

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 54

Article 24

---

2001

## *INTI* Número 54 (Otoño 2001)

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

---

### Citas recomendadas

(Otoño 2001) "*INTI* Número 54 (Otoño 2001)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 24.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/24>

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



# INTI

---

**Revista de Literatura  
Hispánica**

**Juan Goytisolo • Saúl Yurkievich**

**Francisco Urondo • Miguel Ángel Bustos**

**Stefania Mosca • Martha L. Canfield**

**Elena del Río Parra • Perla Masi**

**Luis Maldonado • Víctor Eduardo Krebs**

**Nara Araújo • Felicia Fahey • Lourdes Casas**

**Gina Canepa • Miguel Bota • Mónica Flori**

## NORMAS EDITORIALES

*INTI* aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. En caso de no ser aceptados, sólo se devolverá el original y diskette si el autor envía sobre estampillado. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

*INTI* se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en diskette de Macintosh Microsoft Word versión 3.0 en adelante con dos copias mecanografiadas y una breve nota biobibliográfica a: *INTI*, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Las notas deben consignarse al final del artículo según las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N.Y.: MLA, 1988. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

## SUSCRIPCIONES Y CANJES

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

### SUSCRIPCIÓN ANUAL:

- Regular individual: \$40.00 (US)
- Bibliotecas e instituciones: \$70.00 (US)
- Canadá: \$75.00 (US)
- Europa y Latinoamérica: \$80.00 (US)

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

**NÚMERO 54**

**OTOÑO 2001**

**DIRECTOR-EDITOR**

**Roger B. Carmosino**  
*Providence College*

**COMITÉ EDITORIAL**

**Alicia Borinsky**, *Boston University*  
**Martha L. Canfield**, *Università di Firenze*  
**Antonio Carreño**, *Brown University*  
**Américo Ferrari**, *Université de Genève*  
**Roberto Ferro**, *Universidad Nacional de Buenos Aires*  
**Carlos Gazzera**, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*  
**Miguel Gomes**, *University of Connecticut, Storrs*  
**Ricardo Gutiérrez Mouat**, *Emory University*  
**Gwen Kirkpatrick**, *University of California, Berkeley*  
**Pedro Lange Churión**, *University of San Francisco*  
**Pedro Lastra**, *State University of New York, Stony Brook*  
**Alexis Márquez Rodríguez**, *Universidad Central de Venezuela*  
**José Antonio Mazzotti**, *Harvard University*  
**Rafael Olea Franco**, *El Colegio de México*  
**Julio Ortega**, *Brown University*  
**José Miguel Oviedo**, *University of Pennsylvania*  
**Alicia Poderti**, *Universidad Nacional de Salta, Argentina*  
**Rodolfo Privitera**, *University of Cincinnati*  
**Carmen Rivera Villegas**, *Providence College*  
**Saúl Yurkievich**, *Université de Paris, VII*

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

Copyright © 2003 by  
*INTI* ISSN 0732-6750

# ÍNDICE

## ESTUDIOS

- JUAN GOYTISOLO: Américo Castro y las “Novelas de España” ..... 3
- ELENA DEL RÍO PARRA: ¿Poesía o prosa?: Usos y formas  
de la rima en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*..... 15
- PERLA MASI: El cuerpo musical de la palabra: erotismo  
en la poesía de César Moro ..... 27
- LUIS MALDONADO: Deseo, cuerpo y desintegración  
en Pedro Páramo ..... 51
- VÍCTOR EDUARDO KREBS: La estructura petrarquista  
de las canciones de Carlos Germán Belli ..... 65
- NARA ARAÚJO: Viaje de la imaginación  
*Viajeros mexicanos siglo XX* ..... 81
- FELICIA FAHEY: (Un) Romancing Mexico: New Sexual  
Landscapes in Sara Sefchovich’s *Demasiado amor* ..... 99
- LOURDES CASAS: *Noli me tangere*: María Clara o la  
imposibilidad de constituir una nación filipina ..... 121

## NOTAS

- STEFANIA MOSCA: Residencias Pascal ..... 141
- GINA CANEPA: *Tanta vida*: una novela de Ester Andradi ..... 149
- MARTHA L. CANFIELD: Pablo Neruda: el capitán enamorado  
de Capri ..... 161

## CREACIÓN:

### POESÍA

- FRANCISCO URONDO: La hormiga; Ai quién fora paxariño  
Quén pol-os aires correrá!; La frente marchita;  
Alta sociedad; Cardinalidad; Acaudalar; Felipe Vallese ..... 173
- MIGUEL ÁNGEL BUSTOS: Una explicación mientras camino;  
Te llevarás mi ángel; Los patios del tigre; Arreglo con frutas  
e instrumentos de viento ..... 177
- SAÚL YURKIEVICH: Ni sede ni asidero; Todo en duda;  
Mismamente; Cine mudo; Vibras ..... 181

### CUENTO

- MIGUEL BOTA: Viaje Uno ..... 193

### ENTREVISTAS

- MÓNICA FLORI: Tendencias de la narrativa uruguaya actual:  
Conversación con Hugo Achugar ..... 199
- MÓNICA FLORI: La narrativa de Teresa Porzecanski.  
Una conversación con la escritora uruguaya ..... 207

### RESEÑAS

- MIGUEL GOMES: Gabriela Nouzeilles. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000 ..... 221
- FERNANDO REATI: Adriana J. Bergero. *Haciendo camino: Pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*. México, D.F.: UNAM, 1999. 685 páginas (más ilustraciones) ..... 225

THOMAS WARD: Lucía Fox, <i>Semillas de los dioses</i> (E. Lansing: Nueva Crónica, 2000) .....	231
RODRIGO CÁNOVAS: Julio Ortega, <i>Caja de herramientas.</i> <i>Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno.</i> Santiago: Lom, 2000. 204 págs .....	233
MARCELO PELLEGRINI: Ismael Gavilán: <i>Fabulaciones del</i> <i>aire de otros reynos.</i> Valparaíso, Chile, Ediciones Sol Invictus, 1999. LXXV páginas .....	237
SAÚL HURTADO HERAS: <i>Realismo Mágico y Lo Real</i> <i>Maravilloso: una cuestión de verosimilitud,</i> de Alicia Llarena. Hispamérica, 1997 .....	241
<b>COLABORADORES</b> .....	247





## **ESTUDIOS**



## AMÉRICO CASTRO Y LAS “NOVELAS DE ESPAÑA”

Juan Goytisolo

En el campo de lo digno de historia, nada vale injustificadamente como “nuestro”, si antes no fue anejado como “suyo”, en alguna forma, por lo extraño.

Américo Castro

La historia, si no es nuestra, no debe existir.

Radovan Karadzic

### 1

Medio siglo y pico después de su publicación, la obra de Américo Castro sigue siendo objeto de vivos debates, no sólo en el campo de quienes civilizadamente o no la combaten y ponen en tela de juicio sus planteamientos y perspectivas, sino también en el de sus seguidores y discípulos recientes y antiguos<sup>1</sup>. Todo ello atestigua su lozanía y vitalidad; a nadie se le ocurriría la idea de impugnarla o defenderla si la evolución de nuestros conocimientos históricos y literarios la hubiese arrinconado en el desván de los trastos viejos.

En su libro *La novela de España* -título de singular acierto-, Javier Varela descalifica cortésmente la visión del pasado de Castro (“parcial, deformada, errónea”) y la pone en el mismo saco que la de su enemigo Sánchez Albornoz, en razón del empeño de ambos, dice en síntesis, en sostener una irreductible singularidad hispana a partir de un sustrato romano-visigodo anterior y opuesto al Islam (en el caso del autor de *España enigma histórico*) o de la coexistencia e intercambio de saberes y prejuicios de las

castas cristiana, mora y judía (en el de *La realidad histórica de España*). Frente a ellos, y a los historiadores que les precedieron, tanto liberales como nacional-católicos, Javier Varela opone el europeísmo normalizador, sin fisuras, de José Antonio Maravall, cuya evolución gradual del falangismo a la democracia le convierte en espejo de conductas en la España de Aznar, castellanista y comunitaria. Pero, si las reflexiones de Castro acerca de nuestra historia -en especial las de la última etapa de su vida, sobre las que Varela pasa de puntillas- resultan muy oportunas en este inquietante comienzo de milenio en la medida en que contienen propuestas de convivencia como la que plasmó en la actual Constitución, no puede decirse lo mismo de las de Sánchez Albornoz, cuya evolución, inversa a la de Maravall, le condujo en sus postrimerías a una defensa “a españetazo limpio”, como diría Cernuda, del papel providencial de España como centinela de Occidente (esta vez no contra el comunismo ateo sino, de nuevo, contra el Islam), defensa que anticipa los recientes clamores de Marta Ferrusola, Heribert Barrera y el arzobispo de Granada, sobre el peligro de la inmigración de origen musulmán en España:

“Temo que otra gran tronada histórica pueda mañana poner en peligro la civilización occidental, que lo estuvo por obra del Islam en los siglos VI y VII. La cultura europea fue salvada por don Pelayo en Covadonga. ¿Dónde se iniciará una nueva reconquista que salve al cabo las esencias de la civilización nieta de aquella por la que, con el nombre de Dios en los labios, peleó el primer vencedor cristiano del Islam en Europa?”

Más extremoso que Varela, el arabista y notable traductor de Al-Yahiz e Ibn Battuta, Serafín Fanjul, arremete contra Castro y la “carnada” o “caterva” de sus “beatos discípulos” en una obra de indudable interés pese a sus arranques de agresividad y a la percepción simplista de algunos autores, desde el “buen católico” Mateo Alemán (en realidad tan creyente en la divinidad como Fanjul o como yo, aunque tomara, como es obvio -*primum vivere*- las necesarias precauciones para ocultarlo) al que escribe estas líneas (su lectura *au premier degré*, en *Don Julián*, del episodio del espachurramiento de insectos entre las páginas de los clásicos en la antigua biblioteca española de Tánger es una de las más rudimentarias o chuscas que recuerdo después de la -en verdad inefable- del profesor Aranguren: según nuestro añorado filósofo, frente al dilema español de aceptar el modelo occidental europeo o el del comunismo soviético yo propondría nada menos que ¡el del reino alauí de Marruecos!)

*Al-Ándalus frente a España. Uí forja de un mito* contiene capítulos incipientes en los que Fanjul desmonta la fábrica de algunos juicios y creencias cuando menos discutibles o vagos: el andalucismo mítico o folclórico que identifica a la Andalucía de hoy con un Al-Ándalus sin duda glorioso pero extinto; el incierto origen árabe (yo diría más bien paquistaní) del cante flamenco (me acuerdo de la convincente, por fallida, experiencia

de *Macamahonda*, en la que la voz del Lebrijano y la orquesta de cámara de Tánger se yuxtaponían, como agua y aceite, sin armonizar jamás); la visión orientalista de algunos autores como Alarcón, que yo también analicé en *Crónicas sarracinas*, la idealización romántica de la España de las tres culturas...

Para cualquier historiador, incluso para un modesto aficionado como yo, resulta evidente que la coexistencia de cristianos, musulmanes y judíos, tanto en Al-Ándalus como en los reinos del norte de la península, fue de ordinario conflictiva y que los periodos de relativa tolerancia alternaron con otros de franca enemistad y de persecuciones, guerras y algaradas. La España medieval no vivió -y esto lo deja bien claro Castro- una especie de idilio intercultural como imaginan hoy quienes hablan ingenuamente de mestizaje y multiculturalismo obviando el hecho básico de que las culturas - la española, la francesa, la árabe, etcétera- se componen de la suma global de las influencias que han recibido y asimilado a lo largo de la historia y son por tanto híbridas, mutantes, bastardas, abiertas al cambio y la novedad al menos cuando disfrutaban de buena salud y de capacidad integradora. Sólo en los periodos de decadencia se acartonan y atrincheran en sus ruinosos bastiones en busca de sus esencias castizas, como nos prueba el ensimismamiento de la cultura árabe a partir de Ibn Jaldún y la española de los últimos Habsburgos.

Más discutible es el afán de minimizar la influencia árabe en el idioma y las creaciones literarias y artísticas peninsulares inspirada, según algunos, en la limpieza lingüística de Nebrija. Allende los disparates etimológicos que denuncia Fanjul, el lector interesado por el tema debería consultar el excelente volumen de Felipe Maíllo Salgado *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media* en el que éste pone las cosas en su lugar, muestra el grado de penetración del vocabulario árabe en la lengua española y refuerza las ideas de Castro acerca de los fenómenos de ósmosis y permeabilidad que configuraron la sociedad medieval, en la que no hubo únicamente cristianos, moros y judíos sino también unas identidades peculiares, a menudo fronterizas e inestables, como las de los mozárabes, mudéjares, tornadizos, muladíes, elches, enaciados... Las huellas del pasado no se borran nunca del todo, ni en España ni en el Magreb, y reaparecen al hilo de las vicisitudes históricas en nuevos fenómenos de hibridación, como el de los neologismos de origen hispano en el *darixa* o árabe dialectal de Marruecos o el del *patué* alicantino de los antiguos colonos de Argelia, con términos como *ma* (por agua) o *canaria* (por cardo borriquero).

El mudejarismo artístico que, junto al barroco, constituye una de las aportaciones más originales de España a la cultura europea, no se redujo, como vulgarmente se cree y enseña, al campo arquitectónico, y gracias a él, la literatura peninsular, desde el *Cantar de mío Cid* al *Libro de buen amor*, presenta unos rasgos diferenciales respecto a la escrita en otras lenguas

románicas, rasgos que Américo Castro captó muy bien y que autores tan distintos como Galmés de Fuentes, Gilman, Márquez Villanueva o Rodríguez Puértolas han precisado con indudable competencia y rigor. Sin demorarme aquí en el problema obsesivo de la limpieza de sangre y el papel que desempeñó en la elaboración de la obra de numerosos creadores conversos -que los seguidores de Eugenio Asensio y de Maravall reducen a simple anécdota-, el punto flaco de muchos anticastrianos es precisamente el que reprochan a Américo Castro: echar mano a todos los datos que confortan sus tesis y excluir los que las desmienten. Por mi parte, la lectura de obras como las de Rojas, Delicado, fray Luis de León, Mateo Alemán o Cervantes me parece reductiva y empobrecedora si descarta *a priori* los planteamientos e ideas de Castro y de quienes se aproximan a ellas sin anteojeras, tanto en España como fuera de ella.

## 2

La “novela de España” no concluye con Maravall, como parece indicar Javier Varela. Las “novelas” castellanistas han sido sustituidas en las últimas décadas con relatos más o menos mitológicos de las nacionalidades históricas -catalana, vasca, gallega- e incluso de algunas entidades autonómicas como Andalucía y Valencia (en donde se propuso excluir por decreto la enseñanza de autores catalanes y se trata de convertir al valenciano en un idioma distinto del de Foix, Espriu o Pla). La historiografía nacionalista de Ferran Soldevila y Rovira i Virgili es la adoptada oficialmente por la Generalitat; las elucubraciones y fantasías históricas de Sabino Arana sirven de fundamento a los proyectos de creación “de un ámbito vasco de decisión” de la dirección del PNV y de los extremistas *abertzales*; en la Galicia del incombustible Fraga Iribarne se pasa en derecho del estudio de los suevos y las dinastías gallegas o galaico-leonesas al estatuto de autonomía de 1980. Y, en reacción a esta cacofonía, el actual gobierno de Aznar parece empeñado en rescatar el viejo nacionalismo castellanista, reactivando así los problemas resueltos por la Constitución de 1978. Las invocaciones a Covadonga y Santiago (episodio y figura puramente míticos) y las visitas rituales (o de “ejercicios espirituales”) al monasterio de Silos resultan perfectamente simétricas a las de Arzallus y Pujol a sus respectivos tótems. La “novela de España” o, por mejor decir, de las Españas, se prolonga con nuevos capítulos y amenaza convertirse en un folletín. Al lector atosigado por tanta novelería y desatino, le aconsejo vivamente la lectura de *La gestión de la memoria: La historia de España al servicio del poder*, obra de Juan Sinisio Pérez Garzón y un grupo de colaboradores suyos: en ella encontrará abundantes motivos de reflexión sobre los abusos de la enseñanza regida por motivos electoralistas, ya del Gobierno central, ya de las diferentes

autonomías. Como señalan los autores, se trata de una memoria histórica “que ha funcionado en todos los casos, no tanto a base de registrar los sucesos del pasado como construir su significado en cada presente de cara a determinados proyectos de futuro”. Los temores de Américo Castro al respecto hallan así su confirmación más rotunda.

La reactivación virulenta del nacionalismo vasco por los discípulos armados de Sabino Arana pone de manifiesto la coincidencia objetiva de la crítica castriana al casticismo cristiano viejo vigente en Castilla del siglo XV a fines del XVIII -y reactualizado luego por los ideólogos del 98 y sus epígonos nacional-católicos y falangistas- con la que han llevado a cabo a la mitología patriótica vasca un grupo de historiadores y ensayistas de muy diverso cuño, como Jon Juaristi y Juan Aranzadi. La transmutación casi mágica del vizcaíno o “español al cuadrado” -en cuanto libre de toda sospecha de contaminación judaica ni mora por obra de antepasados “impuros”- en vasco castizo -víctima de la “opresión española” desde la abolición de los fueros a consecuencia de las guerras carlistas -debería incitarnos a releer los escritos de Castro de los años sesenta en donde la preocupación por la futura convivencia de los españoles se revela con mayor claridad.

Aunque el autor de *Sacra Némesis* y *El linaje de Aitor* no se refiera expresamente a Castro -repudiado, no lo olvidemos, en los medios marxistas radicales en los que se formó-, las concordancias entre sus análisis y los que desenvuelve nuestro historiador a partir de *Cristianos, moros y judíos* son innegables. En fechas recientes, ensayistas antagónicos como Antonio Elorza (“Filoxenia”, *El País*, 9-9-2000) y Juan Aranzadi (“Moros y maketos”, *idem*, 2-8-2000) han trazado un sugestivo paralelo entre el rechazo del *maketo* castellano o andaluz por los nacionalistas radicales y el de los inmigrantes *moros* de El Ejido por esos cristianos viejos disfrazados de europeos nuevos que encarna a la perfección Luis Enciso. Así, dos de los mayores problemas de España al inicio del tercer milenio -el auge de los nacionalismos agresivos o victimistas y el de una inmigración necesaria pero conflictiva- pueden ser mejor aprehendidos e interpretados a la luz del pensamiento de Castro.

(A la inversa de sus colegas, Mikel Azurmendi parece haber descubierto las virtudes y valores castizos de los empresarios almerienses del plástico -nadie duda de que entre ellos haya gente sencilla y honrada- pero evita centrarse en lo esencial: esas *vidas de moro* tan descarnadamente expuestas en el documental de este título de Canal +. El paso del antinacionalismo vasco al patriotismo reaccionario español y con tintes xenófobos es más fácil de lo que parece).



## 3

El rechazo atávico al moro -sentimiento que contradice la visión idílica y un tanto folclórica de la España de las tres culturas -hunde sus raíces en el enfrentamiento político-religioso de la mal llamada Reconquista, se fortalece a lo largo del siglo XVI con la animalización o satanización del morisco, renace con la absurda y anacrónica cruzada de O'Donnell, se alimenta de los lances y episodios sangrientos de la campaña contra Abdel Krim y se reaviva aún durante la guerra civil, en el bando republicano, a causa de la utilización por los militares golpistas de mercenarios rífenos. Resulta instructivo cotejar, como he hecho en otras ocasiones, la aversión a "la morisma salvaje y violadora" que revelan las citas de políticos e intelectuales de izquierda reproducidas por Miguel Martín en *El colonialismo español en Marruecos* con las soflamas antijudías de los propagandistas del "Glorioso Alzamiento Nacional", recogidas y prologadas por Julio Rodríguez Puértolas en *Literatura fascista española*. Sobre el mismo tema, Gonzalo Alvarez Chillida publicó un elocuente ensayo, "El mito antisemita en la crisis española del siglo XX", sobre el discurso delirante de algunos tenores del nacional catolicismo y de la Falange durante la dictadura franquista. Los antagonismos y rencores de la España de las tres castas, tan bien analizados por Castro, mantenían el pasado siglo su corrosiva vigencia.

Si el antisemitismo sin judíos -o con judíos mentales- ha cedido hoy, al menos superficialmente, a la presión de lo políticamente correcto, los flujos migratorios alentados por la mundialización económica resucitan la islamofobia de una Europa menos democrática que integrista y conservadora, islamofobia que, con música y registros distintos se expresa en las homilías patrióticas de Le Pen, Haider, Berlusconi y de algunas jerarquías de la Iglesia católica. El grito alarmista de quienes invocan a don Pelayo y Covadonga, Carlos Martel y Poitiers, apunta al pasado para mejor ennegrecer el presente: los inmigrantes oriundos del área que se extiende de Marruecos a Pakistán serían una quinta columna al servicio de una religión expansiva, belicosa e intolerante.

La boga de las doctrinas sobre el choque de civilizaciones y de la versión *light* y supuestamente laica de Giovanni Sartori acerca de la incapacidad cultural de los musulmanes para adaptarse a las sociedades democráticas (una tesis desmentida por los hechos, salvo en el caso de pequeñas minorías, si se llevan a cabo políticas educativas e integradoras), robustece la creencia en diferencias insalvables y subraya la superioridad de un *nosotros* (nacional, cultural, religioso) sobre un *ellos* que excusa el trato dado a los inmigrantes en los bastiones fronterizos de la "Europa del miedo". (La única superioridad que cabe admitir es la de la democracia sobre cualquier otro sistema político sea del orden que fuere).

Frente a las incitaciones a una sicosis que sustituye la razón por un

conjunto de prejuicios y recelos, las advertencias de Américo Castro respecto a una posible reiteración de pasados errores estimulan a cuantos sostenemos, independientemente de toda creencia religiosa, la democracia que no discrimina y el pluralismo constitucional.

En lo que toca al resurgir de los nacionalismos periféricos y el recurso simétrico al retro-castellanismo por el partido del Gobierno, convendría reflexionar sobre las palabras de nuestro autor en su última introducción a *La realidad histórica de España* (Ed. Porrúa, México, 1966)

“la angustia española de los subnacionalismos y separatismos no tendrá alivio mientras los capítulos de agravios y dicitrios no cedan el paso al examen estricto de cómo y por qué fue como fue lo acaecido -las bienandanzas y las desdichas. El convivir de los individuos y de las colectividades requiere un almohadillado de cultura moral, racional e interesada. Cuando el individuo o la colectividad persisten en la contemplación y en el regodeo de este o el otro modo (muy suyos, muy peculiares, muy tradicionales, muy entrañables, muy sentidos), florecerán, *en el mejor caso*, el lirismo con matiz de elegía y la añoranza. El individuo y la colectividad permanecerán recluidos indefinidamente en su vallado ámbito. Al poeta lírico no le importa, pero la colectividad en torno a él será muy poco venturosa”.

O, a mayor abundamiento,

[la] confusa e ineficaz visión de la historia total de España [se refiere a la del siglo XVIII. J.G.] se complicó con las ofuscadas subhistorias de las regiones, empeñadas por “patrióticas” razones en achacar la causa de sus males a quienes las dominaron hace siglos, a unas y otras circunstancias. Consolados con ese telón de boca y sus vistosas y lúgubres pinturas, no se piensa si no sería mejor levantarlo y ver lo que se está representando realmente tras él [...] Cada uno traza de su Castilla, de su Cataluña, de su Galicia o de lo que sea, la figura que más cuadra a la necesidad de tranquilizarse a sí mismo y a quienes escuchan o leen. No interesa *ejercitarse* en tareas de posible convivencia.

Contrariamente a lo que sostienen los adversarios profesionales de nuestro historiador, quienes nos sentimos en deuda con su extensa y enjundiosa obra no la consideramos una Biblia intangible. Dado que la reconstrucción de los procesos históricos varía conforme al nivel de los conocimientos y datos empíricos a nuestro alcance, no tomamos sus conclusiones como absolutas ni definitivas: el autor de *Cristianos, moros y judíos* nos da, al revés, un ejemplo de alguien que corrigió y matizó sus juicios a lo largo de su vida, y podemos contemplar así, desde un mirador

más alto, las realidades que él enfocó desde su propio prisma.

Dicho esto, y ciñéndome ahora al ámbito de la historia de la literatura española, la masa de elementos y fuentes documentales de que disponemos, corroboran de ordinario sus razones y pareceres: su percepción de la literatura peninsular de la Baja Edad Media y del denominado Siglo de Oro, temeraria y aún disparatada según sus antagonistas, resulta hoy mucho más aceptable y clara a la luz de cuanto sabemos no obstante la resistencia de los misonieístas y defensores de una hispanidad católica y europea sin mácula. La originalidad de la cultura española estriba precisamente en el hecho de ser producto de un vasto crisol de aportaciones e influencias romano-visigóticas y semitas, y no a razones esencialistas como raza, temperamento, idiosincrasia, etcétera, como las aducidas por Medéndez Pidal en el prólogo a su *Historia general de España*. A partir de unos supuestos sociológicos y filosóficos que muchos no compartimos -la influencia de Dilthey y Scheler en la formulación de algunas nociones de Castro como “vividura” y “morada vital” resulta indudable-, su percepción de lo que fue la vida española a través del *corpus* de las literaturas escritas en la península durante el Medioevo y la “Edad Conflictiva” le condujo a unas conclusiones, provisionales desde luego, pero fructuosas y enriquecedoras y cuya fuerza aguijadora no ha descaecido. La novedad de sus planteamientos sigue siendo pues un estímulo para los que nos interesamos por una cultura española integradora, en los antípodas de la imagen icónica, incapaz de abarcar la riqueza de su propio contenido, que todavía se promueve en algunos medios académicos y oficiales. El que Averroes fuera un filósofo árabe y no español, como a veces veo escrito, no obsta para que el averroísmo sea un elemento fundamental en la historia española e incluso europea en los siglos XIII, XIV y XV, mal que les pese a los europeístas a ultranza. Los cruces y saltos de una cultura a otra fueron más frecuentes de lo que se cree y se enseña en las aulas universitarias: Ramón Llull redactó alguno de sus tratados en árabe y un morisco desterrado en Túnez a comienzos del XVII compuso una obra sobre el goce sexual -nada machista, por cierto- editada hace unos años por Luce López Baralt.

Ninguneados por el régimen franquista, los libros y artículos de Américo Castro -leídos, comentados y criticados en los círculos intelectuales y universitarios más o menos marginados por la dictadura- se abrieron lentamente camino en España. Gracias a la iniciativa “aperturista” de Laín Entralgo, la publicación de *Estudios sobre la obra de Américo Castro* en 1971 reúne en un volumen a los autores exiliados o transterrados y a los residentes en España (Garagorri, García Sabell, José Jiménez Lozano- con un excelente ensayo que no ha perdido un ápice de su actualidad-, Rafael Lapesa, López Estrada, Antonio Tovar, Zamora Vicente y el propio Laín). Pero, fuera de este homenaje -el único que nuestro historiador recibió en su país después de la guerra civil-, la tarea de extender el campo de sus ideas

y de profundizar en ellas se ha llevado a cabo en las universidades norteamericanas. Los lectores de Castro -y también de Bataillon, Domínguez Ortiz, Caro Baroja y Sicroff- realizaron una labor inmensa en los distintos ámbitos de su especialidad: el arabismo (James Monroe), la crítica literaria (Stephen Gilman, Manuel Duran), los estudios sefardíes (Samuel Armistead, Joseph Silverman), el medievalismo (Rodríguez Puericias y Márquez Villanueva)... La obra del último -uno de los mejores conocedores de la literatura española y dueño de un saber enciclopédico digno del de Meléndez Pelayo, pero sin las anteojeras ideológico-religiosas de éste- prueba la fecundidad de los planteamientos e ideas de Castro, pese al silencio y hostilidad latente con los que se acoge de ordinario su labor entre quienes detentan en España el poder académico y el mediático.

Junto a los ensayistas antes mencionados, hay que destacar la extraordinaria labor de Eduardo Subirats, autor de libros incisivos y esclarecedores como *El continente vacío* y *España: miradas de fin de siglo*, y organizador con James Fernández de los recientes simposios sobre Américo Castro en la New York University y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, simposios que congregaron en torno a la obra de nuestro historiador a investigadores y críticos de la originalidad y talento de María Rosa Menocal, Luce López Baralt o Georgina Dopico, amén de Márquez Villanueva, Rodríguez Puértolas y yo mismo. Este trabajo colectivo, y el interés que suscitó en las dos orillas del Atlántico, abren el campo de la historiografía y la crítica literaria a nuevas y fecundas calas en el espacio aun insuficientemente explorado de nuestra cultura y cuyo origen común nos conduce, a veces de modo guadianesco, a los ojos o fuentes de *La realidad histórica de España*.

## 5

Abordaré por último el tema para mí central: la aportación decisiva de Américo Castro a la lectura de algunas obras maestras de nuestra literatura y muy particularmente el *Quijote*.

No me refiero aquí a la evidente importancia del problema castizo en los relatos, novelas y obras teatrales de Cervantes sino cómo a partir de él, en virtud de la posición “periférica” desde la que “contempla oblicua e irónicamente a la sociedad [...] pudo inventarse una forma nueva de hacer novela”. Ningún cervantista antes de él -ni en la masa ingente de eruditos más o menos dotados ni en el núcleo de ideólogos que interpretaron de forma tan peculiar y torcida lo que nos dice en su libro-, alcanzó a mostrarnos lo que convierte a Cervantes en el padre -él se llamaba con humor y fingida modestia “padrastró”- de la novela moderna: en el escritor que descubrió, frente a los dogmas religiosos y políticos y la voz “autorizada” del sujeto de

la narración, el feraz territorio de la duda en el que florecieron luego autores tan diversos como Fielding, Sterne, Diderot, Dickens, Gogol, Flaubert...<sup>4</sup> Espigaré unos cuantos ejemplos tomados de “Los prólogos del *Quijote*”, “La estructura del *Quijote*” y “La palabra escrita y el *Quijote*”, ensayos incluidos luego en *Hacia Cervantes*. Me excuso con el lector por la latitud de las citas mas me parece indispensable establecer de una vez, frente a tanto regateo y cicatería, la aportación fundamental de Américo Castro a la comprensión cabal del funcionamiento y novedad del libro:

“Las dudas y meditaciones cervantinas después de 1599 son adivinables a través de la estructura última de su obra mayor [...] Cervantes se aferró a su capacidad imaginativa (a sí mismo se llamó más tarde “raro inventor”) y puso en paréntesis la flora literaria de su tiempo, la bien cultivada y también la agreste. Con audacia sin igual invirtió la perspectiva en que usualmente aparecía la literatura en 1600 - en España y en Italia- y con gesto imperial decidió servirse de ella como *materia*, no como *forma* [...] Iluminados por tal destello, los moldes o modelos de la prosa y el verso contemporáneos pusieron al descubierto su ineficacia; de sus ruinas Cervantes extraería preciosos materiales, que se estructurarían armoniosamente en su obra, como las columnas de templos romanos vinieron a embellecer la mezquita de Córdoba, que nada tiene de romana [...] Se encuentra [así] en el *Quijote* lo ya novelado y poetizado, teoría literaria y hechos triviales, todo ello transmutado [...] en otro plano, en otro espacio artístico”.

“El brinco genial de Cervantes permitió a la metáfora lírica o al tema épico ingresar activamente en el proceso vital de quien recibe su impresión; los molinos no sólo son gigantes, sino además contenido de la experiencia de alguien que los vive como tales y también de quienes los siguen viendo como molinos. La metáfora cesa de ser la del poeta lírico y se convierte en una existencia metaforizada”.

“Se ha hablado mucho de las fuentes literarias del *Quijote*, y muy poco de la presencia y función de los libros dentro del proceso creador de la obra. Leer o haber leído, escribir o estar escribiendo son tareas de muchos de los personajes que pueblan las páginas del *Quijote*, tareas sin las cuales no existirían algunos de ellos [...] Diríamos en vista de ello que el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros. La primera parte emana radicalmente de los libros leídos por don Quijote; la segunda es, a su vez, emanación de la primera, pues no se limita a seguir narrando nuevos sucesos, sino que incorpora en la vida del personaje su conciencia de estar ya preexistiendo en otro libro. El don Quijote de la segunda parte se continúa a sí mismo y a la interpretación literaria de Cide Hamete”.

Nadie había acertado a explicar en España el cómo y el por qué de la invención cervantina pese a las densas humoredas de palabreo y metafísica espuria. Pero fue ese “brinco genial” el que propició en la segunda mitad del siglo XX la emergencia, en medio de una flora literaria también de vitalidad

escasa, de una serie de obras cuyos autores entraron deliberadamente o no en el campo de maniobras del *Quijote*. Sin ellos, la novela en español de la pasada centuria sería infinitamente más pobre y trunca.

Volviendo al tema que nos atañe. Como advirtió Walter Benjamín, la selección del pasado, tanto en los textos autobiográficos, biográficos o de historia, será siempre una manera de manipularlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en sutil o zafia continuidad argumental. La faena inicial del arqueólogo deviene así la de un arquitecto o ingeniero o novelista. Pero hay buenas y malas novelas, y las de España no constituyen una excepción.

### NOTAS

- 1 Véase Eduardo Subirats ("Américo Castro secuestrado", *El mundo*, 11-10-2001)
- 2 Consúltase "Covadonga, el mito nacionalista católico de origen griego" del historiador Guillermo García Pérez, *El Basilisco*, Oviedo, 1994.
- 3 La evocación de la casta y la honra, tan presente en las obras del Siglo de Oro, no se extingue como algunos creen a fines del XVII. En los dramas de García Lorca, centrados en la vida rural y primitiva de la Andalucía que conoció, las menciones a aquellas y los denuestos de "judía" o "marrana" salpican el diálogo de sus personajes. La realidad que expresan nos parece hoy anacrónica, pero no lo era en la época en la que sitúa la acción el autor de *Yerma*.
- 4 Con anterioridad a los ensayos de Américo Castro, el luminoso texto de Luis Cernuda sobre Cervantes y su peculiar lectura por los autores del 98 apunta a esta dirección.

Este trabajo fue presentado en el coloquio "Pensamiento crítico español, Homenaje a Francisco Márquez Villanueva," organizado por el Proyecto Transatlántico de Brown University y el Departamento de Estudios Hispánicos de Brown, el 3 de mayo de 2002.



## ¿POESÍA O PROSA?: USOS Y FORMAS DE LA RIMA EN LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*

Elena del Río Parra  
Georgia State University

**Q**ue la insistente presencia de la poesía de cancionero constituye un signo anormal en una obra cuyo tono y marco es urbano es algo que no ha pasado inadvertido. Este género proporciona temas, símbolos, actitudes, lugares y maneras que se prodigan por toda la obra: desde el uso de la hipérbole sacroprofana, hasta la literalización de elementos presentes en esta convención<sup>1</sup>, la poesía de cancionero impregna toda la *Tragicomedia*.

Además de introducirse en la estructura de la obra, la poesía cancioneril -y la poesía en general- impone sus convenciones líricas y métricas, fabricando una prosa sugerente que mucho le debe a esta larga tradición lírica. Esta prosa, junto con las inserciones poéticas, forman un lenguaje común que tampoco puede pasarse por alto; si los motivos de la poesía cancioneril han viajado hasta la prosa urbana de influencia latina, no menos lo han hecho las tendencias versificatorias<sup>2</sup>.

Ciñéndonos a la poesía, conviene identificar qué tipos de fragmentos se encuentran insertos en la *Tragicomedia*. Es significativa la variedad de subgéneros poéticos presentes o mencionados en la obra. La primera vez que Calisto se presenta como un horrísono poeta de cancionero, es precisamente en la enunciación de un enigma, de un juego cortesano: “¿Cuál dolor puede ser tal, /que se ygualé con mi mal?” (Au. I, 218). Naturalmente, es una adivinanza de muy fácil resolución<sup>3</sup>, que provoca la reacción de Sempronio. Éste, por su parte, le replica con un romance que anticipa la actitud de egoísmo de Calisto y muestra su preferencia por el género de difusión oral. Calisto aparece más adelante “trobandó” una canción en la Cena 4ª del Auto VIII, y unas coplas de pie quebrado en la Cena 1ª del Auto XIII.



Lucrecia y Melibea también se presentan cantando en el Auto XIX<sup>4</sup>. Su universo poético corresponde más a un género popular. Tal vez Rojas haya querido marcar la diferencia entre lo que cantan las mujeres y lo que cantan los amantes cortesanos. Aunque hay sobrados ejemplos de poesía provenzal cultivada por mujeres, parece que la posibilidad no se admite en este marco, que requiere una tradición autóctona en las cantigas de amigo<sup>5</sup>, o más bien una reinterpretación de esta fuente.

Por otro lado, en algunos momentos encontramos menciones de juegos cortesanos en boca de los personajes “bajos”, que son muy conscientes de su utilidad y, como vemos, lo practican asiduamente<sup>6</sup>. Así, Celestina declara en estilo directo las actividades de los amantes cortes: “«pintemos los motes, [cantemos] canciones, [hagamos] invenciones, justemos». «¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?»” (Au. I, 262). Sempronio reconoce haber pasado él mismo por todo eso como otro Calisto: “dando alboradas, haziendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo cavallos, tirando la barra, echando lança, cansando amigos, quebrando espadas, haziendo escalas, vistiendo armas, haziendo coplas, pintando motes, sacando invenciones [y otros mill actos de enamorado] (Au. IX, 413).

La diferencia entre las dos esferas es que Calisto no ha hecho nada de esto, ni le interesa. Sempronio, como experimentado en las maneras cortesanas, ofrece diversas actividades para su entretenimiento: “no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donayres, tanga canciones alegres, cante romances, cuente y storias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naypes, arme mates” (Au. II, 271). De nuevo Calisto, tan amante cortésano como pretende ser, no ha tomado parte ni acepta este aspecto del código, y su reacción es de total indiferencia. Melibea en su segundo encuentro en el jardín<sup>7</sup> pide ser requerida tal y como había descrito Sempronio, pero él no es capaz ni siquiera de esto, cuanto menos de debatir literariamente. Nunca veremos a Calisto “justando”, y aunque aparece cantando en diversas ocasiones, como hemos visto, se limita a eso.

Tal vez resulte extraño, tanto por parte del primer autor como de Rojas, haber situado a estos personajes en tan lúdicas actividades cortesanas, hecho que se ha visto como un fallo de la obra; pero si lo consideramos como una forma de minar las convenciones del amor cortés, ¿qué mayor degradación que esta?

Los tratados retóricos romanos definían tres campos de actuación básicos: la retórica forense, la deliberativa y la epidíctica. Es clara en este sentido la lectura de Cicerón, especialmente el *De inventione* y *De oratore*, por parte de los autores de la *Tragicomedia*. También es patente que los autores estaban al día en las innovaciones retóricas, poniendo en práctica las más especializadas *artes dictandi*, *artes praedicandi* y artes notariales.

La *Tragicomedia*, como se ha estudiado largamente, hace uso efectivo

de estos tres aspectos, y sin embargo amplía su uso a otro no eficiente o menos productivo dentro de la obra, uso cuya función no es convencer. M<sup>a</sup> Rosa Lida señala que la prosa rimada “no refleja el habla universitaria ni la palaciega” (335). Probablemente sea así, pero lo que parece indudable es que refleja el tipo de estudios llevados a cabo en la universidad<sup>8</sup>. Se trata además de un recurso muy llamativo dentro de la prosa de la *Celestina*; no es una figura espontánea, que se disimule entre otras, porque su uso está concentrado en algunos pasajes, no diseminado aquí y allá, a pesar de ser una figura de dicción fácilmente utilizable a lo largo de una obra, que tiene más que ver con la gramática que con la retórica<sup>9</sup>.

Por ello, la prosa rimada no siempre responde a intenciones claras de los personajes, porque toca a la dimensión ornamental de la *Tragicomedia*, así como a su lectura en voz alta. Al “dorar con oro de lata”, a seducir al oído, independientemente de la existencia de una intención didáctica última. La importancia de limar el discurso y hacerlo agradable a los interlocutores está tan presente en la obra como cualquier otro procedimiento suasorio, ya que los autores fueron conscientes de que el universo construido dependía de la palabra, dentro y fuera del texto.

Así, ya desde las primeras páginas del Auto I encontramos una especie de prosa metrificada, que combina procedimientos de la retórica clásica y la rima poética. C. Samonà nota que en la *Tragicomedia* se aprecia un claro afán ornamental, que está por encima del decoro poético o de la supuesta falta de realismo que tan criticada ha sido en algunos momentos de su recepción. De entre todos los procedimientos estudiados por Samonà, los que más de cerca tocan a la posibilidad de una prosa rimada son la amplificación -en sus formas de enumeración y acumulación asindética o polisindética-, y las construcciones cultas que mantienen las desinencias verbales rimadas.

Este segundo caso presenta algunos problemas de definición formal: por resumir el problema, diremos que la similitud en la prosa latina se formaba a base de agrupar, al fin de dos o más cláusulas o miembros de un periodo, nombres en el mismo caso de la declinación. En romance, sin embargo la definición se extiende a un sonido común entre verbos en igual modo o tiempo y persona, o palabras de sonido semejante. Si la terminación coincide enteramente, la figura recibe el nombre de homeoteleuton<sup>10</sup>.

Todas las formas mencionadas, señala Samonà, sirven para propiciar dinamismo a amplificaciones que de otro modo se harían muy tediosas. Pero además de la tendencia a las construcciones latinizantes, en un gran número de ocasiones puede apreciarse la presencia de una verdadera rima, de la que no habría necesidad si la intención fuese sólo la de “aligerar” la prosa, y que tampoco se explica por la traducción de una fuente en latín.

Petrarca, fuente principal para ejemplos y sentencias, parece que no proporciona la tendencia a la similitud<sup>11</sup>. Como demuestran los cotejos

que en su día hiciese A. Deyermund, muchas veces Rojas traduce o recrea fragmentos que presentan una concatenación o una acumulación, pero muy ocasionalmente escoge fragmentos similicadentes, mientras que sí gemina términos en su traducción, para amplificarlos. En el Auto IX (409), Areúsa adopta la rima consonante para recrear un fragmento del *De Remediis*<sup>12</sup>: “que qualquiera cosa que el vulgo piensa es **vanidad**; lo que fabla, **falsedad**; lo que reprueba es **bondad**; lo que aprueba, **maldad**”, pero estos ejemplos son escasos.

La gradación, junto con algunas otras formas de amplificación constituyen muchas de las interpolaciones de la *Tragicomedia*. Sin embargo, en lo tocante a la similicadencia, ya está presente desde su versión de *Comedia*, así como en el Auto I, y no se explota significativamente en las adiciones.

Las formas más básicas de prosa metrificada son, claro está, algunos refranes y sentencias. Pero éstas suelen limitarse a un pareado que, por lo demás, no requiere de ninguna elaboración por parte del autor más que la de su inserción en un contexto adecuado para que sean efectivas. C. Fraker se ha interesado por la declamación pública de estas sentencias, principalmente senequistas, como entretenimiento<sup>13</sup>; divide el uso que los personajes hacen de las sentencias en afectivo, introspectivo, narrativo y descriptivo.

A mi modo de ver, sin embargo, todavía hay otra forma de utilizarlas, que mucho tiene que ver con la pura ornamentación, con el uso lúdico de la lengua ya comentado. Si hacemos un recuento de las fuentes principales empleadas por los autores de la *Tragicomedia*, al menos dos de ellas presentan un alto grado de metrificación (las sentencias petrarquescas y senequistas y los refranes). Otras son poéticas propiamente dichas (como la poesía de cancionero, la lírica popular, o el romance y el enigma ya vistos). Y, según nuestro recuento, muchas veces el intento de convencer al interlocutor está simplemente excluido. Son construcciones cuya funcionalidad no se explica más que fuera del texto, y que revelan una fuerte conciencia poética y artística. Si hay, como demuestra Fraker, un “modo declamatorio” (59), no menos podemos referirnos a un registro rítmico, si no versificatorio.

Si nos fijamos en quién se sirve de la prosa rimada, observamos que son siempre los personajes “bajos”, nunca los nobles. Son Pármemo o Areúsa, y nunca Calisto, quienes hacen uso de esa prosa que, como declara Rojas en las octavas iniciales, “atrae los o\_dos de penadas gentes”; son ellos los que gustan de las sentencias y aforismos, y los que fabrican parlamentos bien compuestos de “estilo tan alto y sobido” como los de Terencio. No sólo se rompe el decoro poético, sino que se priva a los personajes altos del uso de una prosa armónica.

Sólo en una ocasión presenciarnos a Calisto silabeando su devoción amorosa en heptasílabos paralelísticos: “a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (Au. I, 220). En el resto de las ocasiones, el dominio de

esta esfera está en poder de las “mochachas”, de Celestina, Sempronio, y muy particularmente de Pármeno (los cuales, excepto el romance de Sempronio, no recitan poemas).

Sempronio, para hacerse perdonar por Elicia, adopta este procedimiento: “¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo vo, conmigo vas, conmigo estás. No te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido” (Au. I, 236).

Formalmente, las similitudencias en la *Tragicomedia* presentan casi siempre rima asonante. Y aunque en los ejemplos aportados por M<sup>a</sup> Rosa Lida en una extensa nota (336, n. 41) revelan el uso de periodos de arte mayor, en mi opinión predominan el octosílabo y el tetrasílabo, aunque existen formas todavía más breves.

Por ejemplo, las relaciones en estilo directo se sirven de la similitudencia, predominando el pentasílabo alternado con el hexasílabo. Celestina refiere: “«assí la besé»; «assí me mordió»; «assí la abracé»; «assí se allegó». ¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos! «¡Vamos allá!»; «¡Bolvamos acá!»” (Au. I, 262).

Rojas prosigue con el recurso en boca de Sempronio: “«elado está el río»; «el ciego vee»; «ya muerto es tu padre»; «un rayo cayó»; «Granada es ganada»; «el rey entra oy»; «el turco es vencido»; «eclipse ay mañana»; «la puente es llevada»; «aquél es ya obispo»; «a Pedro robaron»; «Ynés se ahorcó»” (Au. III, 282).

Celestina también se expresa rítmicamente, no sólo en el Auto I, sino a lo largo de toda la obra: “Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas havíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos” (Au. III, 284). “Que ni comen, ni beven, ni ríen, ni lloran, ni duermen, ni velan, ni hablan, ni callan, ni penan, ni descansan, ni están contentos ni se quexan” (Au. IX, 411).

Por su parte, el habla de Areúsa nos permite aislar ejemplos con rima asonante y consonante, así como la regularización en estrofas, aunque no en un número regular de sílabas. Por ejemplo, la rima asonante puede combinarse con la pseudo estrofa *aaabba*: “levántanles un caramillo, que se echan con el moço o con el hijo, o pidenles celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taça o perdió el anillo” (Au. IX, 415). En otro caso, la rima consonante se ordena como *ABAAB*: “assí salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos” (Au. XVII, 550). O bien la misma consonante presenta una estructura *AABBCC*: “Assí que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas ... oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido” (Au. IX, 416).

En el caso de Elicia la estructura es algo más simple, y se reduce a una rima asonantada *AAABBBBBB*: “¿Adónde yré, que pierdo madre, manto y

**abrigo**; pierdo **amigo**, y tal que nunca faltava de mí **marido**? ¡O Celestina sabia, honrrada y autoriz**ada**, cuántas faltas me encobrías con tu buen saber! Tú trabaj**abas**, yo holg**ava**; tú salías fuera, yo est**ava encerrada**” (Au. XV, 525).

El personaje que emplea este recurso con más profusión resulta ser Pármeno, especialmente en el Auto I. Ya desde su primera aparición presenta un sentido versificatorio que llama la atención, cuando describe las reacciones ante la presencia de Celestina. Combinando una enumeración y desinencias nominales o verbales consigue volver del revés el tópico de la naturaleza que se detiene al paso de la amada.

En este caso, el marco natural se ha sustituido por el urbano, y todo se detiene en su contemplación, aunque por causas muy distintas. Pero no por ello la formulación deja de ser similar; nótese el uso del tetrasílabo, que pasa a octosílabo: “En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes... Carpinteros e armeros, herradores, caldereros, arcadores... Cántan**la** los carpinteros, péyan**la** los peinadores, [téx**enla** los] texedores; labrad**ores** en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas...” (240). Además de coincidir en la desinencia final, el poder aislar tantos tetrasílabos y octosílabos parece algo más que casual. A. Deyermond en su momento aisló la fuente concreta de este pasaje en Petrarca<sup>14</sup>, quien se sirve sólo ocasionalmente de la similitud. Pero lo que tenemos en el Auto I es mucho más regular e intencionado.

Algo más abajo, Pármeno prosigue con su espléndido recuento; si bien la similitud no es más que esporádica, es muy fácil identificar una división en instancias octosilábicas que funcionan en casi todo el pasaje. La bimetración es así mismo evidente, y se apoya en dos formas de polisíndeton: el primero mediante una conjunción copulativa a modo de hemistiquio, y el segundo situando la preposición “de” en asíndeton. Lo señalo, permitiéndome una licencia tipográfica en favor de la claridad:

Aparejos para baños,  
esto es una maravilla  
de las yervas y ra\_ces  
que tenía en el techo de su casa colgadas:  
mançanilla y romero,  
malvaviscos, culantrillo,  
coronillas,  
flor de saúco y de mostaza,  
espliego y laurel blanco,  
tortarosa y gramonilla,  
flor salvaje y higuera,  
pico de oro y hoja tinta.  
Los azeytes que sacava

para el rostro no es cosa de creer:  
 de estoraque y de jazmín,  
 de limón, de pepitas,  
 de violetas, de menju  
 de alfócigos, de piñones  
 de granillo, de açofeyfas  
 de neguilla, de altramuces,  
 de arvejas y de carillas  
 y de yerba pajarera". (244)

No menos puede decirse del derroche enumerativo de los oficios y mañas de Celestina (labrandería, perfumera, etc.). Dentro de la descripción de la casa de la alcahueta, notamos la predominancia del diminutivo en -illo/a usado por Pármeno. (*furtillos, cuytadillas, polvillos, redomillas, llanillas, unturillas*). Este uso es significativo porque, en su reencuentro con Celestina, ella adopta la misma estrategia lingüística para llevarlo a su terreno.

Comienza por utilizar latinismos (*imérito, instruto, impervio*) y teorías de academia sobre el amor, puesto que ha oído hablar a Pármeno detrás de la puerta y es capaz de adaptar su registro inmediatamente. Acto seguido aplica diminutivos en -ito/-ico/-illa, remedando los de él (*neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplecico, lobitos, gestico, putico, sosegadilla, landrecilla, vellaquillo*). De ese modo, trata de rebajar posición de Pármeno, puesto que lo conoció de pequeño, sin resultado, pues éste mantiene su recurso al lenguaje elevado.

La última artimaña de Celestina es precisamente echar mano de la similitud: "¿tú no ves que es necesidad o simpleza **llorar** por lo que con **llorar** no se puede remediar?" (254). En este momento, se entabla una batalla lingüística alrededor de un mismo concepto, como si de una justa poética se tratase.

Pármeno recoge el guante, y prosigue: "Por eso **lloro**. Que si con **llorar** fuese possible traer a mi amo el **remedio**, tan grande sería el plazer de la tal esperanza, que de gozo no podría **llorar**. Pero assí, perdida ya la esperança, pierdo el alegría y **lloro**". Pero esta contienda va más allá de la simple *adnominatio* señalada por Fraker (54) porque, a su vez, Celestina incorpora el léxico de la enfermedad al discurso, manteniendo las variaciones con el verbo "llorar": "**Llorarás** sin provecho por lo que **llorando** estorvar no podrás, ni **sanarlo** presumas. ¿A los otros no ha contecido esto, Pármeno?".

La disputa continúa, hasta que el criado utiliza el doble significado de "curar de algo" como "hacer caso"; desde ese momento Pármeno se nos revela como un hablante extremadamente competente. Celestina declara que no le entiende, y opta por cambiar sus argumentos, alegando razones afectivas para convencerle: "Par.- Sí, pero a mi amo no lo querría **doliente**. Cel.- No lo es; mas aunque fuese **doliente**, podría **sanar**. Par.- **No curo** de lo que dices...". Pármeno, además de un hábil orador, resulta ser en este

pasaje una especie de *puer senex*, capaz de desquiciarse a la tercera<sup>15</sup> utilizando dobles acepciones.

Pármeneo sigue haciendo uso de la similitud hasta por lo menos el Auto VIII: Rojas capta inmediatamente las intenciones del autor de la primera parte, y explota la veta del personaje en esta línea: “Por ser **leal**, padezco **mal**. Otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es **tal**” (Au. II, 277). Sí es de notar que las adiciones a la *Comedia* presentan a un Pármeneo diferente, mucho más acorde con su transformación tras ser convencido por Celestina. En el Auto VIII sigue hablando con maneras cortesanas: “¿Cuál más dichoso y bienandante, que un tan excelente don sea por mí **poseído**, y quan presto **pedido**, tan presto **alcançado**?” (386); al mismo tiempo que usa la similitud, se extraña de no haber tenido que pasar por ningún periodo de servicio a la “dama”.

Cabe finalmente preguntarse en qué manera prosigue este estilo rimado en las continuaciones de la *Celestina*. Una vez más es M<sup>a</sup> Rosa Lida quien apunta la pervivencia del rasgo en la *Comedia Eufrosina* (1555). Y aunque puede adelantarse que no hay una intención metrificatoria tan clara como en la *Tragicomedia*, sí pueden aislarse rasgos que remiten a la obra de procedencia en otras continuaciones. Por ejemplo F. de Silva, en la *Segunda Celestina*, recurre ocasionalmente a la similitud<sup>16</sup>: “Polandria- ¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te **hallo**, cuán amigo del desseo te **veo**, cuán contrario de honestidad te **miro**, cuán enemigo de honra te **entiendo**! ¡Ay de mí, cuán mal se casan amor y la obligación de mi limpieza! (...) y lo peor de mi **mal** es que le falte, por mi **honestidad**, el bien que con comunicarse los males se puede hallar” (289).

El uso de la similitud es mucho más intencionado y lúdico en *La lozana andaluza*: “Mirá, hay putas **graciosas** más que **hermosas**, y putas que son putas antes que **mochachas**. Hay putas **apasionadas**, putas **estregadas**, **afeitadas**, putas **esclarecidas**, putas **reputadas**, **reprobadas**” (270). Y más adelante: “salvo que unas, **rotos brazos**, otras, **gastadas** sus personas y **bienes**, otras, **señaladas** y con **dolores**, otras, **paridas** y **desmamparadas**, otras, que siendo **señoras** son agora **siervas**” (389). Algunas veces, como en la *Tragicomedia*, la similitud tiene influencia de la paremiología, aunque no sea más que un dicho inventado: “Señores, **cerner** y **amasar** y **ordenar** de **pellejar**” (321). Y, por supuesto, no pasan por alto a Delicado las posibilidades sonoras dentro de una acumulación: “Sabía hacer hojuelas, pestiños, rosquillas de alfajor, tostones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, sopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas, zahínas y nabos sin tocino y con comino, col murciana con alcaravea, y holla reposada no la comía ninguna barba” (178).

T. Kassier ha señalado que “the poetry of the fifteenth century Castilian *cancioneros* was a significant factor in the *Celestina*’s creation and is therefore a significant factor for the work’s appreciation. The *Celestina*’s

very inclusion of so much poetry shows its active presence in Fernando de Roja's mind as he composed the work" (24). Creo que la aseveración de Kassier es extensible, como espero haber hecho notar, a formas que tienen la prosa como soporte. Ésta, como dice Gilman, "reclaman imperiosamente nuestra voz" y nuestro oído, añadiría yo. Rojas verdaderamente necesita "sentir" las sentencias en su propio mundo poético.

La insistencia en el uso de la *gradatio* en la *Tragicomedia* se ha visto como el reflejo de un mundo ordenado por causas y efectos. Es difícil concluir si la prosa rimada se presta a una generalización de este tipo. Lo que sí parece evidente es que a Rojas, como al gran Antípatér Sidonio o al gran poeta Ovidio, a veces también se le venían las razones metrificadas a la boca.

## NOTAS

1 Para un estudio en detalle de estos procedimientos, remito al artículo de T. Kassier (1976).

2 No me centraré en tratar de distinguir entre la pluma del primer autor y la de Rojas. Estamos ante un procedimiento compartido, bien porque Rojas retomó el testigo del Auto I, bien porque la prosa rimada y cadenciosa es común a un grupo de autores entre los que se incluye Guevara o Talavera (Lida, 335). Además, me referiré por defecto a la *Tragicomedia*, puesto que las adiciones y refundiciones no afectan a la conformación del lenguaje, al menos en este sentido.

3 No coincido enteramente con la interpretación que P. Russell hace en su nota: la rima consonante en -al no es ajena a la poesía de cancionero (véase, sin ir muy lejos, el poema llamado "Castillo de Amor" de Manrique, vv. 39 y 42). Parece más bien la pobreza del enigma la causante de la crítica de Sempronio. Por otra parte y también en nota, el editor critica la torpeza de Calisto como trovador cuando, por ejemplo, la canción del Auto VIII parafrasea -como él mismo anota- una de Diego de Quiñones. Si Calisto es un mal trovador no es por la manera de versificar, sino por la enunciación de los temas; en las coplas del Auto XIII se declara penado porque la señora le ama "de su grado", situación imposible dentro de la retórica del sufrimiento cortés, donde el amante pena por el desdén.

4 Esta última sí puede considerarse una pésima creadora de imágenes líricas: junto con la funesta y muy comentada descripción del *hortus clausus* del Auto XIX, la hipérbole que trata de poetizar la muerte de Calisto resulta muy paródica: "y de la triste ca\_da sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes". También es cómica la paronomasia que sigue: "¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él **despeñado** que viviese yo **penada**" (Au. XX, 588). Como puede verse, Melibea aplica los adjetivos más líricos (triste, escondido, penado) en los contextos más inadecuados.



5 Disuenan sin embargo algunos motivos dentro de esta canción, especialmente el epifonema de la cuarta redondilla (“¡O, quando saltar le vea,/qué de abraços le dará!”), y la comparación de Melibea con un lobo. Ella misma se parangona más adelante con un cisne, al que Calisto “quita las plumas”.

6 Las críticas a la ruptura del decoro poético de que hace recuento M<sup>a</sup> Rosa Lida (335), -desde Juan de Valdés con su “amontonar de vocablos” en adelante- no parecen haber favorecido mucho a los estudios centrados en la dicción.

7 Es muy curiosa la vacilación entre “huerto” y “jardín”: si bien el significado coincide, puesto que “huerto” no se refiere a las hortalizas sino al *hortus conclusus* -“jardín ameno” en romance-, la diferencia sí existe en la actitud de los personajes: Calisto va allí a recoger hortalizas, a “desplumar el ave” (como confirma Lucrecia en su canción), mientras que Melibea pretende que sea un verdadero jardín, dentro de la convención literaria, con su fuente, árboles, brisa, etc.

8 Es James J. Murphy (142) quien viene a recordar el estrecho parentesco entre las *ars dictaminis* (que siempre se señalan como parte de la retórica) y la gramática, así como de esta última con las *ars rithmica*. Siendo esto así, se explica el auge de la prosa rimada como moda creciente. De momento, no se ha estudiado esta dimensión de los estudios de Rojas en su totalidad, puesto que los esfuerzos se han centrado en los procedimientos retóricos.

9 Si la preferencia por la prosa rimada viene del estudio de las *ars rithmica* o de las *ars dictamini* es algo que está fuera de mi capacidad determinar.

10 Para la concepción del isocolon y su relación con el homoteleuton, homeóptoton, acumulación, enumeración, etc., así como las diversas polémicas que tienen por centro el caso latino, es aclaratorio el manual de H. Lausberg, §§ 719-754.

11 No es extraño que Petrarca, a su vez poeta de cancionero, haya trasladado los recursos acumulatorios de la poesía a la prosa. No han quedado pruebas de si Rojas cultivó de hecho el género, pero lo transmite en la prosa, lo que parece apuntar a que sí.

12 *Vulgus quicquid cogitat vanum est: quicquid loquitur falsum est: quicquid improbat bonum est: quicquid approbat malum est: quicquid prædicat infame est et quicquid agit stultum est* (i, II).

13 En concreto, se refiere a las *Suasoriae* y *Controversiae*, que pueden haber sido fuente de figuras como la antítesis o la *adnominatio*.

14 Se trata, de nuevo, del *De Remediis*, ii, Prefacio.

15 A su manera, Tristán presenta las mismas habilidades y comportamiento: se dirige a Elicia con los mismos términos corteses que Pármeno a Areúsa (Au. XVII, 549), y aconseja a Sosia con razones parecidas con que Pármeno había avisado a Calisto.

16 Aunque su uso parece más casual que intencionado, por la escasez de ejemplos.

## OBRAS CITADAS

Delicado, F.: *La lozana andaluza*. Ed. Bruno M. Damiani. Madrid: Castalia, 1990.

Deyermund, A. D.: *The Petrarchan Sources of La Celestina*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

Fraker, Charles F.: «Declamation and the *Celestina*». *Celestinesca*, 9:2 (otoño 1985): 47-64.

Gilman, Stephen: «Entonación y motivación en *La Celestina*». Ed. Frauke Gewecke. Estudios de literatura española y francesa: Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader. Barcelona: Hogar del libro, 1984: 29-35.

———, *La Celestina: Arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1974.

Kassier, Theodore L.: «“Cancionero” Poetry and the “*Celestina*”». *Hispanófila*, 56 (1976): 1-28.

Lausberg, Heinrich: *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Ed. David E. Orton y R. Dean Anderson. Leiden, Boston, Colonia: Brill, 1998.

Lida de Malkiel, M<sup>a</sup> Rosa: *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.

Murphy, James J.: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1974.

Rojas, Fernando de: *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. P. Russell. Madrid: Castalia: 1991.

Samonà, Carmelo: *Aspetti del retoricismo nella “Celestina”*. Roma: Studi di Letteratura Spagnola, 1953.

Silva, Feliciano de: *Segunda Celestina*. Ed. C. Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.



