesto consiste en invertir los valores, ya no se trata de consolidar una imagen sólida de la nación. Por el contrario, la experiencia de la última dictadura invita a revisar las narrativas heroicas de la historia en un intento por encontrar los antecedentes de la violencia estatal. Fragua una lectura a contrapelo que se

detiene en los eventos más sangrientos del siglo XIX. Pero, lo curioso es que no encontramos una mera inversión, sino la inscripción de la violencia en el espacio del origen fundacional de la Nación-Estado. El relato retiene marcas del entramado épico-heroico-progresista para escribir en su interior el contrarrelato de la violencia. Por ello, se privilegia una serie de imágenes duales y antitéticas, una suerte de Jano¹¹, que al mismo tiempo retoma y critica el valor de lo heroico característico de la narratividad oficial, señalando las contradicciones entre los discursos estatales y su praxis bárbara.

Los dos momentos ya citados se privilegian como puntos claves del origen: la gesta de la independencia y la conformación del Estado moderno. Y en ambos se instala, como su otra cara, el origen de la violencia.

La revisión de la gesta independentista es el momento privilegiado en *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos, el genocidio de los charrúas se cruza con los personajes y victorias de las guerras de la independencia. La novela ocupa dos tramos temporales en la vida de Bernabé Rivera, de 1811 a 1826 y de 1831 a 1832, momentos claves de la independencia uruguaya que Eduardo Acevedo Díaz privilegia para escribir la épica nacional pero en cuyos intersticios De Mattos sitúa el genocidio de los charrúas. Selecciona de este lapso el lado oscuro de la historia, construye otro origen, el de las prácticas más violentas de los sectores dirigentes político-militares. Allí donde se desplegaba una épica nacional, el texto narra una tragedia.

El destino de Bernabé sigue el modelo de la tragedia griega. Bernabé encarna el ethos militar -"se desveló por ser un militar inobjetable"- caracterizado por una exacerbación -desmesura- en el cumplimiento del deber, un extremismo que desemboca en su teoría de la aniquilación y que le confiere la estampa de héroe trágico. En sus primeras acciones aparece en su fase ascendente y heroica, uno de cuyos puntos culminantes, la batalla de Sarandí, sirve de marco para formular la teoría de la "aniquilación" que Bernabé sustenta y pone en práctica con la tropa de Allen Castro: "Si toca perder hay que perder apenas; si se gana hay que ganar por aniquilación. Por eso ninguna batalla termina cuando el enemigo se retira. Toda baja que todavía le causemos, todo hombre que se rinda, toda arma o caballo que le quitamos, es un hombre, un caballo o un arma que mañana o pasado no tendremos enfrente" (p.38). El mismo método que utilizará con los charrúas y que luego éstos se apropiarán para aplicarlo en su contra: "La adhesión de Bernabé a este principio, le reportó varios éxitos, le granjeó parte de su fama y también lo precipitó a la muerte" (p.38). La desmedida heroicidad de Bernabé tiene esta doble cara, manifiesta aquí en las sucesivas victorias que culminan con el grito "¡Bernabé, Bernabé, Bernabé!" pero que incuban el principio que lo llevará a la muerte. Su caída sigue también los resortes del héroe de la tragedia griega, el ethos militar se convierte en hybris, transgrede "los límites del orden último del mundo", el héroe enceguece y "pierde el tino". Su feroz persecución a Polidoro lo convertirá en un cazador -"¡Ya los

tenemos a esos perros"- que termina ocupando el lugar de la presa: "murió solo, como si fuera un perro" (p.138)¹³. La identidad del coronel se resuelve en una anagnórisis final que le devuelve su rostro: "Engendró odios que, desde el mismo inicio de su cautiverio, lo privaron de toda posibilidad de sobrevivencia. No fue clemente y, en la última hora, el turbio espejo de un charco le devolvió su imagen" (p.113).

La figura de Bernabé resulta ambigua, ambivalente, compleja ya que se eleva como héroe para caer trágicamente, no se trata de borrar su dimensión heroica sino de leerla en clave trágica, leer el otro lado de la trama. Gesto que marca gran parte de estas novelas históricas de la posdictadura: oponer a las narrativas oficiales, su otra cara. La elección de este entramado trágico es doblemente significativa, no sólo porque señala un "fratricidio" -desplazamiento del parricidio de Edipo leído en clave de los 80- en los orígenes de la historia uruguaya, sino además porque se opone a un discurso épico, intenta deconstruir los supuestos de la épica. Josefina se ocupa de ello: "El esplendor de los versos de Homero nunca me ha enceguecido. No olvido quienes eran, en realidad, los aqueos: bestias depredadoras. Siempre los vi con los ojos de Andrómaca" (p.28). El editor completa la idea convirtiendo al héroe épico de Homero en un héroe trágico de Sófocles: "yo optaría por convocar el espíritu más compasivo de Sófocles" (p.25). Desde esta perspectiva el relato trágico de esta novela aparece como la inversión de la épica y coincidiría con la lectura a contrapelo que el texto realiza de la etapa de las luchas de la independencia. El origen pierde, además, su dimensión utópica -o al menos de cierta utopía- aunque sí conserva un valor prospectivo, la posibilidad de inicio de una nueva etapa en la cual el desencanto, la duda, la compasión, sirvan como vallas a la violencia.

El origen es también en la economía de la novela el objeto de la investigación que Josefina emprende a pedido de Federico Silva pero que luego se convierte en el lugar donde ella va a buscar una respuesta para la violencia que la rodea. La novela vincula una serie de momentos claves -y trágicos- de la historia uruguaya, entre los cuales se destacan el exterminio de los charrúas, ocurrido en la etapa de la guerra de la independencia, -que Josefina se ocupa de auscultar- y el año 1885 cuando Josefina escribe su relato sobre los indígenas a pedido del periodista. Este segundo momento corresponde al "militarismo", inaugurado con la toma de poder por Latorre en 1876 y que alcanzó sus peores momentos durante el gobierno de Máximo Santos (1882-1886). Ambos períodos se asemejan en más de un sentido: constituyen, como ya vimos, los dos inicios históricos privilegiados por la narrativa oficial, la independencia y la formación del Estado moderno impulsada por la dictadura de Latorre; en ambos se destaca la fuerte presencia de los sectores militares; se representan, además, en su doble y contradictoria faz. En el presente en que Josefina escribe, al gobierno de Latorre, la primer dictadura uruguaya, legitimaba su accionar en el discurso

modernizador, el mismo discurso con que el padre de Josefina justificaba el exterminio de los charrúas. De este modo, indagar la historia de la campaña contra los charrúas significa, también, una crítica a las políticas civilizatorias que combatían la “barbarie”, a las propuestas modernizadoras que veían en los charrúas una rémora para el progreso, implica leer el lado oscuro de la civilización en la certeza de que, como dice Benjamin, “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”. Josefina percibe los costos de estas políticas: “¿La modernización de nuestros campos pasaba necesariamente por el exterminio y la disolución de los charrúas?” (p.58)

El príncipe de la muerte, de F. Butazzoni, *Una cinta ancha de bayeta colorada*, de H. Berbejillo y *El archivo de Soto*, de Mercedes Rein se sitúan plenamente en la época del militarismo que inauguró la primer dictadura uruguaya con el gobierno de Latorre. Pero fue justamente este mismo período el que inició la consolidación del Estado moderno. La contradicción, la antítesis es la figura privilegiada para desmontar los presupuestos del discurso civilizador y modernizador que ocultaban un accionar pautado por una serie de crímenes emanados del gobierno. Sarmiento aparece reiteradamente en estas novelas como un índice de estas contradicciones y se puede hablar de una reescritura de la tensión entre civilización y barbarie.

La representación de la dictadura de Latorre parece poner en escena, dramatizar el giro mismo de la actual reflexión sobre la identidad uruguaya, esto es, cierto desengaño frente a un imaginario autocomplaciente y el comienzo de una búsqueda de aquellos signos que indiquen la presencia de la violencia en la historia nacional. El ángulo preferido para abordar al militarismo de Latorre es la contraposición entre un proyecto político que intentaba construir un Estado moderno y el empleo de una metodología del terror para alcanzar aquel fin. Esta contraposición tiene el efecto de mostrar el otro lado de la modernización, aquel lado oculto que el imaginario uruguayo no percibió en este siglo pero que ahora la dictadura de los setenta tuvo la virtud de descubrir, sacar a luz. Por eso creo que la perspectiva de estas novelas frente a la dictadura de Latorre, el enfoque sobre su contradicción parece señalarnos el giro de la reflexión uruguaya, la que si antes visualizó sobre todo el inicio del proyecto modernizador, ahora lee preferentemente la otra cara, el inicio de las dictaduras.

En *Una cinta ancha...*, los crímenes ordenados por Latorre irrumpen y desarticulan el espacio de la modernización, los cadáveres que flotan en la bahía conviven con “los lanchones que desembarcan los productos de ultramar: tabaco, bebidas, telas de Manchester, toros y carneros de raza, arquitectos franceses e italianos, maquinarias” (p.110). Lo visible y lo invisible denotan en *El príncipe de la muerte* la coexistencia de dos mundos opuestos, “no podía diferenciarse demasiado Montevideo de Rotterdam si

uno fuera capaz, siempre de distinguir la ciudad invisible que acechaba detrás de la amable urbe que a todos complacía" (p.316)

El origen es, además, el punto inicial de un determinado relato más amplio que de algún modo está contenido en su interior. ¿Es posible advertir una trama más abarcadora de la historia uruguaya? *¡Bernabé, Bernabé* no se detiene exclusivamente en el origen de la independencia, va más allá y pone en contacto los diferentes momentos de emergencia de la violencia en la historia oriental. Una nueva cartografía diseña un recorrido que parte del genocidio de los indígenas y lo vincula con el militarismo de Máximo Santos, la dictadura de Baldomir, el genocidio del nazismo y, obviamente, la última dictadura militar¹⁴. Es posible leer una historia de la violencia del Estado en el caso uruguayo, un itinerario por los gobiernos autoritarios, una fuerte presencia del sector militar en varios períodos, en definitiva, una continuidad que explicaría la presencia de la última dictadura uruguaya o, al menos la haría reconocible en esta trama.

4. Origen/inicio

El origen, entonces, pierde la dimensión ejemplar cifrada en el relato fundacional, ya sea como inicio de la épica nacional o como germen del imaginario en torno al Uruguay moderno y democrático, a la "Atenas del Plata". Estas novelas parecen sugerir que la Nación-Estado logró configurarse y consolidarse en el cruce de dos prácticas: la violencia como estrategia de los sectores militares y gubernamentales para alcanzar la independencia o imponer la modernización pero también para homogeneizar la ciudadanía e instaurar una "civilización" que requiera el exterminio de los indígenas y de todos aquellos que se oponían; además este proyecto político fue sostenido por una práctica escrituraria que borraba estos hechos y reescribía la historia nacional como un relato épico o civilizatorio. Es posible auscultar la presencia de la violencia allí donde se nos narraba una gesta gloriosa de la nación. En un giro similar al que da Foucault en su lectura de Nietzsche, quizás resulte útil sustituir la idea de "origen" por la de "inicios"¹⁵, para señalar el gesto desmitificador característico de estas novelas históricas.

La pérdida de ejemplaridad, no hay duda se debe en principio a que se trata del origen de la violencia. Las novelas despliegan un amplio muestrario de escenas de torturas, asesinatos, traiciones, abusos, sicarios, y toda una gama de actos de barbarie. Pero también es factible reconocer la injerencia, en el clima intelectual de la posdictadura uruguaya, de las actuales teorías que ponen en crisis y revisan la idea de nación y sus relatos fundantes y ejemplares, tal como más adelante anotamos.

5. El origen como “secreto” y como “deuda”

En el ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz el origen fundacional se inserta en una narración del progreso, en una temporalidad lineal y evolutiva. Por el contrario, el relato de la violencia cuestiona esta lógica y coloca otra temporalidad y una diferente vinculación entre pasado-presente y futuro.

El regreso al origen de la violencia se postula, lejos de una apropiación conservadora, como lugar a revisar para efectuar dos operaciones. Estas novelas capturan el origen a través de dos imágenes: el *secreto* y la *deuda*. Y ambas requieren de un retorno para escribir la historia de lo “mal-dito” y así saldar, de algún modo, la deuda con las víctimas. El origen incluye una dimensión transformadora, una demanda cuyo cumplimiento se hace necesario para imaginar el futuro. De este modo el futuro sólo puede ingresar por el regreso previo a la memoria.

El origen, o mejor el inicio, como “secreto” atraviesa en menor o mayor medida, el corpus de novelas históricas aquí elegido. El terrorismo de Estado dispuso borrar las huellas de su accionar, colocarlas en el olvido, ocultarlas o sobreimprimirlas con discursos fundados en el progreso, la civilización, la modernidad. El olvido como práctica de gobierno toma cuerpo en un modo de hacer política: el secreto. Oculta su accionar en el anonimato de sus sicarios, borra las pruebas y presenta a la sociedad -y a la historia- una versión purificada de su gestión. Como sabemos, las últimas dictaduras del cono sur abusaron de esta práctica, pero las novelas históricas se vuelven al pasado para reflexionar sobre esta modalidad propia de los gobiernos autoritarios. Varias de ellas se proponen, alternativamente, criticar las políticas urdidas en el secreto y narrar las memorias de lo callado. El olvido es entonces la cara superficial de una memoria contenida, latente y es pasible de recuperarse ya que no es fácil borrar sus huellas. Casi de un modo freudiano el olvido es producto de una represión, ahora impuesta por el poder, que requiere sacar a la superficie sus recuerdos para restablecer el equilibrio y la cura del cuerpo y la psique social.

Es en *El príncipe de la muerte*, de Fernando Butazzoni donde estas cuestiones ocupan un lugar central. La novela relata las peripecias de su protagonista, Montenegro, enviado a Génova por los unitarios en misión secreta que intenta derrocar a Rosas para convertirse, finalmente, en matón a sueldo de los gobiernos de Sarmiento y Mitre.

Esta novela cuestiona todo un modo de perpetrar la historia en el anonimato, a través de los “pactos secretos”, con la agencia de matones. En momentos en que el Estado, tanto en Argentina como en Uruguay, procuraba sentar las bases de su modernidad a través de un discurso civilizatorio capaz de legitimar su lucha contra la barbarie, instituyó al mismo tiempo una

organización secreta de sicarios que cometían los crímenes “necesarios” para los fines del progreso. Narrar esta otra historia significa leer a contrapelo el discurso de la civilización, descubrir la locura allí donde debe anidar la razón.

Toda la serie de aventuras de Montenegro se desarrollan en el secreto. Desde sus inicios políticos en Génova, Montenegro comienza a actuar en forma clandestina, ingresa en una historia que se trama en la oscuridad. Es enviado a Génova en una misión secreta, urdida por los unitarios en contra de Rosas. En Barcelona descubre que su propio pasado, el de sus ancestros forma parte de una historia oculta y perturbadora, signada por la locura y las traiciones de los Habsburgo y allí pone en práctica el “pacto secreto” para liberarse de sus enemigos. Su experiencia amorosa, el tráfico de armas en Cuba y las políticas implementadas por los gobiernos del Río de La Plata que lo contratan como criminal, se desanudan en el secreto.

Pero esta voluntad de imponer el secreto se vuelve imposible; cuando muere, Montenegro recupera “la catedral de sus palabras, la inmensa catedral que él había erigido durante toda su vida sin saberlo, noche a noche, pensamiento sobre pensamiento: cada amanecer estaba ahí, cada muerte, cada una de las víctimas de su cuchillo, de su machete, de sus conjuras, cada uno de los espectros...se guarecía en el templo de sus palabras. Tenían nombre y apellido y formaban una galería de sombras (p.417). En esta escena el silencio se convierte en palabra y texto para ingresar a la historia.

Las múltiples memorias personales, los actos del horror y la violencia se convierten al mismo tiempo en base de la historia y en identidad de estos pueblos. Montenegro muere pero perdura su capacidad de recuerdo que se ha desprendido de su individualidad para poder retener la historia del futuro. Los crímenes de Montenegro se continúan en la apoteosis de las barbaries de la Guerra de la Triple Alianza. Cuando yace moribundo en el piso, integra en su memoria lo que aún no ha acontecido -la Guerra desatada contra Paraguay por la Triple Alianza- pero que le pertenece por participar de similares rasgos de violencia y criminalidad: “Desde el futuro le llegaba la memoria de otros odios y otras muertes aún no acontecidas. Galopaban sobre la espuma de ese río los caballos de la destrucción, los potros de la guerra llegaban hasta él para narrar la historia, el delirio, el caudaloso infortunio que habría de prolongarse por años, mientras los dispersos despojos de su cuerpo iban convirtiéndose en polvo, en aire, en nada. Y supo el futuro” (p.409).

Estas historias de crímenes y locuras, sin embargo, conforman parte de la historia de América Latina, la historia no oficial, oculta, aquella que los gobiernos deseaban borrar pero que, no obstante permanece y construye su propia memoria, una memoria de lo “mal-dito”, una historia a la vez sórdida y silenciada.

El origen de la violencia como secreto, oculto, silenciado está presente, con variantes, en el resto de las novelas aquí elegidas y condiciona un relato armado en torno al acto de *averiguación*. Desenterrar, descubrir ese secreto inscripto y borrado en el origen demanda una tarea detectivesca: indagación, recolección de datos, interrogatorios y conversaciones, acopio de testimonios y fuentes, validación de los argumentos, verificación de los datos, uso de archivos y memorias privadas, toda una serie de dispositivos que adoptan diversas formas del relato. *El Archivo de Soto*, de Mercedes Rein, utiliza el código del género policial para relatar las peripecias de Carlos en un recorrido que suspende la resolución del crimen.

La novela se abre con una carta de J.J. Soto que coloca en escena el nudo a resolver: el asesinato de su hijo Carlos a manos de los comandantes Santos, Tajés y Varela, servidores del “dictador Latorre”. Inmediatamente su padre advierte “La causa de ese crimen permanece aún envuelta en el más impenetrable misterio” (p.7). Un crimen y su resolución guiarán el desarrollo narrativo con un comienzo que parece augurarnos una trama policial. Pero el texto finaliza con el mismo crimen sin resolver aunque cargado de diversas interpretaciones que tiñen de sospecha la versión oficial.

El relato policial canónico se desvía y sirve, no para restaurar un orden sino para poner en escena el debate en torno a los modos legítimos de impartir justicia. Aquí la reescritura de la historia implica un doble propósito: desvirtuar la historia oficial sobre el asesinato de Carlos pero sin que ello signifique necesariamente llegar a otra verdad, sino detenerse en las contradicciones e incongruencias que presenta el caso: “Nunca lo sabremos ni sabremos lo que Héctor ocultaba y temía tanto ¿Otro complot? Puede ser, aunque suene novelesco, aunque los historiadores rechacen este ejercicio de simetría delirante” (p.142). La imposibilidad de llegar a una certeza, las contradicciones, la falta de claridad en los datos revelan la manipulación que el gobierno de Latorre hizo de los documentos a fin de oscurecer o borrar su responsabilidad.

Ciertas escenas de *El príncipe de la muerte* siguen también las normas del género policial, en especial aquellas que se sitúan en los países europeos. En forma paralela, tanto Montenegro como el oficial Peduzzi intentan resolver el mismo enigma que rodea la frase del medallón, pero en ambos casos no se alcanza la resolución del enigma. En el lugar de una metódica racionalidad que alcance la verdad en torno al crimen de Pomerin y restaure el orden social, tanto Montenegro como el policía italiano ponen en práctica la tortura como método de interrogación y el asesinato como el cierre del enigma.

Cercano al género policial, el *juicio* se convierte en un modo de tramar la narración. En *¡Bernabé, Bernabé!*, Josefina se aboca a la tarea de escribir la historia de Bernabé Rivera, pero más que un relato acabado, lo que Josefina emprende nos coloca en los preliminares de un juicio: la recolección

de documentos, la conversación con los testigos, la verificación de las informaciones por medio de fuentes confiables, las reflexiones en torno a los argumentos de la defensa y la acusación. Sin embargo el juicio se detiene antes de la sentencia final. Josefina, acorde a lo que en una entrevista expresó T. de Mattos se niega a dar una sentencia: "No voy nunca a ser juez" (p.58).

En *Una cinta ancha...* el juicio también aparece desplazado hacia el futuro, Salamanca le advierte al Goyo Jeta sobre el juicio de la Historia, pero el texto se detiene en los momentos previos: el interrogatorio de Salamanca al Goyo Jeta, las discusiones, la presencia de los muertos como testigos, la cita, los documentos -gacetillas, cartas, partes de campaña, epístolas femeninas, citas de historiadores- que apoyan diferentes puntos de vista sobre los hechos.

En este curioso uso de un entramado que sigue la normativa del juicio podemos entrever el reclamo de la sociedad uruguaya, o al menos de ciertos sectores, ante la responsabilidad de la casta militar-policial que, habiendo sostenido la última dictadura, durante la democracia no recibió juicio alguno por sus atropellos a los derechos humanos. Quizás el juicio a eventos del pasado histórico no es sino un modo oblicuo por el cual estas novelas se remiten al contexto del presente, a la necesidad de investigar, aclarar y llevar a la justicia lo acaecido en la dictadura.

La historia deja de ser el relato del progreso continuo y se articula en una trama policial o adquiere la forma de un juicio. Allí donde el discurso oficial establecía su versión, surge el enigma, contra las certezas de la historia se levantan los casos no resueltos. El enigma es otra de las caras del olvido, sugiere que hay algo que permanece sin resolver, la historia contiene casos pendientes.

El origen como secreto que requiere un acto de averiguación tiene su íntima vinculación con el contexto en el cual las novelas fueron escritas y publicadas: la posdictadura puso en escena el debate sobre la memoria de lo ocurrido durante la dictadura. El olvido fue la consigna del gobierno democrático que culminó con la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, propuesta por el presidente constitucional Sanguinetti y aprobada por el Congreso en 1986, que impidió el enjuiciamiento de los militares y policías de la represión. El intento por revertir esta decisión fracasó ante un plebiscito popular que votó por una mayoría del 54 % la aprobación de dicha ley. El propio Sanguinetti acuñó la frase de "los ojos en la nuca" para condenar como retrógrada toda vuelta al pasado⁶. En este contexto, el regreso a la memoria del pasado para poder proyectar el futuro se vuelve un gesto político. Estas novelas parecen reflexionar sobre la imposibilidad de recomponer el cuerpo social fracturado por la dictadura y la dificultad de imaginar una democracia más estable, a salvo de los eternos retornos de los gobiernos militares, sin asumir en el pasado los momentos de emergencia de las políticas autoritarias.

Ya adelantamos que la “deuda” es otra de las formas que caracteriza el origen, presente en varias de las novelas y de un modo más notable y central en *Una cinta ancha de bayeta colorada* de Hugo Berbejillo. Esta novela desarrolla un relato armado a partir de voces de muertos. En el origen es posible recuperar la memoria de los muertos. Como en Benjamin la utopía, la esperanza se sitúa en el pasado y es necesario restituir en el presente los reclamos de las víctimas, hacerse cargo de sus demandas, saldar las deudas impagas para construir una sociedad más justa.

El periodista Gaspar Salamanca aparece en la casa montevideana del general Gregorio Suárez, el Goyo Jeta, en pleno gobierno de Latorre (1879), dispuesto a iniciar una entrevista que le permita escribir la biografía de aquél. Pero el viejo caudillo ya ha bebido el veneno que, a punto de morir, lo incita a recordar su propia historia, a confesar sus crímenes ante el supuesto periodista. En una escena de interiores se desarrolla el diálogo que de un modo ambiguo oscila entre la confesión y el interrogatorio, lo cierto es que en esta escena se oponen lo público, la versión oficial de los hechos, a lo privado, la memoria de los muertos y la biografía oculta del Goyo Jeta.

A estas dos voces se suma la de Lucas Bergara, degollado por orden de Latorre y arrojado al agua. Previo a estas escenas, la novela se abre con un “Preludio en el agua”. El Comandante Felipe Frenedoso cuenta su propia muerte a manos de sicarios de Latorre quienes luego lo arrojaron a las aguas de la bahía. La escena culmina con la devolución del cadáver, preludio de los múltiples cuerpos que se levantarán de la tierra para ocupar un lugar en la historia: la cabeza que no logran enterrar de Crispulo Sosa, la aparición fantasmal de César Díaz durante el sueño del Goyo pidiendo venganza, el recuerdo de la madre muerta del Goyo, y, finalmente, las manos de los muertos que piden explicaciones, reclaman una justificación por sus muertes al general Gregorio Suárez, las manos de sus propios hombres y enemigos: “Los tuyos también murieron, general: te los están matando (...) mataste a los míos en Soriano (...) y también en Sauce (...) Murieron de los míos, pero también de los tuyos, y la tierra espera, general; siempre espera” (p.257).

La novela plantea la relación entre la memoria y los muertos, y aquí ingresa el problema de la justicia como deuda; la memoria pertenece a las víctimas quienes regresan para pedir una explicación. Para Berbejillo la historia debe volver a relatar el pasado articulando el punto de vista de los muertos, saldando una deuda impaga con “los anónimos para la historia”, ya que “los muertos tienen derechos, general: pueden volver cuando quieran, porque no pierden la memoria” (p. 15). Una imagen se reitera en todo el texto, la imposibilidad de enterrar a los muertos, las aguas del mar devuelven sus cuerpos, la cabeza de Crispulo Sosa que emerge de la tierra, los fantasmas que acosan durante el sueño al Goyo, etc. Los muertos permanecen insepultos porque aún deben ser redimidos, la historia debe redimirlos a través de las palabras, de un relato que convoque sus recuerdos, que se haga

cargo de sus reclamos, que les de una explicación. De más está señalar la vinculación de estos temas con los “desaparecidos” durante las dictaduras del cono sur, que aquí se convierten en cadáveres a la deriva, pero cuya sepultura sólo es concebible a través de la recuperación de sus memorias. Estos muertos hablan para desbaratar los compromisos entre el olvido y la impunidad, entre la amnesia y la amnistía, para conjugarlo en el tiempo presente de la posdictadura.

6. La anagnórisis del héroe o la caída de los metarrelatos

El origen se articula decididamente con el problema de la identidad nacional, con los discursos fundantes de los imaginarios que han dominado en la comunidad uruguaya. Regresar al pasado, volver al origen para reconocer una historia marcada por la violencia, para relatar sus secretos, para saldar las cuentas pendientes, son modos de reflexionar sobre la identidad comunitaria.

¿En qué sentido una revisión del origen de la violencia impacta en los imaginarios y sus formaciones?

El tema de la identidad se concentra en ciertos tópicos como el espejo, la figura de Narciso, el medallón de Montenegro entre otros, para desplazarse a comentarios explícitos tanto dentro de la ficción como en los paratextos escritos por los mismos autores.

La identidad en *¡Bernabé, Bernabé!* remite a una serie de imágenes que tienen como eje el espejo. Josefina contrapone dos caminos posibles: el espejo narcisista de aguas transparentes y aquellas aguas turbias y ensangrentadas de un charco. Si Josefina se contempla en el “charco de sangre” para indagar una identidad que presupone la comprensión de la muerte y la violencia, Bernabé inicia su carrera cultivando su propia imagen, se pasea “empilchado, entre oros y mármoles” en la corte de Río de Janeiro, “igualito a Narciso” comenta Josefina. En su inicio la novela coloca dos modos alternativos de conformar una identidad y reflexiona sobre sus alcances.

Una identidad narcisista, fundada en la ignorancia del otro, posibilita el exterminio de los charrúas emprendido por Bernabé, e incuba, al mismo tiempo, los motivos que lo llevarán a su destrucción. El héroe narcisista se ahogará en el espejo de sangre que él ha creado siguiendo los imperativos militares.

Estas reflexiones de Josefina participan de uno de los cuestionamientos más actuales y significativos sobre la crisis de una identidad nacional autocomplaciente. MMR reactualiza el tema de la revisión de la identidad poniendo bajo la mira crítica dos de los imaginarios fundantes de la identidad uruguaya: la “diferencia” y la permanencia de los valores de la

“democracia”¹⁷. Si la “diferencia” de los uruguayos con respecto al resto de los países latinoamericanos, los acercaba a los europeos en su alto nivel cultural y en la falta de un fuerte legado indígena, aquí MMR reformula esta filiación y nos advierte que Uruguay no está a salvo de los crímenes que se cometen “en todas las latitudes”. La cita del genocidio nazi ha sido un referente privilegiado para comparar ciertas prácticas de la dictadura. Las palabras del editor también socavan los imaginarios en torno a un Uruguay “chiquito pero pacífico” y respetuoso de las instituciones democráticas. Con ello señala el peligro de la construcción de un imaginario narcisista. La revisión y puesta en crisis de los relatos legitimadores que sustentaron u ocultaron extremismos ideológicos y políticas autoritarias ha conducido hacia una relativización de las “verdades” que los fundamentaban. Siguiendo este enfoque, el editor coloca la “duda” como lugar desde el cual se puede sortear la barbarie.

En Josefina la búsqueda de identidad se configura como el reverso del espejo narcisista. Ante la violencia ejercida por el gobierno de Santos, Josefina reflexiona: “Tan sólo sé que me asedia un impulso idéntico al que una tarde me ató a un charco de sangre, en cuyo copioso espejo, sobrevolado por las moscas, entreveía confusamente el reflejo de mi cara y el cielo” (p.28-29). Y vuelve su interrogación hacia los comienzos de la vida independiente para hallar una respuesta.

El texto no sólo propone el problema de la identidad en Bernabé; Sepé, Polidoro, el cabo Joaquín y el indio Bernabé introducen y desarrollan el tema del lado de los charrúas. La novela plantea la necesaria vinculación de ambos en el origen de la conformación de la Nación uruguaya y procura restaurar la “visión de los vencidos”, la contracara de las versiones oficiales. El encuentro final reúne la muerte de Sepé con la de Bernabé en la pulpería, y evalúa ese momento como una pérdida, una encrucijada histórica en la que se troncha la posibilidad de subsistencia de los indígenas. El indio Sepé abandona una visión donde “todavía estalla y seguirá estallando la luz de la vida”, y es sustituido por el rostro de Bernabé que trueca ese cielo por el turbio espejo del charco donde encuentra la muerte y su identidad. Josefina recién aquí recupera, en este itinerario por la víctima y el victimario, su propia identidad. En el arco final de la novela el origen, relatado a partir del exterminio de los charrúas, aparece como un momento de clausura y pérdida, cierre de la posibilidad de existencia de una parte del cuerpo nacional.

Restituir la historia de la comunidad indígena más significativa del Uruguay, indicar la zona perdida de una identidad que pudo haber sido, de una identidad que se perdió, puede significar, como dice Teresa Porzecanski¹⁸, señalar un vacío y una culpa en una identidad incompleta. Describir esa pérdida, relatarla en sus detalles, cuestionar sus causas puede señalar de igual modo un intento por imaginar una nación-estado más tolerante y

plural. El origen aparece como el espacio del duelo y la posibilidad de un comienzo diferente.

En *El príncipe de la muerte* de Fernando Butazzoni, el problema del origen constituye un motivo central en la vida personal del protagonista Montenegro y se vincula a sus ancestros. El desconocimiento de sus padres, la consiguiente búsqueda de sus señas identificatorias y el final rechazo de un origen marcado por la locura parecen desplegar una gama de motivos que invitan a reflexionar, a partir de las peripecias de Montenegro, algunas posibles claves sobre la identidad uruguaya.

"El mal de la vida", el primer capítulo, extiende la vida de Montenegro hacia sus antepasados, cuenta la vida de sus padres, sitúa su origen en una genealogía. Montenegro, hijo de Albertine y del capitán al servicio de la Corte lusitana en Río de Janeiro, Rodrigo de Montenegro, nace horas antes de que sus padres sean asesinados en castigo por su romántica huida. Es recogido por la familia Aguirre y desconoce las señas de sus padres. La búsqueda de identidad constituye uno de los ejes que acompañará su vida.

Si la identidad personal -y por metonimia, la nacional- se construye, en parte, a través de la herencia, la estirpe, los ancestros, entonces en Albertine, traída al Brasil para ocultarla a las miradas de la corte de Lisboa, se despliega el pasado, a la vez truculento y secreto, de la Casa de los Habsburgo, de la cual ella es hija bastarda: "Soffa...le habló de la tía Juana, la reina enloquecida que se casó con un primo llegado de Schönbrunn y de las intrigas que alimentaban los correveidiles de Dietrichstein y del cruel asesinato de una baronesa en la propia catedral de San Esteban, fantaseaba Soffa, le narraba las rencillas del Imperio, los casamientos forzados, los hijos enfermos y los príncipes inútiles y los pastelillos envenenados con que pretendieron matar al enviado del Altísimo, los ominosos cadalsos (...) toda Europa plagada de reinos envilecidos (...) marcados a fuego por la corrupción y el adulterio y los lazos de sangre que tornaba a sí misma para crear enfermedades tan nobles como repugnantes." (p.25).

El pasado de Albertine se conservaba en el medallón que su tía moribunda le entregó. Montenegro descubre que ese medallón puede ser una vía de acceso a su pasado, a su identidad, pero que, al mismo tiempo lo marca como la víctima perseguida por unos andaluces. Opta, entonces por deshacerse de ambos y arroja el medallón a las aguas del mar en las que antes fueron arrojados sus perseguidores. Luego decide partir para Cuba: "ya no había regreso ni memoria, no quedaba nada que no fuera su propio presente (...) él sabía que al marcharse no quedaría sitio alguno para las palabras, para el pasado, para la caprichosa memoria que volvía, se tornaba mortaja, palabras, todo quedaba atrás, en la estela, en el surco leve, en el rastro inútil que el navío abriría en el mar, todo sería olvido..." (p.153). Esta escena cierra el primer capítulo con el gesto de negar la memoria del origen, de un pasado que puede acercarlo a su propia identidad.

Desde ahora el protagonista va a intentar construir su destino a partir del rechazo de pertenencia a sus antepasados y de la ruptura de todo rastro de la memoria: "Le tenía miedo a la memoria. Le hufa como a la peste (...) le dolfan los recuerdos que eran esos dolores del alma que lo traspasaban en las noches de la pensión, era una brasa ardiente la que llevaba colgada de su cuello en un medallón de oro" (p.115).

La negación de su identidad constituye una de las decisiones y constantes en la vida de Montenegro. En Barcelona se desprende del medallón de su madre, sueña la muerte de su padre adoptivo Lucas Aguirre, en Cuba quema los recuerdos de su amor por Inés y, por sobre todo, sus crímenes en el anonimato, sus negocios en la clandestinidad, su desinterés por la política, los ideales, la idea de patria, lo llevan a constituirse en un hombre sin señas identificadoras. Estas historias de crímenes y locuras, sin embargo, conforman parte de la identidad de América Latina, la historia no reconocida, no oficial, oculta, aquella que los gobiernos deseaban borrar pero que, no obstante permanece y construye su propia memoria, una memoria de lo "mal-dito", una historia a la vez sórdida y silenciada, una identidad no asumida.

El texto reflexiona sobre la necesidad de reconstruir el origen y la memoria de la violencia como modo de restaurar una identidad más auténtica aunque no menos dolorosa, como sostiene su propio autor en el prólogo: "vale la pena reflexionar acerca del sentido que ha cobrado con el transcurso de los años esa evasiva figura incrustada de manera irremediable en nuestro pasado: la historia a veces se nos muestra como una cruel cadena de repeticiones, y cuando uno intente bucear en las profundidades de hechos ocurridos hace mucho tiempo, puede con sorpresa hallarse ante semejanzas dolorosas y enseñanzas mal aprendidas. La vida de Montenegro, su dilatada aventura y su prolongado negocio con la muerte, acaso no hayan sido más que el temprano signo de un cierto paradigma rioplatense. Desentrañar el sentido último de ese paradigma puede servir para conocernos mejor, para querernos más, para vanagloriarnos menos." (p.10).

La novela de Butazzoni apunta su crítica a las políticas que fueron sórdidas, no sólo por su ejercicio de la violencia sino también por desenvolverse en el secreto, por conformar una identidad engañosa que las desconocía. Se trata del origen (origen de la locura y de la violencia) oculto y negado al mismo tiempo, pero también es el lugar revisitado para elaborar una identidad más modesta.

De este modo, la relectura de los puntos más violentos del convulsionado siglo XIX se convierte en la ocasión para revisar las identidades de los uruguayos. El regreso al origen configura nuevos modos de articular la identidad, diseña un itinerario de aprendizaje cuyos pasos transitan necesariamente por una anagnórisis o reconocimiento de la violencia como

factor constitutivo de la historia, por una fuerte crítica a los imaginarios narcisistas que lleva a destituir los metarrelatos y las grandes utopías de la civilización y el progreso para sustituirlas por narraciones si menos prestigiosas, más adecuadas a las demandas de un presente en el que se impone la tarea de imaginar una democracia participativa y pluralista. En esta línea, las novelas históricas participan del clima dominante en el campo intelectual uruguayo¹⁹, dispuesto a revisar tanto las causas como los efectos y las herencias de la última dictadura. Esta revisión contempla y resemantiza aquellas propuestas y categorías que, provenientes del llamado por algunos posmodernismo, reflexiona sobre los grandes relatos y las múltiples relaciones entre el poder, la idea de Nación, los imaginarios y los discursos.

Pero, en el regreso al origen suele indagarse no sólo una respuesta para el presente, sino además alguna pauta para el futuro. La pregunta a la cual apuntamos es: ¿Acaso estas novelas procuran elaborar algún tipo de utopía en la relectura del origen de la violencia estatal?

Quizás sea posible considerar la posdictadura como un nuevo comienzo, en momentos en que los uruguayos atraviesan una honda crisis de identidad y ensayan las claves de un posible futuro, una nueva utopía, como dice Achugar: “No la utopía en bandeja; la pequeña utopía”²⁰.

NOTAS

1 Migdal, Alicia, en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, comp. H. Achugar y G. Caetano, Montevideo, Ed. Trilce, 1992, p. 26.

2 Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993.

3 Tomo esta idea de Homi Bhabha quien propone indagar los modos en que la nación se articula en una narración junto con sus implicancias ideológicas, Cfr.: “Introduction: narrating the nation”, en: *Nation and Narration*, London, Routledge, pp. 1-7.

4 Real de Azúa, Carlos, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Montevideo, 1991.

5 Cfr. los análisis de Gerardo Caetano en: “Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario”, en: *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1992, y “Notas para una revisión histórica sobre la ‘cuestión nacional’ en el Uruguay”, en: *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Montevideo, Trilce, 1991.

6 Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993, p. 29.

7 El ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz (*Ismael, Nativa, Grito de Gloria*, y *Lanza y Sable*) se refiere al período que va de 1808 a 1838, y abarca

desde los momentos previos a la independencia y los primeros levantamientos de la campaña del año 1811 en la lucha por la independencia hasta las guerras civiles entre Rivera y Oribe durante la presidencia de este último. Las citas pertenecen a las siguientes ediciones: *Ismael*, Ed. Jackson., Bs. As.; 1946; *Nativa*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964; *Grito de gloria*, Bs. As., 1954; *Lanza y sable*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1965.

8 En mi trabajo "Identidad, Historia y Nación en la narrativa de Eduardo Acevedo Díaz", en: *Revista Chilena de Literatura*, No. 51, 1997, Santiago de Chile, analizo más extensamente el discurso civilista y la utopía de la modernización en las novelas históricas de este autor.

9 Este enfoque se asemeja al impulso que lleva a mitificar el origen nacional, a crear en el origen de la nación "el mito del origen", señalado por G. Bennington en: "Postal politics and the institution of the nation", en: *Nation and Narration*, op. cit., pp. 121-137.

10 Hugo Achugar señala claramente la pluralidad de posibilidades en la elección de un origen; además esta cita finaliza con la vinculación entre "origen" y "utopía", aspecto éste que retomamos hacia el final del artículo "¿Cuándo comienza Uruguay? ¿Comienza con los charrúas, con las vacas ingresando a nuestras llanuras de la mano de Hernandarias, con Artigas, con la batalla de Carpintería, con Latorre y al alambrado de los campos, con los inmigrantes bajando de los barcos, con Batlle y Ordóñez, con las primeras gremiales obreras, con la crisis del treinta y la dictadura de Terra, con Maracanán, con la crisis de los sesenta y los tupamaros, con la migración de los jóvenes, con la dictadura de los setenta, con la democracia, con la integración regional, mercosuriana o de la otra?

Decir cuando comienza Uruguay es de algún modo decidir en qué país se vive y a qué futuro se apuesta." Hugo Achugar: *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992.

11 En esta imagen, así como en las relecturas de la historia nacional que estas novelas llevan a cabo, es posible percibir un impulso similar al que guía a H. Bhabha en la exploración de un "espacio nacional ambivalente", aquellas zonas "ambiguas", los "bordes", los "repliegues" que han escapado a la "narrativa continua del progreso nacional", Cfr.: "Introduction: narrating the nation", op. cit., pp. 1-7. Las novelas históricas participan de la actual puesta en crisis de las certezas de la nación, tal como se anota en la cita 19.

12 Utilizo las siguientes ediciones de las novelas históricas: Tomás de Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1989; Fernando Butazzoni, *El príncipe de la muerte*, Montevideo, Graffiti, 1993; Mercedes Rein, *El archivo de Soto*, Montevideo, Trilce, 1993; Hugo Berbejillo, *Una cinta ancha de bayeta colorada*, Montevideo, Ed. Proyección, 1993.

13 Cfr. pág. 94: "Al comentarle: 'El que anda escondido por Yacaré-Cururú es el cacique Polidoro', lo zumbaron igual que se zumba a un perro. Yo lo miraba y no lo creía. Desde ahí hasta el final quedó frenético. Yo nunca le había visto perder el tino'. El militar claudicó. Toda su mente quedó nublada por la pasión del cazador. La presa que se le había escapado por dos veces, estaba a su alcance". Las continuas

alusiones a los perros en toda la novela, vuelven sobre el tema de la identidad. En una primera instancia, los “perros” conforman la tropa de Artigas, en especial los charrúas aludiendo a su salvajismo y barbarie, luego constituyen un motivo central en el relato de Gabiano quien, obedeciendo al capataz, termina enterrando a los cachorros, con quienes luego identificará a los charrúas, y finalmente serán parte del destino de Bernabé ahogándose en el charco “que ni siquiera lamerían los perros”

14 Cfr. mi análisis sobre las temporalidades históricas puestas en juego en esta novela, en: “*¡Bernabé, Bernabé!*”, de Tomás de Mattos. Crisis y revisión de la identidad uruguaya”, *Orbis Tertius*, Año 1, No. 2/3, La Plata, 1996.

15 Foucault, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en: *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, p. 7-29.

16 En mi trabajo “Memoria y olvido en la narrativa histórica de la posdictadura uruguaya” me extiendo sobre este problema, en: *Orbis Tertius*, No. 5, año 1998, La Plata, pp. 83-100.

17 Cfr. los análisis sobre estos imaginarios en, por ejemplo: “Introducción” de F. Devoto a *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit.; o *De mitos y memorias políticas*, de Carina Perelli y Juan Rial, Montevideo, EBO, 1986.

18 Teresa Porzecanski, “Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y de presencia”, en: *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, op. cit., pp. 49-61.

19 A lo largo de estos últimos diez años se organizaron en Uruguay varios congresos y coloquios sobre el problema de la identidad, cuyos trabajos se han publicado en compilaciones, como por ejemplo: *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, ed. H. Achugar (1991); *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, comp. H. Achugar y G. Caetano, (1992); *Mundo, región, aldea. Identidades, políticas culturales e integración regional*, comp. H. Achugar y G. Caetano, (1994). A esta lista, y sin intención de agotarla, se pueden añadir otros textos que como la perspectiva que desde el psicoanálisis dan Maren y Marcelo Viñar en *Fracturas de memoria. Crónica para una memoria por venir*, o los ensayos de H. Achugar, en especial aquellos contenidos en *La balsa de la Medusa* (1992), evalúan algunos de los efectos de la dictadura sobre los imaginarios de la comunidad uruguaya.

20 Achugar, Hugo, *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 1992, p. 27.

HILOS Y PALABRAS: DISEÑOS DE UNA GINOTRADICIÓN (ROSARIO CASTELLANOS, PAT MORA Y CECILIA VICUÑA)

Sharon Keefe Ugalde
Southwest Texas State University

Demarcas la poesía escrita por mujeres como un campo literario a parte conlleva el riesgo de perpetuar la marginalización histórica de la voz femenina. Pero, paradójicamente, la consideración de un corpus de textos escritos por mujeres revela—con claridad sorprendente—cómo las autoras de la segunda mitad del siglo XX colectivamente van redefiniendo, a un paso cada vez más acelerado, los límites y la naturaleza misma tanto de la Tradición literaria como de las tradiciones que han existido en los intersticios del canon oficial. El estudio de la poesía escrita por mujeres nos ofrece un lugar único desde donde divisar unas estrategias textuales que reconfiguran la feminidad normativa y, más ampliamente, las estructuras fundamentales de la cultura occidental. Las estrategias, no siempre visibles en la obra de una sola poeta, se repiten más allá de las fronteras nacionales y más allá de las diferentes expresiones artísticas.

Antes de señalar las características de la elaboración reciente de las formulaciones fundacionales de la literatura de mujeres, es necesario hacer una advertencia. Hablar de afinidades temáticas, estructurales o estilísticas no es una afirmación de que exista la poesía de la mujer, esencial y absoluta. Si algo se ha hecho evidente en los últimos treinta años es que las poetisas, al acceder al poder de la autoinscripción, están configurando y estrenando una gama amplia de posiciones de sujeto. No todas las autoras se enfocan explícitamente en la temática de la mujer, aunque el hecho mismo de acercarse a la palabra sin los obstáculos que enfrentaron sus antecesoras en el siglo pasado, es en sí un acto que afirma y contribuye a la evolución de la feminidad normativa.

Las múltiples cuerdas que resuenan en la ginotradición poética de la segunda mitad del siglo XX comparten entre sí una afirmación del fin de la inexistencia especular de la mujer y el deseo de la construcción textual de las mujeres como sujetos.¹ En la poesía analizada en este estudio, estas formulaciones fundamentales se manifiestan en unas cuerdas específicas que se oyen con claridad y fuerza. Sobresalen las siguientes: 1) El rechazo de las estructuras de dominación, 2) La afirmación de una tradición femenina de creación que traspasa los límites cronológicos y la división entre artesanía y arte, 3) El rescate de una esfera primogénita asociada con la Diosa prepatriarcal, con la naturaleza y, en algunos casos, con la memoria mítica indígena, y 4) La formulación de visiones alternativas de sistemas de valores, organización social, e interacción humana. El listado no es completo. No puede ser completo porque las voces de las mujeres siempre están en el proceso de definirse, y porque refleja la poesía seleccionada para este estudio, aunque en muchos aspectos es representativa de un corpus más amplio.

A la hora de escoger unas obras para indagar más a fondo la evolución actual de una ginotradición, el/la investigador/a puede sentirse abrumado/a por la abundancia de textos. Fue la imagen de una tejedora indígena que me guió a tres autoras en cuya poesía el registro del tejer contribuye de una forma significativa a su riqueza expresiva. Con el tejer como hilo del análisis llegué a la poesía de la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974) y a la de dos latinas de los Estados Unidos, Pat Mora (1942-), propiamente llamada chicana por su ascendencia mexicana, y Cecilia Vicuña (1948-), una chilena que reside en Nueva York.

Contra sistemas de dominación. La imagen de la tejedora es polivalente y cada autora la recrea con distintos matices, pero subyace en la superabundancia de significación una formulación matriz, que Gladys Ilarregui resume de la forma siguiente: la figura llama a “un tipo de escritura primogénita, incrustada en la historicidad de las mujeres vencidas, antes de ser vencidas” y a un intento de “rescatar esa palabra tejida con la autoridad de una tradición indígena” (16). Como intertexto la figura inicia un diálogo confrontacional frente a un orden que perpetua estructuras jerárquicas de dominación. El rechazo de la subyugación, evidente sobre todo en Castellanos, que se crió entre los indígenas del estado de Chiapas, se expresa con alusiones a la colonización de las poblaciones autóctonas. Las estructuras del poder cuestionadas, sin embargo, impactan por igual a la mujer. La tejedora, por ser indígena y mujer, representa a los dos grupos.

El referirse a los tejidos nos devuelve a la historicidad oral, a los tiempos antes de que los intérpretes colonizadores de la cultura terminaron por legitimar la escritura como el único modo de ‘contarse’ (Ilarregui 10). La legitimación exclusiva de la escritura significó, como recalca Walter Mignolo, el no reconocimiento y menos la absorción, de otros sistemas de signos,

como el del tejido y del *quipus*. Las definiciones eurocéntricas afirman que las mujeres indígenas son un grupo sin escritura propia, a pesar de que sus tejidos responden a un sistema de expresiones escriturales folclóricas, “en cuyas líneas podía leerse la jerarquía sagrada o secular, el rango, el momento de celebración, el estado de la sociedad; producían también un conocimiento en el que podía leerse esa sociedad indígena desplazada por la sociedad colonial. Es decir, las indígenas hacían historia, narrando desde sus manos el mundo de su núcleo familiar y social” (Ilarregui 11).

Afirmación de una tradición femenina de creación artística. La imagen de la tejedora realza específicamente el papel de las indígenas como artistas y narradoras de los mitos e historiadoras de una identidad cultural. El tejido como espacio de la creación femenina indígena sobrevive en los intersticios de la cultura dominante latinoamericana. Como síntesis de la memoria mítica precolombina y de prácticas culturales vivas sirve de puente entre el pasado y el presente. Es una imagen que potencia la fuerza libertadora de la memoria mítica en el proceso de la construcción de unas identidades étnicas-femeninas en el discurso poético actual. El énfasis en la continuidad temporal impide que las alusiones pre-colombinas se conviertan en signos vacíos desarraigados de un contexto histórico concreto.²

Una declaración en 1992 de Pedro Meza Meza, presidente de una cooperativa de unos 800 tejedores *tzoltziles* y *tzeltzales*, subraya el papel que todavía hoy tiene el arte de tejer en la preservación cultural: “El textil es el culto que reafirma nuestra identidad y nuestro respeto a la madre naturaleza” (Orellana 51). Algunas tejedoras entrevistadas ponen énfasis en la relación estrecha que existe entre la mujer y el arte de tejer. Me Peshu, por ejemplo, explica que “su abuela le enseñó su oficio y por eso ya adulta, se acostumbró a rezarle cuando le salían mal los tejidos” (Orellana 48). El mundo religioso mexicano realzaba la femineidad del arte de tejer. La diosa Tlazoteotl, La Gran Tejedora, simbolizaba “el embarazo, la luna, los períodos menstruales y la sexualidad. Metafóricamente la actividad de tejer/se estaba asociada con la reproducción y la fertilidad” (Ilarregui 12). En su estudio de un *huipil* ceremonial tejido en 1955 en Magdalenas, Chiapas, Walter F. Morris, uno de los primeros investigadores en analizar un *huipil* entero como un texto narrativo-simbólico, destaca varios elementos femeninos: los sapos en línea a lo largo de la parte inferior simbolizan la femineidad y la fertilidad y la x, de *xpolok*, es una marca del sexo femenino (67, 69). Añade: “Los diseños del tejido central, que irradian de la cabeza de la mujer que viste el *huipil* mientras oficia durante las ceremonias religiosas, la sitúan simbólicamente en el centro del universo” (69).

El rescate de la Diosa y visiones alternativas para la humanidad. La tejedora como memoria mítica pertenece simultáneamente a dos esferas, la indígena latinoamericana y la matriarcal. La entrada de la mujer escritora de la actualidad en el espacio mítico, donde rescata a figuras matriarcales para

luego reimaginarlas es, según Estelle Lauter, una estrategia textual que permite configurar a la mujer como un sujeto con poderes y con poder. Rescatar a la Gran Madre Cósmica, símbolo de la fertilidad de la mujer en armonía con la fertilidad de la tierra, cuestiona el orden cultural que borró su existencia. La reaparición de la Diosa permite a las escritoras contemporáneas nombrar su propia cosmología y comprender su sexualidad femenina en relación con la historia matrística de la creación.³

La percepción de la energía sexual femenina en relación con los ciclos del cosmos y de la naturaleza transforma a la Diosa en signo de una relocalización del ser humano en la naturaleza. Es Ella, la Madre Tierra, que autoriza el discurso ecofeminista y ciertos mitos y prácticas indígenas. Recordar, legitimar y valorar el cuerpo de la cultura de la Gran Madre permite, como asevera Gloria Feman Orenstein (30), “entretejer mundos que han sido separados y despedazados—el mundo de los fenómenos y el mundo espiritual, el mundo de la prehistoria y el mundo de la historia escrita, el mundo sagrado y el mundo profano.”

Una de las manifestaciones más frecuentes de la “re-exteriorización” de los fenómenos invisibles asociados con el mundo matrístico es la figura de la Vieja, a veces en forma de la Bruja, la Curandera, o la Hechicera. Se manifiesta tanto en la pintura, por ejemplo, en los cuadros precursores de Leonora Carrington, como en la poesía.⁴ Asociada con la muerte, la Vieja representa el ciclo total—la vida, la muerte y la regeneración— y, por lo tanto, una profunda sabiduría. El arquetipo de la curandera/bruja—que emerge del espacio matrístico, donde se cotillea con la tejedora mítica—aparece con frecuencia en la poesía de Pat Mora, como en la de otras chicanas, quienes, según Tey Diana Robledo (83), encuentran en su sabiduría intuitiva y cognitiva y su arraigo en la naturaleza, una autorización del discurso femenino/chicano y una inspiración para reimaginar las interrelaciones humanas.

Con este esbozo de la relación entre la imagen polivalente de la tejedora y las cuatro características señaladas arriba de una ginotradición, pasamos a analizar unos poemas de las tres autoras a las cuales nos lleva el hilo del tejido.

Rosario Castellanos. El título de un libro tardío de Castellanos, *En la tierra de un medio* (1972), revela el estado psíquico de la poeta-hablante. Se siente enajenada, como si viviera en un estado de perpetuo exilio. Esta localización precaria—llamado *ser dos* por Myriam Díaz-Diocaretz (96)—proviene de ser una mujer en un orden que excluye a la mujer, y ser simultáneamente una mujer en un mundo, entrevisto en el imaginario, que incluye a la mujer. Se vislumbra la posibilidad de la reterritorialización femenina en la obra de Castellanos, pero siempre queda fuera del alcance. Una representación del espacio deseado es la recreación de un mundo indígena, envuelto en un aire casi mágico y arraigado en una convivencia

íntima con la Tierra. El poema "Tejedoras de Zinacanta" (*El rescate del mundo*, 1952) sirve de ejemplo:

1	Al valle de las nubes
2	y los delgados pinos,
3	al de grandes rebaños
4	—Zinacanta— he venido.
5	
6	Vengo como quien soy,
7	sin casa y sin amigo,
8	a ver a unas mujeres
10	de labor y sigilo.
11	
12	Qué misteriosa y hábil
13	su mano entre los hilos;
14	mezcla extraños colores,
15	dibuja raros signos.
16	
17	No sé lo que trabajan
18	en el telar que es mío.
18	Tejedoras, mostradme
19	mi destino. (<i>Meditaciones</i> 112)

En el poema la significación del tejer no se limita a un recuerdo de la niñez o a una descripción costumbrista del colorido de los rebozos de las zinacantecas. A nivel imaginario, expresa un intento de (re)crear un lugar donde una subjetividad puede realizarse sin tener que enfrentarse con límites opresivos. Dentro del espacio textual, la realidad abstracta indígena y femenina deja de ser marginal, un reposicionamiento que subvierte el discurso monológico occidental. Sin embargo, las indígenas siguen como objeto de la mirada del Otro y no hablan con voz propia. La hablante es una extranjera que ha ido a Zinacanta ("he venido"), pero no llega con actitud de autoridad absoluta, sino en un estado de disponibilidad ("sin casa") y sola ("sin amigo"), en búsqueda de una visión que le acerque a los secretos misterios, ausentes en su vida. El viaje es una experiencia de autorreflexión, de conocimiento, y de exploración del ser. La predisposición de la hablante de "ver" le permite descubrir en los signos mudos de los tejidos y en el sigilo de las diestras manos, una presencia sagrada que le seduce. Es como si las tejedoras poseyeran la sabiduría vivencial que anhela la viajera: "Tejedoras, mostradme / mi destino."

La poeta maneja las palabras con igual maestría que las tejedoras las fibras, creando un texto de superficie lisa y de diseños precisos que contienen una significación profunda. Por ejemplo, un paradigma formado por las palabras, *misterioso*, *extraño*, *raros*, y *no sé*, transporta el tejer diario al mundo mítico. La suave musicalidad de los versos heptasilábicos y la rima

asonante contribuyen al aire mágico, como también un silencio introducido por la palabra sigilo e intensificado con repetición del sonido de la "s": *misteriosa, los hilos, mezcla extraños colores, y raros signos* (l. 2-12).

El paisaje bucólico estilizado —un valle en las alturas entre las nubes, unos árboles y rebaños de ovejas (l. 1-4)— expresa la serenidad y la paz de un lugar sagrado. Pero en el contexto del discurso femenino, la significación de la naturaleza se multiplica, sugiriendo una relación recíproca entre las mujeres y la Tierra, una formulación que Castellanos lleva a primer plano en el poema "A la mujer que vende frutas en la plaza" (*El rescate del mundo*). En este poema los límites entre la fruta y la mujer que la vende se disuelven, dejando a los lectores con una visión de mutua permeabilidad.

Los poemas, "Las tejedoras de Zinacanta," "A la mujer que vende frutas..." y otros del mismo libro, como "Las lavanderas de Grijalva," no son simples retratos pintorescos de mujeres cumpliendo sumisamente con las labores cotidianas. En ellos, Castellanos representa un orden cultural deseado, pero encuentra en el camino hacia ello obstáculos insuperables. El poema, "Elegía" (*Poemas 1953-1955*) expresa tanto el hallazgo de la esperanza, en forma de una fusión de la naturaleza con un mundo indígena idealizado, como la imposibilidad de asirlo. El registro de tejer vuelve a enriquecer el lenguaje poético, expresando en este caso el abismo de la destrucción. Los hilos y sus secretos, rotos y pisoteados, no son más que escombros:

La cordillera, el aire de la altura
que bate poderoso como el ala de un águila,
la atmósfera difícil de una estrella caída,
de una piedra celeste ya enfriada.

Ésta, ésta es mi patria.

Rota, yace a mis pies la estera que tejieron
entrelazando hilos de paciencia y de magia.
O voy pisando templos destruidos
o estelas en el polvo sepultadas. (*Meditaciones* 119)

La fuerza destructiva del neocolonialismo sirve de correlativo objetivo de la incapacidad de la poeta-hablante de alcanzar una identidad que se sienta suya propia y su espíritu se hunde. Pero otro poema, "Dos meditaciones I" (*Al pie de la letra*, 1959), niega el rendimiento definitivo frente al silencio de los muertos, frente a la soledad y a las ganas de odiar. Y es precisamente la imagen de la tejedora que le da a la poeta-hablante la fuerza de remontarse. En un diálogo consigo mismo habla de un tejido—una metáfora de su vida—enfaticando el sentido del tacto, la precisión del arte y de los diseños y el colorido. En "Dos Meditaciones I" el registro de tejer/tejido no

brinda una visión del descubrimiento alentador de una sabiduría profunda, como en "Las tejedoras de Zinacanta", sino algo más necesario: la sobrevivencia. Tejido de desilusión, este tejido de la vida no es suave, sino áspero, y su color no es brillante sino sobrio, aunque sí es resistente, con diseños de un pasado—colectivo e íntimo—vivencial intenso. Es precisamente en la imagen de la tejedora—la mujer—donde la poeta-hablante encuentra un modelo de la fortaleza que le falta para remendar, una y otra vez, su alma rota.

Pat Mora. Pat Mora, poeta chicana de la ciudad fronteriza de El Paso, Texas, es autora de siete libros y ya es una voz reconocida nacionalmente, como refleja la trayectoria de sus publicaciones. Sus primeros libros de poesía, *Chants* (1984) y *Borders* (1986) aparecieron en una casa editorial regional, Arte Público de Houston, dedicada principalmente, en aquel entonces, a obras mexicoamericanas, y sus últimos dos libros de poesía, *Auga Santa: Holy Water* (1995) y *Aunt Carmen's Book of Practical Saints* (1997) salieron en la prestigiosa Beacon Press de Boston. La experiencia mexicoamericana, la mujer, el arte poético y la espiritualidad son temas que recurrentemente le preocupan a Pat Mora. En su obra el rescate de la Diosa se manifiesta en la figura de la tejedora, que representa simultáneamente un mundo mítico y las prácticas culturales indígenas vivas, en la figura de la Vieja y en la fusión de la mujer con la naturaleza. También, se oye en la poesía de Mora otra de las "cuerdas" comunes de la escritura de las mujeres: la afirmación de una tradición femenina de creación artística.

El poema "Tejedora maya" (*Communion* 1991) ilustra algunos de los diseños textuales predominantes de la obra de Mora:

- | | |
|----|--|
| 1 | You too know the persistent buzz |
| 2 | of white space, stubborn as a fly, |
| 3 | the itch. My white is paper, |
| 4 | yours is cotton cloth you smooth |
| 5 | with rough palms in the shade of the old tree, |
| 6 | feel designs alive, |
| 7 | a braile we can't see, |
| 8 | butterflies, scorpions, snakes |
| 9 | darting and tumbling in your dreams |
| 10 | brushing the backs of your eyes |
| 11 | slither to your fingertips, dart |
| 12 | into red and black threads |
| 13 | your hands, your mother's hands |
| 14 | your grandmother's hands |
| 15 | unleash frogs and flowers |
| 16 | older than your bones. (88) |

La distancia entre el sujeto (hablante) y el objeto de su mirada (las tejedoras) es menor que en el poema de Castellanos. La hablante de "Tejedora maya"

participa en la actividad de tejer, ella con palabras y las mayas con hilos de algodón. El adverbio *too* (l. 1) reitera el hecho de que la experiencia es compartida, y, en las líneas 3-4, la alternación de *my / yours* lo reafirma. En líneas 6-7 la poeta-hablante siente las fuerzas creadoras que emanan de los diseños invisibles. La animación de los signos que se agitan y se deslizan (l. 9) en los sueños de las artistas antes de materializarse, expresa con originalidad la energía vital del legado cultural que se conserva en el tejido. Mora pone énfasis en el papel de las tejedoras en la exteriorización de los fenómenos no-visibles y en la transmisión de una identidad cultural, que la poeta siente como suya. El adjetivo *rough* describe unas manos desgastadas por su dedicación continua al tejer, pero también sugiere el esfuerzo necesario para mantener una tradición textil. La frase *older than your bones* (l. 16) hace más palpable emocionalmente ese esfuerzo, como también el uso de la anáfora, la reduplicación y el paralelismo en líneas 13 y 14. La estructura misma del poema reitera ingeniosamente la contribución femenina a la preservación de una realidad mítica. La descripción de una fila de fauna y flora—mariposas, escorpiones y culebras (l. 8) y sapos y flores (l. 15)—se interrumpe, y las tejedoras ocupan el espacio de entre medio. Debido a ellas, una linealidad matriarcal—hijas, madres, abuelas—(13-14), se completan las filas de signos, simbólicos de una continuidad cultural.

Para enfatizar la relación entre la tejedora y los secretos sagrados de la naturaleza, es significativo que en “Tejedora maya” las mujeres practican su arte al aire libre a la sombra de un viejo árbol (l. 6). Pat Mora insistentemente elabora una visión de la permeabilidad/comunión entre la mujer y la naturaleza. Tal vez el mejor ejemplo sea el poema “Mi Tierra” (*Borders* 79):

- | | |
|----|---|
| 1 | Men wonder why |
| 2 | I remove my shoes. They think it's the high |
| 3 | heels, but I kick |
| 4 | off sandals too, press |
| 5 | my soles closer |
| 6 | to your hot, dry skin |
| 7 | feel you move up |
| 8 | my legs, down my arms, |
| 9 | through me |
| 10 | and into the world |
| 11 | through me, but in |
| 12 | me, in me. |

El uso del apóstrofe—la poeta-hablante se dirige con una familiaridad sensual/sexual a la Tierra—hace que el/la lector(a) sienta la intensidad penetrante de la unión (8-12). Como recalca Kristen Nigro (125), “A diferencia de algunas mujeres poetas/feministas, Pat Mora no busca desconstruir los binomios mujer/madre, madre/tierra, sino más bien, se

empeña en valorizarlos, dejando ver su energía vital, su poder creativo, su esplendor, pero también su terror." El poema hace recordar un lienzo de Frida Kahlo, titulado "Raíces" o "Pedregal" (1943), en el cual la pintora se autorretrata con unas raíces que le salen del cuerpo y se arraigan en la tierra.

El poema "Bribe," por su afirmación de una tradición artística femenina, está estrechamente relacionada con "Tejedora maya." La desconstrucción de la dicotomía jerárquica, lo estético (arte) / lo utilitario (artesanía), en los dos poemas es más explícita aún en otro titulado "*Arte popular*" (*Communion* 23). En éste, la poeta alaba las artesanías por su pulso vital—sugerido por el verbo "to breath"—en el cual ella misma como poeta participa en el presente. Simultáneamente se vuelve la mirada a un pasado distante legendario, simbolizado en "*Arte popular*" por el sonido apenas perceptible de unos tambores, silbos y cantos, y en "Tejedora maya," por las flores y los animales míticos. La tejedora une la historia viva y la memoria mítica, facilitando un movimiento recíproco y fértil entre los dos espacios.

En varios poemas del libro *Chants*, como "Abuelita Magic" y "Pushing 100," Mora representa a unas ancianas, inspiradas en unas tías suyas, como muy sabias en asuntos prácticos y con una gran chispa vital (Mora, Entrevista). La protagonista del poema "Curandera" (*Chants*), no sólo prepara infusiones medicinales, sino que también enciende velas, simbólicas de una sabiduría que llega de más allá del mundo visible. La protagonista del poema "Bruja: Witch" (*Chants*), arrugada y con pelo gris, flota por encima de su propio cuerpo y tiene poderes que dejan vislumbrar las esferas no palpables. En el poema "La Muerte" (*Aunt Carmen's*) una vieja salada y atrevida conoce hasta a la Muerte, a quien reta con familiaridad coloquial, sin miedo ninguno. Por su arraigo en la tradición matrística estas viejas, colectivamente, igual que las tejedoras, fortalecen la palabra de las mujeres, y Mora lo sabe.

Cecilia Vicuña. Vicuña, de origen chileno, vive en el exilio desde 1973. Después del golpe de estado contra Allende, se quedó una temporada en Inglaterra donde estaba estudiando, y luego viajó a Colombia. Durante su estancia allí estudió el shamanismo andino, las tradiciones orales, la mitología y el folclore herbal. Desde 1980 reside en Nueva York. En su obra la figura de la tejedora se conceptualiza a la vez que se estiliza, hasta quedarse en los elementos más esenciales: la fibra y el hilo. El tejer es la matriz generadora de la producción artística vicuñana, que incluye la poesía, el arte plástico, instalaciones y actuaciones.

Lucy R. Lippard (11) nos recuerda que en el quechua sagrado la palabra para "lenguaje" es "hilo" y para una conversación elaborada, "bordado." La metáfora de la voz como hilo está profundamente implicada en la cultura andina (Sherwood 82), y Vicuña la asimila y la elabora con originalidad. Como ejemplo destacamos un texto que consiste sólo en estas palabras: "la realidad es una línea," escritas como un hilo negro en una tarjeta doblada y atada con un hilo negro (*QUIPOem* 3). Otro ejemplo es el cuadro abstracto

titulado, "*Quipu*," inspirado en la lengua textil quechua, llamada *quipus*, un sistema de grupos de hilos y nudos de varios colores intrincadamente entrelazados. En otros textos, como la serie "Senderos Chibcha," el hilo metafórico se fusiona con el *ceq'e*, una línea utilizada en la observación de los fenómenos astronómicos en la antigua ciudad de Cuzco. Frecuentemente, Vicuña funde el hilo con el agua, evidente en unas instalaciones que consisten en hilos extendidos de un lado a otro de un arroyo, una representación conceptual de la unión anhelada por la artista. La poeta afirma que el agua es emblemática de su arte porque los dos exhiben "cierta fluidez, claridad y fragilidad, como también un estado de cambio eminente" (Lippard 11).

Lo mismo sucede en muchas de las instalaciones de Vicuña, sus "metáforas en el espacio" que también ponen énfasis en el "cambio eminente" o un estado de precariedad. Unas consisten en la colocación de desperdicios de piedra, de madera, de plumas y de conchas y de pedazos de telas, de una forma tan flexible, suelta y precaria que la unidad que configuran parece siempre a punto de metamorfosearse.