## EL CUERPO MUSICAL DE LA PALABRA: EROTISMO EN LA POESÍA DE CÉSAR MORO

**Perla Masi**

Università di Firenze

Con un trozo de carbón  
con mi gis roto y mi lápiz rojo  
dibujar tu nombre  
el nombre de tu boca  
el signo de tus piernas  
en la pared de nadie  
En la puerta prohibida  
grabar el nombre de tu cuerpo  
hasta que la hoja de mi navaja  
sangre  
y la piedra grite  
y el muro respire como un pecho

Octavio Paz, *Garabato*

**C**ésar Moro fue el único poeta hispanoamericano que participó, entre 1928 y 1933, en las actividades del grupo surrealista parisiense, trabando amistades con sus más importantes exponentes. Si bien sus primeras pasiones fueron la pintura y la danza, el contacto con el surrealismo le permitió descubrir su verdadera vocación de poeta y, sobre todo, de poeta en francés. Entre 1938 y 1939 Moro escribió los poemas de *La tortuga ecuestre*, su único poemario en español: 13 poemas y seis *Cartas* de amor –verdaderos poemas en prosa– precedidas por un poema-oración que revela el nombre del amado en una elocuente anáfora:

ANTONIO es Dios  
 ANTONIO es el Sol  
 ANTONIO puede destruir el mundo en un instante  
 ANTONIO hace caer la lluvia  
 ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche  
 ANTONIO es el origen de la Vía Láctea<sup>1</sup>.

La relación amorosa que inspiró esa fulgurante temporada poética fue muy breve: el amor entre el poeta y Antonio nació entre noviembre y diciembre de 1938 y a comienzos de 1939 ya se había acabado, como revelan las *Cartas* poéticas dedicadas a él. Pero esa pasión siguió acechando al poeta durante muchos años: los poemas escritos a partir de 1938 –los de los poemarios en francés *Le château de grisou* (1939-1941)<sup>2</sup>, *Lettre d'amour* (1942)<sup>3</sup>, *Pierre des soleils* (1944-1946) y *Amour à mort* (1949-1950)<sup>4</sup> – atestiguan la duración de ese intenso y tenaz sentimiento que lo acompañó hasta su muerte.

## EL MAR Y LA POESÍA

Podríamos decir que Moro compuso, a partir de 1938, un único poema, una larguísima carta de amor a Antonio, siguiendo a ciegas el hilo milagroso de la poesía, ese *hilo de Ariadna* que para siempre lo ligó al cuerpo del amado y al cuerpo de la escritura poética. Ya el título de *La tortuga ecuestre*, como vamos a ver, alude a una amorosa fusión e identificación de cuerpo y palabra, de la música poética con el ritmo vital de un desenfrenado erotismo.

El amor nace en la líquida y sensual obscuridad submarina, lejos de la caducidad de la vida terrenal, de la precariedad del tiempo humano que amenaza la eternidad del amor. La danza erótica de los amantes se realiza en lo azul del océano, donde se desvela la vida de los amantes y de la palabra poética, ola que nunca acaba de transformarse y renovarse, lejos del vulgar ruido del mundo (“Tratando de robarte a la realidad / al ensordecedor rumor de lo real”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 60).

“ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del mar enfurecido” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y el mar, con su incesante y sensual oleaje, es la cuna de los amantes, el lugar de origen del sentimiento amoroso. El agua es el elemento materno por excelencia: las aguas son *fons et origo*, la matriz de toda posibilidad de existencia, la substancia primordial en que nacen todas las formas y a la cual vuelven por regresión o cataclismo. El agua es el elemento de la epifanía de la vida en su pureza primigenia y tiene el poder de devolver a los amantes la desnudez original: el poeta hundido en la profundidad de la emoción poética habla de “los días y las horas de desnudez eterna” (“El fuego y la poesía”, OP, p. 63), de la vitalidad de un amor que no teme la amenaza del tiempo.

Los griegos identificaban el tiempo con el mar, con Océano, el gran río divino que rodeaba la tierra como un anillo, abrazando con su flujo el universo: serpiente de agua que se comía la cola y llevaba en las espaldas el zodíaco, imagen de un tiempo circular en que vida y muerte se sucedían sin fin.

Homero en la *Ilíada* llama a Océano la *matriz* de los dioses<sup>8</sup>; el padre de todas las divinidades tenía una enorme potencia generadora y el mundo había nacido, según el antiguo mito, gracias a la unión de ese flujo masculino con la diosa del mar Tetis, su doble femenino, que acogiéndolo en su regazo había dado a luz a todas las criaturas de la tierra. Después de la procreación primordial, la fuerza de Océano se había desatado en el flujo de los ríos y en el mar infinito, cuna, desde el principio, de una vida inacabable. En la *Tortuga ecuestre* el mar es el lugar privilegiado en que “el amor [...] nace sin cesar” (“Vienes en la noche...”, OP, p. 59), en que “la adhesión sin fin” (*ibid.*, OP, p. 59) del poeta al amado no puede terminar (“Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj”: “Visión de pianos...”, OP, p. 51). El mar es también la imagen privilegiada del inconsciente, y las palabras del poeta son sobre todo las del abismo, que como “lenguas de petróleo renacientes y moribundas” (“A vista perdida”, OP, p. 53) emergen desde las profundidades del ser para revelar al mundo un amor puro y secreto, que sólo podía ser vivido lejos de la luz del sol.

El mar, según Erich Neumann, representa simbólicamente ese estadio de la vida psíquica en que un yo todavía embrionario está adormecido y acunado en el abismo del inconsciente, todavía debajo del dominio del Uroboros: un antiguo símbolo egipcio, serpiente anudada que como Océano representaba las aguas primordiales y que fecundándose a sí misma había dado a luz el universo. El mar, imagen del vientre materno, es el símbolo del tiempo anterior a la conciencia, del silencio sagrado anterior al nacimiento. Para el poeta el poema es el lugar de recogimiento místico donde es posible recobrar la palabra originaria y pura, cargada del sentido de la vida y de la muerte relacionadas con el sentimiento amoroso.

El amor para el poeta es un eterno “vivir bajo las algas” (“Un camino de tierra...”, OP, p. 52), una inmersión en un “estupor submarino y terso” (“A vista perdida”, OP, p. 53); el cuarto en que los amantes se encuentran es el espacio sin límites de la imaginación del poeta, el oasis profundo del silencio enamorado:

a oscuras  
 en la cama  
 a mil pies bajo el mar  
 sobre la almohada húmeda de lluvia<sup>10</sup>

El poeta es una ola que sin cesar se ofrece al amado (“Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar / y te envuelve”: “Vienes en la noche...”, OP,

p. 59) y el cuerpo del amado es el océano en que nace la poesía (“Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar”, *ibid.*, OP, p. 58). Antonio se revela al mundo en la dulzura y la energía vital de los elementos (“Tu aliento es como la mejor mañana fresca de olor de aves / y de mar”: “El humo se disipa”, OP, p. 57) y el poeta posee, gracias a la experiencia del cuerpo y de un erotismo desenfrenado, el secreto de una vida incesantemente renovada (“Crece la realidad, y por primera vez la muerte no existe”, *Cartas*, OP, p. 75).

En la *Tortuga ecuestre* vida, muerte y vuelta a la vida se funden en el flujo de la palabra poética, en el abrazo de Antonio y en el abrazo de la poesía. El mar, como el poema, es la *matriz* de la pasión: Afrodita, la diosa de la belleza y del amor, nació, como nos cuenta Hesiodo en la *Teogonía*<sup>11</sup>, desde la espuma del mar, substancia erótica por excelencia en cuanto fruto del semen viril de Urano, dios del cielo, esposo de Gea, diosa de la tierra, caído en el mar cuando uno de sus hijos lo emasculó para vengar el cruel asesinato de sus hermanos. Afrodita es también llamada Anadiomene, la diosa surgida de las olas, o también Pelagia, criatura del mar. La palabra pasional del poeta no podía nacer sino de las olas viriles del océano, siendo su inmersión una búsqueda puramente sensual de la verdad del ser.

Je pense aux holoturies angoissantes qui souvent nous entouraient à  
l'approche de l'aube  
quand tes pieds plus chauds que des nids<sup>12</sup>  
flambaient d'une lumière bleue et pailleté.

“La mer qui déferle l'écume aux lèvres” (“L'abeille noire”, *Le château de grisou*, OP, p. 88), el agua que da a luz y erotiza la palabra, es el elemento en que carne y poesía adquieren un cuerpo, el cuerpo incorruptible y sensual del poema.

## EL PERÚ: UNA GEOGRAFÍA DEL EROS

Sabemos que Moro dejó su país a los 23 años: en 1925 llegó a París donde empezó una nueva vida, cambiando su nombre y eligiendo la lengua francesa como medio privilegiado para la expresión poética. Volvió a escribir en castellano en pocas ocasiones: al componer los poemas de *La tortuga ecuestre* y al escribir algunos que nunca fueron insertados en las ediciones de sus sucesivos poemarios. Martha Canfield subraya la importancia de este fenómeno, relacionando el rechazo de la madre lengua con el deseo de alejarse y emanciparse de la figura materna<sup>13</sup>.

El hecho de que Moro volviera al español para escribir los poemas de *La tortuga ecuestre* es muy significativo. En una carta de 1948 a su amigo Emilio Adolfo Westphalen, Moro decía:

El problema tremendo de la mayoría de la gente es su ceguera para el mundo exterior, cierran las narices para no respirar ni oler el paisaje; cierran los ojos y no ven nada alrededor suyo. El sol, el aire, ¿no siguen siendo la maravilla de las maravillas? No hay perros, pájaros, plantas? Ahora, después de tantos años de haber pensado en el suicidio, sé que amo la vida por la vida misma, por el olor de la vida<sup>4</sup>.

En esta carta, escrita cuando ya había vuelto al Perú, el poeta habla del mar, asociándolo a la vida, al *olor* de la vida. Lo mismo ocurre al hablar de Antonio: en el primer verso de *El olor y la mirada*, Moro subraya la percepción erótico-olfativa del cuerpo del amado (“El olor fino solitario de tus axilas / Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos / y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos como perlas”: “Visión de pianos...”, OP<sub>15</sub> p. 52), asociándolo a la tierra madre. Antonio representa la *dimora vitale* del poeta, el paisaje de su infancia, el Perú amado y odiado al cual él estuvo siempre profundamente ligado, a pesar de los años de exilio voluntario.

En la *Biografía peruana*<sup>16</sup>, un texto escrito unos años antes de *La tortuga ecuestre*, Moro reflexionaba sobre la belleza de su país definiéndolo el lugar ideal para la poesía. En ese texto se hace evidente la correspondencia entre el paisaje peruano y el paisaje poético de *La tortuga ecuestre*, como pondré en evidencia en las notas, señalando la reiterada intertextualidad:

Entre el agua y el cielo el Perú despliega su figura rugosa y bárbara. [...] Sobre el agua profunda y rica donde los delfines y los lobos de mar<sup>19</sup> juegan perdidos de vista<sup>20</sup>, deslizándose sobre las fosforescencias<sup>21</sup>; mar rica en medusas<sup>22</sup> con largas manchas de petróleo en el puerto del Callao<sup>23</sup>; mar que arrastra guijarros demoníacos<sup>24</sup>, fragmentos de estelas grabadas<sup>25</sup> en el tiempo inhallable en el que las culturas se reverdecían, en sentido propio y figurado, desde el más próximo borde del mar hasta el extremo límite de los fríos eternos. Mar inundado de la historia<sup>24</sup> donde sobreviven vestigios<sup>25</sup> inapreciables de todo un pasado deslumbrante que nos da todavía el gusto de vivir en esta continuidad peligrosa de la que la poesía es el eje diamantino<sup>26</sup> e imantado. [...] Mar Pacífico. Me acuerdo de ti, playa de Conchán calcinada bajo el sol<sup>27</sup>, yo me paseo sobre tu arena blanca y ardiente resonando a cada asalto de las olas terribles<sup>28</sup> donde se veía de pie, por transparencia, los pocos bañistas que estábamos allá ese día. Playas de arena de tinta china sembradas de menudas conchas<sup>29</sup> y de flores marinas blancas y malvas como granos de arroz coloreados y ensamblados<sup>30</sup>. Rocas eternamente batidas por este mar en furia<sup>31</sup> con dobladillo de armiño y de espuma de cerveza<sup>32</sup>. Prodigio de Pacusana donde el agua tranquila de la dársena, a algunos metros del mar desencadenado, deja ver largas plantas acuáticas en forma de sable<sup>33</sup> llevando a su extremidad el diseño oval de un paisaje minúsculo. Arena y sol de piedra roja y negra en la playa de Ancón donde el agua es fría como cien mil agujas y las dunas ardientes hasta deshollarnos la piel. La costa tan bella de cerca, tan árida y monótona



de lejos<sup>34</sup>. Siempre el color en el tono general gris bajo *un cielo de perla irisada*<sup>35</sup>. Toda esta variedad uniforme rodea Lima, donde en la noche *el olor del mar*<sup>35</sup> ahonda los muros y las demasiado bestiales construcciones modernas que, al ritmo conocido, reemplazan las bellas casas criollas.

Muchas de las palabras y expresiones de ese texto se encuentran en los versos de *La tortuga ecuestre* y en las *Cartas*, como si el amado hubiese tenido el poder de devolver al poeta no sólo el recuerdo de la tierra abandonada, sino también la voluntad de escribir en español, la lengua madre rechazada a lo largo de toda su vida, y con ella la posibilidad de recobrar y revelar la desnuda verdad de su ser, escondida bajo el nuevo nombre y la lengua francesa. La nostalgia del amado es añoranza de una patria lejana e inalcanzable:

Para mejor mojar las plumas de las aves  
Cae esta lluvia de muy alto  
Y me encierra dentro de ti a mí solo  
Como un camino que se pierde en otro continente<sup>36</sup>,

nostalgia de la criatura que debió darle a luz por segunda vez, restituyéndolo a sus orígenes, a un *paisaje* interior y a sí mismo: “Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo de tu presencia de hecatombe” (“El mundo ilustrado”, OP, p. 55); “Los paisajes de la saliva inmensos y con pequeños cañones de plumas-fuentes” (“A vista perdida”, OP, p. 53); “Je ne me réveillerais plus / Je ne résisterais plus à l’assaut des grandes vagues / venant du paysage heureux que tu habites” (*Lettre d’amour*, OP, p. 134).

Para hablar de Antonio, Moro volvió a la lengua de la infancia, a la lengua asimilada con la leche materna, ese idioma primordial que le hubiera permitido hablar del comienzo de la vida:

Las ramas de luz atónita poblando innumerables veces el área de tu frente  
asaltada por olas  
Asfaltada de lumbre tejida de pelo tierno y de huellas leves de fósiles de  
plantas delicadas  
Ignorada del mundo bañando tus ojos y el rostro de lava verde<sup>37</sup>.

El cuerpo del amado es una tierra muy antigua, hundida en el abismo de la memoria. Antonio tiene el poder de *dar a luz* esa tierra olvidada (“ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar”: “Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) ya que en su cuerpo es posible leer la historia del mundo (“las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro”: “Oh furor...”, OP, p. 56).

Antonio, como el mar, ha creado el mundo y la belleza de la substancia de su propia carne, y su cuerpo se vuelve el objeto secreto del deseo, un

tesoro escondido en las profundidades del mar peruano (“Un ánfora desnuda hiende el agua”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 64), mientras la oscuridad envolvente es un acuario poblado de estrellas marinas y estrellas celestes (“Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y estrellas de mar y estrellas de cielo”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52). El cuerpo de Antonio es esa “playa de Conchán calcinada bajo el sol” que Moro evocaba con dolorida nostalgia en el texto de la *Biografía peruana* (“El agua cayendo lenta / Sobre el mundo / Junto a tu reino calcinante”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65). La pasión significó para el poeta una vuelta a su tierra de origen, un viaje hacia el pasado, hacia el tiempo de los dioses y de la antigua civilización de los Incas (“ANTONIO es el Dios / ANTONIO es el Sol / ANTONIO puede destruir el mundo en un instante / ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca”: “Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y el amado, en el delirio de la veneración amorosa, adquirió las semblanzas del todopoderoso Atahualpa evocado en el texto de la *Biografía peruana*:

Había vestiduras tejidas con lana, oro y plata, otras estaban hechas enteramente de plumas. Las vestiduras del Inca particularmente preciosas no eran llevadas sino una vez y se las quemaba inmediatamente después de haber sido llevadas. Se habla de un manto de Atahualpa, de alas de murciélago. Ese manto color de humo a los reflejos de herrumbre y venado de sangre aérea yo lo veo sobre las terrazas inmensas del palacio imperial absorbiendo bajo la luna todo el color incendiario de las piedras y del oro que flameaba bajo el Imperio. Manto alado, pesante, manto de hechicero sublime, aislado, manto para recibir el más próximo mensaje nocturno y solamente imaginable en el silencio absoluto que debía hacerse apenas el Inca se lo ponía sobre los hombros<sup>38</sup>.

## HERMES Y EL CUERPO DE LA PALABRA

La inmersión simboliza, según Mircea Eliade, una regresión a lo informe y revela un deseo de purificación, de regeneración total<sup>39</sup>. La inmersión durante el rito del bautismo y en los antiguos mitos sobre el diluvio significa renacimiento: el ser hundido en el agua purificadora pierde y se recobra a sí mismo en el momento de la muerte, gracias a la *extinción* del viejo ser y de la corrupción del pasado.

En *La tortuga ecuestre* la vida depende enteramente de la voluntad de Antonio y el paisaje poético es atravesado por su violenta dulzura, asociada siempre a la imagen del agua, de “lluvias intermitentes y divinamente funestas” (“La vida escandalosa...”, OP, p. 66): “ANTONIO es el Diluvio” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73) y su presencia permite una *disolución* del pasado del poeta. La vida renace de la muerte y la palabra del silencio (“Bocas de dientes de azúcar y lenguas de petróleo renacientes y

moribundas": "A vista perdida", OP, p. 53). La lluvia llevada por el amado ("Tu espalda de diluvio / Tu vientre de aluvión": "Batalla...", OP, p. 60) permite al poeta conquistar el presente ("Apareces / La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto / La lluvia te hace nacer / Y golpear a mi puerta": "Vienes en la noche...", OP, p. 58). En "La vida escandalosa de César Moro" el poeta invoca un cataclismo, una muerte profunda, que lo aleje de la corrupción del mundo y que lo salve de la angustia padecida desde el nacimiento:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan  
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes  
[...]  
Dispérsame en el vuelo de caballos migratorios  
En el aluvión de escorias coronando el volcán longevo del día<sup>40</sup>

El cuarto en que los amantes se encuentran es un barco, un arca que los salva del aniquilamiento del mundo:

Tras los muros el espacio  
Y nada más el gran espacio navegable  
El cuarto sube y baja<sup>41</sup>  
Las olas no hacen nada

La cama, el barco y el arca son, según Erich Neumann, el símbolo del vientre materno, lugar de protección asociado al cuerpo de la mujer, el vaso sagrado por excelencia de la vida y de la muerte<sup>42</sup>. La cama del poeta es "un barco sobre el mar", es un barco que lo lleva hacia lo desconocido, hacia el principio y el fin de su existencia.

Gaston Bachelard, en *L'eau et le rêves*<sup>43</sup>, subraya la relación entre el viaje y la muerte: muchos pueblos de grandes navegantes, como los vikingos por ejemplo, abandonaban los cuerpos de sus muertos a la corriente de los ríos y del mar en grandes barcos, de modo que pudiesen volver al origen de la vida. La muerte sería así el primer viaje enfrentado por el hombre: "Le héros de la mer est un héros de la mort. Le premier matelot est le premier homme vivant qui fut aussi courageux qu'un mort"<sup>44</sup>.

Navegar para el poeta significa aceptar el peligro implícito en el encuentro con el amor y consigo mismo. El primer viaje importante, el joven pintor lo hizo a Francia donde, a través de un bautismo simbólico, Alfredo Quíspez Asín *murió* para renacer poeta con el nombre de César Moro. El viaje a México, el de la vuelta a las raíces americanas, significó para Moro una segunda muerte, que lo llevó a descubrir de nuevo su antigua identidad, de hombre, de poeta y de hispanohablante. En *Le château de grisou* Moro se pregunta el porqué del dolor necesariamente relacionado con el amor y el nacimiento, sirviéndose una vez más de la imagen del mar:

Je parle d'un certain enchantement incompréhensible  
 D'une habitude méconnaissable et irréductible  
 De certaines larmes sèches  
 Qui pullulent sur la face de l'homme  
 Du silence qui résulte du grand cri de la naissance  
 De cet instinct de mort qui nous soulève  
 Nous les meilleurs parmi les hommes  
 Chaque matin se faisant tangible sous forme d'une méduse sanglante à la  
 hauteur du cœur<sup>45</sup>

El poeta parece interrogarse sobre el dolor implícito en el abandono de su país, acerca de ese exilio necesario que le había permitido descubrir la esencia de su ser:

Je parle à mes amis lointains dont l'image trouble  
 Derrière un rideau de vacarme de cataractes  
 M'est chère comme un espoir inaccessible  
 Sous la cloche d'un scaphandrier  
 Simplement dans la solitude d'une clairière<sup>46</sup>.

El amante sobrevive al diluvio-naufragio del amor ("El amor como una puñalada / Como un naufragio": "El fuego y la poesía", OP, p. 63) sólo gracias a la palabra poética: el rechazo del amado ("Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrépora": "El olor y la mirada", OP, p. 52), asociado al deseo de pureza del mar ("el mar escupe ballenas enfermas", *ibid.*), es el abismo en el cual el poeta navega sin rumbo:

Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha  
 Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de las islas  
 del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina<sup>47</sup>.

El mar es un lugar poblado de criaturas peligrosas que cantan la muerte del poeta: "El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta" ("Un camino de tierra...", OP, p. 52). Las sirenas representan el peligro<sup>48</sup> y los engaños de la pasión, la auto-destrucción implícita en el deseo<sup>49</sup>, de modo que todo el poemario parece animado por el que podríamos definir un *complejo de Odiseo*. Las sirenas, según el antiguo mito, eran diosas del amor y de la muerte al servicio de Perséfone, la reina de los infiernos. La tarea de las sirenas consistía en acoger a los que llegaban al reino de los muertos con cantos piadosos; por esta razón en muchos lugares eran consideradas oráculos omniscientes y se les dedicaban altares y cultos<sup>49</sup>.

Tan pronto llegas y te fuiste  
 Y quieres poner a flote mi vida  
 Y sólo preparas mi muerte  
 Y la muerte de esperar  
 Y el morir de verte lejos  
 Y los silencios y el esperar el tiempo<sup>50</sup>

Es el grito del poeta naufrago acechado por la nostalgia del amado, criatura que lo espera para “sembrar el mar de luces moribundas” (“Un camino de tierra...”, OP, p. 52), de miradas cargadas de olvido y abandono (“tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52).

El canto de las sirenas es también el canto del poeta que trata de reconquistar al amado a través de la palabra poética. En *La tortuga ecuestre* la tortuga es el símbolo del amor y de la poesía: la “tortuga musical divina y cretina” –Cretina era el nombre de una tortuga que Moro poseía cuando estaba en México–, es también la tortuga-barco sobre la cual el poeta navega hacia el amado, es el símbolo del viaje hacia el amor y la muerte.

Para los antiguos griegos la tortuga era esencialmente el símbolo de la música: en el himno homérico *A Hermes*<sup>51</sup> se dice que fue Hermes, el mensajero de los dioses, quien inventó la lira de Apolo – símbolo por excelencia de la poesía– utilizando el caparazón de una tortuga. En la *Odisea*, Hermes es el dios que guía a las almas de los muertos hacia el Hades, para que no se pierdan, es el mensajero que pone en contacto el mundo de los vivos con el reino de los dioses infernales y celestes<sup>52</sup>. Como Odiseo, Hermes es el eterno viajero, el que nunca deja de oscilar entre la vida y la muerte; como Hermes, Odiseo viaja, huye incesantemente por mar, reino de las infinitas posibilidades y peligros. Pero Hermes es también un dios de la fecundidad (el ingenioso artífice creó la música –la vida– a partir del silencio –la muerte– del animal) por lo cual se le representaba con estatuas de forma fálica, las “hermas”, bustos sin brazos que simbolizaban el poder fecundante de la tierra.

En *La tortuga ecuestre* la poesía, la tortuga musical y divina, es el *instrumento erótico* con que el poeta canta el enlace indisoluble de vida, amor y muerte. Como Hermes y Odiseo, el poeta oscila entre la música y el silencio eternos (“Y el oscilar de luces y la sombra más dura”: “Vienes en la noche...”, OP, p. 58), sobre el abismo.

El lenguaje poético, la música de la tortuga ecuestre, de la poesía y de los cuerpos enlazados, es su única posibilidad de salvación. *La tortuga musical* es el poema y es también el cuerpo del poeta: ese cuerpo herido de muerte en que sobreviven la voz y la pasión del amante que “vuelven como el caparazón divino de la tortuga difunta envuelto en luz de nieve” (“Oh furor...”, OP, p. 56), dentro de ese caparazón vacío pero musical con el que el poeta vence el silencio del abandono. El poema es el cuerpo del poeta, ese

maravilloso vehículo de amor con que Moro vuelve a unirse al cuerpo del amado-tigre:

La esmeralda puede resistir la presencia insólita del tigre  
 Acoplado a la divina tortuga ecuestre  
 [...]
 En vano los ojos se cansan de mirar  
 La divina pareja embarcada en la cópula  
 Boga interminable entre las ramas de la noche  
 De tiempo en tiempo un volcán estalla  
 Con cada gemido de la diosa  
 Bajo el tigre real<sup>33</sup>

En el abrazo de las palabras ese amor se vuelve eterno. *La tortuga ecuestre* es el lugar en que se cumple el milagro de la presencia absoluta, en que la vida se enamora de la muerte y la transforma en canto imperecedero. El paisaje poético de César Moro es el de Hermes, el de un dios poeta y mensajero que quería “récupérer la force incantatoire de la parole”<sup>34</sup> para acercarse y hechizar, con la belleza del canto, al amado mortífero e inaccesible.

## MISTIFICACIÓN DEL AMOR ANIQUILANTE: DE BAUDELAIRE A SAN JUAN

La relación entre cuerpo y escritura, herencia surrealista, así como entre erotismo y palabra poética constituyen claves fundamentales de la poesía de César Moro y confirman iluminantes afinidades con algunos de los poetas que pueblan los altares del surrealismo<sup>35</sup>. Para Moro la palabra poética es un cuerpo habitado por la pasión, es el precioso receptáculo del deseo del poeta-amante después de la extinción del amor. A través de la palabra el poeta vuelve a poseer *carnalmente* al amado. Para Breton, la diferencia entre la emoción poética y el placer erótico es simplemente de grado<sup>36</sup>.

Según Octavio Paz<sup>37</sup> hay una relación muy profunda entre erotismo y lenguaje poético: el erotismo es una “poética corporal”, la poesía una “erótica verbal”. La relación entre poesía y erotismo es parecida a la que existe entre lenguaje cotidiano y sexualidad. El objeto del lenguaje cotidiano es la simple comunicación, el de la sexualidad la simple reproducción. La poesía y el erotismo ignoran la transmisión de meros contenidos verbales y vitales: el erotismo, observa Paz, es sexualidad transfigurada, invención incesante, metáfora, representación; el lenguaje poético se hace *ludus* erótico, juego sensual y gozo infinito de las palabras. El deseo y la imaginación son los móviles fundamentales del acto erótico y del acto poético. La poesía erotiza el lenguaje cotidiano, y la palabra del lenguaje

poético deja de ser un puro vehículo de significados para adquirir la sensibilidad y la sensualidad de un cuerpo.

Para César Moro la poesía fue al mismo tiempo “erótica verbal” y “poética corporal”. En *La tortuga ecuestre* el poeta habla de la pasión como expresión eminentemente poética: “Tu aliento es humareda de ignición de poemas obscenos” (“El humo se disipa”, OP, p. 57); podríamos decir que la escritura poética fue para Moro un purísimo *polvo enamorado*, cuerpo consumido por el fuego de la pasión y traza evidente de la *candente* vivencia del amor.

Y más, el lenguaje poético coincide con el lenguaje erótico del cuerpo de Antonio: “Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, *alfabeto*, aire que respiro” (*Cartas*, OP, p. 75). La divina tortuga musical, el cuerpo musical de la palabra, fue el cuerpo verbal del poeta en los años amargos de la ausencia del amado, y todo el poemario parece el relato de un viaje hacia la plenitud de la *nominación*, en búsqueda de un posible “puerto”, punto de arribo verbal, después del naufragio de la relación amorosa.

“Tranquille dans la mer un homme se noie” (“Fata Alaska”, *Le château de grisou*, OP, p. 90): el poeta, viajero y náufrago por vocación, parece seguir las huellas de Baudelaire, a quien cita ya en el epígrafe inaugural de *La tortuga ecuestre* (“Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison”) y de quien seguramente recuerda los célebres cuartetos de “L’homme et la mer”:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.  
[...]  
Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:  
Homme, nul n’a sondé le fond de tes abîmes;  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,<sup>58</sup>  
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

El amante (“cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha / Un cabestro sobre el lecho”: “Visión...”, OP, p. 51) parece navegar hacia Citera, la isla de la pasión desgarradora, esa fatal “île des doux secrets et des fêtes du coeur”<sup>59</sup> en que Baudelaire contemplaba los estragos del amor y el trágico fin de un desdichado adepto de Venus-Afrodita. Sigue Baudelaire:

Nous vîmes que c’était un gibet à trois branches,  
du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.  
De féroces oiseaux perchés sur leur pâture  
Détruisaient avec rage un pendu, déjà mûr,  
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur<sup>60</sup>  
Dans toutes les coins saignants de cette pourriture .

Baudelaire fue sin duda uno de los poetas más apreciados por Moro<sup>61</sup>, y su idea del “amor-hecatombe” debe mucho a la concepción demoníaca y fatal del Eros que se encuentra en *Les fleurs du mal*:

Nous devons l'iris de l'œil la rosée l'ivresse  
 D'une nuit où tu voulais m'abattre je portais un drapeau noir  
 La nuit où toutes les flammes parlaient bouche close  
 Yeux détournés et rentrés dans la baie  
 La nuit où tout parlait d'un enchanteur désir de mort  
 Où les larmes ayant tout dit voulaient me porter ailleurs  
 Vers un superbe tombeau de poussière de marbre  
 Un tumulte d'hypnose progressive  
 Toujours le feu de la pensée l'idée fixe  
 Si je voulais vivre ce ne serait pas sur cette île<sup>62</sup>

Le paradisier et l'œuvre  
 Elastique des fleurs  
 Sur un squelette de cheval  
 Pour la mémoire poignante  
 D'un gibet sous la lune<sup>63</sup>  
 A ma naissance

Moro hereda de Baudelaire la estética del Mal y la tensión entre *satanismo* e *idealidad*: la contraposición entre *élan* –hacia lo Desconocido, lo trascendental, el Amado– y *chute*, o sea el castigo del ángel rebelde, el poeta que, como Prometeo e Ícaro, se ha atrevido a acercarse y a robar el *fuego* divino, la Poesía<sup>64</sup>. De Baudelaire deriva esa tensión hacia el Abismo, ese abismo del mal que para el poeta francés constituía el lugar de transcendencia especular del Reino Celeste en la época de la ausencia de Dios<sup>65</sup>.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!  
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!  
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!  
 Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!  
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?<sup>66</sup>  
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*

La ciega huída de Moro hacia el Abismo –el abismo de la Poesía y del Amado, criatura divina y demoníaca que lleva su adepto al aniquilamiento– así como la asociación de Amor y Muerte, revelan la coincidencia de su concepción de lo divino con la del gnosticismo –como ha demostrado Martha Canfield en su agudo ensayo<sup>67</sup> –, y de su concepción del amor con la de los poetas del *amour courtois*, que según Denis de Rougemont hicieron derivar de las doctrinas maniqueas y de la herejía cátara la divinización del



objeto amoroso y la concepción del *amour-passion*, es decir, exaltación del adulterio como único y verdadero amor, de la pasión fatal y mortífera<sup>68</sup>.

Para Moro la pasión es *transgresión* y místico *padecimiento*, medio para la subversión del orden cósmico y camino ineluctable hacia la Nada. El poeta caballero y náufrago, destinado a la poesía, al amor y a la muerte, nos hace pensar en Tristán, el poeta desdichado por excelencia, destinado a naufragar con su arpa en la isla de la amada Isolda. En la poesía de Moro, como en ese mito, el amor es una traición del orden establecido y la pasión nunca puede librarse de la sombra amenazadora de la culpa y de la muerte. En el poema “La vida escandalosa de César Moro”, manifiesto poético y existencial, Moro alude explícitamente al mito del *amour passion* y al arquetipo provenzal de la *fin amor*<sup>69</sup> exaltado por los poetas cortesanos:

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan  
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes  
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen  
De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo<sup>70</sup>

Pero el viaje del desdichado amante es también la aventura de la *voyance* poética y es imposible no pensar en Rimbaud y en la intensidad evocadora de “Le bateau ivre”:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,  
Devorant les azurs verts où, flottaient blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;  
Où, teignant tout à coup les bleuités, délire  
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,  
Plus fortes que l’alcool, plus vastes que nos lyres,  
fermentent les rousseurs amères de l’amour!

Lo que distingue Moro de Baudelaire y de Rimbaud es el rechazo de la *despersonalización* lírica, del abandono de la confesión, de la *ivresse du cœur*. Su poesía está profundamente vinculada a su vicisitud existencial, lejos del ideal de *deshumanización* requerido por la poesía pura. El nihilismo baudelaireano y rimbaudiano es templado por la ternura de la poesía mística cristiana, por la lírica deslumbrante de San Juan de la Cruz y por la asimilación del erotismo sagrado del *Cantar de los Cantares* –evidente en las imágenes y la estructura de *La tortuga ecuestre*, en que el uso del versículo da a cada poema el tono de una oración. En algunos versos de *Lettre d’amour*,

Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et les montagnes suprêmes  
de la seule réalité  
avec ses vallons et ses ombres

avec l'humidité et les marbres et l'eau noire reflétant toutes les étoiles  
dans chaque œil,

es posible oír el eco de la voz del grande poeta y místico del *Cántico espiritual*:

Mi Amado las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las ínsulas estrañas  
los ríos sonorosos,  
el silvo de los ayres amorosos  
la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora<sup>72</sup>.

El Amado para Moro es el único *Inconnu* posible y representa el Edén, el paraíso terrenal perdido, el lugar sagrado del cual el poeta siente una añoranza infinita, y que implica más una idea de inmanencia que de trascendencia:

Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant de mon enfance  
n'était-tu pas la source  
la pierre pour des siècles choisie pour appuyer ma tête?<sup>73</sup>

## EROTISMO Y POESÍA: EL ABISMO DE LAUTRÉAMONT

El viaje a Francia debió de dejar una huella muy profunda en el poeta peruano, en su manera de percibir el mundo. En algunos poemas, como ya hemos subrayado, habla de ese entrañable sentimiento de *exilio*. Ese desarraigo interior es al mismo tiempo una vocación y una condena, y su condición de viajero entre dos mundos, entre el Nuevo Mundo y Europa, nos recuerda a Lautréamont, el poeta más idolatrado por los surrealistas.

Así como Isidore Ducasse (1846–1870) dejó su Montevideo natal para trasladarse a París y, al publicar el primer canto de *Les chants de Maldoror* (1868), adoptó el pseudónimo de Comte de Lautréamont, tomándolo de una novela de Eugène Sue (*Lautréamont*, 1938); del mismo modo, Alfredo Quíspez Asín viajó desde la América Latina a Francia, vivió en París y escogió el nombre literario de César Moro, tomándolo de una novela de Ramón Gómez de la Serna.

La relación entre la poesía de Moro y la de Lautréamont se hace evidente en la semejanza entre el paisaje submarino de *La tortuga ecuestre* y el paisaje oceánico evocado por Lautréamont en su obra maestra: "Il n'y a pas

longtemp que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quitté la vieille"<sup>74</sup>.

Lautréamont murió muy joven, a los 24 años, en París, pero en su poesía es evidente la memoria de la tierra hispanoamericana y de la experiencia de la larga travesía por mar hacia Francia, sobre todo en el primer canto, en que el poeta exalta el Océano y sus misteriosas criaturas:

Tu est plus beau que la nuit. Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère? Remue-toi avec impetuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein... c'est bien. Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul, et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux .

El océano en *Les chants de Maldoror* representa el abismo insondable del corazón del hombre: "profondeur de l'océan" y "profondeur du coeur humain"<sup>76</sup>. El océano había sido celebrado por los poetas románticos (Chateaubriand, Byron, Hugo, Baudelaire), y Lautréamont debió de unir las reminiscencias literarias a su experiencia directa del mar, sin poder olvidar su viaje a Europa, ni dejar de reivindicar su origen hispanoamericano<sup>77</sup>.

El cuerpo humano y animal está muy presente en la obra de Lautréamont, con una abundancia de descripciones anatómicas y la evocación obsesiva de órganos sexuales y de ríos de sangre. En el segundo canto, como en muchas ocasiones, el agua adquiere una fuerte valencia sexual, en la descripción de la lucha-abrazo incestuoso entre Maldoror y la hembra de un tiburón después del naufragio de un barco:

Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une soeur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés, autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon; au milieu de la tempête qui continuait de sévir; à la lueur des éclairs; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-même, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux!<sup>78</sup>

*Les chants de Maldoror* fueron una de las obras más transgresivas con respecto a los tabúes sexuales de la moral burguesa, y los surrealistas los consideraron una obra-manifiesto, el evangelio de la definitiva liberación

existencial del hombre por su elogio de todas las llamadas “perversiones”. En el canto quinto el sexo se vuelve el camino privilegiado hacia una subversión total del orden cósmico establecido por el Dios tirano contra el cual Maldoror se desata en blasfemias<sup>79</sup>. El imaginario erótico de Lautréamont es exasperadamente morboso y cruento, pero aparece siempre teñido de cierta sombra sagrada, y Moro parece haber heredado esa dimensión sagrada y cósmica de la erótica de Maldoror:

Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene<sup>80</sup>.

Pero en su poesía cuerpo y palabra coinciden y el lenguaje poético se hace *substancia erótica* por excelencia: “ANTONIO es el origen de la Vía Láctea” (“Antonio es Dios”, *Cartas*, OP, p. 73), el origen de esa misteriosa materia sensual y musical que brilla incandescente en el cuerpo de la escritura poética:

Il est question de la victoire sur le temps  
De la continuité de nos rapports oraux  
Question de savoir si je tiendrais longtemp<sup>81</sup>  
Sevré du lait musicale de ta parole

En la poesía erótica de Moro la presencia de Antonio implica la evocación de una multitud de animales –pájaros, serpientes, perros, caballos, holoturias, madreporas, ballenas, chacales, ánaes, cerdos, carneros, cocodrilos, tigres, tortugas, aligatores, gacelas, osos polares, leopardos, cernícalos, mariposas, arañas, lobos, hipocampos, toros, peces, lagartos, y muchos otros– pertenecientes al reino del aire, del agua, de la tierra y del fuego (de las profundidades subterráneas). El poeta parece de esta manera relacionar la *eternidad* del amor con la antigüedad de los cuatro elementos y de sus criaturas: el lenguaje poético es un lenguaje *genesíaco*, es el Verbo que se encarna en la poesía, en el cuerpo del poema, y origina la maravillosa realidad del Edén poético. “Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo” (“Oh furor...”, OP, p. 56), exclama, nominando y creando, el poeta-Hacedor de *La tortuga ecuestre*.

También el bestiario del poeta peruano parece derivar de la imaginería ferina de Lautréamont, en la que prevalecen criaturas marinas y animales carnívoros, asociados a la naturaleza metamórfica de Maldoror. Gaston Bachelard, en su ensayo sobre el bestiario de Lautréamont<sup>82</sup>, dice haber encontrado más de 180 nombres de animales y haber observado cerca de 400 actos animalisés a lo largo de la obra, y sostiene que todos los vicios humanos son proyectados en el reino animal: “chez Lautréamont, la faune est l'enfer du psychisme”<sup>83</sup>. El reino animal representa los impulsos más

profundos del ser humano, y más precisamente la violencia o la latencia del instinto sexual que condena las criaturas vivientes al ciclo ininterrumpido de la vida y de la muerte. En la poesía de Lautréamont “la griffe [est] le symbole de la volonté pure”<sup>84</sup>: las garras, humanas y animales, son el símbolo de la ciega voluntad de vida que anima la Creación y que se expresa a través de la agresividad del instinto erótico; en la poesía de Moro el animal que mejor representa la misteriosa y fatal naturaleza del amor es el tigre:

Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece  
Y se cubre de niebla rastrera  
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen el aire  
Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo<sup>85</sup>.

El sentimiento de angustia existencial y de exaltación casi mística frente a la fatalidad del Eros, vivido como privilegio y condena —a la vida y a la muerte—, es constante en la obra poética de Moro: el amado encarna la potencia aniquiladora de la fecundidad, y en las *Cartas* es la “bestia” invocada por el poeta para que llegue a destruir el mundo (“tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo”, *Cartas*, OP, p. 76; “poderoso Pégaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna”, *Cartas*, OP, p. 80) y a establecer un nuevo orden.

En la poesía de Lautréamont, observa Bachelard, el agua es el elemento privilegiado de la imaginación, asociado a la creación del mundo y a la *brutalité* del Hacedor: “nous sommes ici devant l’amour du gouffre, l’amour froid, l’amour glaçant, celui décrit par les incubes comme la brûlure du froid. Le feu de la poésie ducassienne est le feu noir et froid”<sup>86</sup>. Lo mismo podría decirse de la poesía de César Moro, caracterizada por un profundo arrojo prometeico y por el fuego frío y abismal de la titánica subversión maldororiana.

Una de las fuentes de *Les chants de Maldoror* es el *Apocalipsis* de San Juan: Maldoror es al mismo tiempo el demonio, Satán, el enemigo de Dios, y el ángel del abismo, el ser que encarna la cólera de Dios y el flagelo divino que venga la culpable rebelión de los hombres<sup>87</sup>. La atmósfera apocalíptica de *La tortuga ecuestre*, en que el amado es una criatura angélica y demoníaca, “bestia” y ser humano al mismo tiempo, constituye de ese modo también un homenaje implícito al poeta maldito más idolatrado por el surrealismo.

De todos modos, la fuente directa de la poesía ferozmente erótica de César Moro fue una real, más que literaria, *odisea* del cuerpo y del espíritu, y la poesía, *ludus* erótico de palabras, acabó siendo una vivencia a la vez verbal y carnal.

En el origen de la Poesía, como del Eros y de la Vida —según el antiguo mito sobre el nacimiento de Afrodita— hay una sagrada *violencia*: una

laceración que aleja para siempre el Cielo de la Tierra, lo divino de lo humano, lo sagrado de lo profano<sup>88</sup>. La Poesía y el Eros no son sino la expresión del deseo de una vuelta a la unidad y a la armonía originarias, de una reconciliación de los opuestos, la Carne y el Espíritu, el Cuerpo y la Palabra.

La poesía de César Moro fue y sigue siendo un espléndido homenaje al Eros y a la vida en toda su espantosa y deseable violencia: *cuerpo de palabras* enamorado, testimonio de la luminosa epifanía del amor y relato del irrenunciable viaje hacia la obscuridad de sus abismos.

### NOTAS

- 1 “ANTONIO es Dios”, *Cartas*, en *Obra poética*, a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980, p. 73. Todas las citas de Moro corresponden a esta edición, indicada con la sigla OP. De ahora en adelante daremos el título de la composición, el del poemario cuando no se trate de *La tortuga ecuestre*, y el número de página.
- 2 *Le château de grisou*, Editions Tigronline, México, 1943.
- 3 *Lettre d'amour*, Editions Dyn, México, 1944.
- 4 *Amour à mort*, edición de André Coyné, Le Cheval Marin, Paris, 1957.
- 5 “No sé si la Poesía deba situarse en el presente, en el futuro o en el pasado. Sola, se sitúa en el tiempo barriendo con las pueriles antinomias que quieren separarla de la vida como si precisamente en Ella no estuvieran contenidas y resueltas de antemano todas las reivindicaciones humanas, desde las más elementales hasta las más elaboradas y complejas. Fuera de Ella –hilo de Ariadna–, la desesperación, el fragor estéril de las simulaciones, la ceguera que inmoviliza dentro del Laberinto”: “Carta a Xavier Villaurrutia” (1949), en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, edición de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 130.
- 6 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1948; trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino, 1957, p. 193.
- 7 Marie-Louise Von Franz, *Time, Rhythm and Repose*, Thames and Hudson, London, 1978; trad. it. *L'esperienza del tempo: il dio arcano che presiede alla vita*, Red, Como, 1989, p. 10.
- 8 *Iliade*, canto XIV, 201. Versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1977.
- 9 Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Verlag, Zürich, 1949; trad. it. *Storia delle origini della coscienza*; Astrolabio, Roma, 1978, p. 31.
- 10 “Batalla al borde de una catarata”, OP, p. 60.
- 11 Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Rizzoli, “Bur”, Milano, 1999, vv. 176-206.
- 12 *Lettre d'amour*, OP, p. 132.

13 Martha Canfield, “El francés como lengua de salvación en César Moro”, en *Signoria di parole*, a cura di Giovanna Calabró, Liguori, Napoli, 1998, pp. 133-148.

14 *Vida de poeta, Vida de poeta: algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, SCARL, Lisboa, 1983. La carta está fechada “30 de marzo de 1948”.

15 Para el concepto de *morada vital* (en italiano, *dimora vitale*), véase Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali: Maglie-Parma-Firenze*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 1998.

16 *Biografía peruana*, texto aceptado por Julio Ortega en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, cit., pp. 9-14.

17 “El cuarto sube y baja / Las olas no hacen nada / El perro ve la casa / Los lobos se retiran”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.

18 El título del cuarto poema de *La tortuga ecuestre* es “A vista perdida”, OP, p. 53.

19 “Para vivir cuando llegas / Y me rodeas de sombra / Y me haces luminoso / Y me sumerges en el mar *fosforescente* donde acaece tu estar”: “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 58.

20 “Amo el amor de ramaje denso / Salvaje al igual de una *medusa*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 62; “Je pense aux *holoturies* angoissantes qui souvent nous entouraient / à l’approche de l’aube / quand tes pieds plus chauds que des nids / flambaient dans la nuit / d’une lumière bleue et pailletée”: *Lettre d’amour* (1942), OP, p. 132; “Je parle [...] / Du silence qui résulte du grand cri de la naissance / De cet instinct de mort qui nous soulève / Nous les meilleurs parmi les hommes / Chaque matin se faisant tangible sous forme d’une *méduse* / sanglante à la hauteur du cœur”: “Adresse aux trois règnes”, *Le château de grisou*, OP, p. 108.

21 “Bocas de dientes de azúcar y lenguas de *petróleo* renacientes y / moribundas descuelgan coronas sobre senos opulentos / bañados de miel y de racimos ácidos y variables de saliva”: “A vista perdida”, OP, p. 53.

22 “Amo el amor [...] / De rocas transparentes / De montañas que vuelan y se esfuman / Y se convierten en minúsculos *guijarros*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 62; “El agua lenta las variaciones mínimas lentas / El rostro leve lento / El suspiro cortado leve / Los *guijarros* minúsculos / Los montes imperceptibles”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.

23 Hay muchas alusiones, en *La tortuga ecuestre*, a épocas históricas del pasado, sobre todo al esplendor de las antiguas civilizaciones de los Incas y del Antiguo Egipto: “ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca”: “ANTONIO es Dios”, Cartas, OP, p. 73; “Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón / arroz agua cebolla y *vestigios* de alta arqueología”: “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, OP, p. 51. Como muchos surrealistas – piénsese en el viaje de Antonin Artaud a México – Moro tenía una gran pasión por la arqueología y la antropología: el texto de la *Biografía peruana* constituye una síntesis de su amor a la antigua civilización de los Andes y es tal vez la expresión más intensa y directa de su afición al Perú.

24 “Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar / Y te envuelve / Y que tus pies transitan / Abriendo huellas indelebles / Donde puede leerse la *historia* del mundo / Y el porvenir del universo” : “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 59; “El sabor más amargo que la *historia* conozca / El mortecino fulgor y la sombra / El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado / de tu nombre” : “Batalla al borde de una catarata”, OP, p. 60; “Tu *historia* es la historia del hombre” : *Cartas*, OP, p. 76.

25 “Verte si cuento las horas / La espalda del tiempo divinamente llagada / Un *ánfora* desnuda hiende el agua / El rocío guarda tu cuerpo”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 64.

26 “No renunciaré jamás al lujo primordial de tus caídas vertiginosas / oh locura de *diamante*”: “A vista perdida”, OP, p. 54.

27 “El agua cayendo lenta / Sobre el mundo / Junto a tu reino *calcinante*”: “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.

28 “Las ramas de luz atónita poblando innumerables veces el área / de tu frente *asaltada por olas*”: “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.

29 “Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu / frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas / como soles poblando el mar y las algas nómadas y las que / fijas soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las *conchas*”: “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, OP, p. 56.

30 “Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón / *arroz* agua cebolla y vestigios de alta arqueología”: “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, OP, p. 51.

31 “ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del *mar enfurecido*”: “Antonio es dios...”, *Cartas*, OP, p. 74.

32 “Quién vive! Apenas dormido vuelvo de más lejos a tu encuentro / de tinieblas a paso de chacal mostrándote caracolas de / *espuma de cerveza* y probables edificaciones de nácar enfangado”: “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.

33 “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de / pelos como fasces finísimas colgadas de cuerdas y de *sables*”: “A vista perdida”, OP, p. 53.

34 “Galopes lejanos como perlas”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52.

35 “El *olor* fino solitario de tus axilas / Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos y asfódelos y galopes lejanos como perlas”: “El olor y la mirada”, OP, p. 52.

36 “El mundo ilustrado”, OP, p. 55.

37 “Un camino de tierra en medio de la tierra”, OP, p. 52.

38 *Biografía peruana*, cit., p. 12.

39 Mircea Eliade, op. cit., p. 30.

40 “La vida escandalosa de César Moro”, OP, p. 66.



- 41 “El fuego y la poesía”, OP, p. 65.
- 42 Erich Neumann, *Die Grosse Mutter*, Rheim-Verlag, Zürich, 1956; trad. it. *La Grande Madre: fenomenologia delle configurazioni femminili nell'inconscio*, Astrolabio, Roma, 1981, p. 51.
- 43 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.
- 44 *Ibidem*, p. 88.
- 45 “Adresse aux trois règnes”, *Le château de grisou*, OP, p. 110.
- 46 *Ibidem*.
- 47 “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, OP, p. 52.
- 48 Erich Neumann, *La grande madre*, cit., p. 149.
- 49 Károly Kérynyi, *Die Mythologie der Griechen, Die Heroen der Griechen*, Rhein-Verlag, Zurigo, 1951, 1958; trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 1972, pp. 55-58.
- 50 “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, OP, p. 58.
- 51 “A Hermes”, en *Inni omerici*, a cura di Filippo Cassola, Mondadori, Milano, 1991, vv. 20-59.
- 52 *Odissea*, canto XXIV, vv. 1-10. Versión de Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1977.
- 53 “Libertad-Igualdad”, en César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, cit., p. 27.
- 54 “Tombée de la foudre Beton de l'amour”, en *Poèmes (1932-1937)*, OP, p. 73.
- 55 Breton reconocía la influencia de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont (de quien nos ocupamos más adelante) como muy importante en el surrealismo. Cfr. André Breton, “Le surrealisme et la tradition”, en *Perspective cavalière*, p. 128; citado por G. Durozoi/B. Lecherbonnier, *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*, trad. esp. *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 12.
- 56 André Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1937. A este propósito es muy ilustrativa la antología de A. Le Brun, *Les mots font l'amour*, Le Terrain Vague, Paris, 1970.
- 57 Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993 y 1995; trad. it. *La duplice fiamma: amore ed erotismo*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 12-15.
- 58 Charles Baudelaire, “L'homme et la mer”, en *Les fleurs du mal / I fiori del male*, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 32.
- 59 Charles Baudelaire, “Un voyage à Cythère”, en *Les fleurs du mal*, cit., p. 226.
- 60 *Ibidem*, p. 228.
- 61 En *Pierre des soleils* crea un magnífico poema a partir de su nombre: “Beau de l'air de la nuit / Beau de la glace de la lune / Beau de l'eau de l'air / Été et hiver beau

/ Bel oiseau de l'air": véase "Baudelaire".

62 "Comptes à régler", *Le château de grisou*, OP, p. 124.

63 "Lu dans la brume", en *Pierre des soleils*, OP, p. 144.

64 Martha Canfield, "César Moro: ladro di fuoco", en *Sinopia* (Padova), n° 8, V-VIII 1987, pp. 20-30.

65 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1956; trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 47-49.

66 Charles Baudelaire, "Le voyage", en *Les fleurs du mal*, cit., p. 260.

67 Martha Canfield, "Gnosis de la tiniebla: César Moro", en *Configuración del arquetipo*, Opus Libri, Firenze, 1988, pp. 145-172.

68 Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Librairie Plon, Paris, 1939; trad. it. *L'amore e l'occidente: eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, Rizzoli, "Bur", Milano, 1988.

69 Ulrich Mölk, *Trobadorlyrik. Eine Einführung*, Artemis Verlag, München, 1982; trad. it. *La lirica dei trovatori*, Il Mulino, Bologna, 1986.

70 "La vida escandalosa de César Moro", OP, p. 66.

71 Arthur Rimbaud, "Le bateau ivre", en *Opere*, a cura di Ivo Margoni, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 132.

72 San Juan de la Cruz, "Cántico", en *Poesía*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 252.

73 *Lettre d'amour*, OP, p. 132.

74 Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, Paris, Bordas, 1970, p. 31.

75 *Ibidem*, canto I, estrofa 9, vv. 177-183, pp. 35-36.

76 *Ibidem*, vv. 98-103.

77 "La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...]; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire": *ibidem*, canto I, estrofa 14, vv. 7-14, pp. 52-53.

78 *Ibidem*, canto II, estrofa 13, vv. 212-226, pp. 97-98.

79 Maldoror imagina poseer *carnalmente* el universo, como si la violación del inmenso *cuero celeste* y cósmico pudiese remediar al caos y a la perversión implícita en la Creación: "Le malheur n'aurait pas alors soufflé sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter!", *ibidem*, canto V, estrofa 5, vv. 34-42, p. 178.

80 *Carta V*, OP, p. 80.

- 81 “Dialogue obscur”, en *Pierre des soleils*, OP, p. 170.
- 82 Gaston Bachelard, “Le bestiaire de Lautréamont”, en *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1956, pp. 27-59.
- 83 *Ibidem*, p. 48.
- 84 *Ibidem*, p. 34.
- 85 “La vida escandalosa de César Moro”, OP, p. 171.
- 86 Gaston Bachelard, “Le bestiaire de Lautréamont”, en *Lautréamont*, cit., p. 47.
- 87 Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963; trad. it. *Lautréamont e Sade*, Dedalo, Bari, 1974, pp. 120-127.
- 88 Sergio Givone, *Eros/ethos*, Einaudi, Torino, 2000.

## DESEO, CUERPO Y DESINTEGRACIÓN EN *PEDRO PÁRAMO*

Luis Maldonado  
Georgetown University

“**F**rente a la represión del cuerpo sometido a la ley moral, emerge el fantasma, es decir, lo etéreo, lo incorpóreo, lo muerto” (295). Así lee el abstract que encabeza el valioso artículo sobre *Pedro Páramo* que escribiera Carmen Bullosa, titulado “En el nombre del Padre, del Hijo y de los Fantasmas”. No es extraño que el único trabajo sobre la novela de Rulfo que se concentra en el tema del cuerpo se ocupe precisamente de negarlo. Y más aún si se aborda el texto tanto desde la tradición escatológica del catolicismo como desde el contexto bíblico, ambos aspectos de gran influencia en la novela. Para Bullosa Comala es “la tierra de los que no tienen cuerpo,” donde solo son posibles, “Fantasmas, ecos, repeticiones: las huellas sin cuerpos de la culpa” (304). Esta atmósfera “etérea” de la historia ha fascinado a una parte de la crítica de *Pedro Páramo (PP)*.<sup>1</sup> Se coincide en la naturaleza irreal, fantasmal o espiritual de la novela. Purgatorio o Hades habitado por el discurrir de sombras o de almas en pena. Se alude a la levedad material de la novela, a su dimensión incorpórea. En palabras de Samuel O’Neill la “falta de atención a los elementos físicos extrínsecos demuestran la falta de importancia de la realidad externa per se y dirige la observación del lector a la vida interna de los personajes...” (309). Esta aparente carencia de “elementos físicos”, no obstante, es suplementada por una reiterada presencia corporal en el registro retórico de la novela, cuya conspicuidad es insoslayable. En *PP* no solo la presencia de la palabra cuerpo es frecuente, también lo son las alusiones a su configuración interna y externa. Además de los miembros inevitables en cualquier narración que trate de seres humanos (ojos, manos, rostro, cabeza) un inventario informal da cuenta del carácter minucioso y visceral de estas alusiones en la novela:

vejiga, ceja, dientes, carne, rizos, sesos, pies, hombros, boca, juanetes, estómago, pellejo, barbas, rodillas, piernas, seno, riñones, cabello, venas, labios, pestañas, párpados, orejas, vientre. Este catálogo anatómico es complementado por otro quizás más dramático, el de las diversas funciones corporales, especialmente aquellas que refieren a secreciones o humores de cuerpos insalubres. El cuerpo se expresa, se anatomiza, produce un lenguaje fisiológico que se exterioriza de forma metonímica en toses, voces, gritos, pasos, sudor, bilis, sangre, olores, dolores, sollozos, rumores, suspiros, menstruación, ronquidos, náuseas, orines, hipos, gemidos, partos, palpitaciones, respiración, achaques y temblores. Es de este modo que la producción del efecto fantasmal se traduce físicamente, se transforma en efecto corporal. Como expone Jacques Derrida:

For there is no ghost, there is never any becoming-specter of the spirit without at least an appearance of flesh [...]. For there to be a ghost, there must be a return to the body... (126)<sup>2</sup>

Los muertos de Comala “retornan al cuerpo” y a los usos y efectos de la carne. La materia se espectraliza, se espiritualiza, para hacer posible que el espectro a su vez se materialice y se *presente* ante otros personajes como si fuera de carne y hueso: “Me di cuenta que...su boca tenía dientes [...] y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (71). El pasaje acentúa la realidad del cuerpo basada en la constatación visual de sus partes. Es decir, por medio del mismo sentido que un momento antes había hecho a Juan Preciado identificar el cuerpo de un fantasma: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera” (71). De modo que la corporalidad espectral se presenta de forma indiscernible a los sentidos. A través de toda la novela el cuerpo es, esencialmente, visto u oído, pero como explica Julio Ortega: “Esas voces y visiones son aquí presencias. Casi no se trata de ‘fantasmas’ o de ‘aparecidos’... (139). El ambiguo tejido de la novela provoca que la oposición entre cuerpo y alma se deshaga para crear unos personajes cuya “presencia” está localizada en la intersección entre el efecto material y el efecto espectral. Ya algunos críticos han intentado definir esta forma híbrida de ser. Joseph Sommers les llama “personajes vivos-muertos” o “funéreos que parecen estar vivos”; Dorfman habla de “la pesadilla de los cadáveres”; Freeman de “cadáveres animados”. Julio Ortega, igualmente, se mantiene equidistante de cada uno de los polos e insiste en el punto de convergencia: “ese instante de aparición y desaparición – de los personajes” (140)

En el caso de *PP* el efecto material se *incorpora* en los personajes a través de la memoria de sus sentidos.<sup>3</sup> Se produce una “sensorialización” del recuerdo, o, para usar el hermoso título de Robert Burton, una anatomía

de la melancolía. Comala es el mundo de los cuerpos sin órganos: de oídos sordos como los de Abundio, de los “ojos tan sin mirada” de Dorotea y de “voces ya desgastadas por el uso”. Personajes cuya interioridad anhelante se ha transferido a una superficie igualmente impotente. Cuerpos que cargan con el peso de sus conciencias a flor de piel: “¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo?” (119). El pecado no condena el alma, condena el cuerpo cubriéndolo con una segunda piel enfermiza. La culpa se encarna y ocupa en los personajes el espacio de una carencia cuyo síntoma está marcado por una herida.

El tejido narrativo de la novela se desarrolla en el vagabundeo y diálogo de estas heridas cuyo verdadero infierno es permanecer abiertas, la eterna posposición de la cicatriz. La imagen emblemática de esta herida abierta, de este cuerpo sin órganos es la de Dolores. Juan Preciado lleva consigo una vieja foto de ella; la imagen está agujereada y en la parte del corazón hay un hueco.

Era un retrato viejo, carcomido en los bordes [...] estaba lleno de agujeros como de aguja, y en la dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. (68-69)

Es esta representación del cuerpo perforado la que da inicio a la historia. En ella no solo se condensa la noción fragmentaria del cuerpo en la narración sino la del texto mismo. *PP* es una novela descorazonada, cuyos pasajes narrativos están perforados (¿heridos?) por silencios y vacíos, por lapsos espacio-temporales. Textualmente son los espacios en blanco las marcas estructurales de esos huecos, únicos signos que tiene el lector para ordenar la lectura en bloques episódicos. Esa foto carcomida, atravezada, mutilada, rota, presagia la superficie en la que la violencia sexual y política inscribirá sus signos a través de toda la novela. También representa el diálogo de correspondencias entre la fragmentación y la metáfora corporal: el hueco en el corazón donde podía caber el dedo del corazón. El cuerpo como medida y carencia da cuenta de su carácter autoreferencial. Todos los caminos parten del cuerpo. Inclusive el nombre de Dolores es un significante implicado en la representación del cuerpo lacerado. En este sentido la foto despliega las heridas que dan significado a su nombre. Heridas que trazan la gramática de su identidad, la grafía de su destino. Marca que podría añadirse a lista desarrollada por Julio Ortega de los aspectos que la narración adopta de la tradición clásica. Aquí nombre y herida establecen la ecuación de un porvenir y de una identidad codificada. Según explica Slaterry: “Naming and being wound take place in the same ritual. Our wounds name or identify us[...] Mythically then, personal identity is bound up tightly with our wounds” (15).