El deseo de transformar lo separado y los contrarios en unidad, simbolizada sobre todo por el acto de tejer, es una constante en la obra vicuñana. La poeta afirma, "El tejer es la conexión que falta, la conexión entre la gente y sí misma, entre la gente y la naturaleza" (Lippard 11). La unión de lo separado que Orenstein destaca al hablar del renacimiento matrístico es omnipresente en la obra de Vicuña, aunque la poeta suele acercarse a ella más por la exploración de lo indígena, de la naturaleza y de la palabra originaria, que por el rescate de la esfera de la Diosa prepatriarcal.⁵

Un análisis del poema "Poncho. Ritual Dress" (del cual no existe una versión publicada en castellano) del libro *Unravelling Words & Weaving of Water* (1992) no sólo revela la poética de Vicuña, sino también una confluencia con las obras de Castellanos y Mora en la simbología del tejer. Otro poema, "Origin of Weaving", del mismo libro, es un importante pretexto para una lectura del poema "Poncho." El texto de "Origin of Weaving" es un tejido metafórico de libros sagrados de culturas no occidentales: el sutra budista, el tantra derivado de los Vedas y *Ching* como en *Tao Te Ching*, y por último, la lengua textil sagrada *q'eswa*. El meditar sobre el antiguo arte de tejer y sobre diversos lenguajes sagrados lleva a una profunda revelación: la unidad, la conexión, como expresan las últimas líneas: "to weave a new form of thought: / connect / bring together in one" (10). El poema ofrece una visión que rinde homenaje a las culturas desvaluadas en el Occidente y la esperanza de un orden en el cual las dicotomías desaparezcan en diseños de unidad.

Con "The Origin of Weaving" como pre-texto, los lectores se acercan al poema "Poncho: Ritual Dress" con una actitud de reverencia, dispuestos a percibir el poncho, no superficialmente como objeto pintoresco, sino como

un texto sagrado. La palabra "ritual" en el título, con connotaciones religiosas, subraya el lazo entre los dos poemas:

- | | |
|----|---|
| | Poncho: Ritual Dress |
| 1 | <i>hilo de agua</i> |
| 2 | thread of water |
| 3 | <i>hilo de vida</i> |
| 4 | thread of life |
| 5 | they say woolly animals |
| 6 | are born high in the |
| 7 | mountain springs |
| 8 | water and fiber |
| 9 | are one |
| 10 | wool & cotton |
| 11 | downy fiber |
| 12 | an open hand |
| 13 | the cotton Mother textile goddess in Chavín is a plant |
| 14 | creature with snake feet, eyes and heart radiating |
| 15 | from the center like a sun |
| 16 | the poncho |
| 17 | is a book |
| 18 | a woven |
| 19 | message |
| 20 | a metaphor |
| 21 | spun |
| 22 | white stones found in the midst, the illa and the |
| 23 | <i>engaychu</i> are the emblems of the vital force within the |
| 24 | woolly animals themselves but only the poor and |
| 25 | haggard can find them by the springs. (12) |

Por su ritmo las líneas iniciales suenan a canto sagrado y, simultáneamente, recrean el movimiento del tejer, ese traspasar, una y otra vez, el hilo por el urdimbre. Visualmente, las líneas 16-21 forman un tejido que va apareciendo en un telar de prosa, l. 13-15 y l. 20-25. La fibra natural del poncho simboliza la interconexión del ser humano con los misterios sagrados y la fragilidad de la naturaleza, un concepto expresado también en la imagen "*hilo de agua*." La fusión de estos dos elementos se introduce en l. 5-6 con el nacimiento de un animal de pelo suave al lado de un arroyo, y,

destilada a lo más esencial, se reitera: “water and fiber / are one” (l. 8-9). Los sustantivos aislados, *agua* y *fibra*, y *cotton* y *wool* (l. 10), son característicos del neo-purismo de Vicuña, que concentra la intuición profunda y abarcadora en un mínimo de signos desnudados.

Se identifica el poncho con los indígenas andinos por la alusión a Chavín, un centro de la civilización pre incaica, y por la incorporación en el texto de palabras quechuas: *illa*, una piedra sagrada tocada por un relámpago, y *engaychu*, una piedra que guarda los secretos o que tiene poderes supernaturales. Además, los animales de pelo suave, tal vez unas vicuñas o llamas, y las altas montañas, ofrecen una visión impresionista del paisaje andino.

La suavidad de la fibras y la imagen de la mano abierta subrayan, a través de lo táctil, el concepto de la disponibilidad, también presente en Castellanos y Mora. Es una revelación que rechaza la dureza y la rigidez del monocentrismo y abraza la permeabilidad, la predisposición de ser penetrado por la otredad. La referencia a “the poor and haggared” (l. 25) es una imagen que sintetiza el concepto de la disponibilidad. Únicamente los que están predispuestos a recibir descubrirán las energías y las fuerzas vitales de la naturaleza preservadas en la memoria mítica indígena, simbolizada por las palabras *illa* and *engaychu*. El poncho/texto (l. 16-19) es una invitación a los lectores a repensar el orden cultural dominante e imaginar otro y, al mismo tiempo, a contemplar la esencia expresiva del lenguaje. El juego entre significante (fibra) y significado (lenguaje artístico-poético), explícito en las líneas 16-21, refleja el deseo constante de Vicuña de explorar los mecanismos del proceso de significación: “She demands a laying open of the mechanisms that produce meaning: particularly, the formation of a language. Her ideal is a discourse characterized by plurality, the open interplay of elements, and the possibility of infinite recombinations” (Zegher 28).

Conclusiones. La presencia de la tejedora en la poesía de Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña constituye un diálogo confrontacional con el orden dominante, como también los tejidos que a lo largo de los lentos siglos del Virreinato y hasta hoy han reconstruido las identidades de los pueblos autóctonos latinoamericanos (Fabregas Puig 36). Fijar la mirada de los lectores en los textiles subvierte estructuras patriarcales y neocolonialistas cerradas al valor de la diferencia. Pero las autoras estudiadas no se limitan a una posición contestataria; la originalidad y la fuerza de sus voces se concentran en el imaginar reformulaciones culturales. Su poesía ofrece una visión que, partiendo de la particularidad de una realidad femenina e indígena, se proyecta hacia una transformación fundamental del orden existente, cuyo diseño generador es la disponibilidad frente al Otro. Rosario Castellanos resume esta visión en su poema, “Poesía no eres tú,” que concluye con estos versos: “El otro. Con el otro / la humanidad, el diálogo,

la poesía, comienzan" (*Meditaciones* 198). Pat Mora sintetiza su propuesta renovadora al advertir en los ensayos del libro *Nepantla* que la diversidad cultural es tan fundamental para la sobrevivencia de la humanidad como lo es la diversidad biológica, y en el libro *Communion*, Mora expresa explícitamente—más allá de su preocupación por la mujer y los indígenas de México y el suroeste de los Estados Unidos—una solidaridad transnacional con los grupos periféricos. La formulación de Cecilia Vicuña es la más radical de las tres. Su arte hace visible la desarticulación del discurso cerrado de la cultura dominante y, a la vez, hace palpable el proceso de construir una apertura hacia la disponibilidad y la unión. No sólo propone valorar por igual al ser humano y al mundo natural—evidente también en Mora con respecto a la relación de la mujer con la Tierra—sino, *ser el Otro*. El poema inicial de *Precario/Precarious* expresa esta formulación:

Y si yo dedicara mi vida
a una de sus plumas
a vivir su naturaleza
serla y comprenderla
hasta el fin?

Jean Chevalier y Alain Ghurbrant (29) explican que en la tradición islámica el telar simboliza la estructura y el movimiento del universo: "a la tira de arriba [del telar] se le llama el cielo, a la de abajo la tierra. Esos cuatro pedazos de madera simbolizan ya todo el universo." En su conjunto es posible concebir los poemas estudiados, "Tejedoras de Zinacanta," "Tejedora maya," y "Poncho: Ritual Dress," como un telar, pero en vez de contener el universo, contiene *una manera de ver/ser*, que entreteje un estado de disponibilidad frente al Otro con una veneración a la intimidad sagrada entre la vida humana y la Tierra, y con un reconocimiento del papel de la mujer en crear el diseño deseado.

NOTAS

1 Estelle Lauter emplea el término “cuerdas” en su estudio de la poesía y la pintura femeninas del siglo XX para hablar de características comunes sin inferir que todas las mujeres escriban iguales.

2 Rafael Pérez-Torres (172-9), analizando la literatura chicana, advierte el peligro de que las referencias pre-colombinas caigan en el esencialismo y acaben siendo signos vacíos, ocupando “[a] discontinuous position not only in relation to the exploitative systems outside of which it ostensibly stands, but also in relation to the original culture instigating agency.” Destaca que los autores que evitan la trampa funden y confunden la leyenda y las prácticas culturales de una memoria viva. La figura de la tejedora, como la utilizan las tres poetisas estudiadas, sintetiza lo mítico y unas prácticas culturales vivas arraigadas en el presente.

3 Marija Gimbutas documenta la existencia de numerosas piezas arqueológicas de la Diosa, halladas en el área de Europa antigua.

4 La pintura de Leonora Carrington, nacida en Inglaterra 1917 residente en México por más de cuarenta años, ejemplifica la participación de las pintoras en la (re)formulación de una ginotradición artística. Carrington reconoce que el rescate de la Diosa, presente como una Vieja mágica en “The Ancestor,” por ejemplo (1968), autoriza la autoinscripción femenina. Frida Kahlo (1907-1954) es otra pintora precursora de la evolución reciente de la ginotradición. Doblemente desobediente, Kahlo reta la mentalidad colonizadora y la preponderancia del patriarcado, al mismo tiempo que realza la unión ente la mujer y la naturaleza. En *Autorretrato con monos* (1943), por ejemplo, aparece la pintora vestida con una prenda indígena, un *huipil*, y rodeada de monos y entre las hojas de una planta nativa.

5 En algunos poemas Vicuña sí asigna a Ella, la Diosa Madre, un papel principal, como confirma el fragmento siguiente del libro *Precario/Precarious* (1983):

Recuperar la memoria es recuperar la unidad:

Ser uno con el cielo y el mar
Sentir la tierra como la propia piel
Es la única forma de relación
Que a Ella le puede gustar.

OBRAS CITADAS

Castellanos, Rosario. *Meditaciones en el umbral. Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Chevalier, Jean y Alain Ghurbrant. “Una anatomía misteriosa del hombre: el tejido.” *Los Textiles de Chiapas* 39.

Díaz-Diocaretz, Myriam. “‘I will be a scandal in your boat’: Women poets and the tradition.” *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Ed. Susan Bassnett. London: Zed Books Ltd., 199:86-109.

Fabregas Puig, Andrés. "El textil como resistencia cultural." *Los textiles de Chiapas* 36-38.

Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe. Myths and Cult Images*. Berkeley: University of California Press, 1982, reprinted 1992.

Illarregui, Gladys. "Discursos contra el silencio: los textiles mexicas." *Letras femeninas* 22:1-2 (1996): 9-18.

Jiménez López, Lexa. "Como la luna nos enseñó a tejer." *Los textiles de Chiapas* 40.

Mignolo, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Mora, Pat. *Chants*. Houston: Arte Público Press, 1984.

—. *Communion*. Houston: Arte Público Press, 1991.

—. *Nepantla: Essays from the Land in the Middle*. Albuquerque: New Mexico P, 1993.

—. Entrevista personal con JoAnn Perro. April, 1999.

Morris, Water F. Jr. "Simbolismo de un huipil ceremonial." *Los textiles de Chiapas* 65-71.

Nigro, Kirsten. "Mujeres Fuertes: la poesía de Pat Mora." *Cuadernos americanos* 55 (1996): 118-130.

Orellana, Margarita de. "Voces entretejidas. Testimonios del arte textil." *Los textiles de Chiapas* 43-58.

Orenstein, Gloria Feman. *The Reflowering of the Goddess*. New York: Pergamon Press, 1990.

Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry. Against Myths. Against Margins*. New York: Cambridge University Press, 1995.

The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña. Ed. Catherine de Zegher. Hanover: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1997.

Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.

Los textiles de Chiapas. Edición Especial de Artes de México 19 (1993).

Vicuña, Cecilia. *QUIPOem*. Trad. Esther Allen. *The Precarious*.

—. *Unravelling Words & Weaving of Water*. Trad. Eliot Weinberger and Suzanne Jill Levine. Ed. Eliot Weinberger. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1992.

—. *Precario / Precarious*. Trad. Anne Twitty. New York: Tanam Press, 1983.

Zegher, Catherine de. "Ouvrage: Knot a Ne^t Notes as Knots." *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* 17-28.

DE LA MATERIA AL ORDEN: LA POÉTICA DE ÁLVARO MUTIS

Martha L. Canfield
Università Ca' Foscari di Venezia

Cuando un escritor se destaca entre las voces de su generación y desarrolla de manera excepcional esos rasgos que lo vuelven único y distinto, no es fácil reconstruir el camino que nos lleva a sus fuentes y a sus primeros vínculos de hermandad literaria. Es éste el caso de Álvaro Mutis. En efecto, suele decirse que no pertenece a ningún grupo literario, que se debe considerar aislado y único en el panorama colombiano y también en el hispanoamericano. Sin embargo, los vínculos existen y ponerlos en evidencia puede servir para crear una especie de retrato de época, útil asimismo como clave de lectura de su obra y como punto de partida para una elucidación de su poética.

Fuentes generacionales

La década del 20 – Mutis nació en 1923 – se caracteriza en toda la América española por los grandes cambios que las vanguardias impusieron en las artes y las letras. En Colombia surgen dos libros de valor inaugural: *Tergiversaciones* (1925) de León de Greiff y *Suenan timbres* (1926) de Luis Vidales. Pero en el ambiente más bien conservador de la Bogotá de entonces los dos libros fueron poco notados. Luis Vidales, después de su estreno auténticamente surrealista, evolucionó hacia una poesía militante (*La Obreríada*, 1978), permaneciendo por su propia voluntad en una posición marginal. León de Greiff, en cambio, conquistó un gran público y su magisterio dejó una profunda huella que llega hasta hoy, a través de su poesía fastuosa y al mismo tiempo irreverente, su lenguaje rico de

invenciones, su erudición, sus notas de ternura, su extraordinaria musicalidad, que fascinaron también al joven Álvaro Mutis.

El grupo del que Vidales y León de Greiff formaban parte, conocido como “Los Nuevos” a causa de la revista en la que publicaban (junto con Jorge Zalamea, Rafael Maya y otros), no creó una verdadera ruptura con la literatura oficial; pero precedió brevemente a otro grupo que, en las antípodas de las vanguardias, resultó aún más revolucionario en el panorama colombiano. El grupo, que se denominaba “Piedra y Cielo” por referencia al poemario de Juan Ramón Jiménez publicado en 1919, reivindicaba la figura del poeta totalmente dedicado a la poesía y rechazaba tanto al poeta bohemio y maldito, oficialmente tolerado, como al poeta político y militante, detestado en general, ya se encontrara a favor o en contra de las instituciones. Reinvidicaba en fin una poesía *pura*, tal vez no en el sentido extremo que Juan Ramón y Guillén le habían dado al término de Valéry, sino más simplemente en el sentido de *poesía no retórica*, implicando una pureza no sólo poética sino también ética¹. A partir de 1935 Jorge Rojas empezó a publicar sus *Cuadernos de Piedra y Cielo*, en los que daba a conocer sus propios poemas y los de sus partidarios, Eduardo Carranza, Darío Samper, Arturo Camacho Ramírez. El efecto fue explosivo aunque en los textos publicados no podían señalarse formas evidentes de provocación. Pero el lenguaje que proponían los piedracielistas era distinto y a través de esta diversidad – y de su buscada *pureza* – ellos se oponían a lo que en 1942, con evidente burla, Eduardo Carranza designó la “bardolatría”, o sea, la oratoria demagógica, los poemas patrióticos, la complicidad intelectual dentro de un sistema político degradado e inicuo.

No había grandes novedades en el lenguaje que proponían, salvo en el hecho de haber creado una afortunada síntesis de los distintos modelos españoles elegidos: Juan Ramón Jiménez y algunos de los poetas del 27, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, García Lorca... Sin embargo, estos nuevos modos expresivos, la proposición de una autonomía de la poesía y del arte y el rechazo de la cultura oficial fueron los ingredientes suficientes para romper con el pasado. Ha sido unánimemente reconocido por la crítica que la literatura colombiana del siglo XX se divide en dos partes, antes y después de Piedra y Cielo.

Para Álvaro Mutis fue fundamental el magisterio de Carranza, magisterio directo, dado que lo tuvo como profesor en el liceo. De Carranza recibió como valioso patrimonio la pasión, la dedicación y la reflexión en la lectura, el respeto por la palabra, y sobre todo el descubrimiento de algunos poetas españoles, en primer lugar Antonio Machado². En lo demás Mutis es muy distinto de estos padres *generacionales*: alejado de los postulados de la poesía pura, con poca o ninguna afinidad con Jiménez o Guillén, sus modelos provienen de otras lenguas y, sobre todo, del francés. Independientemente de Mutis es necesario recordar, sin embargo, que la herencia de Piedra y Cielo estaba destinada a volverse continental y

mundial, no a través de la poesía sino a través de la narrativa colombiana: *Cien años de soledad* no habría existido sin los poetas piedracielistas, que García Márquez leía ávidamente en sus años de estudiante en Bogotá, tal como él mismo ha contado varias veces, llegando incluso a conocer sus obras de memoria. En otras palabras, la prosa de García Márquez le debe a Piedra y Cielo, en buena medida, la sensualidad y el ritmo del lenguaje, el instinto musical, el gusto de las imágenes hiperbólicas y hasta cierto humorismo (típico, por ejemplo, de Carranza, como reflujo antilírico).

El cambio introducido por Piedra y Cielo, aunque despertara a una nueva conciencia de la lengua y de la especificidad y autonomía de la literatura, no abrió las fronteras del mundo intelectual colombiano, que siguió siendo sustancialmente provinciano. Esta tarea fue llevada a cabo por otro grupo, perteneciente a la generación sucesiva y que se congregó en torno a la revista *Mito*, de la cual tomó el nombre.

Mito fue fundada en 1955 por Jorge Gaitán Durán, coetáneo y amigo de Mutis, y desapareció junto con su fundador, muerto trágicamente en un accidente de aviación en 1962. Durante siete años y a través de 42 espléndidos números, *Mito* se empeñó en realizar en Colombia lo que *Sur* había hecho en Buenos Aires, es decir universalizar la cultura local, introducir el gusto y la necesidad del cosmopolitismo. En efecto, en aquellas páginas aparecieron las primeras traducciones al español de Sade, de Durrell, de Nabokov; filósofos locales de probada competencia, como Danilo Cruz Vélez o Rafael Gutiérrez Girardot, difundieron el pensamiento de Nietzsche, haciendo conocer el debate cultural surgido a su alrededor, así como las teorías de Husserl y de Heidegger; se informó sobre las novedades en el mundo del cine, del neorrealismo italiano a la *nouvelle vague* francesa; se propusieron inéditos de autores ya muy conocidos, como Vicente Aleixandre, Jorge Guillén o Luis Cernuda, y se dio espacio a autores jóvenes, como Octavio Paz, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, y aun a principiantes que el tiempo iba a consagrar, como Gabriel García Márquez y, precisamente, Álvaro Mutis.

Mutis ha dicho que *Mito* limpió el aire provincial de la cultura colombiana³ y que fue precisamente a través de esta revista que él entró en contacto con algunas de las voces que han tenido mayor influencia en su formación, como por ejemplo Saint-John Perse, que conoció inicialmente en las traducciones de Jorge Zalamea. A través de Perse, que canta el paisaje caribeño de su Guadalupe natal, Mutis revivió el paisaje de su propia infancia, la hacienda de Coello, las plantaciones de café que habían sido de su abuelo y que luego pasaron a su madre. Este paisaje se transforma en su obra en un apretado código de imágenes poéticas, con alusiones intertextuales constantes: el "dombo de los cafetales", la lluvia sobre los techos de cinc, la catástrofe de la creciente, con el rumor ensordecedor de sus aguas, las flores del cámbulo, las hojas contráctiles del carbonero, la sensualidad de las campesinas, asociadas en su recuerdo al descubrimiento del sexo, los perfumes mezclados en el aire caliente y fascinante.

Es común incluir a Mutis entre los miembros de la Generación de Mito, en parte por motivos cronológicos, en parte porque algunas de sus obras fueron publicadas en la revista del mismo nombre. Pero él no considera correcta esta etiqueta, que encuentra artificial por dos motivos. En primer lugar, en 1956 tuvo que irse de Colombia y ya no volvió a vivir en su país, sino que se estableció en México, donde reside todavía; por lo tanto, no llegó a participar directamente en las actividades del grupo. En segundo lugar, por razones estrictamente personales, toda su vida ha preferido mantener diferenciadas la actividad creativa y el trabajo profesional, lo cual significa que no ha querido entrar activamente en grupos literarios, ni enrolarse bajo ninguna bandera, ni cuando era joven en Colombia, donde tuvo que trabajar para mantenerse ya desde los 19 años, ni más tarde en México.

No obstante es importante reconocer que, casualmente o no, el espíritu cosmopolita de *Mito* es una de las características dominantes de la personalidad de Mutis, mientras, por otra parte, su crecimiento intelectual es inseparable de sus raíces, sólidamente aferradas a su tierra de origen. En Colombia conoció a las personas y los libros que lo formaron: el poeta León de Greiff, ya citado; el editor y crítico literario, redactor de la revista *Eco*, Ernesto Volkening; el maestro y amigo Casimiro Eiger, que lo inició en la lectura de autores a los que habría de quedar vinculado para siempre, como Proust, Melville, Conrad. Fue en Colombia donde Mutis descubrió a los surrealistas mayores y menores, a Paul Éluard, a René Crevel, que leyera directamente en francés, siendo ésta la lengua de su infancia y de sus primeros años escolares transcurridos en Bélgica. Fue asimismo en Colombia, y precisamente a través de la revista *Mito*, como se dijo, donde conoció la obra de Saint-John Perse, reconociendo en ella el mundo que había permanecido intacto dentro de él y que iba a querer revivir en su literatura, primero en la poesía y más tarde en la narrativa.

Digamos en fin que a Colombia pertenece esa “tierra caliente”, la región del Tolima, donde se encontraba la hacienda del abuelo, con sus plantaciones de café, sus ríos límpidos y sonoros, el Coello y el Cocora, su vegetación espléndida, hecha de flores enormes y de múltiples perfumes; y que esa tierra tiene que ser simplemente inolvidable para Mutis, porque su belleza y su armonía – más tarde arruinadas por la violencia de la guerrilla y del ejército y más recientemente por el narcotráfico – están ligadas en su imaginación a los años de la niñez y de la adolescencia, y por tanto convertidas en signos imperecederos del paraíso perdido.

Tenemos que creerle cuando dice – y lo ha repetido muchas veces – que todo lo que ha escrito tiene origen en ese pedazo de tierra encerrado entre los ríos Coello y Cocora⁴. Pero recordemos también que este pedazo de tierra es representativo de una geografía y de un modo de vivir característico de toda la Colombia campesina. Cuando Mutis, trabajando para distintas empresas colombianas y extranjeras (Bavaria, Lansa, Esso), empezó a

viajar y a conocer todo el país, descubrió que había muchos otros “Coellos” en otras regiones colombianas: el valle del imponente río Cauca, la tierra de Bolombolo, cantada por de Greiff, las regiones del Quindío, de Caldas, de Antioquia, de Santander... De modo que podemos afirmar que el más cosmopolita de los escritores colombianos es también el más intensamente y esencialmente colombiano. Y esto no debe juzgarse paradójico, visto que una afirmación semejante podría hacerse respecto a Borges y la Argentina o respecto a Octavio Paz y México.

Un dios olvidado y persistente

La experiencia de desgarramiento y pérdida entró prepotentemente en la vida de Mutis muy temprano, para repetirse varias veces. Tenía nueve años cuando murió su padre y junto con su madre y su hermano Leopoldo tuvieron que regresar a Colombia. El primer luto grave de su vida⁵ se produce acompañado por la pérdida de un universo completo: el mundo europeo, la vida de las grandes ciudades como Bruselas o París, a las que se había acostumbrado y fuera de las cuales le parecía imposible vivir. Es verdad que Mutis no ha dejado nunca de regresar a París como quien regresa a su propia casa; y aún hoy día lo hace al menos una o dos veces por año. Sin embargo, el sentimiento de laceración debió golpearlo duramente. La pérdida de Coello fue el otro gran luto de su juventud. Y más tarde el exilio, la fuga de Colombia a causa del juicio que le hizo la compañía Esso, para la cual trabajaba, por motivos que todavía deben ser definitivamente aclarados: se conocen, pero no se han denunciado públicamente como el autor se merecería, para limpiar su nombre de toda infamia, para subrayar una vez más cómo la justicia a menudo protege la lógica despiadada del capital y no deja espacio a ideales, lealtades, ingenuidades de juventud (únicos pecados de los cuales se podría, en último caso, acusarlo). Buscó refugio en México, país que ya no dejaría, y allí pudo finalmente rehacer su vida después de haber descontado quince meses de cárcel en el terrible penitenciario de Lecumberri. Y ésta fue otra de las experiencias límite de su vida, de la cual nacieron una serie de relatos – exordio narrativo del autor, ya bien conocido como poeta – y el dramático *Diario de Lecumberri* (hoy vuelto a publicar con el título de *Cuadernos del Palacio Negro*).

De la experiencia de laceración y fatalidad de la pérdida, a través de lecturas que le ofrecen los instrumentos expresivos de la fastuosidad metafórica, la lógica onírica y la construcción poética como rescate frente al inevitable triunfo de la muerte, Mutis accede a la praxis de la escritura poética. Escribir es recuperar, escribir es rebelarse, aunque sea fugazmente; es salvar por un instante sublime lo que ya estaba perdido. Seremos vencidos, de todos modos: pero afrontaremos la nada erguidos, porque

hemos conocido lo sublime. La vida nos despoja de todo lo que nos había dado y transforma en desierto el jardín que había sido nuestro: pero “pasar el desierto cantando”, dirá Mutis, “es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia”⁶.

Rechazo de la degradación y afirmación de la voluntad creativa: he aquí los dos polos temáticos entre los cuales se desarrolla la dialéctica poética de Mutis. En la más antigua de sus composiciones, “La creciente”, se propone ya esta poética, si bien de manera más intuitiva que consciente. En esa “creciente”, la fuerza arrolladora de las aguas arrastra materiales de todo tipo, arrancados de su sede y arruinados: techos de casas, animales muertos o paralizados por el pánico, frutos magullados, troncos rotos, una “carga innumerable” bajo la cual el río parece lamentarse fragorosamente, mientras el aire se llena del inconfundible olor a “tierra maltratada”. Pero la misma fuerza del agua, capaz de arrastrar el alma hacia el pasado (“Tras el agua [...] se va mi memoria”) y hacerle evocar los lugares de lo vivido y lo soñado, puede transformar en preciosos los materiales degradados que transporta, poniendo en evidencia su valor original ante los ojos del soñador que observa: ahí está, sin duda, el poder taumatúrgico de los ríos. En efecto, el agua aparece de pronto enriquecida con “dones fecundísimos”, y quien la observa no ve ya “temeros con la boca bestialmente abierta”, sino “la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas”; ve “la alegría de los carboneros”, “el humo de los alambiques” (es decir, la obra de los buscadores de oro), “la niebla que exorna los caminos”, y escucha incluso “la canción de las tierras altas”⁷.

La operación nocturna – que siguiendo los dictámenes surrealistas se ha producido entre el sueño y la vigilia – es una operación de transformación alquímico-poética del material de desecho en materia luminosa, mediante la cual se vuelve precioso y perdurable el paisaje de la tierra caliente. Así se salva lo que pudo haber sido arruinado y perdido por la fuerza de las aguas durante la creciente, mientras que las aguas mismas pueden ser leídas como metáfora del tiempo que arrastra y que anula.

Antes de la escritura de esta composición premonitoria, Mutis había esbozado algunos versos y páginas que no lo convencían porque estaban, según él, demasiado condicionados por sus lecturas. Hasta que un día escribió este verso: “Un dios olvidado mira crecer la hierba”, y tuvo la certeza de haber dicho algo absolutamente personal⁸. No se equivocaba: es más, ese verso era el germen de su escritura⁹.

“Un dios olvidado” es un dios menor, un dios exiliado, que ha perdido su mundo y ya no crea. Incapaz de actuar, contempla: “mira crecer la hierba”, que, a su vez, al crecer, puede cubrir y sepultar las ruinas del mundo creado. Entonces el dios menor, el dios exiliado, es el poeta, que mira las ruinas de su propio mundo y medita. Es el poeta que finalmente querrá cantar ese mundo para que su recuerdo dure, al menos un tiempo algo mayor que el de los hombres que lo han poblado¹⁰.

Poco más tarde – y seguramente de manera aún inconsciente – ese “dios olvidado” se iba a desarrollar en la imaginación de Mutis hasta volverse un personaje, una voz poética con un rostro cada vez más definido y con un nombre insólito y extraordinariamente sugestivo: Maqroll el Gaviero. Cuando escribe “Oración de Maqroll”¹¹ el personaje, ya con su nombre completo, es alguien que concibe de manera muy personal y heterodoxa las manifestaciones de la providencia y que reúne anárquicamente su obediencia a una ética superior y su desdén por el juicio común de las gentes (“Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia”). Cuando poco más tarde escribe “Hastío de los peces”, nuestro personaje (aunque no esté nombrado es él) se muestra como uno que tiene relaciones distantes con lo humano y una inquietante familiaridad con lo esotérico; y tiene también un oficio significativo en el futuro de su historia: “celador de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe”¹².

Los indicios de que Maqroll se pueda interpretar como un dios menor, un “dios olvidado” que no deja nunca de manifestarse, aparecen de manera más evidente, tal vez, en las novelas, y están en su inexplicable y absoluto carisma, en la impresión de inmortalidad que suscita en los otros personajes¹³ y en la resistencia del autor a hacerlo morir; pero sobre todo en la grandeza que esconde en sí, disimulada en lo humilde y hasta en lo sórdido o en lo abyecto, cuya incómoda familiaridad no teme. Sin embargo, tal vez, sería más justo decir que Maqroll es el inesperado receptáculo en donde habita un dios desconocido, que tarde o temprano tendrá que revelarse.

Maqroll el Gaviero

Maqroll es la voz poética de Mutis, no la única pero sí la que él ha privilegiado por encima de todas las demás. No obstante esta preferencia, esa voz no debe confundirse con la del autor. La primera diferencia entre ellos es la edad. Maqroll nace viejo de un autor que tiene más o menos veinticinco años. Mutis consideraba tan graves las pérdidas sufridas y el peso mismo de la vida¹⁴, que no le parecía normal asociar a un joven su pesadumbre existencial, o “desesperanza” como dirá más tarde; le parecía más apropiado asociarla a un viejo, que habiendo vivido tanto ha perdido tanto.

Los sufrimientos de Maqroll van a crear otra gran metáfora mutisiana, la de los hospitales de ultramar. En la primera edición de su *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), Mutis colocaba como *incipit* esta advertencia:

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en

tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Ésos eran para él sus Hospitales de Ultramar.¹⁵

Maqroll es un hombre ya viejo que pasa buena parte del tiempo recordando. Alguna vez los recuerdos lo llevan hacia los años juveniles (v. "Cocora", en *Caravansary*, 1981), cuando todavía era "gaviero", como dice su epíteto, y subía al punto más alto del mástil de la nave para escrutar el horizonte, anunciar las tormentas, la costa a la vista, los grupos de ballenas o los veloces bancos de peces. Pero, como había observado agudamente Octavio Paz en su oportuna reseña del libro, lo que descubren los ojos del Gaviero ("arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos") no es tanto un mundo físico, "como un paisaje moral"¹⁶.

De todas las criaturas de Mutis, Maqroll es el que más se le acerca, sin ser por ello idéntico al autor. Maqroll ha asumido sobre sí todo el dolor de Mutis y ha llevado hasta sus últimas consecuencias su indagación existencial sin retroceder ante nada, para donar a su creador el raro fruto de esa larga y desordenada cosecha: el conocimiento.

Y es ésta la eterna clave alquímica de la poesía: Maqroll se hunde en la miseria mucho más profundamente que su autor; pero el tesoro que obtiene lo comparte con él. Nada en la presencia de Mutis puede hacer pensar en Maqroll: su cuerpo grande y vigoroso, su hermoso rostro limpio y afeitado, su jovialidad, su conversación brillante y generosa, sus gustos refinados. Casi todo en él, se diría, es muy distinto de Maqroll, con su barba hirsuta y entrecana, su mirada "entre oblicua y cansada", sus hombros carentes de "toda movilidad de expresión" y todo el peso de sus "miserias" y de su "indeterminada desventura"¹⁷. Maqroll nace de una zona muy profunda de la interioridad de Mutis y puede aflorar únicamente a través de la escritura. Pero su fuerza es tal que poco a poco irá invadiendo ese espacio hasta apropiarse de él casi completamente.

De la poesía a la novela

Hay un punto en la obra de Mutis en el que se puede reconocer la culminación de esa indagación existencial delegada a Maqroll y el principio de un cambio en la relación entre autor y personaje. Ese punto se encuentra en el texto "El Cañón de Aracuriare", incluido en el volumen *Los emisarios* (1984). Lo que Maqroll vive en ese lugar solitario e imponente, con el aspecto de una "catedral abandonada", es una experiencia de tipo místico, aunque no esté sostenida por ninguna fe religiosa en particular. Es una

experiencia de éxtasis, en la que el movimiento conduce hacia el vacío, la anulación y el desapego¹⁸. En el centro del vacío, el yo se pierde; por eso, antes de llegar a él, la angustia produce un movimiento reflejo de retroceso. Quien retrocede interrumpe el movimiento y no llega a conocer la dicha absoluta que invade al alma en la etapa sucesiva. Quien avanza, en cambio, encuentra la plenitud: *el éxtasis de lo pleno*, en el que se cumple el encuentro con el Dios personal (Teresa de Ávila), o con el absoluto de la nada (Georges Bataille).

En ese texto visionario y fundamental, vemos a Maqroll completamente aislado, alimentándose frugalmente con la exigua carne de algún pájaro y con la fruta de los parajes, para iniciar en seguida un examen minucioso de su vida. A medida que avanza en su análisis, se va acercando hacia el centro del vacío, en donde llega a “despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas estas lacerias y trabajos”¹⁹. La experiencia del vacío está asociada en un primer momento a la de escisión: el yo como otro y el uno como doble. Maqroll no retrocede y prosigue con la intención de conocer mejor a ese otro; pero alejándose de la materia de su vida, el otro – que es una especie de principio de orden sin materia ordenada – también se eclipsa mientras desde el centro del vacío (“el centro mismo de su ser”) surge un tercer protagonista, un “absoluto testigo de sí mismo”, que lo llena de “asombro y goce” y le comunica “la serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba por los estériles signos de la aventura”²⁰.

La experiencia es completa: en el fondo – o en el centro – del laberinto Maqroll descubre su *deus absconditus*. “Un dios olvidado mira crecer la hierba”, rezaba el primer verso de Mutis. Ahora aquel dios olvidado, que ha observado impasible el transcurso del tiempo y su catástrofe, ha sido convocado y recuperado. La unión con este “otro” distinto del yo dentro de su yo convierte el vacío en plenitud y vuelve significativo lo que era absurdo. Dice el narrador: “El Gaviero sintió que, de prolongarse esta plenitud que acababa de rescatar, el morir carecería por entero de importancia, sería un episodio más en el libreto y podría aceptarse con la sencillez de quien dobla una esquina o se da vuelta en el lecho mientras duerme”²¹. Y se demora en salir de ese lugar, en resignarse a volver a la confusión del mundo, porque “temía perturbar su recién ganada serenidad”²².

Esta experiencia límite de iluminación conduce a un punto culminante desde el cual no es fácil volver atrás. Por eso, probablemente, Mutis no puede evitar asociar este episodio con la muerte de Maqroll, que imagina inmediatamente después, remitiendo al lector a otro episodio ya narrado en un libro precedente: “En los esteros”, de *Caravansary* (1981). La página de “El Cañón de Aracuriare” se concluye así:

Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días antes de viajar a los esteros y *perecer allí como ya se dijo en otra ocasión*.

[la cursiva es mía]

Sin embargo, como hoy sabemos bien, Mutis no ha podido deshacerse tan fácilmente de un personaje que lo ha acompañado prácticamente toda su vida; por lo mismo, en determinado momento, empieza a *negar* que los relatos de la muerte de Maqroll sean auténticos, declarándolos ni más ni menos que “apócrifos”²³. El mismo texto que nos ocupa, “El Cañón de Aracuriare”, originalmente publicado en *Los emisarios* (1984), es reproducido luego en el apéndice de la novela *La nieve del almirante* (1986), pero con un pequeño cambio muy significativo: se termina en la palabra “esteros”, eliminando así la frase final, muy comprometedora, “y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión”²⁴. Años más tarde, sin embargo, Mutis sentirá nuevamente la necesidad de volver a la muerte de Maqroll y reivindicará la versión de “En los esteros”, reproduciéndola en el Apéndice de la novela *Un bel morir* (1989), eso sí, sin dejar de citar las muchas objeciones levantadas por parte de los mejores amigos de ambos, ¡sobre todo de Maqroll!, Ludwig Zeller, Enrique Molina y Gonzalo Rojas²⁵.

Volviendo a “El Cañón de Aracuriare”, resulta claro que si hasta ese momento Maqroll ha sido no el doble sino el *otro*, a través del cual Mutis ha logrado tocar fondo en su investigación existencial, de ahora en adelante su literatura tendrá que cambiar, dejando paso a nuevos signos cohesionadores. Y en efecto es así: con “El Cañón de Aracuriare” se cierra el ciclo poético de Maqroll y el famoso personaje irá a poblar una saga completa, desarrollada en siete novelas²⁶, pero va a desaparecer completamente de la poesía de Mutis, la cual, a su vez, cambiará de ritmo, de tono y de temática. Ahora su poesía desarrollará una tendencia que podríamos denominar *musical* y que ya había aparecido en algunos poemas de *Los trabajos perdidos* y de *Los emisarios*²⁷, mediante una voz poética radicalmente distinta de la que había encarnado Maqroll o esos inquietantes personajes de los fragmentos de *Caravansary* o *Los elementos del desastre*. La segunda fase de la poesía mutisiana, o sea la poesía post-maqrolliana, se completa y se prolonga en los poemarios sucesivos: *Crónica regia*, *Un homenaje y siete nocturnos* y *Carminæ contra gentiles*, esta última todavía inédita pero de la cual el autor ha adelantado algunas composiciones en las publicaciones más recientes que recogen su obra poética²⁸.

Pero si bien su itinerario haya sido eficazmente cumplido, Maqroll no puede desaparecer sin más, después de haber acompañado fielmente al autor a lo largo de una vida. Entonces, para no abandonarlo, como hemos visto, su creador encuentra una fórmula distinta, que es simplemente la de “contarlo”: relatar su pasado, su historia, llenar los vacíos dejados, completar

los episodios esbozados en los poemas, ordenar las piezas que faltan en el rompecabezas de la biografía maqrolliana; y todo ello con un ansia tal de orden, que el *orden* se transforma en el nuevo signo de la obra de Mutis, así como en el síntoma de su nueva y recién conquistada plenitud.

La materia en desorden

Haciendo un recuento léxico en toda la poesía de Mutis, resulta evidente, incluso en una primera lectura, la reiteración de la palabra "materia", a veces sustituida por "substancia", usadas ambas como sinónimos y aun dentro de sintagmas muy semejantes y de significado equivalente. Un par de ejemplos entre muchos pueden ser: "la imperecedera substancia de sus días"²⁹ y "la materia de tus años"³⁰. A medida que superamos la fase en que Maqroll ocupa el centro de la poética de Mutis, y precisamente de *Los emisarios* en adelante, otra palabra empieza a prevalecer hasta hacer desaparecer completamente las precedentes: es la palabra "orden", anunciadora de una nueva visión del mundo. El punto de articulación entre las dos constelaciones semánticas se encuentra en la serie de los "Diez Lieder" de *Los Emisarios*. Cuantificando las recurrencias se observa que el vocablo "materia" aparece unas treinta veces en toda la obra, incluidos los "Lieder", y después desaparece, con una sola excepción en el "Nocturno V", donde regresa cerca de su sinónimo "substancia", estando ambos vocablos asociados al agua de los ríos, como fuente de la vida primordial, aún sin historia y sin memoria. "Substancia" recurre unas quince veces en el macrotexto³¹, desde el principio hasta "La visita del Gaviero", y luego desaparece, para regresar únicamente dos veces, una de las cuales es en el citado "Nocturno V"³².

En cambio la palabra "orden" recurre unas veinte veces, pero sobre todo a partir de los "Diez Lieder", ya que antes se presenta sólo excepcionalmente: o para referirse a cierto diseño ineluctable de la vida ("el orden cerrado de los días"), desconocido a los necios (v. "Las plagas de Maqroll" y "Caravansary"); o bien asociado al Gaviero, quien hacia el final de sus días descubre en sí mismo "cierto prurito de orden", que lo induce a dejar sus papeles al narrador, a deshacerse de amuletos ya inútiles³³ y así poder emprender el último viaje "ligero de equipaje", como hubiera deseado Antonio Machado, maestro constante de Mutis.

La visión del mundo que deriva de la primera fase de la poesía de Mutis se integra en esa modulación del materialismo en sentido amplio que se encuentra en algunas corrientes del pensamiento contemporáneo, como el psicoanálisis y el existencialismo. La realidad, o lo que se puede percibir de la realidad mediante los sentidos, está constituida por "cuerpos materiales" o por "substancias corporales", mientras que las realidades espirituales o trascendentes se vuelven secundarias precisamente porque escapan a toda

tentativa de sistematización racional. Desde el primer poema de Mutis – o sea desde “La creciente” – se ve cómo son precisamente los objetos, en su cruda corporeidad, los que ponen en marcha la memoria y, como consecuencia, estimulan el proceso de elaboración poética. También la recurrencia de sintagmas en los que la palabra “materia” aparece asociada a entidades menos tangibles como, por ejemplo, lo *vivido* (v. “la materia de tus años”, “la intacta materia de otros días”, “la esencial materia/ de sus días en el mundo”, etc.), pone en evidencia esta perspectiva según la cual las realidades percibidas o sentidas por el poeta tienen una definida y sólida corporeidad, en cuanto si bien provienen de una dimensión no física, la intensidad de la percepción las vuelve “materiales”³⁴.

Incluso en un poema como “Grieta matinal”, donde el tema es la propia “misericordia”, o sea aquello que generalmente se prefiere borrar de la conciencia, esta realidad psíquica encuentra su precisión terminológica precisamente en “materia”, palabra con la cual presenta una evidente homofonía. Dice el poeta que “su materia”, es decir la *materia de la miseria*, es “tu materia”, es decir lo que te vuelve único y distinto; lo demás son las convenciones sociales que nos hacen a todos más o menos iguales. Y ella está formada, sin duda, por los *materiales del inconsciente* – sabemos que Mutis no desdeña esta terminología psicoanalítica – que es necesario “sondear”, “penetrar”, “cultivar”. Es necesario “nutrirse” de esta “savia” secreta: sólo con ella se cumple el milagro del auténtico conocimiento de uno mismo, con la consiguiente definición de la propia individualidad. En otras palabras, se cumple el proceso de *individuación*, según el término específico de la psicología analítica o junguiana³⁵. Por ello – nos enseña este poema – la propia miseria es como el agua que, “brotada de las grandes cloacas municipales”, se vuelve “agua bautismal”. Con ella, impregnados y renovados por ella, la efímera materia de todo lo vivido adquiere consistencia y se vuelve “perdurable”: “la sola materia perdurable/ de tu episodio sobre la tierra”³⁶.

La visión materialista – en sentido literal – del mundo, del tiempo y de la existencia, típica de esta primera fase de la poesía de Mutis, se encarna en el personaje de Maqroll el Gaviero, el cual por un lado se deja vivir sin anteponer proyectos, sin imponer ningún tipo de “orden” a la materia casual de sus días. Pero por otro lado busca afanosamente un sentido dentro del “desorden” – otra palabra predominante en esta fase – en el que se mueve. Los retiros espirituales de Maqroll (v. “En el río”, “La cascada”, “El Cañón de Aracuriare”) se conforman a esta indagación y es muy indicativo el hecho de que, mediante el aislamiento en una naturaleza exuberante y casi virgen, sea conducido a una especie de limbo atemporal en el que la memoria de lo vivido se decanta, para dejar a la conciencia solamente las deducciones conceptuales de lo vivido, es decir el conocimiento. Es muy indicativo además que en este conocimiento la “materia”, o la percepción de las realidades materiales, tenga una importancia absoluta:

Supo, por ejemplo, que la carne borra las heridas, lava toda huella del pasado, pero nada puede contra la remembranza del placer y la memoria de los cuerpos a los que se uniera antaño.

Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas de gran desorden de la carne en donde nace una verdad de substancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno.³⁷

Pero hay un punto en que Maqroll retrocede a pesar de su tenacidad, a pesar del desapego a su persona y de su típico modo de ir hasta el fondo sin ahorrar nada de sí mismo. Y es cuando el aislamiento y la meditación lo conducen hacia ese “vacío” en el que la propia individualidad resulta superflua, mientras la “materia” que lo rodea – que no puede ser sino vegetal, seno materno de la naturaleza – lo acoge y lo abraza absorbiéndolo, amalgamándolo en una especie de fascinante y temible unidad primordial:

Cuando los recuerdos irrumpieron en sus inquietos sueños, cuando la nostalgia comenzó a confundirse con la materia vegetal que lo rodeaba, cuando el curso callado de las aguas lodosas lo distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad, el Gaviero ascendió a las tierras, visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el afelpado muro de las profundidades.

Se perdió en los páramos [...] ³⁸

En el mundo mutisiano la *materia* por antonomasia está vinculada a dos de los elementos fundamentales, la tierra y el agua. La primera, a través de la vegetación, es recurrente en el sintagma “materia(s) vegetal(es)”. La segunda aparece sobre todo bajo la forma del mar, de la lluvia y de los ríos, con distintas connotaciones en cada caso. El mar es la materia virgen original y se presenta “en eterno desorden”³⁹, como corresponde a la indistinción caótica de la cual deben surgir la forma y el destino, entendiendo este último simplemente como itinerario existencial. El mar, a través de Maqroll, se presenta como el principio de libertad, en el que todo condicionamiento social se vanifica. En el mar todo es posible, pero sobre todo el individuo allí no está obligado a elegir; y en este abandonarse a las fuerzas primigenias se experimenta un sentido de liberación de lo contingente que se parece mucho, en efecto, a la libertad en sentido absoluto.

La lluvia se presenta siempre como una bendición; y es natural que sea así para quien, como Mutis, ha vivido en contacto con la naturaleza, en la montaña, y en medio de las plantaciones, observando las mutaciones del ciclo agrícola. Por ejemplo, en “La visita del Gaviero” se cuenta que la temporada de las lluvias tuvo el poder de restituir la salud a Maqroll, quien había permanecido largo tiempo entre la vida y la muerte. La lluvia en la

poesía de Mutis está siempre asociada a la renovación, porque el agua pluvial limpia y restablece, alegra y vivifica.

El agua dulce además, en contraste con el agua salada del mar, alberga un significado de nutrición, y por tanto de principio vital. "El agua dulce es la verdadera agua mítica", sostiene Bachelard⁴⁰, y de manera muy especial el agua corriente, las fuentes, los arroyos, los ríos. Toda una teoría de ríos puebla la poesía de Mutis. Citados con sus nombres y descritos con sus características particulares, los ríos se presentan a su imaginario como verdaderos númenes tutelares, empezando por el Coello, de su infancia en tierra colombiana, luego el Escalda, vinculado a sus recuerdos de Bélgica, el Sena, el Mississippi y otros⁴¹. El agua dulce, de la misma manera que la leche, es para la imaginación material un alimento completo⁴², que define el carácter fundamentalmente materno de las aguas. "Como una fuente propicia o una materna substancia hecha de nocturnas materias sin memoria"⁴³, así describe Mutis las aguas del Mississippi, en una reflexión que, en realidad, abraza a todos los ríos.

Materia, o substancia, carente de teleología, en perpetuo desorden, pero que puede también adquirir la forma del abrazo materno o del alimento primordial, así se nos presenta el mundo de Mutis en la primera fase de su poesía, hasta ese punto de cambio que hemos señalado en *Los emisarios*. Allí la primera fase se cierra con las dos únicas composiciones maqrollianas del conjunto, "La visita del Gaviero" y "El Cañón de Aracuriare", y sobre todo con esta última. La nueva fase empieza en el mismo libro y se manifiesta muy especialmente en los *Lieder*. De allí en adelante su personaje preferido, Maqroll el Gaviero, emigra de la poesía y se traslada definitivamente al ámbito de la novela, llevándose asimismo su visión materialista y desolada del mundo. En la poesía, en cambio, se siente de manera cada vez más clara y vigorosa, una voz distinta, que surge de la intimidad inscindible de Mutis. Esta voz se ha ido formando a través del complejo itinerario en el que tanto colaborara Maqroll al asumir los aspectos más terribles de la indagación, las experiencias límite, el peligro de la locura, el desprecio total de la persona en cuanto imagen social, el contacto directo con la muerte en las formas extremas del suicidio y del homicidio, el homicidio mismo ejecutado con sus propias manos... Maqroll se va volviendo así cada vez más viejo y más cansado. Pero su enseñanza se transmite como invalorable herencia a su creador, el cual, habiendo conocido todo en buena medida por interpósita persona, ha podido más fácilmente realizar la operación alquímica consistente en transformar los sórdidos materiales de la miseria en el oro luminoso que, como se dice en *Amírbar*, "no es el oro de la plebe". De modo que el poeta, habiendo penetrado en el *desorden de la materia*, ha terminado por descubrir el *orden de lo trascendente*.

La música del orden

De *Los emisarios* en adelante la poesía de Mutis es un canto armónico, en el cual la música – esa “segunda circulación de la sangre”, según su propia definición⁴⁴ –, que por tanto tiempo había mantenido separada de su escritura, entra ahora plenamente, como agua nutricia, a plasmar las nuevas líricas finalmente liberadas de la angustiosa coacción al fragmento. Escritura y música se asocian ahora felizmente, se entrelazan en los títulos y en el espíritu de los poemas, así como en el ritmo regular de la sintaxis.

El nuevo mundo de Mutis, vigilado desde lo alto por Santiago de Compostela y por San Luis de los Franceses, e iluminado a menudo con referencias a la Palabra Santa de los Evangelios, tiende a ser cada vez más completo, compacto y ordenado: en él, cada pieza del conjunto parece haber encontrado su lugar, y el deseo de completar las historias anunciadas en las páginas escritas en el pasado revela, como la necesidad de orden al final de la vida del Gaviero, una voluntad que es el reflejo de una revelación. Dice Mutis en el “Nocturno en Compostela”, hablando a la imagen del Santo, también llamado Boanerges:

aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
que he vivido en espera de este instante
y que todo está ya en orden.⁴⁵

Las mujeres ya no son las “hembras” volitivas y animalescas que rodeaban a Maqroll, sino que tienen una belleza y una actitud hieráticas⁴⁶; o son un nombre y un perfume sin cuerpo que se desvanece en la sombra del horizonte⁴⁷; o bien adquieren la semblanza definitiva de Carmen Miracle, su inseparable compañera desde hace más de treinta años⁴⁸.

En esta nueva visión de la existencia, ahora sí religiosa y teleológica, las ideas monárquicas de Mutis, que tanto han desconcertado a periodistas y lectores ingenuos, no tienen nada que ver con una posición retrógrada ante la historia. Convencido de que la historia no es *magistra vitae*, de que nada hemos aprendido del pasado y los mismos errores y las mismas atrocidades que el hombre ha sido capaz de concebir y realizar contra sus semejantes siguen repitiéndose, Mutis ve con verdadera indiferencia la política actual y sueña un estado utópico – es el primero en definirlo tal – donde el poder temporal provenga de una fuente sagrada que lo haga superior a las disputas y a los mezquinos intereses a los que se someten en general los partidos y las instituciones.

La nueva concepción del orden, insistentemente reiterada en los poemas de *Crónica regia* y de *Siete Nocturnos*, deriva de un principio superior en virtud del cual cada cosa tiene una función precisa y una determinada colocación, más allá de la apariencia caótica o casual. El Rey, jefe de ese

estado ideal soñado por Mutis, es el intermediario entre el orden celeste y el mundo terrestre, y la tarea de reglamentar esta “desordenada materia” le llega desde lo alto, encomendada directamente por la Providencia: “por gracia y designio/ del Dios de los ejércitos”⁴⁹. Este orden está más allá del tiempo y tiene el poder de liberarnos de los efectos del tiempo. La música, dice Mutis – como la poesía, podríamos agregar – tiene también este poder. En el “Homenaje”, dedicado al compositor mexicano Mario Lavista, Mutis exalta el momento en que se escucha la música como una ocasión de iluminación:

[...] el secreto de ese instante
otorgado por los dioses
como una prueba de nuestra obediencia
a un orden donde el tiempo ha perdido
la engañosa condición de sus poderes.

La visión del orden por encima del desorden de lo contingente es, en efecto, una iluminación, o revelación. Maqroll la tuvo en aquel recinto de roca semejante a una catedral, que había descubierto casualmente en el Cañón de Aracuriare. Cómo se ha servido de esta revelación, qué ha hecho exactamente al salir de allí no lo sabemos. Tal vez murió poco después en los esteros, como se dice en esa misma página. Tal vez siguió viviendo su vida alucinada e itinerante. No lo sabemos porque tampoco el autor lo sabe y ha querido dejar abierto hasta el día de hoy el capítulo final de la historia del Gaviero. Pero sabemos qué le ocurrió a su autor después de esta experiencia de su criatura: cumplida y terminada la función de explorador existencial de Maqroll, de *adelantado* del propio Mutis, como podríamos llamarlo, el autor no ha podido hacer otra cosa – dado que no quiere o no puede olvidarlo – que contar su pasado. He ahí la razón por la que las novelas se han sucedido a ritmo cerrado, prácticamente una por año. Por el mismo motivo, cuando esa voz suya más íntima e indivisible evoluciona en la expresión de lo inefable, no puede evitar la tentación del silencio: poesía del silencio impregnado de significado, última fase poética en la que callar equivaldría a una forma inigualable de plenitud y sería también la justa respuesta de la sabiduría conquistada. Sin embargo la forma del silencio es todavía para Mutis sobre todo una *tentación*, y como tal la reprime:

Pienso a veces que ha llegado la hora de callar,
pero el silencio sería entonces
un premio desmedido,
una gracia inefable
que no creo haber ganado todavía. ⁵⁰

Nosotros, sus lectores para siempre deudores, no disimulamos un suspiro de alivio y nos quedamos esperando que surja aún esa música suya que, como él había dicho de la música de Chopin, nos conmueve, nos toca, nos revela, nos abre una ventana hacia la luz y nos deja ya iniciados en ese borde ambiguo donde la única certeza es la cercanía del misterio. Si es profética la fantasía imaginada por Carmen Boullosa en su última novela⁵¹ y si la necesidad de los hombres será realmente capaz de destruir la sagrada armonía de la naturaleza, los versos que recrean a Coello, sus flores, sus perfumes, sus ríos de agua limpia, tendrán un poder renovado y un efecto terapéutico. Los raros y acaso apresurados lectores del nuevo milenio hallarán entonces en los versos de Mutis un oasis de sentimiento y de verdad. Hasta ellos esos versos llevarán, como Chopin a Mutis, “un manantial de música”

a ninguna otra parecida y que nos deja
la nostalgia lancinante de un enigma
que ha de quedar sin respuesta para siempre.⁵²

NOTAS

1 Rafael Gutiérrez Girardot, “El *Piedracielismo* colombiano”, en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, edición de Luis Sáinz de Medrano, Bulzoni, Roma, 1993, pp. 175-177.

2 Dice Mutis: “El poeta que primero se me reveló fue don Antonio Machado. Machado, en mi bachillerato, leído por Eduardo Carranza, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá [...] Aprendí también, gracias a las clases de Eduardo Carranza, a leer y a entender como poesía presente y viva a la poesía del Siglo de Oro español y a la poesía del Renacimiento español”: Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Tercer Mundo, Bogotá, 1993, pp. 125-126.

3 Álvaro Mutis entrevistado por José Miguel Oviedo y Alfredo Barnechea (1974), hoy en Álvaro Mutis, *Poesía y prosa*, edición de Santiago Mutis, Colcultura, Bogotá, 1981.

4 “[...] diría que de ahí, de Coello, de sus alrededores, sale mi pequeño universo. Esa tierra es la fuente de todo lo que he escrito”: Fernando Queiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Norma, Bogotá, 1993, p. 27.

5 Dice Mutis de su padre: “Se fue cuando yo más lo necesitaba. Su muerte fue como una amputación brutal”, *Ibid.*, p. 19.

6 “Los trabajos perdidos”, en *Los elementos del desastre* (1953); cfr. *Summa de Maqroll el Gaviro. Poesía, 1948-1997*, ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo, VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, 1997, p. 110. De ahora en adelante esta edición será citada con la sigla SMG seguida del número de página.

7 “La creciente”, originalmente publicado en la revista *Vida* (Bogotá, 1945), fue descartado por el autor para las publicaciones en libro. No aparece tampoco en la primera versión de *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970*, Barral, Barcelona, 1973. Santiago Mutis recuperó este importante poema para la edición preparada por él: Álvaro Mutis, *Obra literaria. Poesía*, Procultura, Bogotá, incluyéndolo en la sección *Primeros poemas*, pp. 203-204. De ahí en adelante ha seguido apareciendo en las varias ediciones de *Summa...* Véase SMG 63.

8 He obtenido estas informaciones de boca del propio autor en una larga entrevista que me concedió en cinco jornadas de trabajo, durante una estadía suya en Florencia en 1997, documentada en una grabación de 22 horas que, desafortunadamente, sigue inédita.

9 El verso fue más tarde incluido en el poema “El miedo”, recogido primero en *La balanza* (1948) y más tarde, definitivamente, en *Los elementos del desastre* (1953), SMG 92-93.

10 “No me interesa qué valor tengan mis narraciones o cuánto vayan a durar en la memoria de la gente... lo que de verdad me importa es que hice vivir a Coello más de lo que realmente vivió”: Álvaro Mutis, *El reino que estaba para mí*, cit., p. 27.

11 “Oración de Maqroll”, en *La balanza*, plaquette con poemas de Álvaro Mutis y Carlos Patiño, ilustraciones de Hernando Tejada, 200 ejemplares numerados y firmados por los autores, Talleres Prag, Bogotá, 1948. Como se sabe, la edición, que había salido en febrero, fue destruida durante los desórdenes del Bogotazo, en el mes de abril del mismo año. Pocos ejemplares existen todavía. El único que posee el autor es el que él mismo le dedicó a Alejandro Obregón y que éste le restituyó poco antes de morir. El poema vuelve a aparecer en *Los elementos del desastre* (1953) y es costumbre citarlo como perteneciente a este poemario, para el cual Mutis no introdujo ninguna modificación, salvo detalles de puntuación y la eliminación de un versículo: “Por qué dejas que mi memoria se pierda en las nubes y con ellas tome formas de grotesco e indecible sentido?”. Creo que es fundamental restituir ese poema a su colocación original en *La balanza*, cinco años antes de lo que suele decirse.

12 “Hastío de los peces”, en *Los elementos del desastre* (1953), SMG 81-83.

13 “Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo. Yo creo que he muerto hace tiempo”, le dice el Capi a Maqroll: *La nieve del almirante*, Alianza, Madrid, 1986, p. 85.

14 “¡Oh juventud pesada como un manto!”: “La creciente”, SMG 64.

15 Álvaro Mutis, SMG 144.

16 Octavio Paz, *Los hospitales de ultramar* [1959], más tarde recogido en *Puertas al campo*, UNAM, México, 1966, pp. 131-136.

17 Las expresiones se encuentran en el retrato del personaje que abre el texto “La visita del Gaviero”, en *Los emisarios* (1984), SMG 215.

18 Sigo en parte la descripción del éxtasis hecha por Elvio Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano, 1989, pp. 29-42.

19 "El Cañón de Aracuriare", en *Los emisarios* (1984), SMG 233.

20 *Ibidem*.

21 SMG 233-234.

22 SMG 234.

23 "La muerte de Maqroll que se narra en dicho opúsculo, a todas luces apócrifo, está demasiado teñida de literatura como para que pueda ser creíble": Álvaro Mutis, *Un bel morir*, Mondadori España, Madrid, 1989, p. 125.

24 Álvaro Mutis, *La nieve del almirante*, Alianza, Madrid, 1986, p. 135.

25 Véase todo el Apéndice de *Un bel morir*, cit., pp. 125-129.

26 Las novelas son: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

27 Véase "Canción del Este" y las varias "Sonatas" de *Los trabajos perdidos* y, sobre todo, los "Diez Lieder" de *Los emisarios*.

28 Véase mi antología bilingüe de la poesía de Mutis: *Gli elementi del disastro*, Le Lettere, Firenze, 1997; en la última sección, y como *poemas inéditos*, aparecen "Celebración de la vid", "Cita", "Historia natural de las cosas", "Balada imprecatoria contra los listos", "Ponderación y signo del tequila", "Pienso a veces" y "Encuentro con Mario Luzi". Los cinco primeros poemas, más "Visita de la lluvia" y "Dos poemas", aparecen en la sección *Poemas dispersos* de SMG. Permítaseme agregar que considero poco feliz la idea de llamar "dispersos" a poemas que son simplemente "inéditos".

29 "En el río", en *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 149.

30 "El sueño del Príncipe-Elector", en *Caravansary* (1981), SMG 197.

31 Para el concepto de "macrotesto" véase Maria Corti, *Principi di comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p. 145.

32 La otra recurrencia está en el "III Notturmo dell'Escorial": "una porosa substancia que despide/ una láctea claridad", donde el aire que se describe y que rodea al palacio, tal como el agua de los ríos, tiene el valor del alimento primigenio ("láctea").

33 Véase "La visita del Gaviero", en *Los emisarios* (1984), SMG 215-220. Éste y "El Cañón de Aracuriare" son los únicos textos maqrollianos de *Los emisarios*, último poemario en donde aparece el personaje, antes de pasar a integrar la serie de novelas que se inicia dos años más tarde, en 1986, con *La nieve del almirante*.

34 Una *poesía de los objetos* es, sin duda, la de Mutis, como lo había sido la de Vallejo y como tenía que ser la poesía en general según Neruda, que así lo sostuvo en su célebre manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" (en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, n° 1, 1935, hoy en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 259-260). Como Neruda, Mutis evidencia su ajenidad al *purismo*.

35 Entre la vastísima bibliografía al respecto, véase Andrés Ortiz-Osés, C.G. Jung. *Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, p. 75-83.

- 36 "Grieta matinal", en *Los trabajos perdidos* (1965), SMG 119-120.
- 37 "En el río", en *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 150-151.
- 38 SMG 151.
- 39 "El agua del mar [...], el ojo hermoso de materia virgen en eterno desorden": "El hospital de la bahía", *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 148.
- 40 Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Red, Como, 1987, pp. 138 y sig.
- 41 Con el pasaje a la narrativa, también los ríos se ficcionalizan: el poderoso Magdalena, con el nombre inventado de Xurandó, será el centro de las aventuras de Maqroll en *La nieve del almirante*.
- 42 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 101.
- 43 "Nocturno V", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 279.
- 44 *Álvaro Mutis: la palabra bifronte*, documental de Roberto Triana Arenas, video realizado en Bogotá en 1993.
- 45 "Nocturno II en Compostela", *Ibid.*, SMG 274.
- 46 Véase "Hija eres de los Lágidas", en *Los emisarios* (1984), SMG 208.
- 47 Véase "Lied marino", *Ibid.*, SMG 247.
- 48 "Aquí, ahora, con Carmen a mi lado [...] todo está en orden": "Nocturno en Compostela", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 274-275. Los ejemplos se podrían multiplicar. Carmen aparece también ficcionalizada en las novelas, con su nombre y como ella misma, es decir, como esposa del narrador.
- 49 "Como un fruto tu reino", en *Crónica regia* (1985), SMG 253.
- 50 "Pienso a veces...", *Últimos inéditos/Ultimi inediti*, en *Gli elementi del disastro*, cit., p. 264.
- 51 Carmen Boullosa, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, México, 1997. La autora imagina la tierra destruida por el desastre ecológico y una lectora empecinada en regresar a la poesía del pasado y en especial a la poesía de Mutis.
- 52 "Nocturno IV en Valdemosa", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 278.

**ALVARO MUTIS
O DE LAS MUJERES EN EL CICLO
DE NARRACIONES SOBRE EL GAVIERO**

Oscar R. López Castaño
Saint Louis University

Cada día aumenta el interés por el estudio de la narrativa de Alvaro Mutis, sobre todo la relacionada con el personaje Maqroll el Gaviero. El vagabundaje de Maqroll por los vericuetos del mundo, la mayoría tropicales y marinos, ha despertado el interés de la crítica académica, la que por más de dos decenios estuvo dedicada al fenómeno literario del Boom y sus secuelas. El tema de la desesperanza ha sido el más socorrido por los estudiosos de su narrativa y aún de su poesía.

El presente escrito se dedicará a estudiar un tema apenas explorado de manera incipiente en la narrativa mutisiana: el de la mujer. En su propia teoría de la desesperanza, el autor concibe la presencia femenina como una de las escasas y vitales fuentes de dicha efímera que aparece en las andanzas de los desesperanzados, justo cuando éstos ya no albergan razones para seguir viviendo.¹ En todas las narraciones relacionadas con el Gaviero, los seres femeninos aparecen y brindan la oportunidad de las dichas efímeras a Maqroll y su compinche, Abdul.² El tema de la mujer, visto a la luz de una lectura posmoderna, ofrece un campo de interés especial.³ En el cumplimiento de esa tarea, las criaturas femeninas están asistidas de concepciones signadas por relaciones con el hombre, y entre ellas mismas, no emparentadas con los dictámenes modernos. Esta visión la percibe Consuelo Hernández:

Mutis evidencia su realización de que la mujer es libre, desafía la costumbre, decide, trabaja, maneja dinero, cuida del hombre, lo guía, lo guía en su aprendizaje aunque se trate de un vagabundo adulto y con cierta sabiduría como Maqroll. En este sentido el discurso poético de Mutis sobre las mujeres se aparta de la modernidad porque no apela a los grandes

relatos de legitimidad, como diría Lyotard, y tampoco precede desde un plano de reflexión autoritario. (71)⁴

¿Es Ilona una criatura gobernada por el orden social burgués? ¿Son los personajes femeninos del ciclo variación de un único personaje tipo? ¿De qué manera los personajes femeninos mutisianos deslegitiman instituciones modernas? ¿Existen en el Gaviero y Abdul comprensiones y prácticas de las relaciones sociales y sexuales con la mujer a tono con una superación de las jerarquías patriarcales estimuladas por la ideología moderna? ¿Cuáles son los principios morales que rigen las mujeres del ciclo? ¿Es posible hablar de violencia masculina ejercida sobre las mujeres mutisianas? ¿Cómo reaccionan ellas frente a la agresión masculina? La respuesta a estos interrogantes constituye el trazado a seguir en el análisis.

La posmodernidad como condición crítica de la Modernidad y de su crisis de autoridad, ha abierto caminos hacia una verdadera democracia participativa. Son los movimientos sociales los que más han socavado el espacio público no sólo para penetrarlo, sino para obtener su reconocimiento.⁵ Las minorías, por siglos silenciadas, han logrado hoy instalarse en escenarios de la esfera civil antes reservados a los hombres, y en sentido estricto, a los hombres de las élites poderosas. Las mujeres, entre las minorías, es uno de los grupos sociales que mayores reivindicaciones ha conquistado en la arena pública. De un pasado diseñado para coartar la manifestación de su ser "sujeto," ha asumido, en buena medida, el autogobierno de su destino desde el momento en que entró a discutirle al hombre sus prerrogativas autoritarias.⁶ La narrativa de Mutis sobre el Gaviero filtra relaciones masculino-femeninas a tono con el marco esbozado.

Una comprensión de las relaciones entre el hombre y la mujer, enmarcada en el contexto de la condición posmoderna, coopera en el esclarecimiento de una lógica libertaria tangible en los personajes femeninos del ciclo. La mujeres próximas a los dos socios de la errancia no vierten sus energías para dar satisfacción al capricho sexual masculino, ni participan en calidad de comodines de una voluntad patriarcal dominante. Su capacidad de ser sujetos femeninos, en vez de objetos masculinos, convierte el discurso narrativo del ciclo en una feminización de la escritura, según la terminología de Nelly Richards: "Más que una escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización* de la escritura" (35).⁷ Frente a las circunstancias que salen a su encuentro las mujeres mutisianas hacen gala de una sensibilidad singular desarraigada de patrones de conducta sociales y morales de inspiración tradicional. Sus decisiones en lo atinente al sexo o a la convivencia con otros (hombre o mujer) las ajustan a un uso discreto del raciocinio sin entrar en argumentaciones de choque con lo establecido.⁸ Actúan, nada

más, a sabiendas de que lo que está en juego es la reconciliación consigo mismas, con quien recibe sus dones de mujer, y con la sobrevivencia. Sin embargo, esta actuación, desnuda de disquisiciones ideológicas o programáticas, deviene como carga de un pasado lastroso que determina en ellas la asunción de un presente despojado de pautas de comportamiento tradicional. En su exhibición de prácticas sociales y sexuales, estas mujeres confirman la reflexión de Lucy Irigaray en la que insta a recavar en los orígenes de la iniciación sexual más que en la iniciación biológica:

As Freud admits, the beginning of the sexual life of a girl child are so "obscure," so "faded with time," that one would have to dig down very deep indeed to discover beneath the traces of this civilization, of this history, the vestiges of a more archaic civilization would undoubtedly have different alphabet, a very different language. (351)

Como decía arriba, el discurso narrativo no entra en disquisiciones de ninguna índole. Sólo oficia como escritura vehiculadora de comportamientos femeninos libertarios capaces de trascender las ataduras provincianas o los abusos masculinos enmascarados en instituciones sociales. Para hacerlo, los personajes se cifan a una ética personal, la única que permite actuar en reconciliación con estados de felicidad efímeros. El universo femenino del ciclo, en su despliegue, endilga permanentes preguntas que ponen en entredicho el funcionamiento de las instituciones legitimadoras modernas, instituciones vigilantes del cumplimiento de un orden normatizado para perpetuar el ejercicio masculino del poder. Esta manera de encarar el orden establecido hace la escritura de Mutis una crítica del andamiaje moderno.