Para que la herida se inscriba y nombre, hace falta que el lenguaje

construya el espacio material en el cual se imprimirá su signo. De ahí que en la novela las almas en pena adquieran la consistencia del tejido humano, la *paradójica incorporación* de la que habla Derrida.<sup>4</sup> Inclusive la foto de Dolores adquiere para Juan Preciado características fisiológicas. Guardada en el bolsillo de su camisa, la foto le calienta el corazón, “como si ella también sudara” (68). El hecho de que Juan Preciado encuentra la foto en el armario de la cocina, “dentro de una cazuela de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda” (68).<sup>5</sup> La foto carcomida de su madre se asocia con brebajes medicinales cuyo motivo principal es restaurar la salud corporal, sanar los *dolores*.

Las múltiples significaciones que evoca la imagen de la madre de Juan Preciado en la foto inician así la estructura heterogénea de la novela a través de nociones que interrelacionan cuerpo, herida y textualidad. Dolores es a la vez la foto que suda, el cuerpo perforado que sana las dolencias y la imagen sin corazón que calienta el corazón de su hijo. Su corporalidad de rasgos casi providenciales se inscribe de forma inversa en la tradición cristiana del sagrado corazón de Jesús. Si en Cristo es su corazón, totalmente expuesto sobre el pecho abierto, un ícono ligado a narrativas de humanidad, amor y devoción, en Dolores es el espacio vacío de su corazón el significante de su vitalidad.

De forma metonímica, a Dolores la sobreviven su voz y sus ojos. Ambas funciones sensoriales se prolongarán en el cuerpo de su hijo, casi a modo de prótesis. De acuerdo a la lógica derrideana, el fantasma se engendra al concedérsele un cuerpo; no “by returning to the living body from which ideas and thoughts have been torn loose, but by incarnating the latter in another *artificial body, a prosthetic body...*” (énfasis en original 126). Juan Preciado invoca el recuerdo de las palabras (que “have been torn loose”) de su madre para trazar la cartografía que lo lleve a su padre en Comala. La voz maternal tiene la función de guía direccional, de articular un mapa topográfico (camino a Comala) y genealógico (búsqueda del padre). Voz desencarnada, sin cuerdas vocales, definida solo por la agencia de su propia carencia física: “*Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos...*” (71). Cita que ejemplifica el concepto de voz como *petit object a*, es decir, la voz no ya como producto del sujeto, como efecto de un órgano físico, sino como objeto mismo, la voz “encontrada”. Que el título provisional de la novela fuera *Los murmullos* corrobora la primacía de la voz en la narración. Comala se presenta desde este comienzo como un pueblo fonocéntrico, el espejo acústico que hace posible que los personajes *encuentren* continuamente voces inhabitadas. Es en esta localidad en la que, igual que el vacío en el corazón de Dolores, la ausencia que marca la voz<sup>6</sup> produce la apariencia de su presencia. Igual que Mladen Dolar en su artículo, “The Object Voice”, cabe preguntarse: “And isn’t the mother’s voice [...] the immaterial tie that

comes to replace the umbilical cord and shapes much of the fate of the earliest stages of life?" (Salecl 13). En efecto, si algún significado puede dársele a la voz de Dolores como prótesis es precisamente la de un "cordón umbilical". Sus palabras alimentan y *alientan* a Juan Preciado. Su voz sigue *formando* gran parte del destino de su hijo más allá de "the earliest stages of life".

Curiosamente la voz de la madre es casi una voz ocular. Describe paisajes ("la vista muy hermosa de una llanura"), delinea el campo visual ("Desde ese lugar se ve Comala"). Contrario a Artemio Cruz, quien hereda los ojos verdes de su padre, Juan Preciado lleva consigo la mirada de su madre. Los ojos maternos sustituyen los de su hijo haciendo de su cuerpo el conducto de una continuidad física: "Traigo los ojos con que ella vio estas cosas, porque me dio sus ojos para ver..." (66). La mirada también se proyecta en su cuerpo de forma protésica, haciendo de su anatomía una corporalidad heterogénea y disgregada, bajo la cual Juan Preciado no es más que el móvil de un testamento: "...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro"; y el de una imaginaria identificación fálica con su padre: "Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo" (64-65).

Sin embargo, la topografía de la Comala a la que llega Juan Preciado no coincide con la Comala que describe la voz ocular de su madre. La prótesis erra la geografía y Juan Preciado se ve obligado a oír con sus propios ojos el desfase entre lo que ve y lo que escucha: "Me diste una dirección mal dada. Me mandaste [...] a un pueblo solitario" (72). El mapa que narra Dolores es el de una Comala de "llanuras verdes", un 'pueblo que huele a miel derramada' (83). Su hijo, no obstante, llega a un lugar desértico, asfixiante. Los sentidos se dislocan, se desencuentran. La mirada siempre es la mirada del otro, pero como añade Lacan, la mirada del otro siempre desorganiza el campo de la percepción (*The Four Fundamental* 89). El personaje no ve lo que oye. La mirada de su madre ha caducado. El paisaje le devuelve una mirada actualizada que no tiene eco (imagen especular) en la voz de Dolores.

## El nombre del Padre

A través de toda la novela el lector va tropezando con cuerpos enfermos, tísicos, ebrios, hambrientos, asfixiados, decrepitos, mudos, sordos, locos, mutilados, ahorcados, violados, incestuosos, asesinados, moribundos, sucios, huérfanos. Curiosamente, esta asidua presencia del cuerpo está ligada a una anomalía, una falta. Son cuerpos deseantes, huecos, vacíos de interioridad. Ya sea la carencia de un órgano, alguna extremidad, salud, sobriedad, aire, alimento o cordura, los cuerpos en *PP* son cuerpos marcados por una



ausencia anhelante, la falta constitutiva de todo deseo. Este se convierte en la fuerza motriz de la intriga, la violencia y la nostalgia. Deseo tanto de recuperar lo perdido como de aquello que no se ha tenido ni se tendrá nunca. Para Jacques Lacan el *deseo siempre es el deseo del Otro*: se desea ser el deseo del otro. Esta inversión en la economía libidinal del sujeto no se resuelve nunca sino que se desplaza siempre de forma insatisfactoria. Cuando entra en escena la Ley del Padre y prohíbe al niño el tabú del incesto (desear la madre), el niño claudica desear a la madre pero no al deseo mismo, por lo que procura sustituirla con otros objetos que, de forma metonímica, ocupen el lugar de ésta.

*PP* es una novela fundamentalmente metonímica y metafórica, las dos figuras predominantes en la configuración del inconsciente lacaneano. Su estructura está hecha de fragmentos que quieren pertenecer a una totalidad tan ilusoria y perdida como la unidad corporal que le devuelve el espejo al niño en la fase especular. A su vez, la narración está hecha de voces, murmullos, miradas, ecos, metonimias de sus respectivas corporalidades, como significantes que perpetuamente se refieren a otros significantes. Igual que en la teoría sicoanalítica lacaneana, en la novela el deseo *toma el camino de la metonimia*, y éste ejerce su “demanda” aún después de la muerte: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (64). Juan Preciado nunca logra conocer a su padre sino el significante de su nombre, su Ley. El hijo halla las consecuencias de su poder, las huellas que dejó en el pueblo el “rencor vivo” que fue su padre. Imágenes de la devastación provocadas por un significativo gesto corporal: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (187).

El detalle paraliterario que explica que el título de la obra se transformó de *Los murmullos* a *Pedro Páramo* es sugerente en este respecto. Más que un personaje, el nombre propio del padre implica la ley de un orden paternal basado en la posesión simbólica del falo. Para el hijo el nombre del Padre implica sometimiento, prohibición y autoridad punitiva. Lo que encuentra Juan Preciado en Comala es, en efecto, la sustitución del padre por la metáfora del Nombre: el pueblo hecho un *páramo* de “tierra baldía y como en ruinas”. El hijo se topa con la versión paterna de Comala, la “pèrversion” (Kristeva 8). Juan Preciado confronta al final una doble desilusión. Renuncia (“Pero no pensé en cumplir mi promesa”) a ser el deseo (el “cóbraselo caro”) de la madre y accede a la fantasía de identificarse con el falo paternal, con “la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo” (65). Al negarse a ser el falo imaginario de su madre y por consiguiente aceptar su castración, el personaje opta por *tener* el falo simbólico que solo su padre le puede dar para así sustituir su falta. Pero este intento fracasa ya que su padre es en sí una carencia y solo lo sobreviven los vetigios de su poder: el *páramo* enfermo, violado, que es Comala.<sup>7</sup>

## El cuerpo impenetrable

De todos los personajes es Susana San Juan el que más abunda en referencias anatómicas. Susana es notablemente física. Son pocas las ocasiones en las que entra este personaje a la narración sin que se acentúe su corporeidad. Desde su adolescencia ella misma se construye desde su cuerpo con una serie de alusiones sensuales que serán una constante en la caracterización de su identidad: “En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos” (145). El cuerpo mismo atestigua la sorpresa de su propia transformación física, pero también la disgregación corporal de quien todavía no ha confrontado la ilusoria unicidad de su imagen especular. Esta visión del cuerpo anatomizado es consistente además a través de la mirada de Justina.

Había visto crecer su boca y sus ojos “como dulce” [...] Le mordía las piernas. La entretenía dándole de mamar sus senos, que no tenían nada, que eran como de juguete. “Juega –le decía-, juega con este juguetito tuyo.”(158)

Desde su niñez Susana establece contacto con la carencia del cuerpo del otro. El seno vacío es más una prótesis, un juguete, sustituto de una maternidad cuya ausencia, hecha juego, marca con mayor intensidad el lugar del deseo. Este pasaje presenta a la pequeña Susana en dos registros: en el contacto imaginario con la madre ausente y en el campo de la sensualidad erótica. Pero más revelador aún es el hecho de que Justina termine la descripción de su relación corporal con la niña con una sentencia lapidaria: “La hubiera apachurrado y hecho pedazos” (158) La violencia de esta cita, más allá de revelar al lector la conflictiva relación entre Justina y Susana, expresa una fuerza desarticuladora íntimamente ligada, no solo al cuerpo de Susana, sino al cuerpo en y de la novela.

Por medio de un lenguaje lírico Susana es construida como un cuerpo enajenado, pendularmente deseado y deseante. La misma mirada que la erotiza no puede resumir la distancia que la aleja. El deseo de Pedro Páramo se va a localizar exactamente en ese umbral entre la proximidad íntima de la piel de Susana y la distancia infinita de su enajenación. Al perder el juicio, Susana se vuelve un torbellino de gestos e imágenes corporales cuyo lenguaje será inaccesible para Pedro Páramo. La locura potenciará su corporalidad como un espacio de resistencia a la violencia fálica de *la ley del padre*. En un mundo de cuerpos sometidos y violados, Susana se presenta como un cuerpo impenetrable, y por tanto, castrante.

Si se toma en cuenta que *la Ley del Padre* regula todo tipo de intercambio, particularmente en la comunicación (ya que para Lacan la ley es la ley del significante), en este sentido Susana es también un cuerpo incomunicado. Su condición de irascible objeto del deseo la posiciona más allá de la ley, en

el lugar de un significante enigmático, intraducible. Este carácter de pura exterioridad inaprehensible reduce el deseo de Pedro Páramo al mero gesto de una mirada inconsecuente. Páramo se resigna al ejercicio de un voyeurismo inútil: "...observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento"(164). Su mirada se mueve entre la *scopophilia* (el deseo erotizado de ver) y la *epistemophilia* (el deseo de saber)<sup>8</sup>, sin que ninguna de las dos urgencias sea satisfecha.

El único lenguaje que recibe Pedro de Susana es el físico: el sudor de su cara, la agitación de sus manos, el discurso de una gestualidad vacía de significación. En esos gestos yace cifrado el código de un recuerdo indescifrable, la manifestación del deseo del otro (Florencio). En Susana el lugar de la carencia coincide con su presencia exclusivamente anatómica. Un cuerpo cuya superficie provoca y escuda el deseo. Una piel que es un umbral, el linde que permite la mirada y a su vez prohíbe la visibilidad. En ese linde se perfila la encrucijada en la que el deseo de Páramo queda atrapado, neutralizado. Más que desearla, Pedro desea ser su deseo, el mismo que guarda su locura y que permanecerá siendo un misterio insondable para él: "Si al menos hubiera sabido aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazarán hasta inutilizarla" (165). Toda interioridad le está vedada. Su deseo y su conocimiento comienzan y terminan en la superficie corporal de Susana. Nunca podrá *adentrarse, conocerla* "por dentro". Para Pedro esa topografía interior será siempre un mundo incógnito: "¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber" (165).

Ante la imposibilidad de ser el deseo de Susana el personaje elige el camino de la metonimia: "an indefinite series of signifiers that symbolize these substitute objects" (Dor 118). Intento condenado siempre al fracaso en la medida en que el objeto sustituto nunca pierde su cualidad sustitutiva, por lo que nunca podrá reemplazar el objeto perdido: "Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato [...]. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan" (179).

Sin embargo, Susana tampoco escapa al orden de las carencias y del deseo del otro. Desde que el narrador la introduce Susana es un cuerpo necesitado y deseante. "Está enferma y me necesita", le dice Justina Díaz al capataz de Pedro Páramo. La enfermedad, en este caso la enajenación, y su consiguiente carencia para conducir su destino, limitan el comportamiento de Susana a las fantasías del deseo de un objeto también perdido: Florencio. Deseo de imaginarios: la carencia que es Susana desea la carencia que es Florencio.

Irónicamente el único espacio en el que Susana se presenta con toda su

lucidez es cuando ésta yace en su tumba y recuerda sus encuentros eróticos con Florencio. La vividez física de estos recuerdos hace que Susana rompa la caja en la que fue enterrada. Acción que ejemplifica cómo la imposibilidad del deseo del otro está directamente asociada a la capacidad destructiva. Esta nostalgia delirante es coherente con la representación de Susana como cuerpo, pues tanto en el deseo lírico de Pedro Páramo como en estas felices escenas de amor con Florencio, no se destaca otra cosa que la materialidad del acto sexual, su coreografía:

Dice que ella escondía su pie entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso... (82)

Florencio, quien se presenta como personaje a través de las fantasías de Susana, tampoco tiene otra dimensión que trascienda su existencia corporal. Susana misma le confiesa a Dios que su amor por él estaba fundamentado sobre una base puramente carnal:

Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y yo lo que quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (83)

La falta del cuerpo de Florencio no solo provoca la melancolía sino también la demencia de Susana, quien nunca se recupera de esa carencia. Aún antes de su muerte, junto al padre Rentería, Susana articula la añoranza del cuerpo perdido, deseo que Pedro Páramo nunca llegó a ocupar. Al enloquecer, Susana se convierte en un cuerpo contemplable, querible, pero infranqueable. Perdido el juicio, su cuerpo se distancia de la ley fálica que ha subyugado a Comala. El poder de Pedro Páramo, ejercido despiadadamente contra sus familiares para lograr obtenerla, no se ejerce sobre ella, sino todo lo contrario. Pedro sustituye el lugar de su impotencia con el monólogo de su nostalgia.

Susana encarna la imposibilidad del deseo del Otro. De ahí que Pedro, después de la muerte de ella, decida “cruzarse de brazos”, notable metáfora de su castración, si se toma en cuenta que la transferencia de la ley del Padre a su hijo Miguel está marcada por uno de los personajes con la siguiente metáfora: “Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo” (138). Más que el movimiento simbólico del poder fálico (erección,

retracción), estirar o cruzar los brazos implican aquí continuidad (la prolongación de la ley del padre en el cuerpo del hijo) y discontinuidad (inercia a actuar). Miguel se convierte en una extensión fálica de la ley (“los brazos de su maldad”) del Padre. Pedro decide literalmente paralizar su cuerpo y reducirse a la contemplación: “Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en su equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto”(149). Cesa de dar órdenes, deja de acostarse y de tener hijos con otras mujeres. Pone fin a la genealogía de su orden. Suspende el ejercicio de su poder y opta por dejarse morir. “Incapable of obtaining the desired object,” explica Starobinski, “desire can transcend its suffering only by choosing catastrophe, only by dying in darkness” (8). Pedro subvierte su erotismo narcisista en lo que Lacan llama “agresión suicida narcisista”, desatando sobre sí la experiencia fantasmática del cuerpo fragmentado: “Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos” (193).

## Desintegraciones

De acuerdo a Lacan, la fase especular ofrece al niño una visión de totalidad que, por ser ilusoria y externa, amenaza con devolver el cuerpo a su disgregación primera. Esta experiencia del cuerpo fragmentado puede continuar asediando al sujeto tanto en sus sueños como en procesos de destrucción sicótica por medio de una serie de imágenes violentas dirigidas contra el cuerpo: “Son imágenes de castración, de eviración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra las ...*imágenes del cuerpo fragmentado*” (*Escritos* 197). Partiendo de esto, Comala puede considerarse como el locus en el que se realizan de forma concreta estas fantasías desmembrantes. De ahí que en la novela se articule una suerte de poética del fragmento o de la ruina. Comala está sometida a la atmósfera de una ley (“rencor vivo”) desarticuladora que hace de la existencia una colección digregada en *pedazos*. No es casual que la narración privilegie el uso de este sustantivo, sus sinónimos y formas verbales. Justina quisiera hacer *pedazos* a Susana; Susana, a su vez, siente en sus pesadillas como si la *despedazaran*; el caballo de Miguel “se siente *despedazado* y carcomido por dentro”; al padre Rentería Pedro le “ha *despedazado*” la iglesia; y hasta las oraciones se reducen a “un pedazo de Padre nuestro”. A nivel retórico, es dramática la asidua presencia del prefijo “des” a través de toda la novela. La cantidad de verbos des-integrantes es elocuente en sí misma: desbaratar, despedazar, desfigurar, deshacer, desflorecer, desaparecer, desconchinflar, desgastar, desgarrar, descaraplear, deshacer, desparramar, desdibujar, desmoronar, desteñir, desprender, desmenuzar, descomponer y despedazar. A esta lista se añaden otras formas como disolver y diluir, reventar, romper, taladrar,

apachurrar, además de carencias emocionales como la desdicha, la desgracia y el desconsuelo. Comala es lugar que no cesa de negarse, de reducirse a su única partícula posible, la propia negación, inscrita en la ubicuidad del prefijo “des”.

El mundo corporal y material está corroído por la precariedad y la decadencia que han desatado las fantasías destructivas de “la maldad pura” que es Pedro Páramo. La desintegración se desarrolla en todos los niveles y en todas sus formas, sobre los cuerpos, los objetos y la naturaleza. En Comala las nubes son “demenuzadas por el viento”, la luz se hace “añicos” y el día desbarata sombras, las “deshace”. El universo de Comala es el espejo roto en el que se reflejan los cuerpos de los personajes igualmente quebrados. Desde el retrato perforado de Dolores hasta la amputación de un brazo y una pierna de uno de los personajes,<sup>9</sup> el cuerpo se presenta en conflicto con su propia unicidad imaginaria. La fragmentación corporal persigue a los personajes, ya sea de modo fantasmático o físico.<sup>10</sup> Al comienzo de la novela Juan Preciado se enfrenta a la fantasía del cuerpo fracturado de su madre: “Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvía en pedazos, despedazada” (79). Esta imagen fracturada, anunciada ya por la foto, es consistente en presentar a Dolores como una presencia que solo puede regresar a Comala en pedazos. Dolores se va con su hijo, pero al volver en la fantasía de Juan Preciado entra una vez más bajo el orden desarticulador del Padre. Todo el que entra en este pueblo “violado” sufre de alguna manera el destino de esa violación. El mismo Juan quien llega a Comala guiado por la “ilusión” paternal, le cuenta a Dorotea su último momento con vida como un instante de ruptura: “Y cuando me encontré con los murmullos, se me reventaron las cuerdas” (126). No es casual que lo que acelere la muerte de Juan sea la desintegración de otro personaje, la experiencia de ver el cuerpo de la incestuosa deshacerse ante sus ojos en su propio sudor:

El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierras, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. (125)

La destrucción corporal tiene efectos igualmente destructivos en otros cuerpos. La muerte de Lucas Páramo, el patriarca benévolo, es el primer eslabón que desencadena (“como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano”) la violencia sobre Comala. En el rostro inerte de Lucas queda inscrito el epitafio que regirá el destino del pueblo: “la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro” (136). Desde entonces la búsqueda o la conservación de la integridad imaginaria está destinada al fracaso. De ahí que Comala sea un mundo escindido. Como consecuencia, el sujeto descentrado se enfrenta a una disgregación corporal irreconciliable.

Más allá de perder la ilusión de la totalidad, necesaria en la constitución del sujeto, la corporalidad de éste es sometida a la violencia desarticuladora de la fantasía especular. No como una amenaza onírica que, en palabras de Evans, “haunt the human imagination”, sino como acción que satisface el deseo del Padre. Comala es, entonces, el espacio de la materialización nefasta de las fantasías del cuerpo fragmentado de Pedro Páramo.

### NOTAS

1 En su artículo sobre la tradición musical en la novela Julio Estrada habla de los “personajes intangibles” y Samuel O’Neill refiere que Rulfo desdeña la materialidad del espacio y de los cuerpos “para dar peso a las fuerzas espirituales que dominan a sus personajes...” (308).

2 Zizek plantea esta idea de forma similar: “On the one hand, there is the *spiritual element of corporeality*: the presence, in the matter itself, of a nonmaterial but physical element...; on the other hand, there is the *corporeal element of spirituality*...” (énfasis en original 46).

3 Dice uno de los personajes: “Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos” (100).

4 “The spectronic process corresponds therefore to a paradoxical *incorporation*. Once ideas or thoughts (*Gedanke*) are detached from the substratum, one engenders some ghost by *giving them a body* (énfasis en el original 126).

5 En la edición de Cátedra, José Carlos González Boixo anota al calce: “*toronjil*: Mex., plantas aromáticas y medicinales. Se emplean como antiespasmódicos. *Flores de Castilla*: género de plantas arbóreas laticíferas [...] *Ruda*: planta herbácea con aplicaciones medicinales” (*Pedro Páramo* 68).

6 Según Dolar la voz en sí misma “is without foundation and without substance; it is a lack, an empty space necessarily implied by the nature of the signifier...” (Salecl 11)

7 Mario J. Valdés ya ha observado la idea de Comala, espacio topográfico y comunidad, como otro cuerpo violado por Pedro: “Pedro Páramo ha violado a su pueblo y a su tierra” (228)

8 Brooks desarrolla la íntima relación de estos conceptos: “The drive for possession will be closely linked to the drive to know, itself most often imaged as the desire to see. For it is sight, with its accompanying imagery of light, unveiling, and fixation by the gaze, that traditionally represents knowing, and even rationality itself” (9).

9 “Me dejó [Pedro Páramo] cojo, como ustedes ven, y manco, si ustedes quieren. Pero no me mató” (66).

10 Uno de los pasajes más visuales de este efecto desintegrador se observa cuando Susanita baja a robar a la tumba de un muerto sostenida por su padre: “El cadáver se deshizo en canillas. La quijada se desprendió como si fuera de azúcar [...]. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo en sus manos” (160).

### OBRAS CITADAS

Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Bullosa, Carmen. “En nombre del Padre, del Hijo y de los Fantasmas”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 2:2 (1998): 295-305.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Trans. Peggy Kamuf. New York and London: Routledge, 1994.

Dor, Joel. *Introduction to the Reading of Lacan. The Unconscious Structured Like a Language*. Ed. Judith Feher Gurewich and Susan Fairfield. New York: Other Press, 2000.

Dorfman, Ariel. “En torno a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.” *Homenaje a Juan Rulfo Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 147-158.

Freeman, Donald. “La escatología de *Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 255-282.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás.

Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI Editores, 1988.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores: 1988.

—. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W.W. Norton & Company, 1998.

O'Neill, Samuel. “*Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 284-322.

Ortega, Julio. “*Pedro Páramo*”. *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 135-146.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. España: Cátedra, 1999.

Salecl, Renata and Slavon Žižek, ed. *Gaze and Voice as Love. Objects*. Duke University Press: Durham and London, 1996.



Slattery, Dennis Patrick. *The Wounded Body: Remembering the Marking of the Flesh*. New York: State University of New York Press, 2000.

Sommers, Joseph. "A través de la ventana de la sepultura". *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 39-60.

Starobinski, Jean. *The Living Eye*. Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Zizek, Slavoj and F. W. J. von Schelling. *The Abyss of Freedom/Ages of the World*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

## LA ESTRUCTURA PETRARQUISTA DE LAS CANCIONES DE CARLOS GERMÁN BELLI

Víctor Eduardo Krebs  
Indiana University, Kokomo

**E**n una entrevista que aparece en el libro de Cánepa titulado *Lenguaje en conflicto* Belli afirma que el petrarquismo es algo que le obsesiona:

Me he aficionado más por la sextina y por la villanela. ¡Ah! y por las canciones del *Cancionero* de Petrarca que he imitado sistemáticamente en los últimos 5 ó 6 años. En realidad mi trabajo es artesanal. Debo confesar que obro a través de ideas fijas. Estilísticamente me obsesiona Petrarca, pero solamente a nivel de estructuras, a nivel formal. Trato de calcar la silueta de sus canciones. Tomo la de menor número de versos y paulatinamente aumento los versos, alargando el poema, siempre dentro de una estrategia de escritura. (Cánepa 213)

Esta declaración es curiosa. Ninguna de sus canciones es rimada de manera petrarquista en sentido estricto. La mayoría de las canciones de Petrarca tienen dos melodías y dos esquemas de rimas. Ninguna de las canciones de Belli tiene rimas con dos partes iguales (*piedi*) y una distinta (*sirima o lauda*). Lo que sí tienen a veces es un *commiato* final en el que se valoriza la canción, pero cabe preguntarse si este elemento justifica que llamemos a sus canciones “petrarquistas.” ¿En que consiste entonces la obsesión “formal” o “a nivel de estructuras” de Belli por Petrarca? ¿Cuál es la “estilística” de la poesía de Petrarca que obsesiona a Belli? ¿En que sentido “calca” Belli la silueta de las canciones?

¿Cómo calca la estructura petrarquista Belli? Belli sugiere la respuesta en la entrevista aludida; esta respuesta también me fue sugerida en otra ocasión. John Garganigo, durante la conferencia *Contemporary Latin American Poetry: Wor(l)ds of Change*, me sugirió que al componer sus

canciones Belli copiaba físicamente la estructura de las canciones de Petrarca.<sup>1</sup> Ahora explico lo que entiende Belli por “estructura” en esa cita. Subsano el vacío que mi suspicacia crítica impidió reconocer a pesar de las instrucciones del propio Belli y de Garganigo. La explicación es simple; sus implicaciones, complejas.

Belli calca la estructura de las canciones de Petrarca reproduciendo el número de *estancias*, de versos (y su longitud) e incluso el *commiato*, pero no las rimas. Como ejemplo consideremos “El ansia de saber todo” el primer poema de *Canciones y otros poemas* (en adelante *CP*). He colocado los versos de arte mayor en números romanos y los de arte menor en números arábigos:

	verso	longitud (en sílabas)
Este seso que vergonzoso va	1	X (agudo)
rodando por la esférica corteza,	2	XI
que ni una vez siquiera	3	7
ascender pudo a la celeste bóveda,	4	XI
ahora desde la corporal cárcel	5	XI
mira con infinita envidia siempre	6	XI
el don alado ajeno,	7	7
lejos como la luz de las estrellas;	8	XI
y aunque ya poco tiempo por delante,	9	XI
a lo menos alguna vez volar	10	X (agudo)
entre aquellas montañas empinadas	11	XI
de antiguos libros de la ciencia humana,	12	XI
y saber qué es un triángulo equilátero;	13	XI
pues la caducidad	14	7
en el vientre se esconde de un gusano,	15	XI
mientras éste vacila	16	7
si carcome los libros finalmente,	17	XI
o bien al lector lerdo sin remedio. (CP 8)	18	XI

Ahora comparemos la estructura de esta *estancia* con la canción de Petrarca que comienza: “I’ vo pensando, e nel penser m’assale”:

	verso	longitud (en sílabas)
I’ vo pensando, et nel penser m’assale	1	XI
una pietà sì forte di me stesso	2	XI
che mi conduce spesso	3	7
ad altro lagrimar ch’ i’ non solea:	4	XI
ché vedendo ogni giorno il fin più presso,	5	XI

mille fiate ò chieste a Dio quell'ale	6	XI
co le quai del mortale	7	7
carcer nostr'intelletto al Ciel si leva.	8	XI
Ma infin a qui niente mi releva	9	XI
prego o sospiro o lagriamar ch' io faccia;	10	XI
et così per ragion conven che sia,	11	XI
chè chi possendo star cadde tra via	12	XI
degnò è che mal suo grado a terra giaccia.	13	XI
Quelle pietose braccia	14	7
in ch' io mi fido veggio aperte ancora,	15	XI
ma temenza m'accora	16	7
per gli altrui esempi, et del mio stato tremo,	17	XI
ch' altri mi sprona et son forse a l'estremo. <sup>2</sup>	18	XI

Nótese que el número y la longitud de los versos es casi igual no sólo en las *estancias* (como se designa a las estrofas en las canciones) sino en el *commiato*:

*commiato* de Belli

	verso	longitud (en sílabas)
Canción, si bien en las postrimerías,	127	XI
y hasta ahora jamás	128	7
ni diestra pluma ni ilustrado el numen,	129	XI
que te procrean en el vasto mundo;	130	XI
mas de tu padre cuan diferente eres,	131	XI
y menester no tienes	132	7
ni de alas ni tentáculos ni ramas,	133	XI
que acá te basta honrar	134	7
la infelice memoria del perito	135	XI
en la más pura nada. Sea así. (CP 11-12)	136	XI

*commiato* de Petrarca

	verso	longitud (en sílabas)
Canzon, qui sono ed ò 'l cor via più freddo	127	XI
de la paura che gelata neve,	128	XI
sentendomi perir senz' alcun dubbio,	129	XI
ché pur deliberando ò vòlto al subbio	130	XI
gran parte omai de la mia tela breve;	131	XI
né mai peso fu greve	132	7

quanto quel ch' i' sostengo in tale stato	133	XI
che co la Morte a lato	134	7
cercio del viver mio novo consiglio,	135	XI
et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio.	136	XI

Además de las coincidencias de longitud de verso, y la similaridad entre *estancia* y *commiato* cabe señalar que los poemas tienen el mismo número de estrofas, o sea siete estancias y un *commiato* final.<sup>3</sup> Belli, en la breve prosa con que abre su *Canciones y otras poemas*, “Asir la forma que se va” explica su “fe en la forma (...) por el puro placer de disfrutarla.” Esta fe, según dice Garganigo, “le ayuda a enfrentar su mundo” (196).<sup>4</sup> Belli trata, por lo tanto, de mantener la estructura de la longitud de los versos de las canciones de Petrarca para disfrutarlas.

Belli intenta este experimento con la estructura de las canciones de Petrarca en muchos de sus poemas. La lista de las imitaciones bellianas de la estructura cancioneril de Petrarca hasta el libro *Acción de gracias* está en el apéndice; para facilitar su lectura hago uso de la nomenclatura del libro de Segura Covarsí en cuyo apéndice III se delinean los paradigmas de todas las canciones del *Canzoniere*.<sup>5</sup>

La entrevista del libro de Cánepa, con la que se abre este ensayo ocurre el 14 de mayo de 1984; en ella Belli dice que ha imitado sistemáticamente a Petrarca en sus canciones por cuatro o cinco años. Los parámetros que imponen estas fechas indican los poemas que aparecen de *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) en adelante. Existe una “*Canción primera*” en *Sextinas y otros poemas*, pero no sigue a Petrarca de la manera señalada, por eso no se incluye en el apéndice.<sup>6</sup> Cabe señalar que esta tendencia a imitar estructuralmente a Petrarca, aunque iniciada en *Ab*, puede vislumbrarse no solamente por la presencia de la primera canción de Belli sino en las propias sextinas. Recuérdese que la sextina es adoptada por Petrarca, como lo fueron las canciones, y eso ayuda a difundir y popularizar esa forma. Además, la sextina es descendiente, de acuerdo con Davidson (19), de la *canso redonda* provenzal, y se le puede considerar un tipo de canción.

La breve introducción en prosa en *CP* está muy bien titulada “Asir la forma que se va.” La forma (como música) viene escapándose desde la época de Dante.<sup>7</sup> En su *De Vulgari Eloquentia* Dante busca sustituir el hábito de acompañamiento musical de las canciones, como ocurría con el francés y el provenzal, con “una distribución ajustada de acentos y rimas,” según Segura Covarsí (p. 39). Belli busca la distribución ajustada de sílabas y/o número de versos en un considerable número de sus composiciones, aunque no la rima. En poesía, salvo algunas excepciones, se ha perdido el interés por la melodía musical definida por los esquemas de rimas dentro de cada *estancia*. Pero Belli, al menos, continúa experimentando con el ritmo —entendido aquí como la disposición de los versos por número de sílabas y

acentos— de las canciones de Petrarca. En este contexto se puede entender que los “cojuelos versos / de pies descalzos por ser tan deformes, / sin poder seguir la cadencia suave” (CP. 44) se refiere a la ausencia de las rimas en las Canciones Belli y a su estilo “áspero.”

En cuanto a la imitación de las *estancias* y su número incluyendo el *commiato* (sin tener en cuenta la rima), se puede afirmar que Belli imita más a Petrarca que a Garcilaso y otros poetas del Siglo de Oro español. Por ejemplo, Garcilaso, en “Si a la región desierta, inhabitable,” (Canción primera) duplica la estructura de Petrarca en: “*Ben mi credea passar mio tempo omai*”, pero no el número de *estancias*. La otra canción en que Garcilaso copia la estructura de Petrarca es *Nel dolce tempo de la prima etade*. Garcilaso duplica en este caso el número exacto de *estancias*, la rima y el *commiato* de esta canción primera de Petrarca en su canción IV: “El aspereza de mis males quiero.” Hay otros poemas de Garcilaso donde se sigue a Petrarca “a nivel de estructura” pero en ninguno de ellos se le sigue tan de cerca como lo hace Belli en los poemas señalados.<sup>8</sup>

Dos de las canciones que Belli calca, “*Verdi panni sanguigni, oscuri o persi,*” y “*S’ i’ l’ diissi mai, ch’ i’ vegna in odio a quella,*” serían consideradas provenzales en vez de petrarquistas, pero esas diferencias se basan en patrones de rima y por lo tanto no se notan en la imitación “estructural” de Belli. Otras son llamadas canciones hermanas o *Sorelle* —en italiano (Segura Covarsí 52). Dos de ellas son las canciones XIII y XIV, pero en este caso Belli imita sólo una de ellas: “*Chiare, fresche, et dolci acque,*” y por lo tanto no hay “hermandad” de este tipo en las canciones de Belli.

Entre las imitaciones “a nivel de estructura” que Belli hace de Petrarca hay dos canciones que no tienen *commiato*. Una de ellas omite este elemento porque termina cada una de las *estancias* con la primera línea de poetas admirados por Petrarca (Segura Covarsí, 54). La otra es “*Mai non vo’ più cantar com’ io soleva,*” pero, según Segura Covarsí, no se trata, por su contenido, de una canción sino de un *motto confetto* o una canción *frottolata*, tal vez por eso no sea imitada. Belli imita, sin embargo, la canción sin *commiato* que es más obviamente intertextual: “*Lasso me, ch’ i’ non so in qual parte pieghi.*” El último verso de cada *estancia* (estrofa) en este poema, salvo el último, es atribuido a un predecesor famoso de Petrarca: Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia. En el último verso del poema Petrarca cita la primera frase de su poema XXIII: “*Nel dolce tempo de la prima etade.*” Se puede leer en esto que Petrarca se considera la culminación de esta tradición.

En la declaración inicial con que se abre este ensayo Belli dice que Petrarca le obsesiona sólo a nivel de estructura, pero hay otros aspectos petrarquistas de su obra que están ligados a las formas poéticas. Uno de ellos ha sido identificado por Borgeson (70-71): entre los “elementos

simbólicos” el último que describe este crítico es el de la presencia/ausencia de los interventores. En su opinión los interventores determinan el valor positivo-negativo de la condición emotiva del hablante belliano. En el *Canzoniere* de Petrarca esta condición emotiva recibe su signo de la misma manera. En la canción primera, por ejemplo, el hablante poético es transformado, como en los mitos de Ovidio, en cisne, estatua o laurel por su “interventora” (Laura) y sólo ella es capaz de volverlo humano nuevamente. Esta dependencia psicológica representada por mutaciones del aspecto físico del hablante poético, que remiten a Ovidio, indica el valor de las “formas” anímicas en que es convertido al hacer uso de las otras “formas” poéticas, heredadas del provenzal y del francés, con las que se intentó invocar la piedad de su dama.

La función de las formas poéticas de Petrarca es sacerdotal porque, como en la misa, se busca reanimar una narración “sagrada” con fórmulas consagradas. Pero a diferencia de las ceremonias cristianas las formas pre-existentes que se repiten en este caso provienen de la tradición provenzal-francesa que Dante rechaza en favor de la *terza rima*. Petrarca junta las formas pre-existentes asociadas al año litúrgico cristiano (como la pascua) y pagano (como el inicio de la primavera) porque con ellas quiere invocar la piedad de Laura que se comporta, de acuerdo con el hablante, con un capricho característico de diosa pagana. Petrarca disloca la centralidad de la vida, pasión y muerte de Cristo para la historia personal del hablante y coloca en su lugar un centro mudable: la historia de su amor por Laura. Al hacer uso de la forma para su liturgia pagana la poesía de Petrarca incluye el tema de la imposibilidad de significar.

Dante había tratado de incorporarse a la tradición poética, que seguirá Petrarca, dándole a sus estrofas una función profética en que se refleja su visión religiosa junto con la política de los Güelfos blancos. La introducción de la *terza rima* en la *Divina comedia* es parte del proyecto de Dante que corresponde a la nueva profecía (Waller 31-32). La nueva profecía, en la visión dantesca, merece una nueva estrofa trinitaria y el encadenamiento de la *terza rima* en grupos de tres es un elemento más que permite que el plan divino sea reflejado en la función estrófica de la *Divina comedia*, incluso en el *Infierno*. Para Dante las nuevas y variadas expresiones, texturas e invenciones estróficas le ayudan a permitir y justificar su proyecto. En el caso de Petrarca ocurre lo contrario; sus estructuras estróficas, aunque él las haga famosas, no son originales (Waller 38) y solo están consagradas en el uso; o sea, como dice Belli, en el placer de disfrutarlas. La precariedad y disolución del poder de las formas asociadas al ritual de re-vivir o re-animar una historia de la que los lectores deben ser informados y sólo después persuadidos y en la que no tienen fe, junto con el comportamiento “pagano” de su intercesora, nos hace pensar que la poética de Belli, al igual que Petrarca, está devaluada con respecto a Dante.

En el caso de Belli las estructuras estróficas ni son originales ni son hechas famosas por el autor, y el poder de la dama-intercesora es postergado aun más que en Petrarca. En el *Canzoniere* la dama transforma al hablante en los objetos de su deseo siendo el ejemplo más obvio el de su transformación en “laurel” en la canción primera. La intercesora de Dante, en contraste, es benigna, aunque a veces terrible, y conduce al personaje-protagonista a la visión divina transformando el entendimiento del peregrino de manera que comprende más mientras más avanza en su viaje por el *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. Belli está más lejos de entender y su viaje no tiene una dirección específica, y menos aun guías, como el de Dante. Está más cercano a Petrarca porque su intercesora no lo guía pero también se distancia un paso más porque el hablante belliano ni siquiera accede al contacto transformativo que sufre Petrarca:

y cuando más tu diestra procuraba,  
tanto más te alejabas  
entre las nubes hacia el lado opuesto. (SH 60)

Hay muchas imágenes en que la voz poética de Belli queda transformada, pero cuando se refiere a su intercesora la transformación está ausente. La identificación del poeta como yedra, cohombro (ambas plantas trepadoras) u olmo, por ejemplo, se repite a lo largo de su obra como imagen de la unión deseada, pero la transformación añorante no se debe a una intervención. La intercesora tampoco lo transforma de “amanuense” en gran poeta, la voz no deja de sentirse “segundón” y sus características “carencias”, que Cornejo Polar (216) llama el “cogito” Belliano, no contienen una “voluntad” que lo guía o castiga. Incluso en su nueva vena optimista, identificada en algunas composiciones de los libros recientes de Belli, se presenta como “amo de sí mismo” donde su deseo de “amor cabal” comienza a realizarse sin intervenciones y donde ha concluido el maltrato y la sujeción (Cornejo Polar 225).

Para Dante la *terza rima* es un elemento más subordinado a otros. La *Divina comedia* es una alegoría “...no de “esto **por** aquello” sino de “esto y de aquello,” de este sentido y de aquel sentido simultáneamente ...”(Waller 30).<sup>9</sup> El sentido de los cantos de Dante es capaz de aceptar simultáneamente múltiples significados arreglados jerárquicamente que reflejan una confianza immanente dentro del medio poético y fuera de él (en el mundo). Se trata aquí de una fe en que Dios y su palabra sostendrán al poema. En Petrarca se parte de la conciencia de un defecto intrínseco del propio discurso. En el soneto 49, por ejemplo, se admite que lo mejor que puede lograrse es que sus palabras no mientan –lo que no quiere decir que digan la “**verdad**.”<sup>10</sup> Si para Dante hay una relación directa entre las palabras y la verdad, en Petrarca esta conexión está en crisis. La diferencia radica en el valor de la amada en



ambos poetas. En Dante se le concede valor positivo a Beatriz (su “interventora”) pero ésta no está solamente en función de su deseo. En Petrarca sólo la amada-interventora justifica su esfuerzo poético, y el texto responde a su propio deseo. El deseo impostergable de la voz del poeta no puede sostener las alegorías de un poema a otro a lo largo del *Canzoniere*.

El deseo de Belli es petrarquista y también lo es su uso de las formas poéticas, del valor de la amada, de la relación entre las palabras y la “verdad.” Por eso, en la “aplicación” del “sistema simbólico” del que habla Borgeson nos encontramos con que los significados se deslizan:

Lo que sí sucede es más sorprendente: la mera sugerencia de hambre (o saciedad) [en la “Sextina de los desiguales”] se transmuta en otro juego del deseo omnívoro del yo hablante: la sexualidad, afirmada en la sorprendente imagen del “pubis [...] de la noche”. Noche, pues, es mujer; asno es el yo masculino; este mismo yo, es a la vez día, y el poema entero se pone en rápido y hasta vertiginoso movimiento. (Borgeson 73)

Los signos disyuntivos en rotación evaden las jerarquías de significantes porque no tienen un centro y una voluntad benigna como con la “interventora” de Dante. El deseo “omnívoro” de Belli, como el de Petrarca, proyecta alegorías disyuntivas de “esto y de aquello”, pero incluso la conciencia de que la interventora es caprichosamente pagana se ha perdido. Con la pérdida de la intervención de una voluntad que le es “ajena” u “hostil” a sus deseos y lo castiga, Belli le da un doblez más al petrarquismo: la interventora no participa y la notamos principalmente cuando se aleja o cuando ejerce su influencia en otros seres como las plantas.

Tanto en Petrarca como en Belli nos hallamos frente a un discurso consciente de ser defectuoso en el que se ejercita la posibilidad de significar de manera litúrgica. La ceremonia de las formas evocativas, declara Belli, es por el placer de disfrutarlas. Belli se autoimpone límites de formas poéticas y de campo semántico como una manera de indicar la imposibilidad de significar. En este sentido, las limitaciones han sido elogiadas por la crítica en general ya que van asociadas a yuxtaposiciones sugerentes. El “hada cibernética” y el “robot sublunar”, por ejemplo, subrayan rasgos generales del contraste entre la era espacial-atómica y el universo pre-copernicano. Tanto la visión tolomeica y la informática son anacrónicas en los países latinoamericanos porque en ellos coexisten, se repiten y reformulan aspectos de estas visiones; pero sólo de forma fragmentada y hasta inconexa. El hablante belliano vive frustrado por la imposibilidades del mundo jerarquizado tradicional y su alienación frente al mundo tecnológico – ninguno de estos es por sí sólo capaz de expresar su situación o su desesperación.

La vigencia de estos contrastes anacrónicos yuxtapuestos fue elogiada en general, aunque relativamente pronto siguieron algunas críticas. Abelardo

Oquendo escribe una reseña para *El Comercio* de Lima de *Sextinas y otros poemas* en 1970 y en el último párrafo de sección sobre Belli en el libro de Higgins *The Poet in Peru* de 1982 también se discute el agotamiento del registro belliano. Higgins (64) interpreta la predilección persistente de ciertas imágenes y palabras como “falta de rigor artístico” y Oquendo señala que *Sextinas y otros poemas* tiene menos fuerzas que colecciones anteriores porque resulta reiterativo y porque en su “nueva visión” el lenguaje belliano ha dejado de ser evocativo:

En los poemas donde la nueva visión se manifiesta, el lenguaje sigue siendo el antiguo lenguaje pero ya no dice, como antes, mucho más de lo que las meras palabras por sí mismas significan.

La crítica más reciente, como se vio con Borgeson, ha dejado de lado la caracterización de la obra belliana como una “coyuntura difícil.” Se retoma aquí porque el uso limitado de registro y de formas es parte de una poética cuyo tema es la imposibilidad de significar y la posibilidad de disfrutarlas a pesar de todo:

Es el incomparable tesoro que el hombre trajo en su éxodo, y aunque expulsado de la morada original, retornará después allí por la intercesión de Beatriz y Laura. (BM 20)

Aunque efímera en la evocación la “intercesora” y los elementos reiterativos tienen para Belli poderes superiores al propio azar (BM 20), nótese además que no se nombra a la musa belliana sino a las antecesoras famosas. Las “estructuras” y las ideas y palabras de significados deslizables comparten el poder de desencadenar en el hablante Belliano “...las coincidencias sorprendentes, la premonición turbadora y la reminiscencia del Paraíso perdido” (BM 20). Solamente gracias a estos elementos repetidos es posible “aclimatarse” al mundo alienante y anacrónico para llegar al “destino” y son por eso utilizados por Petrarca y por Belli como signos repetidos pero con acepciones siempre entendidas “por este y por aquel” sentido simultáneamente.

Borgeson, como se vio, y Hill reivindican la “sextina de los desiguales”, uno de los poemas que Oquendo llama débiles por reiterar elementos. Borgeson descubre que en la repetición los signos rotan y Hill (196) halla en la oposición interior/exterior (hablante/Lima) la “esquividad” característica de la esencia del amor, difícilmente hallado y anhelado:

Este conjunto desemboca en la esquividad, en oposición al *coincidentia oppositorum*, la esencia de la situación del deseo y del amor correspondidos. (Hill 196)

Para el hablante belliano tanto el universo no-heliocéntrico como el cibernético resultan ajenos y anacrónicos, solamente en su confluencia se logra momentáneamente un sentido que es, gracias al uso de las formas poéticas, litúrgico. La voz poética se pierde en alegorías y asociaciones de “esto y de aquello” sin centro fijo, pero ni siquiera en la pérdida de voluntad hostil y pagana de Laura que se lee en Belli se puede evitar la sensación de que experimentamos, en la frase de Alejandra Pizarnik, “más y además otra cosa”, sensación, como indica Belli, más grande que el azar a pesar de ser evocado por formas y registros limitados pero cuyo poder no se ha perdido.

## APÉNDICE

La mayoría de los versos de las canciones de Petrarca son endecasílabos. Por lo general, aquí se indican las excepciones —escritas en heptasílabos. En caso de que una *estancia* o *commiato* tenga la mayoría de los versos de arte menor, lo que se indica son los endecasílabos (ver, por ejemplo, el paradigma 12).

Sigo la ortografía italiana del *Canzoniere* establecida en la edición de Durling. Para las canciones de Belli, coloco tanto el título como el primer verso de cada una.

### Canción 1.

#### Paradigma 1.

*Nel dolce tempo de la prima etade.* (*Canzoniere* 61-69)

Ocho *estancias* de 20 versos, heptasílabo en v. 10 de cada una;  
*commiato* de 9 versos todos endecasílabos.

*La canción coja* “Esta que amontonadamente parte” (*CP* 43-47).  
(igual al paradigma).

### Canción 3.

#### Paradigma 3.

*Verdi panni, saguigni, oscuri o persi.* (*Canzoniere* 83-85)

Ocho *estancias* de 7 versos, endecasílabos en todos menos en los v. 2 y 7 de cada una; *commiato* de 2 versos endecasílabos.

*Todos los ojos verdes...* “Todos los ojos verdes de la historia” (*SH* 29-30)  
Igual al paradigma pero con *commiato* de cuatro versos el segundo de arte menor.

### Canción 7.

#### Paradigma 7.

*Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi* (*Canzoniere* 151-153)

Cinco *estancias* de 10 versos, heptasílabos en v. 6 y 7 de cada una; sin *commiato*.

*No me la despojen* “No, santos cielos, no me la despojen” (SH 33-34)  
(igual al paradigma).

*Allá lejos...* “Allá lejos tu amurallado lecho” (SH 55-56)  
(igual al paradigma).

*Recuerdo de hermano* “Al fin he descubierto palmo a palmo” (AG 35-37)  
(igual al paradigma).

#### Canciones 8, 9 y 10.

#### Paradigma 8.

*Perché la vita è breve.* (Canzoniere 155-161)

Siete estancias de quince versos con heptasílabos en los v. 1, 4, 10 y 12;  
*commiato* de tres versos endecasílabos.

*Gentil mia Donna, i' veggio.* (Canzoniere 163-167) tiene cinco estancias  
mas *commiato*

*Poi che per mio destino.* (Canzoniere 169-173) tiene seis con *commiato*  
Se trata de tres canciones seguidas con el mismo patrón.

*Descripción de la rueda de la fortuna* “Es la fija alternancia” (RT 24-27)  
Siete estancias iguales a la canción 8 de Petrarca, pero sin *commiato*.

#### Canción 14.

#### Paradigma 12.

*Chiare, fresche, et dolci acque.* (Canzoniere 245-247)

Cinco estancias de 13 versos, endecasílabos en v. III, VI, XI y XIII de cada  
una; *commiato* de 3 versos con heptasílabo en v. 2.

*Canción III* “¡Oh yedra voladora!” (Ab 76-77)  
(igual al paradigma).

*A una tórtola* “¡Oh pobrecilla tórtola!” (CP 13-15)  
(igual al paradigma).

#### Canción 17.

#### Paradigma 15.

*Di pensier in pensier, di monte in monte* (Canzoniere 265-267)

Cinco estancias de 13 versos, heptasílabo en v. 7 y 10 de cada una;  
*commiato* de 7 versos, con heptasílabos en v. 1 y 4.

*Lo inalcanzable* “Aunque porfiadamente todo el tiempo” (CP 37-39)  
(igual al paradigma).

*Cuando el espíritu no habla por la boca* “Aquí la bucal gruta del  
semblante” (CP 49-52).

Se calca la estructura de las estancias pero no el número de ellas (Belli usa  
ocho), además no termina con *commiato*.

*El poder del sueño* “Nunca más las cien mil deformes caras” (SH 51-52)  
Cuatro estancias iguales al paradigma de Petrarca; *commiato* igual al  
paradigma.

*La peor de las guerras...* “La peor de las guerras terrenales” (SH 65-66) (igual al paradigma).

*Del lecho botánico al lecho humano* “Esta noche dispone el hortelano” (BM 73-74)

Cuatro estancias, sin *commiato*.

*En alabanza de los llorones* “Del uno al otro punto cardinal” (RT 10-11)  
Cuatro estancias, *commiato* de cinco versos.

*A la enviada del hada cibernética* “Por entero recién ahora veo” (RT 41-44)  
Seis estancias en vez de cinco; *commiato* igual al paradigma.

*Descripción del buen mudar* “No es el buen mudar a otro punto allá” (RT 48-50)

Seis estancias, sin *commiato*.

*El esperanzado* “El gran esperanzado es el centímano” (AG 8-10)  
Igual al paradigma, pero sin *commiato*.

#### Canción 19

Paradigma 17.

*S' i' 'l dissì mai, ch' i' vegna in odio a quella.* (Canzoniere 353-355)

Seis estancias de nueve versos, heptasílabos en los versos 6, 7 y 8; *commiato* de cinco versos con heptasílabos en los versos 2, 3 y 4.

*Lo más pronto ante tus ojos* “Este planeta de girar tan lento” (SH 21-22) (igual al paradigma)

*El peso del tiempo* “El tiempo tanto lo tanteo ahora” (SH 25-26) (igual al paradigma)

#### Canción 20.

Paradigma 18.

*Ben mi credea passar mio tempo omai.* (Canzoniere 357-361)

Siete estancias de 13 versos, heptasílabos en v. 7, 9 y 11 de cada una; *commiato* de 7 versos, endecasílabos en los versos 1, 3 y 5.

*Epitalamio* “Esta que surge itálica letrica” (Ab 72-73). Belli calca aquí la estancia, pero no el *commiato*, además usa sólo cuatro estrofas.

*Lo lejano* “Allá sobre la redondez del orbe” (BM 75-77)

Siete estancias, sin *commiato*.

*Cual un ángel de la guarda* “El falo de mi padre resucita” (BM 87-89) (igual al paradigma).

*El buen mudar* “El horizonte es tan inescrutable” (BM 91-92)

Cuatro estancias sin *commiato*.

*Autodefensa* “Hay que andar con la máxima cautela” (AG 18-20)

Cuatro estancias, sin *commiato*.

## Canción 21.

## Paradigma 19.

*I' vo pensando, et nel penser m'assle.. (Canzoniere 427-433)*

Siete estancias de 18 versos, heptasílabos en v. 3, 7, 14 y 16 de cada una.

*Commiato* de 10 versos con heptasílabos en los versos 5 y 7.

*El ansia de saber todo* “Este seso que vergonzoso va” (CP 8-12)

Igual a Petrarca salvo en el *commiato* final. En el *commiato* de Petrarca hay heptasílabos en los versos 5 y 7, y en Belli están en los versos 2, 6 y 8.

*Cuando se da tiempo al tiempo* “Dar tiempo al tiempo porque cada cosa” (AG 28-33)

Igual al paradigma, salvo el *commiato* de diez versos con heptasílabos en los v. 2, 6 y 8.

## Canción 24.

## Paradigma 22.

*“Standomi un giorno solo a la fenestra”. (Canzoniere 503-505)*

Seis estancias de 12 versos, heptasílabos en v. 7 y 10 de cada una;

*commiato* de 3 versos, sólo el primero es heptasílabo.

*En la cima de la edad* “Por entre las tinieblas coronando” (CP 40-42) (igual al paradigma).

## Canción 26.

## Paradigma 23.

*Solea da la fontana di mia vita. (Canzoniere 519-523)*

Cinco estancias de 12 versos, heptasílabo en v. 10 de cada una;

*commiato* de 4 versos con heptasílabo en el verso 2.

*El pedazo de Edén...* “El pedazo de Edén en que nosotros” (SH 43-44) (igual al paradigma).

*La paz geométrica* “Pues ahora me arrimo paso a paso” (SH 69-70) (igual al paradigma).

*Cuando la dama oculta sus cosas efímeras y revela su amor entero* “Este mortal mundo que tú lo anudas” (SH 73-74)

Cuatro estancias, en vez de cinco, *commiato* igual al paradigma.

*Cuando la resignación es como un volcán* “¡Qué le vamos a hacer, oh santos cielos!” (AG 11-13)

Igual al paradigma, pero sin *commiato*.

*El legado* “Aférrase a lo que tú acá le diste” (AG 42-52)

Veinte estancias, sin *commiato*.

## Canción 27.

## Paradigma 24.

*Quando il soave mio fido conforto. (Canzoniere 557-559)*

Seis estancias de once versos, heptasílabos en v. 7 y 9; *commiato* de cinco versos con heptasílabos en el v. 1 y 3.

*Usurpación* “De repente he allí en el horizonte” (RT 18-19)  
Cinco *estancias* en vez de seis, *commiato* igual al paradigma.

#### Canción 28.

#### Paradigma 25.

*Quel antiquo mio dolce empio signore.* (Canzoniere 561-569)  
Diez *estancias* de 14 versos, heptasílabos en v. 3, 7, 11 y 13 de cada una.  
*Commiato* de 7 versos heptasílabos en los versos 11 y 13.

*Canción a las ruinas de un primogénito de itálica* “La primogenitura desmochada,” (CP 21-25)  
(igual al paradigma).

*Canción inculta* “He aquí que nada sabe y yace inerte” (CP 29-33)  
(Igual al paradigma).

### NOTAS

- 1 Orono, Maine. Abril 27 - 29, 1990. La deuda que Belli tiene con las canciones de Petrarca también es indicada por Jorge Cornejo Polar en un breve artículo que aparece en *El Comercio* de Lima, 21 de abril de 1995.
- 2 Todas las citas del *Canzoniere* de Petrarca son tomadas de: Francesco Petrarca, *Petrarch's Lyric Poems*, R. M. Durling ed., 3rd printing (Cambridge: Harvard UP, 1981) 427-433.
- 3 En el libro de Belli hay un error de impresión. Las *estancias* segunda y tercera no son separadas.
- 4 Garganigo apunta: “Frente al “embate” del tiempo, la forma sirve como alivio, algo que le ayuda al poeta a enfrentar su mundo. La forma sirve como antídoto a las fuerzas que disgregan al poeta.”
- 5 E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, (Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1949) 241-246.
- 6 Para mayor facilidad, abrevio los títulos de la siguiente forma: *En alabanza del bolo alimenticio* (Ab), *Canciones y otros poemas* (CP), *Más que señora humana* (SH), *El buen mudar* (BM) *En el restante tiempo terrenal* (RT) y *Acción de gracias*, (AG). En casi todos los casos los versos de arte mayor son endecasílabos (rara vez decasílabos agudos) y los de arte menor son heptasílabos como se puede ver en el apéndice incluido en este trabajo. *Más que señora humana* aparece publicado por primera vez en Lima (1986) y reaparece en México con el título: *Bajo el sol de la media noche rojo*, (Tlahuapan: Premia, 1990). Las únicas diferencias son de disposición: la carátula es diferente y la edición mexicana no tiene páginas titulares delante de cada poema. La edición mexicana también incluye una “Advertencia

indispensable" donde Belli dice "Es raro que los libros cambien de nombre; sin embargo, estas páginas serán rebautizadas. Hasta ayer se llamaban *Más que señora humana*; a partir de hoy tendrán como título *Bajo el sol de la medianoche rojo*."

7 Según James Anderson Winn: "Poets, especially poets making complex stanzaic forms of which Dante himself was a master, need to consider not only their content and their syntactical rhetoric, but their form: the search for rhymes is a search for appropriate sounds; the balancing and counting of syllables is an exercise for the ear; the maintaining of a consistent style, whether "*dolce*" or "*aspro*," sweet or harsh, is as much a function of the *sound* of the words selected as of their meaning." *Unsuspected Eloquence*, (New Haven: Yale U. P., 1981) 85-86.

8 Se trata de las cuatro canciones de Garcilaso, y las dos primeras églogas. Consúltese Segura Covarsí p. 105.

9 Waller está parafraseando aquí a Singleton. Para mayor información puede consultarse el artículo de Singleton citado en la presente bibliografía. La traducción y el énfasis son míos

10 Perch' io t'abbia gurdada di menzogna / a mio podere et onorato assai / ingrata lingua, già però non m'ài / renduto onor, ma fatto ira et vergogna.

### OBRAS CITADAS

Anderson Winn, James. *Unsuspected Eloquence*. New Haven: Yale U P, 1981.

Belli, Carlos Germán. *Acción de gracias*. Trujillo: Casa del artista, 1992

*Bajo el sol de la medianoche rojo*. Tlahupan: Premia, 1990.

*Canciones y otros poemas*. México: Premiá, 1982.

*En alabanza de bolo alimenticio*, México: Premiá, 1979.

*En el restante tiempo terrenal*. Tercera ed. ampliada. Lima: Desa, 1990.

*El buen mudar*. Lima: Perla, 1987.

*¡Oh Hada cibernética!* Lima: La rama florida, 1962.

*Sextinas y otros poemas*. Santiago: Universitaria, 1970.

Borgeson, Paul. "El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: Expresión pública de un discurso privado." *El Pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Ed. Miguel Angel Zapata. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

Cánepa, Mario. *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid: Orígenes, 1987.

Cornejo Polar, Jorge. "Belli el Petrarquista." *El Comercio* 21 de abril 1995: A3.



"Belli o la diferencia." *El Pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Ed. Miguel Angel Zapata. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

Davidson, F. J. A. "The Origin of the Sestina." *Modern Language Notes*. XXV, (1910): 18-20.

Durling, Robert M. Ed. y traductor. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics*. Cambridge: Harvard UP, 1976.

Garganigo, John. Ed. *Carlos Germán Belli: antología crítica*. por Carlos Germán Belli. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.

Higgins, James. *The poet in Peru*. Liverpool: Francis Cairns, 1982.

Hill, W. Nick. *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid: Pliegos, 1985.

Oquendo, Abelardo. "Belli, una coyuntura difícil." *Suplemento dominical de El comercio* [Lima]. 6 de septiembre, 1970, p. 26.

Segura Covarsí, Ernesto. *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1949.

Singleton, Charles. "The Two Kinds of Allegory." *Comedia Elements of Structure*. Cambridge: Harvard UP, 1954.

Vega, Garcilaso de la. *Poesías Castellanas Completas*. Madrid: Castalia, 1972.

Waller, Marguerite. *Petrarch's Poetics and Literary History*. Amherst: U of Massachusetts P, 1980.

## VIAJE DE LA IMAGINACIÓN VIAJEROS MEXICANOS SIGLO XX

Nara Araújo  
Universidad de la Habana

Y el mío no puede ser el viaje de un naturalista; aspiro a ser en toda la mayor modestia del término, un humanista por cuanto me interesa el paisaje en función del hombre.

Los maestros de la juventud mexicana de que sabíamos por los libros —Altamirano, Sierra— habían sido sucedidos por un inquieto Vasconcelos...

Salvador Novo  
*Continente vacío. Viaje a Sudamérica*

### I

Cuando este “contemporáneo” escribe esas palabras, han pasado tres meses de su viaje por América del Sur. Es 1934. Usando como referencia el viaje de Darwin a Sudamérica, Novo se distancia de aquella actitud: él no es naturalista sino humanista, y su excursión ha de rendirle solo “frutos visuales.” No le interesa el dato *per se*, sino la relación entre el paisaje y el hombre. En una evocación de sus años estudiantiles (1922) se refiere a un magisterio que va de Altamirano a Vasconcelos.

El presente trabajo está en sintonía con esas palabras. Por una parte, interesa la ficcionalización literaria, de la experiencia personal del viajero por la otra, el vínculo de estas narrativas con la literatura mexicana. En este análisis, se reúnen textos inscritos en el arco descrito por Novo, umbral del siglo XIX al XX, que comienza en Altamirano y llega a los contemporáneos.

Etapas de acumulación, fecundación y cambio en las letras mexicanas. Etapa polémica que cubre desde la Reforma hasta la Revolución; romanticismo y realismo, modernismo y vanguardia.

En 1882, Ignacio Manuel Altamirano ("Introducción al *Viaje a Oriente* de Luis Malanco"), se refiere a los viajes dentro y fuera de México y a la naturaleza del libro de viaje. Periodiza y tematiza la producción de viajeros en México, haciendo entrar a los libros de viajes en la literatura nacional, que enseñan más que "los libros metódicos en que se contienen datos, aunque precisos, áridos para la imaginación, difíciles para la memoria" (113).

Esperezado con la eventual multiplicación de los libros de esta clase, Altamirano relaciona su utilidad y su novedad con la variedad de las impresiones personales. A diferencia de aquellos "espíritus frívolos" que creen que sólo son reproducciones de fotografías ya conocidas, él considera que la descripción misma llega a ser nueva, "como es nueva la fotografía tomada sobre diverso aspecto y con diverso foco" (117). El aspecto subjetivo, entonces, vendría a añadirse a las características de este género literario.

Su comentario del libro de Malanco establece puntos sustanciales para el análisis de la escritura de viajes: no se trata ni de la exactitud de las descripciones, ni de las apreciaciones sobre las leyes y costumbres, pues la diversidad de criterios es muy natural y deben respetarse las opiniones del viajero. ¿Qué queda entonces? "Apreciar el espíritu con que se ha hecho el viaje y hablar del estilo" (119) —giros, sintaxis, ritmo. Lo que hoy se denominaría, el punto de vista y la *literaturidad*.

Este texto de Altamirano es demostración de su interés por México, lo mexicano y una literatura nacional. Y en el orden de las ideas sobre lo literario, Altamirano anticipa una reflexión sobre el libro de viaje como perteneciente a la literatura y en el cual, por encima de la precisión del detalle interesa el estímulo a la imaginación, la variedad del punto de vista y lo subjetivo. Animador, promotor, figura intelectual en su época —romanticismo y Reforma—, defensor de una preocupación por la forma, y de la conciencia de una misión colectiva, Altamirano fue el maestro e impulsor de la causa nacionalista, inscrito en el proyecto romántico de una literatura, que diera fe del paisaje y del alma nacional.

El texto de Altamirano se publica en 1882, pero su espíritu nace en la época anterior, época de afirmación de la identidad luego del período de intervención extranjera. Responde a la posición fundacional de Altamirano, en el contexto de reivindicación de la idea de una nación, que ha sido ya cercenada de partes importantes de su territorio. Viajero él mismo, nombrado cónsul en 1889 en España, Altamirano luego va a residir a París y visita Italia, donde muere, sin dejar su propio libro de viaje. Su obra antecede la de los modernistas, los ateneístas y los contemporáneos.

## II

Con Altamirano comienza el arco de escritores y viajeros que llega a los contemporáneos. En este recorrido (de autores y textos), se parte de los ecos de la Reforma, y se atraviesa el Porfiriato y la Revolución. Promociones y generaciones se suceden en un encadenamiento de maestros y alumnos, de movimientos y grupos, de connacionales y amigos que viajan al extranjero, participan en empleos comunes, en fundaciones y proyectos, en revistas, en cafés y teatros, antros y cantinas, en la vida cotidiana. Red social tejida por los autores que son también los actores, y en la que uno de los hilos y escenario es la cultura nacional.

En 1909 se funda el Ateneo de la Juventud, al año siguiente Sierra funda la Universidad Nacional, 1910 es el año del centenario de la Independencia, y el año en que se desata la Revolución. Tejido de múltiples conexiones y relaciones del período dictatorial del porfiriato, en él ocurre “la renovación radical del modernismo”, en un marco de profundas correspondencias entre literatura y sociedad, que antecede al período de la Revolución y el inicio del siglo XX mexicano.

Alfonso Reyes, junto a Vasconcelos, uno de los grandes ateneístas, apoyados por Justo Sierra, es quien tiene a su cuidado la publicación póstuma, entre 1920 y 1928, de las *Obras Completas* de Amado Nervo. Y reseñará en su *Tránsito de Amado Nervo* (1937) algunos de los pasajes de la aventura vivencial y estética de este modernista, entre ellas, su amistad con Justo Sierra, Urbina y Urueta (y una excursión de los cuatro, en Semana Santa, al Desierto de los leones —donde por cierto no hay leones ni desierto) Nervo, como Sierra, muere cumpliendo labores diplomáticas, en su caso, en la Argentina y Uruguay, y como él, regresa inmóvil a la patria, para recibir solemnes funerales. En *Continente vacío*, Novo evocará su muerte en el hotel “Parque” en Montevideo (24/VI/1919) —en la misma ciudad en la que Novo sufre una terrible noche de fiebres, cuando le toca cumplir funciones de representación oficial de su país en 1933.

Nervo se inscribe en ese clima modernista de devoción de “lo poético”, y se corresponde, con la imagen que el público tiene de un poeta; al ofrecerle “un programa estético y una facilidad moral”, Nervo es “el poeta para las masas”, sin ser un poeta mayor. Escribe en el clima de estabilidad porfiriana, en el cual, la búsqueda de modelos universales, básicamente franceses, se corresponde con el afrancesamiento oficial y al mismo tiempo que se abandona el nacionalismo del período de Altamirano, se rechaza el progreso material y la moral pública preconizados por el régimen.

El primer viaje de Nervo a Europa es en 1900, no lleva entonces funciones diplomáticas como sucederá en el de 1905 a Madrid. Ya ha publicado *Místicas* (1897), *Perlas Negras* (1898), *Poemas* (1901), una novela naturalista *El bachiller* (1895), y ha fundado la *Revista Moderna*. Es

un autor reconocido. Pasando por los Estados Unidos —Tejas y Nueva York—, parte para el viejo continente, donde visita Francia, Flandes, Suiza, Alemania e Italia.

Su libro de ese viaje *Éxodo y las flores del camino* se publica en México en 1902. Incluido por la crítica dentro del primer período de su producción lírica, es presentado por Teixidor en su antología de viajeros mexicanos (1939). Libro de viaje que se inicia con un poema y que combina poesía y prosa a lo largo de sus más de doscientas páginas; de 46 capítulos, 24 son poemas.

El poema inicial es un resumen capsular de los rasgos predominantes en la temprana poesía de Nervo: primera persona del sujeto lírico, que en confesión sentimental con el lector, se presenta como criatura inconstante, impaciente, fugitiva, con ansias de arcanos, libre de ataduras y sólo nutriendo con el verso su vida. En los 23 restantes se reiteran algunos tópicos: el sujeto lírico en busca de la amada que es quimera, su identificación con el entorno a través de la naturaleza o el imaginario del lugar que evoca, el yo triste, pensativo, que el miedo asedia, que quiere morir en un nocturno, que quiere volver a París o que en el retorno anticipa el viaje definitivo. Estos poemas serían “las flores del camino”, lo que el poeta va encontrando y sintiendo.

El capítulo II, en prosa, es el otro inicio, ya en el tren; y en el tercero, al describir las grandes e iguales ciudades americanas, Nervo hace un homenaje a Justo Sierra, en alusión explícita a su libro de viaje sobre los Estados Unidos: él las ha visto, “muy más al vapor que el maestro Sierra...” (18). Estos capítulos y los restantes, en prosa poemática, son los que dan cuenta del “éxodo”, alusión que encuentra resonancia en los relatos bíblicos intercalados en la narrativa del viaje.

Este no es un libro de viaje convencional, es el libro de un poeta donde la supuesta división en fragmentos en verso y en prosa no es tal, pues hay una marcada poetización del relato. El libro tiene una unidad de estilo en sintonía con cierto campo semántico del modernismo —cisnes, azul, princesas solitarias—, con su estilización y preferencia poética por “las cosas viejas”; y con el simbolismo —“Montmartre es rojo; el Barrio Latino es azul”; alusión a Rimbaud que Nervo hace explícita en un comentario sobre “Vocales” (70).

Para narrar la llegada a una ciudad, Nervo utiliza procedimientos de poetización (“Llegué a las cinco de la tarde de invierno, que iba, ya desangrada y moribunda, arrastrando su manto de escarlata por los montes vecinos...” (155)); en la que léxico, adjetivación y tono evidencian una posición estética: gusto por cierta grandilocuencia (“La inmensa monotonía del océano empieza a adunarse al inmenso enigma de la noche. Me siento impregnado de una influencia cósmica. Nada me dice la colosal maquinaria que me conduce a Europa” (23)); eclosión del yo (“Voy de cara al sol como Byron” (21)); constantes temáticas: tristeza, soledad, (“¿Qué quién soy?

Niebla que amasa la vida, voz que se ahoga, un espíritu que boga y un pensamiento que pasa" (26) ); religiosidad ("Creo en Dios" (22)); profusión de citas literarias y evocación/homenaje a grandes escritores (la Biblia; Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Shakespeare, Anatole France, Vigny, Hugo; Darío, Urbina y Sierra); gusto por lo inasible, lo fantasmático ("El viento despeina sus bucles pálidos; las estrellas desenmarañan los suyos en irisaciones fugitivas sobre las olas...Me alejo lentamente entre las sombras: quisiera verla partir a sus abismos, pero no quiero con mi presencia impedirle que se vaya" (22).)

Aun cuando haya descripciones factuales en las que el dato es el dato, éstas conducen a lo poético. De sus impresiones en la Exposición Universal de París, Nervo reconstruye la de un órgano óptico que produce audiciones coloridas; y parte de una descripción factual, llena de detalles puntuales para llegar a una reflexión, de resonancia modernista, sobre las correspondencias auditivo-musicales, correspondencia simbolista entre la música y el color, sujeta a duda aún por "el sentido común", pero presente en músicos y poetas.

El interés por lo literario y la literatura, sostenido a lo largo de su libro de viaje, mediante citas, anécdotas interpoladas, evocaciones narrativas — intercaladas o que ocupan capítulos enteros—, en las que reproduce el tono y lenguaje de antiguas leyendas germanas u orientales, de atmósferas fééricas y enrarecidas, alusivas e ilusorias, tiene un momento autoexplicativo en el capítulo XI, "En defensa de la mentira".

En este capítulo, Nervo se atiene a dos criterios: la belleza y la mentira, y su relación. Pero el poeta habla de la mentira que crea el arte, aquella que evita lo bajo y mezquino pues "Referir las miserias cotidianas es caer en el tedio y en la vulgaridad" (42). En esta *ars poética* se establece el anhelo modernista de las situaciones maravillosas — "Creo porque es absurdo", dice Nervo—, de la poesía como mentira, que es una enmienda a lo trivial de la existencia humana. Pero junto a esa conceptualización programática de la poesía, Nervo coloca en su libro de viaje una visión amarga de cierto mundillo de escritores parisienses, vanidosos, falsos apóstoles, prestos a la adulación, en la cual rechaza al poeta extranjero que mendiga audiencias o presencias, recomendaciones y favores y de los que Nervo se siente totalmente distante.

Esta visión le permite evocar el ambiente intelectual de su país, en el cual sus "paisanos escritores... se combaten, teorizan, doctrinan, fundan partidos y llevan en el rostro la regocijada suficiencia de su fama regional con el gesto de Atlas soportando el mundo" (172). Pero en ese mismo capítulo, Nervo hace distinciones al incluir semblanzas de Darío y Moréas, a quienes admira.

Si su viaje es un viaje literario, ¿cómo se construye la idea de México? En *Éxodo...*, predominan las imágenes y la literaturización de lo que se ve y se vive, pero hay algunos pasajes, como el comentado en el párrafo

anterior, sobre el mundillo de los escritores, en que la realidad aparece mezquina, trivial y “verdadera” —si nos atenemos a los criterios del autor. En ese mismo momento, la idea de México, está referida a los escritores, y no está sometida a un proceso de “mentira”.

Pero en otros momentos, México es un “querido accidente geográfico” (172), cuyos cielos dan “besos divinamente azules”, es el idioma que es la patria, “una patria impalpable y divina que nos sigue por todas partes” (14). México es evocado en el tres por cuatro de “Sobre las olas”, del pobre músico mexicano Juvenino Rosas, que en otro medio hubiera sido un Strauss, y cuya melodía le sugiere “un pedazo del alma de la patria, infantil aún, débil, embrionaria y triste, vestida sólo de la gracia naciente de sus montañas y de sus selvas, de sus razas incipientes y de sus balbuceos sentimentales...” (205). Un cielo divinamente azul, un idioma, un alma balbuceante —paisaje, raza y sentimiento; por ahora, eso es la patria.

*Éxodo y las flores del camino* es narrativa de viaje y es lírica. Espacio literario, es prosa, prosa poemática y poesía. Tan modernista como otras obras de Nervo, la escritura da cuenta de un aprendizaje; de la eclosión de un yo lírico y de un protagonista activo, con certidumbres estéticas, que estructura un discurso sin fisuras, monológico y afirmativo, por más que los leitmotifs de la construcción discursiva, del paradigma, sean la soledad, la tristeza y la inasibilidad de la felicidad humana.

En 1921, siendo Vasconcelos rector de la Universidad promueve viajes de formación de jóvenes intelectuales mexicanos a Europa. Vasconcelos y los jóvenes, Vasconcelos y la educación, Vasconcelos y el Ateneo, Vasconcelos y la Revolución; Vasconcelos maestro, Vasconcelos promotor cultural, Vasconcelos político, Vasconcelos novelista, Vasconcelos escritor. Vasconcelos, uno de los mayores prosistas de la literatura mexicana. Ahora, en éste y con este contexto, Vasconcelos viajero.

Su libro de viaje es muy singular. Como resultado de su misión especial a América del Sur en 1922, como embajador extraordinario de México, Vasconcelos escribe unas “Notas de viaje” que constituyen la segunda parte de su libro *La raza cósmica*. Felipe Teixidor incluye fragmentos de “Apuntes...” de una edición sin año, aunque se acepta como fecha de publicación en otras fuentes, la de 1925.

Estamos en los veinte, gobierna en México Álvaro Obregón que ha nombrado a Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (“ministro de estado”, dice el autor en “Premoniciones”, fragmento que antecede al relato del viaje); y éste, en su condición de ministro ha hecho invitar a Gabriela Mistral a pasar una temporada en México. Su punto de vista estará determinado entonces por la posición desde la cual enuncia: un hombre en el poder, con instrumentos idóneos, interesado en un proyecto de nacionalismo cultural, persuadido de su misión transformadora.

Para entender este relato del viaje de Vasconcelos a América del Sur (Brasil, Argentina, Uruguay y Chile), hay que leerlo en relación con el fragmento propositivo de *La raza cósmica*. En éste, el primero, se trata de proponer y defender la idea de una quinta raza, mezcla de las cuatro razas primeras —la blanca, la roja, la negra y la amarilla. Esta raza, epítome del mestizaje cultural y racial, tiene en América su lugar privilegiado. Esta raza, “cósmica”, es el porvenir del género humano y por lo tanto, en América está el futuro. Criollismo, hispanismo y cristianismo son tres componentes en la formación de esta quinta raza.

A esta argumentación propositiva del ensayo, sigue una argumentación demostrativa del libro de viaje; de la primera persona del plural a la primera del singular, del proyecto colectivo a la eclosión del yo con telón de fondo continental. Impulso autobiográfico que anticipa al de las novelas de este autor. Desde “Premoniciones”, el sujeto se coloca en el contexto de su vida personal: bajas y alzas, hostigamientos y reconocimientos, y fantasía del viaje, anticipaciones ya cumplidas que ahora se van a contar.

Ese yo épico está imbricado con la épica de un continente y de un ideal. Imbuido de nacionalismo, pero consciente de la necesidad de la alianza continental, frente al coloso del norte, el sujeto de la enunciación es vehículo de ese ideario, con su experiencia y su palabra. Por ello este viaje forma parte de la propuesta sobre la raza cósmica, pero está colocado en la perspectiva del yo.

El primer párrafo es un recuento de viajes y vivencias anteriores, ese es el punto de ataque. El recorrido se organiza entonces por países y lugares, en este orden: llegada a Brasil por barco, viaje a Uruguay por tren, viaje a Buenos Aires por barco, viaje a Chile por tren, regreso a Buenos Aires, salida hacia México por barco. En funciones oficiales, Vasconcelos es recibido por representantes del gobierno, por los presidentes respectivos. Es invitado a visitar todo tipo de instituciones: escuelas, universidades, cárceles, manicomios y periódicos. Pronuncia discursos y recibe homenajes.

A lo largo del relato se mezclan elementos de la historia de la región, con impresiones personales y propuestas. Brasil y Argentina parecen al narrador lugares privilegiados por la naturaleza, y con aciertos considerables (“Ni duda cabe: el porvenir es del Brasil” (74); no así “Uruguay y Chile, en el primero por la combinación de clero, latifundio y ejército; en Chile, por la pobreza, y los encontrados afanes políticos (y por las dificultades que allí tiene por expresar sus opiniones). Sólo salvan a Uruguay y a Chile sus escritores. La Argentina es el paradigma, por sus reservas materiales y humanas, por su cultura: “La Argentina... he allí la esperanza de la gente que habla español” (197); ¡...allí se encuentra, desde ahora, el foco mayor de la cultura española del continente” (237).

Particular importancia se le concede a la vida intelectual argentina; además de las descripciones de lugares y gentes, el autor dedica tres



fragmentos a algunos de sus aspectos e intercala una conferencia que leyera en Buenos Aires sobre la prensa en la Argentina, otro, sobre una cena que la revista *Nosotros* dedicara al grupo de mexicanos de visita en Buenos Aires, donde encuentra a Ingenieros, y un tercero, sobre su visita a Lugones.

El ideario del defensor de la raza cósmica se confirma tanto en diálogos como en fragmentos ensayísticos dentro del relato del viaje: odio al norte, a favor del sur, fe en razas tropicales y mestizas, en paisajes llenos de belleza. Odio al norte en su culto al dinero, en su estética, hasta en su manera de organizar la sepultura de los muertos. Solo reconoce al anglosajón que “discute con libertad, y además ha inventado el humorismo que permite denunciar las atrocidades sin que la paz se altere en lo fundamental...” (288). Identificación con el sur, “iberoamericanismo” que debe encauzar un desarrollo que no imite al norte: “una emancipación espiritual como corolario de la emancipación política” (129), sin derroches ni despilfarros.

Ese plano propositivo tiene en el demostrativo su complemento. El relato mezcla formas elocutivas, formas discursivas; coexisten el diálogo con la descripción y la narración, ensayo con narrativa, todo mezclado; se intercalan fragmentos de discursos y conferencias. Las descripciones son vigorosas, sintéticas pero fecundas. En la descripción de una puesta de sol, puede comprobarse la distancia de la descripción de corte modernista.

En ciertos momentos se instala lo narrativo. Ese es el caso del relato de la excursión a las cataratas del Iguazú. Este fragmento (206-222) se estructura con los ingredientes de una narración de relativa autonomía. Tiene un inicio *in media res*, un desarrollo gradual de los acontecimientos, un clímax y un desenlace. La anécdota es simple: un grupo de mexicanos, con guías argentinos van a visitar el Iguazú. Hay todos los ingredientes necesarios: suspenso —lo difícil del acceso—, intensidad progresiva, —la ansiedad del encuentro— caracterización de personajes —Julio Torri, Pellicer y guías—, privilegiado espacio de la acción —un paradigma de la naturaleza de nuestra América.

El clímax —esperable— es el predominio del yo. En contacto con la naturaleza, en un fragmento de reminiscencias románticas, ante la inmensidad de la naturaleza, el sujeto se interroga sobre el destino, ante la inmensidad de la creación, para llegar a una armonía. A diferencia de la identificación, en la cual el yo en su pequeñez, se vuelve épico por la grandiosidad del escenario y de las interrogantes que se formula—, el sujeto asume una posición distanciada cuando se refiere a la naturaleza de su condición de viajero y a la experiencia de dar cuenta de ello. Momentos autorreferativos del texto en que no hay narración ni discurso filosófico, sino un metadiscurso; en que el narrador, el mexicano ilustre, se enfrenta a problemas del autor y explica su método.

La multiformidad de estas “Notas de viaje”, sus variantes discursivas, la coexistencia de diferentes géneros literarios, de varias voces —la colectiva

y la individual—, y tonos —lo épico y lo íntimo—, se corresponde con la mezcla que forma parte de otra mezcla, lo propositivo y lo demostrativo, que es *La raza cósmica*. Pero esta heterogeneidad sirve a una unidad de propósitos: justificar una certidumbre y una creencia, la de una raza superior destinada a un futuro de grandeza. Nacionalismo sí, pero iberoamericanismo.

El último fragmento ilustra ejemplarmente los dos planos: lo colectivo y lo individual. Al dejar la Argentina, para regresar a México, (“nuestro México”), el narrador dice: “La despedida de Buenos Aires cuesta lágrimas” (294). Esa tristeza tiene dos planos. Una es la tristeza por dejar a esa ciudad amada, ese paradigma de lo que debe ser la futura raza: bienestar material y alto nivel cultural. Sin embargo hay otra. En un momento anterior del relato, el narrador ha contado que en Buenos Aires ha conocido una mujer a la que le “entregó el corazón” (182). Y en anticipación, cuenta cómo en la partida definitiva, cuando ella bajó de las últimas del barco, “los ojos no pudieron seguirla porque se hallaban empañados en llanto” (183). Esa sería la otra tristeza; se llora a la ciudad y a la mujer amadas.

La expansión de las “Notas de viaje” dentro de *La raza cósmica*, fue advertida por Salvador Novo; con razón notaba que “como los prólogos de Don Marcelino, se comen todo el volumen y no le dejan espacio al texto que anuncia su portada...” (*Continente vacío*: 776). Ha pasado una década entre el viaje a la Argentina de Vasconcelos y el de Novo, el primero ya no ocupa el centro del escenario —“nuevo Alfonso XIII” (un rey depuesto), le llama Novo; el segundo pertenece a la generación de la vanguardia que sucedió a los ateneístas, a la épica y el paradigma clásico. Generación que coexistió con los colonialistas y la otra vanguardia, los estridentistas. Generación cuya infancia fue durante la revolución, como dará cuenta Novo en su primer libro en prosa *Return Ticket* (1928).

Cuando lo publica lo hace por entregas, entre junio y noviembre de 1927, en dos revistas, *El Universal Ilustrado* y *Ulises*. Será libro un año después en la misma editorial Cultura (que publicara el relato del viaje a España de Manuel Toussaint). Hasta ese momento Novo había publicado poesía y ensayo. Este intento habría que vincularlo con sus otros libros de viaje, pero también con su habilidad para la crónica y su empeño en la necesidad de que la prosa equilibrara el (a su juicio) desmedido privilegio de lo poemático.

*Return Ticket* narra el viaje de Salvador Novo al Hawaii. En aquel momento es profesor de literatura y seleccionado por el entonces secretario de Educación Pública, Puig Casauranc, (a quien dedica el libro), para participar como representante de México en la Primera Conferencia Pampacífica sobre Educación, Rehabilitación, Reclamación y Recreo, en Honolulu. Novo es muy joven, él se encarga de inscribir su edad en el primer enunciado del relato: “Tengo 23 años y no conozco el mar” (615).

El arranque de la narración es abiertamente autobiográfico: presentación

del narrador (“He pasado toda mi vida en tres o cuatro ciudades sin importancia, llevado y traído por mis padres, hasta que él a quien no ví morir, me dejó aquí en México, en donde yo debí estudiar para médico...” (615). ), como un coleccionista de libros, avorazado lector y maestro de literatura; y ubicación del viaje a lo largo del cual se irán sucediendo, sobre todo en las primeras páginas, evocaciones del pasado —hogar, afinidades, estudios, iniciación literaria y primeras lecturas, revolución. Y en esta reconstrucción la importancia del yo. Yo que se define en el pasado pero también en el presente del viaje.

El carácter autorreferativo del relato, la conciencia de sí hace que entren en la narración el físico, los atributos, la ropa (“...mi bastón sería demasiado notorio y lo dejo en el consulado, como abandono mi sombrero de paja y un traje, en la estación, donde me pongo el que acabo de comprar como un transformista” (627); “Y quedé verdaderamente sorprendido al mirarme al espejo, con un nuevo peinado y una expresión diferente en las cejas” (629); “Me he dejado puestos los anteojos y este largo abrigo. Nadie sabe quién soy, pero yo sí lo sé... (633).) Esta irrupción no encuentra parangón en los otros viajeros; la naturalidad en el tratamiento del cuerpo y la minuciosidad de la descripción revela una ruptura propia a un clima estético moderno y el posible aprendizaje en escritores estadounidenses, hábiles en la descripción sin adjetivos, que desmonta las acciones, una por una, y que produce un efecto tan cinematográfico como narrativo.

En este relato, lo que importa no es el suceso del viaje (de cómo Novo va a Hawai/pasa por San Francisco/visita Berkeley/conoce a Priestley/disfruta Honolulu/pronuncia un discurso/intercambia con otros viajeros/cómo la pasa en el tren y el barco), sino la manera en que se (re)cuenta ese suceso. El tono antiolemne, lo coloquial, el humor, la antirretórica, la autoironía matizan la centralidad del yo, su autoconciencia. El narrador se coloca en minusvalía cuando hace resaltar su físico, su edad, su inadecuación para a esas alturas aprender a nadar. Minusvalía que lo hace sujeto pasivo en su primer contacto físico con el mar; contacto erótico y ambivalente en el cual la fuerza activa está no sólo en la naturaleza: “Yo avanzaba de la mano de mi instructor. Lenta me embiste —su dulce lengua— de templado fuego. Ya soy todo suyo. Entra en mi boca, estruja mi cabeza, llena mi oído de rumores profundos. Me levanta en sus manos múltiples y mis brazos en vano buscan asirlo” (661).

Es un narrador lúdico y antiolemne: “Hago esfuerzos porque se me ocurran pensamientos grandiosos acerca del mar que no descansa, pero nada me ocurre” (641). Y ante la pregunta de una pasajera por las fotos de la madre y la prometida, que quizás quiera ver en caso de naufragio, responde: “Supongo que no tendría tiempo (de verlas), tratando de abrocharme el salvavidas” (644). Desautomatiza lo solemne, lo erosiona, incluyéndose dentro de esa operación. No hay paz con lo falso y pretencioso, de ahí que

se reproduce la fonética de las palabras (mal) pronunciadas en inglés por un mexicano que quiere hacerse el anglo.

Una poética se despliega en la selección de un lenguaje coloquial, que evita la grandilocuencia, en la economía narrativa de las imágenes (“Todos los pasajeros se dispersan como las cartas deben de salir de las bolsas postales al llegar juntas a un destino general” (629); “Los domingos uniforman al mundo. Si todos los días fueran domingo no habría países” (630)); el uso de la frase simple, el punto y seguido, aunque Novo domina la frase compuesta con varias subordinadas.

Lo autorreferativo también se produce en la toma de posición explícita frente a otra poética. En un largo fragmento donde el narrador describe la fealdad e impertinencia de las gaviotas, mediante la acumulación y el énfasis de los ejemplos múltiples, la conclusión era de esperar “No comprendo cómo los poetas románticos las hicieron tema de sus octavas reales” (639). Y en otro, el narrador que cuenta la llegada del rey de los hulas (“Circundado por numerosos séquitos, avanza lentamente”), queda atrapado en el ataque (“¡Dios, a qué frases obligan las descripciones!”) (656).

El narrador es el escritor pero es el viajero que lleva un diario (“...el diario que he traído conmigo para escribir en él lo que suceda durante el viaje. Quizá de esto pueda hacerse un libro, mi primer libro...” (616).) Pero hay otro plano de la narración, el del escritor que escribe, después del viaje, no un diario sino este libro. Y puede haber un tercer plano: la escena de la infancia que el paso por Torreón desata en la memoria. Multiplicidad de planos cinematográficos, otra particularidad de *Return Ticket*:

Hoy a medio comimos en Torreón. He mencionado muchas veces esta ciudad, que antaño solía recordar con frecuencia.... Aún hoy, al pensar en aquellos días angustiosos (de la Revolución) el golpear de la máquina en que escribo me parece un eco lejano y sordo de las balas intermitentes. Mi padre fumaba sin descanso... (617).

(Los tres planos serían: (1) Torreón en el viaje 2) el escritor ante la máquina 3) Torreón en la memoria).

La voz del autor irrumpe igualmente cuando al reconstruir el mareo del narrador, desautomatiza la ilusión del viaje: “...yo toleraba esta conversación porque me hacía olvidar el mareo. Ahora, para cortarla, en él me refugio y empiezo a sentirlo fuerte y horrible. No puede describirse sino con muchas páginas de puntos suspensivos que hubiera obligación de recorrer uno a uno con la mirada” (639-640). ) Entre “yo” y “horrible”, el narrador; el resto, la voz del escritor.

En la presentación a los libros de viaje de Salvador Novo, se coloca el énfasis en su capacidad para lograr transmitir del viaje, el efecto del desplazamiento, y la conexión que éste tiene con el cine. Este comentario pudiera ser apoyado con el hecho de que en la totalidad del relato, particular

importancia se le da al desplazamiento en el tren, primero, y luego en el barco. Y ciertas imágenes logran transmitir ese efecto: “En este cubo perfecto voy a acostarme, con dos páginas de cine a mi izquierda, tirado por la máquina que me lleva” (617).

Si Novo realiza la ruptura radical con *El joven* (1928) es evidente cuán listo esté para realizarla en su primer texto en prosa. Cuando publica *Continente vacío* (1934) han pasado siete años, gobierna Lázaro Cárdenas, el período vanguardista se ha agotado así como el trabajo generacional de Contemporáneos. Del grupo surgieron grandes individualidades, entre ellas Novo. En ese año publica dos volúmenes de poesía, ha acumulado una reputación como cronista, ensayista y periodista. Ha ocupado un cargo en el departamento editorial de la Secretaría de Educación Pública (y Javier Villaurrutia es su subordinado).

En 1933 va a América del Sur (donde permanece tres meses), a cumplir una misión de la Secretaría de Relaciones como relator de la delegación de México a la Séptima Conferencia Panamericana. Va al Uruguay y a la Argentina, con escala en el Brasil, pero antes pasa por Nueva York de donde salía el barco inglés (el *Northern Prince*), única vía para viajar a Buenos Aires. Desde Nueva York escribe a Villaurrutia, y le confiesa su mal humor e incomodidad. El narrador se presenta en su relato como un “mal viajero” que atraviesa tres estadios: mal viajero que no quiere admitirlo, mal viajero que ya comienza a admitirlo, mal viajero derrotado. Contrariamente a la habitual celebración del viaje, el personaje Novo viajero no asume un tono encomiástico

Otra es la posición de Novo autor. En uno de sus distanciamientos, al inicio del relato, el autor se coloca en la tesitura de quien, al releer frases de Rodó sobre los viajes, le surge el impulso de “revivir hora por hora, en la confidencia de una máquina silenciosa, una libertad de noventa días” (701). El plano de lo autorreferativo, del acto de la escritura es sostenido: “Escribir el libro de un viaje puede representar la contribución de un importante documento que las generaciones futuras consulten. Pero en mi caso personal no tiene sino el limitado valor de una conversación conmigo mismo...” (702).

A diferencia del primer viaje, el narrador rechaza la idea de llevar un diario, y el autor trae la situación al acto de la escritura. La verbalización de su punto de vista sobre un libro de viaje (el narrador hace una extensa consideración sobre los libros de viaje a la Argentina, entre ellos el de Vasconcelos), lo lleva a considerar los mecanismos de articulación del presente y del pasado, la función de la “censura subconciente”, la ventaja de no contar ni con apuntes ni con documentación puntual, pues eso ha permitido “la catarsis de mis recuerdos” (706).

Novo contribuye así, como en su momento Altamirano, a definir la naturaleza del libro de viaje y los problemas de su creación. Incluso hace un

breve comentario sobre un libro de viaje perteneciente a la bibliografía mexicana, el *Viaje a los Estados Unidos*, de Guillermo Prieto, cuya lectura es imprescindible, pero con una visión crítica desde el presente (1934). El error de Prieto es que la técnica que emplea —por ejemplo, la inclusión de apuntes sobre una ciudad que no ha visitado—, supuestamente casual, se hace evidente. El narrador de *Continente vacío* asume una posición en cuanto a los datos: declara explícitamente que los detalles de la conferencia, por ejemplo, deben buscarse en otro lado, pues es obvio que el objetivo de su viaje no es dar cuenta ni del panamericanismo ni de la participación de México.

Consciente de la digresión que supone el largo fragmento dedicado a una antología de poemas de lengua inglesa, francesa y española sobre el mar, antología que le sugiere la terminación, en el barco, de su poema *Seamen Rhymes*, se excusa el autor:

Para cuando se emprenda nuestra antología tengo a disposición de su autor un viejo y querido poema, y este otro, que he terminado esta mañana, que pienso imprimir en Montevideo y cuyo tema me lanzó a este buceo inexperto por los libros a mano y por los recuerdos inmediatos. Ya oigo decir que estas divagaciones se apartan y se desprenden notoriamente de la narración de mi viaje. Lo sé. Pero, si usted quiere, podemos considerarlas, para su comodidad, una especie del *Canto a Teresa*, del pirata sin barco, dentro del *Diablo Mundo* de este *Northern prince* en que decíamos que yo iba a Montevideo. (745)

Este es un fragmento que ilustra el momento metadiscursivo del texto y también el movimiento de la narración, los diferentes planos y voces. Hay dos tiempos: el del viaje en el barco —tiempo en el cual el narrador escribe su poema sobre el mar—, y el de la escritura del viaje, en que el autor incluye esta digresión, de la cual luego se excusa. El remate está en las últimas frases. Para concluir la digresión hay una vuelta de tuerca que es el regreso al momento del *Northern prince*, coexistiendo con el tiempo del decir (“Pero, si usted quiere, podemos considerarlas, para su comodidad, una especie del *Canto a Teresa*, del pirata sin barco, dentro del *Diablo Mundo* de este *Northern Prince* en que decíamos que yo iba a Montevideo”).

Como en *Return Ticket* papel fundamental ocupa el yo del narrador: su físico (“Yo sí debo de estar cambiado. Aquel adolescente alto, magro, lánguido... ha seguido como el Marco Polo de O'Neill, en su medida, el deplorable camino de un barato tráfico con su inteligencia que lo ha mimetizado a un ambiente en que la prosperidad inmediata engorda y embrutece” (775); indumentaria (“...la única oportunidad de lucir un *jaquet* y un sombrero de seda que me había sido tan difícil albergar en el *trunk* (786).); y estados de ánimo. Los encuentros con importantes figuras de la cultura de habla hispana: Juana de Ibarbouru, Victoria Ocampo, Federico García Lorca, Amado Alonso y la coincidencia con Pedro Henríquez Ureña,

Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo.

De sus opiniones sobre los escritores (admirador de Juana, distante del escritor y de la persona Vasconcelos, de la persona Alfonso Reyes, agradecido del maestro Henríquez Ureña) y de su autorretrato se deriva una persona literaria Novo. Aquel que solitario, le cuesta trabajo adaptarse a gente y ambientes, crítico de aquellos que se dedican a enviar sus libros con dedicatorias, aquel que viaja sin sus propios libros (“Mis libros... no podían adquirirse en Montevideo. Si en vez de un maniático de las ediciones limitadas fuera yo una persona con sentido práctico, habría ganado esa tarde bastante plata” (796).) No envía sus libros, no los lleva consigo, esta persona literaria, sin embargo, está muy consciente de su indumentaria y aspecto personal.

Novo en este libro sigue siendo maestro de la descripción sincopada, moderna, rítmica (“El mar del día, el mar de la tarde, los mares esenciales iban aprisionados en mí”, y yo había tratado de verter su esencia en un fino poema. Pero el mar del insomnio en una noche de histérica luna es inexpresable” (800); “Como pisos los rascacielos, el placer tiene grados, sentidos, posibilidades” (802). Y un creador de personales vocablos: *vicerreversa*, *ganimedar*.

El final del viaje en *Return Ticket* se narra en el contexto de noticias alarmantes de México, al personaje le embarga “la melancolía del regreso”. Es sintomático que el título del relato alude a una ida y a una vuelta. En *Continente vacío*, alude a la ausencia de significados de Sudamérica; en el momento del regreso, el narrador, más arraigado en México, en sus pequeños asuntos personales, en sus amistades, sus libros, sus sitios, hace un balance de su viaje y de su opción. Comienza el párrafo con la frase de Vasconcelos (ya comentada): “La despedida de Buenos Aires cuesta lágrimas.” Y conviene que en cierta escala de valores Argentina y Uruguay son superiores a “mi pobre México”.

A la descripción de los valores de esos dos países contrapone la imagen de su México, “sanguinario, de raza niña y débil, que se deja palpar por Lawrence, odiar por Huxley, admirar por Chase, ignorar por los argentinos, vilipendiar por sus propios hijos, sin protesta ni disculpa, no ofrece a los sentidos sino el rudo, doloroso contacto de su primitiva pureza — sin cultura, sin lujo, sin *confort* (797). El personaje opta por México, cuya alma “no puede meterse en cuerpos importados y que en consecuencia no hay que esperar que resulte de ellos”.

Hay una opción que es plenamente asumida: “Todos podemos escoger y armonizar dos patrias: la universal de la cultura y la otra. Pero en tratándose de patrias; “de aquella será mi cuerpo que tiene mi corazón” (798). El futuro no está en otra parte, por eso el territorio visitado es un continente vacío, el territorio con significado es el de México. Ya en un momento del viaje, del cual se consigna la fecha (jueves 9), las cartas han

sido echadas: declara su pertenencia a una tierra que ama.

Pero después de esta enfática declaración el narrador se retoma, no se trata de un México “trágico, solemne”, sino de “mi México”; un espacio lleno de significados. Dimensión de lo privado que no impide ver cómo México pierde cada vez más “sus rasgos peculiares”, sin teatro nacional, café literario y gusto por la conversación. En la última imagen, se contraponen el México país, el del paisaje, los cactus, las torres de la iglesia, junto al México personal, el de la casa, la familia y los libros. Y de nuevo un giro: “¡Mañana!”; es el futuro de un pasado, que se evoca desde un presente. Multiplicidad cara a Novo, plenamente moderna.

### III

Razón tenía Altamirano: una parte de la narrativa de viajes que se escribe en el umbral y en pleno siglo XX mexicano, tránsito y entrada a la modernidad, pertenece al proceso de la literatura nacional. Los textos de Nervo, Vasconcelos y Novo, son solo una muestra de la escritura de viajes en México, que excede a la de los tiempos de Altamirano; en ellos pueden confirmarse ciertas constantes en la escritura autobiográfica (masculina): la autoridad del sujeto de la enunciación, el yo como centro de la exaltación, aunque sea a través de la minusvalía (Novo); y la estructura unitaria alrededor de un superobjetivo: dar cuenta de una experiencia personal.

Estructura unitaria que puede permitirse la digresión, la multiplicidad de planos, diferentes materiales narrativos, mezcla de géneros literarios y formas discursivas. El texto de viaje se presta para la diversidad, por su apertura y maleabilidad; estos escritores mexicanos han sabido aprovechar esas posibilidades.

Pertenece a la literatura nacional porque sus autores conservan en su escritura los rasgos, marcas estilísticas y afinidades de su *ars poetica*. De esa manera el recorrido desde Altamirano —incluido con un texto de crítica literaria— hasta Novo, ha hecho evidente que se trata de un viaje estético: romanticismo, realismo, modernismo y vanguardia. Las imágenes, los juegos del lenguaje, el léxico y el ritmo, las citas de otros textos literarios —generalmente “canónicos”—, el diálogo con autores muertos o vivos, la posición autorreferativa, el metadiscurso en torno a la naturaleza del libro de viaje, se relacionan con una posición frente a la escritura e igualmente, frente a un momento de la cultura nacional.

Son textos literarios por su emancipación del libro de viaje modelo —retórica de la llegada y la salida; datos, exactitud en los detalles, descripción topográfica—; por su creatividad al combinar géneros: prosa y poesía (Nervo), narrativa y ensayo (Vasconcelos); prosa, poesía y crítica literaria (Novo); por la capacidad de integrar otros materiales narrativos: leyendas,



historia local, artículos de prensa; o de adecuarse al cambio que el cine y el *tempo* de la ciudad moderna introducen en la sintaxis discursiva.

Se escriben durante una etapa de sedimentación y definiciones, de estabilidad y de cambios bruscos, de intensa lucha política, de violencia. Pero también, de inquietud por responder al qué somos, de posibilidades para los escritores de viajar con apoyos del gobierno, de su vinculación con empleos en la burocracia estatal, que aunque pueden mellarles el ingenio y aumentarles el vientre, suponen una inserción en la vida pública del país, en un quehacer. Ese es un quehacer para ganarse la existencia individual, pero también hay el quehacer de la labor colectiva: el magisterio, la empresa educativa y la fundación de revistas, en las cuales participan y publican; construcción de una cultura nacional. Construcción heterogénea con criterios encontrados y hasta antagónicos, disparidades estéticas, sociales, generacionales, grupales y políticas; con choques de personalidades.

Estos viajes narrados son aprendizaje y acumulación, nunca alienación. La mirada no es la de un sujeto colonizado, mimético; con mayor o menor independencia de criterio, no se abandona el lugar desde el cual se enuncia. Ese lugar es el del territorio de lo conocido, que aunque criticable, lo es por razones coyunturales, no esenciales. El lugar de la enunciación es el país del nacimiento, y la formación primera; y en la manera de pensarlo se traslucen las afinidades electivas de cada autor. México es *patria impalpable y divina* (lo poético)/Nervo), *nuestro México* (lo épico/Vasconcelos), *mi pobre México* (lo lírico/Novo). Es el Paseo de la Reforma, la memoria de Villa, los compañeros de generación o los maestros. Es el cactus y la plata, el charro y las torres de las iglesias. La familia y la casa, el aula y los libros.

México es un espacio metonímico, preñado de significados, desde el cual se inventa el viaje. Viaje que se construye a partir de nuevos referentes, de miradas inaugurales, de aventuras iniciáticas, de caídas o de iluminaciones. El viajero se desdobra en dos voces, es autor y personaje, tiene el privilegio de mirar sin ser visto, no es el objeto sino el sujeto de la comunicación, de ahí deriva un cierto poder, el poder de ordenar y nombrar, de hacer el inventario de lo trivial o lo maravilloso: *beauty is in the eyes of the beholder*.

Otro Ulises, por las peripecias, el ingenio y el retorno a lo conocido, el viajero es protagonista de una ficción del pasado que se enuncia desde un presente. De un viaje donde movimiento, topografía, paisaje y personajes quedan apresados en las fronteras y el tiempo del viaje mental y el viaje estético. De un viaje de la imaginación.

## NOTAS

- 1 El umbral del siglo XIX al XX es un período de actividad de varias revistas: en tiempos de Altamirano, *Renacimiento* y después, *Nosotros*, *La Nave*, *Gladios*, *Pegaso*, *Revista de Revistas*, *México Moderno*, *Ulises*, *Contemporáneos* (Ver José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX*, 1949, pp. 10, 14; y Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, 1940, pp. 204, 207).
- 2 Reyes también publicó libros de viaje: *Ventanilla de Toledo* (1931) y *Horas de Burgos* (1932). #3. Ver Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, Vol. II, 1994, p. 1429.
- 4 Ver Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, 1987, p. 56.
- 5 La primera edición de *Exodo...* fue en 1902, cito por la edición de las *Obras Completas*, de 1902, al cuidado de Alfonso Reyes.
- 6 Carlos González Peña y Carlos Monsiváis dan como fecha de la primera edición de *La raza cósmica*, 1925. Teixidor antologa un fragmento de una edición publicada en Madrid, sin año. Cito por la edición de París, también sin fecha, que incluye fragmentos de la visita a Uruguay y a Chile, y otros de la visita a la Argentina. La edición de la SEP de 1983, está incompleta y la frase de despedida de Buenos Aires, tan significativa, no aparece (Ver González Peña, 288; Monsiváis, 1421).
- 7 *Ulises criollo*, *La tormenta*, *El desastre*, y *el Proconsulado*.
- 8 Ver Carlos Monsiváis, *ob. cit.*, pp. 1435, 1436; Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, 1985, p. 11.
- 9 Sobre la significación de esta editorial ver José Luis Martínez, *ob. cit.*, p. 14 y Carlos Monsiváis, *ob. cit.*, p. 1408.
- 10 Novo se refiere a los *Ensayos* (1925) como breves, periodísticos y desordenados (ver *Return Ticket*, p. 616).
- 11 Otros libros de viaje de Novo son *Jalisco-Michoacán* (1933) y *Este y otros viajes* (1948).
- 12 Ver Christopher Domínguez, *Antología de la literatura mexicana del siglo XX*, 1996, pp. 552, 554, 555.
- 13 Cito por la edición de los *Viajes y Ensayos I* de Novo (1996), pp. 615-665.
- 14 Ver Antonio Saborit "Primeros viajes" en Salvador Novo, *Viajes y Ensayos I*, 1996, pp. 605-614.
- 15 Cito por la edición de 1996, pp. 701-803.
- 16 En 1993, Novo ha publicado *Nuevo Amor y Espejo* (ver Carlos Monsiváis, *ob. cit.*, p. 1441, para una valoración de la prosa de Novo).
- 17 Ver *Continente vacío*, p. 175 y Antonio Saborit, *ob. cit.*, p. 611.

## OBRAS CITADAS

Altamirano, Ignacio Manuel. "Introducción al *Viaje a Oriente* de Luis Malanco", *La literatura nacional, revistas, ensayos, biografías y prólogos* (ed. y prólogo José Luis Martínez), vol. 3, México, Ed. Porrúa, 1949, pp. 95-122.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la literatura mexicana del siglo XX*, Tomo I, México, FCE, 1996.

González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*, México, Editoriales Cultura y Polis, 1940.

Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, Primera Parte, México, Antigua Librería Robredo, 1949.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, vol. II, México, El Colegio de México, 1994, pp. 1377-1442.

Nervo, Amado. *Éxodo y Las flores del camino, Obras Completas*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.

Novo, Salvador. *Continente vacío. Viaje a Sudamérica, Viajes y ensayos, I*, México, FCE, 1996, pp. 701-803.

\_\_\_\_\_. *Return Ticket*, *ibidem*, pp. 615-700.

Reyes, Alfonso. *Tránsito de Amado Nervo*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

Saborit, Antonio. "Primeros viajes" en *Salvador Novo Viajes y ensayos I*, *ob. cit.*, pp. 605-614.

Sefchovich, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987.

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

Teixidor, Felipe. (selec., prólogo y notas), *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)*, México, Letras de México, 1939.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Apuntes de viaje*, París, Agencia Mundial de Librería, s.f.

**“(UN) ROMANCING MEXICO: NEW SEXUAL LANDSCAPES  
IN SARA SEFCHOVICH’S *DEMASIADO AMOR*”**

**Felicia Fahey**  
Bates College

Since 1968, Mexican authors have been recording a “postnational” period defined by emergent cultural movements that have shattered the prevailing representation of the nation as a united, homogenous entity. Born out of this rupture, post-1968 literature reveals a radical questioning of nationalism and of hegemonic representations of the national landscape: new narratives reflect a return to the material realities of the social and counter elitist approaches to culture, in turn exploring new alliances with popular culture. In more recent years many Mexican authors have returned to the symbolic in an attempt to move beyond the geographical limits of the idea of nationhood. Stories about immigration, emigration and expatriation explore the possibilities of re-imagining the nation space but also of creating a new site of belonging that does not necessarily reflect the mold of the nation state. Neil Larsen has described this desire to move beyond nation narrations in his *North by South*. Here he poses the question: “if the solution is to undream the nationalist romance and then have some other dream in its place... [then the problem arises of how] consciously to effect this substitution” (145). What does it mean to “undream the nationalist romance”? What is involved in such an act? If there exists another dream, in what landscape does it unfold and what kind of relationships do we find there? As I suggest here, Sara Sefchovich’s novel *Demasiado amor* (1990) bears witness to such undreaming even as it demonstrates that such questions are not easily answered, even within the refuge of fiction.<sup>1</sup>

Confined by the social limits of nationality and the patriarchal traps of heterosexual love, the female protagonist of Sefchovich’s novel, Beatriz, a middle class, single woman living in Mexico City, decides that she no longer

wants to participate in a romantic bond to Mexico. *Demasiado amor* (1990) relates the story of how she relinquishes the national romance and chooses expatriation to a sanctuary that in her heart and mind lies beyond the space of the nation. In this sense, Sara Sefchovich's *Demasiado amor* participates in the undreaming and redreaming processes that Neil Larsen ponders by setting up a dialogic structure to reconfigure novel space. The novel produces a textual dialogue by exploring Beatriz identity in two separate narratives: she is both a sex worker who wants to be free of patriarchy and a woman in love with a passionate nationalist. Two alternating narratives, one romantic and the other epistolary, respectively capture the divide and displacement that characterizes Beatriz daily life. In the romantic narrative, the protagonist recounts her travels throughout the nation with her lover and reminisces how she simultaneously fell in love with Mexico and the man of her dreams. In so far as Beatriz travels with an economically mobile male who indulges her every desire to see, taste and possess the landscape before her, this narrative lays bare the traps of romance including the apparatus of consumption built into middle class heterosexual rituals of courting. The epistolary narrative contains the story of the protagonist's coming into being as a sex worker in Mexico City, as well as her struggle, and experience of freedom when her business prospers. As the dialogic structure progresses, the epistolary narrative unravels the romantic narrative ultimately leaving it a dangling end. In this sense, the dialogic structure represents the double consciousness that occurs when Beatriz chooses displacement and initiates the process of questioning nationalism. Sefchovich closes the last several chapters of the epistolary narrative in what Foucault might call a "heterotopic" location, transforming the location of the marginalized prostitute into a site of expatriation and sexual liberation. As a result, the feminist logic of the bipartite structure of *Demasiado amor* also works to undo the strands of masculinist discourse that mediate the romance.

### **Nation Narration and Foundational Myths in Mexico**

Sara Sefchovich creates a dialogic text as a tactic for writing against a history of Mexican romances that have played a symbolic role in representing and reinforcing socially prescribed limits on women's mobility. These texts include but are not limited to *Clemencia* (1869), *Santa* (1908) y *La muerte de Artemio Cruz* (1964). As Doris Sommer explains in her *Foundational Fictions*, in the national romance the male protagonist (often creole and of a privileged class) moves about the land, "naturalizing" and often eroticizing his interaction with a place with which he has no proper genealogy. In this quest for male identity the male protagonist reenacts a foundational myth, plotting a relationship to the land (often configured as female) and the

people (often represented as feminine) in an attempt to make claims and assert rights of belonging. The male protagonist finally legitimates his presence and asserts himself as a founding father by establishing “conjugal and then paternity rights” (15). This can only be achieved through a “mutual love” which would “naturally” lead to marriage and the production of “legitimate citizens.” In Latin America, but particularly in Mexico, the conquest, a foundational mythic reality more powerful than the biblical myth of origin, constantly looms in the background of the national romance. Romantic longing, the male quest for national identity and the possibilities of “mutual love” become mythically entangled in a complex web of ethno-linguistic significations surrounding the historical indigenous figure Malintzin Tenepal. The national romance provokes a highly engendered, racialised and class based enactment of this foundational myth even as it hinges on producing a complicit female.

While the subject of race is absent from *Demasiado amor*, Sara Sefchovich’s challenges these romantic narratives by suggesting another itinerary for working and middle class women. As Josefina Ludmer has suggested, one tactic for achieving feminist change consists of reconstructing the space of knowledge from the perspective of an otherwise ignored or marginalized position:

it is always possible to annex other camps and establish other territories. ... this practice of displacement and transformation reorganizes the given structure at the social and cultural levels. The combination of opposition and compliance potentially establish another form of reason... and another knowing subject.<sup>2</sup>

In their traditional form romances have prescribed what Henri Lefebvre refers to as set spatial arrangements, whereby each member of society is assigned a place and a series of designated routes within the social order. By rehearsing their social place and their assigned routes, each person continuously experiences and participates in the reproduction of the social order thus “ensur[ing] continuity and some degree of cohesion” (33). The national romance represents heterosexual reproduction and the continued dependence of the feminine subject on the masculine subject as the dominant mode of amorous relationship. If as Lefebvre suggests, “spatial practices secrete society’s space,” then these conditions of dependence are spatially realized and enforced through humans’ experiences, their gendered behavior and actions, and their practice of movement or confinement. Women have traditionally been taught that in order to retain a respectable social identity, they must remain home and refrain from sexual pleasure until married. As Debra Castillo has stated: “woman must of necessity embody those unchanging, pristine values of permanence, privacy, immobility, and purity as the essential core of national identity” (16).

In the traditional romance the location of permanence, privacy, immobility and purity has been the home. Almost programmatically then, these romances confine the female characters to the home, delineate rules for women's socio-sexual behavior, and depict punishment for those who go astray. According to these romances, women, especially those of the upper class, maintain their "honor" and protect their "decencia" by staying home until marriage. Both of these terms, refer to a woman's socio sexual behavior and more specifically to her virginity, which until she is married must be protected as the father's property. In the early Mexican romance *Clemencia* (1869)<sup>3</sup> the virgin Isabel is mortified when her lover asks her to run away with him and become a soldadera. Refusing to join "those women" who move beyond the home she reacts in the following manner:

¡él hacerme semejante preposición! ¡él creerme una de esas muchachas sin pudor que se entregan al primer oficial que las seduce; él confundirme con esas desdichadas criaturas que abandonan la casa paterna y con ella la honra, y siguen a sus amantes en el ejército, siendo el ludibrio de todo el mundo! (134)

[How could he make me such a proposition! How could he think that I was one of those girls without modesty that turn themselves over to the first official that seduces them; how could he confuse me with those pitiful creatures who abandon their paternal home and with it their honor, and follow their lovers in the army, as a mockery for the entire world!]<sup>4</sup>

As the many descriptives here demonstrate, ("without modesty," "pitiful," "honorless," "the object of mockery"), Isabel suggests that a woman who moves beyond the home loses the only dignity that society bestows upon her—that of her socio-sexual protection by the patriarchy. In short she agrees to become a public woman, a prostitute. Once she crosses the property line, she has transgressed into the territory of the indecent woman, who has fallen from the father's grace. Historically in Mexico, as in other societies, a woman who has lost her decency by breaking social codes or moving beyond the home was considered a prostitute. These narratives therefore reveal what Jill Nagle terms "compulsory virtue," rendering warnings against the "delinquent" behavior associated with the prostitute: "Whores are something that women are not only supposed to not be, but also, not be mistaken for" (5).

Nineteenth and twentieth century authors represent the prostitute as an exemplary of the "mala mujer" or the "public woman" who stands in stark contrast to the "decent" woman discussed above. Here the woman-gone-public is blamed for her actions, even if she was forced out into the public space as a result of violence or misfortune. Fernández de Lizardi's picaresque novel, *La Quijota y su prima* (1818), reasserts symbolic control over women's mobility and their socio-spatial place by reemphasizing that

women are not safe beyond the confines of home. Furthermore the novel implies that society too can be harmed by free-roaming women, women beyond the structures of social restraint. But if a woman has transgressed certain boundaries and cannot turn back home, she may have no other alternative but to survive by performing sexual work. In this vein, Federico Gamboa's novel, *Santa* (1908), demonstrates the relationship between the woman made "indecent" from sex out of wedlock and the prostitute, and therefore serves as a continuation of the above narrative taken from *Clemencia*. The main protagonist, Santa, a "pure" (virgin) country girl, becomes pregnant out of wedlock. The official who supposedly loves her and promises to take her away, abandons her, thus ruining Santa's "decency" and her possibilities for marriage. Now "honorless," Santa's mother exiles her from the home, thus forcing her into a destitute situation with few alternatives. Santa turns to a brothel in Mexico City for refuge.

Similar binaries are developed in Mariano Azuela's *Los de abajo* (1916, 1924), a work canonized as the first novel of the Revolution and the first novel of modern Mexico. *Los de abajo* examines Mexico's landscape under Revolution as a space negotiated and fought for by men. Here revolution is something made by men while women huddle behind the fragile walls of the home and pray that they will not be swept away by the male revolutionaries, later to be abandoned or transformed into prostitutes or *soldaderas*. Seduced away from her home by Luis Cervantes of whom she is enamored, Camila is deceived and betrayed when she is later forced to become a *soldadera*. Thereafter Camila cannot return to her home "sana y buena." During a more critical period in this national literature, Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1953) and Carlos Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz* (1964) both make considerable headway in providing masculinist critiques of these national romances. In both novels "mutual love" is a male fantasy veiling the history of violence on which the national patriarchy has been founded. Pedro Páramo, the tyrant of Comala, murders Bartolomé San Juan and forces his daughter Susana San Juan into becoming his wife. Similarly, Artemio Cruz rapes Regina,<sup>5</sup> whom he forever considers his true love, and later forces Catalina to be his wife after killing her brother. Neither Pedro Páramo nor Artemio Cruz ever win the love of the women they desire, but instead use force to manipulate them and take power. In these narratives, Mexico is not founded on an ideal of heroic masculinity but on a kind of pathological masculinity. In all of these models of romance, women's socio-sexual behavior is symbolically controlled and severely limited while men build their masculinity upon women's bodies and the power they gain from subjugating them. Women are the possessed territory on which male fantasies and privilege are founded.

It is the classic essay, *Laberinto de la soledad* (1955) by Octavio Paz, that most forcefully reinscribes the romantic myth of Mexican identity.



Following Alfonso Reyes, Paz foregrounds the Conquest as the point of origin in the formation of Mexico's identity. He represents La Malinche in symbolically negative terms as both the agent of betrayal (traitor/prostitute) and the subject of victimization. According to Paz she is cohort in the violation of the indigenous peoples but also the sign of the original rape, **la chingada**. As Charles Berg has noted, Paz's representations of Malinche have circulated through film with particular force: Malintzin is "the mother of mestizo Mexico, the symbol of **mexicanidad** betrayed" (57). In reasserting patriarchal fears of women who remain outside symbolic control, in condemning them for being agents in their own destiny, Paz creates a "neomyth... unaware of its misogynistic residue" (Alarcón 62).

### (Un) Romancing Mexico: Reading *Demasiado amor*

*Demasiado amor* participates in untelling or what Nelly Richard has termed "des-narración" (38). Sefchovich extracts the narrative power of these romantic myths by rewriting female fantasy and sexuality from the perspective of a liberated woman. Undreaming the romance, Sefchovich explores the process of imagining and constructing new sexual identities. Her new story about romance undermines the men's conquest of women and questions women's heterosexual allegiance to the nation. More specifically, Sefchovich represents new "spatial practices" by embracing female eroticism as a form that pushes on and ultimately ruptures the limits placed on women's socio-sexual identity in nationalist fantasies of romance. As Margarite Olmos and Elizabeth Paravisini-Gerbert have noted, the increased use of erotic discourse in women's writing is significant: "opens new literary and cultural horizons... towards a sharp criticism of sex and politics" (xxiv). Whereas in previous women's writing the erotic "remained tentative," as Sylvia Malloy has suggested (120), in *Demasiado amor* it comes to the forefront in a liberated, erotic vision about the power of passion and dreams. As a final act of dissidence, the protagonist passes the erotic narrative of the book down to her niece, thus turning her desnarration genealogical.

In her *Demasiado amor* (1991), Sara Sefchovich begins rewriting this variegated history of national romances by exploring Mexico and love through the perspective of the protagonist, Beatriz, a woman in love who is also a sex worker. Although the term 'sex worker' does not appear in the novel, I have chosen to use this term as opposed to prostitute, which is also absent from the text, in order to signal the subversiveness of Sara Sefchovich's intervention. As opposed to Elvira Sánchez-Blake who recycles the word "prostitute" in her analysis of the novel, I argue that Sefchovich avoids the term as an attempt to move beyond the dichotomous language within which women must attempt to assert their identities. This is most evident in the

final scenes of the novel. Here the protagonist creates “a salon of her own” in which she and those who visit her, men and women alike, transcend the sexual binaries assigned to society. It is important to highlight that for Beatriz sexual work is a choice, a choice affordable to women who don’t have to worry about survival. At the same time, by belonging to the middle class, Beatriz enjoys flexibility.<sup>7</sup> In this way the novel explicitly sheds light on the interests and privileges of the middle class at the same time that it attempts to incite awareness and the fantasy of transgression in this class.

In its subtext, *Demasiado amor* suggests that traditionally gendered spatial practices continue to define women’s socio-sexual identity. Through the life experiences of her protagonist, Sefchovich demonstrates the multiple processes by which these spatial practices are undone but also remade in women’s daily lives. The protagonist, Beatriz, initially occupies three spaces in the novel: the office, where she works as a secretary, her home, and “los rincones de la patria” or in literal terms, the space of the nation exterior to Mexico City. Out of her curiosity for something new she then finds a new space, Vips, a nearby diner, where in time she establishes herself as a sex worker and meets the man of her dreams. From this point on, Beatriz occupies several subject positions. Thus she not only occupies the positions of secretary, sister, and sex worker, but she is also a woman in love. A typical day in Beatriz’s life includes an eight hour shift at the office, a moment at home to write to her sister, an half hour or so at Vips where she picks up her clients, and another hour at home where she provides her sexual services. Then on the weekends Beatriz goes on a two-day tour of Mexico with her lover. In all of these ways, Beatriz handles multiple subjectivities and enacts diverse “spatial practices,” which according to the patriarchal society she lives in, are incompatible. According to traditional binarisms, a prostitute cannot be a secretary nor can she entertain a serious romantic relationship. However, Beatriz’s greatest violation of patriarchal spatial codes occurs when she brings her clients to her home. In such a society which venerates the paternal home and fixes women’s actions and movement within and beyond the home, Beatriz is a transgressor; she consistently disobeys the symbolic structure of the “gender regime.”<sup>8</sup> She creates her own path, performing what deCerteau refers to as “delinquency” (130).