Judith Astelarra, en "Cultura política de las mujeres" desmonta la idea de que las mujeres son indiferentes a la política y de que su visión es conservadora. Su trabajo cuestiona todas las instituciones burguesas que han confinado a la mujer al espacio privado, mientras el hombre transita por el espacio público, dueño de sus privilegios. Los mecanismos han sido forjados para recluir a la mujer al de reproductora y motora del papel maternal. Dice:

En todas las sociedades mujeres y hombres realizan algunas tareas diferentes, consideradas actividades femeninas y masculinas. Aunque esta división sexual del trabajo no siempre ha sido igual y varía en cada sociedad concreta, ha sido un fenómeno que se ha mantenido desde que se tiene memoria histórica. Las niñas y los niños son socializados para que aprendan a desempeñar estas tareas y para que acepten este orden social como "natural." Existen normas que prescriben los comportamientos aceptables para unas y otros y mecanismos de sanción y control, para impedir que se produzcan desviaciones en las conductas individuales. (159)⁹

Las mujeres del ciclo insertas en el contexto latinoamericano, padecen los estragos de la violencia masculina por la forma como los hombres la

ejercen y naturalizan. Y si bien, con Hernández, pienso que “el miedo, el peligro y el hábito de la muerte” (73) crean en las mujeres “la necesidad y la prohibición” que las conduce a intensificar el sexo, antes que dejarse atrapar en las redes de la seducción, cuando se juntan con el Gaviero lo hacen en gracia a la desprevención posesiva de éste y al ambiente de provisionalidad con que concibe su vida errante.

Luisa Castro cree que “Las mujeres del Gaviero llevan siempre en su interior el corazón de un hombre esencialmente libre, hombre con forma de mujer o mujeres con forma de hombre que mueven los hilos de nuestras emociones más íntimas, de nuestros más humanos atributos” (82). Sobre tal forma libertaria de concebir la mujer y el intento de la autora por destacar la capacidad del escritor de trascender lo particular para penetrar la condición humana, al detenerme en los perfiles femeninos, daré cuenta de que la libertad de las mujeres del ciclo es nutrida por motivaciones de naturaleza histórica que no permiten hacer escamoteos ideológicos a partir de esencialismos. Por lo pronto, adelanto que la mayoría de las mujeres mutisianas son hijas de la violencia reinante en las provincias donde nacieron. Las experiencias traumáticas las hace proclives a encontrar en el ser extranjero -ese otro posible-, el abrazo momentáneo con quien pueden compartir sus dichas efímeras. Maqroll encarna lo otro, la liberación de traumas, el escucha sin mordazas ni juicios morales, la no violencia. En suma, el desfogue provisorio que les facilita salirse de la maquinaria ideológica cohibidora y destructora. No son mujeres de ciudad, sino campesinas, pero la adversidad las ha hecho sacudirse de muchas de las ataduras de un orden adverso a su condición. Conclusión visualizada por Consuelo Hernández cuando afirma que “Estas mujeres son producto de los vínculos legales de relaciones” (77).

Beatriz Sarlo sostiene que las mujeres de la ciudad fueron quienes comenzaron a romper las convenciones sociales en América Latina: “It is fair to say that urban middle-class women, often daughters of men who practiced the liberal professions, made up the first ranks of the movement at the beginning of the century” (233). Sin embargo, la atmósfera de represión, abuso y violación de derechos humanos que husmea Maqroll, en su itinerancia por lugares no citadinos, le posibilita acercarse a personajes femeninos en busca de redención, así ésta sea momentánea. La actitud libertaria de las mujeres del ciclo no surge de su situación de clase, ni de un contexto urbano moldeador de su carácter, sino de su decisión de enfrentar la adversidad que las desarraiga de su territorio original y de las taras de la sociedad patriarcal; en ellas, las afrentas del pasado las encamina a un presente propio, sin ilusiones futuras.¹⁰

Veáanse los siguientes perfiles: Amparo María en *Un bel*, la mujer morena, más joven y tierna del ciclo, entra en la casa-hotel de doña Empera

como una de aquéllas que responde al lema "Mujeres conocidas y de confianza" (22). El Gaviero, hospedado en lo de doña Empera, agota las remesas provenientes de un banco de Trieste entre la cantina del turco Hakim y "los transitorios amoríos."¹¹ Si es allí donde se conocen él y la muchacha, se explica el por qué la seducción no es lo que orienta una relación que, más tarde, le producirá ese cosquilleo en "el diafragma de mariposas desencadenadas que solfa anunciarle el comienzo de una amistad femenina en la que solfa darse por entero" (33). Ahora, si Amparo Marfa es seria y discreta, ¿por qué entra en un lugar, el cual, por muy discreto, no deja de ser una casa donde se comercia con el cuerpo femenino?.¹² Con la compra de su cuerpo, entre otros gastos, Maqroll ha disminuído sus reservas económicas. La ambigüedad resulta difícil de solucionar. Sin embargo, da la impresión de que las visitas a la casa de doña Empera constituyen el chantaje que debe pagar esta mujer para no llamar la atención sobre su pasado de víctima-victimaria de la violencia. Nótese que quienes la acompañan conocen su pasado: "La muchacha ya había venido en ocasiones anteriores a la pensión, en compañía de amigos de los Alvarez que pasaban por allí, antes de subir al llano, o de regreso de éste" (62). Ella actúa con discreción, "Le convenía serlo porque, de tener que volver a su tierra, le esperaba allí un problema delicado: se trataba de un teniente de infantería de marina que había intentado violarla y amaneció con dos puñaladas en el pecho al fondo de una cañada" (62). Es en este contexto donde se entiende el mutismo y la parquedad de Amparo Marfa. Es la violencia política la fustigadora de su pasado y el de su familia. Sus padres fueron asesinados cuando "estalló la violencia en nuestra provincia" (32).¹³ Don Anibal resume el trauma de la joven: "Cuando perdió a sus padres se volvió temerosa y aprensiva" (32). El encuentro con el Gaviero, lejos de amordazarla, desencadena el proceso de verbalización de sus traumas, como si estuviera frente al sofá del psicoanalista. Hasta consigue "llegar a una juguetona alegría llena de humor infantil y de candor jamás ensayado" (63).¹⁴ Lo que no destacan los estudiosos de la mujer del ciclo es que Maqroll, a su edad, ya no alberga ningún propósito de establecerse con mujer alguna. Sin embargo, en sus nostálgicas remembranzas y sueños deja entrever que no es ajeno al deseo de poseer el cuerpo femenino como propiedad. El discurso narrativo entrega la reflexión suya acerca de la suerte de tener las dichas efímeras con Amparo Marfa: "El la hubiera querido unos veinte años antes para guardarla en una escondida quinta de Catania" (64). Igual a como se atesora el dinero en un banco, el Gaviero llega a concebir la idea de la mujer-objeto-propiedad privada de la sociedad del capital.

Ahora bien, las mujeres del ciclo presentan comportamientos disruptores en relación con el eje falocéntrico de la cultura latinoamericana. Ya se ha dicho que su respuesta a la violencia política, materializada en acciones atentatorias contra su condición, las hace propensas al encuentro con el extranjero. Resulta sintomático que esta salida, no coincidente con el estado

de sumisión y de vejación padecido por la mujer en el referente histórico rural, precise de un tipo femenino cuyos atributos están más asociados a mujeres europeas que al tipo latinoamericano. Amparo María tiene “blancos dientes circasianos” (33), “el quiebre de la cintura, la firmeza de las piernas y el negro pelo amarrado a la nuca” (38), le recuerdan “las jóvenes bailarinas de los tablados de Jerez de la frontera y de Cádiz” (39), sonríe “con la misma malicia de las estatuillas etruscas vistas en un museo del Adriático” (68); el Gaviero “admiraba las proporciones góticas de ese cuerpo que le recordaba algunos ángeles en éxtasis del Greco y formas femeninas entrevistas en sombríos rincones de Argel o de Damasco” (105). Conviene tener en cuenta que esa desprovincialización de la mujer no la hace perder su raigambre local. El Gaviero o el narrador se aproximan a los tipos y costumbres de la región provistos de un bagaje cultural universal con el cual leen lo que, de manera simple, suele leerse como mestizaje. Por eso, cuando describen los hombres, incurren en idéntico escrutinio fisionómico. De Eulogio, dice Maqroll: “Era un mozo de estatura mediana, con ciertos rasgos europeos que hacían pensar en alguien que tuviera sangre asturiana” (35). Después de amar a Amparo María, Maqroll siente el elixir de las dichas efímeras esparcido en los efluvios de la tierra tropical: “El cuerpo tibio y recio de la muchacha, ceñido al suyo con una intensidad nueva y reveladora, le transmitió una serenidad y un bienestar que prolongaban la acción bienhechora de la tierra del café y de la caña donde recuperaba, intactas, las ganas de vivir y el amor por los dones del mundo” (57). La participación activa de Amparo María para llevar al Gaviero a la reconciliación vital, así como la de Antonia y Dora Estela en *Amirbar*, es lo que instala a estos personajes en un límite ambiguo que no es tan abierto como el de Ilona, fundado en un proyecto racional de vida, pero tampoco el pasivo de la mujer campesina tropical, confinado a la resignación de aceptar las cuatro paredes de la vida doméstica como destino.

Doña Empera tampoco ha escapado a la violencia. Es otro ser femenino mutilado por la represión institucional. A pesar de su capacidad de vidente, la lectura de libros de historia que acostumbraba escuchar de la voz de su nieto queda truncada cuando los militares irrumpen y matan al muchacho pues “Sospecharon que estaba en la guerrilla porque siempre estaba leyendo” (12). Doña Empera puede representar en el ciclo esa castración provocada por el edificio logocéntrico de la cultura patriarcal. Ella, en calidad de mujer vidente, padece la represión de un orden en que la mujer no debe aspirar a la sabiduría masculina.¹⁵

Al situar la narrativa de Mutis dentro del contexto posmoderno, la representación de personajes a tono con los cambios operados en el referente histórico, refrenda la idea de que su obra tanto en el aspecto discursivo como en el temático es factible de ser leída como una crítica de la cultura moderna legada del proyecto de racionalidad ilustrado. Dicha crítica, situada por la

mayoría de teóricos y voceros de la posmodernidad en los años sesenta, exhibe los signos de cambio que uno de los tantos grupos silenciados por la cultura moderna, el de la mujer, comenzó a evidenciar. Como sostiene Linda Hutcheon: "It is again to the 1960s we must turn to see the roots of this change, for it is those years that saw the inscribing into history (Gutman, 1981, 554) of previously "silent" groups defined by differences of race, gender, sexual preferences, ethnicity, native status, class" (61). Y una manera de hablar de los personajes femeninos mutisianos, distintos a Ilona, es su actuación despojada de prejuicios de sexo o de moral tradicional.

¿Qué sucede con Dora Estela y Antonia en *Amirbar*? Dora Estela es una mesera de café en el pueblo de San Miguel. Tiene un hijo, producto de su relación con un teniente de la rural: "Al pobre lo mataron los de la CAF y no alcanzamos a casarnos. A lo mejor ni lo hubiera hecho, pero me lo había prometido" (29). La desconfianza de la Regidora de tal promesa, delata el sentimiento común de la mujer local: la amenaza de la palabra masculina para obtener los favores del cuerpo. Por su parte, el Gaviero relaciona oficio de mesera con prostitución al hacerle insinuaciones a la mujer. Esta lo reconviene: "Si alguna vez quiere de veras tener una relación con alguna de nosotras, tiene que ponerle mucho cariño al asunto" (29).¹⁶ El oficio de Dora Estela, la Regidora, es la consecuencia de la violencia que debe soportarse en la región. Su ingreso en la arena del espacio público evidencia un hecho clave en el cambio de relaciones sociales. La mujer comienza a salirse del molde de la sociedad patriarcal (el núcleo familiar) institucionalizado por la sociedad burguesa. Dice Astellarra:

El concepto de patriarcado permite distinguir las fuerzas que mantienen el sexismo o dominación del sexo masculino, de las otras fuerzas sociales que generan desigualdad. Debido al dominio patriarcal, los hombres controlan la sexualidad, la reproducción y el trabajo de las mujeres en el ámbito familiar. La familia es la institución central en la sociedad patriarcal. Pero la subordinación femenina no sólo existe en la familia, sino que se manifiesta también en otras esferas de participación social. (161)

La ausencia de consorte obliga a Dora Estela a salir en busca de trabajo. Ella cumple el papel de padre y de madre. Por eso está capacitada para conocer la realidad del pueblo y el peso de las fuerzas en conflicto. Es la informante principal del Gaviero mientras dura la aventura de las minas. Con él, como hacen casi todas las mujeres que más adelante llamaremos principales y/o ligadas a una aventura específica, Dora Estela actúa de protectora: "no era partidaria de mis amistades con quienes ella consideraba como gente en la que no debía confiarse, no por bribones sino porque no paraban en parte alguna y no dejaban cosa buena" (60). También ella decide cuándo se entrega en los brazos de un hombre. Los tibios intentos de seducción del Gaviero no funcionan. Es ella quien le dice: "Lo que hace falta ahora es pasar

una buena noche al lado de una mujer,” y agrega: “Esta noche, cuando cerremos, subo a su cuarto para hacerle compañía, ¿Qué le parece?” (78). Y con el encuentro, las dichas efímeras.

Similar a Amparo María, Dora Estela es descrita con rasgos de extranjera: “El rostro, también delgado, mostraba una barbilla alargada y un labio inferior carnosos que le daba un aire vago de infanta española,” (30) el Gaviero percibe un “ceño de contrabandista vasco” (30). Después, el texto confirma que su madre es de ascendencia española (38). De Antonia, la descripción es como una gradación que inicia en lo local y trasciende hasta lo exótico: “Las facciones ligeramente eran indígenas, de pómulos altos y mejillas hundidas” con “los ojos oscuros y almendrados tenían un aire mongólico debido a la leve pesadez de los párpados,” y “el cuerpo comunicaba una sensación de fuerza y robustez que se acordaba muy bien con el aspecto oriental de la cara;” en suma, “toda ella estaba como envuelta en un halo de distancia, ligero de exotismo” (85). Más adelante califica de “malayas” (105) sus facciones.

Las características discursivas del ciclo permiten ir y venir de una narración a otra para ahondar en el perfil que el conjunto de textos ofrece sobre los personajes dispersos en las narraciones. Las mujeres del ciclo abundan, pero son agrupables en seis categorías: 1. Las principales: Ilona y Flor Estévez, son las dos mujeres evocadas con mayor frecuencia por el Gaviero y las que mayor ascendiente cobran sobre su destino en mar y tierra; Ilona es la mujer del mar y de las ciudades del mundo; Flor Estévez es la de la cordillera y el río. 2. Las locales: Amparo María, Dora Estela y Antonia, son mujeres ligadas a una aventura específica.¹⁷ Asociadas a los ambientes locales, estas mujeres entrañan la representación de la mujer esquilmada por la división sexista del mundo gobernado por el orden falocéntrico; de él han aprendido a defenderse. Sus amoríos con el Gaviero surgen porque encuentran en él a un ser despojado de las mañas que condenan. Dentro de este grupo Amparo María es la más próxima a Flor Estévez y a Ilona, según palabras del narrador en *Un bel*, quien dice que “Esa discreción, madura y contenida, estaba en armonía con la natural altivez de su belleza. En esto también estaba emparentada con mujeres como Ilona o Flor Estévez” (106). 3. Las de encuentro transitorio: Arlette y las hermanas Estela y Raquel Nudelstein (las hermanitas Vacaresco), en *Abdul*, y Margot en *Amirbar*, pertenecen al grupo de mujeres cuya vida está entregada a los gozos del cuerpo y cuya presentación es ambigua: a veces son prostitutas, a veces sólo mujeres de vida bohemia abandonadas al desenfreno sexual. El Gaviero y Abdul las conocen en puertos o en ciudades de paso mientras esperan definir el comienzo de una nueva empresa.¹⁸ 4. Las de las mujeres anónimas: despojadas de individualidad. Son prostitutas de los puertos, de las tabernas, lavanderas del río o campesinas que bajan del monte. Con ellas el Gaviero deshahoga sus apetencias sexuales: “No conseguía Maqroll recordar ni

siquiera el nombre de alguna de esas fugaces compañeras de una noche. Las reconocía, a veces, por el olor de la piel o por las historias, siempre las mismas, con las que llenaban los intervalos entre cada episodio amoroso" (*Un Bel* 14). El anonimato y la falta de relación humana es llevado al estado límite; hecho comprobable cuando el personaje al despertar una mañana en un burdel de mala muerte observa, colgada en la pared de madera, una fotografía de su padre.¹⁹ Es cuando descubre que su padre es el mismo de la mujer con la que se ha acostado; o dicho de otro modo, ha pasado la noche en relaciones incestuosas con su hermana.²⁰ 5. Las mediadoras: doña Empera, Farida ("la viuda de cierta edad"), Doña Claudia y Doña Rosa, casi todas viudas. Estas mujeres sirven de enlace para que el Gaviero obtenga información sobre un lugar en conflicto o de interés para la empresa que lo ocupa; asimismo ofician de celestinas de sus afanes sexuales y son las propietarias de la pensión o refugio donde se hospeda. 6. Las indescifrables: la india y Larissa, la chaqueña. Resulta interesante notar que ambas mujeres son las únicas del ciclo afincadas a referentes concretos o específicos latinoamericanos. Con ambas el Gaviero fracasa en establecer alguna relación de dicha. Su videncia no penetra más allá de sus realidades aparienciales. De la india confiesa que "Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida, que sin oponer resistencia, dejaba hacer con una inmóvil placidez vegetal," luego el olor de la mujer hizo que "una náusea incontenible iba creciendo en mí. Terminé rápidamente, antes de tener que retirarme a vomitar sin haber llegado hasta el final" (20).²¹ Con Larissa, al instante de conocerla, Maqroll piensa que "Sin que hubiera planteado una rivalidad con la mujer, ni siquiera un roce notorio, por una de esas subterráneas pero inconfundibles disparidades de carácter, el enfrentamiento con esta hembra del Chaco, tan informada como cautelosa, era desaconsejable e inútil" (111). La consecuencia es que el Gaviero nunca imagina que no descifrar tal misterio iba a significar la muerte de Ilona en la explosión del Lepanto provocada por la mujer. Es el castigo para su ceguera momentánea.

Retomo las mujeres del primer grupo por el puente transatlántico trazable a través de las caracterizaciones que comportan. Ilona y Flor Estévez entrañan perspectivas femeninas diferentes si nos atenemos a la forma como ellas se posesionan de su rol social. Mientras Ilona Grabowska es de origen europeo ("Había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios," (64) Flor Estévez parece ser una matrona del trópico de escasas palabras y energía volcánica, capaz de controlar el mundo que la rodea merced a su ímpetu vital. Ilona es la compañera de viajes, de negocios ilícitos, la mujer que se apropia de la palabra y la usa para delimitar las fronteras en que puede moverse la amistad; es la mujer coqueta que escoge sus amantes según patrones propios, a contrapelo de los patrones sociales:

“Tenía esa capacidad de olvido absoluto para quienes habían violado las leyes no escritas que imponían la amistad y que se extendían, en buena parte, a toda relación de negocios o de cualquier orden que se le presentara en la vida” (67). Es un personaje racional, automarginado de ataduras familiares. Sirva recordar que abandona a uno de sus pretendientes, Eric Brandsfeld, un luxemburgués, porque le formula petición de matrimonio. Al Gaviero le explica durante toda una noche que ella “no sería nunca esposa de nadie y que llevaba ya media vida en cosas muy diferentes al hogar” (70).²²

Al automarginarse de la institución familiar encuentra normal la verbalización de su vida privada. Esto significa que habla, que rompe con el recato y sumisión ordenado por el discurso logocéntrico. Su moral antiburguesa, por el contrario, la incita a borrar las barreras entre el espacio público y el privado para hablar cuanto le pertenece, espacio labrado con el yunque de una personalidad reglada por la experiencia de la vida. Esta posesión de su vida, escabulléndose del espacio privado reservado a la mujer, es lo que hace que Luisa Castro la conciba: “más hombre que mujer -en realidad es un hombre de una pieza-. Va y viene por el mundo de una aventura a otra, libre de ataduras” (80). Portadora de una nueva racionalidad femenina, desligada de las jerarquías masculinas, Ilona promete el espacio vedado a la mujer sin que por ello pierda su condición femenina. La habilidad mutisiana para elaborar sus narraciones, manteniendo el decoro de los personajes, es lo que lleva a darle origen europeo a Ilona.²³ Parece ser consciente de que en el referente histórico de Europa la mujer ha liderado las principales luchas radicales del mundo contra el yugo masculino.

En su encuentro con el Gaviero en Panamá, le actualiza sus andanzas eróticas sin atender el silenciamiento ordenado por el decoro impuesto por el logocentrismo masculino. Entre sus revelaciones, figura la experiencia lesbiana vivida con una húngara quien termina por ser socia suya de una *boutique* panameña donde, a propósito, conoce algunas de las mujeres-azafatas que recluta para iniciar el prostíbulo de “Villa Rosa.” El placer, antepuesto a cualquier razón moral, le permite deshacerse de la mujer que ha sucumbido a la pasión: “Yo no había tenido otra intención que pasar algunos ratos divertidos y nada más” (71). Ilona es un modelo de irreverencia contra todo lo que huele a institución: “había algo que la sacaba de sus casillas, era la tontería, la necia estulticia mezclada con la pomposa suficiencia, tan comunes entre gentes apegadas a las opacas rutinas de la pequeña burguesía y que suelen también pulular en la burocracia, idéntica en los cinco continentes” 65-66).

En *Un bel* al llegar al campamento de la cuchilla del Tambo, Maqroll intenta descifrar el sueño en que aparece Ilona la noche anterior. En el análisis compara a la triestina con Flor Estévez: “Flor, al contrario de la

triestina, solía entregarse de lleno a las fantasías del Gaviero y con él se embarcaba en las más insensatas que pasaban por la cabeza de su amante. Ella había sido la animadora del absurdo viaje por el Xurandó" (51). En adoptar un ritmo de vida autolibertario, Ilona se compenetra con sus socios estableciendo relaciones igualitarias. De este modo accede al dinero, al placer, al poder de decisión, al viaje, al trabajo, a tener relaciones sexuales paralelas (con Abdul y el Gaviero o con otros personajes) y cuantos bienes son exclusivos del hombre en la sociedad patriarcal. Es por ello por lo que la escritura de Mutis es posmoderna y resistente en el sentido en que lo es la cultura posmoderna latinoamericana.

Flor Estévez es la mujer sedentaria. Semejante a las mujeres de tierra paramuna, es hermética. Tal como acontece con otras mujeres del ciclo, posee ascendiente sobre el Gaviero. Es quien le facilita el dinero para la empresa del Xurandó: "Fue al escondite en donde guarda sus ahorros y me entregó todo lo que tenía" (59).²⁴ Su papel de protectora es reconocido por Maqroll luego de analizar uno de los sueños en el viaje por el río: "He llegado a darme cuenta de la importancia cada día más grande que usted tiene en mi vida y la forma como su cuerpo y su genio, no siempre manso, presiden los accidentes y la ruina en que ésta suele refugirse cuando estoy harto de andanzas y sorpresas" (105). Ella es la única con la que el Gaviero, por lo menos por una ocasión, concibe como el lugar del encuentro, como el único posible puerto final de sus andanzas. Lo cual podría corroborar que, en efecto, "La mujer, deformada por una hinchazón descomunal" y que "despedía un hedor insoportable," según una de las versiones de la muerte de Maqroll citadas en *Un bel*, era la dueña de "La nieve del almirante." En sus añoranzas por el río Xurandó, lamenta no haberla conocido antes porque entonces "no habría rodado tanto, ni visto tanta tierra con tan poco provecho como escasa enseñanza" (107). De ella, también, el Gaviero aprende a admirar su capacidad de crear, de domeñar el paisaje que la circunda: "usted ha ido tejiendo, construyendo, levantando todo el paisaje que la rodea" (106). Al reivindicar la pujanza de la mujer campesina Maqroll diferencia y valora la legalidad cuando ésta beneficia al individuo y la comunidad.

Para terminar esta excursión por las mujeres del ciclo, adviértase una última observación. Mientras el lector accede a conocer la biografía de Ilona en el intento del narrador y del Gaviero por recrear su recuerdo, la representación del mismo admite una aproximación al registro de su voz femenina. No acontece así con Flor Estévez "cuya iniciativa e invitación a pasar a la cama son tan ajenas a como suele manejar tales situaciones" (58). De su vida sexual y de una filosofía de la vida sólo se conoce aquello que filtra Maqroll. La voz de Flor es poco registrada, mucho menos en cuanto tiene que ver con su intimidad sexual. A pesar de que es un "ser dado al silencio, a los monosílabos, a escuetos gruñidos que ni niegan ni afirman" (59), ella es una criatura típica de las matronas locales. Criaturas que apenas

comienzan a hablar o, para valerme de palabras de *La nieve*, las que “cantando canciones de las tierras bajas, canciones frutales, inocentes y tefidas de una aguda nostalgia,” hoy cantan su reconocimiento.

NOTAS

1 Dice Mutis: “nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímera dichas, por el contrario, es así como sostiene -repito- las breves razones para seguir viviendo.” (288) Esta es la quinta, y última condición de la desesperanza según el autor.

2 Opina Mutis: “Sólo algunas mujeres, por un cierto y agudísimo instinto de la especie aprenden a proteger y a amar a los desesperanzados” (288). A pesar de que Abdul no es un ser desesperanzado como el Gaviero, la muerte de Ilona lo sumerge en la desesperanza:

Al abandonar a su propia inercia ciertos mecanismos, que Ilona solía percibir desde el primer instante de su aparición, y tenía la sabia y misteriosa facultad de mantener bajo control, Abdul, muerta su amiga, dejó que un ciego fatalismo desbocado lo condujera a los mayores extremos de incuria y desaprensión. (Abdul 147)

3 A lo largo de la exposición del presente trabajo suministraré suficientes razones para desautorizar la declaración de Raymond L. Williams en *Postmodernidades Latinoamericanas* al considerar a Mutis un escritor moderno tardío: “Más tarde aparecen las novelas modernas bien logradas de Alvaro Mutis” (90), aserción que no aclara ni por qué son modernas, ni por qué son bien logradas.

4 El tema de la mujer fue considerado en “La semana de autor” dedicada a Alvaro Mutis por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, acto celebrado en Madrid el año de 1992. La sesión “Las mujeres del Gaviero” reunió trabajos de Mercedes Momany, Dasso Saldívar, Consuelo Hernández y Luisa Castro. Entre las ponencias, la de Hernández hace notar el tratamiento posmoderno de la escritura mutisiana. Usaré citas de las ponencias publicadas en el libro Alvaro Mutis, edición hecha por Pedro Shimose.

5 En la presentación del libro *La sociedad a pesar del estado: Movimientos sociales y recuperación democrática en Paraguay* Benjamín Ardite y José Carlos Rodríguez encuentran en los movimientos sociales, nuevos “modos de ver” la realidad. Suscribo uno de sus argumentos como válido para la idea que intento desarrollar:

los movimientos sociales contribuyen a la producción de formas, espacios y mentalidades democráticas a partir de una actividad desarrollada en el terreno usualmente designado con el nombre de “sociedad civil.” En otras palabras, más allá de la dicotomía que contrapone a partidos políticos y movimientos sociales como actores y agentes mutuamente excluyentes de

la gestión de tareas democráticas, los “nuevos modos” de ver la realidad y sus transformaciones reivindican a los movimientos como actores cuya acción no excluye sino que complementa a los de los partidos, sólo que en otro terreno, un terreno extra-estatal, el terreno propiamente societal. (30)

Recuérdese que en no pocos de los países latinoamericanos la práctica política ha estado constreñida a la maquinaria de dos partidos tradicionales que se han disputado el poder desde el origen de sus repúblicas en el siglo XIX.

6 Nelly Richards, quien conmina a la intelectualidad latinoamericana a no preguntarse si es legítimo hablar de posmodernidad en la región, sino a aprovechar el espacio de discusión abierto por los centros culturales dominantes para penetrar en sus murallas, invita también a la mujer a proseguir adelante en su beligerancia sin perder de vista la referencia al contexto de dominación:

La historia y la cultura de las mujeres no se tejieron nunca *fuera* de la dominación y colonización masculina. Siempre entremezclaron sus formas con las del sistema de autoridad en cuyos huecos y resquebrajaduras fueron practicando la desobediencia. Sustraer lo femenino del campo de las réplicas y contrarréplicas (dominación, consentimiento, resistencia, enfrentamiento, etc.) en el que esta categoría fue siempre negociando y renegociando sus límites de identidad y contrapoder, es amputarlas de una de sus funciones más dinámicas. (*Masculino / femenino* 23)

7 Dice, además, Nelly Richards que la feminización se produce “a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco retención / contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad) etc. para desregular el discurso mayoritario” (36).

8 Richards discrimina entre arte femenino y arte feminista. El primero “sería el arte representativo de una femineidad universal o de una esencia de lo femenino que ilustre el universo de valores y sentidos (sensibilidad, corporalidad, afectividad, etc.), que el reparto masculino-femenino le ha tradicionalmente reservado a la mujer” (47). Por oposición

la «estética feminista» sería aquella otra estética que postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina. Arte feminista sería el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. (47)

Ilona es el único personaje en manifestar un programa de vida en contra de las convenciones burguesas. Ella es de origen europeo.

9 “La cultura política de las mujeres.” Capítulo del libro *Cultura política y democratización* recopilado por Norbert Lechner.

10 Los personajes femeninos de Mutis, carentes de optimismo, están determinados por las marcas del pasado. Hélène Cixous, en guerra contra el pasado castrador masculino afirma que “The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us.” (335)

11 En *Amirbar* (cuarta novela del ciclo publicada) sucede una situación similar. El Gaviero, en su escapada de las minas, va a dar al puerto. Allí se instala en la casa de la viuda Farida, otra vidente como doña Empera (personaje de *Un bel morir*, tercera novela publicada del ciclo). Tómese en cuenta la siguiente descripción y actividad en relación con la que se prodiga en *Un bel*: “Era una pequeña casa, a la orilla del río, donde una viuda de cierta edad arreglaba citas con mujeres que deseaban ganar algún dinero con la mayor discreción y sigilo. Casi todas eran casadas o viudas y redondeaban así su presupuesto familiar” (113). Obsérvese una vez más cómo la prostitución es un problema social originado por desequilibrios económicos que desestabilizan la relación matrimonial.

12 Las inconsistencias ficcionales son moneda corriente en la narrativa de Mutis. No puede perderse de vista que el repugnante Van Branden también recibe a “una mujer de edad madura, alta, desgarrada y casi sin dientes que descendía de la sierra con dos criaturas de cinco y siete años.” (22)

13 Aun cuando el texto no especifica a qué lugar del trópico corresponde el Llano de los Alvarez, el uso del artículo determinado precediendo el sustantivo “violencia,” la sitúa en Colombia. “La violencia” es el período de guerra civil no declarada desatada con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, período que se extiende hasta 1957, cuando el Frente Nacional, frente constituido por representantes de los dos partidos en discordia, asume el gobierno.

14 En cierto sentido, la escritura de Mutis hace lo que un sector de la literatura feminista colombiana ha hecho a partir de los años ochenta. Según las editoras de *Literatura y Diferencia*, un sector de escritoras de tendencia social se muestran: “Preocupadas por los azarosos conflictos que han sacudido al País desde el decenio de los ochenta hasta el presente -la guerra sucia, el narcotráfico y sus secuelas de torturas, desapariciones y masacres, crean personajes femeninos o voces poéticas que viven ese horror o se han incorporado a los grupos insurgentes.” (XL)

15 Entiendo logocéntrico a la manera de Culler (intérprete de Derrida) como la metafísica de la presencia, aquella que ha funcionado en Occidente a partir de un término base o fundamental de cuya prioridad depende un segundo término, el cual es derivado o accidente (véase el capítulo “Deconstrucción”). En el caso de la cultura falocéntrica, esta oposición se plasma en los términos masculino / femenino, o sea, entre un sexo fuerte, el hombre, y uno débil, la mujer. La presencia es el hombre a partir del cual se concibe la mujer como un derivado. En la cultura patriarcal de la Modernidad, cualquier referencia a la mujer se realiza a partir del modelo masculino. La práctica política determina que el hombre es quien debe poseer el saber atendiendo al criterio de que el cultivo del espíritu es necesario para él mismo puesto que es quien habita la vida pública. La práctica política posmoderna lleva a la mujer a deconstruir tal oposición. Disputa el uso de la racionalidad en el espacio público rompiendo la jerarquía de la presencia / ausencia interpretada como una concepción ideológica misoginísta.

16 El Gaviero incurre en la idea patriarcal que asocia ciertos oficios con prácticas de uso y abuso sexual de la mujer. Oficios tales como empleadas domésticas, lavanderas y meseras de café. En *Literatura y diferencia* las editoras registran la

ambigüedad en el manejo social del ingreso de la mujer en el espacio público: “Las mujeres colombianas luchan por sobrevivir, trabajando en una sociedad que les exige niveles de eficiencia acordes con la racionalidad moderna, pero atrapadas, la mayoría de las veces, en una intimidad y unas relaciones familiares que son todavía patriarcales y esclavistas.” (XXII)

17 A estos dos grupos de mujeres, con excepción de Antonia, Dasso Saldívar considera que son las que “supieron ser sus amigas (del Gaviero), pues para él la amistad es como el máspreciado don que pueden compartir dos personas.” (65)

18 Valga el ejemplo de la aventura de Abdul Bashur con *El rompe espejos*, aventura de la que el narrador de *Abdul* dice que “Tanto los datos venidos de Bashur como los recogidos a Maqroll, coinciden en mencionar a las famosas hermanitas en el origen del suceso del río Mira y el encuentro con *El rompe espejos*.” (81)

19 Lorenzo Michael en “Gran Lector-Gran Amante” contrasta este episodio con el dominio matriarcal que ejercen las mujeres sobre el Gaviero: “En contraste con la atroz ridiculez de este vistazo a su padre, cada novela se ve sentimentalmente dominada por una figura matriarcal, o por una reina del deseo, según el período de que se trate en la vida de Maqroll.” (176)

20 El hecho lo registra uno de los apéndices de *La nieve*: “Aparecía en una mecedora de mimbre, en el vestíbulo de un blanco hotel del Caribe. Mi madre la tenía siempre en su mesa de noche y la conservó en el mismo lugar durante su larga viudez. ‘Quién es?’, pregunté a la mujer con la que había pasado la noche y a quien sólo hasta ahora podía ver en el desastrado desorden de sus carnes y la bestialidad de sus facciones. ‘Es mi padre’, contestó con penosa sonrisa que descubría su boca desdentada, mientras se tapaba la obesa desnudez con una sábana de sudor y miseria.” (146)

21 Rodríguez Amaya llega a la conclusión de que “Todo hace suponer que, por voz de Mutis, el blanco frente al indio mantenga la misma actitud que al momento de “descubrirlos” hace quinientos años, como si el tiempo se congelara para personificarlos como el “buen salvaje”. ” (240) Según el propio crítico, Maqroll “se deja poseer en modo pasivo e indolente por la india quizás para curar las heridas morales que arrastraba consigo, acto que desemboca en la náusea.” (240)

22 Ilona es el personaje femenino que más interés ha despertado en la crítica. Tal vez por constituirse en personaje protagónico de una de las narraciones. Valgan los siguientes comentarios que la interpretan: Pineda Botero:

Como de costumbre, al Gaviero no se le asigna un origen claro, pero Ilona, su compañera en este relato, cuyo nombre recuerda a Ilón, el fundador de Troya, era de Trieste, de abuelos macedonios. Bella y sensual, poseía un espíritu optimista que le permitía vencer todos los obstáculos. (184)

Leonardo Michaels: la nombra bisexual, “liberada de toda atadura convencional,” (176). Genevieve Brisac, citada por Cobo Borda: (Le monde, 17 de noviembre de 1989, Sec. C Pag. 25):

Tanto Ilona como Maqroll desaparecen y reaparecen “según el curso de negocios que son siempre evocados de manera elíptica, de modo de formar un fondo de leyenda, un humus de alusiones, una tela de araña en la cual

los hilos pasan por puntos con nombre mágico". A Mutis, con razón, le gustan los nombres mágicos: recuérdese el placer con que evocaba en un poema la palabra "Marianao". Pero la acumulación de los mismos, en un mundo intercomunicado donde el dorado prestigio de la historia ha sido sustituido por los placeres inmediatos del turismo, debilita su aura. (34-35)

23 Por oposición a Ilona, la mujer local cuando se desvía de la senda patriarcal evita hacerlo público. En *La Scherezada criolla* Helena Araújo denuncia cómo la mujer ha sido reglada para que actúe de modo pasivo y abnegado. El recato y la censura les impiden manifestar cualquier indicio de comportamiento escandaloso.

24 Compárese: Ilona maneja sus ahorros en distintos bancos del mundo. Flor Estévez los guarda en escondrijos domésticos, como es común entre las mujeres del campo.

OBRAS CITADAS

Araújo, Helena. *La Scherezada criolla*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Arditi, Benjamín y José Carlos Rodríguez. *La sociedad a pesar del estado: Movimientos sociales y recuperación democrática en Paraguay*. Asunción: El lector, 1987.

Astelarra, Judith. "La cultura política de las mujeres." Comp. Nobert Lechner. *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Clacso, 1987.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminisms: An Anthology of Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trans. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992.

De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Trans. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1975.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trans. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

Franco, Jean. "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo." *Casa de las Américas* 171 (1988): 88-94.

Hernández J., Consuelo. *Alvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Avila, 1995.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

Irigaray, Lucy. "This Sex which is not One." *Feminisms: An Anthology of Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.

Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Angela I. Robledo, eds. *Literatura y diferencia*. Santa Fe de Bogotá: Uniandes, 1995.

Jaramillo, María Mercedes, Angela Inés Robledo and Flor María Rodríguez, eds. *¿Y las mujeres?* Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.

Lechner, Norbert. "La democratización en el contexto de una cultura postmoderna." *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Clacso, 1987.

Michaels, Leonard. "Gran Lector-Gran Amante." *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Ed. Santiago Mutis. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Mutis, Alvaro. *Tríptico de mar y tierra*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1993.

—. *Un bel morir*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1992.

—. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *Ilona llega con la lluvia*. Norma. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *La nieve del almirante*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *Amirbar*. Santa Fe de Bogotá: Norma., 1990.

—. *Poesía (1947-1985)*. Bogotá: Procultura, 1985.

—. *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

—. "Tres textos." *Eco* 41: 237 (1981): 270-277.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Providencia: Cuarto Propio, 1994.

—. *Masculino / Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis: para una lectura ilícita de Maqroll el Gaviero*. Imola: UP Bologna, 1995.

Shimose, Pedro, ed. *Alvaro Mutis*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

Williams, Raymond L. *Postmodernidades Latinoamericanas: La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998.

LA OBRA VANGUARDISTA DE MARIANO AZUELA

María del Mar Paúl Arranz
Universidad Europea de Madrid

Mariano Azuela es un escritor excepcional en el panorama de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo. En primera instancia porque supo compaginar durante veinticinco años el ejercicio de la medicina con una dedicación igualmente intensa a la literatura, sin que ninguna restara profesionalidad o consideración a la otra¹. Algo similar puede decirse con respecto a sus compromisos políticos, pues aunque tuvo vinculaciones con el maderismo y luego sirvió como médico en los ejércitos villistas, eso no le impidió ofrecernos un fresco distante, totalizador y desencantado de la lucha, en *Los de abajo*. (En realidad, nunca conoceremos a ciencia cierta si se enroló en la Revolución por un verdadero brote de idealismo o porque ya albergaba el propósito de escribir una novela). Ese carácter fluctuante de su vida se resuelve en una insólita forma de fidelidad a sí mismo y es extensiva a su producción literaria que recorre con continuidad estilos muy diferentes, pero también discurre ajena a cualquier consigna estética.

Tal vez su eterno carácter de escritor *amateur* lo dota de una curiosidad inusitada por abrir espacios nuevos y por adecuar sus temas a la forma que mejor los exprese: "Conceptos nuevos exigen formas nuevas de expresión", afirmará reiteradamente (*Páginas*, 183). Fiel a esta creencia o a una permanente disposición a experimentar, fue capaz de abandonar el naturalismo decimonónico de su primera época -en el que según confesión propia se había educado- y de aventurarse por rutas novelísticas hasta entonces intransitadas para contar los sucesos de la Revolución, e iniciar de

ese modo un género temático de extraordinarias repercusiones². Pero, por una razón o por otra, Azuela vuelve a cambiar el curso de las cosas y, en 1923, se decide a ensayar las técnicas narrativas con las que se reconocía entonces “la modernidad”, modernidad, al parecer, de la que siempre estuvo al tanto leyendo a quienes mejor la representaban. Se convierte así en el primer prosista mexicano, dejando a un lado a Arqueles Vela, en seguir los postulados vanguardistas.

En cualquier caso, sus primeras obras están realizadas prácticamente en el aislamiento o en el anonimato, lejos de los cenáculos literarios, de tal suerte que cuando llega el éxito a su vida, en 1925, tenía cincuenta y cinco años, había publicado nueve libros y hasta ese momento casi nadie había reparado en ello. Pero el reconocimiento crítico y de público que obtiene en esa fecha *Los de abajo*, no pareció afectar tampoco a una independencia creadora de la que se jactó siempre. Quizá por eso -y éste es otro motivo que viene a sumarse a su rareza-, fue un autor que concitó, si no unánimes elogios, sí el respeto general de escritores de todas las tendencias³.

Hoy, con la distancia que nos da el tiempo, no es exagerado afirmar que Mariano Azuela es el autor que más ha innovado la narrativa mexicana en las primeras décadas del siglo XX y cuyo rastro -muy pocas veces reconocido- alienta evoluciones posteriores: “Su presencia -nos dice Luis Leal- la intuimos en Agustín Yáñez, en Juan Rulfo, en Carlos Fuentes, y en verdad, en algunos de los más grandes narradores hispanoamericanos. A pesar de los defectos que algunos críticos les encuentran, las novelas de Mariano Azuela ayudaron a crear no sólo una conciencia nacional, sino a preparar el terreno para la nueva novela hispanoamericana” (865)⁴. Para profundizar en esta idea con la que estoy básicamente de acuerdo, voy a ocuparme en este artículo de analizar las tres obras de su etapa vanguardista, etapa que ha sido considerada muy a menudo como un paréntesis en el conjunto de su obra, razón por la que en unos casos apenas se menciona y, en otros, se estudia tan sólo como el tributo a las tendencias en boga de un hombre intelectualmente inquieto. Lo cual es explicable si atendemos a las opiniones que expresó al respecto. Y es que, en efecto, su concepto de las técnicas de la modernidad, muy pobre según lo manifiesta él (pues “consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones, para obtener el efecto de la novedad” (*Páginas*, 170)), chocaba con la propia visión de una práctica de la escritura que no quiere reconocerse como literaria, entendiendo por literario todo lo que entrañe un artificio o preste una atención preponderante a la forma. Así lo hace notar, por ejemplo, en otras declaraciones de 1925 cuando le preguntan sobre *La malhora*:

¿Obscura *La malhora*? Es que está escrita según los últimos procedimientos. Le juro que no soy literato, pero es necesario recurrir a la literatura para expresar lo que uno lleva dentro, bueno o malo. Tampoco pido que las épocas obliguen a cambiar el estilo y un sistema: es la evolución misma del espíritu que precisa la aceptación de lo nuevo, porque de lo contrario nadie entiende y el que lo logra se duerme. (*El Universal Ilustrado*, 29 de enero, 1925)

Azuela coincide en estas palabras con los nacionalistas⁵ y con los defensores del arte proletario, que ignoraban por igual lo que de manipulación tiene en sí mismo el hecho literario, aunque se busque la mera transcripción de la realidad. Advertía, no obstante, que ese tipo de novela podía alejarlo del pueblo: “soy y lo he reconocido siempre un novelista popular y lo que escribo es para el pueblo y no para los literatos, por lo que lo que más me interesa al componer un libro es que sea lo más leído posible” (Páginas, 177).

Recordemos a este respecto que Azuela presentó *La malhora* a un concurso cuyo premio fue declarado desierto. Su nombre todavía no significaba nada para nadie y el dato sólo es interesante ahora. En opinión de Luis Leal, “la novela mexicana retrasó su desarrollo al no haber premiado esta novela, al no haber cultivado su nueva modalidad” (865). Yo me inclino a pensar que no fue tanto un rechazo concreto a su forma como el reconocimiento de una endeble propuesta del género en su conjunto, puesto que no hubo ganador. Pese a las intuiciones, es arriesgado imaginar cómo hubieran sido las cosas si el resultado del concurso hubiera sido otro y en cualquier caso no desmerece la importancia que Azuela tiene en la definición y evolución de la narrativa mexicana.

***La malhora*, una historia de ciudad**

La malhora supone el primer descenso a los bajos fondos de la ciudad de México, caracterizada ya como una urbe moderna. El porfirismo y los escritores del régimen habían hecho de México una ciudad de gusto francés, de grandes avenidas sombreadas de palmeras y de hermosos carruajes que paseaban la modorra de un régimen senil. Si existía otra realidad o la literatura se atrevía a pensarla, ésta estaba en las lejanas haciendas, que no se visitaban nunca, o en las más lejanas todavía minas del Norte, de las que se contaban verdaderas patrañas. ¿Los indios? No existían como tales pues se identificaban con los criados, los peones, en fin, la gleba heredada. ¿Las represiones? Algún insensato, de nombre Frías, había escrito algo difícil de creer sobre los yaquis. México era la corte de Porfirio Díaz y sólo se iba a la corte cuando ya se tenía un lugar asegurado entre la aristocracia. Pero tras la Revolución, la fisonomía y la visión de México capital se transforman también. Esta transformación está presente de un modo u otro en las tres

novelas que voy a estudiar. No es sólo la ciudad estridentista de ruidos, colores, aparatos mecánicos y masa humana, aunque también es posible encontrarla, como muestran ciertas descripciones en *El desquite*⁶; en *La malhora* es la ciudad sumergida tras todo eso, el barrio bajo al que no llegan ni las luces ni la modernidad sino es como causante de un nuevo tipo de animal urbano: el lumpen, el hampa; en *La luciérnaga* es la ciudad promisoría, punto de encuentro de todos los desheredados del campo, de todos aquellos a los que la Revolución no redimió y de todos los rondadores del éxito en cualquiera de sus facetas. La ciudad es también lugar donde el anonimato permite otros valores morales o cierta amoralidad.

De esta forma Azuela continúa una de las líneas más constantes de la literatura mexicana desde el siglo XIX: la contraposición entre la ciudad y el campo y entre la capital (México, D.F.) y la provincia. En unos casos se nos presentan como realidades sociológicas diferentes a partir de las cuales se generan argumentos -si eso fuera siempre así obedecería a las motivaciones literarias que seleccionan escenarios, ambientes y paisajes-, pero en otros, la oposición refleja diferentes actitudes ante la vida que al cabo se trocan en análisis morales. La ciudad no es sólo el espacio histórico de la burguesía, el progreso y el poder; también puede ser medio de corrupción y de pérdida de identidad. Frente a ella la provincia conserva la pureza original de un mundo con valores.

Pero volvamos a *La malhora*. Toda la acción transcurre en una pulquería y en las calles del arrabalero barrio de Tepito, donde conviven marginales y marginados, víctimas y verdugos. Precisamente en la pulquería *El vacilón* encontramos bailoteando sobre una mesa a Altagracia, la Malhora, una muchacha de quince años. Toda su vida está contenida en estas frases que el narrador adelanta y que luego, a retazos, cobran sentido:

La bailarina astrosa de las carpas de Tepito, que de los brazos de Marcelo había ido a caer a los de todo el mundo y rodaba por todos los antros y que ya en las tablas no conseguía ni una sonrisa desdeñosa para sus atrocidades, descendiendo, descendiendo, habíase reducido a cosa, a cosa de pulquería, a una cosa que estorba y a la que hay que resignarse o acostumbrarse (LM, 22).

La Malhora ya no es nada. En el proceso imparable de su degradación se iguala con las cosas inútiles e inservibles. Ésta es todavía una novela de causalidades, y contiene por ello muchos de los rasgos del naturalismo. La herencia y el entorno explican y justifican al personaje: "Atavismo, educación, medio... sólo nos faltan los antecedentes. En la historia, en las letras, en la vida, toda tragedia tiene sus antecedentes [...]" (LM, 26). Sucintamente la tragedia se reduce a esto: el padre de Altagracia ha sido asesinado por Marcelo, que además la violó tiempo atrás. La venganza planeada por la muchacha se trunca a mitad de camino, mientras provoca entre el resto de los personajes alianzas de amor y odio, que añaden otras víctimas en este

ambiente donde las pasiones primarias y los instintos animales no se mitigan con la ley social: "Porque la fuerza del instinto es más poderosa cuanto más se descende en la especie" (LM, 36). La vida y la muerte se dan en toda su crudeza, sin concesiones a la solidaridad, y Altagracia acabará mal herida y tendida en un descampado hasta que alguien la lleve al hospital.

La segunda parte de la novela se abre con el largo monólogo del doctor loco que sirve para conectar los diferentes momentos de la vida de la Malhora y también para que Azuela vaya más lejos todavía en sus afanes experimentales. El delirio de este médico logrará purificar el alma envenenada de la Malhora y le abrirá -como dirá después ella misma- los ojos del entendimiento. Su mundo se ensancha, y algunas personas caritativas de esa sociedad despiadada asumirán la tarea de regenerarla. Éste es el caso de las hermanas Gutiérrez, de Irapuato, con las que Azuela muestra su excepcional maestría para describir en tres pinceladas a esa clase media provinciana que se ve literalmente asaltada por el rumor de la Revolución. En su casa, entre rezos y labores, se produce la regeneración física y moral de la protagonista. Poco a poco, ante la mirada escandalizada de las beatas, "la vida vegetativa, odiosa y perversa, devolvió forma y color a sus carnes" (LM, 37) hasta que un día, tras cinco años "de letargo y de opio místico" (LM, 38), Altagracia deja salir a la Malhora y cae en una reyerta que le cierra las puertas de la casa para siempre. Vuelve a su mundo, que ve por primera vez con ojos extraños, y continúa su peregrinaje por otros empleos hasta que la enfermedad acaba por devolverla a la calle.

La escena final, narrada en primera persona, es una recapitulación de todos los fragmentos anteriores. La protagonista, vencida por la enfermedad, explica su proceso de degradación. La elección de este punto de vista narrativo reafirma las tesis naturalistas defendidas en la novela, pues la Malhora también identifica la herencia como una pieza clave de su destino⁷ y la temprana seducción de que fue objeto por parte de Marcelo, como el bautizo de fuego que inaugura el largo descenso.

Las innovaciones técnicas que Azuela introduce en *La malhora* son principalmente estructurales: rompe la linealidad cronológica y narra en especie de claroscuros que iluminan ciertas zonas de la vida de la protagonista y oscurecen otras. Esto se realiza mediante una secuencia de escenas apenas separadas por un ligero espacio en blanco o mezcladas sin transición y en ocasiones sin explicación alguna⁸. Hay, pues, una superposición de tiempos narrativos donde se combina el presente (que hace avanzar la obra) y el pasado (flash-backs). Desde el punto de vista de la composición nada tiene más valor que la presencia creciente del diálogo; diálogos entrecortados a través de los cuales los personajes cobran dimensiones reales, pues Azuela respeta sus formas propias de expresión, ese caló de los bajos fondos. Por lo demás su caracterización es funcional con respecto al personaje principal y obtenemos sus respectivos bocetos en breves pinceladas, sin trasfondos

psicológicos. Dado su conocimiento de estos seres Azuela puede mirarlos con comprensión. A veces sucumbe a la tentación moralizante; pero su moralismo no descalifica sino que busca explicar y entender y, por eso, se reviste de duras formas de crítica a la sociedad o al sistema político mexicano.

Aunque la mayor parte de la obra corre a cargo de un narrador omnisciente, *La malhora* contiene ya en germen una pluralidad de voces narrativas que se expresan confusamente. De tal suerte que no es fácil en muchos casos descubrir a quién pertenece la voz que está detrás de una sentencia (véase LM, 27). Otras, sin embargo, el autor se delata en la utilización de ciertos paréntesis, en la adjetivación peculiar o en la ironía velada.

Todo se da en esta obra de Azuela de modo incipiente: el uso de la primera persona, el monólogo interior, el fluir de la conciencia⁹. A partir de aquí, como a partir de los ejercicios estridentistas de Arqueles Vela, la novela se abre hacia dentro -si puede decirse así-, hacia la realidad interna de los personajes, sus ensoñaciones, su conciencia o su mente, y hacia el desafío de que todo eso pueda ser dramatizado¹⁰:

Un instante no más el enigma de sus labios palpitó indeciso sobre la superficie blanca y trémula del líquido fatal: un vuelco de la medida rasa, choque tremendo de avideces incontenibles: la boca, la nariz, los ojos, el alma entera....

Tumulto de imágenes, deseos, reminiscencias. En su cerebro suben y bajan y se revuelven las ideas inconexas, absurdas, heterogéneas. Vocerío abigarrado; los aplausos y silbidos y las dianas de una carpa que no existe; el croar estúpido de un gritón de lotería que no ha de creer en la paz de los sepulcros; las querellas engomadas de los cilindros, los caballitos que no andan y las bocinas que nadie oye. Camas blancas también y blusas blancas y pabellones blancos y siluetas atormentadas. La faz cadavérica del doctor y el brillo contradictorio de sus ojos y de su boca en perenne sonrisa; la esfinge odiosa de un practicante impertinente e intruso, el tac tac tac de las Singer y el rumor insoportable de los rezos de tres cucarachas que no se cansan de santiguarse; un crucifijo enmohecido sobre un pecho abovedado de mampostería. Ebullición de ideas y sentimientos informes, imágenes que se fusionan y desintegran; zarpazos de anhelos encontrados, saco de alacranes locos.

Venga el tercer vaso (LM, 45).

El desquite, un ensayo de modernidad

El desquite resulta de las tres novelas vanguardistas la prueba más contundente del concepto que tiene Azuela de las técnicas modernas. Ninguna otra refleja mejor la voluntad de "retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones para obtener el efecto de la novedad". La

trama no parece sino el mero pretexto para jugar burlonamente con esos procedimientos técnicos. Apparently Azuela actúa como si no tuviera plan alguno y muchos de los hilos se perdieran en la improvisación del que no sabe a dónde va, sigue por donde intuye y acaba cuando se le antoja. Quizá por ello la novela destila una completa libertad creadora que no siempre la crítica ha sabido valorar.

Sin presentación previa de personajes ni de contexto, Azuela nos sumerge en los recuerdos de un psiquiatra ("sin casos") que resulta, a la postre, el narrador del relato. El aparente centro de la acción novelesca lo constituye la muerte, tal vez por asesinato, de Blas "el huachichile" que implica a gentes prominentes del lugar y a un viejo amigo del psiquiatra.

En los cinco primeros capítulos -y consta de doce-, sólo se nos transmiten detalles inconexos de la historia y de los personajes relacionados con ella: el matrimonio de Lupe con Blas, la presión de la madre dominante sobre su hija; alusiones a Ricardo, el hermanastro de Blas, y a todo el elenco de la chismografía oficial. En el capítulo sexto, situados en el presente, se nos cuenta la extraña muerte del "huachichile", que los rumores maledicentes de la aburrida sociedad provinciana se ha encargado de presentar como crimen. Es a partir de aquí cuando nuestro narrador parece entrar en un proceso detectivesco en el que se nos muestran otros puntos de vista, aunque éstos se nos dan después de pasar por su conciencia. Cada uno de los interpelados proporciona la información necesaria para lograr que avance la acción, pero nunca suficiente para que se resuelva el misterio: hablan de la vida disipada del muerto; de la intriga fraguada por Ricardo para desacreditar a Lupe y sembrar dudas sobre su fidelidad; del plan de la propia esposa para asesinarlo y poder casarse con su antiguo novio, Martín. Este bosquejo se completa finalmente -otra vez en el presente, pero varios años después- con los propios testimonios de Martín y de Lupe, en la finca donde ocurrieron los hechos. Como en *La malhora*, en los capítulos finales se anudan algunos de los cabos que han ido quedando sueltos, fruto de ese proceso indagatorio realizado a saltos. Por momentos parece que todo va a ser aclarado, pero no pasa de ser un atisbo.

Lupe, obsesionada por el recuerdo de Blas y destruida por el alcohol, relata su parte de la historia: la traición de Ricardo, la degeneración física y moral del marido. Los recuerdos se hilvanan en su mente con cierta coherencia. Azuela combina dos realidades paralelas: la tormenta interior de la mujer al recordar y otra exterior que enmarca la conversación. Ambas se van entretejiendo: truenos, rayos, luces y sombras se reflejan en el mobiliario de la casa y en el rostro de Lupe.

Por lo demás, *El desquite* contiene un retrato de clase y de época a través del cual Azuela ejerce, como siempre, una demoledora crítica: el matrimonio de Lupe con Blas ejemplifica la alianza de la aristocracia criolla con el dinero y, por lo tanto, la preeminencia de los valores materialistas que

Azuella censurará, sobre todo, en su última época; Martín, por su parte, es el característico oportunista que ha equivocado, eso sí, el mensaje para la coyuntura histórica que se vive, y que no medrará por ello, pero de cuya firmeza de ideales da fe un matrimonio por interés con Lupe:

Recompongo intuitivamente la evolución de Martín abogado. Como estudiante lo distinguía su indolencia inquebrantable; sus demás virtudes seguían la pauta del tipo medio y borroso. Por consecuencia, Martín, abogado mediocre, se embarró en la resina del Estado, medianamente entusiasta por las corrientes renovadoras. Por consecuencia la redención de la Raza, el gran dolor del Indio, etc., no le darán una novela, un cuento, un discurso sociológico, una curul, una gubernatura, un ministerio ni mucho menos una hacienda de cuatro millones de pesos. por consecuencia si se encuentra en su camino a su ex-niña Lupe, viuda indefensa y casi millonaria además, a ojo cerrado la preferirá al gran dolor del Indio, y etcétera (ED, 72).

La ironía del doctor Azuella asoma en las páginas de esta obrita construida y concebida con desenfado, y en la que practica con desinhibición una notable libertad estilística, a pesar de estar permanentemente decidido a hacerse entender. La profusa adjetivación oscurece a los personajes hasta hacerlos casi evanescentes: "Lupe sonreía con cinismo de hembra confiada -arpa eólica ensordecida en su propia armonía-, pájaro silvestre del bosque primaveral. Su risa canora cristalizó en sus muslos sólidos y en sus senos pujantes" (ED, 49)¹¹. El deliberado racargamiento en las descripciones, en suma, hacen poco creíble el punto de vista elegido, el de un narrador interpuesto, que se incluye como personaje en la novela. A este respecto hay que decir que la primera persona ya había sido utilizada por Azuella en *Andrés Pérez, maderista*, y por sí sola no constituye ninguna novedad, pero sí lo es -como dice Eliud Martínez- convertirlo en centro de la narración, lo cual significa que "Azuella va dramatizando cada vez más los estados de conciencia, siguiendo, en esta forma, tanto el propio precedente como el de los escritores europeos del día" (54). Los estados anímicos y el poder evocador de ciertos elementos -imprevisibles para el lector- desatan en la conciencia del psiquiatra la reconstrucción de lo sucedido¹². Este procedimiento brinda a Azuella la posibilidad de jugar con el tiempo o de crear dos perspectivas temporales, la una supeditada a la otra; esto es, el tiempo de desarrollo de la historia que se nos da cronológicamente y el tiempo, fuera de toda cronología, del narrador. No sólo eso, trata de reproducir también la simultaneidad de acciones, pues el proceso mental divagatorio del psiquiatra se entremezcla a menudo con los diálogos entrecortados de quienes lo acompañan en el tren, por ejemplo, y en cuyas conversaciones participa desganadamente.

Todo ello da lugar a un fragmentarismo desde luego justificado, pues la

novela no tendría mayor sentido construida linealmente. Es el manejo del tiempo, la presentación desordenada y gradual de la información lo que le otorga ambigüedad suficiente para mantenerla en progresión hasta esa recapitulación final, que sin embargo no nos revela el enigma. La ambigüedad resulta por consiguiente total.

La luciérnaga: la otra novela de la Revolución

Las novelas que venimos estudiando forman una serie, una trilogía formal, a través de la cual es posible seguir el proceso “formativo” de Azuela. Considerarlas de manera independiente implica reducir notablemente su grado de significación, puesto que muchos de los recursos técnicos utilizados se desarrollan gradualmente hasta tener en *La luciérnaga* una captación mayor. Dado el silencio que se ha cernido sobre esta parte de su obra, *La luciérnaga*, a pesar de su importancia, cada día más innegable, ha quedado postergada¹³.

La mayor parte de lo que sucede se desarrolla en las mentes de los personajes, aunque un narrador omnisciente interrumpe y se entremezcla con el discurrir de sus conciencias para situarnos en la realidad “objetiva”. Tres personajes concentran los papeles protagónicos de la historia: Dionisio, José María, que son hermanos, y Conchita, que es la mujer del primero.

Dionisio emigró de Cieneguilla hacia México con unos cuantos pesos en el bolsillo decidido a enriquecerse. Viejos paisanos adiestrados ya en las mañas de la capital persiguen los quince mil pesos que constituyen su fortuna. Pronto se da cuenta de las dificultades para abrirse camino honradamente y aunque su carácter indeciso lo hace fácilmente manipulable, se resistirá en un principio a entrar en negocios fraudulentos ante la carcajada de los demás:

¿Qué dices?... ¡Mejor un negocio honrado! ¿Pues a qué diablos llamas tu honradez?... ¡Ja, ja, ja, ja!.... Pero, hombre, te has hecho viejo en México y todavía no puedes tirar el pelo de Cieneguilla. No seas tonto, hermano; aquí se cotiza en dinero sonante y contante la honradez de todo el mundo. ¿Quieres ejemplos? Nuestro honorable paisano el licenciado Carrión, liberal inmaculado del tiempo del Benemérito, porfirista distinguidísimo, maderista puro, ojo chiquito de don Venustiano. Va sobre medio millón de pesos sólo de la desintervención de haciendas al clero que logró por sus influencias. Ahora completa el millón al servicio de los latifundios y los petroleros. ¿Conoces a Salvador Fernández, mi primo? ¡Un zonzó! Acaba de denunciar como ladrón, y con pruebas irrecusables, a su jefe. ¿Sabes? Un puntapié a Salvador Fernández en donde se lo mereció y a su jefe un ascenso al grado inmediato superior. ¿por qué? Porque el ladrón, íntimo de un ministro, tiene comprada la honorabilidad de un ministro con la ...deshonorabilidad de su mujer. ¿entiendes ahora, fósil de la Cieneguilla?

No evolucionas. Olerás a polilla per secula seculorum (LL, 90).

En las primeras páginas encontramos a este hombre acosado por el remordimiento, poco después descubrimos que eso se debe a que su camión se interpuso en el camino del tren y provocó varias víctimas. Después del choque salió huyendo y su conciencia, adormecida sólo levemente por el alcohol, no lo deja en paz. El fluir de conciencia tiene la característica obvia de actualizar los hechos, de presentarlos como presente, porque presente son en la mente del personaje; a partir de ellos siempre es posible progresar en forma de saltos y reconstruir toda su peripecia. Sin embargo, esto no se traduce como en *La malhora* y en *El desquite* en una serie de retazos que se hilvanan, más o menos, artificialmente; en *La luciérnaga* la continuidad narrativa se salva con episodios anticipados que luego se desarrollan. Las señales recurrentes o los *leit-motifs* (los ojos, el periódico, portador de información nueva y complementaria para varios personajes en algún momento de la novela, etc), así como el uso de diferentes narradores, dan claves interpretativas. Es evidente que Azuela maneja ya los materiales y los recursos con soltura, con fluidez.

A partir de cierto momento alternan las visiones de Dionisio y la del hermano, que tendido en su cama de Cieneguilla espera la muerte acosado también por sus propias culpas. En José María, a quien está dedicada íntegramente la tercera parte de la novela, confluyen algunas de las lacras morales que Azuela condena consistentemente: por avaricia es capaz de la traición, la mentira y el robo. Posee, eso sí, la mente rápida para justificar su rapiña y disculparla, escudándose tras una doble moral: "La tranquilidad del hombre honrado y la buena digestión del burgués enriquecido son de igual ley. El hombre honrado ha de controlar a cada instante su bella imagen. Que robe, que viole, que mate; pero que tales actos, como malos actos, no caigan bajo el demonio de los demás, para que no moleste ni el remordimiento más insignificante" (LL, 117). Sin duda, es éste uno de los personajes más logrados de toda la narrativa de Azuela y la técnica seguida para crearlo uno de sus mejores hallazgos.

Por otro lado, la censura, a ratos burlesca, a ratos desencantada, de la corrupción política y de la retórica revolucionaria, que caracterizó desde el principio a nuestro autor y que lo convirtió a ojos de una parte de la crítica en un reaccionario, también está presente en *La luciérnaga*, sobre todo en la parte titulada "Los ofidios":

¡Qué pena y qué vergüenza... o desvergüenza -gangoreó de nuevo el desconocido borrachín, dándoles alcance- que estos mismos que me despacharon a mudar temperamento a las Islas Marías, dizque por envenenador público, sean los que exploten el embrutecimiento ideal de nuestra raza. ¡La redención del Indio! ¡La regeneración de la raza!... Pero que no se toque nuestra cosecha o se ponga en peligro nuestra sacratísima

personalidad, porque entonces despachamos al diablo la literatura y a nuestro hermano el Indio le enviamos una flotilla de aeroplanos y ametralladoras, y a nuestros otros hermanos, a los sótanos de la Inspección Pública o a las Islas Marías... (LL, 135).

Eso es lo que pasa cuando “en un pueblo son los pillos los que dan lecciones de moral” (LL, 135). Se cuenta en “Los ofidios” (en presente) las sucesivas fases que llevan a la degeneración total de Dionisio y también se demuestra que sólo se puede prosperar al margen de la ley. Su alianza con “la Generala”, conocedora de todas las trampas, sobornos y manejos de la economía fraudulenta llena los bolsillos del inocente provinciano, que por fin se convencerá de que

si hay despojados hay despojos, o lo que es lo mismo, que en la cruel disyuntiva tendré que decidirme por el odioso papel del lobo [...] Dicen que en México sólo los políticos y los rateros están exentos de contribuciones. Y José María me dijo un día: “Si quieres hacer dinero pronto, arrímate a quienes lo sepan hacer pronto; hazte ladrón o métete al Gobierno, que es lo mismo (LL, 139).

A la postre, no nacerá su mala conciencia de una decencia espiritual, sino del hecho de haber asesinado a su hermano para robarle y emprender ese negocio con la Generala. Cada día es un escalón más en la imparable caída. El más pequeño de sus hijos enferma y muere, y aunque esto provoca propósitos de enmienda o la vuelta a la religión abandonada, ya es demasiado tarde: su abnegada esposa, Concha, ha decidido poner fin al calvario y lo ha abandonado; y su socia, la Generala, ha hecho lo mismo dejándolo en la ruina más absoluta.

La mujer de Dionisio, ocupa el papel central en la última parte de la novela, “Náufragos”. Concha ha regresado a Cieneguilla para recuperar la dignidad perdida ante ella misma y su moral conservadora, también ante los vecinos, que son todo el mundo que le interesa. Cuando lo consigue, exclama: “¡Por fin somos gente de nuevo!”, aunque persiste el terror retrospectivo del México de las diarias engañifas, de las iniquidades, de las inquietudes y de las desconfianzas perpetuas” (LL, 158). Azuela retrata magistralmente la vida, el ritmo de una “Cieneguilla” paradigmática, dominada por las mezquindades, las maledicencias y el poder de la consideración social. La reincorporación, por fin se lleva a cabo, pero Concha, que se había arrancado a Dionisio de la memoria para que no dañara al espíritu, lo recupera “porque es mala higiene arrojar los desechos al sótano. El sótano nos los devuelve y envenenados” (LL, 164). La reconstrucción del pasado se produce ahora desde su punto de vista y está provocada por la noticia publicada en el periódico de que el marido ha sido herido y hospitalizado. Sabemos entonces del fin de la hija, María Cristina;

de la educación callejera del hijo; de la asunción de responsabilidades propias y, en suma, de la justificación de unas vidas perdidas anegadas en alcohol. Poco después la narración da cuenta del desmornamiento físico y moral de Dionisio después de ser abandonado.

Finalmente, Concha vuelve a encontrarse con su esposo y a cumplir con sus deberes de compañera. "Es la obra purificadora de la provincia" que le ha otorgado la dimensión exacta de las cosas y un valor moral que la hace sentirse superior a todos los demás pobladores de ese México arrabalero, porque además por primera vez en su vida se siente dueña de su voluntad. Como la luciérnaga, Concha alumbró en la oscuridad una nueva esperanza para ella y los suyos: "En vez de la audacia y la ambición con que Dionisio llegó un día a la conquista de México, ella trae su esperanza condensada en una vulgarísima frase: "¡Nunca les faltó Dios a sus criaturas! Pero esta frase significa para ella la posesión del universo" (LL, 176).

Al completar la novela con la visión de la esposa, los hechos se han clarificado y aquélla adquiere unidad. Incluso, cabe decir que, dentro de la tipología de personajes manejados habitualmente por el autor, estos poseen una fuerza psicológica y una hondura que las técnicas ensayadas acrecientan. Aunque mantienen esa condición de personajes planos -como a menudo se los califica- el monólogo interior, directo o indirecto, las alucinaciones y los pasajes oníricos, permiten bosquejar dimensiones psicológicas de personalidad que llevan directamente a la conciencia. Además, asistimos a lo largo de las tres novelas a un incremento del grado de dramatización de las situaciones, con lo cual su caracterización también se enriquece¹⁴.

La huella del vanguardismo europeo y del estridentismo mexicano es, por lo que llevamos dicho, evidente en su estructura fragmentada, en la supresión de conectores sintácticos, en el énfasis de la imagen, en la dislocación y sobreposición del tiempo y la simultaneidad, así como en la atención dada al dinamismo de la tecnología y la vida moderna (Cfr. Martínez, 107-108). Por otro lado, se acentúan también los rasgos de estilo que Azuela había ejercitado en *Los de abajo*. En aras de la precisión expresiva se desprende de los hábitos decimonónicos y dota a las narraciones de un ritmo rápido, de una economía narrativa, como la denominó Ruffinelli, que desemboca en una práctica de realismo. De igual modo abandona las descripciones largas y lentas del naturalismo para potenciar al máximo la fuerza expresiva de los diálogos, en función de los cuales se describe o presenta. "Este despojamiento de las formas literarias tradicionales provenientes de las lecturas, esta defensa de la sequedad de la expresión porque la realidad la exige, sería la nota fundamental de la literatura nacionalista" (Ruffinelli, 67). Al hacerlo así también en estas novelas, Azuela se mantiene fiel a un principio básico de su concepción literaria que pasaba por la introducción de la oralidad en la literatura: "Con tenacidad - dice- procuré conservar, a pesar de las novedades del procedimiento, algo

que bueno o malo he puesto invariablemente en mis novelas, el lenguaje popular intencionalmente usado hasta en aquello que sólo tiene de narrado por mí mismo, cosa que a menudo la crítica tradicional me ha vituperado, pero que no sé por qué con igual facilidad que se entra por un oído se me escapa por el otro" (Páginas, 173)¹⁵. De ese uso del lenguaje popular vinieron los ataques a su descuido de la forma, a su carencia de estilo. Azuela trataba de huir de la "literatura" en lo que tenía de antinatural. Muchos de los que le censuraban por ello, aún proponiendo una desliteraturización, echaban en falta el refinamiento retórico del modernismo, las formas del pasado.

Azuela, el primer escritor moderno de México

Con el tiempo se ha hecho cada vez más evidente que el legado del autor de Jalisco no termina en los narradores de la Revolución; en un sentido más amplio -y eso es lo que he pretendido mostrar en este artículo-, Azuela es el escritor que mejor ha dado cuenta del proceso de evolución de las letras mexicanas en la primera mitad del siglo XX y, aparte de haber creado una novela ya clásica en la literatura, tuvo, además, el mérito de ser el primero en utilizar las más modernas técnicas de la narración europea.

Ahora bien, su concepción de la novela, esencialmente hecha para el pueblo, fue la que motivó su abandono de este camino por el que se había aventurado tan prometedoramente. Al margen de las diatribas de la época, que en términos generales le afectaron poco, Azuela asumía por imperativo ético personal un compromiso con la historia y en consecuencia confería al novelista un claro papel social. Por no alejarse del pueblo, redujo a un episodio accidental esta fase de su obra. Era consciente, sin embargo, de la novedad que este tipo de narrativa entrañaba y, a pesar de que criticara "los trucos" que utilizaba, la respeta porque supone "un paso más en la realidad, un paso más en el mundo de las apariencias en que se ahonda en las profundidades llegando hasta sus raíces más finas. Sí, éste no es un cosmos que sólo es producto de la imaginación calenturienta del escritor -como muchos tontos o miopes lo dicen- sino la realidad en regiones aún inexploradas o que se comienza a explorar" (Páginas, 182). A su entender, las novelas se salvaban porque tras la apariencia de jeroglíficos llevaban un sentido profundo poco acostumbrado y resistían la prueba de una segunda lectura. Hay que apuntar, no obstante, que ni siquiera en estas obras se aparta de ese interés social primordial, lo que hace es concentrarse en los estratos más bajos, descender a los infiernos de todas las urbes modernas. Para los críticos y escritores del momento (para nosotros ahora en menor medida) entre el Azuela de *Los de abajo* y el Azuela de *La malhora* o *La luciérnaga* hay dos posiciones literarias, y quienes elegían una u otra como modelo

tomaban caminos que se percibían contrarios.

Situada, además, en su contexto histórico, esta trilogía tiene una relevancia aún mayor. Cuando fruto del afán surgido tras la Revolución por fijar las señas de identidad se vuelve la vista atrás para rescatar las raíces de la tradición mexicana, los escritores colonialistas, por ejemplo, tratan de reconstruir arqueológicamente ese pasado. Sin embargo, entre todas las obras aparecidas de este carácter ninguna delata una búsqueda estilística que conlleve una renovación formal del lenguaje y de la estructura narrativa, ni una renovación en los planteamientos del contenido, de la composición de los personajes o de la elaboración de situaciones. Es más, ese tipo de novela, al igual que la que luego desarrollará la temática revolucionaria, consigue presentar una visión anecdótica de lo “mexicano” porque es básicamente reduccionista y trabaja con estereotipos manidos como el indio o el caudillo. La reseña de Celestino Gorostiza antes mencionada iba en este sentido pues, a su juicio, la visión de México que logran sustraer con sus cámaras los viajeros modernos, mejor llamados turistas y herederos de aquellos otros que tenían por nombre Ulises, Robinson o Simbad, es bastante similar a lo que están haciendo los propios mexicanos en busca del exotismo selvático y superficial: “Para ellos -añadía- nuestra herencia literaria no vale en cuanto camino trazado para continuar, sino en cuanto de pintoresco pueda ofrecer a los doctores de las universidades texanas, y la psicología de nuestro pueblo no tiene mayor interés que el de la sangre derramada. La sangre los ha llevado a escoger *Los de abajo* como el prototipo de la novela mexicana” (25-26). Pero en su opinión tanto en esa obra como en *La luciérnaga* - en las dos anteriores-, Azuela se ocupa de dibujar los contornos espirituales del país, los verdaderos, los profundos, más allá de la anécdota que hizo triunfar a *Los de abajo*: “Ya los balazos de los generales de sombrero, llenos de sentimentalismo romántico, empiezan a ser recogidos por los periodistas y por las bailarinas. A Azuela le interesa otra cosa” (*Ibid.*)¹⁶. Esto es obvio porque había avanzado un paso más allá del mundo de las apariencias y había tornado la novela hacia esa interioridad de la que hablaba Eliud Martínez. Con ello abrió cauces nuevos para la narrativa que Yáñez, Revueltas y Rulfo conocieron y exploraron bien. Por tanto, ya es hora de reconocer, que los narradores mexicanos modernos no sólo son deudores de Europa, no sólo de Faulkner o Joyce, sino de Azuela, sin ir más lejos.

NOTAS

1. Fueron frecuentes en la época las controversias en las que se planteó la dificultad de los creadores para vivir de su trabajo artístico y, en consecuencia, en las servidumbres que debían aceptar y que lo condicionaban, sobre todo, porque muchos de ellos estaban ligados a empleos públicos. Señalo, pues, esa doble dedicación durante gran parte de su vida como una de sus peculiaridades porque a él no le causó, al parecer, ningún conflicto ni ninguna frustración. Al respecto de este tema, pueden verse las obras de Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, vol. IV, El Colegio de México, 1976, pp. 303-476); Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, (México, FCE, 1985) y mi propio trabajo (todavía inédito pero en vías de publicación) *Orígenes de la novela mexicana moderna, 1920-1940*, en donde reconstruyo las diferentes polémicas y propuestas estéticas en que se dirime la literatura mexicana en esas décadas, con los testimonios de sus protagonistas y sus derivaciones literarias.
2. En 1925, en una entrevista concedida a Ortega, Mariano Azuela afirmaba: "Yo confío en el futuro de nuestra literatura, porque hay un intenso movimiento al que sólo hace falta orientar. Los intelectuales llegarán a convencerse de que deben acercarse al pueblo, porque es en él donde se encuentran las mejores posibilidades de belleza. Que profundicen en sus lacerias, en sus sufrimientos. La clase media inspira indiferencia, la aristocracia desdén, el pueblo compasión y simpatía. No comprendo quién va a hacer la novela de la revolución: ¡era tan sencillo! pero los intelectuales que yo conocí dentro de ella, tal parece que no vibraron, que no sintieron. Me dejaron malas impresiones". *El universal ilustrado*, 29 de noviembre, 1925.
3. Por un lado, los estridentistas le mostraron su aprecio al editar *Los de abajo* en Xalapa, mientras el movimiento estuvo refugiado allí. Los Contemporáneos aplaudieron igualmente sus intentos renovadores e incluyeron en sus revistas fragmentos y capítulos de alguno de sus relatos. Sirvan las palabras de Xavier Villaurrutia como ejemplo: "*Los de abajo* y *La malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en este sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario", en "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela" (originalmente publicado en *Rueca*, n. 5, 1942-1943) recogido en *Obras*, México, FCE, 1966, p. 801. Por otro lado, los novelistas de la Revolución lo reconocieron como maestro y los socialmente comprometidos resaltaron el carácter modélico de su obra. Puede verse al respecto el testimonio de José Mancisidor en su artículo "Mi deuda con Azuela", en *El Nacional*, 25 de agosto, 1957.
4. Este artículo de Luis Leal, "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas" se refiere más en concreto a las innovaciones introducidas por Azuela en su primera novela de temática revolucionaria, *Andrés Pérez, maderista* (1911).
5. Llamo nacionalistas a aquéllos que abiertamente promovieron una literatura que ellos denominaron 'nacional' para oponerla a la practicada por los escritores más conectados a la vanguardia como los del grupo literario de los Contemporáneos.

6. Véase a modo de ejemplo este fragmento: “[...] contemplar desde las alturas a México lleno de sol, circundado de altas montañas empenechadas de nieve que soplan como una caricia en el ardor de la hora. Ver los eléctricos corriendo en sus rails como las gotas de lluvia en los hilos del telégrafo; trenes rojos y anaranjados, anélidos de oro en la masa tímidamente verde y difusa del valle que luego los engulle, víboras intermitentes en la planicie de cubos de cemento, ladrillo y tepetate. (Si no ¿qué vamos a contar a los amigos?) Ver la multitud arremolinada, con ansias de bartolina, a las puertas de “El Toreo” y los restaurantes rudimentarios, gárgolas de tragones con tacos mordidos en las manos y hebras de barbacoa entre los belfos”. La edición por la que cito es *Tres novelas de Mariano Azuela*, México, FCE, 1990, (1ª ed., 1958), en concreto la cita pertenece a *El Desquite*, pp. 61-62. En adelante todas las citas de las novelas aquí analizadas irán seguidas de las iniciales del título y el número correspondiente de la página, entre paréntesis.

7. “Mire, señor practicante, nací con el pulque en los labios, el pulque era mi sangre, mi cuerpo y -Dios me lo perdone- era también mi alma” (LM, 43).

8. Por ejemplo, aquellas que llevan a la Malhora de la cantina donde está bailando a la calle para reconocer el cadáver de su padre y luego hasta el hospital tras la paliza que le propina Marcelo (LM, 24 y ss.) o aquella otra donde la Malhora se encuentra en la misa dominical con sus patronas, las hermanas Gutiérrez, y al salir de la iglesia se enzarza en una pelea brutal con otra mujer (LM, 38).

9. Véase al respecto el libro de Eliud Martínez, *Mariano Azuela y la altura de los tiempos* (Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1981), en el que estudia con detenimiento esta fase de la obra de Azuela. En particular el capítulo segundo está íntegramente dedicado a esta novela.

10. Las conexiones de la obra de Azuela con el estridentismo todavía no han sido estudiadas a fondo.

11. Es frecuente la caracterización animalésca y despreciativa con que describe, por lo general, a todos los personajes. Veamos si no la semblanza de Blas: “Su sombrero de escudos patriotas; su cara de forajido vestido y su desdén olímpico que relegaba a planos ínfimos sus alientos de verraco y la boñiga de sus borceguíes” (ED, 49).

12. El paisaje, colores, olores (el perfume es un elemento evocador recurrente a lo largo de toda la obra), ecos de conversaciones, etc, remiten al pasado y propician los recuerdos.

13. Un adelanto de la novela había sido publicado en el número tres (agosto de 1928) de la revista *Contemporáneos*, en una primera versión que luego sería modificada para su publicación en España en 1932. Celestino Gorostiza, que le dedica una reseña en el número dos de Examen, la había definido como “novela de claroscuro dostoyewskiano, amplificada bajo la influencia de Proust en las líneas del análisis”, pp. 25-26.

14. Críticos como Martínez achacan este hecho a la influencia del teatro y del cine en su obra. Cfr. *op. cit.*, pág. 109 y en general todo el capítulo V.

15. De ello hay múltiples pruebas en estas tres obras. Por citar tan sólo una muestra, remito al relato de Concha en *La luciérnaga*, p. 87.

16. En el número 3 de la revista se incluye otra reseña aparecida en un periódico italiano y firmada por un tal Mario Puccini en la que se resaltan precisamente estos valores de Azuela: "[...] Porque Azuela no es uno de tantos narradores que hay en América, que en cuanto han recogido unos cuantos disparates entre los indios o entre los gauchos, internándose más o menos en sus regiones, y han puesto en limpio algunos diálogos dialectales, coleccionando una docena de proverbios indígenas, arreglado un cuadrillo cualquiera de color vernáculo y con un poco de folklore religioso y sensual, creen haber introducido una nueva literatura, esa misma que los se complacen en llamar "criolla". No, Azuela es un hombre culto; conoce la literatura europea y la rusa, ha pasado a través de las mismas experiencias literarias que hemos practicado nosotros, sus coetáneos europeos, y no es tan ingenuo para entretenerse como un niño en los aspectos exteriores de la realidad" (11-12).

OBRAS CITADAS

Azuela, Mariano, "Declaraciones", *El Universal Ilustrado*, 29 de enero, 1925.

_____, Entrevista realizada por Ortega para *El Universal Ilustrado*, 29 de noviembre, 1925.

_____, *Páginas autobiográficas*, México, FCE, 1985.

_____, *Tres novelas de Mariano Azuela*, México, FCE, 1990.

Gorostiza, Celestino, Reseña de *La luciérnaga*, (*Examen*, septiembre, n. 2. 1932, pp. 25-26), en Colección de Revistas Literarias Modernas del Fondo de Cultura Económica, edición facsimilar, México, 1980, pp. 297-298.

Leal, Luis, "Mariano Azuela: Precursor de los nuevos novelistas", *Revista Iberoamericana*, 1989, July-December; 55 (148-9):859-867.

Martínez, Eliud, *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.

Mancisidor, José, "Mi deuda con Azuela", *El Nacional*, 25 de agosto, 1957.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de*

México, vol. IV, El Colegio de México, 1976, pp. 303-476.

Paúl Arranz, María del Mar, *Orígenes de la novela mexicana moderna*, 1920-1940. (Inédito).

Puccini, Mario, "Un escritor mexicano", (*Examen*, noviembre, n. 3, 1932, pp. 11-12), en Colección de Revistas Literarias Modernas del Fondo de Cultura Económica, edición facsimilar, México, 1980, pp. 311-312.

Ruffinelli, Jorge, *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*, México, Premia Editora, 1982.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, México, FCE, 1966.

MIRADAS A LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN VENEZUELA

Juan Calzadilla

La Colonia

El arte colonial no alcanzó en Venezuela un esplendor comparable al logrado en otras posesiones españolas en América, más favorecidas por el desarrollo económico, por un más fácil poblamiento o por una mayor concentración de poder en las tierras conquistadas. Una cuestión suficientemente aceptada por los estudiosos es que las expresiones de arte en la América colonial fueron determinadas por el signo evangelizador que suponía, en su más alto contexto y en sus fines, la empresa de colonización llevada a cabo en nuestras tierras. La producción artística tuvo, por lo tanto, valor funcional y se entendía como manifestación que servía más a los fines de inculcación de la fe religiosa que a la voluntad de los artistas, tal como esta voluntad se expresaba, simultáneamente a los primeros hechos de la conquista de América, en la Europa renacentista y del manierismo.

Este rasgo o carácter funcional contribuyó a la escasa evolución de las formas artísticas y a la separación de éstas de la corriente universal de la que se habían desprendido, para reflejar, en cada área o subregión americana, modalidades fuertemente marcadas por el proceso de hibridación natural a que las conduciría el aislamiento territorial.

El tránsito del siglo XVI al XVII es, por la profundidad de su aventura y por sus alcances, un período relevante para el arte americano; es el momento en que las influencias europeas obran más directamente en su destino, prestándole caracteres definitorios; momento de universalismo trashumante que se manifiesta en el continuo peregrinar de artistas que van de región en región, transmitiendo el apostolado renacentista tanto como el

de las ideas religiosas. Artistas españoles, flamencos e italianos cruzan los mares y recalán en América. Estilos, escuelas, oficios, se interpretan, y el conocimiento adquiere carta de universalidad en todas partes. Pintores de cierto rango, formados algunos en talleres de Roma, Amberes o Sevilla, dan fuerza y prestancia a las escuelas que crecen en torno a la actividad de los grandes centros poblados.

Simón Pereins, artista flamenco de la corte toledana de Felipe II, arriba a México en 1566; Baltasar de Echave Orio llega a este mismo país en 1573; Bernardo Bitti, entre tanto, se establece en el Perú en 1578, para generar desde aquí el impulso que conduce a la formación de las escuelas del altiplano. Aventura similar cumplió Angelino Medoro, pintor romano que instaló un taller en Santa Fe de Bogotá hacia 1587.

Sin embargo, las grandes escuelas que, con ecos del manierismo, se desarrollaron en México, Santa Fe de Bogotá y Quito durante el siglo XVI, no tuvieron equivalentes en colonias menos afortunadas, apartadas de las grandes rutas del comercio con la metrópoli. Este fue el caso de la Provincia de Venezuela. La pobreza minera, el despoblamiento y el hecho de constituir nuestros aborígenes comunidades dispersas y en extremo agueridas dieron al suelo venezolano un aislamiento dramático, al que contribuyó aún más la inclemencia del clima tropical y la indefensión de nuestras costas ante el acoso constante de las incursiones de los piratas. Se explica así la escasas incidencia de testimonios artísticos traídos de Europa durante el siglo XVII y comienzos de XVIII.

No obstante, ya desde el siglo XVII, la crónica registra información sobre artistas establecidos en esta parte del continente, como fue el caso de Juan del Cocar, «maestro de arte de pintar, experto y bueno», instalado en Coro hacia 1622, primer asiento de la Provincia de Venezuela; en torno a este poblamiento surgió un centro de producción de imágenes artísticas que constituiría más tarde, en El Tocuyo y Río Tocuyo, el núcleo de una notable escuela de imagineros. Casi paralelamente, en el occidente del país, en Mérida y Trujillo, se hizo sentir la influencia de la pintura procedente del virreinato de Santa Fe, influencia igualmente provechosa para la formación de una tradición de artesanos e imagineros, uno de los cuales, José Lorenzo de Alvarado, destacó en Mérida a fines del siglo XVIII. Estas escuelas, si así pueden llamarse, tuvieron amplia irradiación hacia el centro del país.

El núcleo principal de la vida artística se conformará en Caracas, elevada a capital provincial en momentos en que el crecimiento de la vida económica, gracias a la floreciente agricultura, propiciaba una mayor vinculación de los pobladores con el tráfico exterior, y posibilitaba la entrada de obras de arte religioso procedentes de México y de Europa. En 1638, con la erección de Caracas en sede episcopal, la imaginaria de fabricación local se incrementa de forma considerable, con una tendencia ascendente que llega a su apogeo al finalizar el siglo XVIII. La ciudad

resultó prácticamente destruida por el terremoto de 1641, y su reconstrucción se relaciona con la vida religiosa, cuyo eje será la catedral de Caracas, empezada en 1638 y concluida a fines de la centuria. La urbe cuenta ya con unos 6.000 pobladores a fines del siglo XVII, y no tardará en formarse una clase criolla adinerada para la cual trabajaron artistas allegados a la provincia o criollos educados en la imitación de obras europeas; es a éstos a quienes corresponde ejecutar los primeros retratos civiles que nos han llegado del período colonial. Destaca el del alcalde don Francisco Mijares de Solórzano, que data de 1638, y que da pie a una tradición de buenos retratos que se prolonga, bajo ciertos caracteres de austeridad y sobria elegancia, hasta la primera mitad del siglo XVIII. De los retratistas de este período, tal vez el más importante fue el español fray Fernando de la Concepción, quien, a fines de siglo, realiza el retrato de fray Antonio González de Acuña, obispo de Venezuela, fundador, en 1673, del Colegio Seminario de Santa Rosa de Lima, convertido con el tiempo en la Real y Pontificia Universidad de Caracas.

A lo largo del siglo XVIII, la pintura, la orfebrería y la talla en madera conocen un relativo esplendor; en Caracas se han instalado artistas provenientes del sur de España, y el estilo religioso, a través del auge del barroco, alcanza expresiones de elevado misticismo, mientras que el retrato civil pasa a un segundo término.

Simultáneamente, junto a la pintura culta, proliferan los pintores populares que, en modestos talleres y al margen de la iconografía, crean un arte anónimo de gran ascendiente popular y de rasgos ingenuos. Frente a la abundante producción de estos imagineros, cabe hablar de un estilo colectivo, con variantes y matices de una escuela u otra según la región donde fueron creadas las obras, pero en ningún caso puede hablarse de expresiones del genio individual. La libertad con que trabajó el humilde artesano, olvidado de toda intención académica, bien por falta de formación escolar o porque estaba más empeñado en continuar la tradición local que en alcanzar una maestría que le estaba vedada o que sencillamente no le interesaba, determinó que en sus obras los valores expresivos fueran más acentuados que los valores formales. Tal carácter expresionista otorga a las creaciones de los imagineros populares un sello de ingenuidad, una frescura y un poder inventiva de la imagen que explican el interés que por estas creaciones del ingenio popular manifiestan estudiosos y coleccionistas del arte moderno.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII llega a su apogeo el arte colonial venezolano. Alfredo Boulton ha establecido un parangón entre la pintura de este período y el alto grado de desarrollo técnico alcanzado por la escuela de música de Chacao. Aun a riesgo de no englobar la totalidad de sus realizaciones principales, se pueden resumir los alcances del arte del siglo XVIII en tres hechos fundamentales: a) la obra de Francisco José de Lerma; b) la escuela de los Landaeta, y c) la obra de Juan Pedro López. Lerma es, cronológicamente, el primer pintor de la colonia venezolana a

quien ha podido atribuirse cierto número de obras estilísticamente unitarias. Activo hacia 1720, sus modelos se encuentran en motivos flamencos e italianos; el carácter monocromo de algunas de sus obras, como la gran Virgen de la Merced, trabajada con tonos sepías, dorados y blancos, induce a pensar que se había inspirado en efecto en antiguas estampas flamencas. Sin embargo, el trabajo de Lerma está fuertemente caracterizado por rasgos personales que nos permiten hablar, por primera vez, de una individualidad, de un pintor mestizo. «La forma de empastar las luces o brillos o de dibujar los ojos y la boca de sus personajes le son particulares», escribió, a propósito de Lerma, el historiador Carlos F. Duarte.

Al referirse a los Landaeta, los investigadores de nuestra pintura aluden a una familia de pintores activos en Caracas en la última mitad del siglo XVIII, entre los cuales los hermanos Antonio José y Juan José son los más destacados, con obra reconocible. Antonio José fue maestro de Juan Lovera, dato que permite atribuirle a aquél ciertos retratos de concepción vigorosa que muestran un evidente parentesco con la obra del mismo género pintada por Lovera. Esta relación puede establecerse, sobre todo, al examinar el retrato del obispo Juan Antonio Viana, atribuido a Landaeta, y en donde la estilización de la figura, la solidez del dibujo y la forma del acabado de prendas, libros y encajes, acentúan este posible parentesco con retratos de las mismas características ejecutadas por Lovera.

En cuanto a Juan Pedro López, es la figura más representativa de este momento. Nacido en Caracas en 1724, fue abuelo, por línea materna, de don Andrés Bello. Escultor, dorador y pintor, como convenía a un artista de su tiempo, tuvo una actuación relevante en la sociedad colonial, y su nombre aparece muchas veces en documentos de la época, en actas de tasación y en testamentos.

Muy característica es su manera de acentuar estilizadamente el movimiento y el gesto de los personajes, sobre todo en las manos y los brazos, así como también su colorido, basado en amplios planos de paños y vestiduras, con predominio de azules y rosas muy ricos en matices. Pero donde puede observarse el rasgo más realista de López es en el acabado de prendas y en el brillo de los objetos de atuendo convencional. Fallecido en 1787, López cierra un ciclo de la pintura venezolana dominado por el tema religioso.

LA INDEPENDENCIA

Con la independencia aparece en la cultura artística del país una conciencia nacionalista que se traducirá en el abandono progresivo del tema religioso en favor del motivo civil y militar que, en un primer momento, todavía bajo la influencia de los talleres del siglo XVIII, seguirá expresando, hasta mediados del XIX, ciertos arcaísmos en la representación de la figura.

El estilo de vida colonial había arraigado en todos los órdenes de la sociedad venezolana, y no fue tarea fácil, en medio de las luchas facciosas que pugnaban por el poder, conformar un nuevo estilo de vida y mucho menos formas de arte adaptadas a la doctrina republicana.

Tardó, pues, en aparecer un movimiento artístico que representara al espíritu laico forjado a partir de la independencia. El ejemplo temprano de Juan Lovera (1770 -1843) fue como una isla en medio de la incuria de los primeros años de vida autónoma. Lovera reflejó las contradicciones entre las formas del arte colonial de donde partió y el contenido patriótico de su obra. Heredero de los últimos imagineros, se formó en el taller de Antonio José Landaeta, y sus primeros trabajos fueron advocaciones religiosas. Pero el retrato civil cobra en el vigoroso marco de su obra una espiritualidad severa y parca, que bordea el primitivismo de sus soluciones austeras; es un arte evocador y elocuente, lleno de expresividad. Fundador de la pintura histórica, dos lienzos de Lovera, el 19 de abril de 1810 y el 5 de julio de 1811, constituyen los más lejanos antecedentes del muralismo venezolano del siglo XIX. Son obras que se adelantan en cuarenta años a las grandes obras históricas de Tovar y Tovar.

Entre las calamidades de la guerra no fue la menos grave el hecho de haberse roto la continuidad de la tradición, que transmitía los conocimientos técnicos de maestro a aprendiz. Las escuelas de arte tardan en constituirse en un país asolado por luchas intestinas, y los menguados esfuerzos para restablecer el aprendizaje artístico tropiezan con la apatía y la indiferencia de los gobernantes o con toda clase de adversidades. En Caracas existía hacia 1840 una modesta escuela sufragada por la Diputación Provincial, pero la enseñanza impartida en dicho centro era extremadamente pobre y se limitaba a la práctica del retrato al óleo. Sin idiosincrasia propia, apartados de la tradición, los nuevos artistas buscaron afanosamente sus modelos en Europa, a la sombra de viejos preceptos renacentistas que la sociedad republicana se empeñaba en adoptar, proponiendo ideales naturalistas inalcanzables a los ojos de la sensibilidad criolla, tan desprovista de tradición académica como de formación técnica. Mas de nada valió el poco celo de las autoridades para implantar patrones europeos, pues faltaban profesores idóneos, y la copia, que tan efectiva había sido en el período colonial, produjo escasos resultados en la pintura al óleo.

Pero el retrato civil se impuso en la primera Escuela de Dibujo y Pintura que dirigía Antonio José Carranza (1817-1893), artista mediocre cuyo único mérito consistió en echar las bases de la educación artística en Venezuela. Su actividad se produjo entre 1840 y 1887, pero se conocen pocos ejemplos de su trabajo. Los pintores que le sucedieron durante el oscuro período que va de 1850 a 1875 se consagraron igualmente al retrato y a la miniatura, géneros que hasta la aparición de Tovar y Tovar no tuvieron representantes de la significación de Juan Lovera.

Martín Tovar y Tovar

Martín Tovar y Tovar (1828-1902) fue el primer artista venezolano que siguió de manera sistemática estudios en Europa, primero en España y luego en Francia, y aunque no se dejó tentar por la moda, asumiendo en su estilo la gravedad de un neoclásico, concurrió en una oportunidad al Salón de los Artistas Franceses (1881) y satisfizo el gusto renacentista de sus contemporáneos venezolanos de los tiempos de Guzmán Blanco. Este mandatario logra hacer de él el pintor oficial, y Tovar obtiene así un contrato para realizar sus primeras obras de carácter heroico, a las que seguirá un nuevo encargo para pintar los grandes murales del Salón Elíptico del Palacio Legislativo, concluido en 1877. Este mismo año da fin a la más ambiciosa de sus obras: La Batalla de Carabobo. El artista se hace dueño de un estilo pictórico de gran óptica, del cual no están ausentes, sin embargo, las virtudes de un notable observador de la naturaleza; de ahí que sea, entre nuestros pintores clásicos, el primero en ensayar el paisaje puro. Tovar no fue el único artista favorecido por el estímulo oficial que desde el poder ofrecía el dictador Guzmán Blanco. Toda la década de los ochenta está impregnada por un tono palaciego y marcial que hincha un tanto las ambiciones, en principio modestas, de nuestros artistas, transformando a éstos en individualidades que corren detrás de la fama y el éxito. Y Guzmán Blanco es el inspirador. Ama la pintura histórica. Y quiere hacer un David de cada uno de los jóvenes de talento que concurren a la fastuosa exposición de 1883, organizada en ocasión del primer centenario de Bolívar.

Viajeros, ilustradores y costumbristas

Paralelamente a lo que podríamos considerar como la tradición académica, cuyo rasgo definitorio descansa en el prestigio de la pintura al óleo, hay una manifestación de carácter más marginal cuyos resultados atañen tanto a la ciencia como el arte. Nos referimos a los dibujantes y acuarelistas que han sido estudiados dentro del período conocido como la ilustración. En éste corresponde examinar a creadores que, desde la tercera década del siglo XIX, trataban de dar, en un estilo poco presuntuoso, una imagen verídica de nuestra naturaleza y de comunicar a esta imagen un contenido documental para el que poco contaba el grado de expresividad o de interpretación estilística. Ya desde los tiempos del barón de Humboldt, el artista criollo, inspirado en el trabajo de viajeros y exploradores allegados al país, se sintió vivamente interesado en el estudio de nuestra naturaleza y en un humanismo descriptivo. El paso de numerosos artistas extranjeros que pretendían representar o dar testimonio fidedigno de nuestra realidad, manteniendo frente a ésta una neutralidad parecida a la del fotógrafo, resultó

una significativa influencia que, desde distintos ángulos, encauzó la empresa del reconocimiento visual de nuestra identidad. Esta empresa, en los mejores casos, estuvo asociada a las ciencias naturales y relacionó al científico con el dibujante o ilustrador, pero también suscitó, algunas veces, expresiones que mantienen, respecto al carácter funcional de la ilustración, cierta autonomía expresiva. Ejemplos de estas manifestaciones los encontramos en las obras de Robert Kerr Porter (1772-1842), Franz Melbye (1826-1869), Ferdinand Bellerman (1814-1889), Joseph Thomas (activo entre 1840-1843) y Camille Pissarro (1830-1903), artistas que trabajaron en Venezuela entre 1830 y 1852.

La ilustración, si se quiere, tuvo un carácter más científico en la obra del alemán Anton Goering (1836-1905) y en la del venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), quienes realizaron acuarelas para transcribir escenas que van desde la descripción paisajística hasta el inventario de costumbres, Apologías locales y documentación arquitectónica. Ambos estuvieron asociados a expediciones científicas. Carmelo Fernández, sobrino del general José Antonio Páez, es el más antiguo de los artistas venezolanos que entendió, con sentido moderno, la relación siempre presente entre arte y diseño y cabe decir, además, que fue nuestro primer artista litógrafo. Su vocación científica enlaza con la herencia del creador plástico integral, que había desaparecido con la colonia.

La litografía, el dibujo y la ilustración siguieron el mismo curso: eran medios de expresión desligados de la pintura y determinados en su evolución por el desarrollo de la imprenta y del periodismo, a los que, en el mejor de los casos, prestaron sus imágenes. A partir de 1840, gracias al papel pionero de Fernández, la litografía se popularizó en los medios de impresión de Caracas y atrajo sobre sí la atención de la sociedad. Fernández llevó sus conocimientos a Colombia, en donde trabajó entre 1850 y 1851 en calidad de dibujante de las primeras expediciones de la famosa Comisión Corográfica; sus acuarelas, realizadas en el marco de esta empresa científica, a más de considerarse obra abanderada del arte colombiano del siglo XIX, constituyen la mayor aportación a su obra de artista.

Otros dos venezolanos, Celestino Martínez (1820-1888) y Gerónimo Martínez (1826-1895), contribuyeron a dar impulso a la litografía, introduciendo este medio en Bogotá por la misma época en que Fernández trabajaba al lado de Codazzi en la citada Comisión Corográfica.

El incipiente auge de los medios impresos, combinado con el interés que los países latinoamericanos, convulsos y caóticos, pero esperanzadores, despertaban en Europa, atrajo también a nuestras costas a numerosos artistas y artesanos con experiencia en nuevas disciplinas, como eran la fotografía y la litografía. La pintura vino a menos en el afán aventurero de los que cruzaron los mares. Después de Melbye y de Pissarro, los que mejores frutos sembraron entre nosotros fueron el escandinavo Torvald

Aagard y los alemanes Stapler, Mulier, Loue y Federico Lessmann, este último notable fotógrafo y autor de excelentes litografías. Posteriormente llegó Enrique Neun, a cuyo nombre se asoció tal vez el más representativo de nuestros ilustradores del siglo XIX: Ramón Bolet Peraza (1840-1876).

Bolet fue, hasta por la ingenuidad sorprendida de su visión, el mejor cronista que, en materia de dibujo, tuvo la ciudad de Caracas. Fiel documentalista de la ola de progreso arquitectónico que impulsó Antonio Guzmán Blanco, creó, con finos rasgos no exentos de elegancia refinada, los dibujos y acuarelas que, litografiados por Neun, constituyeron las publicaciones conocidas como *Album de Caracas y Venezuela* (1876) y *Album de los Estados* (1876), producciones que recogen casi toda su obra de dibujante.

La exposición de centenario

La moderna conciencia artística nace en Venezuela con el quinquenio guzmancista. Y la gran exposición conmemorativa del centenario de Bolívar, en 1883, puede tomarse como punto de partida de la modernidad en el arte venezolano. Antes de esta fecha, solamente Tovar y Tovar había alcanzado prestigio individual como artista. La citada exposición de 1883 revela a Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Manuel Otero, Jáuregui, y apunala el éxito inicial de Herrera Toro. Junto a éstos, o paralelamente, comienzan a desarrollarse Emilio Mauri y Rivero Sanabria. En resumen, un grupo de artistas que, con Tovar a la cabeza, se sitúa en la Perspectiva, técnica y formalmente hablando, del arte europeo del siglo XIX, proyectando hacia nuestro país la influencia del realismo académico, tal como lo apreciaremos en sus tres principales representantes.

Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena

Alumno de Tovar y Tovar, el valenciano Antonio Herrera Toro (1857-1914) manifestó tempranas dotes que le valieron ser becado por Guzmán Blanco en 1878. Estudió en París y en Roma y pronto alcanzó una especial maestría para el retrato, como lo demuestran sus dos vigorosos autorretratos (1991), que se conservan en la Galería de Arte Nacional. Su carrera no fue, sin embargo, tan afortunada como cabía esperar de sus primeros trabajos. Demostró poco vuelo imaginativo en la pintura histórica, de la que, más que continuador, fue seguidor de Tovar y Tovar. Y a partir de 1890 reveló escasa tenacidad para perseverar en el género en que, en un principio, sobresalió sobre sus contemporáneos: el retrato. Siendo director de la Academia de Bellas Artes fue objeto de una protesta del alumnado, que más tarde

formaría filas en el Círculo de Bellas Artes. Defensor del realismo, contra el cual luchaban por liberarse los paisajistas del nuevo siglo.

Contemporáneo de Herrera Toro fue Cristóbal Rojas (1857-1890), quien se siente atraído por temas de un realismo mórbido, y mientras apura una existencia breve, realiza su obra en París, de 1883 a 1890, trabajando intensamente en grandes lienzos con los cuales, creyendo perseguir la modernidad, concurre al Salón de París. Sus últimas obras rozan, sin embargo, la intuición del impresionismo, y aún conserva fuerzas para realizar pequeños lienzos que quedan como lo más significativo de su trabajo, allí donde la anécdota no se pone al servicio de la pintura.

Como Rojas, el valenciano Arturo Michelena (1863-1898) se educa en París bajo la gufa del célebre Jean-Paul Laurens. Más afortunado, aunque no menos trágico, pero sin llegar al patetismo, Michelena alcanza a disfrutar del reconocimiento de los venezolanos, a pesar de que sólo vive 35 años. Dejó una abudantísima obra, en todos los géneros, evidencia de un talento fácil e inspirado. A ratos decadente, combinando en sus cuadros trazos sueltos y modernos con resabios de romanticismo, Michelena es el artista mimado, afable y complaciente ante el halago de una sociedad que lo hace, a despecho de su talento desperdiciado, un pintor de encargos. Para algunos historiadores, Rojas y Michelena constituyen el punto culminante del desarrollo de la plástica venezolana del siglo XIX, aunque esta apreciación se refiera al realismo académico de influencia europea, es decir, a un período que va de 1880 al año 1900. Si Tovar es el máximo exponente de la pintura histórica, Michelena y Rojas, que quedan sin continuadores, lo son de la pintura de género, del cuadro anecdótico. Los que les siguen, sin el talento de ellos, sin las condiciones históricas que propiciaron el movimiento de donde surgieron, se limitan a asistir a la agonía del realismo, que vegeta en medio de la apatía oficial. Herrera Toro, Emilio Mauri (1855-1908) y A. Esteban Frías (1868-1944), sin negar sus méritos aislados, viven en un momento en que entran en crisis los conceptos y la modernidad, que no preocupó ni a Michelena ni a Rojas, se encargan de establecer un brusco corte que coincide con el nuevo siglo. El auge del academicismo concluye con ellos. Por mucho tiempo, Mauri había sido celoso y puntual director de la Academia de Bellas Artes, donde las nuevas generaciones, los nacidos entre 1880 y 1890, pugnan por encontrar un nuevo estilo.

Los adelantados del paisajismo

Hay artistas que comienzan a interrogar a la naturaleza autónoma; algunos, como Tovar y Rojas, parecen estar al tanto del impresionismo y se interesan, aunque tímidamente, por el paisaje. Paralelamente al realismo que los jóvenes impugnan, aparece una primera generación de J. Izquierdo,

Pedro Zerpa y J. M. Vera León. Estos tres artistas, que se consagraron a la pintura de paisajes entre 1900 y 1920, pueden ser considerados precursores y a ellos habrá que remitirse cuando se escriba sobre los orígenes del paisajismo venezolano, constituido definitivamente por J. M. de las Casas (1857-1928), Julio Arraga (1872-1928) y, sobre todo, por Emilio Boggio (1857-1920).

A la postre fue un alumno de Herrera Toro, Tito Salas (1888-1974), el que, a principios del siglo XX, llevaría a su última expresión, hasta agotarlo, aquel muralismo que había iniciado con tanto éxito Tovar y Tovar. Después de sus primeros triunfos como pintor realista, mientras estudiaba en la Academia Jukien, en París, y recibía una moderada influencia impresionista a través de Ignacio Zuloaga y de Joaquín Sorolla, Tito Salas consagraría su mayor esfuerzo a la descripción mural de la epopeya bolivariana, que dejó plasmada, entre 1911 y 1940, en la decoración de la casa natal del Libertador y en el Panteón Nacional de Caracas, así como en una numerosa iconografía relativa a la independencia venezolana, obra historicista realizada en detrimento de sus excelentes dotes de paisajista, bien demostradas antes de 1906.

Aunque en la obra mural de Salas se ha criticado cierta elocuencia pintoresca, cierto decorativismo, derivados quizá del carácter campechano y sensual de este pintor, no debe perderse de vista, para una justa valoración de su trabajo, más allá de la admiración que le tributó una época y más allá de su estilo habilidoso y superficial, al artista que, de acuerdo con A. Boulton, fue el abanderado de la pintura moderna en Venezuela.

El Circulo de Bellas Artes

Los comienzos del siglo acentúan aún más la ruptura con el academicismo y ven pasar por las aulas de la Academia de Bellas Artes a una generación bien informada y deseosa de cambios. A la actitud de los escritores criollistas, que piden una comprensión de lo vernáculo y que luchan contra los restos del modernismo, con Leoncio Martínez (1888-1941) a la cabeza, sucede un clima de franca revuelta, que exigía una renovación de los métodos de enseñanza en la vieja Academia que, hacia 1909, tenía por director a Herrera Toro.

Pintar la naturaleza directamente, obedecer al impulso y no someterse a los viejos preceptos de la enseñanza clásica son postulados que se pretende llevar a la práctica tras la fracasada huelga que, en 1909, induce a los jóvenes paisajistas a abandonar la Academia. Va a nacer entonces el Círculo de Bellas Artes. Este se crea en 1912, constituyendo en principio una especie de asociación que reúne a artistas y escritores, sin programa estético ni manifiesto. De sus numerosos integrantes, que asisten a las sesiones en el

foyer del destartado Teatro Calcaño, mencionaremos tan sólo a los que han pasado a la posteridad: Manuel Cabré (1890), A. E. Monsanto (1890-1958), Federico Brandt (1878-1932), Armando Reverón (1890-1954), Rafael Monasterios (1884-1961), César Prieto (1882-1976), Próspero Martínez (1886-1965) y L. A. López Méndez (1901).

Si A. E. Monsanto es el pedagogo, el teórico del movimiento, Federico Brandt, con sus años de formación europea, es el maestro de visión moderna, que indica el camino antiacadémico. A la larga, Brandt se convertiría en un artista de visión intimista, en el más místico de nuestros pintores de objetos. En cuanto a Rafael Monasterios, prefiere los espacios abiertos, y aún más el paisaje rural con el cual convive primitivamente, enfocándolo con una mirada inocente, para apropiarse de la poesía que llevaba por dentro. En todo caso, no se sitúa lejos de César Prieto, espíritu hosco y solitario, que combina su sentido arquitectural de la composición con una rudeza de llanero que no le priva de ejercitar un tremendo poder de observación de la luz. También Próspero Martínez queda renuente al éxito y a la publicidad y prefiere vivir en los pueblos de provincia, donde trabaja con parsimonia, a la manera de Corot, para expresar esencialmente una visión de poeta. Como Prieto, Rafael Ramón González (1894-1975) era también un llanero enamorado de la provincia, que recorre a la manera desenfadada de Rafael Monasterios para buscar los temas de un paisaje recio y salvaje, torturado a veces por una inquietud social. Por último, Luis A. López Méndez es, ante todo, el artista de oficio, capaz de tomar de modo correcto cualquier tema de la tradición realista.

El paisaje del valle de Caracas es el principal protagonista de esta pintura y constituye el carnet de identidad de la llamada Escuela de Caracas. Esta topografía, con muchas facetas y en extremo compleja, llena de contrastes, donde la colina y la empinada y colosal serranía se enfrentan o se continúan para proyectar o modelar la luz, tamizándola o avivándola; esta topografía rica en matices del verde, que combina sus efectos arcádicos, ofrece al ojo del artista un escenario siempre cambiante, como un espejo en el cual luces y sombras parecen descubrir, en la obra, un mundo inédito. En tan sorprendente y siempre renovado espectáculo, en el que ya se habían fijado muchos viajeros, desde Juan de Castellanos hasta Humboldt, nace y se gesta el más importante de nuestros movimientos de pintura: el paisajismo de la Escuela de Caracas.

Fijémonos ahora en sus dos artistas cimeros: Armando Reverón y Manuel Cabré, dos temperamentos completamente opuestos, aunque obsesionados ambos por la representación de la luz. Reverón se opone a la belleza para introducirnos en el misterio de sus fenómenos, y Cabré exalta los dones de la sensibilidad más manifiesta. Impresionista en una primera época, tras haber asimilado la experiencia de sus estudios en España y en Francia y al contacto con el arte de Emilio Boggio, Reverón va despojando

lentamente su paleta de todo cromatismo, para quedarse al fin con el blanco físico que con sus paisajes de Macuto alcanza el grado de representación absoluta de la luz, que él descubre mirando la naturaleza, el paisaje marino, el paso del viento, el juego de celajes sobre el crepúsculo o el horizonte espumoso del mar, mientras vive como un salvaje en una playa desierta del litoral cercano a Caracas. Su vida y su obra, formando una sola unidad, nos descubren, en una época en que el hombre se hallaba aún muy distanciado de la naturaleza, lo mucho que se adelantó este artista prodigioso a las proposiciones de los artistas actuales que, bajo distintos postulados, pugnan por interpretar una relación armónica, de signo nuevo, entre individuo y ambiente natural. Con los medios, a menudo rústicos, que tiene a su alcance, Reverón construye laboriosamente, a espaldas de la sociedad, su propio mundo, y lo hace inexpugnable a fuerza de reconocer que este mundo lo separa del resto de la gente. Sus paisajes se aproximan al impresionismo por su capacidad para representar la acción del color físico, su movimiento y su posibilidad de sugerir el cambio incesante de la naturaleza.

En cuanto a Cabré, y en un sentido técnico, es posible hallar en sus paisajes en parentesco con el método objetivo de Cézanne, sobre todo en lo concerniente al papel atribuido al color en la construcción de las formas y en la solución estructural de la composición, movida y quieta a la vez, en equilibrio tenso. Sin embargo, el propósito de Cabré es el de un naturalista cautivado por la profundidad y la extensión con las que sabe jugar, distribuyendo el interés del cuadro, con instinto barroco, en numerosos planos, pliegues y zonas de diferente intensidad luminosa y fuerte atractivo visual.

Una segunda generación continúa la enseñanza del Círculo de Bellas Artes. Los miembros de esta generación son, ante todo, paisajistas, como Pedro Angel González (1902-1981), Elisa Elvira Zuloaga (1902-1980) y Marcos Castillo (1896-1966). El gusto de Marcos Castillo por la simplificación del tema y por la pureza de los medios empleados, que elude toda anécdota, no está reñido con una emoción desbordante que hace del color la materia del sentimiento. Castillo es uno de nuestros grandes pintores y su importancia será cada vez mayor para las generaciones venideras. Curiosamente, es un constructivo que alberga en sí mismo a un intuitivo, una especie de Matisse tropical que vivió exclusivamente para pintar y que, sin duda, dejó tras de sí la obra más numerosa que un pintor venezolano haya dejado jamás.

Un maestro de la escuela de Caracas

El paisaje venezolano después del Círculo de Bellas Artes tiende a una óptica precisa, parecida en algunos casos a la óptica fotográfica; con ésta se

trata de definir nítidamente la naturaleza visualizada, porque la iluminación del trópico es entera y pareja y no coloca entre el objeto y el ojo más que una transparencia cristalina. De este modo el artista aspira a ser sincero en su actitud frente a la realidad, adoptando casi siempre una técnica reproductiva. Manuel Cabré, a quien ya nos hemos referido, es el creador de este método bajo el cual el paisaje iluminado uniformemente se nos muestra en cualquier circunstancia bajo una absoluta plenitud, donde todas las formas quedan a la vista y la luz sustituye a la atmósfera. Método concluyente que tendrá un intérprete excepcional en Pedro Angel González.

Nacido en la isla de Margarita, Pedro Angel González (1901-1980) es el más típico exponente de la llamada Escuela de Caracas. Para su generación representó lo que Manuel Cabré para el Círculo de Bellas Artes. Y sin duda, González, que se estableció en Caracas en 1916, significó, a lo largo de su fecunda obra, el punto culminante de una óptica total de la representación a distancia. Es lógico que, por esto mismo, pueda considerársele el más científico de los pintores de su generación. Su mayor afinidad técnica la tiene, por supuesto, con Cabré. Como éste, González evolucionó hacia un paisaje de gran amplitud atmosférica, en el que la luminosidad es el problema principal.

Alumno de la Academia de Bellas Artes, González fue testigo de acontecimientos decisivos para su futuro, como la exposición de Emilio Boggio, en 1919, y las últimas reuniones de trabajo del Círculo de Bellas Artes; pero no fue sino hasta 1920 cuando entró en verdadero contacto con el grupo de A. E. Monsanto. Este ejercería mucha influencia sobre González, al punto que, también como Monsanto, tomó momentáneamente, en 1925, la decisión de no pintar más. Diez años más tarde se convertirá en el fundador de la primera cátedra de grabado en metal que reseña nuestra historia docente.

El realismo social

En 1936 se llevó a cabo la reforma de la Academia de Bellas Artes de Caracas, hecho que no quedó sin consecuencias, pues fue el primer ensayo de modernización de la enseñanza del arte y punto de partida de las vanguardias. El país, como se sabe, surgía de un oscuro régimen caudillista que durante 30 años lo mantuvo atado a una férrea estructura feudal, y se orientaba ahora, en medio de signos de violencia social, hacia el mundo del futuro. Junto al descontento, la protesta y los brotes libertarios, incide también en la vida cultural, por reflejo de la situación política, un sentimiento de compromiso. Luego de la apatía y el conformismo, que han sometido las expresiones artísticas a la representación del paisaje, prescindiendo del hombre, o, en todo caso, con escasa inclusión del mismo, sucede a partir de

1936 un estilo más adecuado a la etapa de revuelta y esperanza en que transcurre ahora la vida de los venezolanos: un movimiento que reflejará los problemas del agro y de la ciudad, más atento a lo universal. No es extraño, por tanto, que el llamado realismo social, que se gesta en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, asuma enteramente la responsabilidad de producir un cambio.

El mensaje, desterrado de la obra de los paisajistas, vuelve a tener vigencia. El realismo social fue una tendencia de pintores y grabadores y su origen no es ajeno a una clara vinculación con el muralismo mexicano, cuyos máximos representantes, Rivera, Orozco y Siqueiros, influyen en la formación de estilos regionales, de contenido indigenista o contestatario, en varias naciones de Latinoamérica, Venezuela incluida. La temática se centra en los conflictos sociales, en el drama del hombre y de la tierra. El paisaje es secundario o, en todo caso, constituye el escenario o el entorno de la anécdota; sólo en los casos en que, elevándose a un papel de protagonista, como en la obra del ecuatoriano Guayasamín o del venezolano Pedro León Castro (1920), conlleva una alusión categórica a la soledad y preeminencia de la geografía americana.

En Venezuela, el realismo social ofreció características muy peculiares, y así se desprende de las condiciones creadas en el país por la muerte de Juan Vicente Gómez (1935), condiciones históricas propicias para una pintura revolucionaria, tal como la entendió el principal intérprete del movimiento, Héctor Poleo (1920). El modelo seguido por éste no se encuentra sino parcialmente en la tradición realista de nuestra pintura, y proviene principalmente de la obra de Rivera. No pueden destacarse, sin embargo, factores, endógenos, que se hallan en la tradición local y, sobre todo, en el espíritu nacionalista despertado por el Círculo de Bellas Artes, algunos de cuyos representantes ejercían como profesores en la Academia de Bellas Artes en el momento de la eclosión de nuestro realismo social. Uno de estos maestros pudo haber sido Marcos Castillo.

El realismo social cubre un lapso que va de 1938 a 1945, si bien su acción puede extenderse un poco más allá a través de ramificaciones epigónicas de este movimiento, en el que la crítica estudia a cuatro representantes principales: Héctor Poleo, León Castro, Gabriel Bracho (1915) y César Rengifo (1918-1980).

Harto conocida es, para los venezolanos, la obra de Héctor Poleo. Pedro León Castro, en un comienzo, y Rengifo, a lo largo de toda su carrera de creador polifacético, han visto la temática social (los problemas del agro en especial) inmersa en un paisaje desolado, escenográficamente tratado con una técnica que recuerda la de los primitivos, por su empeño en la representación precisa, en la definición de los planos y por el énfasis puesto en el empleo de un empaste liso. Bracho, por el contrario, representó una corriente más próxima a la gestualidad del expresionismo en su versión

mexicana, influencia que tuvo, por otra parte, una importancia muy significativa en cierto momento de la plástica venezolana.

Hay otros artistas plásticos cuya obra se relaciona con un realismo de intención americanista, de igual o parecida importancia a la de los citados, con la sola excepción de Poleo, uno de nuestros mayores figurativos. Cabe afiliar a Francisco Narváez (1908-1982) y a J. V. Fabbiani (1920) a la misma tendencia, por el énfasis que ponen en revelar el alma mestiza por una vía contraria a la estética del Círculo. Igual podría decirse de gran parte de la obra de A. Barrios (1920), R. Rosales y R. R. González (1894-1975). Sin embargo, se aprecia en la obra de Fabbiani, Narváez y Barrios, como en otros figurativos de la época, rasgos coincidentes, en tema y en forma, con los movimientos europeos que un poco más tarde, a partir de 1945, marcarían con su impronta el destino del nuevo arte venezolano.

Apertura a la contemporaneidad

Sin embargo, la verdadera apertura de Venezuela a la contemporaneidad se inicia después de la segunda Guerra Mundial. Venezuela reanudó y reafirmó entonces sus vínculos culturales con Europa y se abrió a la avalancha de progreso que venía del norte. El afán de investigar, que estimula la libertad artística, conducirá al descubrimiento de la pintura contemporánea, que el cierre de las fronteras nacionales y el aislamiento en que vivía la sociedad nos privaban de conocer. Las corrientes de arte contemporáneo, desde el cubismo y el expresionismo hasta el surrealismo, atraen el interés principal de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, transformada, desde 1936, en moderno centro de enseñanza.

La era del internacionalismo, que el progreso de los medios de comunicación impulsa, se abre paso con la generación de 1945, que experimenta la sed de viajar a Francia, donde a la sazón las corrientes de arte abstracto están en auge. Los pintores que se reúnen en el Taller Libre de Arte, entre 1948 y 1952, expresando anhelos de progreso, representarán en este momento para el arte venezolano lo que el Círculo de Bellas Artes para la apacible Caracas de 1912. Son estos pintores los abanderados del internacionalismo y se convierten en los divulgadores y defensores del arte abstracto que comienza a practicarse en Caracas.

A partir de 1950, la intensa acción de los movimientos de vanguardia, su complejidad y extensión, ya no son fáciles de resumir en un recuento como este. Se trata de un último período que llega hasta hoy y que se inscribe ampliamente en un proceso creativo dominado por la abundancia de información, por el flujo y reflujo de señales que llegan de todas partes, que plantean respuestas de muy diversa índole y que van de la expresión más auténtica al recurso del remedo y del mimetismo.

Los disidentes

Por lo pronto, puede decirse que la contemporaneidad arranca de la citada fecha y éste es un hecho incontestable que tiene nombre y apellido en la llamada generación de los disidentes, que integraron en París Pascual Navarro (1923), Alejandro Otero (1922), Mateo Manaure (1926), Carlos González Bogen (1920), Rubén Núñez (1928) y Perán Erminy (1929), entre otros. Estos preparan el advenimiento del abstraccionismo, con lo cual va a identificarse la burguesía progresista que impulsa, en Caracas, el desarrollo de la nueva arquitectura. El símbolo de esta época será la Ciudad Universitaria, de Carlos Raúl Villanueva (1900-1976), y el ideal la integración, la fusión de las artes bajo el espíritu del constructivismo, que los artistas, atraídos por el prestigio internacional de la abstracción geométrica, no tardan en abrazar, invocando a Piet Mondrian, a los constructivistas rusos y a la Bauhaus. Si, por una parte, Carlos Raúl Villanueva propugna la convivencia de los estilos bajo el techo de la arquitectura nueva, que reúne a maestros figurativos y a jóvenes abstractos, por otro lado prevalecen las posiciones dogmáticas, que rechazan todo pluralismo de conceptos: los abstractos, aduciendo representar el arte nuevo, asumen posiciones absolutas, se pronuncian en favor del diseño y la tecnología, dan o creen dar muerte a la pintura de caballete. Y los partidarios de esta última, por su parte, argumentando en favor del humanismo, reclaman la importancia del mensaje, acuden a la exigencia del compromiso.

La reacción figurativa

A fines de la década del cincuenta se vigoriza un joven movimiento figurativo de respuesta, que tendrá sus exponentes en Luis Guevara Moreno (1926), Régulo Pérez (1928) y Jacobo Borges (1931); los tres acaban de regresar de Europa y, olvidando la experiencia abstracta por la que quizá han pasado, preconizan un arte crítico bajo formas de un realismo nuevo. La experiencia indicaba que era posible lograr un tratamiento original del tema humano valiéndose de un planteamiento investigador del color y a partir de la experiencia abstracta, siempre que pudiera superarse la antinomia realismo-abstracción. En definitiva, se trataba de hacer legible un determinado tema sacado de la realidad venezolana en una estructura plástica a la que se dejaba, omitiendo la anécdota, toda la eficacia de la expresión. De este modo podría obtenerse de la pintura una dualidad expresiva: ser ella misma forma y mensaje, contenido y continente.

La abstracción geométrica parecía ser un fenómeno típico del optimismo de la posguerra; pero, pasado éste, la vemos desaparecer absorbida por otras emergencias. Integrar la pintura y la arquitectura bajo el propósito de hacer

de ellas un arte de masas era una utopía. Se salvarán, por el contrario, las expresiones individuales: los colorritmos de Alejandro Otero, los polípticos de Omar Carreño, las geometrías de Mateo Manaure y los integrables de Carlos González Bogen.

El informalismo, que se propaga desde comienzos de 1960, se hace cargo de la vanguardia y, también, en su momento, se convierte en una fórmula hegemónica a disposición de todos. Pero se instaura el caos tras alegarse que el gesto es más importante que el resultado; se propone incluso el empleo de cualquier clase de material que, presentado de modo bruto, toma el lugar de la forma; el grito desplaza al contenido, el propósito a la construcción. Es evidente que el informalismo mostraba una situación insostenible para sí mismo. Pretendía destruir el postulado de la obra de arte como búsqueda última del artista, pero a la vez no cesaba de proponer la realización de obras y actos, de exposiciones y experimentos que no podían conducir a una valoración de esas demostraciones. De este período se salvan apenas algunos nombres: Maruja Rolando (1926-1971), Gabriel Morera (1933), Francisco Hung (1938) y J. M. Cruxent (1912).

El cinetismo

El cinetismo se gesta como una derivación de las tendencias constructivas de la década de 1950-1960. Jesús Soto (1923), el primero de esa tendencia, desarrolla sus búsquedas iniciales en París. Parte del color plano y luego combina dos sistemas lineales circulares pintados sobre dos superficies que actúan recíprocamente, hasta producir, por separación de las dos, un efecto de desplazamiento y vibración de las líneas. Soto utilizaba todavía el plexiglás como superficie activadora cuando presentó en Caracas, en 1957, en el Museo de Bellas Artes, su primera gran exposición, con la cual preparó el camino para su obra siguiente, que lo llevaría a disponer de otros materiales, como el hierro y el nilón. A las armonías en blanco y negro que actúan por oposición en el fondo de sus planos, añade azules, rojos y amarillos intensos, mientras dispone la animación de la estructura organizando sistemas de varillas metálicas, horizontal o verticalmente, que actúan sobre planos cubiertos por tramos de finas líneas interceptadas por las primeras. En toda esta obra el principio es el movimiento: la agitación del espacio, la fragmentación de la materia y su transformación en energía óptica en el interior de una formación arquitectónica. Las ambientaciones son una extensión del mismo principio de animación; la obra pasa a ser el ambiente porque ya contenía en sí, arquitectónicamente hablando, las posibilidades de su desarrollo a escala.

Carlos Cruz-Díez (1923) es el otro gran representante venezolano del cinetismo. A diferencia de Soto, para quien el espacio físico es una realidad

en movimiento, Cruz-Díez parte del análisis de las propiedades combinatorias del color físico. Establece una nueva escala cromática y la somete a la reflexión y refracción mediante un juego de láminas ensambladas por sus cantos y dispuestas verticalmente hasta formar una superficie en relieve; allí el color ha sido distribuido convenientemente para producir, por su expansión, campos cromáticos que cambian incesantemente. El concepto de Cruz-Díez lleva implícita una ambiciosa noción de diseño espacial, gracias a la cual su obra se puede considerar un acontecimiento visual que se integra al paisaje o a la arquitectura, tal como lo hubieran deseado los artistas del abstraccionismo geométrico que, en los años 50, pedían la alianza de las artes.

Alejandro Otero ha seguido sus propias ideas para proponer una solución arquitectónica con lo que él ha llamado esculturas cívicas, o sea estructuras de grandes dimensiones y diseño geométrico que incorporan a los elementos naturales el agua y el viento, como agentes del movimiento. Básicamente, la idea de rotación anima todos estos proyectos, en los que Otero busca desmaterializar el aspecto volumétrico y la cobertura de la construcción para poner al desnudo las fuerzas de un movimiento que depende de los agentes físicos. Su interés por relacionar de modo vivo la naturaleza y el paisaje con la obra de arte que constantemente se hace a sí misma, para determinar que ella se integra al juego de los elementos (agua o aire), constituye un enfoque distinto al problema de la síntesis artística, puesto que se recalca en este caso la preeminencia, la autarquía de la obra de arte. Esto revela en qué medida un artista puede ser útil a la ciudad si sabe aplicar su visión de la forma a un medio urbano, del cual sólo puede esperarse que sea tan humano como viva debe ser la relación entre el hombre y la obra de arte.

Los estilos de abstracción libre

A fines de 1950 la pintura no figurativa o abstracta se dividía en dos grandes estilos: el abstraccionismo geométrico y la abstracción libre u orgánica. Se trata de estilos generales que agrupan las diversas tendencias del arte abstracto, tanto en el plano internacional como, por reflejo de la situación mundial, en Venezuela. El horizonte que se abre entre uno y otro polo de atracción, al referirnos a la pintura abstracta, no ha variado sustancialmente desde entonces. Las variables, en todos los casos, pueden reducirse a estas dos opciones: voluntad de diseño y libertad de acción. La abstracción geométrica o constructiva, que es uno de estos dos polos, define el programa más ambicioso del arte de la década de los 50. Representaba a la vanguardia internacional que intentaba formular un estilo, cuyos principios pudieran aplicarse indistintamente a la producción tanto artística como

funcional, bajo la idea de que el arte también está comprometido a evolucionar con las leyes del progreso, determinando ese progreso ininterrumpido por la asunción de una tecnología nueva. La búsqueda de un estilo unitario, de valor funcional para toda una época, es un antiguo programa estético que tiene su origen en el constructivismo ruso y en el neoplasticismo holandés. Ambos movimientos proponían un arte despojado de todo incidente expresivo, de naturaleza orgánica, a partir de un proyecto de racionalización que debía conducir a la creación de formas geométricas puras, susceptibles de desarrollo estructural, a nivel de la arquitectura y de las artes decorativas. Nos hemos referido ya a este estilo abstracto al hablar del grupo de los disidentes y de la proyección de su obra en el marco de los planes de integración arquitectónica de los años 50.

La abstracción libre, llamada también abstracto-orgánica o abstracción lírica, a causa de sus componentes expresionistas, ha constituido uno de los movimientos, si así pudiera llamarse, de más continuidad y arraigo en la evolución de nuestro arte contemporáneo. Fue el punto de partida que conduciría inevitablemente a los diversos grados de racionalismo constructivo de nuestro arte actual, y por ello se sitúa al final de los ensayos de despojamiento de datos sensoriales en los que, bajo la influencia del cubismo, se vieron comprometidos los artistas del Taller Libre de Arte.

Es difícil caracterizar los estilos de la abstracción libre; todos ellos se inscriben en la tradición de la pintura de caballete, o sea, el tipo de pintura en que se emplean materiales de la tradición o modos técnicos de ejecución que no difieren sustancialmente de los de la pintura naturalista. Como ésta, la pintura abstracto-lírica consiste en un mundo cerrado y autónomo en el que poco cuenta la función arquitectónica de la obra en tanto que objeto de arte. Son universos cerrados que se dirigen más a la sensibilidad que a la inteligencia del receptor. La abstracción lírica presenta grados de pureza que varían conforme a lo que la obra sugiere en contenidos naturalistas. Estos contenidos pueden ser de carácter orgánico y aludir a formas embrionarias, del reino vegetal o animal, pero también pueden transmitir alusiones a la figura humana, a la naturaleza física, al paisaje y al espacio atmosférico. Es por ello por lo que muchos estilos de abstracción, en los que hay una clara referencia a formas humanas o naturalistas de cualquier especie, suelen recibir el nombre de semifigurativos.

La abstracción libre difiere en sus expresiones por el modo en que se emplean los materiales. A este respecto hay un primer tipo de obras de abstracción libre llamadas texturalistas, en las que el color se da en capas o acumulaciones de grueso espesor; en las obras así resultantes, la misma estructura que presentan visualmente los materiales en la superficie del soporte queda incluida en la suma de valores, visuales y táctiles, que conforman la composición pictórica. En las obras texturalistas, la atmósfera o espacio interior sugerido tiene escasa o nula prevalencia, dado que la carga

significativa pasa a un primer plano. Otro tipo de abstracción libre se caracteriza por el abandono de la pastosidad en beneficio de las superficies lisas, que presuponen un mayor interés otorgado al simbolismo de las formas o al espacio ilusorio considerado como profundidad atmosférica.

Entre uno y otro grado de diferenciación formal se encuentran las obras en que se funden o mezclan ambos términos, dando origen a estilos híbridos o intermedios, siendo esta categoría la que se encuentra con mayor frecuencia en el arte abstracto-lírico.

Sin pretender entrar en caracterizaciones estilísticas, nos permitimos ubicar de modo general, en la abstracción libre, a un notable grupo de artistas venezolanos, aunque debemos aclarar que ubicación no es clasificación estanca, como podría suponerse. Pues si algo caracteriza al artista es el hecho de que sus obras reflejan siempre un momento de tránsito en su búsqueda, en relación a la cual la obra es siempre un estadio. Artistas consecuentes con el principio de la abstracción libre serían: Humberto Jaimes Sánchez (1930), Angel Hurtado (1927), Maruja Rolando (1923-1971), Mercedes Pardo (1922), Elsa Gramcko (1928) y Francisco Hung (1938), en todos los momentos significativos de su obra; y Manuel Quintana Castillo (1928), Gerd Leufert (1914), Mary Brandt (1917), Oswaldo Vigas (1926), Paul Klobe (1914), Louise Richter (1930) y Marietta Bermann (1922), en algunas etapas importantes de su producción.

El espacio de los dibujantes

El dibujo nunca fue considerado entre nosotros un género artístico, sino más bien una disciplina auxiliar, de cuya práctica, podía incluso prescindir el artista en formación. Los paisajistas de Caracas, más atentos al color que a la realidad, pintaban reproduciendo directamente la naturaleza, sin necesidad de hacer bocetos o estudios previos. Rara vez cultivaron el dibujo, y cuando lo hicieron lo privaban de valor autónomo, para servirse de él como un estudio, una ejercitación o, en el mejor de los casos, como un proceso que conducía a la pintura. La excepción entre los paisajistas del Círculo de Bellas Artes fue Armando Reverón, quien empleó en su trabajo un método esencialmente dibujístico, combinando los materiales de la tradición, como el carboncillo y la tempera, con otros de su propia invención, con los que obtenía efectos gestuales y táctiles de una sólida estructura dibujística. Reverón no se preocupó mucho de diferenciar en su obra lo que pertenecía a la pintura y lo que era del dominio del dibujo. Le interesaba sólo el resultado.

Desde el siglo pasado, el coleccionismo vio en el dibujo un género menor, que desmerecía al lado de la pintura al óleo. No es casual, por tanto, que la obra sobre papel del siglo XIX y que ha sobrevivido hasta hoy sea tan

escasa. De la producción del período romántico puede decirse que la más importante en cuantía y calidad fue la de Arturo Michelena, para muchos el mayor dibujante que dio nuestro país.

Aunque reivindicado hasta cierto punto por figurativos y realistas de la etapa de la reforma de la Academia de Bellas Artes, entre 1936 y 1945, el dibujo vino a menos durante el período de la abstracción geométrica. Menosprecio que, asignando al dibujo un lugar en la tradición que se deseaba abolir, se originó en una actitud de repulsa de toda manifestación expresiva, fuese abstracta o figurativa. Es obvio que podían darse condiciones para el dibujo como diseño o pauta en el marco racionalista del programa de integración artística, a cargo de los pintores geométricos, pero no quedaron muchas muestras de esta disposición, ya que, por lo general, nuestros plásticos integracionistas fueron más que todo coloristas y casi ninguno dibujaba previamente sus proyectos.