The epistolary narrative in *Demasiado amor* provides the context for Beatriz’s beginnings as a sexual worker. In her letters to her sister, Beatriz describes the changes she is making in her life. The most dramatic change occurs when Beatriz, consciously begins doing sexual work as a form of extra pay. The series of letters to her sister—written over a three year period—therefore tell the story of Beatriz’s excitement, depression, frustration and ultimate joy in this new line of work.

In these letters, Sefchovich presents the protagonist’s shift into the world of sexual work as the result of her desire to try something new and

change spaces. Depressed by the extra typing work she has brought home to earn more money, Beatriz decides to take a break one night and visit the local twenty-four hour diner, Vips, with the hopes of relaxing. At this moment, Beatriz breaks with her routine of remaining at home and experiments delinquency by entering into a new space where women are not generally found alone. She first feels self-conscious that she is alone at night in a public space, but as it turns out, this new space effects numerous positive changes in her life. During one of her visits to Vips, she meets a young man and the two enter into a romantic relationship. To her surprise, the young man comes from a wealthy family and occasionally gives her money to help her out. After the relationship with the young man terminates, she brings another man home one night and upon departure he leaves money for her on the dresser. At first the protagonist feels insulted, but later, with some thought she decides that this is an appropriate gesture: "...luego pensé que era justo porque por estar con él no había yo adelantado nada de mi trabajo" [...afterwards I thought that it was justified because by being with him I didn't get ahead in my [typing] work] (42). It is at this point that Beatriz has the capitalist vision that "time is money" and that she can sell her body as a commodity. From this moment on Beatriz starts asking for money from all the men she sleeps with. Over the course of time, she builds a clientele and manages to run a small business from Vips. While at first Beatriz uses Vips to establish her own space, she is soon approached by the manager who insists that she give him a cut by servicing him weekly. He therefore establishes authority over Beatriz's space, thus cutting into her initial freedom.

Beatriz's story relates her own wrestling with her decision to do sexual work. Occupying a space in between the binaries which construct female identity, she finds that all of the subject positions she holds pull on her and define her simultaneously, thus stirring in her an ambivalence or what Gloria Anzaldúa terms "mental nepantilism..." "an Aztec word meaning torn between ways" (78). In this way the bi-textual narrative reveals Beatriz's double consciousness and her process of coming to terms with her fractured identity. Moving back and forth between her fantasy world and her day to day life we witness her negotiate the "two ways" of being that she has embraced. As opposed to the homogenous character of the romantic narrative in which Beatriz neatly preserves the fantasy of heterosexual union against the national landscape, the epistolary narrative reveals the fractured state and vulnerability in Beatriz, but also her excitement before something new and liberating.

As we learn, in addition to her own doubts about the physical demands of being both a secretary and a sex worker, Beatriz faces reprimands from her sister which cause her a great deal of confusion. Citing her sister in her own letter she writes: "te prometo que nunca más bajaré al Vips para que

como tú dices ‘te puedas sentir orgullosa de tu hermana’ y ‘podamos juntas recordar limpiamente a nuestros padres’” [I promise that I will never go to Vips again so that as you say ‘you can feel proud of your sister’ and ‘we can remember our parents together with a clean conscience’] (72). Although Beatriz does not keep her promise, the guilt she experiences from her sister’s remarks continues to haunt her and ultimately leads her to take distance from their relationship. Furthermore a client, who has grown attached to Beatriz, wants to see her on the weekends and beats her up when she refuses him. But Beatriz finally finds her way through her sister’s resentment, her own confusion and her fear of physical abuse and adopts strategies to preserve her self-image and remain safe. As I discuss later, she fully unlearns the dichotomy which makes her psychologically restless by the end of the novel.

## Love and Nation

One day, after two months of working steadily at Vips, Beatriz meets a man to whom she is instantly attracted. The two spend a passionate few days together and thereafter she decides to spend all of her weekends with him, leaving her sex work for the mid-week. In a letter to her sister, Beatriz notes the tumultuous joy that the relationship has caused in her life:

Yo aquí estoy, tratando de salir del espasmo en que me dejó el señor que conocí. Ya nunca seré la misma porque sólo vivo para esperar los fines de semana. Ahora soy dos personas, una que trabaja y una que vuela, una que existe en la tierra de lunes a jueves y otra que se instala en el paraíso de viernes a domingo. (54)

[Here I am, trying to get over the spasm in which the man I met left me. I will never be the same because I only live for the weekends. Now I am two people, one that works and one that flies, one that exists on the earth Monday through Friday, and another that enters paradise Friday through Sunday.]

This “paradise” in which Beatriz “flies” during the weekends with her lover, becomes her own secret world. After this initial comment to her sister, she refuses to divulge further details about the relationship, despite her sister’s questioning. Beatriz therefore draws another dividing line, separating the details of her romantic relationship from all the other aspects of her life that she shares with her sister.

And yet the reader has had access to the details of Beatriz’s romance since the first chapter of the book, where the romantic affair with “el señor,” has been delivered to the reader in the form of a retrospective diary that also

reads like a romantic travelogue. This text recaptures in the past tense the weekend trips she took with her lover over a seven-year period. Although the name of “el señor” is never mentioned, Beatriz directs this erotic travelogue to this lover in the second person singular. Writing as if she speaks to him, Beatriz reminds him of all of the places they visited, the things that they saw and consumed together. She provides various details about their travels and often refers to many intimate or cherished moments. In this sense, Beatriz’s narrative is the memory of the relationship. In so far as she directs the narrative to her **amante** and continuously reveals her adoration for him, Beatriz’s travelogue could also be read as a love letter. The character of their relationship and the process of their intimacy, on the other hand, are exempt from this narrative. The lover remains unidimensional and undeveloped as a character.

And yet *Demasiado amor* does not free itself of the basic elements of the romance for it grapples with the various strains of masculinist discourse which run through this genre. As Fredric Jameson has stated, ideology is often inseparable from form: “a genre is essentially a socio-symbolic message... immanently and intrinsically an ideology in its own right. When authors re-appropriate and refashion forms in new social and cultural contexts, the message persists and must be functionally reckoned into the new form” (141). Following the traditional romance, *Demasiado amor* is set in the landscape of “el país” [the country], that defined geographical space of the nation. More specifically however, “el país” in Beatriz’s narrative exists outside Mexico City. She and her lover leave the central metropolis of Mexico to visit “los rincones de la patria” [the corners of the fatherland]. In this sense, the space of the nation in Beatriz’s narrative has a pastoral quality evoking the meaning of “countryside” in “país.” This departure from the city is important for several reasons. First and foremost “el país” becomes associated with the lover and his masculinist self-identification with this space. Furthermore, he is the authority in this space (albeit with Beatriz’s complicity): he shapes Beatriz’s movement in this realm and her knowledge of it, thus fully mediating Beatriz’s relationship to “el país.” And although Beatriz narrates, the travelogue reveals the male lover as the mobile guide who leads the passive female. Beatriz describes her travel as though she is being carried on a magic carpet about the country: “Porque tú me enseñaste este país. Tú me llevaste y me trajiste, me subiste y me bajaste, me hiciste conocerlo y me hiciste amarlo” [Because you showed me this country. You took me and you carried me, you lifted me and lowered me, you made me know it and you made me love it] (24). She is not the agent of travel, but a traveling companion. She does not depart of her own volition, but lets herself be taken. Beatriz’s lover also commands her vision of Mexico out of his own desire for her to experience, to be penetrated by, the Mexican spirit: “siempre decías que yo tenía que conocer el espíritu de

este país" [you always said that I had to become familiar with the spirit of this country] (64). In all of these ways, the lover shapes the form of their affair.

Sefchovich reckons with the traps of romance by making them visible. She juxtaposes the masculine space of the nation with the city space of the epistolary narrative and thereby reveals how Beatriz submits to the spatial practices and logic of the national romance when she travels in "el país." As Elizabeth Wilson states, cities "dislocate established frontiers and force apparent opposites together in thought" (75). In Mexico City, Beatriz experiences a greater amount of autonomy. As I have already discussed, she creates a new identity for herself thereby deviating from the patriarchal spatial practices assigned to her. Furthermore, the city represents a site of transgression and the unexpected, often allowing its inhabitants to free themselves from the strict confines of patriarchal tradition. As Elizabeth Wilson suggests, such a space is "the mise en scène of [a] disintegrating masculine potency." Remaining outside the city, then, the romantic letter/travelogue secures the masculinity of the male lover, an essential component of the romance.

The letter/travelogue also reproduces a discourse of rediscovery and reterritorialization and thus dialogues the Conquest. Beatriz makes extensive lists of the details of their journey, naming everything as if for the first time, just as Cortés mapped and catalogued México:

Garzas y peces, cerdos y borregos, pozos de petróleo, un aeropuerto en Uruapan, un pulpo enorme metido en una caja de madera, sembradíos de caña de azúcar, árboles de mangos y barras de jabón de coco. (39)

[Geese and fish, pigs and lambs, oil wells, an airport in Uruapan, an enormous octopus crammed inside a wood crate, fields of sugarcane, mango trees and bars of coconut soap.]

At times she produces a list of random objects and experiences (as in the above example) and in other cases she organizes the list around one object category such as fruit, or a theme, such as the duration of three days. Like the Spanish conquistadores, Beatriz beholds Mexico as an explorer, taking inventory of the land before her with what Gillian Rose terms "geographical knowledge" which "aims to be exhaustive" (7). Indeed the numerous lists are exhaustive, and the reader begins to lose interest in the monotony of signs.

The correlation here between the Christian origin myth and the Conquest is not accidental, for Beatriz continually refers to this discovered, plentiful space as paradisiacal. In travelling through the country, and naming the things she sees and experiences, Beatriz feels that she has grown to possess México as her own. In affect she falls into the trap of national romance. The

travelogue therefore makes recourse to the most powerful trope in romantic narratives, metaphorical triangulation, or the process by which the amorous identity of the couple is sedimented in space (Sommer 73). To begin, Beatriz experiences her discovery of Mexico as a self-discovery: "...he descubierto la vida" (52). The two lovers, Beatriz and "el señor" are then bound by their "mutual love" for each other and their love of the nation. Just as she feels that she belongs to her lover, so does she feel that she belongs to Mexico. This is most evident when in one instant she refers to Mexico as her own country: "...me contaste todo sobre este país, mi país" [you told me everything about this country, my country] (33). In another moment she compares her love for Mexico to the love of her amante: "Y yo contigo y con este país enloquecí" [And I was crazy about you and about this country] (118). At still another point she attributes her love for her amante to the fact that he showed her México: "Y te amé porque me enseñaste a este país" [And I loved you because you showed me this country] (141). In these moments Beatriz has reached the pinnacle of her amorous relationship. She is deeply in love, and her love of her amante and of the nation are one.

But at the same time that this narrative consciously remains trapped in the traditional forms and discourses of the romance, so does it also resist traditional forms of the genre. The text therefore demonstrates how literature always provides a space in which to perform forbidden practices and shape alternative territories.<sup>9</sup> Beatriz's form of mapping counters that found in the Conquest narrative or in traditionally heroic forms of the romance in which the travelling protagonist makes himself master-of-the-land. Nor is her description of Mexico one of a subjugated territory, so typical of traditional masculinist narratives. Instead Beatriz describes Mexico as a series of orifices or endogenous points and anchors the couple's experience of place in the body, thus indulging the senses: "Me llevaste por tianguis y mercados a que viera y oliera y me mareara de colores" [You took me to flea markets and fruit and vegetable markets so that I could smell and swoon from the colors] (98). Furthermore the places they visit are always sites of memorable sexual pleasure: "Me acuerdo de todo, de todos los lugares que junto recorrimos. Y me acuerdo de que en todos hicimos el amor" [I remember everything, all the places that passed through together and I remember that in all of these places we made love] (62). The first part of the travelogue is particularly titillating in so far as Beatriz lists the many experiences that she shared with her lover. From the moment of their first encounter, Beatriz's sexual relationship with her lover expands her notion of what is physically possible:

Tú me enseñaste formas del amor que yo no sabía que existían. Mis piernas aparecían primero en el techo y al rato en el espejo. Mi cuerpo se doblaba como si fuera de tela y hasta mis orejas y los dedos de los pies perdieron su dureza habitual. (13)

[You showed me forms of love that I never knew existed. My fist appeared on the ceiling and a minute later on the mirror. My body folded like fabric and even my ears and toes lost their usual firmness.]

Finally Mexico is visited and consumed in rhythms created by the use of repetition throughout the narrative. In all of these ways, Beatriz “juega con la construcción de determinados cuerpos de escritura” [plays with the construction of specific bodies of writing].<sup>10</sup> She plays with the romance, narrating a sensual exploration of Mexico grounded vividly in feminine sexual experience; she reconfigures the “la” in “patria.”

Yet just when it appears that *Demasiado amor* has exalted the national romance and love of the nation with a twist of feminine eroticism, just when Beatriz seems to have sensually touched every place and part of Mexico, learned the histories of Mexico, smelled all of the different plants and tasted all of the foods, just when Beatriz seems to have completely “incorporated” Mexico, a change occurs. The initial vibrancy of her amorous relationship begins to fade and difficulties begin to arise. As the relationship becomes lackluster, so does her vision of Mexico. From this point Beatriz’s lists relate a dystopic rediscovery of Mexico:

Y entonces, precisamente cuando las cosas se empezaron a poner difíciles, descubrimos que la blusa deshilada no era de Aguascalientes sino del mercado de Tepoztlán, descubrimos que el rebozo de Santa María no cabía por el aro de un anillo porque no era de seda sino de imitación... (155-6)

[And so just when things started to get difficult, we discovered that the embroidered blouse wasn’t from Aguascalientes but instead from the market at Tepoztlán, we discovered that the cloak of Santa María didn’t fit inside the hoop of a ring because it wasn’t made out of silk but was instead an imitation...]

These lists registering numerous types of disappointment and feelings of deception record a fall of a once paradisiacal Mexico in the eyes of the travelers. Mexico loses its authenticity as the two discover that the products they acquired weren’t authentic but imitations of the real thing. Beatriz no longer describes Mexico in terms of a paradisiacal garden, but instead as a contaminated backyard: “Vimos aguas negras que corrían libres, coladeras sin tapar, basura abanonada, ratas, bichos, alimañas, excrementos y hasta muertos sin enterrar” [We saw black water running freely, uncovered sewage pipes, abandoned trash, rats, bugs, predators, excrements and even unburied dead] (159). Furthermore her vision of the nation become perforated with problems as Beatriz reflects on the paramount conditions of poverty and government corruption that she observes. As the lists become longer and longer, filled with negative and painful impressions rather than images



of beauty and purity, the two enter into an enveloping abyss. The erotic entries also wane and eventually disappear from the text.

As the two move further and further away from the Mexico they once loved, they simultaneously experience the deterioration of the love they once knew: "Así empezaron las dudas, las torpezas, las ridiculeces, las desconfianzas, los miedos, los insomios" [So began the doubts, the stupidities, the ridicules, the distrusters, the fears, and the insomnias] (164). Beatriz never gives a concrete answer for why the relationship fails, but the manner in which she describes the deterioration of the relationship reveals how their relationship from the beginning remained trapped within masculinist discourses of penetration, colonization and domination: "Un día me di cuenta de que ya no quedaban lugares por visitar ni posturas en el amor por inventar ni palabras por pronunciar. Porque todo entre nosotros había sido dicho, visto, tocado" [One day I realized that there were no more places to visit, no love making postures to invent, no words to pronounce] (173). The couple has conquered the relationship. Rather than be entranced by repetition, Beatriz is bored by that which has already been explored. Feeling that she and her lover have come to the end of the road, that they have exhausted all the travelling possibilities, done everything there is to do, Beatriz begins to withdraw from her lover. She is overtaken by a fear that this love that she has idealized and protected for so long will grow routine:

no podía luchar contra la costumbre. Contra este amor que amenazaba con durar para siempre y por siempre igual. Tuve miedo de no poder preservarlo sin corromperlo, sin aburrirlo, sin saciarlo, sin saturarlo, sin que se volviera insulso, vacío. Tuve miedo de que los cuerpos no pudieran renovar su alegría, miedo de que el sueño no perdurara. (175)

[I couldn't fight against custom. Against that love that threatens to continue forever and forever the same. I was afraid of not being able to preserve it without corrupting it, without making it boring, without satiating it, saturating it, without it turning dull, empty. I was afraid that our bodies wouldn't be able to renew their pleasure, fear that the dream wouldn't last.]

In essence, Beatriz expresses a fear of the domination that regularized and monotonous "spatial practices" exert over people's lives. She fears that habit, rather than ritual, comes from repetition, that an "established" relationship is like an institution, remaining fixed and inflexible to spontaneity. In her view, "costumbre" is a kind of dulling normalcy that leads to mental and physical oppression. In the face of her fear of routine, her mind grows listless and her body numb. In sum, she feels repelled by the very threat of performing the same socio-sexual behavior, that according to Lefebvre, "ensures" the "cohesion" of social order and according to Beatriz ends in emotional and libidinal boredom.

Beatriz's disenchantment with her romantic relationship and her disdain for "la costumbre" deepen as she observes her clients' married lives: "...cualquiera diría que lo correcto es vivir la vida organizada y en familia como la que tienen los señores que me vienen a ver, pero si vieras lo tristes e infelices que están!" [...anyone would say that the correct thing to do is to live an organized life with a family like the men that come to see me, but if you saw how sad and unhappy they are] (166). Although Beatriz never expresses a desire to be married and have children, the growing monotony in her relationship and her inability to imagine a way to renew the spark ultimately repel her from romance altogether. Rather than a source of happiness, she begins to view her romantic life as a source of displeasure. If previously her weekend getaways helped her to survive the work week, she now sees her life in inverted terms: "...estoy contenta, a gusto de verdad con mi vida, aunque no con toda ella, sólo entre semana, porque los fines de semana sufro mucho" [I am happy, truly pleased with my life, although not all of it, only the weekdays, because the weekends I suffer a lot] (166).

Beatriz puts a final end to her relationship by bringing her lover home one day and showing him the new sex salon she has created for herself. He leaves pale and silent and in her heart she believes that he will never return: "Pero así tenía que ser. Yo lo había convertido en Dios y al Dios hay que arrastrarlo por los templos...Ya no lo veré nunca más ni veré tampoco los rincones de la patria" [But it had to be like that. I had converted him into a God and Gods must be torn from the temples... I will never see him again nor will I see the corners of the country] (185). By terminating her relationship with her lover, Beatriz also terminates her relationship to the fatherland. The triangle of "mutual love" and love for the nation has come undone. On this note Sefchovich therefore terminates the romance as an anti-romance. Rather than plotting a "happy ending" where the woman consents to reproducing nationhood, Sefchovich plots a rejection of the institutions of marriage and heterosexual reproduction, and an ultimate escape from these patriarchal and state regulated traditions. Her "foundational gesture" (Richard, 47) is a fall which creates the space and time for Beatriz's final recreation of herself in a space exterior to the nation.

### **Beyond the Nation**

During the time that Beatriz's relationship has begun to dissolve, she has grown increasingly satisfied with her sexual work: "...el dinero es lo de menos. Me gusta el teatrillo de seducir y de cambiar de personalidad según lo que quiera el señor en turno." [...it's not really about the money. I enjoy the theater of seducing and changing personalities depending on what the client at hand wants] (166). Perhaps Beatriz's greatest lesson has been to

fully reject the monotony of one identity and to embrace herself as a fluid being, capable of shifting from one personality to another. As Wendy Chapkis has stated, sex work as performance is a “cultural practice that is open to subversive signification” (12). Beatriz learns to enjoy her business more by transgressively turning her sex work into a performance that she herself takes pleasure in. She turns her labor into an act of self creation and reaffirmation.

Eventually Beatriz confides to her sister that she has left her office job and that she doesn’t intend to change her lifestyle or her mode of earning money. She plans to remain in Mexico City, where she has created her own “casa de huespedes” [guesthouse]:

La casa parece un bosque con sus plantas, sus globos, sus mariposas, su tapete grueso de color café. Mi amigo Gómez convirtió la tina del baño en fuente, llena de pescados. Y por toda la casa los clientes están echados, fumando bebiendo, durmiendo. Ya nadie se preocupa por vestirse. La esposa de uno de ellos, que viene junto con él, trae incienso y perfume, así que huele muy bien. Lo que se ve, se huele y se oye son nuestros placeres. (180-2)

[The house seems like a forest with plants, bulbs, butterflies and its’ thick coffee colored rug. My friend Gómez converted the bathtub into a fountain, filled with fish. And throughout the house, the clients are lounging about, smoking, drinking, sleeping. Now nobody worries about dressing. The wife of one of them, who comes with him, brings incense and perfume, so it smells very good... All you see, smell, and hear are our pleasures.]

In more than one way, Beatriz’s space resembles a new kind of surreal paradise filled with things that seem out of place in a metropolitan environment. By surrounding the new space with natural life, and inviting her clients to move about naked, Beatriz creates an edenic garden salon which is experienced as an autonomous space, outside the structures of society and beyond the passage of time. She also eliminates the windows so that “se siente el viento, el calor, la humedad, el frío” [one can feel the wind the heat, the humidity and the cold] (181). In so far as the noise and pollution of the city never enter her garden salon, it is as if Beatriz’s space transcends the city, floating like a cloud above all the commotion and order of society.

Most importantly Beatriz’s salon exists outside the space of the nation. She describes the feeling of being beyond an order, beyond the symbols and signs of the nation. The torrent of signs which flooded the travelogue is nowhere to be found here. Instead she narrates emptiness, describing her new space in sparse and elusive terms. She emphasizes the absence of all manufactured objects, save her bed. This is the new space in which Beatriz will give shape to her new sense of self. Beatriz effects these changes by

changing the interior of the house. Most symbolically, she tears down the walls, thus eliminating any divisions to the space as well as the structure of a family home. These architectural restructurings of space affect ideological space. By eliminating the physical signs of patriarchy, which relegate sex and sexual conduct to the domesticated 'home' space or the public/private domain of the brothel and by providing an indoor garden where people walk about naked, Beatriz challenges the binaristic significations surrounding private/public sex. By placing her bed in the middle of the space Beatriz resignifies this laden sign as an altar of sexual pleasure, rather than the site of reproduction.

With sexual pleasure, not sexual power, as the centering force, Beatriz creates a space where there is no patriarchy. The men that enter her space do not regard it as "the provenance of their own self-expression and self-creation," (Grosz, 57) but instead respect the space, and Beatriz. Beatriz not only offers sexual release but emotional release, offering her body or lending an ear. In fact, Beatriz feels at home with her clients: "son mis amigos, son mi familia" [they are my friends, my family] (182). Furthermore there are no sexual limits; even the clients engage in sexual activity among themselves as they wait their turn. Finally her space is always open to her friends; she allows people to come and go as they please, and she uses the space only for the realization of relaxation and pleasure. In all of these ways Beatriz "uncovers an eros free of the distortions of patriarchy" (Chapkis, 13).

Thus like her sister, Beatriz fulfills her dream by leaving the homeland behind. Unlike her sister, who has reproduced the social order of the family within her own guesthouse, Beatriz conversely carves an alternative space which "escapa al control de la significación paterna" [escapes the control of paternal signification] (Richard, Tres, 49). Beatriz also makes radical changes in her daily activities. She completely abandons her earlier spatial practices, including her trips to Vips, and she quits her job. She then makes her sex work a full time activity. Rarely leaving her salon, she frees herself from society, ultimately rejecting the social space of Mexico City and cutting herself off from her relationship with her sister. In her closing letter to her sister, Beatriz summarizes her current situation:

ha terminado mi historia de amor y con ella todo el sentido de mi vida. En adelante voy a desaparecer, a perderme en las sombras, a dejarme llevar por los amores fáciles, gozosos, que son los únicos que no hacen daño, que no lastimen. [185]

[my love story has terminated and with it all the meaning of my life. From hear on out I am going to disappear, to lose myself in the shadows, to let myself be taken by the easy, pleasurable kinds of love, that are the only ones that don't do harm, that don't hurt.]

It is with a mix of independence and nostalgia that Beatriz makes these closing statements. She has not only decided to give up the only love of her life, but she has also decided to isolate herself from “los rincones de la patria.”

By giving up her relationship to her once beloved country and dedicating herself completely to this new space, Beatriz adopts an expatriate identity. She steps away from the discursive center of nationalism and national fantasies of heterosexual union and escapes to a place where she can mold her own socio-sexual subjectivity. Relinquishing herself from “la historia de amor” she surrenders the quest for romance (heterosexual unity) and with it the definition, “el sentido,” that such a relationship produces for a woman in a male centered society. By deciding to remain in her own paradise in the city, Beatriz definitively links herself to this new city space beyond space, or what Foucault refers to as a “heterotopia” (23). She creates her own notions of temporality and spatiality, building a viable space from which she can enjoy her life and her work. Furthermore Beatriz creates her own subjectivity, opting for a space of pleasure, which to the greatest extent possible, places her outside the dominant order. Within this new space, Beatriz finds peace and simplicity: “Lejos del mundo, lejos de todo y sin extrañar nada” [Far from the world, far from everything and without missing anything] (180).

By way of the sex worker, *Demasiado amor* attempts to reterritorialize one space of the sexual woman, her relationship to her body and her relationship to the men who seek her out. If the prostitute was once a sacred and revered woman (Stone), then Sefchovich attempts to return her protagonist to this place from which she has been expelled, finally creating a new sexual position that has not been formerly acknowledged as possible and for which no space has been designated. As a “new space in the imagination,” Beatriz’s garden salon represents a “new terrain, a new location, in feminist poetics” (Kaplan, 197). As a space in the imagination, it is also a critical space. By juxtaposing this space with the other spaces Beatriz occupies in the novel, particularly the symbolic “rincones de la patria,” Sefchovich demonstrates the extent to which men have taken over space, their “occupancy of the whole of space, of space as their own” (Grosz, 57).

According to Teresa de Lauretis, “the only way to position oneself outside... is to displace oneself within it” (5). The position of the sex worker is ideal to this project. For from the displaced site of sexual agency, the independent sex worker represents a “potent symbolic challenge to confining notions of proper womanhood and conventional sexuality” (Chapkis, 30). As an independent sex worker, Beatriz cannot “dismantle the master’s house with the masters’ tools,” as Audre Lorde has warned (98) but she certainly guts his house out and refashions it to her liking. In this sense

Beatriz creates an 'outside inside' space in an otherwise phallic world. The question residing is the following: how will she "secrete," to use Lefebvre's words, this new space? How will the men that visit her effect change back home? And how would Beatriz's 'outside inside' space be transformed in the process?

Beatriz closes her last letter to her sister with an instruction: She must deliver to her niece a notebook of memories that Beatriz composed about "her one and only love and her beloved country: "Dile que su tía Beatriz se lo dejó para que sepa que existe el amor y que existen los sueños. Dile que hasta es posible amar demasiado, con demasiado amor" [Tell her that her aunt Beatriz left it for her so that she knows that love exists and that dreams exist. Tell her that it is possible to love too much, with too much love] (185). By turning the story of her anti-romance over to her niece, Beatriz passes her critical vision of institutional romance and "happy endings" down through the female line of her family. In the final letter to her sister Beatriz makes reference to "las mariposas, el incienso, el sonido de las gotas de agua y mis amigos" [the butterflies, incense, the sound of dripping water, and my friends] (51), the definitive markers of the new space to which she has disappeared. Beatriz's package to her niece symbolizes both an invitation to dream and a warning. Between the lines, the romantic travelogue demonstrates how patriarchy and its discourses of romantic love "[enclose] female power in a fantasy land that lies far beyond the cities and towns of genuine feminist change."<sup>11</sup>

## NOTES

- 1 Sara Sefchovich has engaged in one of the most interesting critical studies of Mexican nationality and nationalism as evidenced in her earlier literary criticism: *Ideología y ficción en Luis Spota* (1985) and *México, país de ideas, país de novelas* (1988).
- 2 Translation is mine.
- 3 Clemencia contrasts the hero and the internal enemy, respectively presented through the characters Enrique Flores and Fernando Valle. This story of rivals, follows these two soldiers as they move through Mexico defending the nation against France, and charming young women who they ultimately abandon.
- 4 Translations throughout this chapter are mine, unless otherwise indicated in a footnote.
- 5 The act of rape found in pages eighty two and eighty three of *The Death of Artemio Cruz* is ambiguously represented as an act both of force and will, a representation common to male fantasies of conquest.
- 6 Translation is mine.
- 7 The majority of sex workers throughout the world do sex work to survive or out of force. See for example a discussion of prostitution in the international tourism industry in Enloe.
- 8 Sylvia Walby's term for patriarchy and the gendered relations produced by this social system.
- 9 "Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades." Ludmer, 53.
- 10 Eltit, 23.
- 11 McClintock, 102.

## WORKS CITED

- Alarcon, Norma. "Traddutora, Traditora: A paradigmatic Figure of Chicana Feminism." *Cultural Critique* 13.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company, 1987.
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. London: Picador, 1988.
- Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film*, Austin: Texas University Press, 1992.

del Campo, Alicia. "Reterritorializando lo mexicano desde lo femenino en el contexto neoliberal: *Demasiado Amor* de Sara Sefchovich." *New Novel Review* 2:2. 1995: 69.

Castillo, Debra. *Easy Women*. Minneapolis: Regents of the University, 1998.

\_\_\_\_\_. *Talking Back*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

de Certeau, Michel. trans. Steven Rendall. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Chapkis, Wendy. *Live Sex Acts*. New York: Routledge, 1997.

Cixous, Helen. 'Sorties.' *New French Feminisms*. Brighton: Harvester Press, 1981.

Fernández Olmos, Margarite and Lizabeth Paravisini-Gebert. *El placer de la palabra*. México D.F.: Editorial Planeta, 1991.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics*, Spring: 22-7.

Franco, Jean. *Plotting Women*. New York: Columbia University Press, 1989.

Grosz, Elizabeth. "Women, *Chora*, Dwelling" *Postmodern Cities and Spaces*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1995.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Kaplan, Caren. "Deterritorializations." *Cultural Critique* 6, Spring 1987.

Klahn, Norma. "Un nuevo verismo: Apuntes sobre la última novela mexicana." *Revista Iberoamericana* 148-149. 1989.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1984.

Larsen, Neil. *Reading North By South: On Latin American Literature, Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Lorde, Audre. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." *This Bridge Called My Back*. Cherrie Moraga and Gloria Anzaldúa, eds. (New York: Kitchen Table Press, 1983.

Ludmer, Josefina. "Tretas Del Debil." Patricia Elena González and Eliana Ortega, eds. *La sartén por el mango*. Río Piedras: Hurucán, 1985.

McClintock, Anne. "Maid to Order." *Social Text* 37: 11-14.

Molloy, Sylvia. "Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration." *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. San Francisco: Westview Press, 1991.



Nagle, Jill. *Whores and other feminists*. New York: Routledge, 1997.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1950.

\_\_\_\_\_. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

Rose, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Sánchez-Blake, Elvira. "Mujer y patria: la inscripción del cuerpo femenino en Demasiado amor de Sara Sefchovich." *Confluencia*, Spring 1998.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Duke: University Press, 1991.

Stone, Merlin. *Ancient Mirrors of Womanhood*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Walby, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

## ***NOLI ME TANGERE: MARÍA CLARA O LA IMPOSIBILIDAD DE CONSTITUIR UNA NACIÓN FILIPINA***

**Lourdes Casas**

University of Wisconsin, Madison

-Suéltame, que aún no estoy arriba con el Padre. Anda, ve a decirles a mis hermanos: "Subo a mi Padre, que es vuestro Padre; a mi Dios, que es vuestro Dios". Fue María y anunció a los discípulos:

-He visto al Señor y me ha dicho esto y esto.  
(Juan 20, 17-18)

Me parecía que eras el hada, el espíritu, la encarnación poética de mi patria, hermosa, sencilla, amable, candorosa, hija de Filipinas, de ese hermoso país que une a las grandes virtudes de la madre España las bellas cualidades de un pueblo joven, como se unen en todo tu ser todo lo hermoso y bello que adornan ambas razas, y por eso tu amor y el que profeso a mi patria se funden en uno sólo... (*Noli*, 87)

**U**na ojeada a la lista compilada por el *MLA* resulta reveladora: el nacionalismo está de moda. Pese a que tal discusión teórica no es nueva, sí se puede apreciar una intensificación de la investigación en la última década del milenio. Baste mencionar como punto de partida teórico los estudios clásicos de Anderson, Gellner, Hobsbawm o Smith. El núcleo teórico de dichos autores es la comprensión de la nación como una entidad comunitaria "inventada" o "imaginada", a la que se le adereza con una serie de argumentosseudorracionales y en apariencia objetivos, tales como raza, historia, y religión, que apuntalan físicamente una entelequia como mucho afectiva, que reside en la voluntad de aquellos sujetos a ella. Todos estos conceptos

teóricos son ambiguos, muy abstractos y muchas veces han dado lugar a malas interpretaciones en la práctica. Así, casi cada día leemos u oímos a través de los medios de información las atrocidades que se cometen en nombre de la nación y del deseo de independencia del opresor: la antigua Yugoslavia, Israel, Canadá, España (movimiento nacionalista catalán, gallego, vasco<sup>1</sup>), son países que han sufrido y sufren las consecuencias de estos movimientos radicales que se basan en la intransigencia y, en muchos casos, en conceptos racistas.

Tanto en el campo de la política, de la economía, de la historia, como de la literatura se vienen estudiando las manifestaciones de ciertos tipos de movimientos nacionalistas en las colonias con respecto a la metrópoli. Precisamente en la relación entre una colonia -Filipinas- y la metrópoli -España- en términos de creación de la nación de la primera a través de un texto literario, se concentran estas páginas. No cabe duda que el primer eslabón de la cadena de acontecimientos llamados a despertar la conciencia de los filipinos fue Rizal y su obra literaria y periodística; de manera especial hemos de considerar su novela *Noli me tangere*<sup>2</sup> que fue erigida como símbolo y representación del espíritu nacional filipino, y ver en qué manera se imagina, o no, dicha “comunidad”. Además de esta novela, nos ha resultado muy útil y reveladora una compilación de las cartas, *Epistolario* que el escritor filipino intercambió a lo largo de su vida con amigos y contemporáneos, publicada en tres tomos bajo la dirección de Teodoro M. Kalaw. Estas cartas constituyen por sí solas un documento excepcional sobre los avatares de su vida y su obra, y, curiosamente, no hemos encontrado hasta el momento ningún estudio detallado de las mismas.

### **Creación, publicación y acogida del *Noli***

Durante su estancia en España en el año 1886 Rizal concibió la idea de escribir un libro sobre las Filipinas y para ello propuso a sus amigos de la colonia filipina en Madrid que colaboraran en la empresa, exponiendo claramente lo que una y otra vez Rizal llamará a lo largo de su vida las “enfermedades” del país. La propuesta de Rizal era que cada uno de ellos escribiera un capítulo, sin embargo, a pesar de que en un primer momento todos sellaron el pacto, la empresa no se llevó a buen término -sin que sepamos cuáles fueron los motivos- y de ahí que Rizal decidiera escribir la obra por sí mismo en forma de novela (Bernad 55). Aproximadamente la mitad del *Noli* se redactó en España; la primera versión estuvo lista en Francia y se revisó y completó en Alemania. Dentro del proceso de creación de la obra es interesante el hecho de que Rizal escribió el *Noli* cuando llevaba cinco años fuera de Filipinas, es decir, la escritura estaba basada en el recuerdo de sus experiencias infantiles y juveniles, y por las informaciones que le llegaban a través de sus amigos, familia, ciertos periódicos... De la

misma manera, el protagonista masculino de la novela, Crisóstomo Ibarra, tras una ausencia de siete años en los que ha viajado, vivido y educado en distintas ciudades europeas regresa a Filipinas, y después de varios días en la isla en determinados momentos duda de cuanto ve y ante el asombro que le producen ciertos aspectos de la vida de sus paisanos se pregunta si conoce realmente a la gente de su tierra natal, es decir, llega a sentirse extranjero en su propia patria: la educación, la cultura lo alejan de ellos. Finalizada la escritura del *Noli* comienza lo que sin duda podríamos calificar como la odisea para su publicación. De nuevo, el *Epistolario* nos da una abundantísima información y, aunque no es nuestro propósito hacer un análisis detallado, sí queremos llamar la atención sobre algunos aspectos que nos parecen relevantes para el propósito de este análisis. Para ello, sin ser exhaustivos, las cartas en las que se hace referencia explícita al *Noli* y que nos interesan pueden agruparse como sigue<sup>3</sup>:

- a) sobre las dificultades que encontró la obra
  - económicas: tomo I, n. 109; tomo I, n. 110
  - rechazo por parte de los lectores: tomo II, n. 174; tomo II, n. 175; tomo II, n. 347
- b) alabanzas: tomo I, n. 133; tomo I, n. 134; tomo I, n. 140; tomo II, n. 167; tomo II, n. 186
- c) las que tratan de dar una explicación al rechazo: tomo I, n. 136; tomo II, n. 177

Rizal tardó aproximadamente un año en conseguir que se publicaran los primeros ejemplares del *Noli* debido a cuestiones económicas ya que ni él ni sus mejores amigos contaban con el dinero que se les pedía. Poco a poco fue consiguiéndolo aquí y allá, y se fueron haciendo tiradas a veces simplemente de ocho o diez ejemplares; con el dinero recaudado se preparaban más ejemplares, etc. Tras estas primeras dificultades, Rizal sintió la desolación al ver el rechazo de la obra por parte de sus propios paisanos de la colonia filipina en Madrid en la que él había puesto tanta fe. No ocurrió así en la colonia de Barcelona donde se leía el *Noli* con avidez, se animaba a Rizal a seguir con su labor creativa y se le pedía constantemente que enviara más ejemplares. Así se expresa Rizal en una carta enviada a su amigo Ponce el 16 de junio de 1888:

[...] Mi vista, ahora, al buscar en Europa corazones amigos, se fija más en Barcelona que en otra parte. En Madrid, en donde yo contaba tantas amistades, entre los paisanos, fué donde mi obra no sólo no encontró apoyo, sino que ni pudo entrar, gracias al abandono y á la singular conducta de los demás, según el amigo, último parece que allá me queda... (Tomo II, n. 174)

¿Por qué Barcelona, “la capital industrial de España” como la llama más adelante en esta misma carta, sí conecta con la obra de Rizal y no Madrid?. Quizás sea precisamente porque es realmente el centro económico de España con todas las implicaciones que esto conlleva: más movimiento, más apertura y, en nuestra opinión, aún más importancia cobra el hecho de que en Barcelona ya se estaba dando un fuerte sentimiento nacionalista. El contacto de la colonia filipina en Barcelona con las ideas del movimiento nacionalista catalán debió alentar sin duda el espíritu de estos filipinos haciéndolos más permeables a las ideas del *Noli*. Junto con estos “patriotas”, destacan las cartas en las que se alaba la obra de Rizal y en las que encontramos las primeras críticas “literarias” por parte de sus amigos y enemigos.

Una vez más el epistolario nos ofrece información relevante en este duro proceso de acogida del *Noli*. En una carta enviada a Rizal y fechada en mayo o junio de 1887 se lee:

[...] Aun no he podido [terminar de] leer su libro de V., estoy á la [mitad; sí] hubiera de referirle las admirables impresiones que he tenido durante su lectura, tendría que llenar muchos p[ar]tejos; baste decirle *que ha despertado gran entusiasmo en los pocos que han sabido entenderlo* (Tomo I, n. 136; la cursiva es nuestra).

Un año más tarde el propio Rizal le envía a su amigo Ponce una misiva en la cual alude al mismo problema de falta de entendimiento y además critica el desinterés de muchos que ni se han tomado la molestia de leer la obra y repiten como papagayos lo que oyen a su alrededor:

[...] El que juzguen mal mi obra después de haberla leído no me lastima ni me pone tan triste porque *lo más que esto puede demostrar es que yo he escrito mal; pero el que lo juzgen mal y se hagan eco de otras versiones sin haberla leído me dice mucho, que muchos ladrillos son todavía barro y no se puede construir la casa*. (La cursiva es nuestra. Tomo II, n. 177)

Ante esta falla de comunicación con sus lectores, Rizal se plantea la posibilidad de haber cometido un error en el método, es decir, de no haber utilizado el estilo apropiado, una especie de lengua franca, fácilmente comprensible por sus lectores. Junto a ello se trasluce en estas cartas la queja que se repite constantemente en el *Noli* y que constituye para Rizal una de esas “enfermedades” que están martirizando la patria, es decir, la falta de preparación de sus compatriotas para hallar la medicina curativa.

Dificultades, rechazo incluso por parte de los filipinos dentro y fuera de Filipinas, censuras...¿dónde está el problema?, ¿por qué creó tanta polémica?, ¿fue simplemente el mordaz ataque a las entidades religiosas que dominaban y ahogaban las Filipinas?, ¿se reduce todo a una mala interpretación? En

primer lugar, debemos recordar que la obra de Rizal no se reduce al *Noli*, sino que anteriormente a esta publicación Rizal ya se había destacado como poeta y como articulista. No podemos dejar de mencionar el hecho singular de que escribió su primer poema, por el que ganó un premio literario, cuando apenas tenía diez años de edad; este poema, “A mis compañeros de mi niñez”, es una defensa de la lengua tagala y de la patria. Todo lo cual hace que ya antes de la publicación del *Noli* Rizal fuera considerado como persona non grata en muchos círculos y sus amigos, sobre todo de Manila, le escriben pidiéndole que no regrese y que si lo hace tome todas las precauciones posibles, incluso un tal Felipe Zamora le dice “No vuelva aquí sin cambiar de Nacionalidad” (Tomo I, n. 100) con fecha de mayo de 1886, es decir, un año antes de la publicación del *Noli*. De esta manera, se fue forjando una imagen (¿equívoca?) de Rizal como héroe nacional que, sin duda alguna, se elevó a la máxima potencia con su fusilamiento convirtiéndolo no sólo en un héroe sino también en mártir. La bibliografía que tenemos de Rizal insiste una y otra vez en este aspecto, unas veces de forma un tanto fanática (Magtanggul; África; López Rizal; Capino; Gagelonia), crítica otras veces (Caudet; Adib Majul; Rafael); sin embargo, notamos una carencia estudios de tipo literario que traten de combinar los entresijos de la novela con los planteamientos nacionalistas. Y sin embargo, como señala Doris Sommer, existe una notable coincidencia entre el establecimiento de naciones modernas y la proyección de una historia ideal a través de las novelas, y aun añade que quizás “the most stunning connection is the fact that authors of romance were also among the fathers of their countries, preparing national projects through prose fiction, and implementing fundacional fictions through legislative or military campaigns” (Sommer 73). Apunta Sommer cómo a través de estas novelas los autores tratan de alguna forma de cubrir los vacíos epistemológicos que la historia deja abiertos para proyectar un futuro ideal. Así ocurre en obras que se han erigido como clásicas en muchos países de Hispanoamérica: *Amalia* en Argentina, *Sab* en Cuba, *María* en Colombia, *Martín Rivas* en Chile, *Iracema* en Brasil, *Aves sin nido* en Perú y *Enriquillo* en la República Dominicana (Sommer 76). Nuestra propuesta es que a pesar de estar separadas por el océano Pacífico, el *Noli* me tangere en Las Filipinas es perfectamente estudiable siguiendo las premisas aplicadas por Doris Sommer en Latinoamérica y ha de ser considerada dentro de la misma tradición novelística.

### **María Clara: el estado de la Patria**

María Clara es el personaje femenino principal y, si bien es cierto que todos los personajes de la obra no tienen importancia en cuanto a seres individuales de carne y hueso sino como personajes tipo que representan las

diferentes clases sociales y de poder que convivían en las Filipinas de la época colonial, María Clara adquiere un valor añadido en cuanto a que su preponderancia en la novela no destaca por representar a la mujer filipina de cierta clase social, sino porque simboliza el estado en que se encuentra la “nación” y la esperanza que puede modificar esa situación. En otras palabras, el personaje de María Clara ha de ser interpretado en dos niveles diferentes (Terrenal):

Maria Clara is, first, on the level of reality in the context of the story, the artistically evoked picture of the heroine of his novel, but on the level of the ideality or *mythos* which underlines the context of the entire dramatic work, she is at the same time the symbol of Rizal's fatherland (*ibid.*:61)<sup>4</sup>. Similarly, Retana (138)<sup>5</sup> considers the good and self-sacrificing Maria Clara the symbol of the Motherland. He believes that this passionate novel produces through the heroine a vision of Filipino life in all its aspects, but most especially in its politico-social aspects (*ibid.* 132) ( 3)

A pesar de que su aparición física en la obra no sea tan destacada como la de otros personajes, es preciso señalar que éstos se mueven y actúan en relación a lo que ella significa aunque ella no esté presente. En este juego de relaciones hay tres personajes que están especialmente ligados a la figura de María Clara: Crisóstomo Ibarra, el padre Dámaso y Elías, tal y como expone Terrenal. Éste crítico establece el simbolismo de los lazos que unen a estos personajes en los siguientes términos: Padre Dámaso—> catolicismo; Ibarra—> educación y libertad; y Elías—> el contacto con la masa rural y las minorías no cristianas (6-12), y concluye su artículo afirmando que el personaje de María Clara sigue vivo hasta nuestros días y continúa representando el auténtico sentido que ha de tomar el proyecto de la constitución de la nación filipina y para que los filipinos no olviden el sacrificio de Rizal y de otros tantos que padecieron por la patria (16-17).

Aceptamos la reiterada idea de que María Clara simboliza la nación filipina, ahora bien creemos que hay que matizar cuáles son los elementos que nos permiten hablar de “nación” y cómo funcionan cuando los aplicamos a las Filipinas de la época que rememora el *Noli*. Los pilares sobre los que se sustentan los movimientos nacionalistas son fundamentalmente tres: memoria de un pasado común, unos lazos lingüísticos y culturales, y la conciencia de afinidad entre los integrantes del grupo nacional (Fox 17). Estos son los elementos que necesitan aunarse para *construir* la nación, es decir, hasta que no se consigue la conjunción de estos tres procesos estaríamos en lo que bien podríamos denominar como estado pre-nacional. En otras palabras: grupo, lengua y costumbres/cultura. Ahora bien, si volvemos la vista a la nación que se nos presenta en el *Noli*, lamentablemente creemos que ninguno de estos tres factores está funcionando acorde a los proyectos nacionalistas teóricos. Así pues, las Filipinas de Rizal están aún

lejos de constituir una nación, es más, están estancadas en ese estado que hemos denominado como pre-nación. En el *Noli* sobre los tres aspectos lo que más se enfatiza y critica es el hecho de que si nada funciona es porque no hay una conciencia de grupo, un grupo que sepa utilizar los otros dos valores en función de una conciencia nacional: existe una lengua (el tagalo<sup>6</sup>), existen unas costumbres y una cultura anterior al estado colonial, pero no existe el espíritu de grupo y, como veremos, parece que no va a existir, que es un deseo, una “historia ideal” (Sommer) que se ahoga en la novela. Pero, analicemos el personaje de María Clara a través de esa concepción “mítica” y su elaboración literaria a lo largo de la obra.

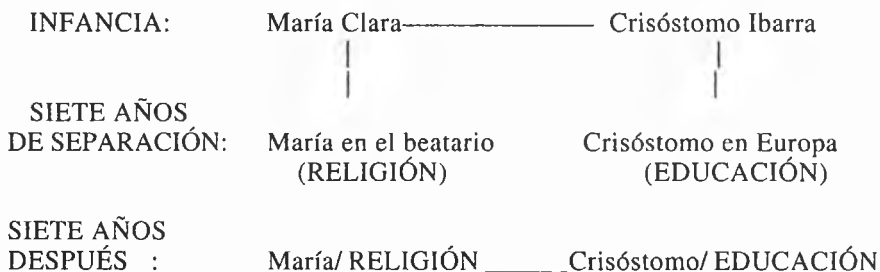
María Clara, como ya señalé más arriba, aparece en pocas ocasiones de forma física en la obra, aunque podríamos considerarla como un personaje omnipresente. Lo primero que se nos dice de ella es que su madre murió en el parto y que Fray Dámaso la llevó al bautismo; después sigue una descripción física, es hermosísima aunque con ciertos rasgos de europeización. Más adelante se la considera “ídolo de todos” y se la describe tal y como era contemplada durante las procesiones: pura, infantil y alegre. Inmediatamente después se anuncia el paso de niña a mujer (alrededor de los 13 años) y es entonces cuando se la encierra en un convento para “recibir la severa educación religiosa”. En el capítulo VII (“Idilio en la azotea”) María Clara aparece elegantemente vestida y con un rosario como brazalete, acompañada de su tía en la iglesia. En este capítulo ocurre el reencuentro con Crisóstomo Ibarra, lo cual produce una gran ansiedad en la joven. Es aquí también cuando el capitán Tiago, su padre, decide que ya es tiempo de sacarla del beatario puesto que ya han transcurrido siete años y hay que borrar la palidez de su rostro. El primer encuentro con Ibarra se produce en la azotea de la casa del capitán Tiago donde hablan amorosamente al principio y después pasan a un episodio de preguntas, recriminaciones, celos, sobre todo por parte de María Clara hacia el joven ya que piensa que durante los años de ausencia se habrá olvidado de ella al conocer a otras mujeres. La salida del beatario disgusta al padre Dámaso. María Clara y su tía salen para el pueblo para que, según el capitán Tiago, María Clara recupere el color. Gran alegría en la gente del pueblo por su llegada y turbación en el padre Salví -quien siente una atracción sensual hacia ella-. Crisóstomo llega al pueblo, habla de nuevo con María Clara y le anuncia la preparación de una fiesta. Para la fiesta se dirigen a un bosque y van en barcas. Aquí conoce María Clara al piloto, Elías. A petición de todos María Clara canta una canción, una canción triste que versa sobre la patria. Sufre un gran susto cuando Ibarra se lanza al agua para ayudar al piloto que lucha contra un caimán. Ya llevan varios días en el pueblo y se nos da otra descripción de María Clara, pero ahora totalmente distinta: el color ha vuelto a su rostro, el ánimo feliz e infantil que había perdido también. Es la admiración de todos y cuando algunas mujeres pasan a su lado dicen



“¡Parece la Virgen!”. Sin embargo, tiempo después al pasear por una calle del pueblo, se encuentra con un mendigo y con Sisa cuyas historias le causan una gran desazón y tristeza. Poco después se produce el accidente (intento de asesinato) de Crisóstomo Ibarra, primera vez que María Clara se desmaya. La siguiente vez que aparece en la novela es decisiva: Ibarra intenta matar al padre Dámaso, pero la mano de María Clara se lo impide. A partir de este momento en todas su apariciones está llorando, lánguida, sin fuerzas, desmayada, postrada en la cama. Acercándonos al final de la novela se produce el último encuentro entre María Clara y Crisóstomo de nuevo en una azotea. Otra vez se nos describe a María Clara: sin adornos, pura, virginal. Confesión dolorosa a Ibarra de todo lo ocurrido. Antes de despedirse de Ibarra y ante la pregunta que le hace éste sobre su casamiento con Linares, ella le responde que sólo ama una vez. Cuando María Clara lee en los periódicos que Crisóstomo ha muerto, decide no casarse, habla con el padre Dámaso -su padre genético- y le dice que quiere volver al convento para ser monja o morir. Finalmente se encierra en el convento y la novela termina con una escena de novela gótica, y se nos dice que nunca más se supo nada de María Clara.

Tras este esquemático recorrido podemos remarcar una serie de elementos curiosos:

a) María Clara ha estado “ausente” (encerrada) durante siete años. Este encierro significó dos cosas: por un lado, la pérdida de contacto con el mundo real e inmersión en el mundo de la religión; por otro lado, supuso la separación de Crisóstomo Ibarra. Más interesante aún es el hecho de que poco después de que María Clara fuera encerrada en el convento, don Rafael Ibarra -padre de Crisóstomo- decide sacrificar el amor por su hijo enviándolo a Europa a estudiar tratando de convencerle de que es lo mejor para él y para su patria. Entretanto, el padre de María y el de Crisóstomo conciertan el futuro matrimonio de sus hijos, lo que hace felices a ambos jóvenes. Lo que tenemos aquí podríamos esquematizarlo de la siguiente manera:



Sintetizamos así una de las ideas fundamentales del pensamiento de Rizal no sólo en el *Noli*, sino en toda su producción. No podemos aceptar ciertas

acusaciones que, por ejemplo en algunas de las cartas recogidas en el *Epistolario*, se hacen contra él como antirreligioso, nada más lejos de la realidad. Es cierto que en el *Noli* las entidades religiosas están mordazmente criticadas, pero cebándose esta crítica en unos representantes eclesiásticos con muy poca preparación cultural (*Noli* 51); y también cierto tipo de religión, la falsa, la exterior, pero no la religión interior ya que Rizal era consciente de que en Filipinas para salvar a la patria, para constituir una nación, era preciso mantener la religión (Bonoan). Incluso cuando se nos da la descripción del joven Ibarra, símbolo de la educación que ha de encaminar la patria, nos queda bien claro que en él ambos elementos están fusionados:

Su aventajada estatura, sus facciones, sus movimientos respiraban, no obstante, ese perfume de *una sana juventud en que tanto el cuerpo como el alma se han cultivado a la par*. (*Noli* 52; cursiva nuestra)

y, por supuesto, tampoco María Clara es una “india” analfabeta, aunque no ha visto mundo y su visión por tanto de la realidad está cercenada, lo cual Rizal trata de solucionar sacándola del beatario.

b) María Clara no llegó a conocer a su madre y casi al final de la obra descubrimos con ella que su verdadero padre no es capitán Tiago, sino el padre Dámaso. ¿Cómo hacer encajar esta revelación que nos convierte a María Clara en una mestiza con el simbolismo que venimos manteniendo de María Clara = Patria? Ya dijimos más arriba que para elevar a su justa medida la realidad del concepto de patria en Filipinas, Rizal considera indisoluble la alianza entre la religión y la cultura. Además, Rizal añade un aspecto más que de nuevo encontramos en toda su producción: la necesidad que tienen las Filipinas de la metrópoli; necesitan a España porque todavía la nación no está constituida, no tiene las bases necesarias para mantenerse sola y si se desliga totalmente de la metrópoli no va a poder desarrollarse ni alcanzar por sí misma el progreso. Así pues, no es tan descabellada la idea de convertir al padre Dámaso, cuyos valores simbólicos serían la religión y España, en el padre de María Clara = Patria. María Clara es el objeto de deseo del protagonista y ella es “that which he must possess in order to achieve harmony and legitimacy” (Sommer 85), y así lo manifiesta el protagonista masculino en su primer encuentro en solitario con María Clara:

Me parecía que eras el hada, el espíritu, *la encarnación poética de mi patria*, hermosa, sencilla, amable candorosa, *hija de Filipinas*, de *ese* hermoso país que une a las grandes virtudes de la madre España las bellas cualidades de un pueblo joven, como se unen en todo tu ser todo lo humano y bello que adornan ambas razas, y por eso tu amor y el que profeso a mi patria se funden en uno solo (87. Las cursivas son nuestras)

Efectivamente la visión que nos ofrece aquí Crisóstomo-Rizal es la idealización de la patria, es consciente de que no es una realidad y si no por

qué decir “de ese hermoso país”, “ese” cuando realmente debiera decir “este”. En definitiva, María Clara se nos convierte de este modo en una hija adoptada (= la colonia) que se sacrificará por contentar a sus padres: la honra de su madre (=la tierra) y evitar el dolor de su padre adoptivo y la honra de su padre genético (= la metrópoli) (Fanon 490).

c) El personaje de María Clara va cambiado en consonancia con los acontecimientos de la historia, es decir, en relación con los éxitos y fracasos de Crisóstomo. Desde el momento en que María Clara y Crisóstomo se juntan de nuevo en un suelo común, comienza el viaje odiseico en busca de la configuración de la nación con el entrelazamiento de los elementos señalados en los puntos anteriores. Así, María Clara recién salida del beatario está pálida, sin fuerzas, llena de religión, pero sólo religión y eso no basta para enfrentarse al mundo, por eso flaquea:

sintió esa vaga melancolía que se apodera del alma cuando se deja para siempre el lugar en donde fuimos felices, pero otro pensamiento amortiguó ese dolor (84)

La lectura rizalina que se nos ocurre es que había llegado el momento de abandonar el adormecimiento en que estaba sumida la patria en las exclusivas manos de las religión e impregnarse de otros valores, aun a riesgo de sufrir. Vencido el primer momento de debilidad, el personaje cada vez aparece más idealizado, todo es positivo, vital, virginal, como la auténtica hija de Filipinas con la que soñaba Ibarra en Europa. El propio narrador omnisciente nos enfatiza este hecho cuando ante el susto que se lleva la protagonista al sentir en peligro la vida de Crisóstomo en la lucha con el caimán añade a María Clara una característica que él atribuye exclusivamente a las mujeres filipinas:

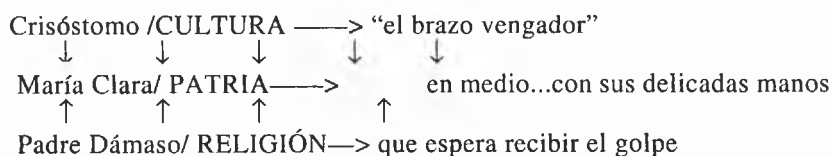
[...] cayó otro cuerpo al agua; apenas tuvieron tiempo de ver que era Ibarra. *María Clara no se desmayó porque las filipinas no saben aún desmayarse* (195. La cursiva es nuestra)

La felicidad de María Clara coincide con los éxitos de Crisóstomo, todos -excepto los curas- lo alaban, incluso los periódicos. El primer triunfo decisivo es el permiso para construir la escuela, base fundamental para desarrollar la cultura de un pueblo. Sólo en un momento antes de la fatal caída, se ve turbada la felicidad de María Clara. Recordemos que ha estado encerrada sin contacto alguno con el mundo, de ahí que en el primer paseo que da por el pueblo con sus amigas su inocencia y el mundo perfecto que la religión había creado en su mente chocaran con la cruda realidad: el pueblo, la gente desamparada que sufre en silencio (235). Sin embargo, no es hasta el intento de asesinato de Crisóstomo (cap. XXXII: La cabria) cuando asistimos al retroceso de María Clara: su primer desmayo (272); por tanto, ¿quiere esto decir que no es ya tan filipina como lo era antes según

palabras del narrador de que “las filipinas no saben aún desmayarse”? Creemos que es a partir de aquí cuando el idealismo del comienzo empieza a derrumbarse, si bien la gota que colma el vaso será el enfrentamiento físico entre Dámaso y Crisóstomo que termina con las siguientes palabras del narrador:

Levantó el brazo; pero la joven, rápida como la luz, se puso en medio, y con sus delicadas manos detuvo el brazo vengador: era María Clara. (288)

Es quizás éste el momento más sobrecogedor de toda la novela ya que si lo interpretamos desde el punto de vista simbólico, vemos claramente que la “ilusión” del comienzo está ahora trastocada completamente:



Es decir, lejos de aunarse los que Rizal consideraba pilares para la patria filipina, se enfrentan, se pierde toda racionalidad y compostura. La postura equilibrada y serena del hombre ilustrado que abogaba por el diálogo y no por la lucha -Crisóstomo Ibarra-, se ve minada. La religión se vuelve irrespetuosa y calumnia la memoria del padre muerto. Finalmente, en medio, delicada, la que va a recibir el golpe es María Clara -la patria-. Sin embargo, Rizal no permite que el hecho llegue a sus últimas consecuencias y hace que Ibarra/CULTURA avergonzado salga corriendo. A pesar de todo el error ya está cometido y a partir de este momento la novela avanza hacia la tragedia.

Paralelamente al desmoronamiento anímico de María Clara ante la vida real, observamos una vuelta progresiva a la religión que se acerca cada vez más a la situación de encierro del comienzo de la novela. Lo que al dejar el convento fue melancolía ahora se convierte en deseo de volver a ese lugar donde era feliz. Es sobre todo a partir del capítulo LVIV (“Examen de conciencia”) cuando aumentan las referencias a la palidez, debilidad, encierro, rezos y el volver una y otra vez a la imagen de la Virgen. La Virgen / madre biológica aparecen contrapuestas en estos momentos de desmoronamiento, tomando finalmente la Virgen el lugar que debería ocupar la madre biológica si viviera, tal y como aparece contrapuesto en estas dos citas:

María Clara había recaído momentos después de haberse confesado, y durante su delirio no pronunciaba más que *el nombre de su madre*, a quien ella no había conocido (351)

=====

María Clara movió la cabeza negativamente, cerró con llave la puerta de su alcoba y sin fuerzas se dejó caer en el suelo, al pie de una imagen, sollozando:

-¡Madre, madre, madre mía!

.....

María Clara no se movió: un estertor se escapaba de su pecho [...] la joven continuaba aún inmóvil, iluminada por los rayos de la luna, al pie de la imagen de la *madre de Jesús* (462)

No deja de parecernos extraño que en un momento de delirio se dirija a su madre, no como “madre” sino por su nombre. Sin embargo, en el segundo pasaje, cuando le dicen a María Clara que la van a casar con Linares, desesperada acude a la imagen de la Virgen con la que ha convivido desde que nació y sin dudar la llama “madre”. De nuevo parece que la mano del narrador omnisciente nos envía un destello: hasta ahora siempre se nos hablaba de la Virgen, imágenes de la Virgen o simplemente “una imagen”, sin embargo después de hacer que María Clara invoque a la Virgen llamándola “madre”, nos aclara que la imagen es de “la madre de Jesús”; si volvemos por unos momentos al plano simbólico, la figura de Jesús representa al Hijo que sacrificó su vida por la salvación de los hombres de la misma manera que ahora, María Clara, hija de esa misma madre tiene que sacrificar su amor y su libertad por salvar la honra de sus padres y de la madre que nunca conoció.