La contrapartida estuvo en la violencia con que, hacia 1957, un grupo de jóvenes, entre los que se encontraban Guevara Moreno, Régulo, Borges y Espinoza, ensayaban, por oposición al geometrismo, una figuración de nuevo cuño, en la que se recogía primordialmente la experiencia del abstraccionismo, tras renunciar estos artistas a la forma pura. Este nuevo movimiento generó un polo de atracción cuya continuidad, si no su tradición, ha llegado hasta nuestros días. El debilitamiento de la abstracción geométrica y la ulterior influencia que sobre el arte tuvo el desarrollo de la lucha armada entre 1960 y 1965 contribuyeron a fortalecer el espíritu expresionista, ahora portador de actitudes más comprometidas, que incidirían, lógicamente, en la práctica del dibujo figurativo.

Al principio de la década de los 70 se inició en Caracas un proceso de revisión de las tendencias que hasta entonces habían prevalecido, notoriamente del informalismo y de la figuración expresionista. Este cuestionamiento — que involucraba también al pujante cinetismo — fue reflejo de la falta de salidas con que tropezaban los jóvenes que se negaban a aceptar pasivamente el juego de las vanguardias. Nació, con estos jóvenes, una actitud más crítica y severa frente al problema del oficio. Porque se encontraba la quiebra de valores en la facilidad y en la improvisación con que los figurativos por un lado y los abstractos y gestuales por otro echaban mano a fórmulas harto gastadas. El informalismo había desvirtuado la técnica y reducía la ejecución del cuadro a los impulsos matriciales por los cuales la materia se convertía en una prolongación de la mano. En las tendencias de los años 60 hubo escasa disposición a entender el papel del dibujo en todo proceso de estructuración formal de la obra. La reacción contra el informalismo no dejó de manifestarse con la misma intensidad con que se rechazaba la excesiva importancia que la figuración expresionista había dado al compromiso político. Se adujeron nuevos temas y formas de comportamiento. El interés en la figura, para evitar repetir las fórmulas de

la generación anterior, condujo a replantear el problema de la representación desde un ángulo que ponía en evidencia la importancia de la técnica y la relación entre espacio y figura. Disciplinas hasta ahora poco empleadas, como el grabado mismo, fueron reconsideradas en muchos casos con intención interdisciplinaria. Antes que continuar, era preferible comenzar a partir de cero. Y ésa fue la propuesta que se hicieron muchos, decididos a renovar el lenguaje de la pintura desde una primera consideración: el dibujo.

Sin embargo, el desarrollo de esta disciplina hasta su grado actual de autonomía data de fines de la década de los años 70, cuando aparece una nueva generación. Los salones Fundarte, entre 1978 y 1980, fueron los mejores expedientes de un auge dibujístico que trasladó el problema de la realización a la destreza y al oficio. Un grupo numeroso de plásticos eligió este camino, y algunos de ellos son de obligada mención en un estudio de actualidad: Nadía Benatar (1951), Corina Briceño (1943), Pancho Quilici (1954), Margot Romer (1938), Roberto González (1942), Felipe Herrera (1947), Ana María Mazzei (1944), Carmelo Niño (1951), Iván Estrada (1950), Nelson Moctezuma (1944), Jorge Seguí (1945), Diana Roche (1956), Alexis Gorodine (1946), Mietec Detyniechi (1938), Gabriela Morawetz (1952), Marisabela Erminy (1949), Cristóbal Godoy (1944), Rubén Calvo (1958), Edmundo Vargas (1944), Maricarmen Pérez (1948) y otros.

Casi todos los artistas mencionados se iniciaron como dibujantes o grabadores y emplearon técnicas expresivas propias de la tradición de la obra sobre papel. En efecto, en gran porcentaje acudieron al papel y trabajaron con lápices de colores y distintos tipos de grafitos.

Se comprende que el problema no se planteó exclusivamente como economía de estos artistas para abaratar la obra y hacerla accesible a un público que comenzaba a perder la fe en la pintura. Fue también un problema de acceso a los orígenes del lenguaje, un volver a poner un marcha la maquinaria creadora desde un lugar donde se había atollado, o donde se había perdido la antigua relación que existía entre arte y público. Cuando se rompe con la tradición anterior, todo nuevo punto de partida comienza de cero.

Ingenuismo y arte popular

La identificación de Feliciano Carvallo (1920), el más antiguo de nuestros modernos naïfs, data de 1948. Esta fecha es, por demás, significativa: es el mismo año en que se funda el Taller Libre de Arte, en Caracas, asociación que agrupaba a los vanguardistas de la época. Se comprende que el ingenuismo aparezca, también entre nosotros, ligado al destino del arte contemporáneo. Carvallo fue, para nuestras nacientes vanguardias, que

repetían con unos cuantos años de retraso los pasos seguidos a principios de siglo por los movimientos europeos, lo que el «aduanero» Rousseau para los pintores cubistas. Así se justificaba hasta qué punto la sensibilidad puede hacerse independiente de las tendencias cultas y de todo aprendizaje académico. Al volcarse sobre los temas de la experiencia personal y de la memoria infantil, la sensibilidad es capaz, sin haber tenido ningún contacto con escuelas, de desencadenar mundos de invención de profundo contenido poético. Las obras así producidas se apartan por completo de las corrientes cultas y no llegan a formar tendencias ni estilos. Ya Kandinsky se había atrevido a calificar al citado Rousseau de artista abstracto, aludiendo con ello a su capacidad de dar forma visual a fantasías, que la sensibilidad capta inmediatamente con la misma intensidad con que recibe el mensaje de la obra abstracta.

Lo que tuvo su origen en una actitud mimética por parte de nuestros artistas — remedo frente a la Escuela de París, en este caso — generaría, a partir de 1948 en Venezuela, un movimiento de vasta repercusión en nuestro horizonte plástico. Carvallo había traído a la pintura un agudo sentido del color combinado con el gusto por la geometría, que no eran en nada ajenos a las proposiciones de los nuevos artistas que, en el Taller Libre, acogieron a este pintor ingenuo con muestras de gran entusiasmo.

Poco después, hacia 1952, el Taller reveló la obra de Víctor Millán (1919), ingenuo vinculado a Carvallo que aportaba una visión festiva de la vida portuaria del litoral central. Casi paralelamente, en 1956, fueron identificados Salvador Valero (1908-1976) y Bárbaro Rivas (1893-1967), el primero en Valera, estado Trujillo, y el segundo en Petare. A diferencia de los dos primeros, Rivas y Valero revelaban poseer una cultura icónica referida a la tradición imaginaria. Mientras Carvallo y Millán remitían en sus imágenes a la inmediatez de una experiencia sensorial directa, sin historia, aquéllos, en cambio, favorecían una solución de continuidad con la cultura ancestral de raíz popular, en la que sus obras encontraban lugar propio. En el caso de Valero eso era más patente aún, pues este artista revelaba en su estilo haber aprendido el oficio de antiguos imagineros que todavía se mantenían activos en el estado Trujillo en la época en que Valero era un adolescente. Rivas, por su parte, copiaba imágenes del culto en las iglesias de Petare o sencillamente las pintaba memorizándolas. Su arte se llenó de misticismo por efecto tardío de la educación familiar, recibida de una madre adoptiva de gran fervor religioso. Valero fue, por el contrario, una especie de cronista, librepensador que se dedicó a observar, con espíritu crítico, las creencias y costumbres de sus paisanos. Interpretó una temática de gran variedad, que iba del universo religioso a los mitos indígenas, pasando por los más variados temas de actualidad nacional y política.

Se comprende, por lo expuesto, que la expresión arte naïf carece de sentido cuando se aplica a estilos populares asociados al mundo de valores

de una comunidad, valores sociales o religiosos a menudo transmitidos de maestro a alumno o de generación en generación. Originalmente, por arte naif se entendía un tipo de manifestación sensible surgida por generación espontánea, sobre los datos inmediatos de la sensibilidad, tal como podía apreciarse en los citados Carvallo y Millán. Valero representaba una concepción diferente. No era, utilizando la terminología de Oswaldo Vigas, tan ingenuo o naif como artista popular o primitivo moderno. Desde entonces, a partir de estos casos, el concepto de estas manifestaciones ha tomado, para la crítica, dos vertientes generales, que a menudo se prestan a confusión al emplear la terminología usual. En primer lugar, la de un arte puro, que nace de condiciones presentes, a partir de datos inmediatos y sin referencia a las tradiciones de la comunidad donde vive el creador; y en segundo lugar, la de un arte que aparece impregnado de elementos propios de la tradición transmitida por la colectividad y de la que el creador pasa a ser su intérprete.

Es cierto que no puede hablarse de tendencias en un sentido puro en el arte naif, sin embargo, para un mejor estudio de este fenómeno en nuestro país, conviene tener presente las zonas de desarrollo que han polarizado en los últimos años su actividad. Estas zonas están asociadas a los primeros artistas identificados, los cuales han continuado ejerciendo su influencia en sus lugares de origen.

La zona del litoral central es la más antigua y se formó en torno a las afortunadas producciones de Carvallo y de Millán, quienes no han dejado de hacer sentir su influencia sobre los estilos alegres y campechanos de la región: los temas festivos y un cromatismo exaltado y sensual caracterizan el trabajo de los ingenuistas del litoral, cuya ubicación en la periferia de la zona metropolitana redundó en la propagación de sus estilos hacia los barrios marginales de Caracas. Aunque se han identificado numerosos naifs en esta zona, a lo que han contribuido los salones organizados para servirles de estímulo, los nombres más reconocidos son los de Esteban Mendoza (1945), de sensibilidad religiosa; Carmen Millán, fallecida trágicamente en 1974, Carlos Galindo (1933), Ercilia Llaeta y Mario Enrique Hernández (1959).

La zona de Petare ha recibido un constante estímulo desde los tiempos de Bárbaro Rivas, en torno a cuya identificación por Francisco Da Antonio, se organizaron en el Bar Sorpresa, en Petare mismo, los primeros salones que se consagraron al ingenuismo venezolano. De Petare proceden asimismo Víctor Guitián, Cruz Amado Fagúndez (1910), Dionisio Veraméndez (1936), Apolinar (1929) y Eisa Morales (1945).

La zona de los Andes agrupa a artesanos y autores con un particular sentido del paisaje y de los mitos, diferente a la visión cromática del litoral central o a la religiosidad petareña. La zona comprende los estados Trujillo y Mérida, desde Escúque hasta Baliadores, con prolongaciones hacia las

tierras bajas del estado Táchira. Al desarrollo popular en la zona andina ha contribuido el estímulo de la Universidad de los Andes, en cuyo departamento de extensión cultural laboraron los pintores César Rengilo, Oswaldo Vigas y Carlos Contramaestre, quienes promovieron, ya desde 1958, la actividad de los creadores marginales de la región. El resultado se vio mucho más tarde, en 1978, con la creación del Museo Popular «Salvador Valero», ubicado en la ciudad de Trujillo, y el primero que se consagró enteramente al ingenuismo venezolano. Esta zona de los Andes es una de las más extensas y ricas en peculiaridades temáticas. Entre sus representantes de mayor mérito destacan Antonio José Fernández (el «Hombre del Anillo», 1923) y María Isabel Rivas, fallecida en 1972; de más reciente aparición son Homero Navas, Policarpo Barón, Juan Alf Méndez (fallecido en 1980), Miguel Cabrera, Rafael Márquez, Arciniegas, Josefa Zulbarán, Gallardo y Antonia Azuaje, esta última revelada en Caracas, ciudad donde trabaja.

Si no tan variada en matices expresivos como la anterior, la zona de Maracaibo y Cabimas se ha mostrado activa desde el descubrimiento de Natividad Figueroa, en 1968. Su mayor impulso lo ha cobrado, sin embargo, en la zona oriental del lago, y particularmente en Cabimas, ciudad donde fue creado recientemente un museo de arte popular que lleva el nombre de Rafael Vargas (1923-1976), pintor y tallista que hizo sentir su influencia en la región. Maestro y pintor de rasgos ingenuistas, reivindicado por las últimas generaciones, es Ramiro Borjas, cuya obra presenta en entronque directo con los estilos populares del siglo XIX. Como éste, y de igual significación, Pedro María Oporto perpetúa la tradición del retrato popular, siendo autor de obras que combinan la espontaneidad propia del *naïf* con el simbolismo de la pintura de herencia colonial.

Hay otras individualidades en el campo del ingenuismo que, ya sea por su carácter excéntrico o porque han trabajado en forma aislada, no pueden asociarse a las zonas citadas. Quizá faltaría referirse a Caracas, con su explosiva marginalidad, como a uno de los núcleos más productivos de un arte espontáneo, sin arraigo en lo histórico. En Caracas ha prosperado, por otra parte, la obra de ingenuos allegados de la provincia, como es el caso de A. A. Alvarez y su familia; Leonardo Tezara, de San Francisco de Macaira, y tal vez el de uno de los más significativos valores populares: el tachirenses Jesús María Oliveros (1897-1912), que trabajaba como bedel del Ministerio de Agricultura y Cría cuando se descubrió a sí mismo dibujando, con lápices de colores, singulares y fascinantes arquitecturas. Añadamos asimismo a estos nombres el de otro maestro recientemente reivindicado, Gerardo Aguilera Silva (1915-1977), quizás el más notable de los artistas populares venezolanos con rasgos expresionistas; y también, para concluir este recuento, los de Claudio Castillo, de Santa Cruz de Aragua, y de Cleto Rojas y de Aguilera Silva, iconógrafo de Bolívar y establecido en Cumaná.

NOTAS

CARTAS A CARMEN

(Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yañez. 1957 - 1963)*

Patricio Lizama A.
Universidad Católica de Chile

En una conferencia dictada a estudiantes graduados en la Universidad Estatal de Nueva York (Stony Brook) en la década de los 80, Mario Vargas Llosa señalaba que cuando los europeos le preguntaban qué era América Latina, él les aconsejaba que leyeran *El Gran Sertón*, de Euclides da Cunha. Uno podría sospechar que el escritor peruano omitía la recomendación directa y prefería hacer una referencia oblicua a su propia novela, *La guerra del fin del mundo*, que es otro modo de conocer la realidad latinoamericana.

En la misma década en la Universidad de Harvard y en conferencias a estudiantes graduados que nunca llegaron a pronunciarse, Italo Calvino postulaba seis propuestas para la literatura del próximo milenio: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la consistencia. Al estudiar la multiplicidad, alude a las obras de Carlo Emilio Gadda, en las que el mundo se representaba en su enorme complejidad mediante la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar un acontecimiento. Calvino agrega: cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero. Uno podría conjeturar que en estas conferencias, Calvino hacía una referencia oblicua a la obra del vanguardista chileno Juan Emar.

* Este texto fue leído en el lanzamiento del libro *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yañez. 1957 - 1963*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio 1999), realizado en la Biblioteca Nacional en julio de 1999.

En los relatos emarianos, el yo se desdobra, se deforma y se oculta, el mundo y los acontecimientos de los personajes son incitaciones, puntos de partida para múltiples y agudas cavilaciones del narrador que le permiten entrever el tejido de fuerzas y ambigüedades que configuran la vida humana. Es así como por las páginas de sus novelas y cuentos, deambulan conjeturas metafísicas, científicas, teológicas y estéticas en las cuales encontramos la revelación sorprendente o la exactitud racional y el análisis meticuloso de gran originalidad.

El atractivo de la visión emariana es que el narrador representa el mundo sin atenuar en absoluto su enorme complejidad pues cada suceso está visto como el centro de una red de relaciones que no se puede dejar de seguir. Por ello, quien relata multiplica los detalles y sus descripciones se vuelven infinitas. En suma, el discurso siempre se expande en múltiples direcciones y abarca horizontes cada vez más vastos hasta terminar con la revelación del mundo entero.

Las *Cartas a Carmen* no son ajenas a estas incitaciones pues en este material que ha ordenado y anotado Pablo Brodsky, también aparecen los fundamentos de la escritura emariana. Para Emar, el acto propio de escribir — más allá de las distinciones entre novela, cuento, diario de vida, libretas de notas, cartas — siempre estuvo marcado por su anhelo de querer reconstruir su vida y todas las vidas. La escritura no era el cumplimiento de una vocación ni menos un refugio sino que era la vida misma que él anheló, la vida hacia el otro lado, la vida como una marcha hacia la verdad. Por eso escribió su utopía hasta los últimos días de su existencia.

Revisemos algunos de los fundamentos emarianos presentes en *Cartas a Carmen*. En este título no hay sujeto y el autor de estos textos firma con un sobrenombre, de modo que Emar escribe con una identidad velada. El subtítulo *Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yañez*, no la aclara y más bien agrega, como diría Borges, un “escándalo a la razón” porque quienes se escriben se unen en el diálogo epistolar, pero habitan niveles de realidad que cuestionan los límites de una orientación normal en el mundo. Emar es un autor que no es el que existe y a la vez es un personaje de ficción y Carmen es un sujeto empírico.

Sabemos que la constitución de la identidad fue siempre un conflicto para nuestro autor pues su existencia estuvo marcada por el deseo de ser otro y de tener otra esencia para la vida. El nombre, Alvaro Yañez, sus (sobre) nombres, — Pilo, Papo — sus otros nombre, — Jean Emar en los años 20, Juan Emar en los años 30 para no hablar del personaje Juan Emar en *Umbral* — nos hablan de un sujeto escindido entre identidades, culturas y mundos opuestos y complementarios.

No sorprende entonces que Emar le confiese a Carmen en 1958: “Después de muchas cavilaciones he resuelto poner como nombre de autor a lo que escribo: Juan Emar. Suprimo pues completamente el de Alvaro

Yáñez.” Este atentado contra el nombre propio — como institución de totalización y fijación del yo, en tanto designador fijo que otorga constancia y durabilidad al mismo objeto en cualquier universo posible — nos hace recordar al poeta chileno Juan Luis Martínez quien también hizo el mismo gesto en su libro *La nueva novela*.

El lugar desde donde Emar escribe, es otra problemática que nos llama la atención en este volumen de cartas. Todos sabemos que él viajó desde pequeño, en particular a París y que más tarde, como muchos artistas latinoamericanos, vivió en Francia. Las cartas dan cuenta del viaje de regreso, el último, y a la vez constituyen una metáfora de la evolución emariana. Emar al comienzo escribe a Carmen desde Cannes, luego desde Santiago, más tarde en Quintrilpe, cerca de Temuco, y por último desde una pieza tapizada de fotografías, reproducciones de cuadros y dibujos y cuadros pintados por él que en total suman 120. En esta pieza lee, pinta, escribe las cartas a su hija y escribe *Umbral*, novela donde confiesa:

“Esta es mi habitación; sus muros están llenos de fotos y de reproducciones que se han ido pegando a mi vida y que aquí han llegado.” El muro de la pieza se llena con retratos de la muerte como el de Jateña, su hermana muerta o como el de sus amigos Manuel Ortiz de Zárate, Rafael Valdés, Esteban Rivadeneira, el doctor Ramón Clarés y Oscar Fabres” y con retratos de la vida, como los de su hija Carmen. Pero en este lugar también están sus libros y sus guacos.

Aunque regresó a Chile con muy pocas pertenencias, esa pieza es una cifra de su amplio y complejo capital cultural. Emar escribe, al decir de Borges, como un artista que acoge toda la tradición occidental. Emar se apropió de las nuevas propuestas artísticas que derribaron el canon griego para establecer una multiplicidad de posibilidades de expresión y de belleza. También de los estudios realizados por la Etnografía y la antropología que crearon un ideal nostálgico y que rescataron el pensamiento prelógico que que autorizó a formular aspiraciones hacia tipos de conducta y moral distintos de los occidentales. Tampoco fue ajeno a las ciencias esotéricas que reafirmaron la intuición de “otro mundo” experimentable y misterioso ni al conocimiento de la psicología que estableció la existencia del “otro yo”. La lectura de la nueva física lo enfrentó a la “otra verdad” y al “otro universo” que ponían en crisis el principio de identidad y de contradicción y originaban una “nueva lógica”.

Agreguemos de inmediato que esta apropiación implicaba un profundo rechazo a la modernidad occidental “altamente civilizada” que lo llevó a interesarse por un conocimiento alternativo y a meditar los textos fundamentales de la cultura oriental. El juicio sobre su psiquiatra es indicial de estos rechazos y estas adhesiones: Le cuenta a Carmen: “A estos médicos los encuentro un poco restringidos en su propia ciencia, dominados por la ciencia oficial, sin mirar más allá, sin penetrarse aún en la vastísima

ciencia del oriente" (55).

Emar, además, escribe desde nuestro continente y su testimonio se une al de muchos otros artistas latinoamericanos de su época: En *Umbral* relata lo que fue una verdadera revelación: "Vi que algo faltaba en mí. Vagaba en el mundo y no tenía un centro, no tenía una tierra ante la cual pudiera decir que era mía, que yo era de ella. Fue en el cine. Fue al ver una película del Perú y de México. Fue al ver levantarse ante mí las ruinas incásicas y aztecas. Fue al ver personajes de esas tierras. Vi el fondo de Sudamérica. Vi estas razas revolcándose en su inmenso continente. Vi con otros ojos lo ya visto en el Perú. Vi sus raíces. Ellas se extendieron y abarcaron la raza entera".

La visión de las culturas precolombinas más desarrolladas, opera como una sinécdoque pues agrega: "Sentí la enormidad de la Cordillera de los Andes. Sentí el misterio dormido y peligroso de las selvas que se alargan por el continente, calladas y llenas de ruido. Sentí la desolación de las pampas." Y concluye: "Sentí, aunque vagamente, la cisión que hay entre nosotros y los europeos." (1614).

El escribe, también, desde los bordes del campo intelectual chileno. En estas *Cartas a Carmen*, reitera su rechazo a publicar, a ser leído por críticos que ignoran los fundamentos de su trabajo y por un público que desconoce las transformaciones operadas en el arte y la literatura. No le interesa el mundo literario atravesado por tensiones y conflictos y no cree en los artistas que trabajan para buscar el éxito y olvidan la paz y el silencio.

El artista para Emar, debe ser un intermediario entre dos mundos. Uno, el superior, el de "la región" lejana y eterna donde no hay tiempo y está el arte y sus obras esperando al artista; el otro, el del artista, donde se vive y se come. ¿Cuál es la tarea del creador? Este debe conectarse con el mundo superior y desde allí traer la obra de arte. La reconoce y al bajarla a la Tierra, la convierte en una nueva forma, le da un nuevo cuerpo. En este sentido, el arte no es "creación", no es algo inexistente que de pronto se lo imagina un sujeto cualquiera, sino que el arte existe, el arte es en esa región.

El creador debe vivir en función de este viaje, en actitud de búsqueda permanente. Para lograr el acceso a la región, para poder conectarse, primero hay que replegarse, hacer silencio y acallar al yo. Por eso en sus cartas afirma la necesidad de la inacción para enfrentarse al silencio que está cuajado de voces. Dice: "He de concluir mis días retirado del mundo, lejos, no oyendo más el ruido de otros, sino haciendo surgir de mí mismo el murmullo de mi propia vida."

De esta forma, el artista es un receptor y a la vez un revelador que posibilita la manifestación de lo otro: A Carmen le aconseja: — "no debes hacerlo tú, no debes hacerlo tú. Debes dejar que eso se pinte" y él destaca "No soy yo el que piensa y medita; ello se hace sólo en mí y yo lo veo, lo respeto y lo recojo y trato de reproducirlo."

La mirada del artista al paisaje interno, nos instala en otro fundamento emariano que se relaciona con la naturaleza y la función de la realidad representada. Junto al “modelo interior” como lo definía Breton, Emar se interesa por el conocimiento que puede ofrecer la naturaleza. En las cartas dice: “En mis paseos... me pongo a observar lo que se mueve y camina y trepa por entre los terrones y las yerbas. Ese mundo que nosotros despreciamos por lo diminuto.” Y más adelante, refiere su atención al mundo inorgánico: “Tengo aquí a mi lado una serie de piedrecitas que he recogido en mis caminatas. Todas ellas tienen dibujos preciosos: en ellas hay un gordo encapuchado que camina hacia una palmera lejana; en otra, una casita a orillas de un mar con nubes; en otra, los colores raros pelean entre sí” (47).

Estas realidades son para Emar caminos por los cuales entra y busca. Al igual que los románticos alemanes y los poetas malditos, él tiene una concepción orgánica y simbolista del universo, tiene la sospecha de un trazado, una trama secreta que es necesario develar. Desde esta perspectiva, la Creación debe ser considerada como un conjunto de figuras por descifrar y por eso Emar ve en la naturaleza no una realidad existente por ella misma sino un depósito de analogías. El conocimiento del sentido verdadero de las cosas que se ofrecen a la observación directa, permite a algunos privilegiados introducirse, acceder a lo oculto y tener el presentimiento de la participación de todas las cosas entre sí, de su correspondencia y de su armonía fundamental. Emar, al observar la naturaleza, abre una ventana a ese otro mundo que es de hecho el nuestro y permite al yo escapar a sus límites y dilatarse hasta lo infinito.

Por último, sólo indiquemos algunos mecanismos discursivos que aparecen en sus novelas y también en sus cartas. Desde luego las cavilaciones que “salpican” el relato de *Umbral*, comportan un alto grado de abstracción, aplazan y terminan por diluir las conclusiones, multiplican el tiempo al interior de la obra y se transforman en una fuga perpetua del término del acto de escribir. La imaginación desrealizadora y deformante está en relación directa a las cavilaciones. Emar todo lo trastoca: el tiempo, el espacio, la piedra, el nombre y el retrato de su hija Carmen. Ella sale a pasear con él y observan juntos la naturaleza. Él en Temuco se desdobra y “cruza los andes, atraviesa el continente, cruza el océano, pasa por España y Francia y aterriza en el corazón de Doña Moraña (su hija Carmen). Otro mecanismo es el humor que pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen. “Pasamos todos metidos dentro de las estufas que arden que da miedo. Yo saco una mano y con ella le escribo a doña Moraña dona.” (73) Otra escena: “Donde Lucho Vargas, no pude ir a alojarme porque están en arreglos del taller con todas las cosas patas arriba; un día que almorcé con ellos Henriette almorzó colgada de un caballete, Lucho debajo de la mesa y yo adentro de un ropero. Pero, en fin, se comió debidamente en medio de

44 gatos que se metían adentro de los platos” (37).

Para terminar volvamos a Juan Luis Martínez y a Italo Calvino. En sus respuestas a problemas de Jean Tardieu, el poeta chileno afirma: “El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.” Emar fue un fantasma en este mundo, un fantasma que leyó y escribió para abarcar el universo entero y para habitar uno nuevo que le diera cabida. Su esfuerzo le comienza a dar un lugar en la literatura chilena y latinoamericana y su obra emerge como una propuesta para el próximo milenio.

ROMEO MURGA (1904 - 1925): EL ÁNGEL GUARDIÁN DE LA POESÍA

Francisco Véjar

Romeo Murga o el ángel guardián que llega a la casa de la poesía sólo un instante, como diría Jorge Teillier, nace en Copiapó, el 23 de junio de 1904. Sus primeros estudios los hace en el colegio "La Merced", después el Liceo Alemán y en el Liceo de Hombres de esa misma ciudad. Fue un buen alumno, aplicado y precoz, ya a los ocho años escribía poemas. En el año 1920, ingresa al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En esos mismos años se incorporaba también a esa casa de estudios, Neftalí Reyes (Pablo Neruda), quien lo recuerda en el libro de memorias *Confieso que he vivido*: "Con este Romero Murga fuimos a leer nuestras poesías a la ciudad de San Bernardo, cerca de la capital. Antes de que apareciéramos en el escenario, todo se había desarrollado en un ambiente de gran fiesta; La Reina de los Juegos Florales con su corte blanca y rubia, los discursos de los notables del pueblo y los conjuntos vagamente musicales de aquel sitio; pero, cuando yo entré y comencé a recitar mis versos con la voz más quejumbrosa del mundo, todo cambió: el público tosía, lanzaba chirigotas y se divertía muchísimo con mi melancólica poesía. Al ver esta reacción de los bárbaros, apresuré mi lectura y dejé sitio a mi compañero Romeo Murga. Aquello fue memorable. Al ver aquel Quijote de dos metros de estatura, de ropa oscura y raída, y empezar su lectura con voz aún más quejumbrosa que la mía, el público en masa no pudo ya contener su indignación y comenzó a gritar: "¡Poetas con hambre! ¡Váyanse! No echen a perder la fiesta". No es casualidad que Angel Cruchaga Santa María llamara a Romeo Murga: "pálido joven de cristal herido". Pero Romeo Murga tuvo una celebración, cuando obtiene el primer premio en el Elogio a la Reina de la Primavera, en las fiestas de 1923:

Hay un cielo sin nubes, de azul sonrisa inmensa
ardiente y vasto cielo sobre la tierra ardiente.
En este luminoso cielo de Dios, destella
la cabellera rubia de un sol adolescente (Poema de la fiesta).

Corría el año 1922, Romeo Murga tenía sólo 18 años, y ya colaboraba en "Claridad" (Revista de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, también en Zig Zag, y "Educación y Cultura", escribiendo reseñas sobre libros y traducciones de algunos escritores franceses: Paul Fort, Anatole France, Charles Nodier, entre otros autores. Admirador de Rubén Darío y de Pedro Prado, que ya había publicado *Los pájaros errantes* y *La casa abandonada*, convirtiéndose en un verdadero maestro para las nuevas generaciones. Aparecen sus primeros poemas y en 1923 es publicado por la Federación de Estudiantes *El libro de la Fiesta* en colaboración con el poeta Víctor Barberis. Fue la única obra suya que pudo tener en sus manos.

El panorama de la poesía chilena de ese entonces, contaba con figuras tutelares como Gabriela Mistral con *Desolación* (1922), Pablo de Rokha con *Los Gemidos* (1920-1922), obra de vanguardia poética junto a la de Vicente Huidobro, cuya influencia no se hace sentir sino hasta los años treinta. Por otra parte estaban los poetas que confluían alrededor de Salvador Reyes, con su libro *Barco Ebrío* (1923), que hacía referencia a un poema del poeta simbolista francés Jean Arthur Rimbaud y Pedro Prado, por citar a algunos de los autores de mayor connotación de esos años.

Jorge Teillier, en su ensayo "Romeo Murga, poeta adolescente", (Taller de Escritores de la Universidad de Concepción. Ediciones Revista Atenea. Separata del No 395, 1962), nos dice acerca de esa generación: "Naturalmente, este escuetsísimo panorama es sólo una introducción para situar la poesía de Romeo Murga, que aparece en el grupo que ya hemos señalado varias veces: aquel encabezado por Pablo Neruda, y en donde están Rojas Giménez, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Armando Ulloa, Víctor Barberis, Rubén Azócar, y un poco más tarde, Gerardo Seguel, Tomás Lago, Luis Enrique Délano, Samuel Letelier Maturana, Antonio Rocco del Campo. Un grupo de poetas que en su mayoría conservan un tono de exacerbado romanticismo, con una dicción elegíaca y melancólica, preocupado de cantar en forma directa y sentimental — poesía hecha de sentimiento, no de razonamientos, —, y cuyo más alto exponente en este sentido es (creemos, junto a Neruda de sus primeros libros) Romeo Murga". Y más adelante: "Sobre la posición poética de Murga nos ilustra un artículo que con el título de *Divagaciones sobre poesía* fue publicado en *Claridad*. Allí plantea su divergencia frente a las nuevas tendencias poéticas, que asimila notoriamente al futurismo de Marinetti (al parecer, todavía se desconocían las experiencias surrealista nacientes, y la última palabra de la vanguardia poética eran los postulados de Marinetti). Murga, no niega que pueda cantarse a la belleza

del avión o del automóvil, pero protesta ante la tendencia a englobar toda la poesía ante la exaltación de los progresos físicos del nuevo siglo. Nombra como poetas cardinales a Baudelaire y sobre todo a Verlaine, a quienes considera los más altos representantes del verdadero espíritu poético, que sobrepasa las épocas y las modas, expresando los temas llamados eternos: el amor, el dolor, los celos, la muerte, etc.”

Quienes conocieron de cerca a Romeo Murga, dan testimonio de sus rasgos que no difieren entre sí: “Romeo Murga, alto, magro, de sombrero alón, nunca entreabrió los labios. Las pocas palabras que podía juntar las ponía en versos”, (José Santos González Vera). “Alto. Excesivamente delgado. De rostro moreno, pálido y de ojos verdes. Hablaba poco, reposadamente”, (Elías Ugarte Figueroa, uno de sus alumnos en el Liceo de Quillota). “En el Liceo Nocturno Federico Hanssen, tuve la ocasión de intimar con Romeo Murga. Era silencioso; su conversación, tranquila; su conducta, correcta; su trato afable”. Estos testimonios están recogidos por el profesor Miguel Moreno Monroy. (Romeo Murga, Luz de otro metal. Revista Educación N° 103, Santiago, Diciembre de 1982).

Entre los mejores poemas de Murga está *El viaje* donde nos revela su madurez, en plena juventud. Es la soledad de sí mismo, vista por el propio poeta:

Poco a poco se apagan las tenues sensaciones.
Me voy quedando solo, en doliente pereza,
bajo las frías sábanas y entre los almohadones,
en la negra y pesada soledad de mi pieza.
Pienso en este día que fue nublado y gris —
no he sentido tristeza ni alegría alguna.
Me revuelvo en la cama, sin poder dormir.
Afuera, se oye un perro que ladra a la luna.
Pobre náufrago débil en el mar de la noche —
Mi alma está llena de tristeza taciturna.
(La calle se estremece con el rodar de un coche.
Un pitazo, a lo lejos, rompe la luz nocturna),
Yo le temo al silencio de estas noches heladas,
un silencio preñado de encono y maldad,
de fantasmas oscuros y de almas embrujadas,
un silencio que pesa como una eternidad.
¡Quién me hará la limosna de un leve y breve ruido,
que ahuyente mi funesto meditar en la nada;
un ruido que no sea ni mi voz ni el latido
silente del reloj, en la noche callada.
Y las olas se arrastran monótonas, tranquilas...
Voy a coger mañana en divino derroche,
toda la luz y el oro del sol en mis pupilas,
para borrar de mi alma el horror de la noche!

Ya titulado de profesor de Estado en la asignatura de francés, hace clases en el Liceo de Quillota (1924). Ese mismo año en *Orientaciones* (Revista de Literatura y Artes del Internado Nacional Barros Arana. Santiago, 1924), colabora con un poema que lleva por nombre *Canta el Señor de Phocas*, donde se hace sentir cierto tono Baudelairiano:

El Oriente me dió su vicios más extraños,
y con placer sus sabias perversidades copio.
En un sólo minuto yo sé vivir cien años,
hundido en mis amargas ensoñaciones de opio.
Entre joyas y flores el hastío me muerde;
y, cruelmente cansado de mi alma en agonía,
llevo en mí la obsesión de unas pupilas verdes,
que acaso, entre la sombra, me miraron un día..

En una nota pie de página es anunciado el libro, que aún estaba en preparación: *El canto en la sombra*.

A pesar del breve tránsito de Romeo Murga por este mundo, tuvo ascendencia entre sus alumnos, y nada menos que en el futuro escritor Luis Enrique Délano. El lugar era Quillota, donde además de cumplir con sus tareas de docencia, pasaba en limpio sus sueños a través de la poesía, pero el viaje era corto, sintiéndose enfermo debe regresar a Santiago, el vuelo empieza a cesar, y muere víctima de una tuberculosis, en San Bernardo, al mediodía de un 22 de mayo de 1925, acompañado por su hermana Berta y su madre. Atrás habían quedado los paseos con Víctor Barberis, Pablo Neruda, Armando Ulloa, Rubén Azócar, entre otros poetas de la época. El lugar de sus encuentros, eran los pasillos del Instituto Pedagógico, en la calle Cummings. Como era de esperar, su muerte sólo encontró resonancia en el recuerdo de sus amigos. Esa misma razón llevó a la gente de la revista *Claridad* a escribir una pequeña nota necrológica.

En vida, como ya dijimos, sólo pudo tener en sus manos el pequeño opúsculo que publicara junto al poeta Víctor Barberis: *El libro de la Fiesta*, y tuvieron que pasar 21 años, para que su hermana Berta Murga, hiciera posible la publicación de *El canto en la sombra* en 1946. Andrés Sabella escribe, en octubre de ese mismo año, sobre el libro: "Aquí, el poeta vació su cántaro de agua santa sobre la radiante tierra de las cuartillas, haciendo faena para las exigencias permanentes de las antologías de la patria. Aquí la suave arquitectura del verso se llenó de celestes virtudes, y quedó erguida para las dentelladas del olvido y la tormenta. Aquí Romeo Murga alcanzó a tatar el rostro final de la poesía. Apolo ha recogido ya sus cenizas del gladiador de quimeras". Un mes después, Eleazar Huerta escribe: "Los libros póstumos tienen un peculiar encanto que crece si transcurren veintiún años entre la muerte del autor y la publicación de la obra. Si los libros póstumos no existieran habría que inventarlos, que falsificarlos". Y más

adelante nos dice: "El poeta se está acercando, sin embargo, a una cumbre más importante. Va a descubrirse a sí mismo, a cantar su esencia".

En 1955, bajo la dirección de Andrés Sabella, se publica *Clara ternura*, en las Ediciones "Hacia", con sólo 300 ejemplares, lanzado en el mes de julio, en Antofagasta. Este cuadernillo contiene 10 poemas en prosa, y con una evocación de Berta Murga Sierralta, que nos da testimonio de la fidelidad que mantuvo con su trabajo poético: "poeta fue hasta su último suspiro. Días antes de su muerte y cuando ya no podía escribirlos, dictaba sus poemas con voz que más que voz, era un susurro: aliento febril que se escapaba de su cuerpo extenuado y de su blanca alma rebelde. Porque, eso sí, se rebeló ante la prematura muerte, a pesar de su dulcedumbre y de su recia fe cristiana. Quería vivir unos años más para su madre, para cantar a su Dios, al amor, a la belleza".

De esta manera partió un poeta, que en ese entonces se adhería a otros como Gabriela Mistral, Angel Cruchaga, Max Jara, Carlos Mondaca, que no diferían fundamentalmente de la línea antimodernista. Como diría Jorge Teillier: "Su particularidad, en el caso de Murga, consistirá en una fusión admirable de continente y contenido, en una expresión no alcanzada hasta ese momento, del espíritu de una adolescencia melancólica". Debemos dejar en claro que además entre Romeo Murga y Pablo Neruda, nacidos con un mes de diferencia, había gran similitud de voces, esto se confirma con la edición de *El canto en la sombra*. Recordemos que ambos poetas estudian Pedagogía en francés, lamentamos su pronta desaparición porque nos hubiese gusta ver el desenlace de esas influencias.

Pocos son los escritores chilenos que han dado cuenta de la obra de Murga, que como otros poetas de corta vida, entregaron en un solo libro poemas notables, como es el caso de Omar Cáceres, Boris Calderón y otros grandes poetas olvidados.

Romeo Murga en un verso nos dice: "Mi voz no es más que un eco". Ese eco, prevalecerá en el tiempo.

LA LOCA, LA LECTORA Y CONTAR LA VIDA EN LA INTIMIDAD, DE NURIA AMAT

Zulema E. Moret
Universidad del País Vasco

Nuria Amat publica en 1997 la novela *La intimidad*¹. Este libro marca sin duda en el abanico amplio y singular de su obra un hito en el que vale la pena detenerse con profundidad².

Sin bien la textura de la novela en cuestión ha sido considerada por la autora y por la crítica³ como una novela autobiográfica, aspecto sobre el que me extenderé más adelante, en ella se condensan una serie de temas que aparecen en libros anteriores, como: la lectura y la Lectora, la muerte del autor, y la muerte como núcleo temático, el plagio y todas las circunstancias creativas del escritor en el desarrollo de la actividad, la locura como génesis de la obra literaria y como consecuencia de la misma en un doble recorrido, una aguda crítica al sistema bibliotecario y a la figura de la bibliotecaria, la necesidad de fundar una genealogía literaria y cuestionar hasta los límites los vínculos creados desde el origen (las figuras parentales como soportes de dicha genealogía con todo el poder de construcción y destrucción que habitan en ella).

Como bien señala Ana María Moix en la nota de referencia: “En *La intimidad*, más que en ningún otro libro de Nuria Amat, vida, literatura y ficción no sólo se funden sino que la literatura (la experiencia que de la literatura tiene la voz narradora a través de la lectura) se convierte en biografía, y a la vez, en material de ficción”. Novela que habla de los orígenes: origen de la escritura, y de la lectura, origen familiar, origen de la locura, en su peregrinaje establece un crecimiento y una circularidad. Obsesivamente se vuelve sobre los mismos temas, se retoma rizomáticamente cada elemento creando relaciones metonímicas, que como ondas concéntricas determinan el crecimiento de la protagonista y de la novela misma.

1. Esa lengua dentro de la lengua

Gilles Deleuze en su estudio *Crítica y Clínica* refiere lo siguiente: “Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto; como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante” (Deleuze: 1993, 16-17). Esa otra lengua es la creada por Nuria Amat en esta novela, una lengua al borde mismo del delirio, sin estallar, pero convulsionada por la repetición (a la manera de algunos textos de Beckett). Y en esa contención la voz creada se distancia y prolonga en otra voz, esa tercera voz, a la que alude Deleuze en este mismo ensayo.

La genealogía familiar se inicia con la muerte, como figura inversa de las novelas de los orígenes, el nacimiento está marcado por la muerte: muerte de la madre y con ella ausencia de palabra materna. La novela indaga permanentemente en la búsqueda de este lenguaje que devenga otro, y recordemos la función pre-semiótica a la que alude Julia Kristeva en su ensayo “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”⁴. Ese estadio es un espacio previo a la entrada al lenguaje, que Kristeva denomina función simbólica. “Los libros me hablaban. Creía oír a mi madre a través de ellos. Me hablaban del silencio de mi madre abandonada” (46). Así, los libros se imponen como objeto intermediario entre la madre muerta y el querer saber, es decir, necesitar saber para vivir el por qué de la muerte de la madre y en parte cubrir la fantasía latente de ser la asesina de la madre. Sólo limpiando la biblioteca paterna (desplazando el saber del padre) se encuentra la autora con los susurros de la madre a través de un libro inaugural que es *Mujercitas*. “Y quería ver en el libro a mi madre y su huella de lectora y propietaria. El nombre aparecía en la portada. Una letra puntiaguda y fina que, decían era la letra de mi madre. Una letra con el nombre de mi madre y sus dos apellidos familiares” (49). Cabe destacar que la madre llevaba como apellido - como indica en algún reportaje - el de una conocida Enciclopedia⁵.

Con *Mujercitas* se inicia la genealogía literaria. Y continúa con Jane Eyre. Los libros, frente a la ausencia de la mirada materna se instalan en espejo donde mirarse. Dice: “(...) las novelas eran como espejos del recuerdo. En ellas me veía o no me veía, según fuera el capricho del más allá de mi propia madre.” (50).

2. De la madre muerta a la loca en el desván:

Jane Eyre introduce el tema de la locura y de la loca en el desván. Buscar a la madre muerta en las novelas se constituye en pulsión de lectura y de escritura. Constituye al mismo tiempo el espacio biblioteca-refugio y permite al lector realizar un recorrido cartográfico por los espacios vinculados a la actividad lectora. La loca en el desván se repite, a modo de relato

especular, en la figura de la mujer del psiquiátrico vecino, quien a su vez cruza el jardín para hacerle llegar otro libro que a su vez actúa como relato especular de la vida de los huérfanos: *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. “Por eso me había regalado esa novela. Una novela que hablaba de nosotros, de nuestra vida de niños huérfanos y perdidos en el jardín de nuestra torre de Pedralbes (...) En aquel tiempo todas las novelas, o las mejores al menos, parecían explicar mi vida (59). Cuando me refiero a un relato especular lo hago no en el sentido estricto de relato que repite la historia de la narración iniciada, sino a una *mise en abyme* que guarda una estrecha relación con lo narrado y que actúa de algún modo como reflejo de la misma. Lucien Dällenbach define de esta manera a este procedimiento: “Órgano por el que la obra se vuelve sobre si misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*” (Dallenbach: 1977, 15). La novela de James, junto a la de Brönte nos plantean narraciones que actúan como reflejo de la vida de la protagonista. En su búsqueda de respuestas imagina que por alguna razón la loca del psiquiátrico vecino le regala este libro. Los libros van tejiendo una serie de relaciones entre los personajes de la novela. Redes de intercambio del saber en procura de un saber que no se podrá explicar jamás, porque está ubicado del otro lado del logos, en el lugar de la muerte y de la locura. La ventana es el marco por el que asoma entre la casa y la clínica la realidad de la locura. Por la ventana se recorta una otra realidad, los otros aparecen en su delirio. La ventana es “tenebrosa” (60) y “la señora de camión blanco me vigilaba cada noche como una luna castigada” (61). La ventana también instala la noción de afuera y adentro, la noción de *voyeurismo*, de mirada. La ventana es ojo que se abre a la realidad en la metonimia espacial.

La mujer loca de la clínica muere, lanzándose desde la ventana. Este relato intenta recrear simbólicamente otras muertes, entre ellas la fantaseada de la madre, (muerte que se esclarece en la parte 7 de la novela). De alguna manera esta loca trae reminiscencias de la esposa de Mr. Rochester quien también acaba encerrada en un desván. Desplazamientos de sentido, préstamos metonímicos. De los cementerios - espacios de la muerte- a los libros - espacios de la vida ficcional - la narradora espía, aún desde afuera, desde la ventana- los espacios de la locura.

De algún modo se recrean los espacios, suficientemente estudiados por Foucault en los que la mujer se ubica en su condición de “al margen”. El espacio de la locura, junto al misterio o la sospecha de un crimen (¿quién mató simbólicamente a esa madre?) con la consecuente dosis de culpa y posible pago de una deuda simbólica; el espacio del saber (bibliotecas); el espacio de la religión.

Siguiendo a Foucault Shoshana Felman⁶ agrupa de dos modos diferentes la relación necesaria e inevitable entre locura y literatura: a la primera la denomina metonímica, por la constante referencia del libro a la locura en la literatura; la segunda, como también señala Derrida es de orden metafórico.

Allí parece que la literatura sea el lugar de la locura: lugar a la vez sustitutivo y metonímico (de contigüidad). Mientras que para Foucault las ficciones de la locura se encuentran para desorientar el pensamiento, para Derrida la ficción de la locura acaba por orientar la filosofía. En este punto los dos pensamientos se oponen.

Según Felman: "La folie, pour Foucault, ne signifie rien d'autre que le pathos lui-même, la notion de folie est alors elle-même une *métaphore du pathos*: du reste impensé de la pensée, de son excédent littéraire" (Felman: 1978, 52).

Amat construye esta metáfora en *La intimidación*, desde la pulsión de muerte que insta a la elaboración de un duelo que se hace inacabable. En el proceso de este duelo se imbrican varios recorridos: uno que va de la muerte a la locura y a la literatura como modo de salvación; del árbol genealógico a la genealogía literaria, atravesando siempre esta doble noción de locura y dolor.

3. De la lectura a la escritura, siempre en los márgenes:

Si el encierro al que se vio sometida la mujer hasta principios del presente siglo ha sido metaforizado a través de múltiples figuras como a través de espacios como el manicomio y la casa (espacio de lo doméstico), surge inevitablemente la referencia al espacio cerrado de la fe: "Y aprendía el monasterio de la literatura sin escribir más que unas líneas apenas durante las tardes poquísimas, en que escribía algo, cuando lo hacía" (67). De la lectura a la escritura, la narradora atraviesa la zona de dolor: cilicio, cuartos tenebrosos oscuros de la escritura, celda de castigo de la escritura. La escritura se perfila como experiencia bajo la inscripción de una marginalidad que no puede evadirse, ni aún cuando las lecturas realizadas provean suficientes escenas para posibles reescrituras. Porque esta escritura está vinculada a la vida misma a ese escribir(se) postulado por las feministas francesas a partir de los setenta (H. Cixous, L. Irigaray), a la relación con la madre.

Las filiaciones literarias se despliegan en la enfermedad. Como bucles rizomáticos cada núcleo dispara filiaciones que se multiplican a su vez en otra suerte de filiaciones. La narradora enferma: "- Una patología extraña. Con pacientes ilustres- decía mi padre - La llaman también enfermedad de Dostoievski" (85). Así el recorrido nos lleva a la "neurastenia", como una enfermedad femenina y vinculada a los libros. Retoma Amat la vieja metáfora de volverse loco por la lectura a partir del Quijote y de Emma Bovary. Rastrea en la tradición de la lectora que se vuelve loca por la influencia de lo que lee. Señala Julio Ortega en el artículo mencionado: "La narradora que aparentemente "enloquece" a causa de la lectura y el suicida que vende su biblioteca evocan dos gestos del Quijote, nuestro mayor modelo de la melancolía hispánica" (16). La enfermedad en plena adolescencia remite a identificaciones familiares (la tía Elvira o la sospecha

de la enfermedad de la madre). Didier Anzieu en su libro *Le corps de l'oeuvre* nos recuerda lo siguiente: "Affronté à une crise, à quelque âge de la vie que ce soit, l'être humain peut tomber malade et même en mourir. Il peut chercher à éviter l'état de crise, et l'obligation consécutive de changer, en restant le plus rigide possible identique à lui-même." (Anzieu: 1981, 49). Sin embargo, el libro que la narradora propone en su intento de construir el origen es un "libro-cadaver". Sin poder elaborar el duelo con la madre muerta, el libro sigue siendo vínculo mediático con la enfermedad y la muerte.

La enfermedad concluye en un encierro temporario en una residencia en el Maresme, frente al Mediterráneo. La residencia está ocupada por muchas mujeres, todas ellas enfermas, desequilibradas. Absoluta metáfora del destino femenino cuando intenta mostrar su diferencia. No escribir como el padre manda, a la manera de Dickens, e intentar escribir(se) desde la tumba de la madre o inscribirse en la historia truncada de la madre muerta a través de un libro/cadaver. Entre los dos espacios, la locura y en los márgenes, descubrimos los espacios que servirán para controlarla, vigilarla, contenerla.

4. Los nuevos espacios del saber o del doloroso trabajo de crecer

La salida de la casa de reposo mental conduce a una redistribución de los lugares, de las zonas de la casa paterna. Esta redistribución se corresponde con otras funciones adscriptas en relación a los libros y a la lectura y a la escritura. La biblioteca pasa a llamarse la "habitación de voces". La polifonía inscrita en este espacio inscribe la historia literaria y las voces de los otros. La habitación como la de Jane Eyre asume el color rojo vino y recrea la fantasía de la independencia. El rojo remite en el pasado literario a la loca en el desván, también al fuego, a la pasión o a la sangre. Lo que une todas estas habitaciones es este tráfico de voces. No olvidemos que la creación literaria es siempre la creación de una voz. Ya nos recuerda Iriz Zavala en *Escuchar a Bajtin*⁷ que "En cada uno de estos textos culturales el texto anterior se revela definitivamente, descubriendo a la vez la plenitud del sentido histórico, en el contexto de una conversación completa" (Zavala: 1996, 33). Si las voces de la literatura se muestran bajo innumerables ropajes sugeridos, son estas voces las que ponen en escena la historia literaria de la que se siente heredera la narradora/lectora. Voces que circulan adelantando otras voces que como vasos comunicantes organizan el gran relato de la vida. Voces de una novela central. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, descenso a los infiernos, cruce en la búsqueda del padre.

Nuria Amat invierte la fórmula de estas voces, en tanto la narradora busca a la madre, pero la encrucijada se repite en el juego de los murmullos. De las voces de Pedro Páramo (primer marido) la narradora calla la voz cuando conoce a Carles Riba (médico y escritor). En este capítulo ya se señala la relación médico-libro-muerte.

Y es el capítulo en el que se esclarece la muerte de la madre. La narradora se casa con un médico (duplicación del supuesto asesino de la madre, el Dr. Alsina, médico y escritor). Su nuevo esposo, al que encuentra en el cementerio durante el entierro del poeta J. Foix escribe también. De este modo surgen las simetrías entre las dos figuras vinculadas a la salud y a la enfermedad. Mientras Pedro Páramo, su primer marido, la estimulaba a curarse “escribiendo”, Carles Riba (el nieto del gran poeta Carles Riba) muestra una notoria tendencia al suicidio: “Vivir es ir retrasando cada día el momento de matarse”, proclama el personaje durante la narración.

5. El cuerpo de la lectura. Las escenas de lectura.

La ausencia de un cuerpo femenino es notoria a lo largo de la novela. Los únicos cuerpos son los de los libros, metonimia humanizada de un sujeto. Los libros son tumbas, son espejos donde mirarse y son motivo de erotismo, la escritura niega todo tipo de contacto físico, sólo los sentidos, en el especial el del olfato, aparecen íntimamente unidos a los libros como cuerpos presentes. La narradora recorre obsesivamente la biblioteca de la casa de los abuelos maternos buscando reconocer el olor de su madre entre los libros: “Porque lo cierto es que Carles Riba demostraba estar cada vez más unido a mí y diría que en una proporción directa con las páginas de libros que leía” (...) “- A ver si eres capaz de encontrar en alguno de estos libros párrafos escritos sobre el erotismo que produce una figura femenina leyendo- me retó. A mi marido le seducía la imagen de una mujer en actitud de leer. Creo que incluso le excitaba” (200-201). La relación, una vez más se halla mediatizada por el libro. Carles Riba los “vampiriza”, es una “máquina trituradora de textos”. Por otra parte si el modelo lector por excelencia fue el instaurado por el padre en la figura de Dickens, modelo ante el cual la protagonista se rebela, el interrogante creado es con qué herosna identificarse a través de la escena de lectura que no sea la tradición masculina del XIX. De este modo la novela plantea las filiaciones de crecimiento de las herosnas, modelo que se inicia en la tradición con figuras masculinas obedientes al mandato de la sociedad a la que pertenecen.

6. La intimidad y el contrato autobiográfico

Dentro del conjunto de notas y reseñas aparecidas en la prensa *La intimidad* fue clasificada como una novela cercana a la autobiografía. En una de estas entrevistas Nuria Amat comenta: “Juego con eso: el escenario es absolutamente real. Yo vivía entre Sarria y Pedralbes, en los años cincuenta, un limbo periférico sin identidad. En conjunto una burguesa un poco desorientada” (Entrevista de Margarita Riviere), o en una nota publicada en *El País* bajo el título de “¿Qué lengua pertenece a quién? ⁸” Nuria Amat confiesa: “Mi madre muere cuando yo he cumplido apenas los dos años y

aún no me ha sido dada la posibilidad de aprender el abecedario del habla. Este traspie familiar determina mi vida y sentencia, si cabe, todavía más mi literatura". Estas declaraciones nos permiten articular la "parte" de verdad que precede el texto literario, es decir, algunos de los elementos que conforman este personaje, el lugar y la época de su proceso de crecimiento y en algún intersticio de la novela un nombre propio: Nuria. Trabajo especular que construye el ejercicio de la memoria, el recuerdo de la infancia instala el nombre: "Tras los cristales descubro movimiento. Una niña con blusa de color claro, rebeca roja y flequillo mal cortado se asoma a la ventana y me mira. Me observa detenidamente. Lo mismo que yo a ella, que la miro con dulzura. Una nube que pasa. La niña se llama Nuria. Así es como la llaman cuando le dicen Nuria, apártate de la ventana" (285). Como una foto, como una estampa, la protagonista irrumpe desde la infancia y el nombre demarca el contrato autobiográfico y me refiero al contrato de lectura que define Philippe Lejeune.

Dentro de la tradición de escritoras que conocen la teoría que ponen en escena (sobre todo la teoría de la escritura de mujeres de los últimos años), Amat apuesta por una escritura que a través de la ironía, y la recurrencia nos acerque al dolor de la escritora puesta en el juego de la creación, sumándose de este modo a la problemática teórica del carácter autobiográfico de una obra el de qué pasa cuando quien escribe es una mujer.

Sidonie Smith⁹ respecto al nuevo rol de la autobiógrafa, nos refiere lo siguiente:

En busca de la nueva frase la autobiógrafa traza sus orígenes hasta y a través de la madre, y no en contra de ella, cuya presencia ha suprimido para posibilitar la emergencia del contrato simbólico(...) La autobiógrafa también confronta otra posibilidad en cuanto a la praxis autobiográfica (...). Puede luchar por liberarse de la ideología de la autobiografía tradicional y por liberar a la autobiografía de la ideología del yo esencialista a través de la cual se ha constituido históricamente.

En este sentido Nuria Amat condensa en esta búsqueda íntima de escritura las diversas problemáticas de la autobiografía: comporta un contrato de lectura, se distancia de él en el ejercicio de la creación, y plantea asimismo la problemática de género, en tanto ubica a la protagonista en enfrentamiento con el padre, para buscar - a través del dolor y de la locura - la figura de la madre. Afirma Sidonie Smith (y corrobora Amat en su acto escritural) esta teoría en que "precisamente debido a que la autorrepresentación es discursivamente compleja y ambigua, en la escena de la escritura el artificio de la literatura lleva a cabo un 'embargo radical' de la vida real" (Smith, 1991: 96). *La intimidad* no es sólo la historia de una vida, es también la historia de la genealogía literaria y de las filiaciones de clase, religión y sexo de una generación de escritoras catalanas en lengua castellana.

NOTAS

- 1 Madrid: Edit. Alfaguara.
- 2 Entre sus libros podemos mencionar: *Pan de Boda* (1979), *Todos somos Kafka* (1993), *Monstruos* (1991), *Viajar es muy difícil* (1995), *De la información al saber* (1990), *El libro mudo* (1994), siendo estos últimos de carácter ensayístico.
- 3 Me refiero al artículo de prensa aparecido de acuerdo al siguiente detalle:
 - a. "Literatura hecha biografía", por Ana María Moix, *El País* - Cataluña- jueves 13 de marzo de 1997.
 - b. A la reflexión de Julio Ortega en: "Mis lecturas", pág. 16 de Babelia, *El País*, de fecha 16 de agosto de 1997, bajo el título "Remedio para melancólicos".
- 4 Expone lo siguiente Kristeva en el artículo en cuestión: "Los procesos semióticos que introducen lo vago, lo impreciso en el lenguaje y a fortiori en el lenguaje poético son, desde un punto de vista sincrónico, marcas de los procesos pulsionales (apropiación/rechazo, oralidad/analidad, amor/odio, vida/muerte) y desde un punto de vista diacrónico, se remontan a los arcaísmos semióticos del cuerpo que, antes de reconocerse como idéntico de un espejo y, por lo tanto, como significante, está en situación de dependencia respecto a la madre" y continúa: "Sólo al precio de la represión de la pulsión y de la relación continua con la madre, se constituye el lenguaje como función simbólica" (262-263).
- 5 Se refiere a la Enciclopedia Espasa: "Por parte de mi madre, que era nieta del enciclopedista Espasa, eran fabricantes textiles" (Entrevista de Margarita Riviere, *La Vanguardia*).
- 6 Shoshana Felman: *La folie et la chose littéraire*, p. 50-51.
- 7 Me refiero al Primer Capítulo "Escuchar a Bajtin", que da título a este conjunto de conferencias.
- 8 Este artículo aparece publicado en su libro de ensayos *La letra herida*, Madrid: Ed. Alfaguara, 1998.
- 9 El artículo "Historias de mujer y formas diversas de generar la autorrepresentación" de Sidonie Smith ha sido publicado en el Suplemento editado por Anthropos bajo el nombre de "La autobiografía y sus problemas teóricos-Estudios e investigación documental-", Nro. 29 de las Monografías Temáticas.

OBRAS CITADAS

- Anzieu, Didier, *Le corps de l' oeuvre*, Paris: Gallimard, 1981.
- Dallenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Editions du Seuil, 1978.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1974.
- Zavala, Iris M., *Escuchar a Bajtin*, Barcelona: Montesinos, 1996.

LA PALABRA COMO VERBO PRIMIGENIO EN LA POESÍA DE CARLOS A. TRUJILLO

Graciela Tissera
College of Charleston

La magia y el misterio de la poesía residen en su verdadera esencia: la emoción. Para transmitir sus sentimientos, el poeta entabla una relación circunstancial con el lenguaje, dando comienzo a una contienda en busca de esa secreta afinidad ya perdida en el desgaste cotidiano. La palabra es en definitiva el instrumento a través del cual el lector comparte el sentir del poeta para que produzca el hecho estético. Todo creador se embarca en la búsqueda de la palabra en un afán por restituirle su antigua condición de símbolo mágico: esta búsqueda es lo que Jorge Luis Borges denomina "la misión del poeta"¹, que en Carlo Trujillo se podría definir como una forma de vida.

La fundamental relación hombre-poeta-palabra en la poesía de Trujillo se traduce en una creciente urgencia de postular la condición humana dentro de ciertos parámetros que buscan la perdida unidad de lo personal-interno y lo ajeno-externo. Este proceso poético presenta tres vertientes que conforman un juego de círculos concéntricos en un devenir natural. Tenemos así:

I. Armonía interior:

1. Equilibrio de pasiones y de fuerzas negativas y positivas.
2. Revitalización de valores personales.
3. Exaltación del yo.
4. Enfrentamiento con la realidad.

II. Armonía exterior:

1. Descubrimiento de un orden diferente.
2. Lucha entre lo ideal y lo real.
3. Búsqueda de valores permanentes.

III. Armonía interna-externa:

1. Posibilidad de conjugar los valores personales con los universales
2. Esperanza en trascendencia y orden cosmogónico a través de la naturaleza.

Conocer implica la existencia de un sujeto que se reconoce a sí mismo en el acto de pensar y reflexionar; en los límites de este pensamiento la criatura humana se debate en un medio específico al cual aprehende para comenzar el proceso de relación. Se inicia así la confrontación de dos mundos: el personal, con la definición de sí mismo, y el ajeno que intenta perfilar una realidad diferente. El sujeto, como ente lógico, primero se sitúa como existente en un tiempo y lugar determinados que intenta descifrar. El entorno físico comienza por ser el obstáculo que se impone como natural circunstancia. Este obstáculo puede plantearse entonces como real y justificado ya que tiene una existencia independiente. Para Trujillo, la separación entre el Yo y el mundo comienza con la conciencia de ser en los niveles temporales y espaciales.

Yo limito y por limitar con cada hora
cobijada en mis manos
soy desde el mismo nacimiento
mi propio y más terrible límite²

La condición de entidad, planteada por Trujillo, es una de las barreras en el proceso de relación. En la medida en que el sujeto comienza a conocer, otros círculos se van formando alrededor de la entidad primaria: al establecerse el espacio en el que se desenvuelve y sus relaciones con este espacio, surge la circunstancia que gira alrededor del Yo. El medio ambiente, con objetos y personas, va a influir en el individuo; de la misma manera lo hará la historia personal y la historia de los demás. Así sucesivamente se va ampliando el campo cognoscitivo y creando nuevos círculos a su alrededor. El Yo se descubre primero a sí mismo y luego a su medio para adentrarse en atisbos experimentales de vinculación, causando que estos círculos se atraigan o rechacen. Castro es la primera interrelación física de Trujillo con su entorno. El sur y su historia es para el poeta un campo de referencia que lo va a proyectar, que le va a dar un punto de referencia en el mundo.

Yo limito con Bernardo de O'Higgins arrancado de Rancagua,
con Manuel Rodríguez vestido de cura
por los cerros de la historia,
con Arturo Prat y su busto mojado por la lluvia
en la plaza de Castro,
Con el dieciocho de Septiembre,
con el Mes de la Patria, (ML, 27-28)

Castro es un eje real³ que despliega la intrahistoria, la fuerza interior que se mantiene oculta en cada persona que conserva, de algún modo especial, las costumbres. Es aquí donde el sur se palpa en la vida cotidiana, en contacto con la tierra y su gente, esa misma gente que hizo la historia porque fue parte de ella y sobrevive en la tradición oral. Quintaesenciar la respuesta ante la acumulación de datos que proporcionan los sentidos presupone un camino que se define en varias etapas desde la percepción hasta el concepto: pasando por la aprehensión, la reflexión, el reconocimiento y la aceptación. En Trujillo este proceso no sigue un orden riguroso; éste se trastoca para dar importancia a la experiencia, a la comprobación que haga válido el postulado ontológico para satisfacer el mundo interno del poeta.

Dos entidades están claramente definidas: el hombre y el mundo. El primero admite su calidad de observador del segundo, observador-testigo que va a plasmar su particular percepción de ese enorme engranaje que se presenta al sujeto. Vemos entonces una falta de integración con el mundo exterior, ya que éste aparece como "límite". Ese descubrimiento marca el comienzo de la magnitud que alcanzan las fuerzas ajenas a la voluntad que no necesariamente armonizan con la perspectiva interna del individuo. La rareza del mundo o expresado de otra manera, el extraño equilibrio del mundo exterior es el eje para cuestionar la posición del Yo y sus relaciones. La falta de racionalidad externa crea una imposibilidad de comprender la racionalidad interna y más aún, la reticencia a encontrar la armonía entre ambos mundos. El Yo debe enfrentar su realidad inmediata donde los valores personales no se cumplen y debe buscar un sentido a la existencia o al menos un atisbo de trascendencia. Para ello debe volverse sobre sí mismo, estructurar sus propias emociones para tratar de conjugarlas con el mundo externo. En consecuencia, el poeta se transforma en puente entre el hombre y la divinidad, pues es el único medio de proponer el comienzo de la armonía. El ámbito personal se conforma al orden universal para tratar de cambiar o recrear el mundo. La condición del poeta, es según Trujillo, la de recibir la verdad y la justicia como reflejo de un orden superior, y darla al mundo.

A. El poeta y sus territorios

Carlos Trujillo plasma sus ámbitos en "territorios"⁴ que demarcan no sólo un límite, contingente sino que expresan valores universales. El "territorio del hombre" declara un ineludible hermandad que se trasunta en un deseo de equilibrio y paz. Aquí entran a jugar dos valores: el hombre como individuo atado a su condición de su sufrimiento y soledad, y el hombre como ser social nacido para expresarse y comunicarse en un anhelo de proyectar su espiritualidad. Estas dos tendencias, bien expresadas y

demarcadas por Trujillo, crean una división entre realidad exterior y realidad interior. El mundo íntimo del hombre no armoniza con el mundo real. El engranaje individual se deshace ante la masificación y la falta de identidad. La consecuencia lógica se visualiza como una deshumanización que enfrenta a los hombres negando el valor de la existencia.

Sin embargo el hombre vive marginado por leyes de territorialidad y los ojos dejan de ser ojos para transformarse en candados y las manos dejan de ser manos para transformarse en gritos... (ML, 90)

Si el hombre no puede encontrar una conciliación con las fuerzas externas que lo limitan, vuelve a su fuero íntimo para resarcirse del fracaso y buscar una puerta que sea cauce a su frustración. Esta lucha se plantea muy bien entre lo que es y lo que debiera ser. Cambiar la realidad es un deber, es aceptar la conciencia y responsabilidad de la hombría sustantiva.

... el hombre debe ser flor debe ser árbol debe ser corazón debe ser verdad debe ser pan debe ser sol debe ser lluvia derramándose sobre los territorios del hombre. (ML, 90)

Nuestro poeta se vuela hacia la naturaleza para presentarla como una analogía de la criatura humana. Los cuatro elementos básicos se manifiestan como sustancia y vida: el aire y la tierra, representados por flor y árbol, se erigen como símbolos de la belleza, la brevedad del paso terreno, la necesidad de raíces propias y la procreación; el agua, a través de la lluvia, denota el renacer y la pureza; el fuego, con el sol y la luz, corola la imagen de plenitud que Trujillo completa con la conjunción de los sentimientos, la inteligencia y la vida: "corazón", "verdad" y "pan". Estas imágenes se insertan entre los cuatro elementos para estructurar la constitución humana en un sentido de misión profética. El amor y la piedad sólo tiene pleno valor cuando la razón los acepta como justos. En esta relación reside la postrer armonía que hace que el hombre contemple el mundo como reflejo de un orden superior.

La condición de nutriente de vida y belleza que debe poseer el hombre se ve tronchada ante la realidad de las barreras de la incomprensión y la soledad: "el alma es un grillo cantando solo por las noches y nadie escucha" (ML, 90). Es en esta marginalidad, sin embargo, desde donde empieza a surgir el "nuevo alfabeto"⁵, como esperanza para el hombre. Será la palabra, en definitiva, la que reinicie el vínculo perdido, porque posee en sí misma el origen de la creación.

El "territorio del poeta" presenta una doble cualidad: la de pertenecer al poeta por derecho propio y también porque lo ha ganado a fuerza de tiempo y de sangre. Ser poeta configura una lucha con la realidad, pues la sensibilidad del creador se verá desafiada por las circunstancias y sus

limitaciones. La pena en la que el hombre transita, que es en definitiva la pena del cotidiano vivir, es aquélla que hace madurar la nobleza; nunca el dolor gratuito que tiende a consumirse en su propio solaz, sí el dolor que transforma, que lleva al conocimiento. Trujillo expone bien la relación hombre-poeta. Si por un lado el hombre se ve atrapado en un silencio impuesto, el poeta tiene el deber de llegar a los demás por su simple condición de intermediario entre todas las dicotomías posibles: cielo-tierra, significado-significante, caos-cosmos. El poeta sabe que su camino está en la palabra, que algo superior lo conduce a ella; por lo tanto, a pesar de los cuestionamientos, reafirma su fidelidad a la sangre. La voz es un cáliz que no puede apartar de sí sin condenarse en la empresa. La armonía buscada se traduce en paz, porque en este sustantivo pueden florecer todos los otros: árbol, pan, sol, lluvia, corazón.

El poeta busca la paz para el hombre porque la paz debe ser un artículo de primera necesidad de segunda necesidad de tercera necesidad necesaria siempre exenta de impuestos y de trabas. (ML, 91)

Es esta capacidad de renacer que poseen las cosas la que Trujillo destaca al usar un vocabulario específico del mundo comercial. La referencia a la paz como artículo de primera necesidad crea una vívida ironía que contrapone lo material y lo espiritual. En un mundo que se centra en lo tangible, el poeta está elevando a esta categoría un valor intangible: la paz, que es la conciliación suprema entre los valores. Y le corresponde al poeta llevar esta antorcha porque es el único que “habita en el cielo en la tierra y en todo lugar” (ML, 91). El hecho de poseer el atributo de la ubicuidad, hace que se sacralice su condición de vínculo con lo humano, y por ende, que su palabra se eleve al rango de ley divina.

En el “territorio de las palabras” Trujillo nos enfrenta indiscutiblemente con el ámbito de la palabra como verbo, con todo el potencial de transmitir un sentido inequívoco. El poeta destaca este origen de la palabra sin hacer referencia al proceso que llevó a su transformación en signo arbitrario. Más bien intenta mostrar este hecho por oposición al describir el ámbito externo. En un principio no existían ni las lanzas ni las flechas y “las aves descansaban en sus nidos” (ML, 94), mientras la palabra aguardaba. Esta visión del génesis connota la idea de perfección y celebración de las cosas que sólo puede darse en la unión sustantiva de concepto y símbolo.

Cuando vivió la idea y fue palabra
el territorio se vistió de fiesta. (ML, 94)

La restauración del orden y de la felicidad nos remite, inequívocamente, a la idea de catarsis a través de la poesía que, al decir de León Felipe, restablece “la Alegría y la Belleza resurrectas, / como un río de luz sin presas y sin frenos”⁶.

No es posible ahondar en el misterio de la voz, que es inexplicable, pero en ella y con ella el hombre se purifica. Revertir la condición humana es comenzar a restituir a la palabra su fuerza comunicativa a través de la esperanza, la libertad, la verdad y el tiempo⁷, cuatro territorios que se conectan para consustanciarse con el hombre, el poeta y la palabra intentando crear un cosmos donde se conjuguen los valores personales con los universales.

B. La palabra cristológica

La consustanciación de todos los territorios se produce perfectamente en el poema "Para esta noche"⁸, que tiene la forma de una plegaria. Transcribo el texto para su estudio:

Para esta noche igual para estos días
para estos meses para estas semanas
para estas horas que no terminan nunca
roguemos que la palabra sea fructífera

que la palabra sea verdadera
que sea fuerte y desnuda
como el dolor en el Monte de los Olivos

que no se resquebraje la palabra
Para esta noche igual para estos días
para estos meses para estas semanas
para estas horas que no terminan nunca

que la palabra no caiga en oídos sordos
Escúchanos, Señor

La primera estrofa plantea un tiempo infinito, que vuelve sobre sí mismo, pues la gradación noche, días y meses se retoma en semanas y horas. De esta manera, el tiempo no se mide por la suma de elementos sino por la palabra "nunca" que acentúa la permanencia de una condición determinada que el poeta no menciona, pero que se sugiere como anhelante, de vigilia y zozobra. El verbo "roguemos" en el cuarto verso va a dominar este estado contenido en una oración. Por el término de esta súplica, el tiempo infinito se estanca, gira sobre sí mismo y se anula. El hecho de que el verbo no se repita, acentúa esta característica atemporal a la vez que pone toda la fuerza en el objeto del ruego: la palabra. Otra vez el poeta va a usar la gradación creciente: "fructífera", "verdadera", "fuerte" y "desnuda". La palabra no necesita de atributos, pues su misma esencia es su poder para nombrar. Esta condición se asocia con el dolor del sacrificio, un dolor capaz de redimir. La referencia bíblica refleja un segundo comienzo o recuperación del estado

original a través de la transfiguración de Cristo. Esta relación cristológica encierra un triple significado:

- 1) Define la palabra como *verbum*,
- 2) establece su condición sagrada y
- 3) denota el dolor como parte de su esencia.

La plegaria continúa con el verbo "resquebrajar", que otorga, por oposición, una imagen de solidez que debiera ser intachable. La elección de este verbo construye la imagen mental de una estructura con vida propia: la palabra es, y en este concepto, el poeta ha logrado descubrir el andamiaje que se sustenta por sí mismo.

La referencia al tiempo, en las estrofas primera y cuarta, crea un marco en el que se debaten hombre-poeta-palabra, para lanzar el último ruego. Y la esencia de la palabra no es suficiente, ni su poder como símbolo mágico: es necesario el receptor predispuesto. Otra vez el canto del poeta es la voz del Cristo buscando tierra fértil, es el puente hacia los hombres. Se crea así una doble magia: por una parte, el poder mismo de la palabra, y por otra, el poeta que recibe y trasmite la alquimia. Cuando aparece el receptor, la trilogía se completa en el acto poético que revive un tiempo único, sin principio ni fin.

C. La palabra rompecabezas

La idea de lazo entre lo divino y lo cotidiano hace que el poeta entable una convivencia con la palabra que servirá de cauce a su mensaje. Es así que el poeta construye una estructura de palabras cuya vida comienza en la hoja en blanco para luego independizarse.

Armo una estructura de palabras sobre la hoja plana
Converso con ella
Pregunto y me responde
Busco distintas formas
Para encontrar respuestas a todas mis preguntas⁹

El ámbito de la palabra trasunta los límites de tinta y papel para transformarse en otro mundo separado. Es aquí donde comienza el verdadero reto, pues ahora ese mundo mágico atraparé al poeta en un juego infinito de rompecabezas. En este juego se produce una extraña simbiosis entre poeta-palabra que tiene como propósito llegar al conocimiento. Los pasos que conforman este proceso son los siguientes:

- 1) El poeta crea la palabra.
- 2) La multiplica y forma una estructura sobre la hoja.
- 3) La estructura es, tiene vida propia, la palabra nace a otra vida, independiente del poeta.

- 4) El poeta se sumerge en este mundo proteico.
- 5) Se entabla un diálogo con la palabra.
- 6) Se abre el camino hacia la verdad, en la búsqueda de respuestas.
- 7) El rompecabezas no se arma nunca, poeta y palabra siguen creciendo en nuevas formas en sus dos mundos intrincados.

El poeta se transforma en hacedor de vida para entablar un diálogo antiguo y perpetuo con su propia voz que llegará a desconocer para desandar otra vez el camino y reiniciar la búsqueda.

Escribo estas palabras y otras muchas
 Para que puedan respirar su propio aire
 Para que puedan descubrir su propia alma
 ("Temores diurnos", "3", HP, 29)

El proceso creativo, especificado de esta manera, conduce al éxtasis. En nuestro autor este estado se representa como la fuerza verbal de la palabra que puede crear su propio tiempo porque su realización se produce cuando se pronuncia o escribe. Éste es el momento en que se hace realidad el hecho estético, es decir, ocurre una simbiosis que matemáticamente anula la suma de elementos y la reduce a un solo componente.

Hay veces que un poema
 Se atreve a aparecer en la página blanca
 Soy un explorador de la palabra
 Hay días que descubro algún diamante
 En medio desierta
 ("Temores diurnos", "4", HP, 30)

Sin embargo, el andamiaje de palabras, como producto creado, ocupa un tiempo y un espacio capaces de crear otros tiempos y espacios. El poeta nombra las cosas para que nazca un universo de sonidos y la fusión hacedoramente poético es tal que todos esos planos, reales y probables, existen dentro del creador: basta nombrarlos para que recobren su libertad. En esta libertad obra el prodigio del lenguaje que llega a otros y edifica su propio sentido.

Esta construcción de palabras que es mi casa
 No es más mía
 Que lo que pudiera serlo esa estrella
 Donde habito desde siempre sin haber vivido nunca en ella.
 ("No tengo planos", HP, 19)

Para alcanzar la verdad y brindar sus frutos, la voz como mensaje debe seguir un camino inverso, es decir, entrar en el otro y ser parte del otro para convenir su fuerza vital. El poeta es dador de la palabra porque en ese simple acto le está confiriendo su sangre para conjurar su poder primitivo. La etapa

de purificación termina cuando el poeta no necesita ni hablar ni escribir porque él mismo es la representación de la acción, el verbo.

Escribo sin palabras
Para hablar del silencio que habita en esta casa
Y enmudezco de voz y de escritura
Como si en este mundo
Casi nada necesitara ser dicho.
(“Escribo sin palabras”, HP, 21)

Las palabras necesitan ser interpretadas y vividas; hay que descubrirlas, entenderlas, llenarlas de calor. Y entonces sí, se develará su oculta virtud. El poeta tiene una función múltiple: crear la palabra, entablar un intercambio con ella, descubrir sus secretos como entidad mágica, decodificarla y luego darla a otros que seguirán el mismo proceso.

Quienquiera las recoja y las mastique
un mordisco quizás no más no baste
un apretar de dientes un trozar un moler
pueden dar más nobleza a la palabra
Masticar masticar y masticar
(“No es un regreso a modo de otros tiempos”, HP, 13)

La búsqueda es constante. Hombre-poeta-palabra se arrinconan en un callejón sin salida. El poeta continúa esta extraña danza incomprensible porque su sangre le pide el canto. En definitiva, esta explicación a nivel vital, tiene una justificación trascendente: cumplir con el destino. Carlos Trujillo se ha embarcado en un viaje laberíntico; en cada encrucijada del camino, aparece una pieza más del rompecabezas. El poeta queda atrapado, de este modo, en pequeños espejos de identidad; espejos que reflejan las visiones de su lugar en el Universo y el enigma de las “Palabrasacarreadorasdemisterios / Inventorasdetemores” (“Temores diurnos”, “I”, HP, 27). En este mundo, el hombre, el poeta, el alquimista, el mago, da su ser a la palabra y abre una puerta en la hoja en blanco.

NOTAS

- 1 Véase el "Prólogo" a *La rosa profunda* (1975) en *Obra Poética* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1977) p. 414. Borges sostiene: "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud".
2. Véase "Mis límites o fronteras personales" (1981) en *Mis Límites. Antología de poesía (1974-1983)* (Santiago de Chile: Ediciones Aumen, 1992), pp. 27-29. En adelante citado en el texto como ML. También véase Michael Corrigan, "La universalidad de 'Mis límites o fronteras personales' de Carlos Trujillo", *Textos 2* (1991): 52-54.
3. :Con respecto a este tema es importante consultar el estudio de Iván Carrasco M., "Carlos Trujillo: poesía de la dificultad de vivir", *Revista Chilena de Literatura* 34 (1989): 149-156.
4. Véase *Los Territorios* (1982) en ML, pp. 87-97.
5. Trujillo propone la creación de un nuevo lenguaje en oposición a lo que él llama "el silencio domesticado". Si el hombre quiere elevarse de su estado primario, debe volver a crearse y recrear su instrumento de comunicación. Véase ML, 90.
6. Véase León Felipe, "La poesía llega... ahí está" en *Antología rota* (Buenos Aires: Losada, 1978), p. 191.
7. Trujillo define estos territorios como esenciales al hombre. El poeta debe transformarlos para que dejen de ser sólo una forma sin contenido. Véase ML, pp. 92-96.
8. Véase la colección *Los que no vemos debajo del agua* (1986) en ML, p. 136.
9. Véase el poema "Acerca del oficio" de la colección *Hojas sueltas (Filadelfia, 1989-1991)* en *La hoja de papel* (Castro: Ed. Aumen, 1992), p. 7. En adelante, HP.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- Carrasco M., Iván. "Carlos Trujillo: poesía de la dificultad de vivir". *Revista Chilena de Literatura* 34 (1989): 149-156.
- Corrigan, Michael. "La universalidad de 'Mis límites o fronteras personales' de Carlos Trujillo". *Textos 2* (1991): 52-54.
- Felipe, León. *Antología rota*. Buenos Aires: Losada, 1978.
- . *La hoja de papel*. Santiago de Chile: Ediciones Aumen, 1992.

UN CARDÚMEN NARRATIVO: SIETE APROXIMACIONES A LA FICCIÓN BREVE DE ANTONIO LÓPEZ ORTEGA¹

Carlos Pacheco

...el arte de narrar concluye. Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. [...] Es como si una capacidad que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias.

Walter Benjamin

Traviesos, nerviosos, irreverentes, los textos de Antonio López Ortega se niegan a quedarse quietos sobre la mesa del crítico. A pesar de presentársenos en los sucesivos libros organizados por sus respectivas fechas de publicación, su estructura de secciones y su secuencia marcada por un índice normativo, este conjunto de casi trescientos relatos, la mayoría de ellos de llamativa brevedad, se niega a ser fijado en eso que solemos llamar un *corpus* narrativo. Prefieren moverse ágilmente, intercambiando correspondencias y variantes, refractando unos en los otros sus brillos y opacidades, reaccionando a la mirada lectora como una inquieta escuela de peces que por un instante nos ofrece una cierta forma de conjunto, para inmediatamente transformarse, cambiar súbitamente su contorno y su rumbo, y dispararse ávida en otro sentido, en busca de otro sentido.

Las calidades de esa escritura están allí sin duda. Y a lo largo de ese viaje lectural que es ante todo la operación crítica, voy registrando, en notas aún provisionales las recurrencias de factura y de temáticas, los énfasis y peculiaridades de las estrategias narrativas, el diseño de personajes y episodios, de tramas y desenlaces. Al vincular notas, marcas y subrayados, percibo, es cierto, un conjunto de rasgos que singularizan al escritor, al tiempo que permiten visualizar su práctica estética también como un viaje, como un itinerario a la vez cumplido y en proceso. Pero no dejo de constatar la renuencia de estos textos a ser caracterizados, definidos, sistematizados.

En lugar de seguir entonces, en mi viaje, la ruta establecida por ese código vial de lectura que son los libros, decido infringirla, ignorarla. Acepto el reclamo del cardumen a continuar vivo, moviéndose ante mis ojos. Con la intención probablemente vana de captar ese movimiento de unos textos refractarios a la caracterización estática, a la captura conceptual, me dispongo más bien ofrecer en estas palabras de presentación una secuencia de algunas instantáneas de ese cardumen narrativo tal como fueron captadas por mi retina de subacuático lector.

Antes de iniciar ese despliegue, en beneficio de la audiencia, y cediendo por un momento a mis usos y costumbres de docente y de investigador que me inclinan a ubicar y a documentar, enumero los títulos y fechas que conforman una trayectoria literaria de más de 20 años que ha alcanzado ya relieve significativo en el proceso de la narrativa venezolana. La participación de Antonio en esa aventura juvenil y colectiva que fue *Ritos cívicos* (1980), así como los textos de *Larvarios* (1978) y el volumen *Armar los cuerpos* (1982) conforman lo que él suele llamar la prehistoria de su escritura. Son conjuntos de relatos que surgen de la experiencia del grupo *La Gaveta Ilustrada*, de la Universidad Simón Bolívar, y del taller de narrativa del CELARG; conjuntos que albergan las indagaciones iniciales de un narrador decididamente encaminado a encontrar y a desarrollar sus propios impulsos estéticos. A un segundo momento, lo que él ha llamado “la etapa parisina” pertenecen *Cartas de relación* (1982) y los inclasificables textos de *Calendario* (1990), dos conjuntos en cuya concepción y realización estéticas relucen ya indiscutibles la autonomía y la originalidad de un creador maduro. *Naturalezas menores* (1991) y *Lunar* (1997), libros hermanados por una propuesta común y más propiamente narrativa, constituyen lo más reciente de su producción y serán, junto a *Calendario*, el objeto principal de mi atención en adelante.

I

La instantánea inicial, la pulsión básica que primero impacta en la narrativa de López Ortega es la mirada, la práctica de la observación, la preeminencia de lo visual. Los narradores de estos relatos alojan en sus órbitas unos ojos atentos y voraces que no quieren perder detalle de lo que pueda ser visto. Por eso la frecuencia de descripciones puntualísimas y exactas a pesar de ser sucintas. Por eso a menudo la historia, a partir precisamente de observaciones minuciosas, se construye como una escena y se desarrolla como una puesta en escena que la escritura despliega ante los ojos del lector-espectador. El narrador cuenta en primera instancia lo que ha visto, lo que recuerda haber visto con los ojos entrenados de un fotógrafo como el Roberto Michel de “Las babas del diablo”, de Cortázar.

Secundariamente, participan los demás sentidos que son siempre más de cinco y que andan también por el mundo con apetito de percibir. Por eso el relato parte en ocasiones de una fotografía, esa metáfora mecánica de la impresión visual, y el enfoque narrativo es comparable a un encuadre con una gama de amplitudes que va desde la panorámica de un paisaje hasta el close-up de párpado, de un tobillo, de una semilla de aguacate. Se trata pues de mirar intensamente. En *Calendario*, de manera especial, se trata de mirar lo rara vez mirado, el envés de las cosas, su lado oscuro, imperceptible, explorando en la sinécdoque la trascendencia de los detalles no advertidos, para alcanzar un sentido más profundo, existencial o poético, que yace en lo mirado. Se trata en definitiva de un magnetismo hacia la experiencia del acontecer, una necesidad de no dejar pasar la vida por delante sin asirla a través de la percepción, sin atesorarla a través de la memoria, sin registrarla a través de la escritura.

II

¿Qué es lo que observa ese ojo avizor? Los objetos predilectos, los focos de atención de esas asiduas miradas podrían configurar un segundo abordaje a este dúctil conjunto de relatos. Si nos preguntáramos entonces por los ejes temáticos, por los tipos de personajes más frecuentes y por los emplazamientos favoritos de estas historias, notaríamos enseguida que, aunque en los diversos libros ellas se propongan alternadas, aunque fluyan entremezcladas como peces de diferentes formas y colores, muy pronto, al avanzar la lectura, empezamos a constatar afinidades develadoras de tendencias y de impulsos que permitirían una doble clasificación: por una parte -pulsión centrífuga- las que tienden a una multiplicidad dispersiva de escenarios y protagonistas; por la otra -pulsión centrípeta- las que se organizan en torno a la trayectoria vital de un rara vez nombrado protagonista ficcional. En el primer caso, en relatos como "Transfusión", "Tanto depende" o "La china Chen", los espacios ficcionales son por supuesto múltiples (desde la barcaza sobre el Misissippi hasta una imaginada habitación conyugal en Ciudad del Cabo), mientras la concepción de las tramas pareciera entretenerse en la contemplación de la diversidad cosmopolita de personajes muy disímiles cuyos destinos se cruzan por azar para revelar en ese instante de confluencia su común y compartida humanidad. Las historias que responden al segundo impulso llegan a organizarse nítidamente en torno al itinerario vital de ese personaje reiterado como sujeto de experiencias, observaciones, memorias y recuentos. Sentidas evocaciones de sus mayores, tiernas y también terribles memorias de infancia se intercalan entonces a lo largo de los libros con anécdotas de cofradías adolescentes y primeros amores, con instantáneas de viaje, con episodios de encuentros y desencuentros de múltiples parejas,

con escenas sólo aparentemente banales de vida familiar. Los lugares reiterados de estas ocurrencias (el campo petrolero, el club, ciudades como Caracas o París, paisajes de las Canarias, la villa de Bellagio, en el norte de Italia, las rutas y parajes vacacionales) no tardan entonces en identificarse como los escenarios de una vida cuyos vestigios van siendo rescatados a través de la memoria y la escritura. Una vida, entonces: ¿la vida de quién?

III

La aparente correspondencia de situaciones narrativas como las que acabamos de mencionar con la trayectoria biográfica del autor real propone una nueva clave de lectura que abre la posibilidad de un tercer acercamiento. No se trata por supuesto, me apresuro a aclarar, de asumir una lectura de estos relatos a partir de algún supuesto verismo testimonial. Ellos son, definitivamente y sin lugar a dudas, ficciones. Sólo que son ficciones organizadas, como propusiera acertadamente Julio Miranda, en torno a un "protagonista intratextual" que asoma ya en algunos textos de *Armar los cuerpos* y que "seguirá contándonos su vida en *Cartas de relación, Naturalezas menores y Lunar*".² Lo que presenciamos a través de la secuencia fragmentaria de estas narraciones es entonces la construcción de un sujeto, de un yo, de un personaje y narrador ficticio que funcionará como núcleo organizador de la galaxia de historias que nos ocupa. A ese casi siempre anónimo protagonista pertenece el ojo avizor que nos encandilaba con su perspicacia en nuestra primera instancia crítica. Él es el sujeto de las experiencias que fragmentariamente se nos van entregando a lo largo de la mayoría de los relatos. Es él quien las vive, quien las rememora, quien las reconstruye minuciosamente a través de una incansable dedicación a la escritura en aquellos relatos que, por esa precisa razón, hemos denominado centrípetos. Pero no sólo en ellos. Es él también, me atrevería a proponer, o una variante suya, quien reflexiona sobre esa experiencia en la quietud de una biblioteca parisina, quien la problematiza, quien la elabora poéticamente, en esos textos compactos, esféricos, sin desperdicio alguno, que conforman el volumen *Calendario*. Es más, podría pensarse que es ese mismo narrador quien recoge y enuncia las historias dispersivas de los textos que hemos llamado centrífugos, quien acopia las experiencias ajenas (vividas a veces frente al televisor, como en "El muro") para luego reimaginarlas y elaborarlas desde su propia perspectiva, desde su insaciable sed de contar. Es exactamente eso lo que ocurre, como permiten establecer las dedicatorias y los nombres de los protagonistas, en textos como "Criaturas" o "Identidad", donde se juega con la referencia a sujetos reconocibles por el lector como Armando Romero o Manuel Espinoza. De esta manera, aunque la mediación de ese omnipresente narrador ficticio nos obligue a descartar del todo una plana

lectura autobiográfica, múltiples indicios de orden temático (entre ellos los nombres propios de los personajes, como sucede en “El nadador” o en “Miraca”) nos señalan una consciente voluntad de *velar y revelar* a la vez, en el propio texto, esa relación fantasmática entre el protagonista ficcional y su creador, en un juego de complicidades con el lector que forma parte en muchos textos de la letra gruesa del contrato de lectura.

IV

Cuando ese yo del narrador se transforma en un nosotros, como sucede a menudo, se pone de manifiesto más claramente lo que podríamos llamar su *función* dentro de la dinámica narrativa. En efecto, ese narrador cuando se manifiesta, a través de la primera persona del plural, como parte de distintas colectividades (como hijo o como padre dentro de un grupo familiar, como miembro de un clan adolescente, de un grupo de amigos adultos o de una pareja), queda claro su papel como catalizador en el acto de contar. Aparece entonces el cronista, aquél que asume la responsabilidad de ser memoria y voz de esas “tribus” particulares y diminutas. Él encarna esa necesidad, seguramente sentida también por otros, de que ciertos eventos no sean olvidados, de que perduren como historias, como cuentos, respondiendo a un impulso ancestral vinculable, como nos recuerda Walter Benjamin, con la misión de los narradores en las culturas orales tradicionales.³ En algunos relatos (como en el caso de “Retrato hablado”) el nosotros incluye también al lector, expresando así una nueva complicidad con él al referirse, dentro de la historia, a las operaciones narrativas mismas, en una nueva vuelta de tuerca discursiva que hace ingresar estos relatos en la órbita de la metafictionalidad.

V

En algunas de las historias ocurren hechos que podríamos llamar trascendentes en sí mismos a causa de la gravedad de sus implicaciones, de la presencia de la muerte que parece acechar a menudo en cualquier esquina: un asesinato como en “Fisuras” o en “La réplica”, un accidente probablemente fatal como en “Ramo de limón florido”, el asalto de “Retrato hablado”. En muchos de los relatos de *Lunar* y de *Naturalezas menores*, sin embargo, nos movemos en el territorio de lo ordinario, de lo banal; en ocasiones, en la más absoluta cotidianidad. Uno de los logros de esta narrativa es precisamente rescatar esa banalidad de la insignificancia. Al ser mirada con atención, al ser percibida o recordada y luego narrada con tanta intensidad y gracia, la anécdota olvidable, prescindible, se transforma en cuento. Y es que podría

decirse, usando un término de la narratología, que en muchos de estos textos lo cotidiano se *narrabiliza* a través de esos procedimientos; es decir, se vuelve digno de ser contado. Como hay un afán de aprehender algo de la evanescente realidad, una avidez de acceder al “revés de las cosas”, los archivos de la memoria son saqueados de todas sus semillas de historias. Aunque sea por retazos, por fragmentos apenas, aparentemente inconexos, las ficciones de López Ortega, revelan así una voluntad de no olvidar, de revelar y mantener vivas como ficciones las potencialidades de trascendencia, de *significancia*, que alientan en cualquier acto y situación humanos. En “Por una literatura menor” y en varios otros textos de su volumen de ensayos *El camino de la alteridad*,⁴ puede leerse la formulación de esta propuesta estética como una nítida *poética* narrativa.

VI

No es nada extraño, por cierto, que varias de esas *poéticas* se encuentren también en los libros ficcionales de López Ortega, como ocurre con el fragmento de *Calendario* correspondiente al 15 de mayo. Nada extraño tampoco que algunos relatos se dilaten en exploraciones metanarrativas. Y es que en este cardumen de ficciones que hemos venido observando, la práctica de la escritura, ese trayecto de innumerables opciones que es el acto de escribir, no es sólo un instrumento trabajado con tenacidad a la vez profesional y devota, sino un objeto ella misma de observación y reflexión. Lo mismo ocurre con el acto de narrar en que esa escritura resulta de manera preeminente. Las instancias de la producción del relato (la fuente de un sucedido, el contraste y confiabilidad de las diversas versiones, la perspectiva más adecuada para referirlo) emergen así para formar parte de la historia misma. Este interés de Antonio por el oficio, por las vetas y pulsiones internas, menos obvias del acto de escribir y de narrar se manifiesta también y finalmente en la heterodoxia genérica que caracteriza sus textos. Podríamos por supuesto denominar cuentos o minicuentos a muchos de ellos; a otros, poemas en prosa. Y lo son sin duda de alguna manera. Pero hay algo más. Los paradigmas de género se agrietan, se fracturan por varios lados. Se fracturan por el lúdico engarce con lo autobiográfico de que hablábamos antes. Fracasan también por la frecuentación no menos lúdica y estéticamente consciente de algunos géneros llamados menores y de alguna manera anacrónicos o latentes como los apuntes de viaje, los cuadernos de notas, las cartas o el diario. Se vuelven especialmente inútiles frente a los textos de *Calendario*, que -aunque amparados en apariencia por la forma diario- permanecen renuentes a la clasificación. La tersura del estilo y el juego con el ritmo, la intensificadora brevedad en un arriesgado juego con lo implícito y lo fragmentario, el marco narrativo aportado por el personaje narrador y

su ubicación en la biblioteca, reúnen tipos de enunciado muy diversos: de la confesión y el soliloquio introspectivo al ensayo, pasando por el poema en prosa, por el minirelato motivado por la más fugaz de las percepciones, por la novela en gestación o los materiales para escribirla, como acertadamente apuntara Julio Ortega.⁵

VII

Cuidadosa y meditada, esta apuesta por la renuncia al formato, a la convención, a la norma, es un nuevo argumento para postular finalmente cada uno de los textos de Antonio López Ortega como parte de una búsqueda persistente de lo nuevo y de lo propio; tanto de lo que por sincronismo epocal corresponde al momento de su escritura, como de aquella otra correspondencia más íntima, más raigal, con los dilemas y las preocupaciones que lo marcan como hombre y como escritor. Una búsqueda, en otras palabras, que acusa claramente los signos de su inserción en las estéticas de la posmodernidad y el fin de siglo, mientras al tiempo hace visible sus gestos y pulsiones características e intransferibles.

Aunque renuente a cualquier fijación y persistente en su vivacidad en movimiento, este cardumen de ficciones nos ha cedido sin embargo algunos de sus perfiles: la mirada implacable; la cacería tenaz de historias virtuales en los territorios de la memoria y la percepción; la construcción de un sujeto, de una alteridad ficcional, que se divierte jugando a ser la sombra de su autor; la exitosa persecución de lo contable, de lo relevante, de la significación, en aquello que pareciera ocurrencia fugaz y deleznable; la iluminación del envés de la realidad; la meditación sostenida sobre ese escribir y ese narrar en el momento mismo de realizarlos como prácticas; la productiva violación de los códigos genéricos... Los puntos suspensivos cedan paso ahora a la lectura. Pronto, estoy seguro, con la participación de este auditorio de lectores, ella permitirá que aparezcan nuevas y también fugaces siluetas de ese cuerpo plural y en movimiento.

Caracas, 11 de mayo de 1999.

NOTAS

1 Una versión preliminar de este texto fue leída como presentación de la lectura de Antonio López Ortega en la sesión de los *Martes de narrativa* (CONAC / Espacios Unión) correspondiente al 11 de mayo de 1999.

- 2 Julio Miranda: "La narrativa de Antonio López Ortega: 'Recuperar imágenes que ya nadie retiene'". Prólogo a *Calendario y otros textos*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana / Equinoccio (USB). 1990: 14.
- 3 Walter Benjamin: "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", recogido en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas Monte Avila Editores, 1970: 189-211.
- 4 Antonio López Ortega: *Los caminos de la alteridad*, Caracas, Fundarte. 1995.
- 5 Julio Ortega: "Antonio López Ortega y la escena del relato", en su: *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, México, FCE, 1997: 255-258.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter: "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", recogido en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas Monte Avila Editores, 1970: 189-211.

López Ortega, Antonio: *Larvarios*, en *Cuerpo Plural*, Caracas, Ediciones La Gaveta, 1978.

_____: *Amar los cuerpos*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Colección Voces Nuevas, 1982.

_____: *Cartas de relación*. Caracas, Fundarte, 1982.

_____: *Calendario*. Caracas, Monte Avila Editores, 1990.

_____: *Calendario y otros textos*. . Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana / Equinoccio (USB), 1990.

_____: *Naturalezas menores*. Caracas, Alfadil Ediciones, Colección Orinoco, 1991.

_____: *Los caminos de la alteridad*, Caracas, Fundarte, 1995.

_____: *Lunar*. Caracas, Fundarte, 1997.

Miranda, Julio: "La narrativa de Antonio López Ortega: 'Recuperar imágenes que ya nadie retiene'". Prólogo a *Calendario y otros textos*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana / Equinoccio (USB), 1990: 9-17.

Ortega Julio: "Antonio López Ortega y la escena del relato", en su: *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, México, FCE, 1997: 255-258.

VV.AA.: *Ritos Cívicos*, Caracas, Ediciones La Gaveta Ilustrada, 1980. (Aparece firmada con el seudónimo de José María Acomedido).

LA SUPREMACÍA DEL LENGUAJE Y EL PODER ABSOLUTO: ORALIDAD Y GRAMATICALIDAD EN LA NARRATIVA DE AUGUSTO ROA BASTOS

H. Rosi Song
Brown University

La novela *Yo el Supremo* (1974) del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos ha planteado desde su publicación la relación controversial que existe entre historia y ficción en torno a una de las figuras más enigmáticas de la historia latinoamericana, la del doctor Gaspar Rodríguez de Francia.¹ Sin embargo, más que la simple contraposición de estos dos términos, la novela resulta revolucionadora en la reflexión que hace sobre el lenguaje y sus premisas teóricas, reunidas luego en un artículo titulado "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo" y que publica el autor en 1977.² Uno de los problemas fundamentales que obsesiona el proyecto literario de Roa Bastos, es la relación que existe entre el lenguaje oral y el escrito:

Todo texto nos reenvía al origen arcaico de la escritura, a esa *huella* o *trazo* que se reabsorbió y esfumó sin desaparecer en la transcripción e inscripción fonética y alfabética. Y nos reenvía al mismo tiempo a uno de los grandes debates que dominan nuestra modernidad: [...] el de Saussure y Derrida; es decir, [...] oralidad/gramatología. (167)

El propósito de este trabajo es seguir el planteamiento de la teoría derridiana, entre el signo fonético y el escrito dentro del texto de *Yo el Supremo*,³ tratando de definir la tradición oral presente en la obra, el significado que conlleva su escritura, y cuál es su relación a la representación ficcional de un evento histórico.

Para Christopher Norris, todo texto se lee de acuerdo a cierto proceso, reglas y protocolos que surgen de pensamientos aceptados e impuestos dentro de la tradición logocéntrica occidental. Pero una lectura estratégica y detallada (i.e., de metáforas casuales, citas, etc.) pone en evidencia fisuras o "aporias" que son

blindspots or moments of self-contradiction where a text involuntarily betrays the tension between rhetoric and logic, between what it manifestly *means* to say and what it is nonetheless *constrained to mean*. (19)

Jonathan Culler, por su parte, subraya la importancia de esta lectura estratégica porque interrumpe y desbarata las relaciones jerárquicas previamente establecidas y determinadas para lo que hoy conocemos, por ejemplo, como literatura y filosofía (184).

El primero en relacionar la teoría deconstruccionista de Derrida a la novela de Roa Bastos fue John Incledon en un artículo titulado "Parricide and Exile: Tracing Derrida in Augusto Roa Bastos" publicado en 1992. Según éste, Derrida define la tradición del logocentrismo occidental como una forma binaria. Es decir, que todo se presenta en oposiciones: el bien contra el mal, etc., y que esta relación nunca es neutral, sino que una siempre domina a la otra. La deconstrucción de esta noción sucede, explica Incledon, cuando Derrida afirma que tanto el lenguaje oral como el escrito están alejados de sus significados y por lo tanto la escritura no está en desventaja en comparación al lenguaje oral (170).

Incledon, sin embargo, se aleja del problema textualidad/oralidad y se centra en el de la metodología binaria. Así, a través de la dicotomía ausencia/presencia intenta establecer una equivalencia en la que el exilio corresponde a la aparente ausencia de la palabra escrita y que resulta, según éste, una forma de subversión dentro del contexto sociopolítico de Latinoamérica. Es decir, al estar ausente, o al estar "obligado" a la ausencia por el gobierno de Stroessner, Roa Bastos, el autor de *YES*, representaba en esta marginalización un estado de oposición frente al régimen dictatorial.⁴ Para Incledon, la consecuencia de esta "ausencia" impuesta, otorga a la escritura de Roa Bastos, y por extensión a la del Supremo y la del escriba Patiño, una connotación subversiva que "deconstruye"

[...] the philosophical opposition that can be found running through Western thought since Plato: the logocentrism implicit in the opposition of speech versus writing. [...] Unlike other "dictator novels" or works of political literature, which simply decry existing conditions, *Yo el Supremo* is a more subtle and powerful attempt to undo the source of that absolute power. (180-81)

La conclusión es, por lo tanto, que Roa Bastos, a través de la escritura de su novela, cuya posición desprivilegiada ante el habla ha sido deconstruida por Derrida, procede a su vez a "deconstruir" el poder absolutista que ha sido, podemos decir, una característica constante en la política latinoamericana de las últimas décadas.

La importancia que otorga este crítico al exilio de Roa Bastos con respecto a la producción de *YES* omite, en consecuencia, el punto más

importante que nos presenta el texto con respecto al movimiento deconstruccionista de Derrida, y que consiste, justamente, en el mismo problema que analiza éste, la relación entre la oralidad y la gramaticalidad del lenguaje. Esta novela, además del argumento histórico que desencadena la discusión acerca de su validez histórica o ficcional y la frontera entre la una y la otra, presenta un planteamiento acerca de la validez de la tradición oral que Roa Bastos, al igual que el Supremo, aparenta otorgarle ante la escritura. Uno de los aspectos importantes e interesantes de esta novela es que su análisis, además de permitir una lectura históricamente situable, permite una exploración teórica sobre el concepto y el significado de la escritura, poniendo a prueba, hasta cierto punto, las ideas que se postulan en el libro *Of Grammatology* (1976) de Derrida.

El problema de la oralidad y el de la escritura, especialmente acerca de *YES*, han sido revisadas, criticadas y catalogadas por la crítica de forma exhaustiva. Ana María Gazzolo observa que la influencia del guaraní, un lenguaje que carece de escritura y por consiguiente tiene carácter oral, sobre el español, impregna el discurso de Roa Bastos y el habla de Paraguay con una oralidad que se manifiesta tanto en la comunicación oral del pueblo como en la narrativa del escritor (313). Con respecto a la oralidad preferida dentro del texto y por parte de su protagonista, opina Bacarisse que uno de los rasgos notables de esta novela es la autocrítica que existe en cuanto al texto y que se manifiesta en el mismo texto a través de la desconfianza con que percibe el Supremo todo lo que esté escrito (153). Por su parte, Calviño analiza esta aprensión del dictador de la siguiente manera:

La reacción de Francia (emotivamente provocada por la temática de la escritura como falseamiento) es la de aniquilar el poder de la misma desde los ringorrangos de la Escritura del Poder. De ahí que tache de libelistas y pasquineros a todos cuantos escriben (incluyéndose a sí mismo y al propio Roa); que destruya sus escritos y borradores poco antes de morir; y que reiteradamente apóstrofe hasta el denuesto el acto mismo de la escritura como una vulgar deposición letrina. (296)

Esta percepción negativa de la escritura abre espacio, por otro lado, al elogio del lenguaje en su forma oral, presentándose en el texto sus atributos. El Supremo percibe la oralidad del lenguaje como un estado natural, vivo y dinámico, que supera la artificialidad y el estancamiento de la forma escrita y que en el habla vulgar manifiesta su fuerza infinita (Romero 65). Así, el Supremo manifiesta un gran conocimiento acerca de las propiedades del lenguaje, y sabe aprovecharse de ellas para enriquecer su discurso y sus significados. Sin embargo, como bien apunta Feito, al mismo tiempo que lo manipula, el dictador ataca y condena al lenguaje para demostrar no sólo su derecho, sino el poder que ejerce sobre éste (55).⁵

La alternancia entre la validez del lenguaje oral y la crítica del texto escrito en la obra termina, sin embargo, reivindicando y revalorizando éste ante el primero a través de la reexaminación de sus características. Por una parte, la inmediatez y la privilegiada unidad que encuentra significancia en los actos del lenguaje es la articulada unidad del sonido y el sentido dentro del fonema. Comparada a esta unidad, entre voz y presencia, la escritura no puede menos que aparecer como derivativa, accidental, particular y exterior al lenguaje (Derrida 29).⁶ Esta noción, de que la situación de la palabra “hablada” es privilegiada ante la escrita, se repite por la boca del Supremo Dictador:

No has arruinado todavía la tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. En todas las lenguas las exclamaciones más vivas son inarticuladas. (49)⁷

Y como mencionamos más arriba, el aprecio del Dictador por esta tradición oral encuentra crítica y condena por la otra forma, la escrita:

Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias. Si se pudiera, el Supremo estaría demás: en la literatura o en la realidad. ¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante como tú. Escribas de profesión. Embusteros fariseos, imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles. Las palabras de mando, de autoridad, palabras por encima de las palabras, serán transformadas en palabras de astucia, de mentira. (25)

Así, para el Supremo, como ya hemos señalado, la escritura representa algo artificial, que fomenta y perpetúa una mentira del pasado en el presente y en el futuro. Además, la capacidad representativa de la palabra se pone en duda ya que ésta se escribe en un tiempo posterior a lo sucedido.

Según Roa Bastos (1977), el Supremo (y en cierta medida él mismo) “busca un lenguaje fónico, visual: un lenguaje cuyos signos son los objetos mismos que designa, y no solamente su representación gráfica, ideográfica o iconográfica” (183). Es decir, intenta “inventar,” un sistema de significantes que puedan reproducir material e indistintamente objetos del pasado y del porvenir. Para Derrida, el hecho de que la escritura sea concebida como mera representación o imagen de un significante le sugiere que este concepto no es simple, ya que la relación entre la exterioridad y la interioridad es puramente superficial. Así, la mezcla del concepto imagen y objeto, por ejemplo, el grafema y el fonema, hasta el punto de pervertir su representación del uno por el otro, permite subvertir el orden establecido previamente. Es decir, que todo lo dicho se ha escrito antes. Esta inversión deconstruye la noción de la tradición de la representación, y señala que el lenguaje en principio, es escritura (Derrida 35-37).

Saussure afirma que los signos resultan de las diferencias, que éstos son arbitrarios y convencionales y que se definen no por propiedades esenciales sino por las diferencias, por ejemplo, de la forma en que entendemos que *mesa* y *silla* no son signos idénticos (90-91). Sin embargo, para Derrida este hecho sólo implica la existencia de una escritura original (52). En otras palabras, para que los signos se diferencien de unos a otros, debe de existir una forma de escritura primordial, un “trazo” o “marca” original, la *différance*, que permite la diferenciación de significantes y significados. Esta forma de escritura o grafema no se debe confundir con el concepto tradicional que tenemos de ella, sino como *archi-escritura* o *proto-escritura* que abarca tanto lo que nosotros entendemos como lenguaje oral como el escrito (Derrida 60).

El trazo original se puede concebir como la formación de una estructura en la cual se pueden articular los signos y formar significantes y nuevos significados y que permite al grafema adaptarse al fonema y viceversa. Esta libertad de circulación de significados permite la subversión de las jerarquías que imperaban entre ellos. El proyecto que emprende Derrida para llegar al concepto de la *différance* resulta interesante porque otorga al lenguaje un rasgo instintivo y básico sobre el cual descansa toda estructura lingüística, ya sea escrita o vocalmente gesticulada.

Esta búsqueda del trazo original aparece en la novela de Roa Bastos, en el discurso del Supremo, quien menciona durante su lección de escritura un lenguaje básico, instintivo y primordial que abarque todas las formas posibles de expresividad. La lección es para su “escrivano” Patiño:

La pluma es metal puntiagudo-frío. El papel, una superficie pasiva-caliente. Aprieta más. Yo aprieto tu mano. Empujo. Prenso. Oprimo. Comprimo. Presiono. La presión funde nuestras manos. Una sola son en este momento. Apretamos con fuerza. Vaivén. Ritmo sin pausa. Cada vez más fuerte. Cada vez más hondo. No hay nada más que este movimiento. Nada fuera de él. El fierro de la punta rasga la hoja. Derecha/izquierda. Arriba/abajo. Estás escribiendo empezando a escribir hace cinco mil años. (51)

Origen de la escritura: El Punto. Unidad pequeña. De igual modo que las unidades de la lengua escrita o hablada son a su vez pequeñas lenguas. [...] El principio de todas las cosas es que las entrañas se forman de entrañas más pequeñas. El hueso de huesos más pequeños. La sangre de gotitas sanguíneas reducidas a una sola. El oro de partículas de oro. La tierra de granitos de arena contraídos. El agua de gotas. El fuego de chispas encontradas. La naturaleza trabaja en lo mínimo. La escritura también. (53)

La connotación sexual del acto de escribir nos relaciona a ese instinto básico y primordial que tanto para Derrida como para el Supremo debe ser característico de toda escritura. Y al mismo tiempo podemos asegurar que

el ataque en contra de la escritura por parte del Dictador no es hacia el trazo original, la escritura básica y por ende, natural, sino hacia esa escritura vacía y objetivizada que ha sido concebida dentro de la tradición lingüística a través del pensamiento logocentrista de la filosofía occidental.

La búsqueda del signo original desafía la noción de la escritura como "suplemento" del habla que había sido expuesta y explicada por Rousseau. Derrida deconstruye esta idea argumentando que si el lenguaje oral fuese tan perfecto o aventajado como lo querían demostrar, éste no necesitaría de un suplemento, o sea, de la escritura (141). La destrucción de este suplemento refleja el mismo acto de Roa Bastos sobre el Supremo, en el cual la redacción de su historia se convierte en la tachadura de quien había llegado a ocupar un espacio primordial dentro de la historia oficial. El propósito del autor paraguayo de escribir una *intrahistoria* o *contrahistoria* se materializa en la inversión del personaje histórico quien en la búsqueda de su origen, de su "no-ser," que deconstruye la voz oficial de la historia pasando a ser de suplemento a fundamento de una nueva historia que reivindica la antihistoria ("Algunos núcleos" 177).

Así, pues, podemos concluir este breve trabajo señalando que la aparente preferencia de la oralidad por el Supremo sólo sirve para desencadenar una exploración del lenguaje que al final invierte su intento original. El esfuerzo por establecer de manera legítima un discurso primordial y fundamental que fije un evento o personaje histórico en particular, sólo sirve para poner en duda la credibilidad de este texto y la validez de la función histórica que éste pretende cumplir. Roa Bastos, a través de la búsqueda de la "otra huella," establece un espacio en el cual el lector puede subvertir el orden establecido y poner a prueba el discurso histórico y oficial. Es éste el espacio discursivo, al cual el lector está invitado a participar con su lectura. El ejercicio del lenguaje escrito, en manos de Roa Bastos, se convierte en una práctica dinámica que intenta recuperar un lenguaje primordial y absoluto, dejando en su trayectoria, las pruebas necesarias para invalidar y descartar aquéllas que obstaculizan esta búsqueda. Una búsqueda que no es sino una exploración que intenta desafiar la verosimilitud de una historia oficial y, hasta cierto punto, también la de nuestras propias historias.

NOTAS

- 1 Dictador perpetuo de la República del Paraguay, desde casi su independencia en el año 1811 hasta su muerte en 1840. La dictadura del doctor Francia empieza concretamente en el año 1814. No hay que olvidar, sin embargo, que éste fue uno de los próceres de la independencia paraguaya y que participó en la política del país desde el mismo día en que se instaura en la nación paraguaya la república, entre el 14 y 15 de mayo de 1811.
- 2 Para una bibliografía comprensiva acerca de la producción literaria de Roa Bastos y la crítica alrededor de ella, resulta útil la compilada por M. Rivera en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1991) dedicado a este autor. También útil es la bibliografía que incluye Carlos Pacheco en su edición de *Yo el Supremo* (1986) publicado por la editorial Biblioteca Ayacucho (405-23).
- 3 En adelante, nos referiremos a la obra como *YES*.
- 4 Roa Bastos sufre el exilio desde 1947 hasta 1989.
- 5 La conciencia de las propiedades de la escritura y el lenguaje no solamente pertenecen al dictador sino también a Roa Bastos, quien según Nicasio Perera San Martín (1976), "no sólo asume consciente y explícitamente la instancia de la escritura, lo que supone aquí denunciar *permanentemente* la distancia y la ineludible distorsión que median entre la instancia de lo narrado y la instancia de la narración, sino que explota deliberadamente esas circunstancias" (142).
- 6 De forma incluso más directa lo define Saussure en su *Curso de lingüística general* (1972): "Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística" (41).
- 7 Todas las citas de *Yo el Supremo* provienen de la edición de C. Pacheco (1986).

OBRAS CITADAS

Bacarisse, Salvador. "Mitificación de la historia y desmitificación de la escritura: *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos." *Bulletin of Hispanic Studies* LXV (1988): 153-61.

Calviño, Julio. "El discurso de la esfinge. De mistagogias y onirocritismos: *Yo el Supremo* como metátesis de inverosimilitud." *Cuadernos Hispanoamericanos* 493-494 (1991): 285-311.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins UP, 1976.

Feito, Francisco E. "Yo el Supremo vs. el supremo poder de la palabra." *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edelsa-Edi-6, 1988.

Gazzolo, Ana María. "Escritura y oralidad en *Yo el Supremo*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 493-94 (1991): 313-27.

Inclledon, John. "Parricide and Exile: Tracing Derrida in Augusto Roa Bastos' *Yo el Supremo*." *The Literature of Emigration and Exile*. Ed. James Whitlark and Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech UP, 1992. 169-81.

Norris, Christopher. *Derrida*. Cambridge: Harvard UP, 1987.

Perera San Martín, Nicasio. "La escritura del poder y el poder de la escritura." *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Ed. Alain Sicard. Poitiers: Centre de Reserches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1976. 127-53.

Rivera, Milda. "Bibliografía." *Cuadernos Hispanoamericanos* 493-494 (1991): 341-69.

Roa Bastos, Augusto. "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo: Reflexión autocrítica a propósito de *Yo el Supremo*, desde el ángulo sociolingüístico e ideológico. Condición del narrador." *Escritura* 2.4 (1977): 167-93.

Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Ed. Carlos Pacheco. Caracas: Ayacucho, 1986.

Romero, Armando. "Yo el Supremo, escritor de la república." *Las voces del karaí: Estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edelsa-Edi-6, 1988. 61-69.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trans. Amado Alonso. Madrid: Alianza, 1990.

CREACIÓN

POESÍA

Rafael Courtoisie

LEVEDAD DE LAS PIEDRAS

La contracción sucede al desplazamiento. Una a otra. Separa en su lugar corrupción pura, pudrirse el exacto del vacío. La falta de un imán atrae la ausencia del hierro hacia su sitio. O el dejar caer una cosa para que regrese su falta hasta la mano.

Y la palabra, anfibia.

EL RESCATE

Los geólogos bajan a las cuevas donde están a cubierto de la cerrazón. Cavan con las uñas, sangrando, en las canteras de mármol y después untan pequeñeces, se atoran en los túneles de salida, torpemente, y hay que sacarlos de la trampa como a niños. Algunos, una vez puestos a salvo, regresan a buscar las piedritas blancas que olvidaron en el centro de la Tierra.

Celia Gourimski

EL FIN DEL HORIZONTE

Es tan por primera vez que cruzo las calles
se descubren feroces
leones que acechan en cada esquina
y los árboles rezando monótonamente

Esta primera vez este primer verano
buscando la muralla de la ciudad
o tal vez el fin del horizonte

Cruzo las calles, sólo los ciegos me ayudan
los pájaros huyen hacia mares lejanos

Y dos viejos enanos me confiesan
que también ellos nacieron huérfanos
y se perdieron

Los incautos serán videntes o ahorcados. Los ahorcados no se
darán cuenta de la soga ni de su cuello. Los videntes
abrazarán la palabra y serán los silenciosos.

El resto una Verónica, una banderilla, el toro eyacula y muere.

A ENRIQUE, CIERTAMENTE**(lo que guardó en su última morada)**

Yo, que he sido tu desobediencia y tu religión
tu Santa Puta La Fiel, yo, que contigo he transgredido aún
a la transgresión, hasta que el único límite fuera lo que
nada limita,
hasta la muerte la tanta vida, hasta que nada nos aleja de
nuestras Bodas en el origen de lo que no concluye
nuestro Loco Amor.....

VERVUM

Pido a Dios velar por Dios
sea la Palabra
que alivie un crimen perfecto

Hágase el poema
de un poema en guerra

Carlos Alberto Trujillo

ESPACIOS AJENOS

Habito espacios inhabitados ajenos a la historia
Las páginas en blanco
Las piezas oscuras
Los espejos más mohosos de casas eternamente abandonadas
son mi único conocido paraíso
Descubro rostros que vuelven poco a poco
de otoños cantados en canciones de olvido
abriendo su alcancía de colores
a los ojos golosos
Hurgueo su transparencia sin fondo
Me revuelco entre objetos
y afectos de tiempos que no están

Los espejos son tan maravillosos
como los ojos de los gatos
donde suelo ocultarme por largas temporadas.

PASIÓN DE LA TINTA

Aprecio lo que no existe con igual pasión
que esta tinta
Cada palabra llena un pedazo de vacío
cada letra se hace ventana, ojo, camino,
inaugurando sentidos que no eran
hasta hace dos segundos

Me miro escribiendo
como si fuera otra persona
que me mira sentada frente a mí
Veo papeles por todas partes
lápices, libros, estantes, fotografías
repletas de forma y movimiento
Veo palabras que se hacen y se deshacen
Montañas de sonidos y silencios
platicando su idioma de signos confusos
Ríos de palabras desbordándose
sobre desiguales muchedumbres de sonidos
Armonías vegetales
cantando el gozo de la luz
Aprecio lo que no existe
con igual pasión que esta tinta que corre
senderos nunca hollados

Sentado frente a mí
no logro distinguir a la persona
de las palabras que escribe.

IV. FANTASMAS

*El mundo está repleto de anodinos fantasmas.
Hay que hallar los fantasmas esenciales. (R. Juarroz)*

PROBABLEMENTE EL MENOS CONOCIDO

Yo soy probablemente
el menos conocido de todos los fantasmas.
Nadie sospecha de mi existencia
A nadie sobresaltan mis apariciones intempestivas
en mitad de la noche
Nadie me ve
No dejo huellas donde piso
y el aire que respiro no cambia su carácter
tras inflar mis pulmones
Todas las rosas son rosas
y su aroma colorea los sentidos
El verano es un joven de cabellos lacios

desparramando miradas sobre las bañistas desnudas
La sal y el agua son casi gemelas
al decir de las gaviotas
Yo soy
el más desconocido de todos los fantasmas
Hasta yo mismo
dudo de pisar esta tierra.

Carlos López Degregori

EL VÉRTIGO

Saltamos de los puentes, de los trenes que se acercan o alejan presintiendo descarrilamientos, de los alambres, de las chimeneas tristes como dedos, de los montes en marcha, de las hojas más altas de los árboles.

Desnudos o vestidos. Atados o desatados al viento quebradizo, a una garganta, a un cabello, a un jirón de piel. Abrazados al lomo de los pájaros o a caballos fantasmas.

Y no saltamos por miedo ni desaliento ni rencor. Sólo nos dejamos caer armados de carcajadas y con los ojos abiertos porque saltar es nuestra victoria y es nuestro tesoro y es nuestra facultad.

SAN LÁZARO

I.

San Lázaro está siempre en el frío, en los gallos que allí habitan y cantan invisibles, en los ojos vacíos que te siguen desde sus paredes. Transparente, atravesado de casas blancas suspendidas en el aire, con sus calles estrechas que se retuercen buscándote: San Lázaro sólo es San Lázaro.

II.

Dicen que alguna vez fue un cuartel y por eso pueden todavía escucharse en la noche salvas y cornetas heridas. Dicen que fue el jardín de cal de una novia.

Dicen que fue un cielo encallado, una fábrica de campanas, un lazareto. Yo nada puedo asegurar. Pero he regresado después de 25 años a lacerarte, San Lázaro, o tal vez a lacerarme.

III.

No te ocultes San Lázaro.

No juegues a las repeticiones.

Ya sé que tus puertas canceladas de clavos blancos y flores no conducen a ninguna parte. Ya sé que todas las escaleras aquí roban sus peldaños.

De nada servirá que rías o llores o blasfemes y repitas que quien entre a San Lázaro no podrá ya salir o quien sale de San Lázaro regresará cada noche desde el sueño con la cara blanca y las manos crispadas.

IV.

Que ¿quién soy yo?

Nadie.

Mi nombre no es Lázaro.

Aunque tal vez sí fue soldado en este cuartel de frío volando salvas y cornetas o lépero o campanero aprendiz. Aunque tal vez sí tuve que encalar aquí a mi novia y ahora soy un desangelado.

V.

No temas San Lázaro.

Ahora después de 25 años sólo soy un hombre que se pierde desnudo en tus calles y descuelga de los cordeles de las casas unas pocas plumas para cubrirse.

Acércate.

Deja que reviva mi boca en tu oído de sal: será apenas un secreto lo que diga o un beso o un mordisco.

Deja que arañe tus paredes hasta que salga un hilo de ángeles y sangre.

Rodolfo Häsler

Consciente de su belleza e inquietante atractivo,
arrogante, solía jactarse y pasearse por el monte,
donde habitan los santos, cada uno en su dominio.
Doblegaba las almas más remisas a aficionarse,
como el guerrero, que al oírla cantar y verla bailar,
sintiendo el corazón traspasado de pasión,
acalorado, henchido de ardor, decidió alcanzarla.
La divinidad, que sólo pretendía seducirlo,
huyó veloz, atravesó la manigua y los sembrados,
los campos de yuca y los jardines de calabaza
para acabar, desesperada, en la corriente del río
que sinuosa la arrastró hasta rendirla al mar.
El océano la protege desde ese lejano día
entregándole todas las aguas dulces,
las joyas más resplandecientes, infinitas riquezas;
desde entonces Ochún vive en el río y venera a Yemayá.

Pretende el espíritu ser metal inexistente,
humo de tabaco que el espacio invade,
mariposa quemada en el nicho de las rosas,
sol y coral y nombre y llama
El despreocupado tintineo de las cinco manillas
en los brazos extendidos derramando almíbar,
en la cadera enlazada en su centella,
desciende en el baile la luz, guayaba, piña jaranera.
La vida se te vuelve nube, espejo, piedra de río,
abanico de Ochún, olor a sándalo

del baño que en su gracia de nuevo te bautiza
esquiva combates, abre caminos, vence batallas,
despunta los cuchillos que a tu carne señalan
pues de amor, si no lo sabes, tiernamente mueres.

Recoge el sortilegio que en el agua pasa,
donde la corriente, cómplice tuya, limpia tus pecados,
luz y sombra al atardecer, en la leve frialdad,
separado del mundo por la mano que te elige,
celebras en la obediencia la gloria y la elevación.
Los animales te dan la fuerza al morir,
su salud, su fidelidad, su estirpe y su sacrificio,
caen para que tú con el poder te arranques.
Los cantos y los rituales se adueñan de tu mente,
recurrente salmodia que en niño te convierte,
lejos de todo daño, tu voluntad es noche deliciosa
al contacto de la miel, casi dios de agua,
cobrando con tu fe apariencia imaginaria,
dormido en la onda, turbia y sensual, que ya te llama.

CUENTO

Andrea P. Rabiñ

El polaquito

Maquillaje, perfume y tacos. El último retoque en el ascensor. Ella entra y sonríe, pero el doctor, el polaquito de ojos verdes: “¿Ya sabés el resultado?” La mirada seria no responde a su sonrisa y ella no entiende qué pasa. Los ojitos claros no la miran, miran un sobre blanco y él, que ya había hablado por teléfono con el padre, ¿él no le había contado? No, ella no sabía, no le habían dicho nada, y la mano va al pecho sin darse cuenta. Hay algo duro primero, una venda; algo que aún duele, después.

Ella lo mira y el esfuerzo por hablar se nota. El no la ayuda, la deja sola con sus palabras atascadas. Finalmente, la voz acuosa; ¿qué era lo que tenía? El se incorpora, las manos fuertes, tan de varón, no saben qué hacer. Era un tumor, las células de la piel, un pigmento, la melanina, sólo una parte enferma. Tienen que volver a operarla. A ella le cuesta entender lo que dice, esas palabras van dejando huecos, pero puede comprender su mirada, demasiado tierna. Que había muchas posibilidades, le dice, que por suerte lo habían detectado a tiempo, pero también que ya no iba a besarla, ni a acariciarla, porque la carne enferma, con gusanitos malignos no se toca. Sólo necesita manos de doctor.

Un corte angosto, de 10 cm. de diámetro asegura un 95 por ciento. Porcentajes de vida. Con tajadas finas se saca lo que corresponda hasta limpiar la zona. Pero luego están los bordes, el límite de la grieta, hay que

lograr juntarlos hasta cerrar el agujero. La piel nueva cede, los bordes se aproximan, pero una más arriba que la otra. Mucho más arriba: desconcierta miradas con esa geometría absurda. Las tetas como el Guernica: dislocadas.

La voz del padre llora, no quiere un 95 por ciento, quiere más. “¿Más seguridad, más certezas?”, preguntan los médicos. “Sí”, grita el padre, desesperado. El padre también es doctor, no había visto ese lunar que crecía. La mancha marrón cambiando de forma con el sol del verano.

El verano había sido brasileiro: sol, caipirinhas y el miedo del padre a los ojos de extraños que desean a la hija en bikini. La hija que sí, es cierto, lo adora, lo abraza, pero mira anhelante hacia afuera. En cualquier momento puede irse a disfrutar de su cuerpo. Un cuerpo entero y caliente.

Finalmente los doctores responden: la seguridad es más cara, un 98 por ciento, pero entonces necesitamos más piel, más carne: 15 cm. de diámetro y la axila vaciada. La chica está ahí y conoce las consecuencias: un brazo hinchado y deforme para siempre. Y entonces de qué sirve “una carita tan joven” en un cuerpo de circo. Carne joven en oferta. La chica está muda ante esos lobos de blanco. No puede evitar mirar al polaquito. ¿Qué mira? ¿Qué espera? Le mira la boca, moriría por besarlo, lengua con lengua y dejarse ir. De pronto, ella escucha su voz, él la mira, la está mirando mientras habla. ¿Son solamente ojos de doctor? Y el polaquito: lo que ellos querían hacer no aseguraba nada, ella era demasiado joven y no se podía negociar de ese modo con su cuerpo.

Los doctores, los de miradas que sólo enfocan futuros cuerpos desmembrados, no pudieron advertir cómo ojos verdes y hundidos le estaban pidiendo a ella que reaccionara, que decidiera qué hacer con su cuerpo. Entonces la chica supo que él la estaba salvando del circo, del margen deforme y, tal vez por eso, pudo hablar.

Esta vez no hay mejillas con rubores, sino una cara con ojeras y dos kilos menos. En el sanatorio saluda a los doctores: la mano a dos de ellos y un beso al polaquito, los ojos tristes. Ella se muerde los labios hasta sentir dolor: por qué la estaba dejando afuera. Ella sólo quería sentir esas manos de escultor atrapando su cuerpo. Se acerca, la cabeza baja y una mezcla de pudor y humillación. Quiere hablarle, pedirle, pero él se mueve primero. La abraza suavemente: ¿él también se estremece con el contacto de su cuerpo? No, él la aleja con el consejo: por qué no tomaba un lexotanil. Ya había tomado, gracias, se lo había dado su padre. Y las palabras heladas continúan y ella piensa que tiene que hacer algo cuando él le contesta que era mejor que estuviera tranquila. Entonces lo mira, lo acaricia y se sorprende, al tiempo, de lo que es capaz de hacer. Porque ahora lo desnuda con las manos quietas, aprovechando que aún no han colocado esa tela que separa a los doctores de la mirada vaciada de los enfermos. El se mueve en el lugar, mueve los piecitos, inquieto. No resiste el desafío. Se va.

Hay tres lámparas reflectoras, tornos gigantes colgados del techo. La luz cae de pleno sobre el cuerpo desnudo, los pezones, y ella que sabe que el polaquito quiere morderlos, pasar la lengua despacio para sentir cómo se endurecen.

Los doctores hablan en voz baja, hay ruido de instrumentos de metal chocando entre sí. ¿Los están desinfectando, los están dejando brillantes y afilados? Escucha una voz que anuncia la anestesia, un pinchazo y el líquido lento, intravenoso. En unos minutos el hormigueo frío y parejo le anunciará el abandono del cuerpo. Algunos preparativos tienen una morosidad conocida: cruel y excitante.

Unas manos de látex se apoyan en su pecho. Luego, un ruido seco y la piel se abre: el corte filoso y preciso no duele. Tampoco duelen esas manos asépticas que comienzan a escarbar porque algo húmedo, una presión caliente, comienza a subir por su piel. Intenta mirar pero no puede moverse. Mejor se queda quietita y espera otras manos. Las manos fuertes y desprejuiciadas que ahora le acarician las piernas y se van apoderando de su cuerpo.

La voz del polaquito suena clara: ¿cómo estaba, estaba tranquila? No, estaba desnuda y mojada. Temblando en la espera. ¿Dónde estaban los otros?, pregunta ella. Y el polaquito: entonces sí había algo de miedo, ¿era miedo o pudor adolescente?

Los otros no importan, la tranquiliza él. Y ella percibe sus respiraciones. Concentradas y meticulosas: no se dan cuenta que ella está toda húmeda, que en este momento es la presión que invade lenta, preciosa y se acurruca entre sus piernas. Ese secreto es suyo y los doctores de blanco se quedan afuera, tocando la carne enferma. No hacen como el polaquito: la mirada en sus piernas largas, convergente hacia el triángulo más cálido y verdadero de cualquier mujer. Triángulo de poder y él que no para de besarla y acariciarla. Ella también lo toca y sus cuerpos empiezan a transpirar, a fundirse en ese sudor que purifica. El se mueve despacio y empieza a completarla, el ritmo de un experto y un amante: la mira, la espera y adivina ese punto en que comienza el vértigo. Entonces se mueve más rápido, anhelante, desquiciado, hasta que ella llega a ser pura presión sabiamente egofsta, pura fuerza enloquecida que estalla, para reconocer ese instante en que la vida y la muerte tienen la misma cara.

Los ojos se abrieron al cielo raso, ningún recuerdo. Al fondo, una puerta cerrada y muda, y la mirada que se acerca: los pies son un bulto y las rodillas una sombra arrugada entre sábanas ásperas. Al final, la figura de un cuerpo horizontal, inmóvil. El de ella.

Respira hondo y trata de moverse, pero el recuerdo de las partes de su cuerpo no coincide con su ubicación real. ¿Dónde tiene cada parte? Una mueca parecida a una sonrisa y la frase de un amigo para describir la resaca: efecto yunque.

Los ojos se abrieron al cielo raso, ningún recuerdo. Al fondo, una puerta cerrada y muda, y la mirada que se acerca: los pies son un bulto y las rodillas una sombra arrugada entre sábanas ásperas. Al final, la figura de un cuerpo horizontal, inmóvil. El de ella.

Respira hondo y trata de moverse, pero el recuerdo de las partes de su cuerpo no coincide con su ubicación real. ¿Dónde tiene cada parte? Una mueca parecida a una sonrisa y la frase de un amigo para describir la resaca: efecto yunque.

Se mueve de costado y logra apoyar un codo. Mal movimiento: un agujero, el agujero en el pecho la atraviesa, la hunde. Y también están esas lágrimas que la humillan, porque ella no quiere ser pura herida, pura carne viva, desvergonzada y desnuda.

Despacio, mueve el otro brazo y comienza a incorporarse, el cuerpo queda arqueado y hay otro agujero, otro ardor, el que pulsa donde nacen sus piernas y la hace sonreír. Ya sentada, sus manos bajan tímidas en el intento de comprobar ese otro dolor. Entonces, aparece nítida la boca desenfundada del polaquito, boca de puro goce y ella que no quiere volver a verlo, aferrada a la certeza de que los instantes que logran alejar el vacío, esa falta eterna y constante, son frágiles e irrepetibles.

La puerta se abrió de golpe y ella apenas logró meter el cuerpo debajo de las sábanas; la cara quedó afuera, desprotegida. Qué chiquita, qué asustada, pensaría su padre, que se acercaba cansado hacia la cama de hospital. Cómo estaba, y hubo caricias reconfortantes. Estaba bien, por suerte no le dolía nada, dijo ella mientras trataba de incorporarse en la cama. El padre se alegraba, “es un buen signo”, dijo sonriendo. “Ahora va a venir el doctor a verte y en un rato nos vamos a casa”. No, no era el más joven. El había tenido que irse, contestó el padre a esos ojos extrañamente desencajados. Le mandaba un beso.

ENTREVISTA

Alicia Borinsky: entre risas, voluptuosidades y verdades

Dianna Niebylski
University of Kentucky

D.N.: Alicia, empiezo nuestra entrevista citándote, pero a tí, no a uno de tus personajes. En el congreso de la Asociación de Literatura Comparada (ACLA) que tuvo lugar el pasado mayo en Puerto Vallarta, respondiste a una pregunta te que te hice sobre el humor en tus novelas con una frase que me pareció inmediatamente memorable (por lo tanto, la anoté de inmediato): “la risa siempre es voluptuosa,” dijiste. En ese momento tuve la sensación de que el comentario surgió de tí espontáneamente pero con una convicción absoluta, aunque también podría haber sido el resultado de haber estado bebiendo margaritas en el bar del hotel, con el mar y la música de los mariachis como trasfondo. Dado que la música y el jolgorio no nos dejaron hablar, prometí continuar esta conversación ni bien se diera la oportunidad. Ahora que se ha dado, ¿puedes elaborar un poco más sobre la conexión que proponías hacer entre la risa y la voluptuosidad?

A.B.: El mar, la luz y el relativo exotismo de ese bienestar para quien está acostumbrada como yo a climas menos hospitalarios bien pueden haberme hecho experimentar la voluptuosidad que percibo implícita en la risa de una manera más inmediata que la acostumbrada. Independientemente de esos factores que en algún momento se llamaban contingentes--como si la vida no estuviera

entretejida por ellos--creo que hay efectivamente una activación física en la celebración o reconocimiento que se trasunta en risa. Es una convulsión, un agitarse, una suerte de corto-circuito que nos recorre el cuerpo y que compromete a toda la persona. Por eso hay una dimensión inapresable en el humor que llega a concretarse en risa, un apuntar hacia algo que acaso esté en una frontera del placer que todavía no nos animamos a explorar.

D.N. Tu respuesta me devuelve a la convicción de que toda risa--excluyo la simple sonrisa de reconocimiento de la categoría 'risa'--está anclada en el cuerpo, como bien lo han notado tanto Hélène Cixous como Rosario Castellanos. Para Rosario, el poder de la risa reside precisamente en el hecho de que "al provocar una reacción física, invita a la acción." Para Cixous, la risa femenina (mejor dicho, la risa producida por las mujeres) va aun más lejos, ya que es capaz de hacer explotar "la ley" sobre la que se apoya toda hegemonía patriarcal. Pero este tipo de risa, la risa de la Medusa de Cixous, la risa corrosiva a la que se refiere Castellanos, la risa de Alicia Borinsky en la costa del Pacífico, o la de las "mina(s) cruel(es)" de tus novelas, es una risa fuerte, enérgica, hasta podríamos decir combativa. Hay otro tipo de risa que también nos hace pensar en la conexión entre la risa y el cuerpo, pero que sería casi lo contrario de la risa voluptuosa que describes arriba: me refiero a la risa nerviosa, lo que en inglés llaman "nervous laughter" or "weak laughter." Efectivamente, en muchas de las novelas canónicas, cuando los personajes femeninos ríen, sólo son capaces de este tipo de risa nerviosa o tímida, a menos que sean personajes francamente malvados (y estos sólo se ríen a sus anchas en los cuentos de hadas, o en las telenovelas). Pero lo interesante es que aún este tipo de risa tiene síntomas obviamente somáticos. ¿Habría otro tipo de voluptuosidad en la risa nerviosa? ¿Un tipo más masoquista del placer que, según Freud, es una de las consecuencias inevitables de la risa--para el que ríe?