Poco a poco María Clara entra en una fase terminal anunciada por unas palabras que emite su tía creyendo que la joven está durmiendo:

-¡Vamos, se ha dormido! -dijo la tía en voz alta- como es joven no tiene ningún cuidado, duerme *como un cadáver*.

Cuando todo estuvo en silencio, ella se levantó lentamente y paseó una mirada alrededor. Vio la azotea, los pequeños emparrados, bañados por la melancolía de la luna.

-¡Un tranquilo porvenir! ¡Dormir como un cadáver!-murmuró en voz baja y se dirigió a la azotea.

La ciudad dormía [...]. La joven levantó los ojos al cielo de una languidez de zafir; quitóse lentamente sus anillos, pendientes, agujas y peineta, colocándolos sobre el antepecho de la azotea y miró hacia el río. (462)

María Clara se ha convertido en un muerto viviente, un cadáver -que es lo que significa para ella el “porvenir tranquilo”- ya que ¿qué puede ser ese porvenir tranquilo sino el volver al beatario, el único lugar donde fue feliz?. María Clara/la patria se rinde, se desmorona y vuelve al estado inicial, nada se ha avanzado desde el comienzo de la novela. Por última vez María Clara se presenta ante Crisóstomo y lo hace despojándose de todo adorno externo retornando a aquella imagen pura, virginal del comienzo y se confiesa ante él: ha sacrificado todo cuanto ella deseaba por el bienestar de sus padres. Finalmente volverá al convento.

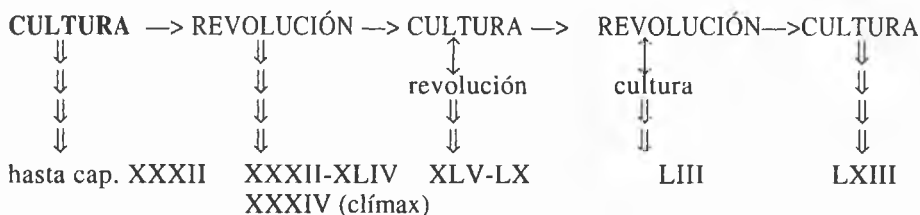
d) *La monja del hábito mojado* y hecho jirones. Entramos en las últimas páginas de la novela. Al parecer han transcurrido varios meses y todo es desolación. Los personajes que han desempeñado un papel importante en la novela o han muerto (el filósofo Tasio, Elías, el padre Dámaso...) o han salido de las Filipinas (Crisóstomo que tiene que huir, el teniente que decide irse a la metrópoli...) o son muertos vivientes (el desolado capitán Tiago y la propia María Clara). Pero antes de dar fin a su obra, Rizal añade un suceso ultrarromántico: una noche de tormenta se ve a una monja, que el narrador no identifica pero que fácilmente reconocemos como la virginal María Clara, en la azotea del convento con los brazos suplicantes extendidos hacia el cielo. Por medio de varias interrogaciones retóricas el sagaz narrador se pregunta quién será la virgen, la esposa de Jesucristo que así se lamenta, si será que “¿habrá abandonado el Señor su templo en el convento y no escucha ya las plegarias?, ¿no dejarán tal vez sus bóvedas que la aspiración del alma suba hasta el trono del Misericordiosísimo?” (489). Las respuestas las obtenemos después cuando se nos explica que un representante de la autoridad, enterado de lo ocurrido durante la noche en la azotea, fue al convento para informarse y cómo apareció ante él una monja con el hábito mojado y hecho jirones que “pidió el amparo del hombre contra las violencias de la hipocresía delatando horrores” (489). Sin embargo, fue tomada por loca y permaneció encerrada en el convento. Tiempo después alguien más pensó de forma diferente en cuanto a lo que ocurrió y fue a buscar a esta monja, sin embargo “la abadesa no permitió que se visitase el claustro, invocando para ello el nombre de la religión y de los santos estatutos” (490). Como consecuencia nada más se supo del asunto “como tampoco de la infeliz María Clara” (490).

Una vez más hemos de acogernos al simbolismo del personaje de María Clara para interpretar estos pasajes finales. No cabe duda de que María Clara/Patria encerrada de nuevo en el convento no ha encontrado la felicidad que encontró en otro tiempo porque antes no conocía el mundo, era un Segismundo calderoniano; sin embargo, la segunda vez que se encierra su situación es diferente. Rizal no podía permitir que toda la labor de Ibarra, el sacrificio de Elías, etc, cayeran en la nada. La Patria se ha visto sacudida fuertemente, se ha lanzado una llamada, se ha sembrado la semilla de la que hablaba el filósofo Tasio, y, por eso, la Patria oprimida de nuevo por el aferrante yugo de la religión se ahoga (ni siquiera las plegarias pueden salir, al menos no las que ellos no quieren que salgan). El poder celestial le ha sido vedado. Cuando tiene la oportunidad de exponer sus quejas ante un igual, un paisano, lo único que recibe es el calificativo de loca -al igual que Rizal se verá abandonado por muchos de sus compatriotas- y es condenada a seguir encerrada. No deja de ser significativo el hecho de que en esta novela hay tres personajes que terminan con el sambenito de “locos”: el poeta<sup>7</sup>, el filósofo Tasio y, finalmente, María Clara. Esta demencia producto de defender la verdad tiene distintas consecuencias para cada uno: el poeta deja

de escribir antes de que se le tache de loco; Tasio está feliz porque dice que como lo consideran un loco no dan importancia a sus palabras y así el puede decir lo que quiere; María Clara es encerrada.

## Conclusiones

En esta interpretación del personaje femenino principal insistimos en que su ascensión y caída están marcadas por el ritmo de los acontecimientos de tipo socio-políticos que se derivan de los intentos de mejorar el país del joven ilustrado recién llegado de Europa. Dos son sobre todo los elementos que entran en conflicto: la idea de la EDUCACIÓN vs. REVOLUCIÓN. Si tratamos de marcar una línea de evolución cronológica de estas dos concepciones, obtendríamos un esquema así:



La cultura va a venir de la mano de Ibarra -labor ya iniciada por su padre- para completar las necesidades de la patria que en estos momentos casi levita en manos de la religión. Los progresos del joven que se ven acompañados del despertar y recuperación de María Clara. En entonces cuando María Clara, es decir, la Patria tendría aunados todos los componentes por los que Rizal abogaba para conseguir hacer progresar las Filipinas: religión, cultura y España -simbolizada en el mestizaje de María Clara al ser hija de india y español-. Sin embargo, se produce el intento de asesinato de Ibarra (Cultura) y se le advierte que tiene ya enemigos en las altas y bajas esferas; hay una pequeña revuelta durante una obra de teatro, le piden a Ibarra que la detenga, pero está vencido, no sabe qué hacer y tiene que pedirle a Elías que se haga cargo. Es la primera vez que la CULTURA se ve incapacitada para actuar y después, cuando Ibarra trata de matar al padre Dámaso, toda la moderación que trata de imponer a través de la educación se convierte en barbarie. Como consecuencia de estos hechos María Clara se debilita y empieza su "enfermedad". El siguiente descenso se produce cuando Elías e Ibarra debaten sobre estos términos y tratan de llegar a un equilibrio que hasta cierto punto se consigue cuando Elías convence al jefe de los tulisanes para que espere a ver si Ibarra consigue triunfos sin usar la fuerza. Sin embargo, de nuevo todo fracasa y se trastocan las posiciones: el propio Ibarra, desolado, opta por la revolución y Elías es el que dice que medite lo que va a hacer pensando sobre todo en los que van a sufrir

realmente las consecuencias: el pueblo llano. Finalmente, las ideas que Rizal nunca abandonó vuelven a aparecer cuando Elías antes de morir -ya Ibarra ha salido huyendo- le entrega el oro a Basilio y le dice “¡Estudia!”, con lo cual prevalece la idea de que es mejor la educación que la fuerza bruta. En esta novela el final deseado, la unión de los protagonistas, no se produce dado que los obstáculos sociales no han sido superados y por ello, termina en tragedia al igual que ocurría en obras como *Sab, María y Aves sin nido* (Sommer 82).

Tenemos así una estructura circular: la esperanza en la cultura arranca la novela, se pierde después, pero se recupera al final como un grito desesperado. Esta circularidad aparece también marcada por otros hechos: a) la fiesta: la obra comienza con una fiesta que da el capitán Tiago en honor de Ibarra y que además constituye la liberación de María Clara del beatario. Acercándonos al final de la obra Tiago organiza otra fiesta esta vez para celebrar el futuro casamiento de María Clara con Linares, lo cual no deja de simbolizar el encierro que más adelante se producirá; b) el encierro en una entidad religiosa: María Clara comienza en el beatario y termina fatalmente encerrada en un convento para siempre; c) la azotea: la primera conversación entre Crisóstomo Ibarra y María Clara se produce en la azotea de la casa de Tiazio y simboliza el reencuentro, y la última vez que se ven también es en una azotea y esta vez para despedirse para siempre. Todas estas coincidencias que apoyan la idea de circularidad nos hacen pensar que en realidad no se ha avanzado nada ya que volvemos una y otra vez al punto de arranque, lo cual nos parece que cuadra perfectamente con la tesis del pensamiento rizalino que queremos defender: desde el primer poema que escribió hasta su último escrito, Rizal insiste en el hecho de que lo que ahoga la patria no es en sí la intolerancia de las órdenes religiosas, sino la falta de unidad y preparación del pueblo filipino. El pueblo filipino, especialmente en la época que representa el *Noli* no tiene conciencia de nación, ni tiene la educación necesaria para nada, ni para elevar la cultura ni para la revolución ya que en ambas fracasa. Por eso, creemos que esta obra, como toda la obra rizalina, no debe leerse como incitadora a la revolución sino más bien como una advertencia. El propio Rizal en una de sus cartas a Del Pilar, fechada en enero de 1889, dice que escribió el *Noli* “para despertar los sentimientos de mis paisanos” (2: n. 218) y no a la revolución, aunque era consciente de que si no se daban las reformas desde arriba, vendría la revolución desde abajo (Caudet 597). Con todo, tampoco nos parece aceptable el negar rotundamente que Rizal optase en determinado momento por la salida revolucionaria (Caudet 597), puesto que él mismo en una carta a Ponce dice:

Lo principal que se debe exigir al filipino de nuestra generación no es ser literato, sino ser buen hombre, buen ciudadano que ayude con su cabeza, con su corazón y *si acaso con sus brazos al progreso del país*. Con la cabeza y con el corazón podemos y debemos trabajar siempre; *con los brazos, cuando llegue el momento* (2: n. 177)



una vez más, vemos corroborado cómo el énfasis no es tanto la negativa a la revolución sino más bien al hecho de que aún no es el momento propicio. Nuestra tesis es que con el *Noli*, Rizal lo que pretende, además de denunciar magistralmente la pirámide social de las Filipinas de aquella época, es esencialmente denunciar la falta de preparación para todo de los filipinos y por eso dice que hasta que no se consiga la unión, la hermandad y la cultura no se puede modificar la estructura socio-política del país para constituir la verdadera nación filipina; y así como María Clara vuelve a estar encerrada en el convento, la Patria seguirá oprimida hasta el momento oportuno. De ahí, sin duda el título bíblico *Noli me tangere* (Bernad 55; Staley Johnson 155).

No nos cabe duda de que Rizal fue un hombre moderado en sus ideas, sin embargo creemos que su fusilamiento contribuyó a crear esa imagen de patriota-mártir-revolucionario que a modo de espejos valle-inclanescos han deformado el mensaje del escritor filipino.

## NOTAS

1 Sobre el movimiento nacionalista vasco desde sus orígenes hasta nuestros días contamos con los numerosos y extraordinarios trabajos de Jon Juaristi. Entre las obras más destacadas están *Vestigios de Babel: para una reconstrucción de los nacionalismos españoles*; *El linaje de Aitor o la invención de la tradición vasca*; *El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos*. El "dolor de la España del 98" y las distintas teorizaciones sobre la nación española (Blas Guerrero; Fox) han dado paso también a una introspección sobre los procesos de creación de comunidades nacionales a partir de las viejas colonias.

2 A partir de ahora emplearemos la abreviatura *Noli* para referirnos a la novela rizalina.

3 A partir de ahora y cada vez que utilicemos una referencia extraída del *Epistolario*, identificaremos la cita con el número del tomo y el número con el que está catalogada la carta.

4 Ante Radaic. *José Rizal, Romántico Realista*. Manila: University of Santo Tomas Press, 1961 citado por Quintin C. Terrenal (1976)

5 Wenceslao E. Retana. "Rizal -An Appraisal, " Prologue to the Filibusterismo. In *Rizal*, pp. 122-154. Manila: Jose Rizal National Centennial Commission, 1961 citado por Quintin C. Terrenal.

6 No deja de ser llamativo el hecho de que Rizal escribiera el *Noli* no en tagalo sino en español, convirtiéndose éste en una especie de lengua franca.

7 El poeta aparece en el segundo capítulo del *Noli* y ante la pregunta de por qué dejó de escribir que le hace Ibarra, contesta:

-¿El por qué? Porque no se invoca a la inspiración para que se arrastre y mienta. A uno le han formado cusa por haber puesto en verso una verdad de Perogrullo. A mí me han llamado poeta, pero no me llamarán loco.

-¿Y se puede saber qué verdad era ésa?

-Dijo que el hijo del león era también león; por poco no va desterrado (54)

Varias veces se ha hecho referencia al hecho de que muchos de los personajes de la obra tienen sus equivalentes en la realidad, si bien no siempre se ha podido demostrar. Sin embargo, en este caso no hay ninguna duda de que este poeta era un amigo de Rizal llamado "Cauti" con quien mantenía correspondencia. En una de las cartas que le envía a Rizal (1: n. 140) le cuenta el efecto nefasto que causó uno de los versos de un soneto que escribió que decía "el hijo del león, es león".

### OBRAS CITADAS

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

—. "Réplica, aura, and late nationalist imaginings". *Qui Parle*. 7:1. (1993). 1-21.

Adib Majul, Cesar. *A Critique of Rizal's Concept of a Filipino Nation*. Diliman: C.A. Majul, 1959

Arcilla, José S. *Rizal and the Emergence of the Philippine Nation*. Loyola Heights, Quezon City: Ateneo de Manila University, 1991.

Africa, Bernabé. *Rizal and Education*. Tondo, Manila: Juan Luna Printing Press, 1961.

Bernard, Miguel A. *Rizal and Spain. An essay in Bibliographical Context*. Navotas, Metro Manila: Navotas Press, 1986.

Blas Guerrero, Andrés de. *Nacionalismos y naciones en Europa*. Madrid: Alianza, 1994.

Bonoan, Raúl J. "Religion and nationalism in Rizal". *Manila Review* 4:2. 1978. 15-23.

Capino, González. Pineda. *Rizal's Life, Works and Writings: Their Impact on our National Identity*. Quezon City: JMC Press, 1977.

Caudet, Francisco. "José Rizal: 'Noli me tangere' y las Filipinas colonial". *Cuadernos Hispanoamericanos* 396 (Junio 1983): 581-599.

Fox, Inman. *La invención de España*. Madrid: Cátedra, 1996.

Gagelonia, Pedro A. *The Many Faces of Rizal*. Quezon City: Golden Pen Publications, 1975.

Gellner, Ernest. *Nation and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

Hobsbawn, Eric J. *Nations and Nationalism since 1788: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Johnson, Lynn Staley. "The Motif of the Noli me tangere and Its Relation to Pearl". *American Benedictine Review* 30. 1979. 93-106.

Juaristi, Jon. *El bucle melancólico: historia de nacionalismos vascos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

—. El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca. Madrid: Taurus, 1987.

—. Vestigios de babel : para una arqueología de los nacionalismos. Madrid : Siglo Veintiuno, 1992.

López Rizal, Leoncio. "Un boceto de Rizal". *Rizal*. Manila: Comisión Nacional del Centenario de Rizal, 1961. 1-13.

Magtanggul, Asa. *For the Essence of Rizal's Faith*. Manila: [s.n.], 1956.

Rafael, Vicente L. "Nationalism, Imaginery, and the Filipino Intelligentsi in the Nineteenth Century". *Critical Inquiry* 16:3 (Primavera 1990). 591-611.

Rizal, José. *Noli me tangere*. Barcelona : Círculo de Lectores : Galaxia Gutenberg, 1998.

—. *Epistolario*. Ed. Teodoro M. Kalaw. 3 vols. Manila: Bureau of Printing, 1929-1933.

—. "Sobre la independencia de los filipinos". *Rizal*. Manila: Comisión Nacional del Centenario de José Rizal, 1961. 4109-147.

Smith, Anthony D. "Tres conceptos de nación". *Revista de Occidente* 161 (Noviembre 1994). 7-22.

Sommer, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America". *Nation and Narration*. Homi K. Bhabha ed. New York: Routledge, 1990. 71-98.

Terrenal, Quintin C. "Maria Clara and the three men in her life: an interpretation of Rizal's *Noli me tangere*". *Philippine Quarterly of Culture and Society* 4. 1976. 1-18.

## NOTAS



## RESIDENCIAS PASCAL

**Stefania Mosca**  
Georgia State University

A los sobrevivientes.  
En la intemperie.  
A punto de quedarse sin casa

### UNO

**L**a bala apenas si rozó la noche que salía mecánica del ascensor. Una sombra sabotaba la cinta de programación de nuestro único y apenas sobreviviente elevador. El profesor alemán del Pent House lo sorprendió. Era Souto, el pistolero del Pascal. Al verse descubierto, el hombre bajo, regordete, de ascendencia, portuguesa, turbio e intimidador, sacó su revolver, y disparó a la rodilla de mi *her proffessor*. El ruido estridente recorrió sin escucha los 17 pisos de la torre B. El profesor no gritó. Solo atajó su rodilla y sintió la sangre tibia correr sin destino fuera de su cuerpo. Miró a Souto, quien le advirtió, aún con el arma en la mano, que ese era sólo un aviso. Debía callarse o volver a la Baviera de donde no debía haber salido. ¿Qué busca en el trópico? ¿Qué buscaba en el Edificio Pascal?

La bala perforó la rótula con exactitud. En la emergencia de la clínica La Floresta hicieron las preguntas de rigor. ¿Quién le había pegado el tiro y cómo y por qué? El dolor no dejó que el profesor respondiera las interrogantes. Una representación de los vecinos del Edificio Pascal contestamos por él.

La policía llegó al lugar y apresaron a Souto. Sentimos cierto alivio, aunque el costo nos parecía muy alto: la rodilla del estimado profesor. Pero, por fin, tras quince años de abuso, la policía había arrestado a Souto. Mi madre, católica practicante y convencida, me lo repitió: ¿ves, hija? Dios pone las cosas en su lugar.

Pero, paradojas y crueldades de vivir en el país donde vivimos, y, gracias al nuevo código de procesamiento penal o no sé qué otra estrafalaria herramienta jurídica, no habiéndose podido consustanciar (los términos de los especialistas son ripiosos y temibles) el expediente, Souto salió en libertad. Lo vimos el lunes pasearse amenazante por los jardines de las residencias Pascal. El pobre profesor de alemán, en cambio, estuvo una semana internado en la clínica, donde habrían de reconstruirle, en varias intervenciones, el miembro herido. No podíamos creerlo. El destino es injusto, nos repetimos con obstinada resignación.

## DOS

Vivo en el Edificio Pascal, y aunque no es el lugar más conocido del mundo, ni siquiera de Latinoamérica, muchos han oído hablar de él. Muchas personas: los asiduos del CENAL (Central Nacional del Libro), los de Cubana de Aviación, los del dentista, los del homeópata, los de Bermúdez y Asociados. Y los vecinos de Los Palos Grandes.

La historia del Edificio Pascal ha llegado lejos. Quince años de abuso, de maltrato, de minusvalía jurídica, han logrado que su existencia tenga un lugar en el mundo. Hasta Carlos Azpurúa quiso hacer una película con este argumento.

Ya desde el principio, los apartamentos del Edificio Pascal fueron habitados con fines no familiares. En plena época, no sé si dorada, en el Edificio Pascal funcionaba un Sauna. El asunto era en el quinto piso, donde unas damas demasiado visibles, entraban y salían de uno de los apartamentos. Este es un edificio residencial, y no se permiten ese tipo de negocio. Tenemos hijos, esposos que cuidar. Nuestra reputación. Los vecinos estaban ofuscados. Protestamos, peleamos por nuestros derechos (¿la decencia debe ser un derecho o una condición?). Pero el dueño del apartamento era un general y no lográbamos que las denuncias marchasen en ninguna instancia.

Era el tiempo del primer Carlos Andrés Pérez. Estábamos deslumbrados, no le dimos importancia a ese detalle, y era sin duda un alerta de nuestro futuro inmediato. De no haber sido por estar aquí, en cuerpo y alma, en esa época dorada, jamás habiésemos llegado a ser propietarios de un apartamento. El valor del bolívar era notorio. Una secretaria tenía cuenta con el joyero, con el odontólogo y tarjeta de crédito. En ese tiempo de la Venezuela Saudita, es decir 70 - 80, mis padres compraron un apartamento en el Edificio Pascal, sin sospechar que allí, nuevamente, después de cuarenta años, en el apartamento de al lado, conseguirían a los Bogessitt, los primeros amigos que tuvieron en esta tierra nueva.

## TRES

Las grúas del puerto chirrían más lejos en los crepúsculos. Las formas de sus estructuras metálicas atraviesan los naranjas y rojos, fucsias, lilas y amarillos del cielo, pueblan de figuras desconcertantes el paisaje. Algo bulle en los puertos. Es un lugar de encuentro. Es una frontera y un lugar de llegada, un límite y un principio, un borde: una entrada y una salida.

Mis padres vinieron de Italia, habían salido para la América y llegaban ahora, aquí, a La Guaira. Vibraban los blancos de sus linos en el azul dorado del Mar Caribe. Venían de un mundo sembrado de muerte. Huyeron de lo irremediable. Pero eran jóvenes, tendían a la vida, y quisieron empezar desde cero. Desconcertados por la fuerza de un idioma que desconocían, iniciaron la convivencia con emigrados de diferentes países. Pobres, soñadores otros, pioneros. Una semana duraría su estadía mientras les otorgaban destino en este nuevo territorio. Era la Venezuela del progreso, del Ideal Nacional, y lo que se bajaba de los barcos era la señal cierta de la civilización. Esa semana mis padres conocieron a los señores Boggesitt, alemanes.

Quién lo diría, *cuá pure cuá nell'América, anche cuá, vicino al sole, i tedeschi*. Pero realmente Boggesitt era rumano, aunque estaba viviendo en Alemania cuando la guerra y el horror se extendía sin reparar en la procedencia de las personas. Sobrevivieron al descalabro, a la derrota, a la persecución, y más nunca regresarían. La señora Boggesitt cerró los ojos ante los últimos rayos del día: ¡Jamás!

La historia tensa y enfrentada de alianzas turbias y reiteradas traiciones entre alemanes e italianos, había quedado muy lejos ya. Del otro lado del Atlántico, donde estaba el olvido, o debía estarlo.

Apenas con un puñado de palabras comunes y sin mucha simpatía atávica, mis padres y los Boggesitt se hicieron amigos. Habían llegado, lo habían logrado, estaban aquí, *nell'América* y eso borra cualquier sombra (aún la más antigua de las sombras) Compartieron el mismo sitio en la cola, la misma carpa. La solidaridad se impuso: los unían el horror de la guerra que querían dejar atrás por siempre, y el frío, ese frío que llegaba a lo más sensible de los huesos y los hacía frágiles, y que ya más nunca sentirían.

Ambos obtuvieron como destino a Maracay, los Boggesitt se quedaron en la hacienda de los Negrís, mientras mis padres ensayaron su moderno cosmopolitismo. Eran diseñadores; ella, los vestidos, él, los zapatos. Invirtieron su pequeño capital en un desfile que cambiaría el gusto del Caribe, que mostraría el trópico auténtico, el trópico audaz. Pero el fracaso fue rotundo. Las rechonchas esposas de los coroneles y generales y los otros destacados habitantes de la ciudad, no querían ser tropicales, todo lo contrario. Adoraban la moda parisina, especialmente los abrigos de piel.

Mis padres se despidieron de los Bogessitt y se vinieron para Caracas en 1952.



## CUATRO

La noche abultaba el silencio. Debíamos convocar a un mínimo del cuarenta por ciento de los vecinos. Y, a pesar de ofrecer un refrigerio, eran las nueve de la noche y habíamos bajado cuatro gatos. Nadie va a las juntas de condominio. Para más colmo, esta maldita llovizna. Un asesor jurídico de la Alcaldía nos acompañaba y decidimos ir puerta por puerta hasta que finalmente éramos suficientes personas de las 117 familias o propietarios del inmueble.

Ocupamos nuestros asientos desordenadamente, cada uno defendiendo su proyecto y elevando sendas acusaciones contra Souto: en quince años se ha hecho propietario de nueve apartamentos. No queremos que siga dirigiendo el condominio, pero no hay forma, invalida una y otra vez las juntas elegidas en asambleas de propietarios. Le vació el revolver en el radiador de Méndez. Nos quita el agua, y se ha apropiado de las llaves de la oficina de administración. No le pagamos desde hace más de tres años, hemos decidido mantener una administración paralela. Defendemos nuestra propiedad. Los ánimos se caldeaban. De pronto, se avizoró en la acera la llegada de una jaula de la Policía Metropolitana. Era increíble, Souto los comandaba. Venían a hacernos presos. El asesor jurídico de la Alcaldía ordenó que no nos moviéramos. Éramos los propietarios. Nadie podía invadir nuestros derechos. Molestos, los policías se retiraron para no meterse en problemas y Souto también. El asesor jurídico lo dejó marcharse, no iba a propasarse en sus facultades: un tipo que logra poner una jaula de la policía metropolitana a su servicio tiene influencias. Es un pez gordo el que lo abriga. Y con los peces gordos, en la cuarta república y hasta en la quinta, nadie puede meterse.

## CINCO

A lo que puede llegar un ser humano: llevamos dos meses sin ascensor y quince días sin agua. Los olores que emanan de los apartamentos han vuelto aún más distantes las relaciones personales. Nadie sabe cómo aguantamos. En el chorro del sótano tres se forman largas filas, allí llenamos los tobos que, descansando de vez en vez, nos toca llevar hasta el piso once o el doce y hasta el diez y seis. Los muchachos del automercado salen corriendo al verme llegar, saben que esa compra es una entrega que incluye una penosa travesía por las escaleras interminables del Edificio Pascal.

Estas limitaciones han reducido mis salidas, ya de por sí escasas; mis amigos no me visitan y mis deseos de superación agotan sus fuerzas en esta ardua sobrevivencia que nos ha tocado.

– Señora Boggesitt, ¿tiene un balde que me preste?

## SEIS

Tengo mi casa. Esta casa que me dejaron mis padres. Esta casa a mi nombre. Esta casa donde viví hasta el 78 cuando me casé. Los salones, jardines e instalaciones del Edificio Pascal incluían, para ese entonces, una cascada en la entrada y una alfombra acolchada, turquesa en una torre y naranja en la otra, que simulaba la textura del terciopelo. Nuevoriquismo en acción. Distinción en masa. Lugar de ensueño para ser recibido por unos extrarrápidos ascensores Ottis de esplendente acero inoxidable. Pronto se avecinaría el descalabro.

Planté mi trinitaria un veintidós de diciembre. Regresaba por enésima vez a este lugar de mi infancia. Mi matrimonio duró poco, pero el tiempo suficiente para que el deterioro secara la cascada y el abuso hiciera de las mullidas alfombras de la entrada despellejadas superficies descoloridas. Pero el Edificio Pascal me hace dueña de una casa, una casa donde vivo con demasiados recuerdos para mi gusto, prefiero los espacios vacíos. Pocas cosas imprescindibles.

Instalé mi escritorio, y recién llegada de Europa, jugué a la independencia de un cuarto propio sin poder evitar el cuerpo de la locura como continuo huésped de mis días. Grité hacia una ventana, hacia la otra. Crecía enorme la ciudad a mí alrededor. Y de ver hasta lo último de Chacao desde mi ventana, quedé con el Edificio de la KLM enfrente y la estación del Metro. El ruido. Ese nuevo habitante entró en mi rutina con avasallante contundencia.

No me dejaría vencer por esta nueva intemperie de los tiempos. Actúe con rapidez, paranoicamente. Abrí el balcón y entendí que debía aislarme. Un ventanal Belford fue mi escudo protector. Ahora veo el Parque del Este y la arquitectura del absurdo frente a mí. Todo inofensivo, distante y silencioso. Instalar el aire acondicionado fue el próximo paso inevitable. Lo logré nuevamente. Tenía, mantenía mi casa, la casa de mis padres. La escena muda de la ciudad al fondo formó parte de la decoración.

Así, rutinariamente, de ciclo en ciclo, de arrancada y estrelladas varias, de volver y volver, volvía al Edificio Pascal, a sus crecientes inconvenientes. No puedes quejarte, me decía, me repetía: tengo casa. Y eso no es poco. Una casa propia.

## SIETE

Carlos es otro personaje del Edificio Pascal. Un muchacho alto, adolescente, muy alto. Empezó a explorar los favores y, muy pronto, los extremos de la cocaína. Su adicción lo ha llevado al sanatorio y a la cárcel, según me temo. Periódicamente regresa a su casa familiar muy habitada: abuela, hermano, hermanas y madre. Al padre nunca lo he visto, no vive allí, ni va, creo. No hay padre. Y se rompen los corazones.

Carlos sufre y ya, después de sus estadías en “Canadá”, ha aprendido a ser un sobreviviente. No aspira a más. Su madre, me imagino, lo ayuda a conseguir la droga, o su abuela, o él mismo que se monta como puede en unos taxis de esos en el último estado y hace su contacto. Sobrevivir. Si vuelve a la cárcel saldrá más pronto pues se declarará adicto, enfermo, y deberán darle ayuda psiquiátrica, que por más pesada y aburrida que sea, siempre es mejor que el Retén. Es tanta la nota, la fuerza que lleva por dentro, que da miedo. A mí me da miedo. Perfiero no encontrármelo por ahí. Y de madrugada, justo cuando le das gracias a Dios por haber llegado sana y salva, pun: te lo puedes conseguir en el ascensor. Completamente ido. Altísimo, no sabes de lo que es capaz. La avidez de su adición es la forma de grandeza que le pertenece. Él es un acróbata de esas alturas, de esas desesperaciones.

Era el atardecer de un domingo y a esa hora valía la pena salir al balcón. El sol rojo poniéndose sobre el paisajismo de Niemeyer, y sobre El Ávila para los que viven en el otro lado. De pronto, sonó el timbre muy seguido y la nona, que hacía un punto cruz como cualquier abuelita (que todos sabemos que no era así; la nona era una abuelita de armas tomar, y le sobraba soberbia para seguir siéndolo), se sobresaltó. El timbre no paraba de sonar. Abran, es la policía. La *Polizia come mai*. Vio mi escritorio y se persignó.

– ¿Qué sucede?

– Estamos haciendo una persecución en caliente. Un jíbaro, que vive en el trece, fue capturado infraganti y no se quiere entregar. Se ha deslizado por su balcón, y eso que vive en el piso trece. Debe ser una droga poderosísima la cocaína. Miren a Maradona, y a Carlos saltando los balcones del Edificio Pascal como si fuera un juego en planta baja.

Antes de poder contestar, la nona trató de explicarle a la policía que por nuestro apartamento era imposible cualquier persecución, pues yo, en uno de mis regresos, había plantado una enorme y espinosa trinitaria roja. Por el apartamento de enfrente, sería más cómodo.

– Lo que pasa es que allí no vive nadie.

La policía municipal, en su papel de película, implementaba utensilios de escaladores profesionales. Carlos ululaba en el balcón de arriba adherido a la reja como una araña deforme. Los policías, tras ver la trinitaria y explorar el ángulo donde ocurrían los acontecimientos, dijeron que era mucho mejor forzar la puerta del apartamento de enfrente, así sea una *multilok*, para eso también disponen de equipo altamente especializado.

Un grito de Carlos congeló las acciones y los pensamientos. Se balanceó en la reja, a doce pisos de altura, se cargó el vidrio ahumado de la ventana, y entró. No les digo, la bendita cocaína qué tendrá, miren: un acróbata resultó el zagaletón ese. Los policías bloquearon la entrada y tras largas negociaciones se lo llevaron, todo amoratado y con una bolsa de perico guindándole del hilo del pantalón.

## OCHO

Hay una casa donde existo y es distinta. Una casa con sus baúles y sus alacenas y sus sofás y sus armarios y sus cajones. Si usted cierra los ojos puede dibujar su cuarto, el temblor de los muros siempre blancos, la profundidad de pozo en los pasillos, la herrumbre en el garaje. La casa de mis padres guarda los secretos de mi vida sin que yo misma pueda acceder a ellos. Me gusta por eso insistir. Volver a las ventanas, prender la luz en el pasillo. Volver a la cocina, donde hace frío y no está mi madre. Allí vive alguien que siempre me acompaña y se hace y conforma del minuto anterior, de lo pasado.

La otra casa donde existo es una frente al mar, sobre un acantilado. Esa casa que llevo por dentro es más fuerte que la esperanza. Hacia esa casa, por la pretensión de llegar a ella, he soportado los avatares del Edificio Pascal. Porque allí, sobre el acantilado, donde verdaderamente vivo, no aparecerá Souto, ni Carlos, no se irá el agua, ni hará falta ascensor. En esa casa, sin tiempo y sin historia, escucho el quehacer de una niña contra la hoja cuadriculada de papel, borroneando las figuras de mi destino.

Saludo a la señora Bogessitt, como todos los días, y cruzo la avenida Francisco de Miranda, camino por el parque muy temprano en la mañana: voy hacia mi casa frente al mar.



## TANTA VIDA: UNA NOVELA DE ESTER ANDRADI

Gina Canepa  
Connecticut College

Los escritores saben que escribir ya no vale la pena. A pesar de eso lo hacen. Su motivo no reside en informar a los otros ni enriquecer la memoria colectiva, aunque lo puedan afirmar. El absurdo es que no pueden vivir sin escribir, pues sin escribir, sus vidas no tienen sentido. Para esta existencia arcaica rige: *scribere necesse est, vivere non est*.

Vilém Flusser

Cuando cayó el muro de Berlín el 9 de Noviembre de 1989, Ester Andradi<sup>1</sup> en su calidad de periodista argentina residente en Alemania, estaba reportando los hechos para la prensa latinoamericana no sólo como profesional sino también como protagonista de ese sesgo de la historia reciente. *Tanta vida*<sup>2</sup> se publicó 10 años después y en cierto sentido es subsidiaria de esta experiencia histórica.

La caída del muro de Berlín que para muchos fue el gesto simbólico que marcó el fin de la historia y el repliegue de las tensiones ideológicas, políticas y económicas precedentes, inauguró una buena dosis de optimismo en algunos exégetas de la realidad internacional. No pocos se adhirieron a la ilusión de que la economía global permitiría participar a muchos individuos en su derrame de ganancias, atenuando las diferencias y desplazando las utopías. Más aún, esta consciencia de post-historia promovió en ciertos sectores de la sociedad una noción de alianzas asimétricas, casi farsescas en las que militantes de las causas perdidas del socialismo podrían debatir amistosamente con ejecutivos de transnacionales en espacios acogedores. Y más de alguno, podría argumentar, que esto efectivamente ya está sucediendo. Esta crisis en los enfoques de la realidad existente ya había sido anticipada

por Habermas en los años 60 como “un agotamiento de las energías utópicas”: *Hoy parece como si se hubieran consumido las energías utópicas, como si se hubieran retirado del pensamiento histórico. El horizonte del futuro se ha empequeñecido y el espíritu de la época como la política ha cambiado fundamentalmente. El futuro está teñido de pesimismo*.

Aparentemente, los sucesos trágicos del 11 de Septiembre de 2001 en las ciudades de Nueva York y Washington DC han señalado el derrumbe de la frivolidad política que se inició emblemáticamente con la caída del muro de Berlín y han mostrado los nuevos antagonismos, fisuras y contradicciones sociales y económicas del tercer milenio, las que se están consumando en frentes y con actores sociales en cierta medida diferentes a las del pasado reciente.

El recuento de los hechos no es optimista en Latinoamérica, donde la desigualdad social y económica continúa existiendo independientemente de su casi desaparición del discurso de los intelectuales. Binomios como literatura y ética, literatura y compromiso o literatura y cambio social han perdido hoy por hoy bastante vigencia, reduciéndose -salvo excepciones señeras- al ejercicio testimonial. *Tanta vida* de Esther Andradi está muy lejos del ejercicio testimonial, pero en ningún momento el texto desdeña el pacto con la vida. Andradi la denomina novela, pero de hecho es una novela que se desautoriza a sí misma como tal y se propone como anti-novela. Su aliento general se inscribe en un discurso que los pensadores chilenos Jorge Vergara E. y Jorge Vergara del S.<sup>o</sup> han denominado como discursos de “microidentidades” para definir todas aquellas modalidades identitarias - como las de género, raza y otras- que décadas atrás fueron consideradas como secundarias frente a las grandes identidades ligadas a la nación, la política y las clases sociales.

Obra multigenérica, *Tanta vida* marca un hito más de la -digamos- reciente antinovela feminocéntrica de Latinoamérica. Por su carga polisémica *Tanta vida* se emparenta con los textos que Linda Hutcheon ha definido como auto-reflexivos, lingüísticos y abiertos. Estos textos apelan a lectores dispuestos a percibir la potencialidad e insuficiencias del lenguaje y a comprometerse en un pacto de lectura no tanto con el contenido, sino más bien con las contradicciones y fracturas lingüísticas. Sin embargo, *Tanta vida* de Andradi no se adhiere a la absoluta ambigüedad signíca y esto a pesar de la fragmentariedad: el lenguaje descarnado se fracciona en episodios y motivos que a veces iluminan zonas de coherente sarcasmo e ironía. Poemas, testimonios, leyendas, crónicas periodísticas, fábulas, sentencias y otros recursos van conformando una intrincada unidad discursiva que se hace inteligible a partir de la metáfora del punto cruz. Y efectivamente este texto se erige como un bordado en punto cruz, lo cual implica una incursión en un tiempo no lineal. El punto cruz con ayuda de la aguja e hilo va dibujando en la tela un motivo que ha estado sugerido, pero no diseñado y va creando de esta manera un micromosmo, a través de una técnica en la que para adelantar siempre hay que regresar un trecho, pero oblicuamente.

La escritora y crítica literaria colombiana Helena Araujo ha definido *Tanta vida* como *prosas bellas ajenas al discurso del marketing*. Una aseveración justa de una crítica literaria como Helena Araujo, tradicionalmente preocupada por las cuestiones de la ética y la literatura y quién continúa planteándose interrogantes respecto de textos que constituyen variaciones talentosas de la escritura de Gabriel García Márquez. Estos textos epigonales se habrían asegurado así un éxito de ventas y, valga esta digresión, para recordar también que todavía hoy contamos en Latinoamérica con una literatura que escapa a las regulaciones del marketing y es objeto de recepción de una crítica literaria disidente y un mini público, virtualmente orgánico.

El título que nos remite al bolero *Tanta vida* anuncia exploraciones eróticas que apenas tienen lugar. La tanta vida se refiere ni más ni menos que al acto de la maternidad. Texto fragmentario y fragmentado, en cierto sentido es una autobiografía propuesta por una memoria femenina que se erige como un registro contrahistórico. Las crucetas virtuales recuperan trozos de la memoria femenina e insinúan incursiones en tiempos y entornos geográficos disímiles (Alemania, Argentina...), homologados solamente por las marcas del horror. Tres recurrencias de este tipo son los dos homenajes implícitos a Rosa Luxemburg a quién Andradi invoca con ternura como “la Rosa”. Una madre que lucha por conservar el cuerpo nonato de una hija escurridiza, sueña con un peregrinaje al Canal de Landwerk en el Tiergarten de Berlín:

Desencajada de espanto, sueño que deambulo con mi niña de días sujeta al vientre y mientras vibro con cada golpe suave de su corazón vigoroso, su calor me cubre el cuerpo en este invierno interminable caminando a la vera del Canal de Landwerk, donde más de setenta años atrás ahogaron a la Rosa, también herida de muerte en un febrero como éste, en un invierno infinito como éste<sup>10</sup>.

Otra madre -o tal vez la misma- amamanta a su hija, mientras contempla las aguas donde arrojaron el cuerpo herido de la Luxemburg:

Estas barras de fierro, mitad sumergidas en el agua, mitad erguidas en el aire escriben el monumento a la Rosa en el parque de Tiergarten. Desde esta orilla que hoy es un cuidado sendero donde transitan madres con sus hijos en las tardes soleadas, aquí mismo la arrojaron, por aquí cayó la Rosa herida hace más de setenta años, aquí la ahogaron en nombre del orden los precursores de método<sup>11</sup>.

De esta manera, el cuerpo femenino se transforma en un registro de dolor, de ritos de sangres supratemporales y supranacionales y exilio ad-infinitum. La vuelta a casa es una reiteración de un *vacuum* de significantes que hay que llenar con la aguja o el ordenador, los que según el texto de Andradi en manos de la mujer son herramientas intercambiables entre sí e igualitarias:



Y ahora sé que estoy en mi casa, en una calle que como todas fue atravesada por el horror y otra vez borrrón y cuenta nueva, pero el punto cruz es persistente, debajo de uno quedan dos, debajo de dos, cuatros, la progresión geométrica se impone y el disquete almacena nombres y sobrenombre que el destino urde, talla, trenza, pule en mi mano de bordadora inútil, sin prisa pero sin mella...

El vacuum de significantes, porque los significantes están cuestionados, cobran una materialización sorprendente en la metáfora del juego infantil de “la gallinita ciega”. Este microcosmo textual va introducido por el arcano XI del tarot, el de la Justicia, alegoría materializada con solemnidad por una mujer con los ojos vendados (¿la justicia es ciega e imparcial...?). La alegoría de la justicia queda reducida a un gesto lúdico de tanteo por la verdad al ser simbiotizada con el juego de “la gallina ciega”. La narradora exiliada no comprende por qué en Alemania el juego involucra a “una vaca ciega”:

¿Alguien me puede explicar el sentido de la gallina o una vaca ciega? ¿Y si se encontrase una razón ya no estarían ciegas?

El plano del texto es un bastidor que va mutando sus posiciones para enfocar diferentes sectores de la trama bordada. El bastidor es también un anillo, un anillo ancestral, germen del espectáculo, del circo y del espectáculo de la vida. No es casual que en griego antiguo el término *kirkos*, considerado como la raíz etimológica más remota de la palabra circo, significara anillo. Los arcanos del tarot anudan los puntos de esta costura textual y efectivamente el libro se compone de 64 microcosmos gobernados por sus arcanos: *El Loco*, *El Mago*, *La Papisa*, *El Carro*, *Los Amantes*, *La Fuerza*, *El Emperador*, *El Papa*, *El Ermitaño*, *La Rueda*, *La Luna*, *El Juicio*, *El Mundo* y *El Sol*. Estos títulos invocan la versión más clásica de la iconografía del tarot, tal como comenzó a circular en el siglo XIII en Italia y Francia<sup>14</sup>. Sin embargo este encadenamiento se va integrando en 7 unidades más amplias y un epílogo cuyos títulos apelan a otros arcanos: los misterios del cuerpo femenino. Sus títulos, *Las Ofrendas*, *El Cuerpo*, *La Sangre*, *Los Partos*, *La Vida Violada*, *Las Partidas* y *Ejemplares* podrían sugerir una lectura ingenua, por no decir casi tautológica, pero constituyen apenas pistas muy generales de un tejido textual que se mueve por leyes más intrínsecas.

Una mujer que acaba de perder a su hijo en un inmenso hospital sumamente moderno y funcional de una gran metrópoli es visitada por una papisa, a quién identifica como su tatarabuela. Ambas realizan un viaje a través de la memoria femenina que parafrasea *La Divina Comedia*<sup>15</sup>. La Papisa -prototipo de la mujer sabia- conduce a la malparida en su búsqueda de perfección, así como Virgilio hiciera con Dante. El viaje que se consolida en punto cruz es la lógica de la memoria que avanza y retrocede, implicando un recorrido cuya cúspide no conduce a un regalo celestial, puesto que el regalo es intrínseco al recorrido.

De acuerdo a Julia Kristeva en *Le tems de femmes*<sup>16</sup> la subjetividad femenina está encadenada al tiempo cíclico y al tiempo monumental -el de la eternidad- en la medida en que ambos son modos de conceptualización del tiempo desde la perspectiva de la maternidad y la reproducción. El tiempo de la historia, sin embargo, puede ser caracterizado como tiempo lineal: tiempo como proyecto, teología, partida, progresión y llegada. Según Kristeva, este tiempo lineal es el tiempo del lenguaje, considerado como la enunciación de una secuencia de palabras. Sin duda, Esther Andradi, como escritora neo-feminista se está planteando en su escritura la tarea de reconciliar el tiempo maternal (maternidad) con el tiempo lineal (político e histórico), generando así una estrategia para evitar el juego signífico, anárquico y separatista y consumir un contrato socio-simbólico<sup>17</sup> que no caiga en el sacrificio y la renunciación absolutos. Con optimismo pujante, *Tanta vida* parafrasea una novela de tesis que postula como falaz la división entre naturaleza y cultura. La retátara le dice a la protagonista

La ofrenda es el sacrificio, la entrega de algo propio a la tierra, al agua y a la sangre, para que no se vuelvan en contra de una. Pero se ofrenda a cambio de otros dones, por cierto. Que no siempre este trueque sea consciente, habla de nuestra incapacidad para involucrarnos en el ejercicio del poder, pero no desdice el hecho en sí. Cuando más te impliques en este conocimiento, la historia te dará razón. ¿Y qué es el devenir de la especie sino pura historia pendiente de la voluntad de nuestros ovarios? Si crear y criar tienen el mismo origen ¿a quién se le ocurre que uno es cultura y el otro naturaleza? ¿Y nosotras por qué lo permitimos...<sup>18</sup>?

Como vemos en el párrafo recién citado, Andradi parafrasea también la literatura didáctica medieval<sup>19</sup>, situando el aprendizaje en un ámbito de interacción femenina: el de la maestra (la retátara-papisa) y la aprendiz (la protagonista). Por otro lado, la retátara-papisa es en *Tanta vida*<sup>20</sup> una variante de la *Good Mother* a la manera de Melany Klein<sup>21</sup> y más aún la madre omnipotente y generosa dispensadora de amor, alimento y plenitud propuesta por Helene Cixous<sup>22</sup>. La papisa constituyó el segundo arcano del tarot, tal como éste fue concebido en Italia y Francia hacia mediados del siglo XIII; la leyenda apócrifa documenta que la papisa Juana habría desempeñado su oficio papal en el siglo IX. Algunas fuentes históricas la señalan como nacida en Ingelheim en 814 e hija de un misionero inglés y una madre sajona. Ocultando su identidad con vestimenta masculina, la papisa Juana habría estudiado en Atenas, siendo investida como sucesora del papa León IV en Roma por su inmensa sabiduría. Descubierta su verdadera identidad, durante una procesión en la que dio a luz a un hijo, habrían muerto ambos por la precariedad del parto y en otra versión habrían sido apedreados por la multitud<sup>23</sup>.

Las Crónicas de Martin von Troppau en el siglo XIII fueron las más decisivas en la formación de esta leyenda y su dispersión posterior. La leyenda de la Papisa Juana ha sido objeto de muchas reescrituras si recordamos

las versiones de Boccaccio, Hans Sachs y también las de Gottsched von Arnim y G. Reicke<sup>23</sup>. La fascinación por esta figura monacal se ha extendido hasta nuestros tiempos. Recordemos la película *Pope Joan* de 1972 del inglés Michael Anderson con Liv Ullmann en el papel protagónico o la novela reciente *Pope Joan* de la catedrática norteamericana de Onondaga College, Donna Woolfolk Cross<sup>24</sup>, la que ficionaliza en un contexto histórico verosímil la vida improbable de la papisa Juana. La instrumentalización que hace Esther Andradi de la papisa insiste en la configuración andrógina del personaje y en la redefinición de la maternidad. Algunas fuentes indican que parte de la leyenda de la papisa Juana se nutre de una antigua estatua romana de un sacerdote<sup>25</sup> con un niño y una inscripción que la señalan como papisa con un infante. Un sacerdote maternal o una papisa ilustrada disimulando su maternidad son signos que remiten a gestos de terror frente a la trasgresión virtual de los roles sexuales. La papisa-retátara constituye en *Tanta vida* un signo polivente y documenta por un lado sobre la necesidad de mímica y simulación de la mujer para poder rebasar los márgenes del papel que se les ha asignado. Por el otro, la figura de la papisa de Esther Andradi está más entroncada con las parteras sabias de la Edad Media.

Las mujeres sabias de la Edad Media, parteras eximias y eventualmente aborteras que propagaron la antigua sabiduría popular del control de nacimientos habrían sido objeto de uno de los holocaustos más perversos e ignorados de la historia. La homologización de mujer sabia con el de mujer-bruja adquirió un estatuto fundacional en el imaginario androcéntrico a fines de la Edad media. Hoy sabemos que la persecución de brujas fue mucho más que un acto de histeria colectiva manejado por algunos<sup>26</sup> estadistas y clérigos fanáticos. Según Gunnar Heinsohn y Otto Steiger<sup>27</sup> miles de mujeres sabias fueron acusadas de brujas y quemadas de acuerdo a calculadas estrategias políticas del clero y la nobleza. Esta violenta reducción de la sabiduría anticoncepcional como efecto del asesinato masivo de las mujeres sabias devino en la masculinización de la profesión de partera y redundó en un hecho clave para la modernidad. Desde entonces las mujeres fueron conminadas a concebir, alumbrar y criar más niños que los que la sociedad necesitaban para la producción económica. Algunos fragmentos del texto de Andradi dialogan con estos retazos de la historia inoficial. En el arcano "La Papisa", la retátara educa a la protagonista sobre los supuestos misterios de la maternidad y el problema del poder:

-Sabes que si algo bueno hice en mi vida fue ayudar a desembarazarse de sus crías lo antes posible a todas las hijas de mi descendencia cuando no querían tenerla. Me vas a decir que el mundo cambió ahora y voy a tratar de creerte. Pero el vientre nuestro comienza a crecer de pronto y no siempre por decisión propia<sup>27</sup>.

## Medievalismo y postmodernidad

La inclusión del tarot como andamio discursivo en *Tanta vida*, nos lleva a asociar esta obra espontáneamente con *Il Castello dei Destini Incrociati* de Italo Calvino<sup>28</sup>. En esta fábula de ambientación medieval, un grupo de viajeros a quienes los ha sorprendido la noche se alojan en un castillo que ofrece refugio. Este encuentro fortuito los anima a sentarse alrededor de una mesa a jugar tarot, sin embargo utilizan las cartas como un medium para enlazar sus propias fábulas. Y efectivamente, la historia que los caballeros y las damas esgrimen cuando aparece la carta de la papisa destila una seductora ambigüedad.

Se recompone, abre los ojos y ¿qué cosa ve? (Era la mímica un poco enfática, a decir verdad del narrador, la que nos invitaba a aguardar la carta siguiente como una revelación). La Papisa, misteriosa figura monacal coronada. ¿Había sido socorrida por una monja? Los ojos con que escrutaba la carta estaban llenos de horror. ¿Una bruja? Él levantaba las manos suplicándole en un gesto de terror sagrado. ¿La gran sacerdotisa de un culto secreto y sanguinario?<sup>29</sup>

El quiebre de los paradigmas de la historia (desarrollo, evolución, progreso, etc.) que obligaron a la redefinición crítica de las categorías universalizadas por la modernidad, la crítica post-moderna a la racionalidad absoluta de los sistemas omnicomprensivos han conminado a muchos escritores a replantearse las nuevas condiciones de producción de relatos movidizos. La pasión de escritoras como Andradi por el desmontaje ha traspasado en muchas direcciones y sentidos el límite coyuntural del referente dictaduras del Cono Sur. Una de esas direcciones tiene que ver con la configuración de un espacio neo-arcaico y es en este sentido que el significado simbólico y esotérico del tarot pone en los de *Tanta vida* su cuota de misterio en el sentido más ancestral del término.

Según Umberto Eco vivimos hoy la Edad Media como una época simbiótica y especular a nuestro tiempo. Siguiendo a Eco, la cultura europea y norteamericana son herederas de la tradición occidental y podría argumentarse que los problemas actuales del mundo occidental emergieron en la Edad Media (como las ciudades mercantes y sus sistemas de préstamos y cheques, por nombrar algunos de esos fenómenos). La percepción y reescritura de la Edad Media tiene lugar de diferentes maneras, según Eco, desde expresiones populares como las historietas de *Conan, el bárbaro* y *Camelot 3000* hasta una expresión de épica cinematográfica medievalista como *Star War* de 1977 de George Lucas<sup>30</sup>.

En parte, la reescritura de lo medieval propuesta por Andradi tiene que ver con lo que Eco denomina “la filosofía oculta” de la Edad Media, concebida como una estructura ecléctica que se concretó en muchas y raras expresiones de misterios esotéricos e interrogantes. Sin embargo, Andradi

logra un lenguaje poético singular al acoplar estas zonas de misterios a discursos cognocitivos racionalistas en una intento por neutralizar las oposiciones binarias.

¿Actitud postmodernista? El temor compartidos por muchos/as a usar un término que está funcionando como etiqueta y hasta cierto punto como lugar común, lleva a recordar las aseveraciones del filósofo Vilém Flusser sobre la postmodernidad. Flusser, conocido por sus reflexiones en torno a la existencia en la era digital<sup>31</sup>, sugiere que el concepto de lo postmoderno se refiere simplemente a un cambio de paradigma, lo cual permite suponer que las obras postmodernistas están en un proceso de gestación y abiertas a una multiplicidad de opciones estéticas:

El argumento que sometemos a favor de un cambio de paradigma -y el que nosotros apoyamos- se deja resumir de esta manera: Nosotros vivimos aproximadamente así, como han vivido siempre nuestros antecesores desde el surgimiento de nuestra especie. Pero en el transcurso de los milenios, a los seres humanos se les han modificado a veces superficialmente las propias formas de vida sin que por esto se afecten las estructuras básicas. Se pueden denominar estas transformaciones “cambios de paradigma”. Desde hace algunos siglos los occidentales se han concebido así mismos como sujeto del mundo y el mundo como su objeto y la consecuencia fue la ciencia y la técnica modernas. En el presente, nosotros hemos comenzado a percibir desde una perspectiva formalizadora y nos vivenciamos a nosotros mismo y al mundo como contenidos de formas. El resultado de esto no es previsible<sup>32</sup>.

En esta perspectiva, *Tanta vida* es un texto postmodernista que emerge desde una conciencia lúcida de las formas y como una glorificación de las mismas. Como juego formal e intertextual que se crece en sí mismo nos lleva a recordar<sup>33</sup> ciertos planteos de la clásica obra de Johan Huitzinga *Homo Ludens*, en la que el autor senaló el origen de la cultura como puro gesto lúdico. Para Huitzinga la poesía se ha generado en el *Spielraum* del espíritu mismo, en un mundo que el espíritu se ha creado y donde las cosas adquieren otro rostro que el de la vida acostumbrada. *Tanta vida* reedita el placer del juego textual, pero las formas no dialogan entre sí como juego vacuo. Esther Andradi se postula así misma como una *femina ludens*, pero esto no cancela su postura de escritora militante.

Recapitulando, la recurrencia al punto cruz y el gesto de bordar no se deslindan como espacios de lo típicamente femenino y de la femineidad por excelencia en *Tanta vida*. En general, la modernidad de signo mercantilista continuó la creencia medieval de que el bordar es un tarea mujeril, pero lo relegó al ámbito doméstico y privado, asociándolo a la modestia y al decoro. Sin embargo, en varias coyunturas históricas el bordar y otras artesanías afines se han erigidos en herramientas de resistencias como en el caso de los bordados de protesta de las sufragistas inglesas, de las bordadoras soviéticas

de los años 20 y 30<sup>34</sup>, las bordadoras de la tribu Kuna en el Archipiélago de San Blas<sup>35</sup> y las bordadoras y arpilleristas chilenas bajo la dictadura de 1973 a 1989<sup>36</sup>.

La tradición mítica nos ha transmitido también ejemplos de bordar, hilar o tejer con fines de resistencia. Si bien el tapiz de Penélope documenta más bien sobre la lealdad y fidelidad femeninas, el antiguo mito cretense de Filumena entrega un modelo más vindicativo de las artes domésticas femeninas, como formas de rompimiento del silencio. Según Apollodorus, Philomena fue la hija del rey Pandión, rey de Atenas y hermana de Progne quién casó a Tereus, rey de Tracia. Tereus se sentía atraído por Philomena y por medio de artimañas logró abusarla, cortándole luego la lengua para ocultar su delito. Philomena tejió un tapiz en el que describió su violación y se lo envió a Progne. Las hermanas planearon una venganza, matando y cocinando el cuerpo de Itylus, el hijo de cinco años de Tereus y Progne y ofreciéndoselo como un manjar a Tereus durante la cena<sup>37</sup>. Este mito supone un doble registro de labores femeninas vindicativas, puesto que el macabro gesto culinario sanciona la traición y el crimen al eliminar al hijo de una relación espúrea e insinúa un sacrificio de sangre purificador. La persistencia de este mito en la tradición ha sido notoria: poetizado por Ovidio en *Las metamorfosis*<sup>38</sup>, también ha sido recreada por muchos poetas ingleses de la envergadura de Shakespeare, Milton y Eliot por nombrar solo algunos. En el ámbito hispano su persistencia ha sido más evidente en el folklore con el romance de Filumena de gran dispersión geográfica<sup>39</sup>.

Como anticipado, en *Tanta vida* no se vislumbran diferencias antagónicas entre coger el bolígrafo, una aguja o sentarse frente al computador. Todos ellos son instrumentos válidos en la producción de significados. Usando las hojas del diario de Andradi sobre la gestación de *Tanta vida* como un paratexto, el extracto siguiente podría dilucidar muchas zonas de esta obra:

Con la incursión en el mundo de los chips y la física cuántica, la reconsideración de los detalles de las “labores” femeninas puede cobrar una dimensión totalmente distinta. No solamente es otra forma de pensar, también es una forma diferente de ejercitar el cerebro. ¿Y el telar, no es acaso un sistema binario, ilustre predecesor del sistema que mueve el corazón de cada disco duro?<sup>40</sup>

Es en esta perspectiva que *Tanta vida* nos entrega este diálogo entre la retátara y la protagonista:

-Falta que te detengas ahora frente a la pantalla de tu computador y acaso veas lo mismo que tejía yo en cuclillas frente a la tienda y el desierto mientras el sol quemaba.

¿Y que éra?

-Tu sonrisa-dice ella<sup>41</sup>

## NOTAS

1 La obra de la periodista argentina Esther Andradi (nacida en Rosario) se está recién dando a conocer en los Estados Unidos. Traducida al francés y alemán, todavía no se la ha publicado en inglés. Es autora del relato testimonial *Ser Mujer en el Perú*, de la colección de cuentos *Chau Pinela* y de una prosa poética de impreciso género que es *Cómeme, este es mi cuerpo*, donde las marcas del comer, cocinar y los alimentos diarios configuran una poética de la cotidianeidad y una ontología existencial contraopresiva que la emparenta con *Receta de cocina*, de Rosario Castellano, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Afrodita* de Isabel Allende. Como periodista, Esther Andradi dirigió revistas en Lima, Perú y realizó numerosos reportajes para la radio y televisión alemanas. Gran parte de su vida ha transcurrido en el ex-Berlin Occidental ciudad indudablemente clave para la política internacional en las últimas décadas y desde la cual Esther Andradi ha enviado reportajes a varias publicaciones de la prensa hispana.

2 Andradi, Ester, *Tanta vida*. Bueno Aires: Ediciones Simurg, 1999.

3 Respecto de los pocos beneficios económicos y las esperanzas engañosas que ha provocado la economía transnacional en Latinoamérica, véase:

-Martin, Hans Peter y Harald Schumann. *Die Globalisierungsfalle: Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998.

-Gil, Araceli. "El ingreso a Mercosur: un desafío." En *La fuerza de los hechos*. Caracas: Ediciones Caja Redonda, 1998. p. 192.

4 Haberman, Jürgen. "Ciencia y técnica como ideología." *En Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1984. p. 115..

5 Brunner, Joaquín Brunner. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. Postmodernidad en la periferia." *En Postmodernidad en la periferia*. Hermann Herlinghaus & Monika Walter, eds. Berlin: 1994. p. 49.

6 Vergara Estévez Jorge y Jorge I. Vergara del Solar. "La identidad cultural latinoamericana." En *Persona y Sociedad*, vol. X, Nº 1. Santiago: Universidad Aberto Hurtado, 1996.

7 Hutcheon, Linda. *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo/ Ontario, 1980. Waterloo, Ontario.

8 Juicio emitido en correspondencia personal. Sobre el tema de la epigonalidad garcía-marquesiana, véase:

- Araujo, Helena. *Un mimestimo lucrativo*. Barcelona: Quimera, Agosto 1998. pp. 54-58.

9 El bolero *Tanta vida* se refiere a un famoso bolero compuesto por el compositor mexicano Álvaro Castillo. La primera estrofa dice: *Tanta vida yo te di/ que por fuerza llevas ya/ sabor a mí*. Castillo compuso también otros boleros de popularización continental como *Luz de Luna* y *El Andariego*. Sus títulos han sido interpretados por Lucho Gatica, Los Panchos y Javier Solís, reconocidos cantantes de la industria popular latinoamericana.