A.B.: La risa nerviosa para quien la practica es muy a menudo un sistema de puntuación, una invitación a la complicidad con un público y en ese sentido tiende a funcionar como una seducción frustrada, un fracaso del intento de intimidad. La risa nerviosa le da vergüenza a quien se ríe pero articula también una interpretación de lo hablado a partir del cuerpo; es una celebración en retirada. Un dar la cara y esconderse. No sé si hay realmente risa resignada, más bien, sonrisa de reconocimiento de una situación adversa. Es la actitud

quietista por excelencia. Me resulta sumamente antipática esta última forma de pseudo-humor por su apatía y su afinidad con los estereotipos masoquistas. Me imagino que las falsas víctimas se escudan en sonrisas resignadas para alcanzar el estrellato con su sufrimiento. Su voluptuosidad es muy femenina, en un sentido esterotípico y superado, que confunde femineidad con padecimiento silencioso. Ambos tipos de reacciones están muy emparentadas con el estremecimiento físico y el placer.

DN. En otra ocasión notaste que el humor es lo que le permite al escritor (y muy en particular a la escritora) resistir o eludir el discurso de la victimización. Pareciera haber un paralelo importante entonces, entre tu rechazo o antipatía hacia esta risa débil y timorata y tu resistencia a crear mujeres que están resignadas en tus novelas o poemas. Lo cierto es que cuando aparecen los personajes-víctima en tus novelas (que con frecuencia resultan ser hombres) los demás se burlan despiadadamente de ellos, los abandonan, les pegan tiros. . . en fin, hay un despliegue de malicia hacia los que se apoderan del papel de víctima que hace pensar que las Florence Nightingales de la historia o la literatura nunca te impresionaron demasiado.

A.B.: No sé si la risa débil será la única forma de risa accesible a las víctimas pero si no las practico es porque están ancladas en una sensibilidad que acepta cierta inferioridad para quien habla o escribe y en ese sentido estoy de acuerdo con la interpretación que propones para mi rechazo. El tonito de las víctimas me interesa como espectáculo, como show, y por eso regreso a menudo a los seminarios de Charcot. Me imagino a las mujeres que hacía desfilar delante de sus estudiantes y su público para estudiar sus confusiones y estoy casi segura de que las que caían menos simpáticas eran las incapaces de generar una sonrisa resignada.

D.N. Sin duda, pero me imagino que de haber recreado la escena de los seminarios de Charcot en una de tus novelas hubieras puesto a alguna histérica que no tuviera nada de víctima pasándose las teorías de Charcot por las narices, o el público reaccionando a las explicaciones del eminente médico con una estrepitosa carcajada.

A.B.: En ese mismo contexto, una carcajada proveniente del auditorio le hubiera movido el piso, acaso alterado la construcción de la teoría de la histeria que sigue haciendo daño hasta el día de hoy. En un

contexto más inmediato, el del momento político que nos toca vivir, el humor tiene la capacidad de dismantelar la autoridad de discursos monolíticos e iluminar tanto el absurdo como el ridículo; por eso tiene capacidad transformadora. Nos da vía libre, es el gran desinflador de lo pomposo, el distanciamiento que acaba con la claustrofobia.

D.N.: Habiéndonos acercado a Charcot y con la risa de por medio, la referencia a las teorías del humor de Freud parece de rigor. En su tan citado ensayo, "El chiste y su relación con el inconsciente," éste llega a la conclusión de que los chistes caben dentro de dos categorías: o son "hostiles" y evidencian toda señal de agresión, o son "obscenos," y por lo tanto--de algún modo--exhibicionistas. ¿Te parecen adecuadas estas dos categorías para clasificar no ya al chiste sino al humor en general?

A.B.: El ensayo de Freud es muy revelador e interesante pero me parece que se le escapa algo que desde mi punto de vista es fundamental: la experiencia del absurdo como tal. Es decir, no en tanto esté ligado con la agresión o la defensa, o con lo sexual a través de la obscenidad, sino como una incursión en un universo con otras reglas. Hay una tendencia demasiado prevaleciente (en parte debido a la influencia de Freud pero también a la de los sociólogos) a interpretar el humor como remitiéndonos a un terreno de transacciones con una raíz familiar o como alegoría social. Hay que arriesgarse y darle al absurdo su autonomía y su capacidad de contagio.

D.N.: Peter Berger, un colega tuyo de Boston University, tiene un libro reciente sobre el humor y la risa en el que mantiene que la experiencia del humor (o de lo cómico) y la experiencia sexual tienen un denominador común importante. Por más fugaces que sean, dice Berger, tanto el humor como el sexo tienen la virtud de permitirnos escapar de la cotidianidad o de la normalidad que nos circunda por unos momentos. Es en parte por esto, también según Berger, que ambas experiencias son potencialmente subversivas. El antropólogo Victor Turner diría tal vez que son experiencias "liminales," experiencias que nos hacen cuestionar o transgredir, al menos momentáneamente, las reglas de la normalidad. Menciono todo esto porque me interesa mucho el modo en que tus obras, y muy especialmente tus novelas, mezclan el sexo con la risa. La exageración o la perversión de la sexualidad en tus novelas es una

fuentes constante del absurdo. ¿Hay algún objetivo subliminal detrás de esa tendencia a subrayar el lado absurdo de la sexualidad?

A.B.: De chica en Buenos Aires viajaba mucho en colectivo y me dedicaba a observar a la gente y escuchar sus conversaciones. A los diez, once años, se me ocurría que aquello que veía no podía ser de ningún modo la verdadera vida. Esa gente se comunicaba en clave y simplemente no tenía ganas de que yo supiera o me internara en su secreto. No se trataba del tipo de secreto que sospechan los paranoicos porque en ningún momento pensé que revestiera el menos peligro para mí, simplemente me exilaba, me marginaba de una experiencia que, sin embargo, parecía ofrecérseme en la superficie. De vez en cuando percibía una comunicación más sustancial y era en la forma de una guiñada de ojo, un comentario agresivo, un gesto procaz y fuera de lugar. Desde mi observatorio de entonces aprendí que escuchar significaba aguzar el oído para percibir esa música irreverente que interfiere con la rutina y la ceguera. Esto ha sido una constante en mi obra.

D.N.: Si insisto sobre esta cuestión es porque me fascina esta confluencia de lo erótico con lo cómico. Nos han entrenado--especialmente a las mujeres--a ver el erotismo y la risa como realidades opuestas (de allí que el chiste obsceno tenga la fuerza que tiene). En la misma literatura latinoamericana, las grandes novelas románticas (*María*, *Cumandá*, *Sab*, por ejemplo), lo erótico se asocia no sólo con lo serio sino con lo mortalmente solemne (y lo simplemente mortal, claro). Tus novelas resisten agresivamente la solemnidad al acercarse a lo erótico o a lo pornográfico. Al contrario, no se me ocurre ningún pasaje tuyo en que lo erótico o lo pornográfico no desborden inevitablemente hacia lo cómico, lo absurdo o lo grotesco. Hay un intento de reinventar una epistemología del sexo en todo esto? Y cómo entra la exageración del melodrama o de la novela rosa en tus representaciones de una sexualidad obviamente exagerada?

A.B.: La asociación entre Eros y Thanatos es demasiado estrecha en las literaturas hispánicas; sobre todo en lo que toca el papel de la mujer. Escenas de entrega, de dolor, de aceptación, de virginidades perdidas, arrebatadas, menstruaciones góticas y vejeces de bruja convergen para darnos un vasto fresco al que no me interesa contribuir. La celebración del equívoco, de la fiesta y el circo, la fiesta explosiva y procaz que recorre el melodrama y el absurdo, las

letras de bolero y de tango pensadas en solfa, la apretada mitología de la moda y los negocios de segunda mano, los roces y la pasión intermitente entre amantes que se buscan por ciudades multilingües y pueblos de provincia me estremecen como modo de conocer, de internarse en algo velado por la solemnidad y patetismo de gran parte del tratamiento de lo erótico.

D.N.: Al referirte a la fiesta y el circo, al melodrama y el tango, ¿estás insinuando que el tratamiento del erotismo en tus obras es en parte paródico?

A.B.: No creo que mi humor sea fundamentalmente paródico, pero claro, la interpretación está a cargo de los lectores. Veo una proclividad muy intensa hacia el absurdo que, por definición, trasciende la parodia.

D.N.: Yo al pensar en los aspectos posiblemente paródicos de tu obra pienso en la parodia de géneros más que nada. Recuerdo que en una entrevista con Mónica Sifrin, tú dices que concebiste la idea de escribir *Cine continuado* como una novela picaresca femenina. Y efectivamente, en esta novela (aunque yo diría en todas tus novelas), hay elementos que fácilmente asociamos con la picaresca: el nomadismo de las mujeres, por ejemplo, pero también el estar fuera de ley (y en efecto, la criminalidad) de muchos de los personajes, la pobreza y el deseo de aparentar, el deseo de salir del barrio convertida en ídolo. . . todo esto yo lo asocio con la picaresca, especialmente la picaresca femenina, pero en tu obra aparece exagerado, carnavalizado; es cierto que la picaresca ya de por sí es un género carnavalesco, pero tu novela nos lleva a otro grado de farsa. Es aquí donde yo veo un potencial paródico.

A.B.: No pienso en *Cine continuado* como una novela que intenta reescribir la picaresca tradicional. De haber querido hacer una parodia del género me hubiera tentado reescribir la novela como una novela didáctica, y no lo hago. Lo mismo pasa con *Memorias del seductor abandonado*, aquí tomo las pautas de la novela vaudeville, pero lo que me interesa es apuntar hacia nuevas modalidades, nuevos géneros. Eso no quiere decir que no haya efectos paródicos dentro de mis novelas, los hay, pero yo al menos no las concibo como novelas esencialmente paródicas.

D.N.: Esto lo querré reflexionar más a fondo en algún momento. Siguiendo con géneros, subgéneros o modalidades cómicas, sin embargo, quisiera preguntarte sobre el papel de lo grotesco en tus novelas. Mucho de lo que veo en tu obra, especialmente en cuanto se trata a la representación de personajes femeninos, me hace pensar en las definiciones más recientes sobre lo grotesco, en la obra de Mary Russo o de Kathleen Rowe, por ejemplo, donde se analiza la práctica de lo grotesco como un vehículo de afirmar una subjetividad femenina no pasiva, una subjetividad que excede--visiblemente, marcadamente--los límites del decoro y de la decencia recomendados por la sociedad. ¿Hasta qué punto es consciente la incorporación de lo grotesco en tu obra?

A.B. Las distinciones entre lo bello y lo feo, lo vulgar y lo aristocrático, se han ido esfumando y llegamos al principio del segundo milenio con una carga de fragmentos que tienen una intensa capacidad asociativa. Las mujeres concurren a los desfiles de modas de los grandes modistos saben que en menos de un mes las prendas más exitosas aparecerán en las cadenas de tiendas más baratas al alcance de variados bolsillos, la posibilidad de desplazamientos geográficos le quita jerarquía al exotismo convirtiéndolo en industria de souvenirs, el lenguaje del amor y la intimidad se canta por la radio entremezclado con los desorbitados insultos del rap. Un caleidoscopio de imágenes irrumpe en la sensibilidad literaria y se instala para proponer una textura que acomode ese registro poroso y en constante cambio. Lo grotesco se incorpora en mi escritura como parte del caleidoscopio. No existe de un modo exclusivo. Es decir, no me interesa aislarlo, enmarcarlo, estudiarlo como síntoma o contrastarlo con un ideal hipotético de belleza. Esta ahí. En algunas ocasiones aparece como parte de un subtexto que reinscribe en tono humorístico otras tradiciones y tratamientos de lo grotesco. Intuyo en ese sentido ciertas huellas de mis lecturas de la novela gótica anglosajona, la literatura de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, entre otros.

D.N.: Sobre estas líneas, me interesa preguntarte sobre la *visión* cómica, o serio-cómica, o cómico-absurda, de tus novelas (tomo la frase "comic vision" de Nancy Walker, quien la usa en un sentido bastante amplio para referirse a toda visión que evita reproducir el unamuniano "sentimiento trágico de la vida"). *Mina cruel* empieza con un personaje de quien se dice que "[s]e las arreglaba. . .para construir una frivolidad a la medida de sus sueños." Esta frivolidad

parece ser casi contagiosa entre los personajes de tus novelas, de modo que por una parte está la fiesta, la desfachatez, y la exageración que marcan tanto el tono de tus obras y contribuyen a crear un ambiente de farsa o, más acertadamente quizás, de lo que Susan Sontag clasifica como "camp." Pero por otra parte yo veo un elemento de sátira--sátira con seria intención crítica--bastante fuerte en casi toda tu obra. ¿Domina uno de estos elementos la visión de tus novelas en tu opinión?

A.B. La relativa frivolidad de mis personajes es un ejercicio de estilo. Casi todos ellos, por más vulnerables que sean, poseen la capacidad de autoinventarse de algún modo. Esta característica, profesión lúdica, invitación a la libertad, no constituye de ningún modo un vaciamiento del dominio ético ni mucho menos un relativismo moral de mi parte. No olvidemos que las opiniones de los personajes están integradas en obras que las ofrecen como parte de una combinatoria, un campo energético que las redefine. *Mina cruel* es una novela donde la tortura, la corrupción y el desinterés de los dicadores por su pueblo, por ejemplo, constituyen desde mi punto de vista una clara condena de las sociedades con esas características. No creo que haya ningún lector que pueda terminar la novela sin darse cuenta de que la escena de tortura es una denuncia. Acaso lo enigmático sea el humor negro del texto, pero si bien compromete y vuelve ambiguos otros significados, sobre todo en el orden de la sexualidad, no puede decirse que haya una suspensión y relativismo éticos y morales. Lo mismo sucede con mis otras novelas en órdenes diferentes pero en todas hay posiciones nítidas con respecto a ciertas cuestiones que a mí me parecen fundamentales y otras, sujetas al juego y el azar.

D.N. Efectivamente, detrás del humor negro siempre está la crítica satírica a la que ya hemos aludido, pero la irreverencia que caracteriza tu tono es casi agresiva. La "seria solfa" que, según Saúl Yurkiévich, caracteriza toda tu ficción, transmite una actitud capaz de burlarse de todo y de todos. ¿Qué hay detrás de esta irreverencia? Es simplemente un deseo de sorprender y desestabilizar al lector? ¿O se trata de una actitud más intencionadamente combativa?

A.B.: No me propongo ofender a nadie. Algunos autores deliberadamente transgresivos como Arrabal me parecen ingenuos porque toda transgresión de algún modo refuerza lo que niega. El efecto de

cierta brutalidad, brusquedad, insolencia, carcajada fuera de lugar que hay en mis obras procede de mi decisión de explorar qué pasa cuando se escribe en un estado de intensa alerta. En la ciudad imaginaria donde transcurren mis novelas no hay automatismos de la vida cotidiana tal como la experimentamos fuera del texto. Por eso las fricciones, los contactos carecen de lubricantes diplomáticos y pueden llegar a revelarnos algo que se esconde en muchas de nuestras conversaciones. Nuevamente, como ves, la imagen de un discurso detrás de otro que tenía de chica cuando hacía mis viajes en colectivo o escuchaba a los adultos. Esta vez todos hemos crecido y en vez de ofensa creo que la idea de mi registro es iluminar, invitar a la complicidad y al descaro ante la mentira, descreer porque sospechamos que hay alguna clave escondida y el humor es el camino hacia la verdad.

D.N.: Si el humor es un posible camino hacia la verdad, y el humor es también un modo de descubrir el otro lado o la otra cara de las cosas, ¿qué dices de la posibilidad de un humor subversivo? ¿Hay un intento de subversión detrás de las muchas modalidades de la risa en tus obras?

A.B.: Mi humor es subversivo en el sentido de invitar a ejercer esa lucidez del desasimiento y por eso tiende a poner entre paréntesis ciertas realidades institucionales. Una de las maneras en que se manifiesta es en la invención de instituciones como "AMAR" ("Academia Masculina de Actividades Recreativas"), en Sueños del seductor abandonado, o en la organización de las chicas del culto de eva (que están ahí por la manzana) en Cine continuado. No sé qué constituiría un intento serio de subversión en los términos de interpretación; en la práctica, cuando trabajo, mi humor no es frívolo sino que compromete la zona más intensa y enigmática de mi escritura.

DN: Como se sabe, traducir el humor es siempre tarea ardua, a veces imposible. En tu caso tiene que ser particularmente difícil, precisamente por tratarse de un humor plenamente arraigado en un ambiente porteño (o al menos netamente suramericano), y con una serie de referencias--importantes para tus tramas--a la cultura popular hispanoamericana. A pesar de ello, tus obras se traducen con gran celeridad. Tú has dicho en varias ocasiones que la traducción de tus obras es en cierto modo un esfuerzo colectivo (las traducciones son de Cola Franzen, pero tú contribuyes activamente

a ellas). ¿Cómo resuelven tú y tu traductora, Cola Franzen, el serio problema de traducir el humor a través de fronteras no sólo lingüísticas sino también socio-culturales?

A.B.: La traducción es sobre todo un ejercicio intuitivo. Cola Franzen, que ha traducido mi obra publicada en inglés hasta el momento, posee una gran intuición y conocimiento de mis textos. No tenemos una fórmula precisa de trabajo; hay consultas, re-escrituras, cartas, caminatas, conversaciones acerca de música y cine (ya que el tango, el bolero y el cine son esenciales para entender mi obra) y una corrección continua. El momento más importante de la traducción de mis cosas es el hallazgo del tono, la recreación de algo que a veces approximo al equivalente lingüístico de la expresión de la cara de Buster Keaton. Por suerte, Cola Franzen ha dado en la tecla con el tono porque mi perspectiva reside primariamente en él; las situaciones individuales son menos elusivas y las elaboramos con mayor abandono una vez logrado lo otro. Dado que no hay aparentemente ejemplos de un humor femenino como el que se encuentra en mi obra, tenemos por un lado una gran libertad y por otro el riesgo del vacío. Con respecto a las cuestiones culturales hay algunas que hemos resuelto con mi invención de algunas canciones en inglés para sustituir las que propongo en el original en castellano; en otros hemos conservado el castellano. Evidentemente a medida que el castellano se incorpore cada vez más al inglés las traducciones irán cambiando de naturaleza.

D.N.: Alicia, veo que se nos está acabando el tiempo, pero me quedan dos preguntas más si me permites. Yo veo en tus novelas un interés por experimentar con varios géneros o subgéneros, pero también veo que todos estos géneros pertenecen a la gama de cómico-crítico, donde gran parte de lo que provoca risa acusa o transparenta una actitud satírica que va en serio. Dentro de estos parámetros, *Mina cruel* puede ser leída como una satírica cómica (bastante negra, por cierto) en donde se entremezclan las preocupaciones de la novela del exilio con las de la novela de la dictadura; *Sueños de un seductor*, como tú misma has dicho, es una novela *vaudeville* que festeja el desenfado del espectáculo popular, pero detrás de las exageraciones carnalescas--de la "Academia" masculina, o del "Asilo" de las mujeres feas, por ejemplo, está otra vez la crítica satírica: se satiriza, entre otras cosas, la economía política que ha polarizado y desintegrado al país en que ocurren en esas cosas absurdas; *Cine continuado*, con todos sus elementos neo-picarescos

y sus mujeres esquizofrénicas y ultra-metabólicas, nos da una imagen--totalmente alucinada, por cierto--de una urbe posmoderna dominada y esclavizada por los medios de comunicación masiva y el culto a los ídolos populares. De modo que detrás de la visión cómico-absurda parece haber un intento crítico cuidadosamente pensada. ¿Tú te has planteado algún tipo de trayectoria novelística en algún momento?

A.B.: Seguramente hay una trayectoria en mis libros pero no pienso mi obra en esos términos. Mi práctica del humor no es, como en el caso de otros escritores, un ejercicio de control y manipulación. Cortázar se caracterizó una vez a sí mismo como un "jugador jugado." Esta frase manifiesta bien mi propia falta de distancia con respecto al humor de mis textos.

D.N.: Termino con una pregunta más autobiográfica. El sentido del humor, la capacidad de producirlo, siempre nos viene de alguna parte, aunque no siempre sabemos o recordamos de dónde. En tu caso, ¿hay presencias tempranas que te hicieron optar por el camino de la risa y no por uno de los otros dos caminos que Rosario Castellanos considera alternativos pero inferiores (las lágrimas, la recriminación)?

A.B.: Uno de mis abuelos, judío polaco refugiado en Argentina, me contaba historias de la guerra, de su milagrosa salvación y de la muerte de gran parte de nuestra familia a través de anécdotas en las que imitaba las voces de cada uno de los personajes involucrados. Mientras caminábamos por la calle y se interrumpía para comentar las dimensiones de los traseros de las mujeres que pasaban, dándome consejos alimenticios para que no desarrollara los excesos de las menos atractivas, contaba sus historias en idisch, con partes en polaco, ruso y alemán. Yo entendía el idisch y el alemán pero nada de ruso ni de polaco. Sin embargo, mientras conversábamos era claro que había que burlarse de la maldad y la mezquindad de algunos y celebrar la desafortunada circunstancia que hizo que mi abuelo con el estómago trinando de hambre y una barra de chocolate en el bolsillo atravesara una distancia de un día entero reservando el chocolate para sus hijos. Nunca me pareció raro el humor de mi abuelo. Mi padre, criado en Argentina, era un gran amante del tango y del cine. Hablaba en solfa de los actores y actrices de Hollywood, practicaba la "cargada" y le parecía importante tener aquello que en Buenos Aires se llama "pinta."

Ambos fueron influencias formadoras en mi vida. Junto a la familia real está la construida. Allí se encuentran Lewis Carroll, Macedonio Fernández, Buster Keaton, los hermanos Marx, y los ojos de esas mujeres sin sentido del humor pero por eso comiquísimas, como María Félix y Theda Bara. La respuesta a todo lo demás está en las obras y yo también la busco.

Boston-Chicago, noviembre y diciembre de 1998

RESEÑAS

Parizad Tamara Dejbord. *Cristina Peri Rossi: Escritora del Exilio*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1998.

La narrativa de Cristina Peri Rossi se constituye en este fin de siglo como un producto complejo, que crece y se modifica con cada nueva obra de su autora. El estudio de Parizad Tamara Dejbord traza una línea de análisis que va desde los primeros cuentos de la escritora uruguaya hasta la novela *Solitario de amor*, publicada en 1990. Dejbord sostiene con impecable coherencia que el tema del exilio atraviesa toda la obra de Peri Rossi: se va gestando inicialmente como un sentimiento de alienación general; luego el exilio territorial sufrido por la autora es reelaborado de manera única con respecto a otra literatura del exilio; y finalmente se encarna en un exilio primigenio, absoluto, del sujeto con respecto a una unidad inalcanzable.

El texto de Dejbord es exhaustivo. En la introducción se anuncia como parte de un proyecto mayor sobre la novela del exilio, que busca además explorar esta noción no simplemente como la separación de la tierra natal, sino como el ámbito que permite "cuestionar y desmitificar la concepción misma de una identidad unitaria". Por esta razón, el libro se inicia con un primer capítulo que da cuenta del tópico del exilio desde la particular circunstancia histórico-política que lleva a los escritores del Cono Sur al exilio, pasando por las primeras manifestaciones del exilio en la literatura (con menciones a textos como el Génesis y el Exodo) y por las teorías acerca del exilio en el pensamiento contemporáneo (Paul Tabori, Bettina Knapp y Julia Kristeva se encuentran entre los autores más citados, pero es la obra de esta última la que más influencia el trabajo de Dejbord). De ahí en adelante el texto se centra en la obra de Cristina Peri Rossi.

Dejbord hace un recuento detallado de la vida y obra de la autora e incluye una reveladora entrevista como apéndice de su estudio. Sólo esto sería suficiente para hacer de este libro una herramienta indispensable para cualquier estudioso de la obra de Peri Rossi. Los datos bio-bibliográficos son expuestos con gran detalle y se ofrece también referencia a la crítica surgida a partir de la obra de la escritora uruguaya. Pero además el texto aborda una cuestión seminal en la producción literaria de Peri Rossi: el

exilio comprendido como una clave para entender tanto la construcción de la identidad del sujeto, como los problemas en la relación entre individuo y sociedad.

Dejbord sostiene que existe un paralelo entre la vida de la autora y la manera en la que el tema del exilio se elabora en su obra. La sensación de marginalidad y alienación y una actitud contestataria, de disidencia, frente a las estructuras sociales establecidas, se manifiestan de manera consciente en Peri Rossi desde muy temprano, y encuentran una salida literaria incluso en sus primeros textos. Más adelante, circunstancias personales y políticas específicas obligan a Peri Rossi a abandonar el país y sufrir en carne propia la experiencia del destierro, la condición de ser extranjera, que elaborará con particular intensidad en *La nave de los locos*.

El punto central del argumento de Dejbord es que el tema del exilio abarca la obra completa de la autora: primero se manifiesta como la actitud del individuo que se siente al margen de la sociedad, excluido del mundo de quienes controlan las reglas (los niños frente al mundo de los adultos, las mujeres en una sociedad androcéntrica y patriarcal, etc.); luego, la elaboración explícita del tema del exilio territorial y finalmente, el exilio como condición de desarraigo existencial.

Estas dos últimas instancias, que corresponden al capítulo 4, dedicado a *La nave de los locos*, y al capítulo 5, dedicado a *Solitario de amor*, son particularmente interesantes. Dejbord compara *La nave de los locos* con otras novelas del exilio producidas por escritoras del Cono Sur durante la misma época y señala una diferencia notable en la obra de Peri Rossi: en ella el exilio no es simplemente la separación con respecto a un territorio específico, estar "aquí" en lugar de estar "allá", sino que se trata de algo más complejo, de una experiencia de disgregación que cuestiona cualquier identidad como estrictamente oposicional. La condición del exilio revela que no sólo el ser extranjero es arbitrario (se es extranjero en un país, pero no en otro), sino que todos los conceptos que señalan identidad tales como la nacionalidad, el nombre e incluso el género sexual, pueden ser cuestionados. Dejbord analiza todos los mecanismos utilizados por la novela de Peri Rossi para construir una imagen compleja e inasible de la identidad, a través de la experiencia del exilio.

En el capítulo dedicado a *Solitario de amor* interpreta el discurso amoroso como una manifestación peculiar de la sensación del exilio: el enamorado como exiliado del cuerpo de la amada, de la unidad total a la que se aspira con ella. Esta sensación de desarraigo es una encarnación de la que llama "el exilio primario": "la expulsión del *adentro* del cuerpo físico de la madre durante el nacimiento". El análisis minucioso que Dejbord hace del discurso amoroso en *Solitario de amor* sustenta ampliamente esa lectura. Desde esa perspectiva ampliada, *Solitario de amor* puede ser comprendida, como sostiene Dejbord, como una novela del exilio, y esto

aporta una visión más completa sobre la problemática del desarraigo en la obra de Cristina Peri Rossi.

El estudio de Dejbord permite apreciar las distintas manifestaciones que el exilio toma en la obra de Peri Rossi, desde el desgarramiento producido en el sujeto por un sistema político represivo que lo separa del lugar de origen, hasta esa separación primaria entre el niño y la madre, reproducida luego en el anhelo de integrarse al cuerpo de la amada. El análisis de los recursos lingüísticos y de las estrategias narrativas empleadas por Peri Rossi revela una noción del exilio que conduce al cuestionamiento de cualquier postulado de identidad unitaria: en la obra de Cristina Peri Rossi "lo incompleto, lo fragmentario y lo disperso apuntan ... a la ruptura con la noción de unidad textual". Esa ruptura es el correlato discursivo de una integración siempre elusiva, ya sea con la propia identidad, con la tierra natal o con el cuerpo de la madre. El trabajo devela una línea de lectura muy enriquecedora para la obra de Cristina Peri Rossi.

La edición de este trabajo tiene, sin embargo, algunos problemas que es necesario señalar. En primer lugar, un error editorial presenta una fotografía de Dejbord en la carátula del libro, lo que puede resultar confuso para los lectores, puesto que el lector podría asumir que se trata de una foto de Peri Rossi, que es de quien trata el libro. Luego, se encuentran algunas erratas, entre las más graves, un error tipográfico en la referencia que la solapa del libro hace del renombrado crítico chileno Cedomil Goic. Estos son detalles superficiales que no afectan el valor de la obra. Un problema algo más serio es la sobreabundancia de notas a pie de página que por momentos llega a entorpecer la fluidez de la lectura. No hay siempre consistencia en la manera de citar. Las referencias a los textos se hacen a veces en las notas y a veces se incluyen en el propio desarrollo argumental. La mayoría de las notas hubieran podido incorporarse al texto u obviarse, facilitando así para el lector la tarea de concentrarse en un argumento que por momentos es de extrema densidad teórica.

Estos problemas son, no obstante, superables, y *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio* constituye un aporte innegable a la crítica de una obra creciente y compleja, como lo es la producción narrativa de Cristina Peri Rossi.

José Antonio Mazzotti. *Coros Mestizos del Inca Garcilaso: Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Si los procesos culturales que se dan en contextos coloniales no pueden reducirse ni mecánicamente ni maniqueamente a una relación de dominio y subordinación, ¿cuáles son entonces las formas de interacción que se dan en un contexto como la colonización americana? Presente en Bello, Bolívar, Sarmiento, Martí, y más recientemente Arguedas, Rama, García Canclini, Cornejo Polar, Pratt, Gruzinski, para mencionar sólo algunos, ésta ha sido una pregunta clave para el quehacer intelectual latinoamericano y latinoamericanista. El libro *Coros mestizos* de José Antonio Mazzotti, enfocado en uno de los primeros exponentes en este debate, el Inca Garcilaso, constituye un valioso aporte a esta polémica latinoamericana al invitarnos a ver los *Comentarios reales* (1609, 1617) como un texto que pertenece simultáneamente, aunque no necesariamente en forma armónica, a dos tradiciones culturales en conflicto. Este estudio contribuye a conceptualizar esta historia de confluencias, interferencias, yuxtaposiciones y plurivalencias mediante el término “coralidad mestiza”, el cual nos ilustra con la siguiente imagen: “se conforma, como las iglesias barrocas sobre los muros de piedras incaicas, por una confluencia de discursos que se soportan mutuamente pero que no tienen por qué ser enteramente congruentes” (170). El concepto de “coralidad” es en sí una matización del concepto bakhtiniano de polifonía, buscando adaptarlo al contexto pluricultural andino y como parte de una propuesta de crear herramientas teóricas latinoamericanas, propuesta sin duda válida y necesaria (99).

Mazzotti argumenta que se ha prestado mayor atención al código europeo en los *Comentarios* y nos invita a ver este texto desde la perspectiva andina, sin que lo uno excluya lo otro. El reto es que muchos aspectos andinos no son tan evidentes en la obra, al menos desde una lectura que tiende a privilegiar lo europeo o carece de la competencia cultural adecuada. Sin embargo, lo andino está allí: un subtexto cuyas ‘resonancias’ podemos escuchar examinando el texto en el universo cultural nativo.

El libro está dividido en dos partes. La primera parte está dedicada a establecer los vínculos, directos o posibles, del texto de Garcilaso con la

tradición discursiva cuzqueña. El primer capítulo abre abordando una problemática insoslayable: las fuentes andinas de los *Comentarios reales*, claves para Garcilaso en la validación de su historia en relación a los cronistas españoles. Ya que no hay otra posibilidad de corroborar la existencia de dichas fuentes aparte de lo que nos dice el propio Garcilaso, Mazzotti propone ver el texto desde su recepción: qué rasgos genéricos, estilísticos y discursivos en general lo vinculan a las tradiciones discursivas andinas. Esta labor la emprende estableciendo lo que constituya dicha tradición discursiva cuzqueña, basándose principalmente en varios textos andinos posconquista en los cuales encontramos rasgos o “interferencias” de la oralidad quechua y las formas discursivas andinas: la *Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los Incas* [1542] de los *kipukamayuc* o historiadores indígenas oficiales al gobernador Vaca de Castro, la *Suma y narración de los Incas* [1548-1556] de Juan Díez de Betanzos y la *Instrucción* [1570] de Titu Cusi Yupanqui. El segundo capítulo se centra ya en los *Comentarios reales*. El análisis del relato de Cusi Huallpa (tío de Garcilaso) sobre el origen de los Incas revela una multiplicidad y superposición de voces en la cual no siempre sabemos quién o quiénes hablan (107 y ss.). Esta coralidad no se limita a este fragmento fundacional, sino que se encuentra a lo largo de la obra. Esta primera parte concluye argumentando la necesidad de consultar las ediciones princeps de los *Comentarios* debido a que la puntuación moderna y el sistema de comillas, ajenos a este texto del siglo XVII, altera considerablemente su ritmo y sentido.

La segunda parte propone ver los *Comentarios reales* en el universo simbólico andino, basándose en parte en estudios antropológicos que sustentan — hasta donde puedo juzgar no siendo un experto andinista — adecuadamente la lectura andina de los *Comentarios* que propone Mazzotti. Varios elementos del texto que han sido leídos por la crítica como parte de la tradición europea son ahora vistos desde una perspectiva andina, la cual no necesariamente excluye la primera lectura. Por ejemplo, en la primera parte Garcilaso habla de las edades espirituales del mundo andino. Estas han sido vistas como una adaptación del esquema agustiniano que explica las eras del mundo según la llegada de Cristo: de las tinieblas a la plena luz. Las imágenes usadas por Garcilaso no son unívocas y pueden ser leídas desde las dos tradiciones. Cristo es “el sol de justicia”, imagen presente en la iconografía cristiana europea. Ahora bien, ¿qué significado tiene esta imagen desde la perspectiva andina? Según Mazzotti, esta imagen no tiene valor unívoco en el mundo andino, pero puede llegar a significar casi lo opuesto, el sol de justicia es la llegada del caos (con la colonización española) (192 y ss. y en especial la figura 6, 207). El apartado “La visión agraria y las imágenes de la naturaleza” es otro ejemplo de pasajes en los *Comentarios* que no pueden reducirse al código europeo: la visión andina confluye con el modelo neoplatónico (225) y se apela también a la imagen

de la flagelación del cuerpo para criticar la excesiva explotación minera colonial (237). El cuarto capítulo continúa esta línea de investigación, a cada paso proponiendo una lectura andina de varios elementos de *Comentarios*, como la referencia a la cruz, el rayo, el arco iris y las parejas de aves y felinos, así como la visión de Cuzco de Garcilaso, donde la fortaleza de saqsawaman es vista como un arco iris que corona la ciudad crucificada (280). En este capítulo se discute también la polémica caracterización de Gonzalo Pizarro en los *Comentarios*, héroe y rebelde a la vez (300). Mazzotti argumenta que ciertas evocaciones del mundo andino, como la ruta de la campaña de Pizarro, la cual pasa por lugares sagrados, conceden a la figura del conquistador un perfil místico, como una continuación del poderío antiguo de los incas (313). Hacia donde esto apunta, según Mazzotti, es a un programa político andino que resultaría en una aristocracia mestiza, fruto de la unión de los encomenderos y la nobleza indígena (318).

El libro concluye con un "epílogo" que reexamina varios de los puntos discutidos (coralidad mestiza, el sujeto mestizo y la escritura de la historia, etc.) y los conecta con otros temas como el de la nación.

Para concluir, *Coros mestizos* logran de hecho armar un corpus bastante convincente de posibles 'resonancias' andinas en los *Comentarios* que sustentan la tesis central del libro, compleja plurivalencia o 'coralidad' del texto colonial. Se logra con esto un aporte significativo al estudio de este texto en particular pero también al campo de los estudios coloniales y latinoamericanos en general.

Luis Fernando Restrepo
University of Arkansas, Fayetteville

Serge Gruzinski *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. [1990] México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Con este llamativo título el autor de *La colonisation de l'imaginaire* (1988), Serge Gruzinski, invoca los conflictos en torno a la imagen que han existido en las Américas desde la colonización hasta nuestra posmodernidad. Este estudio nos revela que las Américas son desde muy temprana edad una sociedad consumidora de imágenes, aunque de forma nada pasiva. La imagen, más que la letra, permea todos ámbitos de la vida, redefine los espacios, los sujetos y colectividades hispanoamericanos. Esta ha sido y es medio y mediación por excelencia de los proyectos de colonización y occidentalización de las Américas. Pero en el choque y la violencia del 'encuentro' la imagen no deja de ser problemática: su historia es una de equívocos, transacciones, interpretaciones, sustituciones y persecuciones. En *La guerra de las imágenes*, Gruzinski nos traza los principales periodos de la historia de la imagen en las Américas. Aunque el estudio abarca desde el periodo antillano hasta la era de Televisa y la globalización, su parte medular es el examen de las políticas culturales en el México central entre los siglos XVII y XVIII, desde las campañas iconoclastas de Cortés hasta la propulsión del culto a la virgen de Tepeyac (o Guadalupe) en el siglo XVIII.

Basado en una amplia base documental — códigos, crónicas, fondos inquisicionales, etc. — el estudio es meritorio por explotar a fondo sus presupuestos teóricos, los cuales podríamos denominar como 'estudios culturales', por lo cual entendemos estudios que atraviesan las fronteras disciplinarios para examinar lo social en términos de los medios y procesos de significación y sobretodo, teniendo en cuenta los contextos de poder. En cuanto a la imagen específicamente, Gruzinski afirma la necesidad de superar el pensamiento dual (significado/significante, forma/contenido) y aquellas categorías y clasificaciones que aplicamos a las imágenes que son inherentes a una concepción culta de raíces aristotélicas y renacentistas cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos (14). Su estudio no se limita por lo tanto a las tradiciones cultas. La invasión

de las imágenes cristianas es vista a la par de la llegada de los naipes (83). El léxico crítico contemporáneo en torno a la imagen es usado fructuosamente para ayudarnos a visualizar el remoto pasado colonial y a ver sus afinidades con nuestro presente. Los frescos didácticos de los franciscanos del siglo XVI son vistos como pantallas gigantes o análogos a los proyectos de los muralistas posrevolucionarios.

Gruzinski busca presentar a la vez los programas y políticas de los colonizadores en torno a la imagen y las respuestas amerindias o mestizas a dichas políticas teniendo en cuenta las tradiciones iconográficas de ambos lados del Atlántico. El libro está organizado cronológicamente. El primer capítulo titulado "Puntos de referencia" se enfoca en la experiencia antillana: los textos de Colón, el religioso Ramón Pané y Pedro Mártir sobre las 'estatuas', 'figuras' o "zemfés". Gruzinski resalta cómo Colón está más preocupado por la función de estos objetos que por lo que representan (19). Ve en Pané un gesto etnográfico poco común en la historia de la colonización, esto es, el indagar en la especificidad de los zemfés. Se trataba en todo caso, de una etnografía unidireccional: las imágenes cristianas no estaban 'abiertas' a la interpretación. El hermano de Colón, por ejemplo, hacia 1496 quema varios indígenas que habían tomado las imágenes cristianas y las enterraron en sus campos de cultivo y luego orinaron sobre ellas diciendo: "ahora serán buenos y grandes tus frutos" (22). Es razonable pensar, como afirma, que más que una profanación se trata de un ritual de fertilidad que parece conferir poder germinador a la imagen. Para Pedro Mártir, sin embargo, los zemfés son descontextualizados y leídos según las tradiciones europeas. Son tomados en espectros, un paso decisivo en la demonización de las imágenes amerindias: "Zemi-espectro, zemf-diablo, zemf ídolo; por deslizamientos sucesivos, el objeto se pierde entre los marbetes familiares, desaparece bajo las denominaciones convenidas" (29). Cuando las imágenes pierden para los europeos su especificidad y son identificadas como ídolos — la otredad de la imagen cristiana — se lanza entonces la guerra de las imágenes.

El segundo capítulo, "La guerra" examina las fervorosas campañas de destrucción de los ídolos de Cortés, quien personalmente los arroja de los cúes (templos) y manda pintar de blanco sus paredes y colocar allí imágenes cristianas. Con estas sustituciones, que preservan los espacios sagrados prehispánicos, se continúa la historia de equívocos. Por ejemplo, los indígenas del Tabasco adoptan un imagen de la Virgen que les da Cortés, bautizándola *Tececiguata*, la "Gran Señora", probablemente considerándola como una de sus diosas-madres (49). Esta historia de ambivalencias requiere examinar qué significaba la imagen para los españoles tanto como para las culturas mesoamericanas. Gruzinski analiza estas diferencias minuciosamente, entre las cuales están la relación de la imagen con la divinidad. Con el riesgo de simplificar en exceso lo expuesto por Gruzinski,

en la tradición europea existe una clara separación entre el soporte material de la imagen (la pintura, el recuadro) y lo que ésta representa. En la noción nahua, en cambio, el concepto de *ixiptla* “era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un “ser-ahí”, sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material” (61).

El tercer capítulo, “Las paredes de imágenes” examina los proyectos evangelizadores de los franciscanos en México, los cuales apelaron al poder de la imagen, dadas las dificultades lingüísticas para su labor misionera. Emplearon la pintura, los murales y las representaciones dramáticas en un movimiento que no escapó la historia de equívocos inaugurada con Colón. Además, ¿cómo justificar la destrucción de las imágenes amerindias al mismo tiempo que se propagaban las imágenes cristianas? Gruzinski examina diversos aspectos y problemas de este programa didáctico, por ejemplo, la presencia de la pintura flamenca y del *Quattrocento*, el impacto de la reproducción mecánica del grabado, las copias indígenas de los grabado europeos, la relación entre imagen y arquitectura y el orden espacial que juntas construyen, la diferencia entre la noción de teatro hispánica y la nahuatl, etc. En resumen, el proyecto franciscano desborda las lecciones evangelizadoras:

No sólo se trata del descubrimiento de un repertorio iconográfico inédito, sino de la imposición de lo que el Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia. De hecho, bajo las redes estilísticas y perceptuales operan otras redes que componen una armadura conceptual y afectiva, la cual organiza inconscientemente todas las categorías de nuestra relación con la realidad. (90)

El cuarto capítulo, “Los efectos admirables de la imagen barroca” trata cambios decisivos en las políticas culturales a mediados del siglo XVI que facilitan el despliegue sin precedente de la imagen barroca, híbrida, la cual invadirá todos los ámbitos de la vida. En México, al frente de esta nueva política, aún a la Contrarreforma, estaba el Arzobispo granadino Alonso de Montufar, cuya experiencia con la España musulmana le sirvió para formular una forma de cristianismo más compatible con la tradición autóctona (106). Fue Montufar quien comisionó una imagen de la virgen de factura indígena para el templo prehispánico en la colina de Tepeyec. Sin embargo, la versión más conocida de esta virgen surgirá a mediados del siglo XVII, a partir de la publicación de la obra *Imagen de la Virgen, Madre de Dios de Guadalupe* (1648) por el sacerdote bachiller Miguel Sánchez. Es aquí, en pleno barroco, una época de gran conciencia sobre las vicitudes de la representación (el artificio), donde se borran los orígenes humanos de la imagen y se sobreimpone la historia de la aparición de la virgen al indio Juan Diego. Con la “fiesta barroca”, la imagen guadalupana,

como otras imágenes sagradas, se torna en un poderoso elemento de cohesión social en la pluriétnica Nueva España.

El quinto capítulo, "Los consumidores de imágenes", expone cómo la sociedad novoespañola rebasa las expectativas de Montufar al convertirse en una adicta al espectáculo. La imagen coloniza lo cotidiano: las tabaqueras, los abanicos, los relojes adornados, las mantas, las medias, el pan, los bizcochos y golosinas en un proceso donde se confunde lo religioso, lo comercial, la decoración, la elegancia o la piedad (160). Aunque la minoría letrada trate de imponer un muro protector a la interpretación de la imagen, aquí y allá surgen leyendas heterodoxas, y se producen y reproducen imágenes híbridas, heterodoxas y clandestinas (161). Este capítulo también examina el papel de la imagen en la constitución del sujeto moderno individualizado, en un giro que podríamos llamar foucaultiano. Por último el capítulo cierra con un análisis de las formas mesoamericanas de consumo de la imagen. Se toma en cuenta la tradición prehispánica de apropiarse de las imágenes de los vencidos, una receptividad, arte de reutilización o estrategia de apropiación que modeló la forma como se vieron y recibieron las imágenes de los conquistadores (173). Pero los imaginarios de esta región mesoamericana fueron muy variados, los santos, las cofradías, los rituales terapéuticos, el consumo de alucinógenos, etc. todos ellos reconfiguran la memoria y la conciencia individual y colectiva amerindia.

El libro cierra con un apartado titulado "De la Ilustración a Televisa" que no está numerado como capítulo y que constituye un tipo de epílogo o proyección del estudio que esboza con agudeza pero sin mayor profundidad las políticas culturales en este lapso histórico. La mirada disciplinaria ilustrada, por ejemplo, mira con desconfianza el culto popular e intenta regularlo. En la guerra de la Independencia, la virgen de Guadalupe es tomada por los criollos para enfrentarse a las tropas realistas quienes se abanderan a la Virgen de los Remedios. El epílogo concluye con una mirada no sin reservas a la época de la proliferación de imágenes electrónicas, un neobarroco donde las aperturas tecnológicas (el video, cable, satélites, computadores, video-juegos, etc.) no necesariamente implican una apertura ideológica o una verdadera democratización de la imagen. Los nuevos imperios de la comunicación masiva no han de sernos hoy extraños: "la experiencia individual y colectiva de los consumidores de imágenes de la época colonial ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra esta aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario" (214).

En resumidas cuentas tenemos un excelente estudio sobre el papel mediador de la imagen en el proceso de colonización de las Américas, en especial en lo tocante al México de los siglos XVI y XVII. Asimismo *La guerra de las imágenes* engancha los estudios coloniales en el debate sobre la cultura contemporánea latinoamericana, el cual vemos, por ejemplo, en

los estudios de Jesús Martín Barbero, Nestor García Canclini, Beatriz Sarlo, Jean Franco, etc. aunque presente en la reflexión latinoamericana desde hace décadas (i.e., Alejo Carpentier, Octavio Paz y el movimiento antropófago brasileño) y llevado a la pantalla recientemente por Paul Leduc en *Barroco* (México 1989). En este debate general se consideran las contradicciones y complejidades de la historia latinoamericana como partes integrales de la historia de occidente y la modernidad.

Luis Fernando Restrepo
University of Arkansas, Fayetteville

OBRAS CITADAS

Franco, Jean, ed. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Gracia Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Gruzinski, Serge. *Colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1988.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2a ed. México: Ediciones G. Gili, 1991.

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

Edith Dimo and Amarilis Hidalgo de Jesús, eds. *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila, 1995.

The work of feminist scholars in the past few decades has done much to call attention to the literary accomplishments of Latin American women writers. In spite of the explosion of literary criticism concerned with Spanish American women writers (and the commercial success of contemporary writers such as Isabel Allende and Laura Esquivel), few women novelists have gained the same sort of international recognition as their male peers. The "Boom," for example, is markedly male. Granted, a small body of works by twentieth-century women writers has made the "canonical spotlight". But behind the few widely recognized figures are a number of Spanish American women writers whose work is beginning to receive more extensive critical attention (Rosario Castellanos, Luisa Valenzuela, and Rosario Ferré come to mind). The growing interest in writers previously overshadowed by larger figures (fueled by post-Boom burnout, perhaps?), combined with the growing tendency to examine narrative texts using diverse critical approaches, promises a more comprehensive (as well as more inclusive) analysis of not only "women's literature," but Spanish American Literature as a whole.

Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX, edited by Edith Dimo and Amarilis Hidalgo de Jesús, marks such an attempt to broaden the scope of literary criticism. The collection suggests a number of interesting questions about how we might envision a tradition of women's writing, not only in Venezuela, but also in Spanish America as a whole. Indeed, the editors emphasize that one of the goals of their project is to examine the woman writer's place in Latin America. The essays strive for depth by focusing on a specific geopolitical region, while they show breadth in their coverage of twentieth century authors, including Ana Rosa Angarita, Laura Antillano, Silda Cordoliani, Milagros Mata Gil, Alicia Freilich, María Luisa Lázzaro, Antonieta Madrid, Stefanía Mosca, Antonia Palacios, Lucila Palacios, Nery Russo, Lourdes Sifontes, Victoria de Stefano, Gloria Stolk, Ana Teresa Torres, and Ángela Zago.

Any discussion of Venezuelan women authors is bound to begin with one of the country's best-known novelists, male or female: Teresa de la Parra. The editors contend that we might view Parra as the central creative figure around whom the Venezuelan tradition of women's writing is formed. *Ifigenia* (1924), they argue, functions as "texto motor" which has driven subsequent developments in this narrative tradition, producing "un desaffo al orden convencional a través de la elaboración de un discurso que ... intenta dar inicio a la participación de la mujer-escritora en el proceso histórico-social latinoamericano" (13). Parra initiates a literary tradition that is conscious of the subversiveness of writing itself. Accordingly, the collection begins with two essays that reexamine Teresa de la Parra's *Ifigenia*: Claire Emilie Martin's "*Ifigenia* y el lenguaje de la moda" and Patricia Dórame-Holoviak's "*Ifigenia*, aquella vieja moral: elaboración de la palabra, elaboración del cuerpo." These two essays reveal one of the larger thematic concerns of the volume — women's bodies and bodies of writing, "el cuerpo de la mujer y el cuerpo de la escritura" (9) as the editors describe it in their introduction. The rest of the collection builds on this theme as it relates to others, including but not limited to rape and domestic violence, exile and memory, women's relationship to historical and political discourse, masculine and feminine difference, identity formation and subjectivity, and issues of genre and narrative voice. These themes point to similarities as well as differences among the body of texts, and a number of the authors situate the text(s) at hand in a larger literary context, one which goes beyond the boundaries of Venezuela or Latin America.

Due to the large number of essays (twenty), I can only briefly mention a few here. Patricia Dórame-Holoviak's study of Lucila Palacios's narrative *Tres palabras y una mujer* traces the negative consequences of the limitations placed on women in bourgeois society of the 1940s, arguing that the privileged relation "entre la voz y la escritura" becomes subversive in Palacios's text. A number of essays explore the treatment of political discourse in Venezuelan women's novels, another part of the tradition which might be traced back to Parra, who meticulously wove politics into the plot and character of *Ifigenia*. In the texts examined here, political discourse is manifested through often violent means, such as Yesenia Milmar Rodríguez's attention to the historical background of the 1960s guerilla movements in her analysis of "El discurso político en la voz de una mujer en *Aquí no ha pasado nada* y *Existe la vida*, de Ángela Zago." Alicia Kozameh delves into the relationship between women's oppression and military might via the figure of the *caudillo* in "Ficción e historia en *La mujer del caudillo* del Nery Russo." Kozameh's essay builds on the connection between political repression and women's repression outlined

earlier in Alejandro Bernal's juxtapositioning of Antonieta Madrid's novel *No es tiempo para rosas rojas* with her collection of essays *Lo bello es feo*.

Fernando Reati's examination of Alicia Freilich's novel *Colombina descubierta*, foregrounds the ways in which Freilich fragments the historical subject in order to question the idea of a unified historiographical narrative. Situating the novel in the context of the many retellings of the story of Cristóbal Colón which appeared around 1992, the 500 year anniversary of his arrival in America, Reati draws attention to the questions raised by the novel about the relationship of marginalized groups to History. Historical concerns also play a central part in Cynthia Tompkins's "La re-escritura de la historia en *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres" and the articles by Gloria da Cunha-Giabbai and Steven M. DuPouy, which examine the uses of discourses of history and myth in novels by Ana Teresa Torres and Lourdes Sifontes, respectively.

A number of the essays in the collection focus on issues of subjectivity and identity. In "Los perfumes de la memoria; *Perfume de Gardenia* de Laura Antillano," Zulema Moret explores the generic hybridity of Antillano's narrative, which she defines as a "mezcla de *Bildungsroman* femenina, novela autobiográfica, novela experimental, confesión" (163). Edith Dimo examines another of Antillano's novels, *Solitaria solidaria*, tracing the ways in which the women's autobiography is a doubly marginal discourse. The final piece in the collection, an interview with three of the writers whose work is addressed in the volume — Laura Antillano, Stefanía Mosca and Ana Teresa Torres — underscores the significance of the creative process while reminding us that in spite of Roland Barthes's proclamation, the author lives.

The shortcomings of the collection are minor and common in anthologies of literary criticism of this kind. Many of the essays are brief; some offer little guidance to readers unfamiliar with the works discussed. This is to be expected, due to the large number of articles and probable page limitations. But it is also unfortunate, as one imagines that one of the goals of the collection is to familiarize readers outside of Venezuela with the tradition of women's narrative. The volume does, however, trigger further interest in the corpus of texts analyzed therein. The brevity of some pieces may also account for a seeming over-reliance on familiar binary oppositions such as masculine/feminine, which seem to be reinforced even as the authors try to move beyond them. Yet the majority of the essays subtly acknowledge the complexities, and even some of the dangers, of reading women's writing as if it were all written with the same "white ink," to borrow Hélène Cixous's term.

Overall, the book is an excellent resource for any reader interested in learning more about the diversity of prose fiction produced in Spanish

America, as well as for readers interested in women's literature. Though not an exhaustive study of Venezuelan narrative by women, *Escritura y desafío* provides an inspiring example of the kind of critical work still sorely needed, not only at the national level, but at a Pan-American level as well.

Kristine A. Byron
University of Connecticut

Andrés Anwandter. *El árbol del lenguaje en Otoño*: Ediciones Dossier, Santiago, Chile, 1996.

El largo *continuum* que es la poesía chilena (desde Alonso de Ercilla en adelante, aunque ésta sea una tesis una y otra vez muy discutida) ha desembocado en nuestros días en la práctica desenfada y auto-irónica de algunos poetas — así llamados jóvenes — que en su mayoría son nacidos a partir de 1970 y que han empezado a dar a conocer su obra recientemente durante la inauguración y el transcurso de esta última década. En el caso del libro ahora reseñado, Andrés Anwandter nos obliga a considerar no sólo las variantes de la mera lectura para considerar a cabalidad sus lenguajes del otoño. Muy por el contrario: los múltiples aspectos que entran en juego en la disposición de este libro, exigen un lector no sólo alerta, sino altamente capacitado para no dejar pasar de largo todos estos factores que se combinan para hacer de *El árbol del lenguaje en otoño* un libro tan desconcertante como interesante en el panorama de la actual poesía chilena. Pero, si hemos de seguir adelante, es necesario hacer un pequeño racconto sobre algunos pasajes de la poesía chilena de las últimas décadas con el fin de contextualizar, en alguna medida, este libro. A vuelo de pájaro, lo siguiente: en la década del '70, por allá por la costera Viña del Mar, un grupo de artistas se reunía en torno al café Cinema y casi sin quererlo le daban vida (a falta de un nombre mejor) a un movimiento, por llamarlo de alguna manera, que modificaría de manera importante no sólo la escritura poética de esta comarca larga y angosta, sino también los modos de recepción que exigía esta nueva postura. Entre algunos de los miembros de esas reuniones se contaban Juan Cameron, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y otros. Pero lo importante es esto: de allí surgieron algunas de las obras que decisivamente le darían un nuevo perfil a una porción significativa del siempre amplio espectro de la poesía chilena. Entre estas obras se cuentan, por nombrar sólo algunas de las más importantes — reitero mi afán no exhaustivo a la hora de hacer estos recuentos —, *Cámara oscura*, de Juan Cameron, *Anteparaiso y Purgatorio*, de Raúl Zurita y, la más destacada de entre todas ellas, *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez. Por otra parte, también en Santiago la institución literaria era sometida a nuevos embates — provenientes no sólo de los antiestéticos censores de la

dictadura militar —, embates que en este caso provenían del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Allí, bajo el alero de una institución que poco o nada sabía de ellos ni mostraba mayor interés, algunos filósofos y poetas y otros que eran ambas cosas a la vez, lograban editar una revista como *Manuscritos* que reflejaba el vuelo de sus inquietudes. Entre estos se contaban Nicanor Parra, Patricio Marchant, el notable autor de *Sobre árboles y madres* y un autor que hace relación con los fines de este artículo, Ronald Kay, autor de un singularísimo libro titulado *Variaciones ornamentales*. Lo interesante de este tipo de libros, es que si bien distan mucho de haber inaugurado la vanguardia en Chile — iniciada, varias décadas antes, por el Neruda residenciario, el creacionismo huidobriano, el inolvidable gemido de Pablo de Rokha, adelantado entre los adelantados, además del posterior intento de La Mandrágora por traer a nuestras tierras las prédicas bretonianas—, su importancia radica en cambio en haber creado un amplio margen de duda sobre las prácticas literarias mismas: qué es un libro, qué significa hacer poesía, qué implicancias tiene el reconocerse como poeta. Todos y cada uno de estos textos tienen en común el que estas categorías entran nuevamente en discusión, tienen el mérito de haber renovado en un medio literario como el chileno, fuertemente influenciado por la figura del poeta de masas estilo Neruda o la figura semi-maternal y semi-angélica de Mistral¹, la disposición misma del autor ante el poema y ante sí mismo.

Hecho este brevísimo racconto, es hora ya de entrar en materia sobre el libro mismo de Anwandter y ponerlo en relación con lo hasta ahora escrito. Para esto sería necesario hacer una primera acotación acerca de la materialidad de este volumen, acerca de este libro en cuanto objeto espacial o físico: no es un tomo encuadernado ni foliado, no es un libro que tenga un orden pre-establecido. Según declaraciones del mismo autor — categoría que ya entraremos a discutir — el libro no se pretende como tal, ni tampoco como un conjunto terminado. Por el contrario, valiéndome libremente del término de Eco, es una obra *estrictamente* abierta, donde el lector puede manipular a su antojo las hojas de este otoño literario. La intercambiabilidad de sus componentes hacen de este conjunto no un libro sino un collage, no un libro, sino varios libros: cada uno de los libros que, en definitiva, el lector se proponga (y pueda) leer.

A partir de las hojas reunidas y prensadas del Parque Forestal de Santiago que acompañan a las hojas que son “propiamente” del libro, estos poemas, más que reflexionar acerca del lenguaje (como lo plantea Marcelo Pellegrini en *El espíritu del valle*, nº 4/5 1998), lo que hacen es dar cuenta de la experiencia de la escritura poética, del acto mismo de escribir. Y lo hace a partir del sarcasmo y la ironía, actitudes que, sin embargo, no dejan de traslucir cierto desamparo en este fragmentadísimo hablante que se dispersa en cada uno de los poemas:

*Comienzas a escribir un poema
cuyo tema es un lago profundo
en esto te alcanza la noche
ahora no sabrás como volver*

Pero además, estos poemas son el registro de una imposibilidad, de una suerte de impotencia del lenguaje y ante el lenguaje. Con no poca frecuencia se reitera el motivo de la incapacidad o de la inhabilitación del sujeto múltiple de cada poema para llevar a buen puerto sus ya menguadas intenciones. Así en el poema citado, así en otros como el que se titula² “*IT IS EVENING. THE HOUSE IS EVENING, HALF DISSOLVED (WALLACE STEVENS)*” o “*POEMA CON UN CANDADO EN LA BOCA*”: si la herramienta del poeta es única y exclusivamente el lenguaje, y este es entendido como una suerte de embalsadero eclosionado o a punto de explotar, donde los cadáveres de los antiguos usos idiomáticos se mimetizan con un sobre coloquialismo sazonado de una interminable serie de citas de autores provenientes de las más diversas tradiciones (Cisneros, Stevens, Safo, Quevedo, etc.), luego no es difícil concluir que *El árbol del lenguaje en otoño* no es más que una puesta en escena — sin ningún carácter peyorativo — de las trastiendas del poema y del poeta, una puesta en escena que, en todo caso, conserva una ferviente lucidez respecto de las limitaciones de su quehacer. Tal como lo hace en el ámbito narrativo el Juan Goytisolo de *La saga de los Marx*³, que al relatar el mundo ficcionado también incluye en éste al punto mismo de la enunciación, el poemario de Anwandter también “cuenta”, “relata” su propia escritura y al hacerlo divide de alguna manera el texto entre aquellos poemas que se conforman como un repliegue sobre el acto mismo de escribir y aquellos otros que se centran en la fragmentaria situación de este hablante (des)compuesto, básicamente, de palabras. Entiéndase bien: no pretendo afirmar que existan dos clases de poemas al interior de este conjunto. A lo que sí apunto es que en Anwandter encontramos coincidencias importantes tanto en un nivel experiencial — aunque oblicuo y difuso, persistente al interior de este conjunto⁴ — como en un nivel de la enunciación; ambos se confunden para dar como resultante una maquinaria de subjetividades, muy en la línea de lo que Nicanor Parra afirmase hace un par de décadas sobre su propia poesía

Concibo la poesía como un estudio, como una investigación, como una iluminación de algunas zonas oscuras, de algunas zonas que no están a la vista, de este personaje que es la especie humana, el yo humano (...) He ejercido siempre la poesía como una inmersión en las profundidades del yo. Este yo no es individual, sino el yo colectivo, naturalmente⁵

Sería interesante destacar, por otra parte, que estas coincidencias de las que ahora hablábamos son comunes a otros autores chilenos de la misma

promoción de Andrés Anwandter — me refiero a los casos de David Preiss, Marcelo Pellegrini, Enoc Muñoz, Germán Carrasco, Alejandra del Rfo, entre otros — con quienes se podría conformar, en los términos de Raymond Williams, una “*estructura del sentir*”, esto es, una hipótesis cultural que intenta explicar los elementos sociales e individuales que en su tensión inherente quieren ser entendidos tal como son vividos y sentidos activamente, sin ser considerados como epifenómenos ni de sus condicionantes sociales o económicas o de formaciones institucionales y creencias modificadas, “*o simplemente como una evidencia secundaria de relaciones económicas y sociales modificadas entre las clases y dentro de ellas*”⁶; por el contrario, pese a estar en una situación emergente o preemergente, no necesitan ser territorializados ni racionalizados ni haber establecido límites para ejercer una presión sobre su campo de acción y su experiencia. Sin estar articuladas ni sin ser explícitas, las estructuras del sentir se acercan — según Williams — a la evidencia de las formas y las convenciones, lo cual en términos de una periodicidad literaria, es el primer síntoma muchas veces irrefutable de que se está formando una estructura de este tipo.

Tal como se ha señalado en el caso de Anwandter, las peculiaridades de estos autores se relacionan con la obligación de recurrir a un repliegue sobre su propio lenguaje, pero no exclusivamente como una forma de reflexionar al interior del poema sobre el propio poema y sus alrededores, sino que se puede sostener la tesis de que estos poetas también intentan — con estos procedimientos — tender puentes con la hipotética comunidad de sus virtuales lectores. La relación de la literatura y la sociedad no es la de dos entidades mutuamente ajenas, sino la de dos construcciones sociales, complejas, dinámicas e íntimamente relacionadas. Es, además, una relación afecta no sólo al tiempo, sino también a la cultura en que se lleva a cabo. Para el caso que nos ocupa ahora, el lenguaje es el material con que estos autores quieren construir este puente, roto por ahora.

Esta nueva estructura del sentir que ya se habría instalado, aunque por el momento sea tan sólo de manera subrepticia y se restrinja a circular por los intersticios de una sensibilidad que se encuentra ya caduca o por lo menos pronta a derogar, cumpliría así con el modelo agonístico planteado por Harold Bloom en su polémico libro *El canon occidental*, donde se delinean las principales artistas de este esquema en el que cada autor debe luchar por su incorporación en el Palacio de las Bellas Letras que el académico norteamericano reserva para sus veintiséis elegidos, Olimpo literario al cual se ingresa no precisamente por medio de un amable proceso de transmisión: es más bien una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literario o la inclusión en el canon.

El árbol del lenguaje en otoño transita por la frontera endeble entre las palabras y las cosas, el silencio y el decir. Si es en realidad el lenguaje el

que nos habla (y nos escribe, por extensión), Anwandter debiera cambiar de apellido y pasar a ser una especie de moderno Bouvard y Pécuchet, aquellos copistas flaubertianos que en su irrisoria ridiculez son la perfecta traducción del diagnóstico excesivamente textualista que hacía Roland Barthes acerca de la muerte del autor:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura⁷.

En definitiva, podemos concluir que si bien Anwandter-Pécuchet no se inserta en lo que llamaríamos la línea tradicional de la poesía chilena, esa trazada por el magnetismo nerudiano y seguida por Romeo Murga, Efraín Barquero y Jorge Teillier, entre otros, sí recoge aquel otro sendero en el cual la poesía es más bien un acto intransitivo (aunque no deje de lado los caudales enjundiosos de la experiencia vital) antes que uno empeñado en buscar sus justificaciones y referentes más allá de los siempre escurridizos límites del poema. Y, tal como lo quería Lihn, que forma parte de este otro sendero recientemente aludido, no podemos eludir una valoración diferida hasta ahora una y otra vez en nombre de cierta ilusoria objetividad: en este sentido, el carácter profundamente dialógico del libro de Andrés Bouvard-Anwandter, donde las voces son muchas y el lector de antemano tiene un espacio ganado, invita a disfrutar de la lectura de poesía como ésta que, a pesar de su aparente complejidad, es por sobre todo un desafío tanto a nuestra inteligencia como a nuestra sensibilidad.

Christián Gómez O.
Universidad de Chile

NOTAS

1 Imagen que se fue creando capciosa y cegatonamente gracias a una serie de críticos despistados y poco rigurosos como Benjamín Carrión y su “divina Gabriela”.

2 Una porción significativa de estos textos no cuentan con título; se trata, no obstante, de algunos de los poemas más importantes del libro, aquellos que indican subrepticamente la matriz de sentido de todo el volumen.

3 Goytisolo, Juan. *La saga de los Marx*. Barcelona: Mondadori, 1994.

4 Recuérdese, por ejemplo, estos versos:
“Consta tu nombre, Constanza, en estas hojas
que el heraldo del otoño ahora respeta
soplando tibiamente entre nosotros,
trenzados con las ramas, como manos
que aferraran la evidencia: un árbol
se distingue verdemente en el parque”,
de Anwandter, Andrés. Op. cit.

5 “Nicanor Parra, un ejercicio respiratorio”, entrevista de Alfonso Calderón. En *Aisthesis*, Universidad Católica, Santiago, Chile. 1970, p. 259.

6 Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones península, 1980.

7 Barthes, Roland. “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

Miguel Angel Zapata. *Lumbre de la letra*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1997.

En este nuevo libro de poemas el peruano Miguel Angel Zapata explora las posibilidades expresivas del poema en prosa. Si bien dispone sus composiciones respetando la puntuación común de la frase y prescindiendo del espaciado en la página típico del verso, su concepción del poema en prosa es intensamente lírica. Su lirismo no depende del verso sino de la calidad de las imágenes que brinda a sus lectores y de la exaltación emotiva que presenta el sujeto poético en cada poema, eso que podemos llamar en poesía la “elevación” espiritual. ¿Cómo logra Zapata esa elevación espiritual? La logra fundamentalmente a través del erotismo espiritual. El autor nos advierte en “Para evitar un prefacio” que el título del libro iba a ser “Mi cuervo anacoreta” (que pasó luego a designar la primera sección del libro), y que el poeta mexicano José Emilio Pacheco le sugirió llamarlo *Lumbre de la letra*. Ambas imágenes: el cuervo anacoreta y la lumbre de la letra, sintetizan el registro por el que Miguel Angel Zapata despliega su imaginación poética: la eroticidad que representa la presencia alegórica fálica del cuervo, de larga tradición literaria, y la fuerza que representa la unión de la escritura con la luz, la fuente de calor y vida iluminando la vida y la pasión de la letra, de la palabra poética.

En esa primera sección: “Mi cuervo anacoreta”, Zapata explora las distintas posibilidades de la imagen visual, relacionando el cuervo alegórico con la escritura. Sus imágenes son siempre “relacionales”, asocian lo visual con lo mental, a la manera en que lo hacían los simbolistas. Vincula el cuervo “anacoreta”, solitario y místico, de negro plumaje sedoso y brillante, con el canario, el pájaro doméstico que asociamos con la belleza, el canto bello y la luz del sol a la que alude su intenso plumaje, casi siempre de un amarillo vivo, y al loro verde, tropical y erótico. Su cuervo, dice, es “más vivo que loro verde...” (13). Como su escritura, el cuervo “brilla”, es un ave fulgurante que “se posa en mis papeles” (13). De alguna manera, el cuervo le presta al poeta ese fulgor que trata de imprimir a su imagen, el color vivo unido a la luz irradiante, es decir la lumbre. Esta parece ser la búsqueda poética de Miguel Angel Zapata: dotar a su imagen de un sentido “irradiante”.

Su imagen proyecta rayos de luz que podemos captar con nuestra imaginación visual al leer sus bellos poemas.