10 Rosa Luxemburg, intelectual, escritora y revolucionaria alemana de origen judío, nació en 1871 en Samosc (hoy perteneciente a Polonia) y se familiarizó con los escritos de Karl Marx después de graduarse en la escuela secundaria. A la edad de 18 años huyó a Suiza para evitar ser arrestada por sus actividades políticas. En 1898, obtuvo un

doctorado en economía en la universidad de Zurich. Ese mismo año se mudó a Alemania uniéndose al Partido Social Demócrata Alemán. Se hizo muy conocida como una escritora y oradora brillante. Luxemburg pasó la mayor parte de la Primera Guerra Mundial en prisión por actividades antibélicas y anti expansionistas. Fue liberada transitoriamente en 1916. Durante este período, ella ayudó a establecer el Partido Espartaco, un ala más radical del Partido Socialista Social Demócrata. En 1918, Luxemburg colaboró con la fundación del Partido Comunista Alemán y su periódico "Bandera Roja". Ella fue fusilada conjuntamente con Liebknecht en 1919 durante una protesta obrera en Berlín contra el gobierno y su cuerpo herido fue arrojado al canal Landwerk. De su obra prolífica destacan *Die akkumulation des Kapitals*. Véase:

-Luxemburg, Rosa: "Ich bin ein Land der unbeschränkten Möglichkeiten. Analysen/ Beiträge" En *Arbeitspapiere aus dem RLI*, Nr. 7. Ed. Margaret Mauer. Wien: RLI Verlag, 1999.

11 Op. cit. en 2, p. 117.

12 Op. cit. en 2, p. 121.

13 Op. cit. en 2, pp. 113-14.

14 Gila, Cynthia. *The tarot: History, Mystery and Lore*. New York: Simon & Shuster Trade.

15 Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

16 Kristeva, Julia. "Le temps de femmes". Paris: Cahiers de recherches de sciences des textes et documents 5, 1965. pp. 5-19.

17 Según Kristeva el contrato socio-simbólico es la aceptación por parte de la mujer de su castración y de la diferencia sexual y que para ingresar al mundo como intelectual y productora de significados tiene que pactar con el orden simbólico del padre, lo que implica sacrificios. In op. cit en 16.

18 Op. cit. en 2, p. 40.

19 Karlinger, Felix y Ángel Andrés Anton. "Don Juan Manuel. Märchen und Moral." En *Spanische Literatur*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1975. pp. 40-51.

20 Klein, Melany. "The Oedipus Complex in the Light of early Anxieties". In *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. pp. 370-419, Vol. I of *The Writing of Melanie Klein*, ed. R.E. Money-Kyrle, B. Joseph, E O'Shaughnessy, and H. Segal. London: Hogarth Press, 1975.

21 Cixous, Helene. *La Jeune Née* (en colaboración con Catherine Clément). Paris: UGE 10/18, 1975.

22 Stadler, Hubert. *Päpste und Konzilien. Kirchengeschichte und Weltgeschichte*. Düsseldorf: Econ Taschenbuch Verlag: 1983. p. 120.

23 Brockhaus. *Enzyklopädie*. Mannheim: Brockhaus GMBH, 1990. Volume II, pp.195-196.

24 Woolfolk Cross, Donna. *Pope Joan*. New York: Ballantine Books, 1997.

25 Von Döllinger, J.J.I. *Papstfabeln des Mittelalters*. München: Friedrich Verlag, 1890. pp. 3-74.



- 26 Heinsohn, Gunnar y Otto Steiger. *Die Vernichtung der weisen Frauen*. Herbstein: März Verlag, 1985.
- 27 Op cit. en 2, p. 39.
- 28 Op. cit. en 2, p. 69.
- 29 La traducción es mía. El texto original dice: *Rinvieni, apre gli occhi, e cosa vede? (Era la mimica un po'enfatica, a dire i vero -del narratore che ci invitava ad attendere la carta seguente come una rivelazione). La Papessa: misteriosa figura monacale incoronata. Era stato soccorso de una monaca? Gli occhi con cui fissava la carta erano pieni di raccapriccio. Una strega? Egli levanta la mani supplichevoli in un gesto di terrore sacrale. La gran sacerdotessa d'un culto sagreto e sanguinario.?* En: Italo Calvino. *Il castello dei destini incrociati*. Torino: Giulio Editore, 1973. Véase p. 13.
- 30 Op. Cit. en page 13.
- 31 Eco, Umberto. "The return of the Middle Age." En *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986. Pp.61-85.
- 32 La traducción es mía. El texto original dice: *Das hier unterbreitete Argument zugunsten eines Paradigmenwechsels, in welchem wir stehen, läâ sich so zusammenfassen. Wir leben ungefähr so, wie unseren Vorfahrem set dem Entstehen unserer Arte immer gelebt haben. Aber diese den Mensechen eigenes Lebensweise hat sich oberflächlich im Verlauf der Jahrtausende einige Male verändern, ohne dadurch die Grundstruktur anzutasden. Diese können "Paradigmenwechsel" heiâen. Seit einigen Jahrhunderte haben die westlichen Menschen sich selbst als Subjekte der Welt und sie Welt als ihr Object erlebt, und die Folge war die moderne Wissenschaft und Technik. Gegenwärtig beginnen wir formal zu erleben und uns und die Welt als Inhalte von Formen zu erleben. Die Folge davon is nicht abzusehen.* En Vilem Flussen. *Paradigmenwechsel*. En *Medien*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. p. 200.
- 33 Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Von Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag, 1956.
- 34 Parker, Rozsika. "A naturally Revolutionary Art?." En *The subversive Stich*. Routledge: New York, 1989. pp. 189-215.
- 35 Matamoros Ponce, Fernando. *Tableau Kuna: Les Molas, un art d'Amerique*. Paris: Arthaud, 1998.
- 36 Agosin, Marjorie. *Scraps of Life: Chilean Arpilleras*. Cola Franzen (Translator). New Jersey: Red Sea Press, 1990.
- 37 Zimmerman, J.E. *Dictionary of Classical Mythology*. New York, 1964. Herper & Row Publishers. pp. 205-206.
- 38 Ovidio. *Las Metamorfosis*. En *Poetas Latinos*. Madrid, 1962. Edición Aguilar 1004-1527.
- 39 Díaz Roig, Mercedes. *Romancero Tradicional de América*. México: El Colegio de México, 1990. pp. 64-75.
- 40 Ester Andradi me hizo llegar algunas hojas del diario sobre la gestación de *Tanta Vida*. El párrafo que cito está en la página fechada como 26 de Julio de 1992.
- 41 Op. cit in 2, p. 150.

## PABLO NERUDA: EL CAPITÁN ENAMORADO DE CAPRI

**Martha L. Canfield**  
Università di Firenze

**S**i los aniversarios sirven, en la variada y tumultuosa onda de la información incesante, para que un evento o una persona regresen de pronto, cargándose de significado nuevo, más allá del tiempo transcurrido, entonces que bien vengan los aniversarios. En el caso de Pablo Neruda y de su feliz estadía en Capri, hace exactamente medio siglo. La estadía duró cuatro meses entre febrero y mayo de 1952 y acaba de ser minuciosamente reconstruida por Teresa Cirillo<sup>1</sup>, hispanoamericanista de la Universidad de Nápoles. Esa estadía fue coronada, como bien se sabe, con el famoso poemario *Los versos del Capitán*, que recoge los poemas de amor más bellos que el poeta escribiera, y que fue publicado anónimo, porque la destinataria de esos versos tenía que permanecer secreta, al menos por ese entonces. De la edición, particularmente refinada, hecha en Nápoles, se tiraron únicamente 44 ejemplares, y ello fue posible gracias a la contribución de los suscriptores, cuyo elenco aparece en la primera página, por riguroso orden de adhesión.

Es interesante recorrer hoy esa lista de nombres que reúne la flor y nata de la intelectualidad italiana de la época, además de algunos famosos políticos, naturalmente vinculados al entonces Partido Comunista Italiano (PCI) o, más generalmente, al área de la izquierda. Figuran allí Vasco Pratolini, Mario Alicata, Luchino Visconti, Salvatore Quasimodo, Carlo Levi, Renato Guttuso, Ernesto Treccani, Pietro Ingrao, Giorgio Napolitano... Está también Elsa Morante, que el poeta recordará en uno de los poemas de *Las uvas y el viento*, compuestos también durante la estadía en Capri, en su cándido gesto heroico de defenderlo con su paraguas de los policías que querían arrestarlo en Roma

No olvidaré el pequeño  
paraguas de Elsa Morante  
cayendo sobre un pecho policial  
como el pesado pétalo  
de una fuerza florida.

Y está también Giulio Einaudi, que poco antes había publicado una antología de su poesía con traducciones de Salvatore Quasimodo e ilustraciones de Renato Guttuso.

La Italia de ese entonces – es bueno recordarlo – se estaba recuperando del desastre de su pasado fascista y, precisamente, la fuerza de la Resistencia y de las batallas populares, la no fácil constitución de los sindicatos, habían cautivado intelectual y emotivamente a Neruda. En este contexto, el poeta chileno, militante comunista, senador repudiado por su gobierno y buscado por la policía, exiliado de Chile desde 1948, se había vuelto el emblema de la poesía que deja la Academia para mezclarse con el pueblo, la poesía militante y la militancia ennoblecida a su vez por el arte y por la poesía. Neruda, que ya era sumamente popular y muy amado por el público italiano, correspondía a este amor con toda intensidad. Incluso más que la Italia de los monumentos y del pasado grandioso

Yo no viví con las estatuas rotas  
ni con los templos cuya dentadura  
cayó con sus antiguas jerarquías,

él amaba la Italia tumultuosa del presente:

Yo no viví tampoco  
sólo de azul y aroma,

dicen con clara alusión al mítico mar de Caprí, sino que

recibía las hondas sacudidas  
del océano  
humano<sup>2</sup>.

De modo que, cuando debe elegir un refugio para sí mismo, prófugo político, y para su compañera Matilde Urrutia, que todavía debe esconder, mientras no puedan denunciar al mundo el gran amor que habrá de unirlos para siempre, Neruda elige Italia.

Pero el Ministro de Asuntos Interiores Scelba no se atreve a oponerse a la solicitud del gobierno chileno de declarar al poeta *persona non grata*, y emite contra él una orden de expulsión. A Neruda lo van a buscar a su hotel de Nápoles y lo conducen a Roma, primera etapa en la vía de salida del país. Matilde, que lo esperaba precisamente en Roma, para empezar finalmente

la secreta luna de miel, se entera por los periódicos que la policía lo está llevando a la frontera. Siguiendo el consejo de Guttuso, se va a la estación ferroviaria Términi, para tratar de reunirse con él. Cuando llega encuentra, por un lado, una multitud que aclama al poeta y que protesta indignada contra la resolución del Ministerio; y por otro a los agentes de la policía, que esperan también, con órdenes muy precisas y decididos a intervenir si es necesario. Durante los días que duran las tratativas los periódicos no dejan de hablar del “caso Neruda” y de hacer presión mediante la opinión pública, hasta que por fin el 15 de enero de 1952 el Ministerio hace saber al “ilustre huésped” que se puede quedar en Italia por otros tres meses. Rápidamente los enamorados deciden transferirse a Capri, a la hoy famosa “Casetta di Arturo” de la calle Tragara, invitados por Edwin Cerio. Una profunda amistad, más allá de las diferencias ideológicas, iba a nacer entre los dos hombres y sus respectivas compañeras, Matilde y Claretta, la joven esposa de Cerio.

Es éste el marco en el que se desarrolla el libro de Teresa Cirillo, *Neruda a Capri. Sogno di un'isola*, minuciosa reconstrucción de esos meses cruciales en la vida de Neruda y determinantes para su poesía. Desde entonces, en efecto, su poesía se modera respecto a la visión catastrófica que caracteriza sus libros precedentes, se matiza de dulzura y encanto mediante el sentimiento del amor compartido y empieza a echar raíces en la memoria de lo vivido: tantos personajes y circunstancias de Capri van a volver más tarde en su obra maestra *Memorial de Isla Negra*, y el poeta irá descubriendo incluso una afinidad impensable entre los dos paisajes, en verdad tan distintos, de sus dos casas de la felicidad: la “Casetta di Arturo” y la morada construida sobre la playa oceánica de Isla Negra.

El relato de estos acontecimientos, ameno y lleno de detalles deliciosos, es doblemente interesante: para los lectores de Neruda, obviamente, en primer lugar; y también para quien esté interesado en conocer un aspecto admirable de la vida italiana de entonces. En efecto, a despecho de la actitud negativa del gobierno, y específicamente del Ministerio de Asuntos Interiores, Neruda encontró muchos verdaderos amigos generosos, como Palmiro Togliatti, quien en la triste circunstancia de su expulsión lo hizo acompañar por su secretario privado, que Neruda no olvidará jamás; como Dario Puccini, entonces un joven de vocación hispanoamericanista transformado en el mensajero de amor entre el poeta y Matilde; como Giuseppe Bellini, que empezó ya entonces a ocuparse de la obra nerudiana, editando y traduciendo innumerables poemarios y escribiendo muchos ensayos críticos, sin perder jamás hasta el día de hoy el interés por esta obra; como Vasco Pratolini, Luchino Visconti, Carlo Levi, Antonello Trombadori, Pietro Ingrao, además de otros que se pueden leer en el elenco de suscriptores de *Los versos del Capitán*.

Del libro de Teresa Cirillo, de los muchos documentos que ella ha reunido felizmente, fotos, cartas, reproducciones facsimilares de los mensajes dibujados y coloreados que el poeta mandaba casi diariamente a sus amigos de Capri, emerge un Neruda cosmopolita, que se expresa fluidamente en francés y en inglés – toda la correspondencia de esos meses es en estas dos lenguas –, que tiene amigos en todas partes del mundo – quedarán para siempre ligados afectuosamente a él Ilya Erenburg, Nazim Hikmet, Salvatore Quasimodo, y muchos otros –, pero que sabe mantener siempre sólidas sus raíces chilenas. Tal vez por esto conmueve su visión admirada y aguda de la Italia que frecuenta, sin ceder jamás a la tentación del estereotipo o del lugar común, en la que ve la pobreza y el sufrimiento tanto como la prepotencia del poder, pero en la que descubre también una gran humanidad y capacidad de renovarse. Entre los muchos poemas con los que Teresa Cirillo compone la segunda parte del libro, hay uno particularmente apropiado a los días difíciles que hoy vive este país, amenazado por terrorismos externos e internos, con la amenaza de una reconstitución de las tristemente famosas Brigadas Rojas, con un gobierno contestado en las plazas y a través de los órganos sindicales. Como una prueba más, por si fuera necesaria, de la perennidad del mensaje poético de Neruda, hoy que vivimos un momento de la historia y de la vida colectiva sin duda poco feliz, resulta confortante volver a leer al imperecedero poeta chileno:

En mis manos  
voló la harina, resbaló al aceite,  
pero  
es el pueblo de Italia  
la producción más fina de la tierra  
Yo anduve por las fábricas,  
conversé con los hombres,  
conozco la sonrisa  
blanca de los ennegrecidos rostros,  
y es como harina dura esa sonrisa:  
la áspera tierra es su molino.  
Yo anduve  
entre los pescadores en las islas,  
conozco el canto  
de un hombre solo,  
solo en las soledades pedregosas,  
he subido las redes del pescado,  
he visto en las laderas calcinadas  
del sur, rascar la entraña  
de la tierra más pobre.  
[...]  
y conozco las lágrimas y el hambre  
de los niños,

pero  
también conozco el paso  
de la organización y la victoria.  
Yo no dejé mi pecho  
como una lira inmóvil  
deshacerse en dulzura,  
sino que caminé por las usinas  
y sé que el rostro  
de Italia cambiará. Toqué en el fondo  
la germinación incesante  
de mañana, y espero.  
Yo me bañé en las aguas  
de un manantial eterno.

Firenze, junio de 2002

#### NOTAS

- 1 Teresa Cirillo, *Neruda a Capri. Sogno di un'isola*, Edizioni La Conchiglia, Capri (Napoli), 2001.
- 2 “La túnica verde”, en *Las uvas y el viento*.



# CREACIÓN





## **POESÍA**



**Por primera vez INTI, y su consejo de selección, decidieron publicar a Francisco Urondo y Miguel Ángel Bustos dos poetas argentinos desaparecidos en los años en que se desarrolló la denominada “Guerra sucia”. La mayoría de estos poemas ya publicados en libros editados entre la década del cincuenta y sesenta fueron seleccionados por la profesora Ana Porrúa de la Universidad de Mar del Plata que analizó la trayectoria poética de ambos autores.**



FRANCISCO URONDO

*La hormiga*

A Raúl Gustavo Aguirre

La hormiga pasea alrededor de la gorda naranja. La  
naranja es dorada, jugosa, correntina, y el camino  
infinito.

Ella podría penetrar el fruto absolutamente, terminar  
con su marcha, eludir el hastío, lograr el poder  
pero teme terminar con su imaginación.

(En *Historia antigua*)

*Ai quién fora paxariño*  
*Quén pol-os aires correra!*

A Jorge Souza

Bajo el ala del sombrero hay una araña pequeña que no  
sabe qué hacer bajo el mundo, bajo el mar, bajo  
la muerte.

No puede con la eternidad. La cordillera le trae  
recuerdos diversos, le oprime en general el corazón;  
le niega la libertad. En cambio el mar, el mar.

No puede: es inútil que se debata, que destile su  
veneno, que logre arrepentirse.

(En *Historia antigua*)

***La frente marchita***

hoy  
como tantas veces  
viene a perder otro silencio  
  
sale a la calle  
y por distracción  
ocasiona un nuevo desencuentro  
  
y siempre así  
hasta que un incidente  
nos convierta  
  
o nos devuelva.

(En *Nombres*)

***Alta sociedad***

A Jorge Vila Ortiz

ella es tremenda como el otoño  
y por un iveterado capricho  
se desbarranca y se consume.  
  
no encuentra semejantes  
que puedan verificarla  
o la resonancia de una palabra  
que la conduzca  
a un signo sin pasado  
ignora los resortes de su comienzo  
  
sola consumida y triste  
desafiada por una decadencia  
que no le atañe pero la complica  
  
triste o desenfadada  
estas “adorables criaturas”  
no conocen  
su propio y desencadenado nombre  
  
sin saber a dónde mirar  
de dónde asir sus manos poco acostumbradas al trabajo  
de qué manera amar

cómo entregar su corazón imprevisible  
exigente o lejano pueden describir  
un vuelo oscuro ir más arriba  
de las pésimas nubes

llega ahora con idéntico miedo  
al lugar del cadalso  
al sonido de la victoria  
y andan siempre solemnes  
con algo que no pudo llegar a destino  
esas maniobras de sus ojos  
esa acumulación de gestos  
esa obsesión en la cabeza

(En *Nombres*)

### ***Cardinalidad***

Tirado al sol  
como las víboras, cerca  
del agua de la patria, siento  
menos miedo que  
por las noches, cuando  
no hay cielo, ni agua,  
ni país, ni memoria

(De *Son memorias*)

### ***Acaudalar***

A David Viñas

No tengo  
vida interior: afuera  
está todo lo que amo y todo  
lo que acobarda.

No tengo  
vida interior: tengo  
el gusto, un aire  
que me viene de afuera.



No me llega  
de lejos, sino de cerca,  
de ahora,  
y del recuerdo del presente.  
La vida siempre  
me rodea, va porfiando vivir.

(De *Son memorias*)

### **Felipe Vallese**

Escuché que unos chicos preguntaron: “quién parará la lluvia”, otras personas estaban escuchando la misma pregunta y, a su vez, comenzaron a formularla: el dependiente, el despachante de bebidas de importación; hasta pulperos y uruguayitas y otros hermanos continentales abandonan la vieja y estúpida rivalidad, despejando las nubes de misterio y confusión sobre la tierra, para preguntar precisamente: “who’ll stop the rain”. Guardianes del orden se aventuraron en la desesperación para preguntar también: “quién parará la lluvia” y la pregunta rodó de mano en mano, hasta llegar a los oídos acolchados de torturadores, especialistas de toda calaña que nunca pudieron zambullirse en la gloria del sol: “Quién parará la lluvia”, decían unos y otros y los tontos y los pillos trataban de conjurar el clamor, los nuevos aires que se desataban con las lluvias, el amor que arranca con las tormentas “quién parará la lluvia”, decían los enfermos, los desamparados, los derrotados y los satisfechos que dejaron de serlo inmediatamente después de preguntar “quién parará la lluvia”. De inmediato los éxitos se derrumbaron como pestes triunfales, el New Deal se enredó en sus cadenas doradas, el doctor Frondizi no se dio cuenta. Los muertos se plegaron al desafío: asesinados llegaron a levantar la cabeza lacerada y miraron de frente, requiriendo: “quién parará la lluvia”. Y la pregunta se generalizó como los temporales, empujó los cielos y abrió las luces del espacio.

(En *Poemas póstumos*)

## MIGUEL ÁNGEL BUSTOS

### *Una explicación mientras camino*

Me disfrazo de caníbal  
de pez de piedra oscura  
alzo el vuelo y caigo  
duermo en mis propios brazos  
me pierdo.  
Para qué tantas formas  
tantos viajes.  
Una fuga a través de la existencia  
mil cuerpos para no morir.

(16 de mayo)

(En *No sabes cómo fue este día*, octubre-diciembre, 1960)

### *Te llevarás mi ángel*

Mi patria va muda  
oh mi tierra no quiero que estés sola  
pero qué hago con mi ángel de la muerte.  
Pasea conmigo  
lee conmigo  
ama lo que amo  
duerme a mi lado.  
Si me quieres así  
con las alas oscuras  
seguiré cantando.  
Y cuando vivas  
te llevarás mi ángel  
me iré en tu cuerpo

(En *XII*, 26 de septiembre, 1962)

***Los patios del tigre***

Fueron siempre los pájaros los que anduvieron en los patios de mi infancia.

A la claridad del canario se sumó el gritito entrecortado del calafate, el vuelo diminuto de los bengalíes.

Algún mono hubo, pero fue efímero.

Agregaba mi abuelo a la magia reinante sus oros de Gran Maestro. Sus libros que, de a poco, fueron siendo mis pájaros.

Un tío viajó y en una gran jaula trajo un tigre. Lo aseguraron a una cadena y esperaron que lo viera.

Su garganta me llamó; aparecí.

El espanto y la maravilla me helaron.

Desde ese día los patios dejaron de ser tales. Fueron selvas de mármol y mosaicos gastados en donde el terror habitaba.

Era feliz. Tocaba el misterio a diario y no desaparecía. Me acostumbré ávidamente a lo extraño.

Cuando alguien ordenó su encierro en el Zoológico, lloré.

Entonces comenzaron mis fugaces visitas; temblaba cerca de la jaula. Su rugido era música tristísima para mí.

Le imploraba a su memoria de fiera el recuerdo.

El día que me fui a despedir de él para siempre me olió, detuvo su andar en círculos. Una sombra humana le cruzó la mirada. Intenté tocarlo. El griterío prudente me clavó en el piso.

Pensé un adiós, suavemente me marché. Más tarde supe de su muerte. Su carne fantástica se juntó en el polvo a otras carnes.

He crecido. Guardo de mi infancia sus huesos en mi alma, los libros en mi sangre.

Pero cuando llegue el fin y me miren los ojos que aún no he visto, pienso que será el tigre incierto de la locura el que me lleve tanteando a la nada, aquel tigre de titubeo y delirio del suicidio que en su boca me ahogará clamando.

O tal vez mi viejo tigre, rayado por la piedad, quiera devorarme como a un niño.

(De *Fragmentos fantásticos*, 1965)

*Arreglo con frutas e instrumentos de viento*

Naranjos  
hasta cuándo serán naranjos las calles del Tigre  
y no el corazón de mi amor.  
Pulpa de tu tremenda boca la toqué y se fue por la noche entre  
los naranjos volvió para pegarme como la rama más  
débil o  
la ola más fría iniciando la tormenta.  
Y yo que creí que nos pondríamos juntos en nuestra vida de  
mil años.  
Trompa apaga la luz que descendiendo solo a la ciudad de los  
hombres. Apaga lamento de hierro y bronce entre los  
naranjos.  
Ahí voy lava tu cuerpo y vamos. A santa piel joven el mundo  
será nuestro. Silencio con la sorda alegría. Ahora duerme al fin. Clarín  
entre los naranjos.

(De *Fragmentos fantásticos*, 1965)

*I*

Sentado gira dios su pecho de jaspe y sangre en turbio  
diamante.  
Llora eternidad mi venida entre los hombres. Clava  
en mí tus ojos emplumados de orín y rayo de lamento.  
Oye cielo  
tu hijo maligno pide el oro inmortal.  
Que la uva buena, la seguida del amor alzado por el sol,  
transparente crece en rama y aire frío sobre el cóncavo  
Jardín del Paraíso Perdido.

(De *Visión de los Hijos del Mal*, 1967)

## VII

“Epistola de San Pablo a los mayas, incas y aztecas”

Tendréis que esperar. Errar en sombras. Renacer en toscos cielos de jaspe y herrumbre. Pero en el decimoquinto siglo de *nuestra era* caeremos sobre vosotros.

Vuestros templos de oro atravesarán el mar. Todo vigor será castrado. Cada amanecer será pecado mortal. Diezmaremos vuestro pueblo, los que se salven serán bautizados.

(De *Visión de los Hijos del Mal*, 1967)

## I

Himalaya boca callada, piedra mentira. Ah, moral de los pájaros: *sí*, ilumina ilumina.

Que recuerde, el primer juego-juguete que vino a mí y ya no se irá de mí por nunca fue un cristal; pero qué cristal; algo líquido y duro que no caía por milagro del arco bronce que lo ataba.

Bajo el agua es más que el agua porque está detenido y es móvil. Si toco una llama con mi cristal, soy invierno: el fuego gira y *no* es su resplandor ya más. Por hábito y piedad cada tanto lo arrojo en las brasas para que devore y llene el Fulgor con su siesta de infierno.

(De *El Himalaya o la moral de los pájaros*, 1970)

SAÚL YURKIEVICH

### NI SEDE NI ASIDERO

Eso que escapa  
¿plumón espuma soplo ?  
¿efluvio ?  
lo que desborda  
por tu epitelio pasa  
por tus reflejos pasa  
y sobrepasa  
eso que siempre escapa  
a cualquier ocasión  
a cualquier situación  
a tus entonces

cuando vas y ves y te encuentras  
cuando frecuentas a los prójimos  
correspondientes o contrarios  
y te circundan no te secundan  
te ciñen y te obligan  
en tus trabajos y tus días  
en tus transcurso  
cenizos centealleantes  
arco iris hipocampo emplomadura

cuando circulas cuando te lanzas  
acudes concurren te debates  
partes departes participas tercias te comparas  
en tus circunstancias todas  
algo de ti se escapa

y te metes en historias  
 con éste con ella con estotro  
 te enfrentas y confrontas  
 te desencuentras  
 acatas anhelas te desvives tocas  
 tocas te tocan miras te miran  
 hechas mano pones el ojo  
 el cuerpo pones auscultas  
 acaricias y te abrazan  
 sus pechos contra tu torso  
 te involucran te sumen te subsumen  
 el tino el líquido raquídeo te rechupan  
 y  
 sin embargo  
 algo escapa

¿es el alma que no cede, no se acoge ?  
 ¿el alma que no encuentra ni sede ni asidero ?  
 ¿es el alma lo que escapa ?

## TODO EN DUDA

precipicio o prepucio  
 nube o novelón o nibelungo  
 cadera con cadencia o cadmio  
 cigarra de cigarro o segadora oh sagrario  
 sal con salamandra o salmo o saltatrás  
 ven vicario de vetustuces  
 ven ventrílocuo  
 o a lo sumo ventolera  
 anima tus voces equívocas  
 confusión de hablantes  
 identidades indecisas  
 todo en duda  
 la lengua no reconoce  
 como el sueño se dice a sí misma  
 la lengua no precisa  
 ¿sensación, imagen o concepto ?  
 hablando dudo de mi persona en el mundo

**MISMAMENTE**

por tanto por cuando por cuanto  
ni tan siquiera  
consigue tal  
como si se  
rabiando en su  
insuficiente  
ni así lo que con tanto ardor  
aunque quisiese  
con todo  
de pies a cabeza  
en sus cabales  
de golpe  
posiblemente valdría  
de pronto mediante vase  
más luego durante vuelve  
vuelve en pos  
excepto salvo  
confundido entonces  
en su ni sí ni no  
o feliz ahora  
no obstante  
se turba  
a pesar por pesar se atribula  
y siente siente lo que no  
por mucho  
por tantísimo  
el ser en su y para sí

su nada  
percata  
más bien palpita  
a la par  
sabiendo que  
como se supo y sabe  
per se  
mismamente  
como se suele  
in situ  
enfurecido en su



por ende sin ende  
por puro empeño  
se ve quizás  
sin ton sin son  
por tal y cual  
lo que le toca  
en consideración  
la suya  
lo que tácito masculla  
pero calla  
medio en la mala  
de mala luna o mala uva  
medio a sabiendas  
se dice sí

en silencio  
como tumba  
sí como contra  
lo que se venga  
¿sería suficiente  
contentaría ?  
por mal de madre puede  
por asidua por pugnaz  
mal de mar mal de montaña  
¿ se puede presumir  
es concebible ?  
no obstante obstante  
se dice sí así siquiera  
sí ante cuanto ocurre le ocurriera  
así así ahora bien su bien  
así así tanto tal vez  
ahora  
a veces a granel  
a veces mendrugo  
a veces de sobra  
por puro empeño  
a la sazón  
por tantos y cuandos  
inminentemente  
en su siempre  
eminentemente  
en su jamás

## CINE MUDO

preterir  
prevenir y porvenir  
¿quién sabe de tus advenimientos  
de tu pro y contra tiempo  
de tu transcurso en vivo  
el temprano y el tardo ?  
en el futuro incierto habrá

pasados que se anteponen  
visos, semblantes  
retrasados resurgen  
y te haces para adelante y para atrás  
vuelves y ves  
te ves  
tal como eres apareces  
ves cómo sueños y anhelos  
te atraviesan  
te retornan, te dilatan  
te transportan tras  
aquel allende sólo tuyo  
el entrañablemente confundido con  
tu ser que es tu querer  
y casi nada más  
en apariencias estás

aparentemente en alma  
la tornadiza  
ciertamente en cuerpo  
que la hora marca  
y ves y vas en quimera  
ves tu personal alegoría  
cómo transitas en otros mundos  
los de tus otroras  
vuelas transmigrando tus edades  
y posees  
poseído posees  
aunque nadie nada diga  
aunque ni palpes ni huelas  
posees sin peso ni espesor  
figuras  
un desfile en sordina

cine mudo  
 en la cámara obscura  
 como la pantalla del televisor  
 que miras a medianoche  
 en un cuarto de hotel  
 al que nunca volverás.

## VIBRAS

Suave destrozo, deslumbramiento,  
 agujoneo, furtivo azoro, voluptuoso gozo  
 escozor, ardor, acrimonia,  
 sorpresivo asombro, posesiva ansiedad  
 euforia, turbación, consternación  
 todo te toca y oscilas, vibras,

haces eses

agitadas, las aguas se enturbian  
 y te enloda  
 como córnea caparazón  
 endurecen tus costras

galápago

¿te fosilizas ?  
 ¿te aclimas ? ¿entiendes ? ¿te entiendes ?  
 esta roncha, esta llaga, esta resquebrajadura  
 ¿qué te vaticinan ?

el ser de adentro

¿qué te presagia ?  
 ora lechuza ora liebre  
 ora cebra ora cobra ora cabra  
 ora escorpión  
 son tus fases que no dominas  
 ¿has probado el remedio filosófico ?  
 da la ilusión de comprender  
 a lo menos lo mental

estagirita

así te paseas, así pasas, así te pasa  
 pasas por tu acaso

tu puede ser

y cual y tal te toca  
 por fuera y por dentro te toca

no desafores  
no alucines  
no altisuenes

tu t  de ti  
pasas por tus albures  
de a pedacitos  
y no sabes ni dónde ni cuándo  
vive, vivamente vive  
la vida

mientras comas y duermas  
mientras expulses  
no necesita tu saber  
de a fugitiva racha, vives  
mintras persiste  
con relativa regularidad

tu anatomía  
mientras masticas, sabes embelezarte  
haces de sensaciones incitan, invitan  
olor a menta, sabor del orégano  
acicate del ajo y del ají  
colores melancólicos, gamas del gris  
calosfrío del anochecer  
violáceo

rumor del bosque  
quemazón del hielo  
aspereza de lava, rugosidad del roble  
palpables tenuemente el pétalo y el párpado  
audible el grillo, el trueno, la torcaza  
ovillo, hélice de sensaciones  
apenas registras su riqueza  
rebosa el presente



*A imagen y semejanza*, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1992.  
*Esquirlas/ Copeaux* (libro objeto concebido por Jacques Vanarsky)  
*Editions de la Grand Rue*, Longjumeau, 1992.  
*Embuscade*, Fourbis, Paris, 1996.  
*Vaivén*, El Ala del Tigre, U.N.A.M., México, 1996.  
*Vaivén*, Pequeña Venecia, Caracas, 1998.  
*Les prismes urticants*, ARTALEC Edition sonore, Paris (s.f.)  
*Résonances*, Créaphis, Grâne, 1998.  
*El sentimiento del sentido*, Era, México, 2000.  
*El huésped perplejo* (libro de arte en colaboración con Julio Silva),  
*disegnodiverso*, Turín, 2001.  
*El perfil de la magnolia/ Het profiel van de magnolia*, (libro de arte en  
colaboración con Rubén Herrera), Amsterdam, 2002.

### Crítica literaria:

*Valoración de Vallejo*, Universidad del Nordeste, Resistencia, 1968.  
*Carlos Mastronardi*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.  
*Modernidad de Apollinaire*, Losada, Buenos Aires, 1968.  
*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral Editores, Barcelona,  
1971, 1973, 1982. Ariel, Barcelona, 1984. Brughera, 2002.  
*Poesía hispanoamericana 1960-1970*, Siglo XXI, México, 1972 y 1975.  
*Celebración del modernismo*, Tusquets, Barcelona, 1976.  
*La confabulación con la palabra*, Taurus, Madrid, 1978.  
*A través de la trama*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984.  
*Julio Cortázar: al calor de tu sombra*, Legasa, Buenos Aires, 1987.  
*Littérature latino-américaine: traces et trajets*, Folio-essais, Gallimard,  
Paris, 1988.  
*Tango. Une anthologie* (en colaboración con Henri Deluy), P.O.L., Paris, 1988.  
*Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya/Mario Muchnik, Madrid, 1994.  
*El cristal y la llama*, Fundarte, Caracas, 1994.  
*La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.  
*L'Epreuve des mots: Poésie hispano-américaine 1960-1995*, Stock ,  
Paris, 1996.  
*Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.  
*Del arte verbal*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002



## **CUENTO**





## VIAJE UNO

- ¿Tengo que subir al quinto piso de nuevo?

- No, no es necesario. Siéntese acá y nosotras le buscaremos lo que le falta. Pronto se podrá regresar a la casa, don Arturo.

- Gracias.

Don Arturo se sentó despacio, con cuidado, como se sienta un anciano cansado después de mucho trajín. La cabeza le daba ya vueltas, y el pulso le temblaba. Había sido una mañana agotadora, interminable. Por fin podía al menos sentarse y descansar. Miró a su alrededor y vio la sala atestada de gente en silencio, algún murmullo al fondo, una madre y una hija hablaban quedo. “Aquí no hay nadie contento”, se dijo, “como que están en las mismas que yo, probablemente”. Luego miró de nuevo a la ventanilla impecable, de donde le hablaban las señoritas pero sin prestarle mucha atención. Habían pasado casi cinco meses desde que había entrado a esa sala por primera vez. Después de que le hablaran por teléfono y le dijeran que Leonardo Cartimo acababa de ingresar y había pedido que contactaran con él. Acababa de bañarse, era pronto en la mañana y se asustó. Se pidió un taxi, ni en un año llegaba con la buseta, y corrió al hospital. Luego las explicaciones, la perorata inteligible del médico y las preguntas de las enfermeras. “¿Y la esposa? Habría que avisar a la esposa de don Leonardo, ¿no?”, le dijo la más antipática, gorda y fea, mucho, antipática, gorda y fea.

¡La esposa! Le vinieron ganas de reír. “¿Puedo verlo?”, preguntó él. Cuando entró, ya estaba Leonardo sin consciencia, gracioso, porque Leonardo había sido un inconsciente toda su vida, pero un inconsciente bueno. Le dio pena, verlo tendido sobre aquella cama que parecía cómoda, bajo la sábana blanca, con todos aquellos extraños artefactos a su alrededor. Entonces le sobrevino un pensamiento. Y miró a su alrededor. “¿Estás ahí, Leonardo?”. Quién sabía, sobre todo con Leonardo. Suspiró y le invadió una gran pena, una fatiga triste, fruto de la impotencia. De la impotencia ante tantas cosas... y el pobre Leonardo allá tendido, o quizá flotando a sus anchas... quién

sabía.

- Deben ser bien cuidadosos. ¿Me oyen? Nunca despierten bruscamente a nadie, quién sabe si está en viaje y lo condenan a vagar eternamente por el mundo etéreo de la otra dimensión. ¡Es bien serio! -decía gravemente la abuela Marcela, mientras ellos acurrucados en un rincón de la sala escuchaban embelesados-. Prueben, prueben esta noche. Verán como les gusta. Es lo mejor.

Leonardo la había creído. Y ya desde entonces empezó sus viajes astrales. Con demasiada afición. Le había cogido placer. Al despertar la mañana siguiente contaba mil y una historias. Victoria y él no le creían, pero en el fondo le tenían envidia, porque ellos dos no conseguían nada.

- Tonterías, eso es que lo soñaste o que lo imaginaste -le decía mamá a Leonardo. Y se sonreía.

- Es una descreída, ni modo -replicó la abuela cuando le dijeron-. Se cree que lo sabe todo y no sabe nada. ¡Española descreída!

Y ya nunca más había dudado Leonardo. Menos todavía cuando conoció a Isabel. Tenían ya veinte años Leonardo, veintidós Arturo. Fue en casa de María Elena Vilito. En una fiesta. Según parece se reconocieron al instante, o casi.

- Yo ya te conozco -le dijo Isabel.

- ¿Ah sí? ¿Y de qué? -sonrió él.

- Piensa. De hace unas cuantas noches -y lo miró de un modo extraño, intenso. Estrellita Villa que estaba con ellos miró a Arturo con evidencia, aquello no sonaba muy decoroso. Pero Leonardo cambió inmediatamente. Parecía iluminado.

- Claro. Hace dos semanas, ¿verdad? ¡Estás tan diferente así! Qué bueno conocerte en esta dimensión. -Estrellita tiró del brazo de Arturo y se retiraron a otro grupo de gente. A los tres meses estaban casados. Contra todos. Que la abuela Marcela había ya muerto.

Luego todo resultó mal. Al año Isabel se marchó, probablemente conociera a otro en alguno de sus viajes. En contra de lo que Victoria y él pensaron, Leonardo no dejó sus viajes. Todo lo contrario, ahora se la pasaba todo el tiempo en la otra dimensión.

- Tenéis demasiado apego a esta dimensión. El cuerpo es sólo vasija. Si se pierde no importa. Tenéis demasiado miedo.

Victoria y él no contestaban. Ese nuevo silencio los fue alejando. ¡Con lo unidos que eran de pequeños! Los tres hermanos menores. Ese silencio fue suavemente empujando a Leonardo fuera de sus ordenadas vidas. Sin viajes. Hasta que le perdieron la pista. Alguien les dijo que había dejado la ciudad, incluso el país. "Pero, ¿de cuerpo o de mente?", le dijo él a Victoria. "Eso no tuvo gracia, Arturo, estuvo feo", aunque rió. Les daba pena. Mas, así es la vida. Van pasando cosas tontas de las que hay que ocuparse y no queda tiempo para lo importante. Los años siguieron sin

Leonardo. Victoria se murió, también Adelita, su amada esposa, y después recibió esa llamada telefónica. Y volvió a ver a Leonardo. Aunque para él se hubiera ido ya hacía mucho tiempo. Ni siquiera pudo albergar esperanzas de que retornara. El médico fue bien claro y rotundo. “Es cuestión de días, meses...”.

“¿Y la esposa? Habría que avisar a la esposa de don Leonardo, ¿no cree?”, de nuevo la enfermera fea, gorda y antipática.

“Se fue de viaje”, le dijo él. “Y ¿cuándo regresa? ¿No puede usted localizarla?”. “Pues no lo sé, y no, no puedo localizarla”.

Lo curioso fue que la vasija de Leonardo se apegaba a la vida de un modo extraño. Pasaban los días y su corazón seguía palpitando, con o sin su mente. Que eso probablemente solo la abuela Marcela lo sabría.

Le apenaba ver a su hermano de aquel modo. Por eso buscaba el consuelo de que quizá estuviera de viaje. Pero no... demasiado largo.

- Recuerden que ese estado es muy agotador para el cuerpo y no pueden estar mucho tiempo fuera. Eso es bien peligroso, mis hijos, ¡bien peligroso! Así que por bien que la estén pasando sean cabales y regresen en un tiempo prudencial.

Y mamá reía. “Tonterías, lo soñaste o lo imaginaste”.

Hasta que la noche anterior el corazón de Leonardo se había parado.

- ¡Don Arturo! ¿Se durmió? Disculpe, pero aquí le tengo los papeles que necesita para el registro. De nuevo mi más sincero pésame -esa era la más buena y dulce.

Ya podía irse a casa. A morirse en su cama. Ya que no le había tocado viajar.

- Nunca se sabe queridos, cualquier noche les pasa a ustedes, no desesperen.

Se metió en la cama y sintió mucha paz. Y una presencia extraña. Familiar. Pero no, no era una, eran dos. Entonces los reconoció. Ya no estaba en su cama. Era su primer viaje. ¡Y qué feliz se sintió!



## **ENTREVISTAS**



## **Tendencias de la narrativa uruguaya actual: Conversación con Hugo Achugar**

**Mónica Flori**  
Lewis and Clark College

Hugo Achugar es ensayista, poeta, novelista y profesor de literatura hispanoamericana en la Facultad de Humanidades, Montevideo, Uruguay y profesor visitante en Northwestern University. Entre sus publicaciones figuran *Poesía y sociedad. Uruguay 1880-1911* (1985); *Orfeo en el Salón de la Memoria* (1991); *La balsa de la Medusa* (1993); *La biblioteca en ruinas* (1994); *Cañas de la India* (1995); *El cuerpo del Bautista* (1996); *Falsas memorias (Blanca Luz Brum)* (2000). Asimismo es un reconocido crítico cultural quien ha publicado una variedad de artículos, entre otros “El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre el fenómeno literario” (1983) y “Postmodernity and fin de siècle in Uruguay”, el 9 de octubre del 2000.

**Mónica Flori:** ¿Qué tipo de literatura se publica actualmente en el Uruguay, especialmente en narrativa?

**Hugo Achugar:** En narrativa hay una gran producción muy diversa, hay algunas novelas históricas todavía, pero depende de cómo definamos el hoy, si se trata de los últimos dos años o los últimos diez años. Si uno toma el hoy como la producción de los últimos dos años el número de novelas históricas ha descendido, pero en los últimos diez años ha habido un número muy alto de novelas históricas de muy buen nivel. Lo que hay para destacar es la consolidación de obras de autores ya más maduros como Mario Levrero y Tomás de Mattos con obras



establecidas muy diversas, pues son líneas casi divergentes. La consolidación de Mario Delgado Apraín, de Hugo Burel, de Teresa Porzecanski y la de autor un poco más joven, Rafael Courtoisie. También se consolida la obra de un escritor aún más joven, de gran nivel, quizás una de las figuras más interesantes y llamativas, Pablo Casacuberta. Siguen publicando Fernando Butazzoni, Mauricio Rosencof, Mercedes Rein y Sylvia Lago. Hay otros escritores como Henry Trujillo y Amir Ahmed, los cuales están muy valorados por algunos sectores. Y hay también algunos poetas que escriben novelas como Roberto Echavarren, que publicó hace unos años *Ave Roc*, que tiene que ver con la biografía de Jim Morrison. La característica de la literatura uruguaya hoy es la diversidad y la coexistencia de diversas líneas: la realista, la irrealista, la posboom o posmoderna coexistiendo con otras corrientes modernas. Hay algunas cosas quizás nuevas o que asoman, más o menos inéditas, como es una literatura gay que prácticamente no tiene antecedentes, aunque en realidad existe un antecedente negado u olvidado de literatura gay, Alberto Nin Frías. Esa corriente es como incipiente. Quizás sería una de las novedades. Otra vertiente es la literatura de mujeres que siempre la hubo y es muy fuerte en Uruguay. Tenemos grandes narradoras como Teresa Porzecanski, Sylvia Lago, Mercedes Rein y Alicia Migdal. Esta acaba de sacar una gran novela que para mí es una de las mejores, se llama *La historia quieta*. Entre otras también están Marisa Silva, una nueva narradora muy buena; Andrea Blanqué con una conciencia feminista de género muy fuerte; Ana Solari que tiene además ciencia ficción en gran parte de su obra. No es exactamente ciencia ficción, es una narrativa ubicada en el futuro, con un mundo muy interesante y potente como escritura que tiene también algo de *comics* integrado a una fuerte literatura de género. Hay un mundo muy rico y muy activo en la narrativa uruguaya pero que al mismo tiempo es muy divergente.

**MF:** Mencionó que la novela histórica era muy popular pero ahora no lo es tanto. ¿Por qué se ha dado este cambio?

**HA:** Depende de cuando decimos que deja de ser popular. En cierto modo esto se da en los últimos dos años, pero hace cinco años había un mayor número de novelas históricas. Hay que precisar qué es novela histórica. Este año salió una novela sobre la vida de Irma Avegno que es como una biografía novelada, que refiere a la historia de una mujer de principios de siglo. Se trata de un personaje histórico pero si eso se puede considerar una novela histórica está por decidirse. Si una novela histórica es una novela que habla sobre Artigas o sobre la matanza de los charrúas, entonces dicha novela no lo es. No creo que

haya desaparecido la novela histórica y posiblemente vayan a aparecer otras novelas históricas.

**MF:** He visto muchas biografías en las librerías montevideanas, de (José Gervasio) Artigas, Carlos Gardel, Alfredo Zitarrosa, Mauricio Rosencof. ¿Cuál es la razón que de pronto hay tanta productividad en este género?

**HA:** Creo que hay por lo menos dos razones. Una de índole comercial. Algunas de las figuras las promueven los editores porque entienden que una biografía de Zitarrosa vende. En el otro caso hay también biografías de políticos, salió un libro sobre José Mujica, que es un tupamaro y va a salir uno sobre Raúl Sendic. Esto también tiene razones radicadas en la realidad política, en el interés de ciertas figuras. Por otro lado, una razón menos comercial es que el uruguayo entró a leer ese tipo de cosas. Hay un gran interés en las ciencias sociales, es decir ensayos, trabajos sobre la realidad del país o América Latina y sus problemáticas políticas, sociales, históricas y económicas. Y al mismo tiempo hay un interés en biografías. Si uno quiere producir una teoría *ad hoc* para esto puede decir que dado a una cierta desilusión con las grandes propuestas sociales, políticas e históricas es el momento del individuo. Se recoge la vida individual con interés, mientras que hace treinta años no importaba lo individual, sino lo social y colectivo. En cierto modo si uno busca en la historia uruguaya uno encuentra que sí hubo una corriente permanente de biografías. En ensayo de Carlos Real de Azúa en *Capítulo oriental* sobre *Biografías y demás* muestra que existe una tradición permanente. Pero hay un autor totalmente olvidado hoy en día, de los años cuarenta o cincuenta, era como un especialista de biografías de personajes históricos, que era Anselmo Manacorda, un escritor profesional de biografías. Entonces no es un género que no se haya practicado nunca y que se practique ahora, por esa conjunción de razones que especulo son el momento político y el momento editorial y un cambio en la valoración de lo individual frente a lo colectivo.

**MF:** Ud. mencionó la aparición de la literatura gay en el panorama actual.

**HA:** Es una aparición tímida. Hay dos o tres autores que han publicado.

**MF:** ¿Y se debe a que es un género en auge internacionalmente o a que el Uruguay ha cambiado y que lo gay es ahora más aceptable?

**HA:** Porque ha cambiado.

**MF:** ¿Y cuáles son los autores?

**HA:** Me acuerdo de un poeta quien acaba de morir, Juan José Quintans. Hay dos narradores más cuyos nombres no recuerdo en este momento.

**MF:** He estado leyendo la obra del chileno Alberto Fuguet y me pregunto si en el Uruguay hay también escritores de la “generación equis,” los cuales integran el rock, las drogas y elementos alternativos y de la cultura popular de los jóvenes a la narrativa?

**HA:** Sí, por supuesto. Hay un joven muy en esa onda que es (Gabriel) Peveroni. En esta antología del *MacOndo* que salió en Chile editada por Fuguet figuran algunos autores uruguayos.

**MF:** ¿Hay una literatura de tipo alternativo, de *underground*?

**HA:** Depende de cómo se entienda *underground*. Hubo toda una literatura *underground* sobre todo en los ochenta y comienzos de los noventa. Muchos de esos escritores son hoy escritores más establecidos. *Under* en el sentido de que eran publicaciones fuera del sistema comercial establecido, pues muchos de los escritores, incluso las mujeres, ya eran *under* en el sentido de transgresor o de alternativo. Esas etiquetas a veces funcionan en unos países o contextos y en otros no. Una figura como la de Marosa Di Giorgio que es poeta y narradora, en cierto sentido se puede decir que es transgresora o que es alternativa, pero por otro es una figura central de la literatura uruguaya. Entonces jamás podríamos decir que es *under*. Del mismo modo Roberto Echavarren que escribe una novela como *Ave Roc* del mundo del rock con el tema del homoeroticismo y que publica un excelente ensayo teórico sobre la androginia, es una figura ineludible en el panorama cultural uruguayo. Entonces, ¿es alternativo o es mainstream? ¿Cómo distinguir lo *mainstream* de lo alternativo? Si *mainstream* es lo heterosexual, blanco, masculino, etc., entonces sí esto es alternativo y Marosa Di Giorgio es una escritora alternativa y hay una cantidad más, pero depende de cómo lo defina.

**MF:** ¿Y estos escritores se ubican dentro de una generación?

**HA:** Dentro de los que mencioné hay múltiples generaciones cruzadas. No creo que muchos se reconozcan formando parte de generaciones. ¿Cómo definir una generación? Si es con el criterio de generación que fuera tan criticado y cuestionado, yo diría que no se ubican dentro de una generación. Si define generación como grupos de coincidencia,

de afinidad y con ciertas similitudes en edades, sí hay distintos grupos. Amir Ahmed sacó una antología de poesía con un ensayo introductorio muy interesante llamado *Orientales* que de algún modo puede funcionar como una fundamentación generacional, pero al mismo tiempo hay todo un otro grupo que queda afuera. Pero también hoy coexisten lo que se puede llamar la generación del sesenta: Teresa Porzecanski, yo mismo, Eduardo Galeano, Cristina Peri y otros, que coexiste con sobrevivientes de la generación del cuarenta y cinco, con gente de la dictadura y con gente de la posdictadura. Si Ud. me pregunta si hay una generación en el sentido fuerte, yo diría que no, lo que hay son grupos con afinidades ideológicas o estéticas o poéticas. Pero seguramente si le pregunta a otro escritor le dirá otra cosa.

**MF:** Es interesante cómo el tema de los desaparecidos y de la memoria histórica está volviendo al centro del discurso nacional. ¿Incide esto en la literatura?

**HA:** Sí, por supuesto. Y no ha dejado de estar un día desde que empezó después de la dictadura. Siempre ha estado.

**MF:** ¿Es algo que ocurre solamente en la literatura?

**HA:** No ocurre sólo en la literatura sino que también en la plástica donde está muy presente.

**MF:** ¿El tema de los desaparecidos es algo que atañe solamente a los artistas, intelectuales y políticos o también a la gente en general?

**HA:** Supongo que sí. Todo el tema, a partir de lo que se llama el caso Gelman, ha pasado a ocupar el espacio público. Es un tema de la sociedad en su conjunto, lo cual no quiere decir que todos estén interesados del mismo modo. Pero es un problema real del país y de la conciencia nacional que no ha dejado de estar. Está más presente ahora que antes porque ha sido reconocido por el gobierno, pero nunca dejó de estar presente.

**MF:** ¿Cómo ve la labor y la responsabilidad del crítico hoy día?

**HA:** Soy profesor de literatura pero escribo cada vez más crítica cultural. Escribo muy poco sobre literatura en el sentido tradicional. Mi labor no es la de un crítico literario tradicional. Prácticamente yo escribo artículos sobre literatura uruguaya muy excepcionalmente, escribo más bien sobre problemas sociales y culturales generales. Mi posición

es, según la etiqueta que me han dado, la de un agitador. Creo que eso es lo que hago.

**MF:** ¿En qué sentido?

**HA:** En el sentido de preguntar lo que no se debe, de introducir temas u ópticas diferentes. Por otro lado no hay una mayor distancia entre lo que hago como crítico, como profesor y como escritor. En una entrevista que me hicieron en *Brecha* y en una reseña sobre mi último libro, la entrevistadora me preguntaba por qué decía yo que había abandonado la poesía. Yo dije que nunca abandoné la poesía. De algún modo, me decía ella, siento que tu labor de poeta se ha trasladado a la de ensayista. Le dije que es posible. Más que escribir estudios críticos en el sentido académico fuerte, me interesa hacer ensayos. Es algo que yo valoro cada vez más como una forma de pensamiento libre. Creo que cuál debería ser la labor del crítico es una cuestión individual, no creo que haya una receta general.

**MF:** Claro que no, ¿pero para Ud. cuál es?

**HA:** Para mí creo que es una relectura permanente. Tengo la sensación de que no hay verdades y valores revelados. Yo no creo en los valores permanentes. Creo que son contruidos. Lo que me interesa básicamente es hacer pensar y hacer disfrutar.

**MF:** Sí, ésa es también nuestra labor de docentes.  
¿Me podría hablar de su libro que acaba de salir?

**HA:** Es una novela a pesar de que algunos críticos la han catalogado como libro de historia, otros como novela histórica, otros como biografía, en realidad no saben qué hacer con el libro. Pero es una novela hecha con un 95 o 99% de investigación académica pero como lo dice el mismo título son falsas memorias. Hay paralelamente transcripciones de documentos que investigué en la Biblioteca Nacional y en Estados Unidos, Chile y Perú, y en entrevistas personales, entre otras fuentes. Tiene que ver también con preocupaciones más muy fuertes en el campo intelectual que es el tema de la memoria que tiene que ver con los desaparecidos, con la memoria histórica, con la memoria social, con el proceso de los individuos, con la escritura, con la ficción, con lo que es ficción y no ficción. Hay todo un trabajo sobre testimonio y memoria que me ayudó a escribir esta novela que es una especie de deconstrucción de la veracidad de la memoria. La protagonista es un personaje histórico, Blanca Luz Brum, primera mujer de Parra del

Riego, esposa de (Alfaro) Siqueiros, que tiene conflictos en sus propias memorias, pues ella recuerda una cosa y los documentos dicen otra. Además existe la fascinación de un personaje muy contradictorio. Contradictorio políticamente, pues empieza siendo sandinista, comunista y termina siendo pinochetista. Con una vida que es una novela en sí. Desde haber estado cerca de Perón, haber según algunos sido amante mientras que otros niegan que fue amante de Perón quien niega haber sido amante de ella pero otros lo atribuyen. Haber ayudado a escapar a líderes peronistas de la cárcel de Chile. Guillermo Patricio Kelly se escapa de la cárcel de Chile disfrazado de mujer y la persona que lo saca es ella. Esa mujer es una aventurera y es una escritora elogiada por Carpentier. Escritora de testimonios además.

**MF:** El libro es como una caja china entonces.

**HA:** Exacto. Me apasionó mucho el personaje. En realidad, yo empecé tratando de escribir una biografía y una especie de panorama de la vida cultural en América Latina en los veinte y los treinta y me fue atrapando el personaje y el propio juego mío de la invención y la novelización.

**MF:** ¿Cuál es el título exacto del libro?

**HA:** *Falsas memorias (Blanca Luz Brum)*. Me ha dado muchas alegrías pues está en la tercera edición y ahora sale en Chile y en México y posiblemente en Argentina también.

**MF:** Muchas gracias por la entrevista.



## **La narrativa de Teresa Porzecanski. Una conversación con la escritora uruguaya.**

Teresa Porzecanski (Montevideo, 1945) es escritora, crítica cultural y profesora de antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de Montevideo. Ha publicado ensayos, poesía, colecciones de cuentos y novelas. Entre sus obras, todas ellas publicadas en Montevideo, se destacan: *El acertijo y otros cuentos* (Arca, 1967); *Intacto el corazón* (Banda Oriental, 1976); *Construcciones* (Arca, 1979); *Invencción de los soles* (MX, 1982); *Ciudad impune* (Monte Sexto, 1986); *La respiración es una fragua* (Trilce, 1989) y *Mesías en Montevideo* (Signos, 1989); *Perfumes de Cartago* (Trilce, 1994); *La piel del alma* (Seix Barral, 1996); *Una novela erótica* (Planeta, 2000). La entrevista tuvo lugar en su casa en Montevideo, el 12 de octubre del 2000.

**Mónica Flori:** No voy a hacerte preguntas sobre cuándo empezaste a escribir, quiénes fueron los autores que más te influyeron, ni cómo nacen tus relatos, pues ya las has contestado en varias entrevistas publicadas. Quisiera hacerte preguntas más específicas sobre tus obras. Empecemos hablando sobre en qué circunstancias escribiste *Ciudad impune* y *Mesías en Montevideo*.

**Teresa Porzecanski:** *Ciudad impune* fueron cuentos que fui escribiendo desde el '76 al '86. *Mesías en Montevideo* salió en el '89, pero fue escrito bajo la dictadura a partir del '75. Yo escribía con una sensación de asfixia, con



un tema de problematización del lenguaje, con los cuestionamientos inherentes a los alcances del lenguajes y cuáles son las posibilidades de la escritura. La otra problemática era en qué medida el lenguaje usado por el público, la prensa y los medios masivos sufría un desgaste que lo vaciaba de significados. Un poco ese es el ambiente de ambas obras.

**MF:** Mencionaste la dictadura que tú pasaste en el Uruguay, ¿cómo influyó ésta en tu escritura?

**TP:** Influyó bastante porque yo estaba en un momento de descubrir un estilo de escritura y no se podían hacer reuniones culturales, uno trabajaba solo. Entonces fue que empecé a problematizar el tema del lenguaje. No quería escribir consignas, quería escribir una literatura más compleja. Todo lo que está en *Construcciones* fue escrito durante la dictadura o en los años un poco anteriores. Son cuentos sumamente simbólicos, metafóricos, donde se va gestando toda una forma de escribir. No quiere decir que yo me limite ahora en el año 2000 a ese tipo de escritura, la he ido decantando. Sigue siendo una escritura barroca pero más lenta y más filtrada.

**MF:** ¿Qué significan los títulos de esas dos obras?

**TP:** En *Ciudad impune* hay un cuento que me inspiró el título. En éste una mujer es perseguida, encerrada y se enfrenta con el mal. Creo que lo de “impune” tiene que ver con esa sensación de que no eran castigados los delitos. No me refiero sólo al delito político, sino que al delito en general y a las transgresiones. *Mesías en Montevideo* tiene una relación con los ideales “mesiánicos” de la generación de los '60 en el Uruguay. Es decir, con esa idea de transformación demasiado abstracta y poco centrada en la realidad, no teniendo en cuenta los puntos de vista múltiples y los detalles del estilo de vida de la gente real.

**MF:** ¿Cuando mencionas “ideales mesiánicos” te refieres a la utopía?

**TP:** Sí, la utopía.

**MF:** ¿Por qué el ambiente montevideano en tus obras es tan sórdido, centrado en conventillos, pensiones, sótanos en subsuelos poblados de personajes que enfrentan la violencia y la muerte? ¿Hay un intento de reivindicación de estos espacios y personajes?

**TP:** Hay un intento de darle voz a lo que está en un segundo plano, o sea a personajes que no son protagonistas, que no tienen en sí mismos

nada atractivo pero que sobreviven en una ciudad y la recorren en una manera que pasa desapercibida. Además estos personajes tienen sus historias insignificantes en el sentido tradicional pero que a mí como escritora me resultan interesantes y me importa hacerlas visibles.

**MF:** Me recuerda mucho a (Juan Carlos) Onetti.

**TP:** Sería una versión femenina a pesar de que yo lo que encuentro en Onetti es un tono general totalmente deprimido. Creo que en mis cuentos hay tristezas, descubrimientos, revelaciones pero que hay también cierta preocupación de esos personajes por recuperar sus identidades, lo cual es un signo positivo de autovaloración.

**MF:** Estas novelas tienen estructuras fragmentadas y presentan historias alternantes. ¿Por qué elegiste darnos esta perspectiva?

**TP:** Son varias historias que se alternan y van constituyendo mundos casi autónomos. No puedo construir una novela con una sola historia porque la vida de una persona, si bien puede hacerse más densa, dejaría de interesar cuando está centrada en una o dos peripecias solamente. Se trata de una técnica de construcción de una novela que respeta las intersecciones y cruces de lo que ocurre en diversas historias.

**MF:** A esta estructura le corresponde una representación fragmentada y oblicua de la realidad y del papel de los personajes en esta realidad. ¿Por qué elegiste esta perspectiva?

**TP:** Sí, es verdad. Hay una representación fragmentada porque eso es lo que uno puede percibir de los personajes. Es necesario respetar partes siempre invisibles que permanecen dentro de una gran interrogante. No trato de escribir una novela psicológica que desentrañe todos los engranajes y motivos por los que las personas actúan, sino que presento lo que yo pueda percibir permitiendo una parte oculta para que el lector disponga de un espacio para su imaginación. Porque si la narración tuviera en cuenta todo lo que pasa y una continuidad y completitud total, el lector vería reducidos sus espacios de interpretación. Nada podría imaginar que no estuviera determinado por la escritura. Lo que yo hago es invitar al lector a escribir mentalmente la historia junto a mí. Creo que cuando se termina de leer cualquiera de mis novelas, el lector duda respecto de lo que pasó realmente, porque lo que pasó dependía de su interpretación. No hay una resolución clara y visible. Entonces aparecen esas estructuras

fragmentadas. Porque lo que percibimos de la realidad no viene compaginado. La construcción del significado la hacemos como lectores.