Los poemas de esta primera sección se inician como un diálogo entre el poeta y el cuervo. El hablante lírico se identifica con el cuervo, podría muy bien decir: “el cuervo soy yo”. Y el poeta lanza a volar su visión y las imágenes que la describen. “Escribo en la ventana”, “La casa de la cuesta”, “El espacio del poema es un río”, “El cañón del Colorado”, “Si todo el cielo fuera una campana” son “poemas de altura”, poemas en que la visión asciende para pintar lo que ve, y lo que ve habla intensamente a los sentidos del poeta. Son poemas sensuales. Las alusiones eróticas son sumamente felices: sus descripciones de la naturaleza se asocian a imágenes de erotismo familiar, de vida erótica satisfecha, evitando el tópico de la ardiente persecución imposible, tan común en el mundo de la poesía erótica. Dice en “El espacio del poema es un río”: “Su cuerpo recién salido de la ducha se desdobra bajo las cuerdas de un chelo. Escribo el rumor de su cuerpo refrescándose en el agua. La veo salir desnuda con sus muslos firmes, y sus piernas me sugieren besos en el pozo de la dicha.” (24). Son imágenes de amor consumado, de felicidad y satisfacción erótica, en que el placer del cuerpo se une al placer de la visión y al placer de la palabra. No son poemas de erotismo trágico. El erotismo se asocia a la misión generadora de la naturaleza. Por eso el poema lírico es en este caso una celebración de las potencias de la vida y de la potencia generadora de la palabra poética. Igualmente, el poeta no lucha con la palabra poética y con la imagen, sino que la celebra, la exalta. Dice el poeta: “Me siento satisfecho porque aquí la nieve desaparece con el sol de la montaña”. Podemos vincular esa satisfacción a la poesía bucólica, que indica una buena relación entre el hombre y la naturaleza. Es esta misma relación satisfactoria la que parece registrar esta poesía de Zapata: el hombre es uno con la naturaleza, con el amor erótico, con la celebración de la palabra. Son poemas que agradecen a la naturaleza el placer y la felicidad de estar vivo.

Sus imágenes, sin embargo, difícilmente podrían ser consideradas naturalistas: son una fusión entre la imagen libre de la metáfora surrealista y la observación natural realista. Ambas están al servicio, como en todo buen poema en prosa, de las meditaciones poéticas del hablante lírico. Y el centro de estas meditaciones es el poder de la palabra poética y el misterio de ésta, que el poeta siente profundamente. Es justamente esta meditación envolvente sobre la palabra poética, asociada a las imágenes de la naturaleza y a las imágenes eróticas, las que dan al poema su carácter más convincente desde el punto de vista poético: pareciera que las imágenes eróticas y de la naturaleza son metáforas indirectas para hablar del poder arrollador de la escritura y la palabra poética, esa unión mística y carnal entre el poeta y la letra.

Cuando el poeta habla de espacios sociales definidos, vinculados a su experiencia personal, como en “Brookings Hall”, da a esos lugares un

sentido simbólico, y hasta mítico. Su testimonio de "Saint Louis" (43) se asocia al río, a la eroticidad del cuerpo, al espacio urbano, al lenguaje del poema, al rumor, a las memorias personales del yo que anima el poema. En la sección "Museo de piedra", el substrato mítico del poema se acrecienta: el poeta busca nombrar el secreto que anima a Machu Pichu y a Nazca. Una de las secciones más logradas del libro es sin duda: "Los muslos sobre la grama". En la poesía erótica el poeta logra unir mejor su amor a la naturaleza y su amor al cuerpo. Son poemas de una eroticidad sosegada, una celebración del amor satisfecho y logrado, de la posesión conyugal. Es un amor que huele bien y sabe bien, un pan necesario. Aún en el poema "Los muslos sobre la grama", la visión de una muchacha corriendo por el cementerio, lejos de llevar al poeta a alimentar pensamientos trágicos de pérdida, lo lleva a la conclusión de que "...la muerte no era un tema de lágrimas sino más bien de gozo..." (57). Eroticidad sosegada y gozosa, desde la cual la sensualidad se comunica con la vida y con el arte, con la letra. Son estos los dos registros que mejor caracterizan los logros de este poemario. La sección "El cielo que me escribe" es el complemento necesario a "Los muslos sobre la grama". Aquí el poeta logra su mayor espiritualidad, hasta llegar a tocar alturas religiosas. Es la sección más melancólica del libro, en que el poeta celebra a su dios en "La casa del alma" y en que asocia, en "Yerros", el sacrificio pascual con el renacer de la vida. En "Te alabo al son del arpa", dice el poeta: "Oh Señor, te alabo al son del arpa, desnudo, casi vencido, despedido, sin palabras y sin fe" (34). Sólo ante dios manifiesta esta humildad la voz poética, sólo frente a él se reconoce como "niño entusiasmado". Su religiosidad no es dolorosa, es placentera. Aún el don de la letra es un don divino que llega del espacio en "El cielo que me escribe". Las imágenes que presenta Zapata en su poesía son siempre provocativas y misteriosas, sugerentes, como en el poema que cierra el libro, "Mi cuervo toca ravel", cuando dice: "la región luciente derrota al metal retorcido del fin de siglo" y "difícil vivir solo de la hermosura" (67), y muestran al poeta en total posesión de su arte expresiva.

Es éste un poemario de síntesis, un casamiento entre el amor y la letra, entre la imagen libre vanguardista, la imagen realista y la meditación filosófica, entre la fuerza del hablante lírico y la imagen en prosa. En este viaje poético, en esta búsqueda, Miguel Angel Zapata pasa de la consciencia al "desvanecimiento" de la razón (dice en "Las nueve esferas", al cerrar el poema: "...a lo lejos, la Razón se desvanece" -31). El sentimiento erótico es la fuerza generadora de su visión poética. Fuerza generadora que se encarna en el cuervo volador, la "musa" poética de todos aquellos poetas que, después de Edgar Allan Poe, han buscado en el misterio del yo y la naturaleza la fuente de la vida.

Llegados ya a este fin de siglo podemos mirar, no sin nostalgia, el legado poético de los grandes vates hispanoamericanos y la contribución de Perú a

ese legado: José Santos Chocano, César Vallejo, Carlos Germán Belli, Antonio Cisneros, este último nacido en 1942. Si pensamos en las generaciones poéticas más jóvenes, el nombre de Miguel Angel Zapata se destaca por la originalidad de su poesía, por la riqueza de su expresión poética, por su visión de síntesis, tan acorde al sentir de nuestra postmodernidad. Su expresión, que transita entre la fe y el erotismo, revitaliza el sentir poético en nuestra lengua, en la que, precisamente, la fe y el erotismo han creado una conjunción única, que es el aporte mayor de esa poesía a la poesía universal. Nadie ha sentido mejor la poesía que los místicos, son nuestros grandes surrealistas. Miguel Angel Zapata medita en el misterio del amor e indaga en el sentido de la naturaleza y se proyecta como una voz poética distinta que busca permanencia lírica en la fuerza de nuestro idioma.

Alberto Julián Pérez
Texas Tech. University

Andrés Haye, Cristián Jiménez y David Preiss, eds. *Configuraciones Sociales del Arte*. Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile, 1998.

Una reseña parece una descripción trivial que da cuenta de un nuevo objeto en el mercado literario, o socio-literario para este caso, pero esta nunca es tan evidente. La reseña tiene la desventajosa tarea de hacerse parte de algo desde un lugar de afuera, y, por lo tanto, queda privada inicialmente de intimidad con su objeto, al contrario de lo que sucede con un prólogo. Necesariamente lo anuncia o indica, pero, al no ser parte integrante del objeto, queda obligada previamente a justificar ante él su pertinencia, y a pedir disculpas por la responsabilidad que le pueda caber en la buena o mala llegada del objeto esperado al que naturalmente precede. Por otra parte, quien mira desde el exterior siempre releva al objeto de la responsabilidad por su anuncio, esto es, por lo que se dice sobre él, reservándose el texto presentado o sus autores su derecho a decir con posterioridad y de mejor manera lo que para algún reseñador resultó conveniente ocultar u olvidar. Se trata simplemente de una primera lectura, pero que no priva a quien la realiza del placer que resulta de la primera mirada, y en esto radica la gran distancia que hay entre referirse simplemente a un nuevo libro y haber sido uno de los primeros en disfrutarlo como producto definitivo.

Se trata de un texto inicial para sus autores — todos ellos jóvenes por lo demás —, denominado "*Configuraciones Sociales del Arte*", quienes sostienen una declarada preocupación especial por la relación del arte con la sociedad. Los editores, que son tres de los diez autores, abren el discurso identificándose como heterogéneos y heterodoxos. Según Haye, Jiménez y Preiss, no habría en este discurso un mensaje totalizador, antes bien tendríamos que reconocer la polifonía dentro del prisma que colectivamente nos proponen. Caben en el conjunto de los ensayos desde el empleo de la investigación social cualitativa respecto a la música tecno, en el texto "*Cultura, Arte y Tecno*" de Cristóbal García, hasta el testimonio poético, en el texto de David Preiss "*Para una Botánica del Silencio*", pasando por una teoría crítica de la metáfora realizada en "*El Artificio*" de Andrés Haye, la historia de la autoría en "*Del Monasterio al Burgo*" de Franz Ruz, y las

relaciones entre razón, literatura e imagen a propósito del cine de Stanley Kubrick en el texto “*El Gólem de Kubrick*” de Cristián Jiménez. Junto a ellos están los comentarios de docentes de las áreas sociológica, estética y filosófica, que reflexionan brevemente, con distintos grados de lucidez, sobre los temas propuestos por estos jóvenes escritores, destacándose allí el comentario del filósofo Sergio Rojas.

Los textos del libro, aparte del género literario, sea en la forma del ensayo o del comentario, comparten el prisma, esto es, la intencionalidad del investigador de descubrir lo que está más allá del objeto, que en este caso es el arte, y explorar un cierto trasfondo, es decir, la sociedad. Todos estos ensayos podrían consensuar entonces en el desideratum de Adorno:

todo obra de arte es un instante, toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse en el proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla. Si las obras de arte — prosigue Adorno — son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas mismas por este hecho en preguntas¹.

En el ensayo de David Daniel Preiss, “*Para una botánica del silencio*”, es difícil discernir entre la botánica en medio del cemento que practica el flaneur, a que alude Preiss, en cuanto actividad social significativa del poeta, del gesto poético mismo, por un lado, y la crítica que rescata la comunión poética entre verdad y belleza que guarda la poesía, por otro. Preiss cuestiona el periodismo cultural que procesa a la mercancía en la recepción masiva de las obras, y simultáneamente señala que la suspensión de la circulación y su promiscuidad de signos que quiere la poesía novel defiende su núcleo de verdad precisamente en ese silencio, negándose a participar del consumo, tal como lo hace el propio texto de Preiss denegando una explicación categorial, es decir, negándose a entrar en la circulación disciplinaria de los signos.

Respecto del ensayo de Cristián Jiménez sobre la propuesta estética filmográfica de un gran autor como lo es Stanley Kubrick, podemos hacer la siguiente pregunta al texto: ¿Es la estética de la razón que Jiménez descubre aludiendo a algunas cintas de Stanley Kubrick, es decir, la intencionalidad que alude a los productos paradójicos de la modernidad ilustrada, antes que a sus categorías, precisamente con la imagen, con la alegoría, es ella el lente o prisma, ni más ni menos, que de una ciencia social? Eso es precisamente lo que resulta de interrogar libremente desde los significantes del cine a los significados sociales donde adquieren su sentido, desplazando el entramado categorial de la teoría de la modernidad al aparato estético del cine de autor.

En otro texto, la estética tecno-lógica que se deja ver en la música tecno, y que está tratada en su dimensión social por Cristóbal García, está inmersa en las fragmentaciones de la condición posmoderna de la crisis de los

metarrelatos. La creatividad minimalista, el anonimato, la fragilidad de las identidades colectivas en que se traduce la música tecno, se desentienden de la polaridad sujeto-objeto del racionalismo clásico moderno. El tecno es expuesto como una alteración en colectivo que supone la contemporaneidad, y sobre todo su técnica, pero se opone a ella con la ironía de poner el soporte computacional al servicio del mítico regreso a la tribu y sus ritmos básicos.

Podemos pensar, a partir de la lectura de este libro, que la estética, es decir, la reflexión sobre el aparecer de las cosas en el mundo, es, de alguna manera, la condición de posibilidad del saber social. Esta idea hay que matizarla con la inclinación propiamente sociológica de los autores de este libro, intentada como pregunta obsesiva por el sujeto estético, la cual aparece a lo largo de todos los ensayos.

El primer ensayo de Franz Ruz trata primordialmente de la especificidad del sujeto identificado como constructor de la obra literaria. Desde el oficio del monasterio hasta el escritor profesional en el mundo burgués, los "autores" a que alude Ruz han procurado abandonar el anonimato para subjetivizarse, para hacerse a sí mismos reconocibles en medio de sus obras. A través de la profesionalización un autor da forma a una subjetividad independiente de su obra, y que queda impuesta a la misma textura literaria a través del control de su originalidad.

Al sujeto-autor hay que sumar el Flaneur de Benjamin, que Preiss cita como el sujeto-poeta abandonado que va a hacer botánica a los bulevares del mercado. Luego está la subjetividad descompuesta detrás del tecno, una subjetividad que se resiste a la identidad colectiva, aunque supone la identidad colectiva, engendrando un extraño individualismo, que podríamos llamar "individualismo del otro hombre". Un individualismo secretamente solidario con el ritmo igualmente individualista de los demás. Se trataría de un individualismo que no es para el otro, pero que se constituye en la sociabilidad, pues el sujeto no es primordialmente aquí el que crea, sino el que baila solitario en la fiesta tecno en medio de un colectivo de sujetos.

Preiss y Ruz elevan la contemporaneidad del mercado a una aporía constitutiva de la autoría o la poética, mientras que García exalta las posibilidades técnicas que brinda la contemporaneidad a través del movimiento tecno. Y ¿qué es la técnica en sí, hoy en día?, es la pregunta que en el texto de Cristian Jiménez subyace a la maquinización de los sujetos y a la subjetivización de las máquinas en medio de la dialéctica de la ilustración. El sujeto-Gólem, el testigo implicado, son variantes del sujeto emplazado por la técnica de la razón instrumental que aparece en las imágenes de Stanley Kubrick.

Sugiero que lo que pueden tener en común esos sujetos estéticos es que no pueden presentarse, a veces a su pesar, sino como sujetos críticos. Con su agrado o no, el sujeto, indica Andrés Haye, en el más teórico de los

ensayos que se encuentran en el libro, se desplaza junto con el lenguaje que la metáfora se encarga de poner en movimiento. El sujeto refresca su pensamiento con una buena metáfora, según recuerda Haye citando a Wittgenstein, y como tal se pone en movimiento hacia la alteridad. La metáfora, de esta manera, es el modo en que aparece lo radicalmente nuevo. Y allí cabe la cuestión acerca del alcance de la cualidad transformadora de la metáfora en una sociedad global integrada por la iteración de los procesos productivos. Tal vez el cambio no sea planificado, pero parece que el alquimista productor de artilugios o artificios literarios no puede sustraer el cambio que engendra. Ninguna literalidad sería capaz de detener una metáfora, porque, concluimos de Andrés Haye, el pensamiento literal de la identidad se eleva sobre un mar de metáforas, que es un mar muerto pero que puede revivificarse, refrescarse con una "buena" metáfora. El ejercicio del pensar crítico sería perderse en un mar vivo, abandonar la identidad por amor a la diferencia.

Estos ensayos muestran, en síntesis, un soslayado origen sensible de las preocupaciones de los científicos sociales. Al investigador social las obras artísticas inducen o inclusive sugieren directamente preguntas, y parece pues que el arte es una fuente de inspiración para la ciencia social, una matriz productiva, proveedora de pistas o pretextos. Recordemos, a propósito, la conocida relación que Max Weber y Georg Simmel sostuvieron con el círculo del poeta simbolista Stephan George² y sus consecuencias en la obra de ambos, por ejemplo la visión weberiana del carisma y el sentimiento trágico de la jaula de hierro, o la sociología estética de Simmel, que mezclaba promiscuamente la estética y la ciencia social. Fue a Simmel a quien el círculo de George condenó como pena infernal a que, pese a ser *"presa de una terrible hambre de corporalidad, allá abajo sólo podría abrazar eternamente las figuras del concepto"*.³

Otra historia es la doble condición de compositor y teórico crítico de Theodor W. Adorno, discípulo de Arnold Schoenberg y Alban Berg, lo cual le permitió sentir íntimamente las limitaciones de la construcción racional en la música moderna como limitaciones de la razón, las cuales no se podían separar de la subjetividad expresada en la música y constituida en la sociedad moderna. Sin duda esa experiencia fue para Adorno clave para impulsarlo a desenvolver lo que Martín Jay⁴ llamaría la imaginación dialéctica, y luego, para refugiarse ante el pesimismo de la dialéctica de la ilustración, en el arte en cuanto último reducto posible de lo subjetivo y lo racional⁵, exaltando sus cualidades miméticas y enigmáticas.

Desde el otro bando, brillan sin contrapeso las luminosas imágenes dialécticas de la sociedad actual que nos proporcionó Walter Benjamin, o la profunda reflexión a que nos induce la literatura de Borges. En fin, los ejemplos son innumerables y por ello innecesarios.

Lo anterior sería suficiente excusa para un encuentro de la ciencia social con el arte, y de la institución de la disciplina social con la reflexión sobre el arte, la estética, buscando su valor de verdad. Ahora bien, es consabida la relación oblicua del arte con la verdad, cosa que llevó a expresar a Franz Kafka lo siguiente:

El arte aletea alrededor de la verdad pero con el propósito decidido de no quemarse. Su capacidad consiste en encontrar en el oscuro vacío un rayo de luz que pueda captarse plenamente, en un lugar donde no había podido percibirse antes⁶.

Es fácil constatar el acto de renuncia que hace la verdad al encontrarse con las cosas y el desenclaustramiento que la aleja de la institución disciplinaria de la ciencia social. Ello nos lleva a preguntarnos si de lo que se trata en el libro no sería otra cosa que las configuraciones estéticas de la ciencia social antes que las configuraciones sociales del arte.

De ese modo no podemos decir que el encuentro con el arte sea de utilidad al saber disciplinario de las ciencias sociales y las humanidades, constituido sobre una cierta verdad, sobre ciertas academias y determinadas formas de narración, sino más bien una conmoción que altera sus perspectivas, para hacer posible que el saber aprecie algo que era incapaz de adivinar. No puede salir indemne de esta cita con el arte la ciencia social que queda descolocada encima del “ejército móvil de metáforas” que el arte proporciona. Ahora, si lo mínimo que puede encontrar alguna de las tradiciones estéticas fue la belleza de las obras de arte, es la belleza lo que constituye aquello que altera la verdad, que la descoloca y la pone en una relación oblicua consigo misma. Un significado mínimo de belleza sostiene que ella es el mismo estar de las cosas en el mundo. Tenemos pues, que el saber precisamente a través del arte alcanza a las cosas de una manera oblicua, descolocándose y alterándose, abriéndose a la alteridad, para captar de ese modo lo que la identidad de sus categorías no permite alcanzar.

Un pensamiento adicional que resulta del libro es que estas exploraciones de la subjetividad estética parecen tener detrás una pregunta más amplia que apenas llega a formularse: ¿Quién es el que predomina a final de cuentas e impide o bloquea la transformación metafórica? Si es cierto que el sujeto se constituye herido por el poder, entonces no es más importante saber ¿Quién tiene el poder? Y si el poder nadie lo tiene en propiedad como señalara Michel Foucault, vale la pena preguntar por lo menos cómo se ejerce. ¿De que manera se construyen los modos de enunciación en la economía política de los signos?

En la introducción los editores expresan que los ensayos suscriben de cierto modo el cariz emancipatorio del arte, pero no se llega a entender demasiado en qué sentido. Me atrevo a afirmar que los autores comparten

por lo menos la confianza en que la obra de arte permite contrariar el orden de la literalidad, trasponiendo el sentido dominante del buen lenguaje. El arte permite alcanzar la verdad en forma oblicua, descolocada y con menores posibilidades de defensa institucional. En ese encuentro la verdad tambalea, quizás cae, abandona su identidad y se abre hacia lo nuevo. Tal es el gesto crítico de la obra de arte. Pienso yo que los autores desean, cual más, cual menos, constituir una ciencia social crítica al alimentar el saber social, en alguna medida, con la estética crítica. Estos intentos, me atrevo a aventurar, suponen la radicalidad del gesto genuinamente crítico que pretende llevar el saber social hasta su límite, hasta la comprensión de la condición de posibilidad de su propia experiencia, tal como lo sugiere Sergio Rojas en uno de los comentarios a los textos. Por eso es que la experiencia estética es tan envolvente, porque lleva a experimentar las condiciones de posibilidad de la experiencia, experiencia que, no lo dudamos, es siempre un acontecer de las cosas en el presente social.

Salvador A. Millaleo Hernández

NOTAS

- 1 Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Edit. Orbis, 16.
- 2 Lepenies, Wolf, Stefan George, Georg Simmel y Max Weber, en Lepenies, Wolf, *Las Tres Culturas. La Sociología entre la Literatura y la Ciencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- 3 Lepenies, 298.
- 4 Cfr. Jay, Martín, *La Imagen Dialéctica, Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Taurus, Madrid, 1974.
- 5 Cfr. Habermas, Jürgen, "La Modernidad: un proyecto inconcluso", en Habermas, J., *Ensayos Políticos*, Península, Barcelona, 1994.
- 6 Citado por Hopenhayn, Martín, "¿Por qué Kafka?" *Poder, Mala Conciencia y Literatura*, Paidós, Buenos Aires, 1983: 246.

Jon Juaristi. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos.* Madrid: Espasa, 1997. Ganador del Premio Espasa Hoy de Ensayo 1997.

Amparándose en su condición de ex-etarra y disidente, Jon Juaristi, catedrático de Filología en la Universidad del País Vasco, condena a los nacionalistas vascos, por haber inventado un nacionalismo incongruente como preludio a un estado vasco. Observa que desde sus orígenes, el nacionalismo vasco ha sido irracional, intransigente, y excluyente, por lo que se ha convertido en un nacionalismo peligroso para la democracia española. Como ejemplos menciona la discriminación que sufren los inmigrantes y los no nacionalistas quienes se han convertido en el blanco de ETA (la organización terrorista) en la última década. Fundamenta sus argumentos en sus experiencias y memorias como joven nacionalista y antiguo integrante de ETA, así como conversaciones, entrevistas y artículos. Juaristi se propone establecer la historia alternativa a la institucional, y cuestiona la creación del arquetipo de nacionalismo vasco. Para ello analiza el papel de determinados nacionalistas y subraya las erróneas y disparatadas ideas con las que han creado y elaborado el nacionalismo.

La lectura manifiesta un proyecto ambicioso: desacreditar el nacionalismo vasco y su objetivo de un País Vasco independiente. Sin embargo, el ensayista es selectivo con los nacionalistas a quienes incluye, e intencionadamente omite o minimiza el papel representativo ejercido por otros nacionalistas quizás porque defienden posturas moderadas. Más aún, a pesar de aspirar a formular una historia documentada y objetiva, sus sentimientos e impresiones permean el estudio.

La lectura es una apología por los no nacionalistas que pagan inmerecidamente por la melancolía que sienten los nacionalistas. En su ensayo de nueve páginas, manteniendo una línea cronológica, Juaristi analiza, los orígenes del nacionalismo vasco desde los años 1800 hasta el presente. Como tema unificador examina el papel utilitario atribuido a la literatura para asistir a la expansión y consolidación del nacionalismo.

Juaristi parte del marco teórico psicoanalítico para analizar la trayectoria del nacionalismo vasco, y cómo éste ha logrado asentarse en el plano

político nacional subordinando disciplinas como la literatura a sus directrices políticas. La hipótesis arranca de la definición de la melancolía de Sigmund Freud. La melancolía es un estado mental por el que se añora la pérdida de un objeto que nunca se ha poseído. En el caso de los nacionalistas, éstos parten de la premisa de que se debe crear una nación, un estado, aún en casos donde dicho estado-nación no ha existido nunca. El nacionalismo vasco es un vivo ejemplo; la nación no preexiste al nacionalismo, sino que es un programa nacionalista fundado sobre un concepto melancólico que aspira a recuperar algo inexistente. Juaristi postula que las directrices del nacionalismo vasco se rigen por una historia superficial y manipulada que no coincide con la historia oficial, y que los nacionalistas descalifican cualquier argumento en contra tildándolo de “nacionalista español”. El ensayista se denomina un vasco disidente, y de esa forma intenta autorizar su discurso ante las críticas de los sectores nacionalistas vascos.

Desde el principio descarta las supuestas similitudes entre el nacionalismo vasco y el irlandés; dos circunstancias históricas distintas, que los nacionalistas vascos han manipulado según sus intereses. La lectura enumera los nombres de las supuestas figuras responsables de la creación del nacionalismo vasco, y los recursos utilizados. El primero es Joseph-Agustín Chaho (1818-1858), escritor vascofrancés, y fundador de los estudios folclóricos vascos. A él se debe que en su proyecto para crear un País Vasco turístico, se exaltase sólo la diferencia lingüística y se minimizara la folclórica entre éstos y sus vecinos. Fue Chaho, el que estableció los cimientos del mito de un lenguaje vasco arcaizante y misterioso. En el siglo XX, nombres como Miguel de Unamuno y Sabino Arana Goiri, defendiendo distintos planteamientos, contribuirán al sentimiento nacionalista. Unamuno, un nostálgico pero no un nacionalista, criticó el euskera como idioma primitivo y poco flexible, y predijo su extinción. Para él existían las naciones históricas y bajo ellas sus ancestros, los pueblos intrahistóricos, los ancestros originales. Por lo tanto, la raza vasca deberá formar parte del sustrato y será despojada de su historicidad. Por su parte, Arana, hombre sumamente político y el fundador del Partido Nacionalista Vasco, discrepa con Unamuno, ya que su proyecto aspira a convertir a la raza vasca en la raza y la nación histórica. Ambos, Unamuno y Arana, aprendieron el euskera por cuestiones patrióticas y lo consideraron un idioma oral. Pero mientras que el primero descartó abiertamente el euskera como idioma para satisfacer las exigencias de la sociedad industrial moderna, el segundo, lo adaptó a las necesidades modernas. De ahí, la creación de vocabulario con un matiz nacionalista como: Euskadi, patria vasca; lehendakari, líder vasco etc. Ante la carencia de textos y libros de gramática en la época, cabe destacar un libro leído por los dos: **Peru Abarca** de Juan Antonio Moguel. La historia consiste en un híbrido entre diálogo y novela, donde se cuentan los

enfrentamientos entre un aldeano rústico, Peru, que representa el ingenio del pueblo y el barbero de una villa, Maisu Juan, la figura urbana. Peru, utilizando un euskera artificioso y canónico, es siempre el vencedor en sus enfrentamientos dialécticos.

Unamuno y Arana reaccionaron de forma opuesta a la lectura. A Unamuno le llamo la atención el uso de términos de origen románico para designar elementos de la cultura material compleja. Posteriormente, manifestaría que los términos en euskera utilizados para describir la vida espiritual son también romanismos. Por su parte Arana, admiró el purismo lingüístico de Moguel y criticó la postura unamuniana. Para Arana el euskera es imprescindible como metáfora de la raza, y esencialmente como instrumento de consolidación del elemento intrahistórico. Gradualmente, el neoeuskera de Arana relegó la antigua literatura vasca, convirtiéndola en vulgar y poco relevante. En su misión nacionalista, Arana creó una onomástica exitosa que fue prohibida por la Iglesia. Observa el ensayista que la función de la Iglesia queda confinada al programa nacionalista pero las tensiones son constantes. Tras la Primera Guerra Mundial, aumentan los movimientos nacionalistas en Europa, y en el País Vasco a pesar de su ensimismamiento, los nacionalistas deben aceptar la situación del trabajador inmigrante oprimido. La gran debilidad del nacionalismo vasco es que, a diferencia del irlandés, carece de una clase burguesa nacionalista; la suya es una clase burguesa capitalista. No hay una clase que preserve el euskera. En estas circunstancias, en 1936, estalló la Guerra Civil, y los nacionalistas vascos se dividieron en dos frentes: los que deseaban luchar contra los insurgentes y los que favorecían esperar hasta el final y pedir la autonomía. La publicación de revistas quedó interrumpida. Ya durante la República, algunos nacionalistas habían empezado a promocionar la lengua y la literatura al margen de la Academia, y crearon el movimiento Euskaltzaleak (vascófilos). Posteriormente, el gobierno franquista permitió una pequeña ayuda a la Academia de la Lengua Vasca, lo suficiente para pagar el alquiler del piso donde estaba situada. Más aún, durante el gobierno franquista surgió el movimiento Olerkariak (los poetas). Los Olerkariak se mantuvieron ajenos a los temas políticos, pero debido a su purismo y nivel literario, no llegaron a las bases. De ambos grupos, los poetas y la Academia, surgió en la década de los 1950 un nuevo nacionalismo cultural. Uno de los nacionalistas más políticos fue Federico Krutwig Sagredo, talentoso joven de origen alemán, que aprendió el euskera. Krutwig escribió en 1964 **Vasconia. Estudio dialéctico de una nacionalidad**. El texto argumentaba que la creación del país requería una etnia y su voluntad de formar la nación. No obstante, su proyecto era demasiado totalitario y excluyente, porque consideraba esencial el conocer la lengua y la mayoría de la comunidad nacionalista carecía de ese rasgo esencial. Juaristi, condena el proyecto de

nación de Krutwig, porque como ya había ocurrido con Arana, éste se confunde con él, él es la nación. El autor se refiere a otros nacionalistas puntualizando sus deficiencias como es el caso de Jean Mirande Ayphasoro, creador del mito de la Gran Vasconia, a quien tacha de racista. También nombra a Txillagerdi, famoso escritor y lingüista, quien propuso el nombre ETA para la organización armada. Según Juaristi, a pesar de sus escritos conciliatorios entre trabajadores inmigrantes y nacionalistas, Txillagerdi es un hipócrita porque no ofrece ningún derecho individual ni colectivo a los primeros. Por último, el ensayo engloba a Xabier Arzalluz, actual presidente del Partido Nacionalista Vasco (PNV). Éste, hijo de un franquista, y antiguo seminarista jesuita, es un nacionalista étnico. En su búsqueda por la patria perdida, Arzalluz traslada la idea de los carlistas victimizados al pueblo vasco oprimido por España. Una España opresora que envía a los inmigrantes intencionadamente para forzar una rápida asimilación imponiendo el español como lenguaje. El ensayista matiza español sobre castellano, ya que no tienen el mismo significado. Arzalluz representa el modelo del vasco idóneo, supuestamente incluye todo: los apellidos, la lengua y la conciencia nacional. Juaristi advierte que el peligro recae en su tono racista, y afirma que le divierte Arzalluz por sus dotes de fabulador, y enumera unas declaraciones falsas vertidas por el presidente del PNV sobre su persona. Recalca que Arzalluz es un racista que rara vez utiliza el lema como retórica.

En tal ambiente melancólico, que ha logrado transmitirse generación tras generación, en la década de los años 60, Gabriel Aresti, poeta comunista, y otros escritores lingüistas iniciaron el proceso para unificar el euskera, fragmentado en dialectos, sobre la base de la literatura vasca clásica. Se encontraron con la oposición desde la revista **Enbor** (tronco), publicada en castellano y **Agur** (adiós) en euskera, una variante del vizcaíno. La Iglesia se dividió ante la cuestión, los franciscanos lo apoyaban, y desde el santuario de Aranzazu se empezó a publicar la revista **Jakin** (saber). La revista examinaba las corrientes del pensamiento modernos desde una perspectiva cristiana y progresista. En 1968, el santuario celebró el congreso de la Academia y optó por la unificación del euskera, cerrando el ciclo de los dialectos en euskera.

En su obra, Juaristi propone que el nacionalismo vasco ha sido forjado por una serie de individuos que han elaborado y distorsionado el lenguaje a su gusto. En un principio fue para denotar su diferencia con etnias vecinas, pero gradualmente se ha convertido en un elemento necesario para establecer y exaltar la etnia vasca y su programa nacionalista. Arana, impulsor del movimiento nacionalista vasco, no dudó en producir un neoeuskera para implementar el programa de su partido político. Evaluando el esencial papel de la literatura en la formación del nacionalismo vasco, el ensayista confiesa un pequeño incidente con Aresti, poeta admirado por él. En cierta ocasión,

Aresti propusó escribir una edición de los pensamientos de Arana, similar al libro rojo de Mao, a lo que Juaristi se opuso por no considerar a Arana como progresista. Dicha reacción provocó la siguiente respuesta: "Más reaccionario era Martí –replicó Gabriel-, y Castro lo ha convertido en un leninista" (358-9). El ejemplo denota el carácter ecléctico de la literatura, dúctil a las ideologías políticas. En su ensayo, Juaristi examina los planteamientos que diferentes personajes nacionalistas han subrayado de acuerdo con sus ideas, bien la raza, la lengua o la conciencia nacionalista, y los critica severamente porque su meta ha sido y es lograr a cualquier precio lo que nunca ha existido, un País Vasco independiente.

Jaione Markaida
University of Cincinnati

Francisco Véjar. *Antología de la Poesía Joven Chilena*. Editorial Universitaria: Santiago, 1999.

La presente antología de Francisco Véjar se suma a otras realizadas durante los años 90 sobre este mismo conjunto de escritores, nacidos entre 1965 y 1975 aproximadamente. Entre ellas, cabe destacar por diversos motivos las siguientes: la antología realizada por Javier Bello para el departamento de Literatura de la Universidad de Chile como parte de su Tesis de licenciatura en 1995;¹ la antología realizada por Mario Andrés Salazar, Floridor Pérez, y Tomás Harris para el Estado a través de su Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM);² el compendio realizado por César Valdebenito³ que contiene la muestra más amplia de poetas jóvenes realizada a la fecha en Chile, y la publicación en Internet realizada por Universidad de Chile, titulada *Las Náufragos, Poetas Chilenos de los 90*.⁴ A ellos se suman numerosas publicaciones universitarias, tanto libros como revistas, que por motivos de espacio y de oportunidad no podemos inventariar aquí. Como se deja ver, este conjunto de autores no ha carecido de medios de difusión. La antología de Véjar viene a coronar este proceso de aparición y diseminación de un grupo de voces nuevas en la poesía chilena, el cual con premura ha reclamado su lugar entre las audiencias.

Pero las audiencias le han sido esquivas, como es habitual en la poesía contemporánea, y como es habitual en Chile, así como han sido pocas las voces capaces de salvar o ignorar la autorreferencia básica de los circuitos culturales chilenos. La antología que aquí se reseña es un nuevo intento de dotar a estos escritores de una tribuna desde donde hacer escuchar sus propuestas. Y, si bien la mayor parte de los autores antologados bordea los 30 años, no deja de impresionar cómo el afán "canonizante" de la literatura chilena se ha apresurado en clasificar, seleccionar y apostar sobre las obras emergentes, cuando cabe preguntarse todavía cuántas de estas voces constituirán una obra, en el sentido más acendrado del término. La premura de estas clasificaciones queda mostrado por el bajo nivel de consenso existente en Chile sobre cuáles son las principales voces de la poesía joven. A modo de ejemplo, la antología de la DIBAM incluía 25 autores, todos

antologables por el “mérito de ser jóvenes” en la selección de Véjar. Sin embargo, su antología coincide con la primera en sólo 9 nombres, diferencias que no obedecen sólo a que la primera antología consideró un margen más estrecho de edad. ¿Opciones estéticas de los responsables de la selección? No parece ser el motivo: ambas antologías cuentan con un repertorio bastante variado de propuestas estéticas. ¿Premura? Tal vez. La antología de la DIBAM contenía autores sin libros publicados. ¿Escrituras en vías de definición? Probablemente, aunque hay voces que tuvieron desde el comienzo una producción bastante sólida y definida. Sin embargo, este no es un problema que sea necesario ni pertinente responder en virtud del momento vital de los escritores aludidos: confiamos en que todo lo que pueda llegar a decirse no ha sido dicho todavía.

Pese a estas salvedades, tras una década de trabajo es oportuno hacer un balance de lo que ha sido entregado a la literatura chilena por este conjunto de escritores. Con tal propósito, la antología de Véjar recoge 28 nombres y hace un aporte valioso en ese sentido. Con él, puede decirse “los nuevos poetas existen”.

Toda antología es un inventario de preferencias. La antología que aquí se nos ofrece pretende ser, sin embargo, sólo una “fotografía” y desligarse de las responsabilidades a que como selección se halla comprometida. En tal sentido, no cuenta con una perspectiva estética unitaria que defina sus contornos, salvo el rango etéreo y cierto juicio sobre la “calidad” de las producciones seleccionadas, que ha sido confiado al antologador, quien ha hecho, entonces, una opción abierta por la variedad de nombres y propuestas, antes que por el enmarque de un movimiento literario, con un manifiesto y un programa de trabajo definido, del cual esta generación de todas formas carece. Cada autor presenta su poética, y el antologador hace una selección de cerca de cinco planas de su trabajo.

Quien se ha empeñado en un oficio tan poco definido como la poesía, conoce bien lo difícil que es el que “lo tomen en serio”. A las desconfianzas habituales y afectuosas de los más próximos, que suelen identificar poesía y pubertad, se suman las desconfianzas más rudas del mundo cultural e institucional, que suele ver en el despuntar de una nueva generación una extraña forma de amenaza, sobre todo cuando éste no se halla muy seguro de sus fundamentos y se halla todavía ocupado en establecerse. Tal vez la sola aparición de voces más jóvenes — sobre todo cuando éstas cuentan con una buena dosis de calidad y talento — tiene un efecto desorganizador entre los mayores. En Chile, esta desconfianza se ha expresado principalmente en que estas nuevas obras “no han sido tomadas en serio”. Se las premia, se las financia, se las publica, pero no se las considera *seriamente*. Y, por supuesto, tampoco se las *lee*. Por ejemplo, la citada antología de la DIBAM es tan generosa en erratas, que pierde su valor como texto de referencia. Se cumple formalmente con el programa del

Estado y con las aspiraciones de los jóvenes, pero se presenta al público una pálida versión de lo que eran los textos antologados. Es claro que si se tratara de autores "consagrados" se habrían tomado las precauciones del caso, puesto que allí la antología "iría en serio".

Esta antología no reproduce los defectos de esa anterior y cumple con los requisitos mínimos de respeto a los autores que trata. Permite así entregar una idea genérica de los libros de poesía escritos por autores jóvenes y aparecidos en Chile durante la década del 90. En efecto, es la aparición de libros como *La Rosa del Mundo* (Javier Bello, 1996), *El árbol donde envejece la muerte* (Marcelo Pellegrini, 1996), *El árbol del lenguaje en otoño* (Andrés Anwandter, 1996), *La insidia del sol sobre las cosas* (Germán Carrasco, 1998), *Escrito en Braille* (Alejandra del Río, 1999), entre otros, lo que permite deslindar a una nueva generación de escritores y legitimar una antología. Tales libros, además de calidad, reflejaron el nacimiento de algo nuevo, o, por lo menos, no visto en la poesía chilena; y es eso, lo que hay en ellos de inédito y lo que ha sido *molesto* en sus libros, aquello que permite indicar que hay voces nuevas que ya constituyen identidades poéticas definidas. Desgraciadamente, en virtud del afán "democrático" de esta antología, esas voces no logran perfilarse con claridad. Para todos los autores, el mismo espacio. Como si el número de páginas fuera un indicador de reconocimiento y la estandarización un modo de evitar la polémica. Faltó la cuota de riesgo necesaria para hacer de esta antología lo que verdaderamente debe ser una antología: un juicio estético sobre un conjunto de obras a la mano. Como la extensión de la muestra es limitada contamos con cerca de cinco planas que no alcanzan a mostrarnos con claridad el perfil de sus autores, esto es: su calidad de escritores serios. Hubiera sido mejor, tal vez, restringir la muestra a diez nombres y presentar una muestra más generosa de sus textos.⁵ El mérito de ese defecto es que la *Antología de la Poesía Joven Chilena* ofrece una muestra amplia de las sensibilidades presentes en la nueva poesía y permite al lector inquieto inquirir por los libros de referencia — los cuales, por supuesto, son inencontrables, debido a la precariedad con que fueron publicados y distribuidos.

Resulta difícil señalar cuáles son los rasgos propios de esta generación. Ello lleva la suposición de que, además, necesariamente todos los cohortes generacionales deben compartir una poética, lo cual no corresponde al caso que nos ocupa. Sin discutir ese supuesto, hay que señalar que esta promoción ha remarcado siempre tanto sus diferencias internas como sus diferencias con otros escritores actualmente vigentes en Chile, haciendo hincapié de manera prematura en la *individualidad* de los hablantes. La unidad de lo plural parece estar, sin embargo, en que, como dejan traslucir las poéticas, ninguno de los escritores antologados pareciera adscribir a una idea universal de poesía, salvo un par de inocentes excepciones. Es

interesante notar cómo muchas de estas poéticas — y quizá las más interesantes — están marcadas por el escepticismo. Anwandter: “cada poema me ha significado dificultades tan distintas, que no me atrevo a afirmar nada definitivo. Quizá cada poema es su propia poética” (p. 18.) Y, similarmente, Jesús Sepulveda: “Cada poeta es una poesía que en algún momento leemos y luego recordamos, o se nos queda en la mente” (p. 124.) Igualmente, ninguno de ellos parece aspirar, como Zurita, a ocupar el lugar dejado por los patriarcas poéticos en el espacio público chileno. Antes bien, parece existir una suerte de “conformidad en la desgracia” de escribir y leer ante auditorios vacíos o, en el mejor de los casos, frente a otros poetas (por lo habitual, de la misma generación.)

La desvinculación entre poetas y lectores, y la consiguiente cerrazón de los circuitos literarios, parece obedecer, parcialmente, a una cordial separación entre el arte y la política y, tal vez, a la desactivación que ha afectado a la misma política durante la transición pactada a la democracia.⁶ No se trata, por supuesto, de que los poetas jóvenes abjuren de la política, en su práctica civil, sino de que ninguno de ellos pareciera estar dispuesto a comprometer su trabajo con un arte — la política — que por su imbricación por el poder es siempre susceptible de corrupción. Se trata de un aprendizaje no menor y de una nueva forma de resistencia cultural. En segundo lugar, la sistematización de la poesía puede obedecer también a la “crisis” que afecta al “arte culto” en Chile y del cual la poesía sería tributaria por la habitual identificación entre poesía y “alta cultura”, a pesar de los gestos desesperados y suicidas que han hecho en Chile algunos escritores por salvar esta distancia. Los motivos de esa crisis no son, por supuesto, tematizables aquí. En consecuencia, lejos de la vanguardia, estas escrituras parecen orientarse, tal como hace notar véjar en el prólogo, a la recuperación de la tradición poética chilena — rota por la violencia política y la violencia literaria — como si con ello pudieran restañar, tal vez sin consciencia, las heridas del frágil tejido social al que pertenecen. El costo de ello es que la experiencia de la dictadura no haya recibido el trato que, *por supuesto*, merece. En efecto, no hay ningún texto en esta antología que haga referencia — de una manera lograda y explícita — a la historia reciente de Chile. Sin embargo, no pocos de los autores citados estarían de acuerdo en que *hoy* la escritura de poesía es *ya* un hecho político por sí mismo y en que la reconstrucción de la memoria histórica pasa previamente pero no solamente por la reparación de la poesía. Este gesto es, por supuesto, una ruptura con la tradición de la ruptura y el elemento paradójico contenido en ella se supera con el reconocimiento del valor creativo que tiene la tradición.

En consecuencia, el criterio de validación que estas obras reclaman para sí mismas no sale de las distinciones que el propio arte produce: tal como dice Javier Bello “Las herencias y las confluencias de la poesía se quedan radicalmente fuera de las aduanas de los pensamientos ordenadores,

al igual que su única virtud, la de hacer verdadero el mundo" (p. 29); o, tal vez más radicalmente, Armando Roa: "Es probable que las palabras, como arbitrario repertorio de signos que son, sólo sirvan para la estética y no para la búsqueda de la verdad" (p. 110); o Julio Carrasco: "No existe el problema del arte, sino el problema de las preguntas que el arte formula: mas que responder, la poesía busca nuevas formas de exponer esas viejas preguntas" (p. 40); o Germán Carrasco, menos literalmente: "Cuidar la belleza que la praxis lisa, cantar la temura insustentable, el dedo en la boca, el brillo de Venus que me haces ver apuntando con los pezones" (p. 35). Véase la que es quizá la poética más lograda del libro — esto es, la poética escrita por Alejandro Zambra, de la cual tomamos esta cita: "El poema es ese lugar en que las cosas son puestas en duda, lo que implica una cierta disposición de la mirada hacia una constatación del desorden en que vivimos (que hacemos) o a un intento siempre fallido de ordenarlo: hacer presente la ausencia de una explicación, hacer valer la redundancia de un esfuerzo inútil. Para reunirse en el desamparo, porque la poesía *no significa nada si no permite a los hombres acercarse y conocerse.*" (p. 153)

Sin embargo, los poemas logran franquear los obstáculos citados e integrarse a la corriente de la poesía chilena. Ya están ahí, pues, reclamando la atención del lector. En algunos casos, poemas cerrados, "antologables", como se les suele llamar. En otros, fragmentos de textos extensos que, desgraciadamente, pierden el contexto del libro al que remiten, una vez que son fragmentados, antologados y presentados de manera parcial. No escapo al hecho de que es obligación de una reseña de este tipo indicar nombres de autores que debieron estar incluidos en la antología. Yo indico sólo tres, atendiendo al encuadre del texto aquí tratado: Damsi Figueroa, Jorge Mittelman y Marcelo Pellegrini. Tal vez la lista sería mayor, y más interesante, si hiciera referencia a poemas ausentes.

Escribo esta reseña en el momento en que la Editorial Universitaria, la principal casa editorial de Chile y bajo cuyo amparo se ha publicado el libro aquí reseñado, enfrenta la mayor crisis financiera de su historia y, con ello, el riesgo del cese definitivo de sus actividades. Que este hecho ilustre el contexto en que estas obras salen a la luz.

David Preiss
Pontificia Universidad Católica de Chile

NOTAS

- 1 *Poetas chilenos de los noventa. Estudio y Antología. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Literatura, Universidad de Chile.* Contiene el primer estudio serio sobre esta promoción.
- 2 *Poesía Chilena para el Siglo XXI Veinticinco poetas, 25 años.* Santiago de Chile: DIBAM, 1996.
- 3 *Poetas chilenos jóvenes: antología.* Concepción: Lar, 1998.
- 4 La dirección en Internet es: <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/index.htm>.
- 5 Y no caer en la tentación del “antologador antologado”, por supuesto. Debería sentarse una costumbre honorable a este respecto: quien toma la responsabilidad de hacer una antología, es decir un juicio estético, se excluye de las consecuencias de ese juicio.
- 6 En efecto, podemos preguntarnos, en qué medida la poesía tuvo audiencias durante la dictadura gracias a su compromiso con los movimientos de resistencia cultural.

Will H. Corral, ed. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM, 1995.

La labor de Wilfrido Corral como compilador y organizador de colecciones esenciales para la comprensión del pensamiento literario hispánico ya había sido evidenciada por la aparición de los dos volúmenes de *Los novelistas como críticos* (México: F.C.E./Ediciones del Norte, 1991), en los que, trabajando conjuntamente con Norma Klahn, contribuía a articular el denso panorama de la evolución regional de un género. Sobre decir que aquella publicación ha facilitado enormemente los estudios de horizontes de expectativa y, por consiguiente, las investigaciones genológicas en un área decisiva para la configuración de la conciencia letrada latinoamericana. A ese mérito ahora Corral agrega otro: la primera reunión de textos acerca de uno de los protagonistas de la narrativa en lengua española.

Augusto Monterroso, de hecho, como se encarga de recordárnoslo el prólogo a *Refracción*, “es canónico” (13). Pero no a la manera tradicional, podríamos acotar, sino de una forma que, en Hispanoamérica, hasta cierto punto él mismo ha contribuido a inventar o consolidar, pues su consagración se verifica en el campo de lo menor. La trayectoria del guatemalteco se hace significativa, en particular, por haber sido contemporánea de la grandiosidad del Boom: comienza en los años cincuenta y se extiende hasta el presente. Sin embargo, nadie más lejano que él de las ambiciones totalizadoras que caracterizan a narradores enamorados de la vastedad, sea en la representación de amplios frescos de la realidad continental, sea en la plasmación de tales aspiraciones en novelas abrumadoramente extensas, enciclopédicas. ¿Qué mejor antídoto para una *Terra Nostra* que la lectura de piezas concentradas, medidas y admirablemente ambivalentes como “Sinfonía concluida” o “El eclipse”? ¿No nos estimulan ellas a descifrar el destino americano sin excesos de ningún tipo y — lo que cuenta más — sin el hastío que tarde o temprano produce la rimbombancia intelectual? Lo menor, al estilo monterrosiano, no está en riña con lo profundo ni con lo estéticamente provocativo.

La aportación más obvia — pero, a la vez, la menos aceptada — de Monterroso a la literatura hispánica ha sido el fortalecimiento de una poética “minimalista”. El término requiere algún detenimiento de nuestra parte, ya que suele usarse vagamente y, en más de una ocasión, se ha interpretado con torpeza escandalosa como simple brevedad. En las artes plásticas, por minimalismo se entiende la creación de estructuras que siguen los patrones de las naturales, físicas, geológicas, tecnológicas u otras evitando, con todo, representar las ya existentes. En música, a lo anterior se suma, a veces, una recuperación de la monodía y, casi siempre, un énfasis en los valores expresivos de datos muy limitados sometidos a un sistema de cambios estricto. En el sentido literario que aquí le concederemos al vocablo, lo minimalista se vincula a esto último, aunque trasladado al ámbito propio de lo verbal y sus compromisos con la significación. Por consiguiente, es posible definirlo como la producción de la mayor cantidad posible de lecturas con el empleo de la menor cantidad posible de palabras. Ejemplo ya clásico: “El dinosaurio”, cuyo patrón estilístico y conceptual ha generado imitaciones innumerables en toda Hispanoamérica y ha despertado devoción internacional, como lo permiten creer los comentarios de Italo Calvino que Corral convierte en epígrafe de su compilación: “Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea. Pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere el de Augusto Monterroso: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí’” (9).

Sin acudir al vocabulario previo, que permite entroncar la obra del autor con el arte de su época, la mayoría de los ensayos y estudios que se recogen en *Refracción* — nótese la cualidad minimalista del título mismo — se ocupan en algún momento de la portentosa capacidad monterrosiana de aprovechar al máximo un decir sucinto. Alberto Cousté, por ejemplo, atina al destacar la ambigüedad como zona donde una y otra vez nos instala el escritor desde su perturbador libro escueto y magno *Obras completas (y otros cuentos)*; el roce del todo con las partes torna inquietante a la palabra literaria y la diferencia de los demás lenguajes “dado que, por supuesto, *Obras completas* no es lo que su literalidad indica, sino el título de uno de los cuentos que acompaña a los ‘otros’” (21-2). Igualmente valiosos son los razonamientos de Jorge von Ziegler que intentan darle mayor densidad al “mito” del laconismo de Monterroso, que no ha de entenderse como mera noción material, sino que ha de verse como un sutil pero complicado proceso de lectura: “Es inútil definir a un cuentista o fabulista como escritor de brevedades. Hay géneros breves y ejemplos largos y breves de esos géneros; o mejor, dos brevedades, una dentro de la otra: la del género y la de sus eventuales realizaciones. Las disposiciones de género dictan que una fábula y un cuento sean siempre cortos. Leemos un cuento como ‘Bola de sebo’ y permanecemos con la idea de que un cuento es siempre corto. La sensación de ajustada brevedad depende de la existencia de un único

nervio narrativo, artífice de la austeridad del desarrollo que permite la lectura continua o ininterrumpida de la que hablaba Edgar Allan Poe. En la obra de Monterroso, 'Leopoldo (sus trabajos)' consta de más de veinte páginas y es tan corto como 'El dinosaurio' y 'Fecundidad', esas páginas de una línea" (49). A las disquisiciones de tipo técnico que hemos reseñado, Ángel Rama agregará una visión ética del minimalismo monterrosiano, relacionada con la crítica a la tradición de la cual parte el autor: "Nacido bajo el trópico de Cáncer, dos rasgos adscritos al tropicalismo tomó en aborrecimiento: el desborde de las palabras y el patetismo melodramático" (25).

El examen de otros rasgos de la obra del guatemalteco, desde luego, está presente en la compilación que Corral ha llevado a cabo. El citado trabajo de Rama, "Un fabulista para nuestro tiempo", de 1974, compendia con gran efectividad varios de ellos. Uno lo es, sin duda, el "borgismo", que tanto ha dado que hablar. Rama, en efecto, acertaba al aseverar que la predilección por Borges que se manifiesta abiertamente en *Movimiento perpetuo* no consistía en una ramplona repetición de "trucos superficiales", sino en algo más (28). Podríamos resumir la predilección borgiana de Monterroso como una constante arremetida contra los facilismos de una responsabilidad social que cierre en el creador y en su público las puertas de la imaginación literaria. En ese sentido, las alegorías de la condición latinoamericana que abundan en las páginas de *Obras completas* (y otros cuentos) o en las de *La oveja negra y otras fábulas* jamás se reducen a una confianza total en la referencialidad del discurso, que en Monterroso está cargado, como hemos visto, de indeterminación y vacilaciones interpretativas.

Otro asunto persistentemente tratado en *Refracción* y anunciado, aunque sea de pasada, por Rama es el reto que impone cada uno de los libros de Monterroso a las concepciones usuales de ciertos géneros, o de los géneros en general. El prefacio a *Movimiento perpetuo* cristaliza dicha tendencia con palabras memorables: "La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo". Por nuestra parte, si prestamos atención a tal terminología, comprobaremos que el escritor no está haciéndose eco de la ingenua y ya muy envejecida *boutade* crociana acerca de la inexistencia o inutilidad de los tipos literarios. Por el contrario, la mención de un "movimiento" sugiere una red tropológica en la que ha de contemplarse un espacio donde se desplaza la escritura; los confines, ni más ni menos, lo constituirían puntos como los tres géneros que el prefacio recuerda y las "vivencias", consecuentemente, equivaldrían a la tensión generada por el irrespeto de los límites que ellos suponen. El quehacer de Monterroso nunca prescinde de una conciencia tipológica por la sencilla razón de que, en ausencia de ésta, no podrían apreciarse cabalmente las osadías de su poética:

los legados formales están allí para jugar con ellos, sea mezclándolos de manera inaudita, sea destruyéndolos, sea manipulando nuestras expectativas previas de lectura. Cuentos de una línea, fábulas de moraleja imprecisa, moldes movedizos, novelas “hechas pedazos” — *Lo demás es silencio* —: ¿cómo apreciarlas a cabalidad si las inquietudes genológicas nos fuesen ajenas? De gran lucidez, en ese sentido, son los razonamientos que debemos a J. Ann Duncan, recogidos por Corral: siempre que Monterroso se refiere “a un código familiar, o a un pacto entre lector y escritor, de inmediato lo subvierte — este escritor al parecer tan inspirado por los clásicos —, ridiculizando todas las categorías y definiciones, cuestionando nuestro modo de leer y, a la vez, nuestro modo de comportarnos, desorientándonos en lugar de darnos seguridad” (63). También, destacan por su ojo avizor, los párrafos que Adolfo Castañón ha dedicado a recalcar la existencia de una pasión “ensayística” en el autor de *La palabra mágica*, lo que explicaría su preferencia por los volúmenes de apariencia “miscelánea” (196) — y, por tanto, sería posible argüir, propiciadores de un ludismo transgenérico.

Éstas y otras reflexiones pueden surgir de *Refracción*, colección donde se hallan algunos de los mejores acercamientos a Monterroso publicados hasta la fecha y la cual, sin duda, servirá de productivo punto de partida para estudios futuros.

Miguel Gomes
The University of Connecticut, Storrs

Olea Franco, Rafael. *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999. 312 pp.

This collection of fifteen essays, organized to commemorate the hundredth anniversary of the birth of Jorge Luis Borges, contains critical readings from a variety of perspectives, all of them joined, according to the editor, by "su amor por la obra de Borges" (13). The essays, which span all the genres practiced by the Argentine writer, are organized thematically and divided into five sections.

"Laberintos infinitos," the opening section, contains two of the most suggestive contributions of the collection. Julio Ortega's piece, "'El Aleph' y el lenguaje epifánico," focuses on the function of language and the way in which Borges rewrites the mystical tradition in order to place it in the realm of language. Contrasting the two representations of the language of the Aleph as embodied in the ways in which both characters, Carlos Argentino y "Borges," use language to refer to what they have witnessed, Ortega perceptively notes that Carlos Argentino, a representative of modern discourse, merely duplicates the world through "el lenguaje de la mimesis empobrecedora del cosmos," while "Borges" displays veneration before the universe revealed to him, employing "el lenguaje doxológico del asombro divino de lo real" (29). Between these two registers, the "instante epifánico" emerges as a metaphysical inquiry. The second essay in the first section, "Borges, o los laberintos de la inmanencia," by Iván Almeida, examines the way in which Borges uses the variable construct of the labyrinth to configure his literary vision. According to Almeida, Borges' originality resides in "la perversión laberíntica" that upsets the recursive order (51). At times employing the term "labyrinth" somewhat loosely to refer to *mis en abyme*, the critic concludes that the Borgesian representation of the labyrinth is a space from which it is impossible to leave, since it is characterized by "engaste infinito." This impossibility of escaping infinite repetitions is what Almeida terms "inmanencia," which he defines as "la jubilosa imposibilidad de salir de aquende (sueños, ficción, naturaleza)" (35). The section closes with Roberto González Echevarría's noteworthy study, "Borges en 'El jardín de senderos que se bifurcan.'" In an engaging and

convincing reading that establishes Richard Madden, the spy pursuing Yu Tsun, as the voice of the narrator-editor that briefly appears in the preamble to the story and in a footnote, González Echevarría reads the account as Madden's exculpation, which seeks to deflect the focus from his own failure to prevent Yu Tsun from sending his message. Accordingly, this reading, which considers the text to be an act of concealment instead of a document that reveals information, has considerable repercussions, since it implicitly questions the role of the writer, thus implicating Borges himself (66). Further expanding his analysis of the characters' identities, González Echevarría maintains that Stephen Albert can be read as a reincarnation of Ts'ui Pên; if Albert's assassination is viewed as a repetition of the death of Ts'ui Pên, this recurrence serves to dramatize the theories found in the latter's novel, *El jardín de senderos que se bifurcan*.

The following section, "La reinención de los géneros," is comprised of two essays that analyze the work of Borges in relation to generic traditions and their implied constraints. "Borges y la subversión del modelo policial," by Cristina Parodi, examines Borges' use of the formal conventions of detective fiction. Through an examination of "La muerte y la brújula" and *Seis problemas para don Isidro Parodi*, she indicates various innovations and inversions that Borges employs with respect to the generic conventions, which allow him to give narrative form to his philosophical concerns. The other essay that forms part of this section, "Magias parciales del ensayo" by Liliana Weinberg de Magis, is a broad, lengthy study that covers several of Borges' most famous essays. Defining some of the fundamental characteristics, mechanisms, and themes of the Borgesian essay, the critic also refers to Borges' impact on the genre. Weinberg de Magis notes that he both gave the essay a new place in the literary hierarchy and he liberated the genre: "lo emancipó, hasta hacerlo cómplice de sus planes creativos y de la posibilidad de *entrever*, a través de una interpretación original, nuevos mundos con su propia legalidad, muy particularmente el nuevo orden literario" (109).

The section "Desde las orillas del humor" is composed of two essays which, while different in style, consider humor to be a constitutive element of Borges' work. Evelyn Fishburn, in "Borges y el humor," investigates Borges' use of the classical mechanisms of humor. Tracing the various facets of humor that constitute essential elements in Borges' work, Fishburn underscores the importance of his ingenious use of incongruence and identifies the diverse manifestations of sardonic humor that provoke "una risa intelectual" (162). "El doblez humorístico," an informed piece by Saúl Yurkievich, discusses humor in more general terms, describing its generative role and revealing the freedom that humor, and the Borgesian use of skeptical irony in particular, affords the writer.

"Entonaciones nacionales" is the theme that links three essays covering somewhat divergent topics. Daniel Balderston, in "Borges, el joven radical," inquires into Borges' interest in Hipólito Yrigoyen and suggests that, in addition to other factors, such as the desire on the part of Borges to define himself against Leopoldo Lugones, Borges' "yrigoyenismo" is best understood in relation to his own "fase de criollista crítico" (187). José Miguel Oviedo's essay, "Borges/Lugones/Pierre Menard" focuses on Borges' relation to Lugones. After noting the ambiguities that characterize the problematic relation between the two writers, as portrayed through Borges' writings, Oviedo suggests that "Pierre Menard, autor del Quijote" can be interpreted as a mocking tribute to Lugones and his perception of literary creativity.

The section ends with an exceptional piece, "Un mundo de pasiones," in which Beatriz Sarlo explains how Borges establishes "un tema moral vinculado con las pasiones (el valor) y una solución escrituraria que hace posible que ese tema pueda escribirse según los requisitos de la literatura culta" (208). This theme, related to the classic opposition "de Vida y Literatura," appears in Borges' work as a juxtaposition of the past space—mythical, heroic, and passionate—with the present literary space, which, paradoxically, is the locus in which the myth is grounded (210). Sarlo describes this as a typical conflict of modernity, in that the ethos that arouses the need for passion is an imagined construct, an object of nostalgia.

The text closes with "Diálogos e intersticios," a diverse group of five compositions.

One of the aims of the first selection, titled "¿Cuán europea es Europa?" by William Rowe, is to reveal some of the ways in which Borges' writing produces what the critic terms "lecturas de la modernidad" (243). More specifically, through an analysis of the appearance of time in "Funes el memorioso," Rowe seeks to illustrate the way in which *Ficciones* includes "la formación del Estado argentino, en los siglos XIX y XX" (229). Rowe also mentions the function of chaos in the story, underscoring it as an aspect of Borges' work which has been ignored by critics, since, he asserts, literary criticism tends to work with inherited assumptions which rely upon the stability afforded by institutions (238). "Un diálogo posible: Borges y Arreola," by Rafael Olea Franco, initiates the study of correspondences between the work of Borges and that of Juan José Arreola. After indicating multiple areas of contact between the two writers, Olea Franco adds that his study is intended to serve as a point of departure for future investigations, which should seek to "restituir cierto sentido unitario a la evolución de la literatura en lengua española, particularmente en el ámbito hispanoamericano" (272). Sylvia Molloy's article, "Traducir a Borges," like the two preceding pieces, encourages new critical readings of Borges' work. Admitting that she has no established recipe or plan of action to

promote new readings that resist what she terms "efecto Borges," which hinders active readings, Molloy nonetheless offers examples of her personal inquiries—which part from special attention to detail, or to the "residuos" in the text, for example—into Borges' texts. Edgardo Cozarinsky's essay, "Un texto que es todo para todos," begins by referring to the irritation that Borges provoked among his compatriots at the beginning of his literary career, criticized as he was for his lack of "identidad nacional" (288). Cozarinsky revisits the polemics aroused by Borges' work, and, after adding his own autobiographical reflections of the experience of first encountering Borges' work—which he describes as more important than the discovery of Kafka, James or Joyce—he concludes by affirming the influence of Borges on various writers, such as Danilo Kis and W. G. Sebald: "Borges representa una tradición que no es obediencia sino elección: de una familia no impuesta por la banal identidad civil, de un lugar donde respirar y seguir escribiendo" (291). The collection concludes with a piece by Carlos Fuentes, "Jorge Luis Borges: la herida de Babel." The only previously published article in the compilation, this essay touches on a number of topics—from the figure of Borges as an Argentine writer to a brief reflection on the differences between Mexico and Argentina—before examining both the importance of time and space in Borges' fiction, and his decisive influence on Latin American literature.

An excellent collection of critical readings by some of the most important contemporary Borges critics, this compilation proves that the author's oeuvre "está hoy más presente que nunca" (12). As suggested by the title, the essays in this collection, taken as a whole, serve the double function of elucidating Borges' writing while at the same time indicating certain areas of his work that continue to challenge interpretation. A unique body of work that lends itself to infinite readings, it is, in other words, one that still provokes "desesperaciones" which require a search—and we know from Borges' teachings that the search itself, even if it uncovers nothing, is valid—for "consuelo."

Michele Gardner
Brown University

COLABORADORES

TERESA BASILE: Es profesora e investigadora de la literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de la Plata.

STEVEN BOLDY: Enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Cambridge. Es autor del libro *The Novels of Julio Cortázar* (University of Cambridge Press) y de *Memoria mexicana* (Taurus). Actualmente concluye un libro sobre la ficción de Carlos Fuentes.

JUAN CALZADILLA: 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.

MARTHA L. CANFIELD: Ha publicado muy importantes trabajos sobre narrativa latinoamericana y, así mismo, poesía de primera calidad; es profesora en la Universidad de Venecia, Italia.

RAFAEL COURTOISIE: Uruguay. Es autor de libros de poesía, como *Textura* (Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe-Visor, España). También tiene publicados libros de prosa, entre ellos *Cadáveres Exquisitos*, (Premio Nacional De Crítica, Planeta, 1996) y *Vida de perro* (Premio de Narrativa del Ministerio de Cultura, 1998) La Editorial Alfaguara acaba de presentar *Tajos* (1999). Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano y portugués.

CELIA GOURIMSKI: Poeta argentina, actualmente reside en Buenos Aires.

RODOLFO HÄSLER: Cuba. Actualmente vive en Barcelona donde se dedica a la producción de libros de arte para la editorial Planeta. Tiene cuatro libros de poesía publicados. Los dos últimos son *Elleife* (Premio Aula de Poesía de Barcelona, ed. El Bardo, Barcelona 1993) y *De la belleza del puro pensamiento*. Edición El Bardo, Barcelona, 1997. Además ha traducido la poesía completa de Novalis, que la editorial barcelonesa D.V.D. editará en marzo 2000.

SHARON KEEFE UGALDE: Profesora e investigadora de la literatura latinoamericana en Southwest Texas State University.

PATRICIO LIZAMA: Chile. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad Católica de Chile. Ha publicado importantes trabajos sobre Juan Emar y dirige la revista *Taller de Letras*.

OSCAR R. LÓPEZ CASTAÑO: Actualmente se desempeña como profesor de literatura latinoamericana en Saint Louis University, Missouri. Ha publicado el libro *La crítica literaria latinoamericana o el diálogo cultural con los otros* (1996), premio de publicación para la biblioteca de autores antioqueños en Colombia. También ha publicado ensayos de crítica literaria y cuentos en semanarios culturales, en revistas de crítica colombianas y norteamericanas.

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: Perú. Tiene publicados varios libros de cuentos, entre ellos figuran *Una casa en la sombra* (1986) y *Cielo forzado* (1988).

ZULEMA E. MORET: Se desempeña como profesora e investigadora de la literatura latinoamericana en la Universidad del País Vasco.

DIANNA NIEBYLSKI: Profesora e investigadora de literatura latinoamericana en el departamento de Latin American and Comparative Literature Universidad de Kentucky, Lexington.

CARLOS PACHECO: Profesor de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. Ha escrito trabajos sobre la oralidad en la literatura latinoamericana y entorno a la novela histórica.

MARÍA DEL MAR PAÚL ARRANZ: Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora de lengua y literatura hispánicas en la Universidad Europea de Madrid. Ha publicado una edición crítica de *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1992. Actualmente concluye un libro titulado *Los orígenes de la novela mexicana moderna, 1920-1940*.

MARÍA PILAR RODRÍGUEZ: Hizo el doctorado en Harvard y actualmente es profesora de literatura española en Columbia University. Es autora de *Vidas im/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea* (Perdue University Press, 2000). Trabaja ahora en investigación sobre las representaciones de la nación vasca en el cine y la literatura.

ANDREA P. RABIH: Argentina. Es licenciada en letras por la Universidad de Buenos Aires y se desempeña como docente en esa misma universidad. Tiene publicado un libro de cuentos titulado *Cerra negra*.

H. ROSI SONG: Termina sus estudios de doctorado en literatura latinoamericana en Brown University.

GRACIELA TISSERA: Profesora e investigadora de las letras hispanoamericanas en la Universidad de South Carolina, Columbia.

CARLOS TRUJILLO: Poeta chileno, tiene publicados varios libros de poesía.

FRANCISCO VÉJAR: Escritor y poeta chileno, autor de varios estudios sobre poesía contemporánea de su país.

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

PRÓXIMO NÚMERO

INTI 52-53

ARGENTINA FIN DE SIGLO

Este número doble especial presentará trabajos de diferentes disciplinas que nos dará una visión de la actividad intelectual desarrollada en la Argentina en el siglo pasado. Autores como **León Rozitchner** y **Christian Ferrer** analizan el proceso político argentino; **Horacio González** la evolución del pensamiento filosófico de ese país; **Roberto Ferro**, **Guillermo Korn**, **Marcela Croce**, **María Pia López** (entre otros) ensayos sobre diferentes novelistas argentinos muy poco estudiados u olvidados. **Jorge Dubatti** sobre la trayectoria del teatro en ese país, como así también, **Miguel Angel Muñoz** Desarrolla un panorama de la pintura argentina en el siglo XX. Los ensayistas **Anahi Mallo**, **Delfina Muchietti**, **Susana Cella**, **Zulma Palermo**, **Mirian Pino**, **Alicia Poderti** y **Eduardo Romano** (entre otros) nos entregarán ensayos sobre poetas y análisis acerca de la marginación cultural y regionalismos en la Argentina. Habrá trabajos creativos de diferentes poetas y cuentistas argentinos. **Carlos Gazzera** entrevistará al escritor **Andrés Rivera** y **Anahl Mallo** a la poetisa **Diana Bellesi**.

RESERVE SU EJEMPLAR: \$35.00 U.S.

Cheque o giro por adelantado a la orden de *Inti*, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, R.I. 02920 USA.

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 carnivalization 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