**MF:** En tu narrativa la fantasía se apropia de la realidad y la transforma. ¿Cómo se estructura la relación entre la realidad y la fantasía y qué función tiene?

**TP:** En mi escritura, sin habérmelo yo propuesto deliberadamente, resulta que hay algunos momentos de iluminación pero son siempre parciales, son siempre perspectivas. Usar la palabra realismo me parece demasiado fuerte para cualquier tipo de literatura, incluso para aquélla que se ha considerado tradicionalmente literatura “realista.” En mi escritura prevalece una confusión permanente del mundo subjetivo con el “objetivo.” Es decir que la narración pasa a describir los mundos desde diversas perspectivas que se van mezclando. La fantasía en el canon tradicional sería esa parte de la imaginación que no tiene referentes en una realidad consensuada por el grupo social. Pero hay una imaginación colectiva también. Si yo cuento una historia como la que aparece en *La piel del alma*, en que había un fantasma que aparece en una pensión y todos lo confirman, no se puede hablar de fantasía pues para esos personajes, lo que vieron es ciertamente “real.”

**MF:** A partir de *Mesías en Montevideo* el recurso de la genealogía es una constante. ¿Por qué se la usa como obsesión central de los personajes y como eje estructural de las obras?

**TP:** Primero tomo el tema de la familia en *Invencción de los soles* (1982). Tomo la familia porque me da una perspectiva en el tiempo que me permite entretener historias. Hay otros escritores que para entretener historias toman un espacio y no un tiempo. Ese lugar puede ser un hotel o un aeropuerto. Creo que las historias que parten de una genealogía son mucho más apasionantes, ya que todo lo que sea raíces, conexiones, identificaciones y traslocaciones en el tiempo me interesa como material literario.

**MF:** En *Mesías en Montevideo* se introduce lo mesiánico que pasa a ser una constante en tu obra. ¿Qué representa lo mesiánico?

**TP:** Significa el deseo de la imaginación vinculado a un propósito. Creo que el ser humano no se puede divorciar de las utopías. Quiero mostrar que mis personajes que son secundarios o terciarios, que no tienen vidas protagónicas, sin embargo también tienen sus utopías y

que esas pequeñas utopías de la ensoñación y del deseo están interfiriendo en su conducta.

**MF:** La locura tiene un rol prominente en *Mesías en Montevideo* lo cual se transmuta en las obras siguientes en obsesiones que caracterizan a los personajes, ¿cuál es la función de esta característica?

**TP:** Es que el trasfondo de racionalidad de la civilización occidental es muy endeble. Los personajes entran y salen de una racionalidad pero no habitan en la racionalidad. Los mueven otras fuerzas que son incontrolables, son las obsesiones, la locura, los miedos, las comunicaciones con otros mundos exteriores o interiores. Aunque otros escritores toman estos elementos como elementos *sui generis* que pueden hacer interesante una novela, creo que ellos están en la vida misma y no son un producto de la novela en sí. Yo miro a las personas como más complejos de lo que aparecen. En esa complejidad hay varios dobleces y encuentro contradicciones entre esos dobleces. No puedo plantear personajes netamente explicables y comprensibles. Tengo esa debilidad por encontrar aquello que no está clasificado dentro de simples categorías. Inevitablemente los personajes tienen esos sesgos imprevistos, igual que las personas.

**MF:** *Mesías en Montevideo* introduce en un primer plano a la mujer, la preñez, el parir, los cuales toman una función central en tus obras. ¿Qué sentido tiene que la mujer y su cuerpo se vuelvan la imagen central y final de tus obras?

**TP:** Cuando empecé a escribir poesía había un movimiento feminista pero las mujeres poetas no tocaban temas como la menstruación o el embarazo. En *Intacto el corazón*, mi único libro de poemas, yo escribí un poema, que tenía que ver con los hijos que no nacieron. Después de eso empecé en una manera solitaria a escribir sobre estos temas – sangre, menstruación, embarazo – y hubo mujeres que señalaron que eso a nadie le importaba. A medida que inventaba más personajes, yo sentía que tenían que estar esos elementos y no podría explicar por qué empecé a desarrollarlos. Nadie escribía entonces sobre la corporalidad de la mujer, cómo tenía su hijos, si la madre disfrutaba o no teniendo un hijo y había todos esos estereotipos que afirmaban que la maternidad era algo que enriquecía a la mujer, lo más importante de su vida. No sólo destruía todo lo que había sido lugar común sino que describía su antítesis y una manera de ser que era diferente a la manera de ser masculina. No era una posición a tener para una escritora que recién empezaba a escribir en el Uruguay.

**MF:** ¿Y está relacionado este tema de la preñez, el parir y las funciones biológicas con la creación literaria?

**TP:** Está relacionado porque creo que allí había una confluencia porque yo me planteaba una problematización del lenguaje, que era la problematización de la creación en un mundo donde ya todo estaba creado, donde las posibilidades de hacer algo muy original son realmente muy pocas y eso yo lo planteaba con un paralelismo (en *Una novela erótica*) con la fertilidad biológica. Me preguntaba si la fertilidad biológica era una rutina que al haber sido rutina por tantos millones de años, ya se volvía automática.

**MF:** ¿Qué influencia has recibido de las teorías feministas francesas y su énfasis en el cuerpo?

**TP:** Las leí en los años '86 u '87. Incluso en algunas conferencias que di usé textos de Luce Irigaray. Más que un feminismo abstracto, me interesa un feminismo más centrado en la corporalidad, en aceptar el envejecimiento, amar el propio cuerpo. Me interesa estudiar la tensión con la imagen del cuerpo femenino labrada por la publicidad. El tema del cuerpo para mí primero significaba lo biológico, después empezó a significar lo sensual y después la problemática básica de ser mujer pues no es una problemática abstracta, está relacionada con la materia y con las exigencias de lo social sobre el cuerpo femenino que son múltiples y mucho más intensas y opresivas que las que hay sobre el cuerpo masculino.

**MF:** ¿Cómo fueron recibidos por la crítica y los lectores estas obras que tratan de la muerte, la tortura y los desaparecidos evocando un pasado reciente muy real?

**TP:** Esos temas no los trato sino de modo tangencial. Por ejemplo en *Una novela erótica* y en algunos cuentos en la *Ciudad impune* aparece, pero de manera tangencial. Son siempre alusiones indirectas. Nunca pude escribir sobre el tema de la realidad directamente porque me parece que la literatura es la antítesis de la prensa. En cuanto a cómo fueron recibidas por el público, no hubo particulares comentarios. *Una novela erótica* fue escrita bajo la dictadura, pero en general los críticos la ven como novela que va más allá de esa circunstancia y la toman como abocada a problemas más amplios. No se me ve como una escritora que haya escrito el análisis literario de la dictadura.

**MF:** ¿Se te ha criticado por la visión que presentas de los guerrilleros como Caínes que matan en nombre de una causa?

**TP:** Nunca nadie me ha dicho nada al respecto. Pero además hay también varias líneas ideológicas críticas de la guerrilla y sus estrategias dentro de los círculos intelectuales y universitarios.

**MF:** ¿Por qué utilizas la intertextualidad dentro de tu obra?

**TP:** A mí no se me agotan los personajes dentro de una novela, por eso tengo que volver a ellos de una manera referencial ya que no los puedo tomar como protagonistas nuevamente, pero hay cosas que no se terminaron de contar de estos personajes y siguen estando ahí. Hay partes citadas de mis libros anteriores que considero que vinculan todos los libros entre sí. En mi reflexión como escritora problematizo el lenguaje y a través de esto problematizo toda una serie de cosas conectadas con el lenguaje. Entonces necesariamente de un libro al otro hay miradas a veces irónicas mías sobre lo que escribí anteriormente porque era otra etapa de la vida que significaba otras cosas, porque pensé que eran trascendentes y luego se volvieron banales para mí. Incluso hay partes de poemas que escribí en *Intacto el corazón* que están puestos como prosa en otros libros. La razón es que no puedo construir un libro de cero sino como continuidad de las miradas que ya elaboré y dejé atrás, a veces para deshacerlas y a veces para rehacerlas.

**MF:** ¿Y la intertextualidad en cuanto a obras de otros autores es un homenaje?

**TP:** Sí, homenaje a alguna iluminación que tiene que mantener su expresión tal como se escribió por el autor.

**MF:** Me fascinan tus títulos. ¿Podrías explicarme cómo escoges los títulos de tus obras?

**TP:** Le busco la sonoridad a la escritura, tanto en el texto como en el título. Además los títulos son generalmente tomados de una porción del texto. Ahora estoy buscándole un título a una novela que estoy escribiendo.

**MF:** ¿De qué se trata la novela?

- TP:** Es una novela que ocurre en Montevideo, en los años '50, con personajes fuertes de mujeres y algunos personajes masculinos, que tiene inspiración en mi adolescencia.
- MF:** Pasemos a *Perfumes de Cartago* (1993). ¿Por qué se trata la dictadura en términos metafóricos/intertextuales?
- TP:** Me fastidia mucho la escritura lineal, explícita y explicativa y a mí no me interesa hacer una literatura explícita, ni política. Además, al lector hay que acercarle imágenes sugerentes para que sueñe su novela.
- MF:** Los personajes masculinos con características tradicionales de ambos géneros (como Cusiél en *Mesías en Montevideo*) son constantes en tu obra. Sin embargo, el personaje de Jeremías Berro resulta ambiguo al combinar características machistas con un lado femenino sensible e idealista al punto que desubica al lector. ¿Por qué le diste estos rasgos?
- TP:** Depende de dónde se sitúa el lector, porque el personaje de Jeremías es radical también. Sus odios y sus amores son totales. Es una personalidad compleja. Lo bueno es que no se puede llegar a odiarlo del todo y tampoco se puede decir “qué hombre bueno.” Es una virtud construir un personaje frente al que uno se quede con las dudas.
- MF:** El recurso de la genealogía sufre un cambio al final de la novela. La destrucción de la casa familiar y el hecho que Lunita Mualdeb, la narradora, tire la llave al mar es una ruptura con el pasado familiar descrito en las páginas de la novela. ¿Se trata de una metáfora en cuanto a un pasado irreconocible del país? De lo contrario, ¿por qué no podrían coexistir el pasado familiar y el presente de Lunita?
- TP:** Lo que coexiste es el recuerdo pero no el pasado, porque éste terminó. Las cosas que se narran son definitivas, esas cosas milagrosas que ocurrieron no podrán volver a ocurrir. La idea de que hay una única vez para las cosas es lo que me interesa y de ahí viene el sufrimiento universal del ser humano. Las cosas no se repiten por más que uno pueda volver a su recuerdo y hacer de su recuerdo algo útil en el presente. La novela gana en ese lado trágico que es un cierto grado de fatalidad de las cosas. Fueron de un cierto modo y esto no se puede cambiar. Pero dejaron una secuencia de riquezas, un deseo de disfrutar de la vida o una sensación de vínculo. Las cosas y personas perdidas, se perdieron – esto es una comprobación de la novela – y al

final Lunita sabe que se perdió ese mundo. No sólo lo perdió el personaje sino que también el lector que perdió su propio pasado visto desde la perspectiva de Lunita. Son novelas de pérdida porque la literatura nace del sufrimiento. Quizás se pueda escribir una novela de celebración. Creo que hay pasajes en mi novela que son de celebración, como cuando Jasibe cocina o come. Pero también tanto la celebración como la tragedia son definitivas e irreversibles.

**MF:** ¿Por qué aparece un Mesías ensoñado (por la supuesta preñez de la criada negra, Angela Tejera, a partir de un sueño con Carlos Gardel)?

**TP:** Todo el cristianismo habla de la preñez de la virgen, que fue una preñez del mismo estilo. Angela Tejera podría ser una virgen negra. Tal vez lo que soñamos nos preña. Lo que soñamos, sea cual fuere ese sueño o esa obsesión, nos deja preñados. El sujeto obsesivo está preñado por su obsesión.

**MF:** ¿Y por qué se utiliza el personaje ensoñado de Carlos Gardel?

**TP:** Es el prototipo de una cosa amada en el Uruguay. Representa todo aquello de un juglar que le canta a la mujer, que adora a la mujer, que es buen mozo, que es un hombre no agresivo, ni un dictador, no es un marido, ni un amante, no es un padre tampoco. No tiene todas esas connotaciones que crean problemática ya de por sí.

**MF:** ¿Cómo surgió la idea del argumento de *La piel del alma*?

**TP:** Es la recreación del ambiente de Toledo en el Medievo y yo quería mostrar un momento de tragedia. Me serví de la historia para mostrar que los sueños no cumplidos pueden cumplirse en otro lugar y en otro tiempo. Un amigo antropólogo brasileño me mandó tres cartas, en español antiguo, que encontró en un viaje de investigación a España. Habían sido escritas por una mujer judía que había vivido en España, en 1460, que terminó su vida en un convento, y que había escrito las cartas a un cristiano apóstata, llamado Carlos, que murió de hambre en una ciudad del sur sitiada por los moros. Después de leer las cartas tuve la sensación de que yo realmente la conocía y su contenido me rondaba. En ese momento yo estaba escribiendo esa novela situada en Montevideo hasta que me di cuenta que la historia que estaba escribiendo y la que tenía en la cabeza estaban conectadas. Así surgió la idea y yo escribí esa otra historia inspirada en esas cartas, que quizás nunca hubieron visto la luz si yo no la hubiera escrito. Con la ayuda de la beca Guggenheim estudié la historia del Toledo medieval, desde



cómo se vestían hasta cómo parían los bebés, y tuve a mi disposición mucho material histórico Renacimiento de los archivos.

**MF:** ¿Es Faribe Azulay la Mesías que posee el misterio de la vida y la muerte como lo expresa su amado?

**TP:** Ese personaje me da esa posibilidad de una utopía en una mujer fracasada, imposibilitada de tomar vuelo.

**MF:** En esta novela se usa un lenguaje sumamente elaborado y difícil para el lector promedio, en cuanto es una recreación del español sefardí con su vocabulario antiguo de influencia árabe. Este contrasta con el lunfardo montevideano de algunos personajes. ¿Cómo decidiste usar esta mezcla de lenguajes y qué tuviste que hacer para lograrlo?

**TP:** El español antiguo proviene de un estudio que hice que me llevó bastante tiempo. Tuve que leer la correspondencia que tenía y mucha más para poder escribir así. La novela me dio un enorme trabajo. Por ejemplo, toda la parte del naufragio del barco fue el resultado de un gran esfuerzo pues tuve que aprender sobre tipos de barcos, sus partes, tipos de navegación y vientos. Pasaba meses estudiando para escribir una página. Consulté a gente que sabe de navegación hasta que no encontraron ningún defecto en mis descripciones. La historia se hubiera podido contar de un modo mucho más general sin entrar en detalles, pero yo necesito de un lenguaje barroco y como lo más importante para mí son los adjetivos y adverbios, sin ellos no puedo escribir.

**MF:** El marco de *Perfumes de Cartago* es el carnaval y el de *La piel del alma* es el Campeonato Mundial de Fútbol. ¿Qué sentido tienen estos marcos que quiebran la rutina y las convenciones sociales?

**TP:** Son fiestas canónicas del Uruguay. Describo lugares comunes de una manera diferente a cómo fueron canonizados. Yo no hablo del Mundial de Fútbol, sólo escribo el discurso en la voz del relator y cómo se escuchaba por la radio. Eso me ayuda a descanonizar una cosa que está estereotipada por la sociedad, puesta como un mito. Puedo hacer de eso un nuevo material literario.

**MF:** *La piel del alma* se desarrolla como una novela policial con su final sorpresivo.

**TP:** Sí, tiene la estructura de una novela policial porque yo pienso que el género que más le intriga al lector es la novela policial o de terror. Yo tomo la estructura de un género y lo aplico a otro, lo transformo, lo armonizo con una historia que no es policial. La gente entra en la historia porque cree que se trata de una novela policial. En realidad hay también un misterio de tipo filosófico más profundo, entonces es también una novela de misterio.

**MF:** ¿Y qué pasó? ¿Por qué se suicidó la modista que se creía ser víctima de un homicidio? Se plantean varias posibilidades: a) porque la dejó su amante luego de robarle; b) porque ya había alcanzado la felicidad y ahora sólo le queda la soledad y la muerte de las ilusiones; c) porque lo hace a instancias de su “doble” el fantasma de Faride Azulay.

**TP:** Hay varios finales: el viejo *voyeur* que mira tiene su versión, lo que se sospecha, lo que pudo haber pasado pero no pasó. Vuelvo a aquello de no explicitar como la condición esencial de la escritura metafórica. No es una novela rosa, ni policial, es una obra literaria.

**MF:** ¿Cuál es tu novela de más éxito de público?

**TP:** *Perfumes de Cartago* porque tiene una historia, ocurre en el Uruguay y le trae recuerdos al lector común. Los que prefieren *La piel del alma* están interesados en el Renacimiento. *Invención de los soles* también gustó mucho, sobre todo a los especialistas, profesores y críticos.

**MF:** Voy a pasar a preguntas más generales sobre tus proyectos literarios y el papel del escritor en la sociedad. Ya me adelantaste algo sobre la novela que estás escribiendo. ¿Qué otros planes literarios tienes para el futuro inmediato?

**TP:** Parecería que cuentos ya no voy a escribir aunque empecé siendo una escritora de cuentos. Pero ahora me doy cuenta de que el cuento me es insuficiente y que necesito estructuras más amplias, que tengo que poder usar una estructura arborescente que no se cierre como en el cuento. No tengo un plan pues para mí la escritura no es una profesión ya que empezó siendo un hobby.

**MF:** ¿En tu opinión, qué escritores jóvenes uruguayos constituyen una promesa para el futuro?

**TP:** Escritores jóvenes como Fernando Buttazoni, como Silvia Guerra, como Tatiana Oroño, Melba Guariglia.

**MF:** ¿Es fácil publicar en el Uruguay?

**TP:** No es fácil.

**MF:** ¿Cuáles es tu papel o responsabilidad como escritora frente a la sociedad?

**TP:** No asumo el papel de la generación de los '60 del escritor que se considera que tiene algo para revelar, algo nuevo y mejor, que va a ayudar a transformar algo. No creo que el arte por sí mismo transforme nada y soy muy escéptica con respecto a las posibilidades de la literatura compitiendo con respecto a los nuevos medios informáticos. El libro sigue siendo un artículo de consumo pero mucho menos masivo que lo que puede ser una página Web. La literatura va a seguir para que los que disfruten de la lectura, gocen de un momento de intimidad con el texto en una situación de aislamiento. No me planteo más que inspirar a un lector a hacer su propia novela a partir de mis textos. Si lo consigo ya es un objetivo suficiente.

**MF:** ¿El escritor tiene una responsabilidad social?

**TP:** Como cualquier ciudadano tiene una responsabilidad social. No me pongo en esa posición de que los escritores somos vanguardia de algo, que tenemos un conocimiento que otros no tienen y que tenemos que despertarles una conciencia a otros. (Creo que a los que ya tienen una conciencia las obras de arte u otros discursos los pueden inspirar). Mi responsabilidad social es actuar de manera ética, usar honestamente de los derechos y deberes disponibles para rechazar la injusticia y apoyar a los débiles en todo sentido, y mi responsabilidad como escritora es escribir bien.

**MF:** Te agradezco por la oportunidad de entrevistarte.

## RESEÑAS



**Gabriela Nouzeilles. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.**

El pensamiento de Michel Foucault, así como una síntesis de los teóricos más influyentes en los “estudios postcoloniales” de la anglofonía, han sido presencias determinantes en los trabajos de investigación que en los últimos decenios se han dedicado a reinterpretar el siglo XIX latinoamericano, sobre todo en lo que a narrativa concierne. Si la crítica previa se ocupaba de la novela regional examinando en particular sus deudas con ismos europeos para destacar insuficiencias “estéticas” respecto de los modelos que ofrecían en el Viejo Mundo los grandes maestros románticos, realistas y naturalistas, a partir de *Foundational Fictions* de Doris Sommer la atención se ha dirigido, más bien, a la coherencia absoluta entre proyectos imaginativos y entendimiento de circunstancias estrictamente nacionales; en éstas, con razón, ha llegado a percibirse el origen de todo esfuerzo artístico y las fuerzas no siempre veladas que lo moldean. Como resultado, los anacronismos exegeticos empiezan a corregirse y se disuelve la errada concepción de la novela decimonónica de Hispanoamérica y Brasil como ejercicio constante e involuntario de ingenuidad intelectual. A ese muy necesario movimiento de revisión pertenece este volumen, que amplía y profundiza exploraciones preliminares que su autora, Gabriela Nouzeilles, había dado a conocer desde 1997 en revistas especializadas.

A las aportaciones de Sommer acerca de las tendencias alegóricas y civiles de narradores romántico-realistas, Nouzeilles agrega ahora una reflexión sobre las peculiaridades que hicieron que en varios aspectos la novela finisecular se apartase de la tradición. Esa ruptura, como arguye convincentemente *Ficciones somáticas*, se verifica gracias a la nueva comprensión de la comunidad imaginaria nacional que surgió del afianzamiento del positivismo y el auge tanto del determinismo y el evolucionismo (36) como del “higienismo” (37ss) y la psicopatología (46ss), todos ellos versátiles instrumentos de vigilancia y disciplina del cuerpo social. Nouzeilles, de hecho, distingue dos nacionalismos en el caso concreto de Argentina: uno “liberal”, que acompañaría al movimiento independentista y los primeros años de república, y otro “étnico” o “racial”,

vigente a fines del siglo XIX (18-9). En el primero, primó un deseo de homogeneizar la diversidad de la población del país con la inmigración civilizadora que vendría, idealmente, de las regiones europeas más avanzadas; en el segundo, se problematizó tal aspiración por la imposibilidad de llevar a la práctica con rigurosidad el proyecto original y por la persistencia del fantasma del mestizaje, sombra inevitable de todos los intentos de purificación biológica (250). Una de las propuestas más importantes de Nouzeilles consiste en hacernos ver, a partir de esas dos definiciones de lo nacional, una alteración de lo que Sommer definió como “idilio fundacional”, es decir, aquellas alegorías novelescas en las que la trama amorosa postulaba modelos de intelección de las nacientes nacionalidades americanas. En Argentina, la corriente naturalista se encuentra con que el utopismo liberal de los decenios iniciales de vida política independiente va cediendo su lugar a cierto desencanto derivado de supersticiones científicas sustentadoras de discursos raciales – y racistas –; en entorno, contribuyendo a perfilarla y divulgarla, lo que a su vez, en el ámbito literario, supone modificar el relativo optimismo o la adaptabilidad de las alegorizaciones previas; en palabras de Nouzeilles se trata de una

reescritura escéptica de las articulaciones narrativas conciliadoras del romance fundacional []. Ahora no son sólo causas externas, transitorias y modificables, sino internas y biológicas las que impiden la felicidad de los amantes []. La triple categorización de Taine – raza, medio y momento histórico – yuxtapone diferentes líneas interpretativas que casi siempre se resuelven en fracaso []. La máquina naturalista [argentina] produciría su propia serie de novelas familiares fallidas. (15)

Aunque el naturalismo de otros países, latinoamericanos incluso, se caracteriza por sus tendencias pesimistas, en este caso tenemos un fenómeno marcadamente local, puesto que los romances fracasados que analiza Nouzeilles se vinculan de modo muy evidente a la historia rioplatense inmediata. Los resultados del plan de modernización impulsado, entre otros, por Alberdi y Sarmiento hacia el decenio de 1880 estaban lejos de ser los deseados: la mayor parte de los inmigrantes, a pesar de las expectativas, provenía no del centro o el norte, sino de las zonas más míseras y atrasadas del sur de Europa, no haciendo más que agregar su desadaptación y sus carencias educativas particulares al analfabetismo y la marginalidad ya establecidos en el país; en vez de dirigirse al “desierto” y civilizar la barbarie compitiendo con gauchos e indígenas, el recién llegado se instala más bien en el litoral y las áreas urbanas, lo que ocasiona una crisis que pronto se alía a los usuales prejuicios que la ciudad despierta, replanteado en esta oportunidad al extranjero como fuente de todos los males – mendicidad, prostitución y otras especies de crimen –; la vieja oligarquía no sólo demoniza ahora al lumpen ciudadano y las hordas mestizas o indígenas de

la provincia, sino que se enfrenta a los grupos de descendientes de inmigrantes que contribuyen a fortalecer la pequeña burguesía, a la que achacan gustos groseros y escasa fidelidad a la “patria”. La visión tenebrosa que de la realidad ofrecen con frecuencia los naturalistas argentinos no se explica tanto por una convención estética importada de otras latitudes como por una interacción con el entorno humano y la necesidad de expresar sus estructuras de sentimiento más específicas.

Hay sin embargo, un componente indudablemente retórico – o, dicho mejor, si recordamos la conocida terminología de Alfonso Reyes, “fenomenográfico” – en el modo en que estas novelas representan lo que entienden y pregonan como real; *Ficciones somáticas*, por cierto, lo examina con eficiencia. Los paradigmas narrativos, para no ir muy lejos, provienen del repertorio de la medicina. Nouzeilles señala que los argumentos novelescos adoptan, unos, la estructura del “caso” – o sea, la descripción del desarrollo de una enfermedad (67ss) – y, otros, la de la “genealogía” – patológica: en el ámbito familiar el médico y el novelista “médico” trazan según las leyes de la herencia los patrones de continuidad, “evolución” o “degeneración” que explican biológicamente los avatares del individuo así como su capacidad o no de cooperar con la sociedad (73ss). En *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, por ejemplo, hallamos una síntesis de ambos: el “caso” neurasténico de Andrés (115ss) y la configuración “trunca” de familias cuya historia se presta a alegorizar los conflictos insolubles existentes entre clases sociales autóctonas y los de éstas con los nuevos europeos (97ss). Las relaciones que entablan narrador y personajes, por una parte, y, por otra, narrador y lector implícito se ajustan también a procedimientos del discurso médico; en las primeras la jerarquía es clara y refuerza la autoridad de un hablante detentor de conocimiento; en las segundas el lector ha de confinarse al papel de aprendiz o al de oyente que perennemente asiente (76-7). Resulta previsible, por ello, que el literato naturalista reclame por ambas vías una cuota de poder simbólico considerable, equivalente o superior – puesto que tras él se ampara el prestigio entonces intocable de la ciencia – al magisterialismo que en otros lugares de Latinoamérica había rodeado la imagen pública de Andrés Bello y Simón Rodríguez o al “caudillismo intelectual” elegido por Manuel González Prada.

*Ficciones somáticas* acierta asimismo cuando propone una tipología de las novelas que estudia según la noción de degeneración racial domine en ellas o lo haga, por el contrario, un utopismo que reformula científicamente la categorización positiva de la migración europea debida a Alberdi y otros pensadores. Entre las “ficciones paranoicas” que presentan opresivamente las perspectivas demográficas argentinas durante los últimos años del siglo XIX Nouzeilles incluye y analiza con detenimiento – ¿*Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres. Entre las actualizaciones del optimismo acerca del “blanqueamiento” que supone la



oleada de nuevos europeos se cuentan *Irresponsable* de Manuel Podestá y *Libro extraño*, ciclo novelístico de Francisco Sicardi. Las páginas dedicadas a esas obras y a otras hacen de este volumen un texto de referencia insustituible para quienes se dediquen a investigar la narrativa argentina y para quienes, en general, exploren el desarrollo del naturalismo en la América latina.

**Miguel Gomes**  
University of Connecticut, Storrs

**Adriana J. Bergero.** *Haciendo camino: Pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges.* México, D.F.: UNAM, 1999. 685 páginas (más ilustraciones).

Todo autor clásico genera múltiples lectores y lecturas, produciendo épocas de interpretación que se superponen y enriquecen como capas geológicas que van sumando sedimentaciones. Ya antes de la muerte de Jorge Luis Borges ocurrida en 1986, cierto ensayo mencionaba la nada despreciable cifra de más de mil artículos, libros y tesis doctorales publicadas sobre el autor hasta entonces. Desde aquel recuento, muchísimos otros estudios se han sumado a la aparentemente inagotable serie de visiones que el escritor argentino es capaz de provocar. Pero, como en el símil de las capas geológicas, la abundantísima bibliografía sobre Borges contiene momentos desiguales de mayor o menor densidad acumulativa, de reacomodamientos más o menos radicales de lo hasta allí sedimentado. Ciertas épocas han producido estudios puntuales e imprescindibles sobre los que se asienta el resto: baste recordar el seminal trabajo de Ana María Barrenechea de 1967, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*; o el de Silvia Molloy de 1979 (ampliado en 1999), *Las letras de Borges*; o el de Gabriela Massuh de 1980, *Borges: una estética del silencio*. Otros momentos de la producción, especialmente los que giraron alrededor de la muerte del autor y del centenario de su nacimiento, abundaron en visiones menos académicas, si bien informativas o entretenidas, tales como los estudios de tipo periodístico, las recopilaciones de entrevistas o conferencias pronunciadas a lo largo de su vida, y hasta los “diccionarios” de ideas, temas y términos empleados por el autor (mi favorito es el reciente e ingenioso *Borges verbal* de Mario Paoletti y Pilar Bravo). Los años 90 en particular dieron a luz una diversa gama de estudios que van desde la atención a lo nimio en Borges, hasta el rescate de lo verdaderamente prominente a partir de nuevas teorías posmodernas. Entre quienes abrieron el campo de estudio a una más flexible lectura de su obra, ya lejos del recuento descriptivo de motivos centrales (dobles, espejos, laberintos, tigres) y referentes culturales eruditos, no se puede dejar de mencionar a Edna Aizenberg con *Borges and his Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts* (1990); Daniel Balderston con *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y*

*expresión de la realidad en Borges* (1993); Beatriz Sarlo con *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge* (1993); y Juan Orbe con *Borges abajo: Entreguerra, escritura y cuerpo boca-ano* (1993).

Si la crítica tradicional ha descrito el inventario borgeano, *Haciendo camino: Pactos de la escritura en la obra de Jorge Luis Borges*, el detallado estudio de Adriana Bergero, intenta interpretar lo que este inventario contiene y el por qué de la presencia de sus motivos particulares, aproximándose desde dos referentes: los contextos históricos y materiales de la Argentina de la Modernidad, y los juegos del inconsciente de una escritura que contiene su propio diálogo y sus propias polémicas. Así, *Haciendo camino* accede al fenómeno Borges desde nuevos horizontes, buscando renovar la práctica interpretativa con otras herramientas. Para lograrlo, el estudio de Bergero se divide en tres secciones. La primera explora el concepto de posthistoria y los efectos producidos por un mundo previsible de certezas —“entonaciones varias de unas mismas metáforas”— en la vida cotidiana de la demografía literaria del autor. Junto con una vocación y entrega a mundos estáticos “adonde ya nada más va a ocurrir, adonde todo ya ha ocurrido”, el estudio rastrea lo posthistórico en Borges para ligarlo, en primer lugar, a una filosofía particular del lenguaje (el deconstruccionismo), con sus premisas de desplazamiento y pérdida del referente fijo; y en segundo lugar, a la cancelación del tiempo progresivo y los estados de emergencia que presionarían para la definición de utopías y mundos de valores “marcados”. En esta primera parte, se describe lo que sería la vida cotidiana a partir de inferirla de mundos borgeanos por antonomasia tales como la ciudad de los Inmortales, Babilonia y Babel. En base a las ideas de Baudrillard, Foucault, Bell, Harvey y Lyotard, este segmento del estudio propone que en la obra de Borges lo posthistórico depone la diferencia (lo dialéctico, el sentido, los valores, la subjetividad). Al mismo tiempo, y huyendo siempre de la Historia en dirección a una desmaterialización de lo real, Borges desdibuja las pugnas de lo social, las disfraza y reemplaza por un mundo distendido (desdramatizado) donde, como en la ciudad de los Inmortales, los “fines” han perdido toda funcionalidad porque ya no existe la trascendencia. Pero Bergero propone que no sólo los habitantes de las ciudades distópicas mencionadas se adhieren a oscuros círculos herméticos de estatismo y cerrazón: así, “Emma Zunz” y “La casa de Asterión”, cuyos personajes se aseguran por diferentes vías y motivos sincronías que anulan el tiempo cronológico, personal y social. Los personajes recurren a la violencia para cerrar toda posibilidad de intercambio y contacto con lo social, expresando un marcado temor a la “hiperventilación de la vida”. Bergero denomina a esta voluntad de cierre “pactos claustrofílicos y endogámicos”, pues a causa de la previsibilidad de una “violencia inexorable”, la ficción borgeana refuerza lo circular de una matriz repetidora de tramas, personajes, motivos, historias y referencias, en

una claustrofobia infinita de aislamiento e incontaminación. Bergero asocia esto al vértigo que produce el cruce de fronteras hacia el afuera (la luz, el sonido que procede del “otro lugar”), así como a los ritos de una violencia que infaltablemente corrige ese cruce de fronteras por medio de la muerte y la necrofilia. Por eso, los duelos se transforman en “fronteras profilácticas” donde toda relación está predestinada a un “dèjà vu” que conduce a un “dèjà mort”, al tiempo que resguardan “la casa”, ese centro de certezas e identidades circulares reforzadas con perseverancia obsesiva para ahuyentar el riesgo de lo desconocido.

La segunda parte del estudio de Bergero gira en dirección inversa para considerar signos opuestos a esa claustrofobia, manifestados a partir de una variada gradación que va desde el insomnio a la asfixia y desde la ansiedad al suicidio, provocando en los personajes vértigo, fatiga y desesperación. El estudio describe cómo estas señales son visibles en los cuerpos de los personajes, y por consiguiente en la propia escritura borgeana. A partir de un conjunto de estudios del campo sensorial, behavioristas y del psicoanálisis, se individualizan fobias contradictorias: los mundos claustrofílicos que bloquean el contacto con el afuera (Zunz, Asterión) son “abominables” por ser deseados a la vez que repudiados. Bergero propone que la de Borges es una escritura refractaria y bifurcada. La figura del doble, por ejemplo, muestra ese movimiento, toda vez que los personajes terminan siendo fronteras desconfiables, “lugares” donde confluyen “el otro, el mismo”, antípodas irresolubles cuyo sincretismo nunca implica un acople armonioso sino el sobresalto de un ser múltiple. La figura de Otto Dietrich zur Linde, el jefe del campo de concentración nazi en “Requiem Deutsches”, ilustra para Bergero este acople inestable, porque el oficial debe conciliar la abominación y la admiración que siente por David Jerusalem, el poeta judío que escribe tanto de tigres (lo borgeano manifiesto) como de piedad (lo borgeano que la violencia sistemáticamente bloquea). Zur Linde debe eliminar a Jerusalem para erradicar de su alma todo resto de alteridad, a fin de asimilarse a la xenofobia nazi e incluirse en las ciudades necrófilas del pacto de la escritura claustrofílica. ¿A quién sirven estos pactos escriturales cuyas diégesis subrayan con obsesión la violencia? se pregunta Bergero; ¿para quién se escriben estas ficciones de eliminación del otro, cuando al mismo tiempo se está aseverando que ese “otro” está también “adentro”, como bien recuerda el título de *El otro, el mismo*? Y por consiguiente, ¿dónde localiza la escritura borgeana el lugar de la “casa” y el lugar del “otro”?

La última parte de *Haciendo camino* analiza el juego de tensiones e intersecciones entre varios sujetos del discurso y sus pactos de escritura: pactos claustrofílicos generadores de mundos sin acontecimiento, y pactos de apertura con búsquedas de lo desconocido. El estudio describe a los personajes borgeanos desde sus cuerpos lacerados por los duelos y la

violencia de la muerte, por la exasperación del insomnio, las dificultades respiratorias, las ansiedades sociofóbicas, fotofóbicas y agorafóbicas, cuerpos descompuestos por la náusea y azotados por el vértigo. Como sintomatología agorafóbica, el vértigo ofrece una doble clave según Bergero, pues si bien alude a la reacción psicósomática contra el descontrol provocado por el “ágora”, a la vez es el efecto (claustrofóbico) de permanecer deambulando por circuitos claustrofílicos. Desde el estudio de las etiologías fóbicas notadas en los cuerpos borgeanos, *Haciendo camino* contribuye a delinear otros tipos de dobles —el doble ágora-claustrofóbico y el insomne— para fundamentar la premisa de que el emisor de la escritura borgeana no sólo es doble sino múltiple, al hablar desde un collage de identidades constantemente recombinadas y negociadas. A modo de ejemplo, Bergero analiza “Utopía de un hombre que está cansado”, texto donde la escritura negocia casi a la perfección el temor a salir y el horror de permanecer por medio de una equidistancia entre “el otro” y “el mismo”; pero, señala Bergero, sólo se trata de una utopía, del deseo de superar los enfrentamientos ineludibles e irresolubles de las identidades anfibia. Por eso, en “Borges y yo” el discurso se interroga: “no sé cuál de los dos escribe esta página”; y en “Poema de los dones” se pregunta “cuál de los dos escribe este poema / de un yo plural y de una sola sombra”. Bergero resalta que existen tramos de la escritura borgeana donde es mucho más difícil obtener una visión de cómo se ha pactado la distribución de los intereses de cada faceta del ser anfibio, híbrido o insomne. El sujeto de la escritura endogámica debe resguardar su veneración de los antepasados so pena de muerte (Snori Sturluson en *El otro, el mismo*), o de gestas como la Conquista del Desierto (donde el “otro” es una figura amenazante), reproduciendo diégesis defensivas que recomiendan distancia, control de la circulación de lo “otro”, o simplemente su erradicación. Pero al mismo tiempo, la escritura borgeana representa esos mundos sincrónicos como abominables, para terminar por poner fin a la función defensiva de la frontera y el elogio de lo mismo.

El estudio concluye apelando a la deconstrucción lacaniana para decir que “Borges es precisamente allí donde no piensa y piensa allí donde no es”; esta dislocación está presente en “Un sueño”, donde “un hombre que se parece a mí escribe con caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben”. Bergero se propone marcar los puntos en que este inconsciente de la escritura deja traslucir sus múltiples sujetos discursivos, para mostrar la oscilación y desasosiego que surge del enfrentamiento de identidades plurales. Parte de ello son los lenguajes corporales, que Bergero analiza en detalle para ver cómo se manifiesta en la escritura borgeana el vértigo de ese movimiento pendular oscilante e inestable hasta lograr alguna forma de dirección (el “hacerse camino” del título) que permita salir del

laberinto. En suma, una escritura densa y rica en alusiones y caminos inesperados —la de Bergero—, para intentar dilucidar un inconciente escritural —el de Borges— complejo e inagotable, fóbico y antifóbico, lúcido y preso en sus propios temores. Lo dicho: la obra de Borges genera a lo largo del tiempo múltiples capas interpretativas superpuestas, y entre ellas *Haciendo camino* es una de las más sabias y sugerentes producidas en la última década.

**Fernando Reati**  
Georgia State University



**Lucía Fox, *Semillas de los dioses* (E. Lansing: Nueva Crónica, 2000).**

Dentro de la tradición literaria peruana no figuran muchas autoras que se hayan dedicado a redactar novela histórica. Después de *Jorge, el hijo del pueblo* (1892) de María Nieves y Bustamante, *Roque Moreno* (1904) de Teresa González de Fanning, y *Coloniaje romántico* (1923) de Angélica Palma, no ha llegado a sobresalir la ficción histórica cultivada por mujeres. Felizmente *Semillas de los dioses* de Lucía Fox fortalece esta trayectoria débil para el país andino.

Sabemos que uno de los requisitos de la novela histórica, tal como la concibió Walter Scott, es que la acción tiene que ocurrir antes del período en que vivió una autora. Otra norma es que las figuras que hayan encarnado un papel primordial en la historia asumen un rol secundario para la ficción histórica. Estas reglas se respetan en la novela de Fox ya que la acción se desenvuelve antes de la vida de la autora y, aunque vislumbramos al Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Juan Gabriel Condorcanqui, la Perricholi y otros, conocemos mejor a los memorables personajes ficticios que Fox engendra. La novela, entonces, cumple con los dos requisitos scottianos.

Al leer esta novela simpatizamos con Zaira, Francisco, Cappa, Clara, Pedro, los amigos y la prole de ellos, quienes constituyen un mosaico étnico: mestizos, quechuas, aimaras y moros. Sus vidas, que transcurren durante la conquista y la colonia, son difíciles, por lo tanto acuden a diferentes formas de espiritualismo para sobrevivir. Éstas incluyen la religión incaica, el catolicismo, el islam, la astrología, los horóscopos, el misticismo y el espiritualismo “nueva onda”, la única irrupción del siglo XX en el trasfondo de la novela.

Esencialmente esta narración expone la vida cotidiana de las mujeres a partir de la conquista. Sus hombres las abandonan, sus padres las casan, y las pocas que aman pierden a sus enamorados a lo largo de guerras, motines y revoluciones. Por el contrario, otras niegan casarse con ciertos hombres, entran en conventos en vez de sufrir el matrimonio y las que sí cumplen con el sacramento aman a sus esposos hasta la muerte.



La novela nos brinda una diversidad étnica en sus personajes. Zaira y su familia, moros del reino de Boabdil, se convierten al cristianismo, emigrando al nuevo mundo para escaparse del fanatismo religioso que define la península ibérica. Zaira vive por más de doscientos años convirtiéndose en testigo de los momentos más cruciales de la historia peruana. Clara, una ñusta incaica de Vilcabamba, y Cappa, una belleza aimara, ponen de manifiesto la tensión entre estos dos grupos étnicos aunque unen sus fuerzas para resistir el coloniaje. Aparte, hay personajes masculinos, quienes no suelen ser criollos ni quechuas ni aimaras. Frecuentemente son mestizos o indígenas de otras regiones, como por ejemplo de la Florida. Las relaciones recíprocas entre estos personajes constituyen una saga familiar que atestigua los grandes acontecimientos que definieron al Perú.

Conviene preguntar por qué este romance de Lucía Fox se ocupa de la colonia desde una perspectiva indigenista. No hay antecedentes para eso en la ficción histórica femenina en la tradición nacional. Las autoras precursoras prefirieron reproducir una colonia en que predominan criollos y andinos criollizados. Por ejemplo en *Jorge de Nieves* y Bustamante confirmamos amores imposibles entre criollas y cholos durante la guerra civil en Arequipa entre Vivanco y Castilla. En las novelas históricas de Angélica Palma sólo importan los hombres y mujeres criollos durante las postrimeras décadas de la colonia. Fanning de González, en su novela ambientada en la independencia, da vida a “morenos” y “españoles”, dejando a los indígenas a un lado.

Fox supera esta tradición criollista y nos ofrece una colonia poblada de indígenas espirituales, quienes observan la sociedad blanca desde lejos, salvo los momentos en que hay incursiones del mundo europeo, como por ejemplo cuando sucede la guerra civil entre los conquistadores. Apartándose de la ficción histórica femenina, se acerca con su indigenismo a las tradiciones de Clorinda Matto de Turner y Carolina Freire de Jaimes, sin limitarse a aquel género literario.

Esta obra de Fox representa vivamente lo que Cornejo Polar ha llamado la heterogeneidad de la sociedad peruana. Logra una bella síntesis de indigenismo y de novela histórica. Destruye por lo tanto el paradigma de la historia hegemónica, ofreciéndonos otra visión de los mecanismos del devenir histórico, escrita en una prosa placentera y acogedora, digna de incluir en nuestros cursos de narrativa contemporánea.

**Thomas Ward**  
Loyola College

**Julio Ortega, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000. 204 págs.**

Julio Ortega, desde siempre, ha sido un gran lector de la poesía chilena: la antología mayor de Nicanor Parra se la debemos a él, además de lúcidos comentarios sobre Enrique Lihn, Oscar Hahn y Gonzalo Rojas. Con gran espíritu fraterno, desde hace más de veinte años, ha venido compartiendo con los intelectuales chilenos en los diversos centros de estudios donde ha trabajado (ayudándolos en momentos difíciles), celebrando colquios, leyendo todo lo que llega a sus manos y escribiendo con rigor y generosidad, apostando por nuestras grandes tradiciones y rupturas.

Así esta obra, construida como un diálogo vivo con todas las expresiones culturales chilenas actuales, es la culminación de largas conversaciones, lecturas y relecturas emprendidas en su visita a Chile hace dos años, donde se reencontró con antiguos amigos, conoció muchos rostros de poetas y ensayistas a quienes ya había leído y, con gran entusiasmo, escuchó a los jóvenes, recorrió salas de exposiciones marginales, fue a recitales; en fin, iluminó con su presencia el quehacer artístico cotidiano.

El libro se presenta como un ejercicio de lectura sobre textos y autores que fracturan el orden hipercorregido, censurado y, en la actualidad, complaciente, de las formas de vida chilenas. Ortega descubre en nuestras letras una vocación ética: “la literatura chilena se distingue de inmediato por su agonía de veracidad” (9). Implacables con nosotros mismos, seguimos el mandato de la recreación de lo real desnudo. Ejemplos preclaros son la antipoesía de Nicanor Parra, los versos imprecativos de Armando Uribe y la escritura vanguardista de Diamela Eltit.

Concebido como una Caja de Herramientas, es decir, como un texto hecho de “instrumentos para hacer y rehacer el ámbito del diálogo” (9), distingue tres partes. La primera reúne materiales surgidos del taller de vida (lecturas, conjeturas, relecturas, conversaciones en aulas y plazas; recorridos diversos por la cartografía cambiante de Santiago de Chile) e incluye apartados sobre la experiencia poética de Nicanor Parra y Armando Uribe, los ejercicios visionarios de Diamela Eltit; los textos vanguardistas (irreverentes y eróticos) de Carmen Berenguer, Pedro Lemebel y Malú

Urriola; los relatos de la orfandad de Carlos Franz y Alberto Fuguet; los escenarios citadinos alucinados de Guadalupe Santa Cruz, los videos de la memoria instantánea de Gloria Camiruaga, las fotografías tiernas y lejanas de Paz Errázuriz y los ensayos sobre la postmodernidad de Nelly Richard. Junto a estas monografías, aparece un capítulo sobre poesía y censura (en torno a los emblemas nacionales), donde el autor incluye lúcidas apostillas sobre Raúl Zurita, Diego Maquieira y Elvira Hernández. Cierra este círculo un comentario sobre la obra de jóvenes artistas plásticos y las galerías alternativas donde exponen. Son todas imágenes clarividentes, aguafuertes que exhiben no sólo la letra, sino el espacio, la atmósfera que la sostiene y su cambiante coloración.

La segunda parte constituye una apuesta al porvenir. Es la celebración de las nuevas voces poéticas, de nombres que asedian libremente y cercan los centros poéticos tradicionales o de turno. Por edad, de menor a mayor, son Andrés Answandter, Matías Ayala, David Preiss (para quien “el lenguaje es la materia más fiel que aún nos aguarda” [130]), Alejandra del Río, Armando Roa Vial, Germán Carrasco (quien propone “un mundo siempre decible, porque es un relato desapacible y redundante” [139]) y, alguien que opera como intermediario entre centro y margen, por su “vocación juglaresca” (141), Sergio Parra.

Finalmente, recogiendo marcas de la memoria en el cuaderno de notas presente, se incluyen algunos ensayos sobre escritores chilenos, escritos antes de la venida a Chile (y aquí, unido a entrevistas y coloquios compartidos, la lista pudo haber sido extensísima). Aparecen Parra, Lihn, Hahn y Eltit.

Más que un ensayo, muchas veces pretencioso y con ansias de imponer nuevos cánones, éste es un cuaderno de apuntes de un escritor que convoca libremente a una comunidad lectora, otorgándonos una cartografía posible de nuestros sueños del porvenir. Estamos ante un escorzo donde “la nación no se concibe más como una sustancia perpetua o una mitología de origen, sino como un evento procesal cuyas fronteras internas es preciso cuestionar y cuyas redes dialógicas, por efímeras que sean, es necesario rearticular” (7).

Con la gran claridad poética de las metáforas, la cordialidad de la conversación y la sensibilidad cotidiana de un lector hispanoamericano, Julio Ortega renombra las conexiones internas de nuestro texto chileno y lo recrea en un contexto más amplio. Así, por ejemplo, hace dialogar a Carlos Franz con la novelista argentina Matilde Sánchez, de su misma generación (la traición y la verdad de los hijos en la genealogía familiar y nacional); a Paz Errázuriz con el fotógrafo peruano Martín Chambi (el contraste del margen presente con los archivos del olvido) y a Pedro Lemebel con el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (la destemplada oralidad en el disparate cotidiano). Son cruces, contaminaciones que sufre el vasto cuerpo cultural de nuestra experiencia americana.

Esta obra nos otorga páginas inolvidables sobre la actualidad chilena. Hojeando el album de fotos de Paz Errázuriz, sobre los amoríos públicos en un manicomio de provincia, el escritor desnuda así la escena visual: “En tres de las fotos del manicomio, Errázuriz nos confronta con otro cuerpo: el de una loca que no distingue entre el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo, y cuyo enamorado la ayuda pacientemente a vestirse. Ese cuerpo no tiene ningún discurso ni contexto del cual apoderarse. Pero tras el gesto protector de su pareja, sentimos la mirada de la fotógrafa como entrañablemente nuestra: la mirada dolorosa de la fraternidad, que nos hace hermanos” (70).

En su visita y conversación con poetas, revive también lecturas formativas, experiencias gratificantes de antaño. La escucha santiaguina de la voz de Armando Uribe en un recital escenificado por el poeta como una misa negra minimalista, le trae a la memoria a Julio Ortega sus lecturas universitarias en Lima de Montale, Pound y Léautaud, gracias a los ensayos y traducciones hechas por esa voz que ahora recupera, a la vuelta del siglo. Del más reciente poemario de este poeta de gestos fulminantes, *Odio lo que odio, rabio lo que rabio*, indicará que está escrito desde la perspectiva de la muerte, reafirmandola en todos sus poderes. Conjeturando sobre esa suma de apostillas escritas cual lápidas, comenta: “Su palabra acontece como resta extrema, contra la poesía que suma (glosa o anota) un mundo casual y repetido. La página en blanco, en manos de Uribe, es un papelucho arrugado, un retazo suelto, un pie de página, el borde o margen de un libro (de una idea del libro) perdido” (25).

Continuemos otorgando un muestrario de citas que registren esta lúcida mirada crítica y poética. En su visita al antipoeta en su pequeño refugio marino en el pueblito costero de Las Cruces, el crítico peruano descubre en un pasillo un grafitti y lo enmarca singularmente así: “‘Help. El siglo XX y yo nos estamos muriendo’, dice uno de los letreros/carteles/avisos que Nicanor Parra ha ido anotando/dibujando, como si volviera a la caverna platónica a grabar las noticias del Individuo liberado de su inventario” (13). Teniendo presente toda su obra, nombrará así su vigencia: “Entre el humor de las voces populares y el horror moral ante la falta de explicaciones o la mentira de ellas, la antipoesía es el más vivo y permanente documento de la capacidad de sobrevivencia del sujeto hispanoamericano en esta modernidad desigual” (150). Y agregará: “Libre del énfasis y la queja, Nicanor fluye en la nitidez de su frase entera, con la clara sencillez de los clásicos” (13).

De la escritora Diamela Eltit, de quien comenta todos sus textos, hará la siguiente conjetura: “Sin ironía, pero siguiendo el juego de sutilezas que ella induce, se podría decir que la Eltit es una contrafigura de la Mistral: en lugar del mito educacional propone el imaginario des-educativo, la novela de la des-educación chilena y latinoamericana; esto es, la puesta en crisis de los códigos de socialización, que reproducen relaciones de poder; y de la normatividad, que naturaliza a la censura como formación cotidiana” (39).

También se otorgan visiones poéticas certeras sobre Enrique Lihn y Oscar Hahn. Así, se sugiere leer *Al bello aparecer de ese lucero* “como un ejercicio de anotaciones – como un diario de poeta recién descasado –, pero no sobre la experiencia amorosa concluida sino sobre sus resonancias en el escenario de los escrito. Frente a la ingenuidad conmovedora de quienes escriben para compensar lo no vivido, esta poesía se escribe para descompensar lo vivido excesivamente. Vida y poesía no se confunden, pero se inquietan mutuamente en el teatro que comparten” (165). Y de los poemas de *Mal de amor*, se sugiere que “están animados por el ardor erótico y por el drama del amante, esta vez rendido por su pasión; la plenitud del diálogo, sin embargo, se disipa en la pronta amargura de la pérdida” (173).

Julio Ortega inquiere también sobre la subversión de la letra en dictadura, indicando por ejemplo que “la poesía salmódica de Zurita posee una íntima vehemencia desasida, y resuena como un lenguaje que se enunciará en el desierto, en la montaña, en el cielo mismo, lejos de los mapas de la socialización programada” (51). En este paraje de desolación, destaca también la escritura de Guadalupe Santa Cruz, concebida como “un flujo que se expande abriendo, en el mapa, la dirección contraria, la de una mirada herida pero gozosa; capaz de disputar el orden de la ciudad, ayer a las desocupación dictaminada por la censura, hoy a la re-ocupación impuesta por el mercado” (53).

En fin, en medio de la farándula del cuerpo globalizado, el crítico peruano rescata los gestos poéticos de Malú Urriola, por cuanto “casi todo lo que la poeta dice lleva ese fuego negro de la desazón, entre la melancolía y la rabia, entre la protesta y el descontento; de allí la violencia desasida, esa vehemencia de la enunciación que abre una herida en el lenguaje” (115). Y en el contexto del consumo mediático, aclara que los relatos del joven Fuguet, a pesar de las apariencias, “no se definen en el multicine o el centro comercial sino en los espejismos de la identidad, la fractura de la familia, la normatividad de la socialización, y la certidumbre o impostura de las opciones” (102).

En conclusión, estamos en presencia de un libro que comenta la literatura chilena como si fuera parte de la vida cotidiana de nuestros pueblos hermanos. Es un texto que difunde la tradición y modernidad de nuestras letras, incluyendo nombres y expresiones que remueven el canon nacional (canon demasiado insular y, de seguro, pacato).

Agradecemos este regalo, que convierte nuestra cultura en una suma de nuestras potencialidades, con el orden y concierto de la visión integradora del presente.

**Ismael Gavilán: *Fabulaciones del aire de otros reynos*. Valparaíso, Chile, Ediciones Sol Invictus, 1999. LXXV páginas.**

Que un poeta se proponga con un texto de su autoría “fabular” ciertos hechos, escenas e imágenes posee, hoy por hoy, mucho de lúcido y ejemplar. Es lo que hace Ismael Gavilán en este libro de poemas: contar, relatar un momento de intensidad con los dones de su palabra. Para ello, se vale de ciertos personajes (máscaras) que pertenecen al rico acervo de la literatura y el arte universal y los hace hablar en cada texto. No se nos escapa, sin embargo, el guiño irónico del poeta; la reflexión de sus personajes se halla suspendida en la página con cierta distancia discursiva que, desde el título de cada poema, nos indica la “teatralidad” de sus gestos. Refrenda lo anterior el epígrafe de Hugo von Hofmannsthal que abre el libro y que comienza... “Pues bien, juguemos al teatro, representaremos nuestras propias obras, prematuras, tiernas y afligidas (...)” y un “dato” o “contraseña” de lectura que, al comienzo, nos dice que este libro está hecho “a los manes de Rubén Darío”, maestro de la representación poética, mensajero sagrado de la lejanía. Otra presencia importante en ese sentido es Luis Cernuda, lector de Robert Browning y autor, de acuerdo a ese modelo tutelar, de monólogos dramáticos, composición poética paradigmática para el chileno en muchos sentidos.

La lucidez de Gavilán consiste en el reconocimiento de esa distancia que todo poema establece. Su palabra recorre los caminos que los personajes de sus poemas dejan como rastros –restos– de lenguaje. Reales o no, apócrifos o verdaderos, cada uno de estos nombres quiere decirnos que su realidad está, irreductiblemente, ligada a la palabra. En el caso de Gavilán, esa palabra es, tal como lo dice uno de sus poemas, “relámpago de soberbio y blanco ardor”.

Relámpagos, chispazos, súbitas iluminaciones: el “blanco ardor” de la página está marcado por la voz de los personajes que, a veces, se desdoblan en el hablante. Esto es, qué duda cabe, notable, por lo mucho que revela sobre del dominio que Gavilán tiene de la “técnica” poética; cada uno de sus textos es, junto a las voces que revive, una historia de su propia construcción

verbal. Así, nos encontramos, de pronto, con Omar Khayan que, al intentar invocar la noche, transforma sus palabras en sentencias de alguien que le es ajeno. Mejor dicho, el libro es, en su dinámica interna, un constante ir y venir entre la constitución de un hablante que dice lo que otros personajes, elegidos por él mismo, profieren y lo que esos nombres entregan como esencia hecha verbo. Nos quedan, al final, las “voces” – palabra casi ubicua en este libro – de quienes se aparecen a la vuelta de cada página.

La oscuridad aparece al descubierto  
en el juego acariciado por la música  
al danzar como sueño destrenzado  
por la secreta luz desvanecida.

(Primera estrofa de “Omar Khayan invoca la noche”, p. xix)

La “secreta luz desvanecida” pareciera ser ese conjunto de voces que, aquí y allá, se han dispersado por los meandros de estas páginas. Leer estos textos es, entonces, emprender una búsqueda. Para ello, hemos de viajar a los más diversos lugares acompañados de los más diversos personajes: Rubén Darío, Fernando de Herrera, Hölderlin, Heliogábalo, Gustav Klimt, Ofelia, Narciso, Orfeo, Amadís de Gaula, Kavafis, etc. La proliferación de nombres y de otros personajes anónimos es una lucha contra el vacío. Cada uno a su modo contribuye a protegernos de una caída que – vislumbramos – es inminente. De este modo, los viajes y estancias que el lector emprende a cada instante son una recuperación de la lejanía arcádica nacida de la nostalgia. Un poema fundamental en este sentido es “Basora”, que nos cuenta la historia de una anónima esclava que, a ojos del hablante, es una especie de imagen del paraíso vislumbrado y perdido. Cito algunos fragmentos:

Las naves descarganban esencias de Ormuz,  
trigo como labios sagrados.  
El mar, soplando abandono,  
reflejaba al sol de estío entre los capiteles.  
Ahí estabas, recién llegada de Cartago  
como noche malherida en un reino inexistente:

(...)

El viento dibujaba en las espadas un silencio libérrimo  
mientras un etíope te ofrecía una copa de marfil  
como si fueras una reina.  
Sin duda, mas ¿de dónde?

Tu boca murmuraba por sueños perdidos  
a dioses que nunca conocí.

(...)

Las naves descargaron esencias de Ormuz  
y tu ser se convirtió en una flecha  
que, ahora, hiere el fulgor celeste.

(p. xxxiii)

La aparición de esa figura es un testimonio de la lejanía a la que este libro hace permanente alusión. La palabra – al parecer – no es más que un elocuente testimonio de la “pérdida del reino”, para recordar nuevamente a Darío. Ahora bien: visto este gesto desde “el lado de acá”, es decir, desde una época que es muy diferente a la del maestro nicaragüense y muy diferente, por cierto, a la de las vanguardias de todo tipo, no podemos dejar de pensar en el gesto altamente autoirónico de Gavilán. A lo largo de las páginas este libro, nuestro autor nunca deja de estar consciente de esa distancia que lo separa de todo fatalismo y de todo didactismo. Nada más autoconsciente que este libro de Gavilán que contiene homenajes (imitaciones) de esas “torres de Dios” que son algunos de sus poetas predilectos y que, además, nos entrega “proyectos de sonetos” – como su mismo autor los llama – en saludo a Fernando de Herrera. En este contexto podríamos hacer una lectura del poema “Narciso” como muestra de la escritura que se mira a sí misma y se examina:

(...)

Y mi rostro, quemado,  
es bello sobre el sendero del agua,  
principio sombrío de cualquier amanecer

(...)

Sólo mi gesto es palabra sepultada  
en el estanque desnudo.

(p. xiii)

La riqueza y validez de esta propuesta lejana a una vanguardia optimista reside, a mi juicio, en el claro y diáfano saludo de un poeta ajeno a la angustia de las influencias. Gavilán sabe perfectamente que el mundo al que hace referencia su libro ha sido, hoy por hoy, reformulado desde actitudes como



la suya que ven, al fondo de cada poema, no el caos de Novalis sino los atisbos de una idea distinta del arte que, escurridiza, “es imagen que se escurre en la ventisca”.

**Marcelo Pellegrini**  
University of California, Berkeley

***Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud,***  
**de Alicia Llarena. Hispamérica, 1997.**

Ahora surgen muchas resistencias contra el uso de categorías como el realismo mágico y lo real maravilloso, ambos, en algún momento, comprendidos como propios de América Latina. Después de haber desbordado el entusiasmo durante los años culminantes de su empleo, a tal punto que la literatura latinoamericana se consideraba, por antonomasia, la literatura mágico realista, actualmente pareciera que las expresiones son portadoras de un contenido vacío o desvirtuado de la realidad.

El rechazo a las etiquetas está determinado por diversas circunstancias. El hartazgo que produjo el uso, a la par de las confusiones que provoca cada que se discute su naturaleza para establecer sus particularidades, sumado a los derroteros de las nuevas producciones literarias latinoamericanas y nuevas categorías como lo multicultural y lo heterogéneo, que gozan por ahora de mayor aceptación y que suponen el equívoco de las concepciones fundamentalistas, todo tiene que ver con el desdén por fórmulas como el realismo mágico y lo real maravilloso.

En este clima de escepticismo más o menos generalizado han tenido mucho que ver los malos entendidos. Asociados con frecuencia a tendencias fundamentalistas, términos como el realismo mágico y lo real maravilloso parecieran ocupar un modesto sitio en la historiografía literaria de América Latina. Sin embargo, como deudas pendientes para la comprensión de la producción literaria vinculada a esta poética, se patentiza la necesaria discusión del contenido real de esas expresiones. Ciertamente es que su uso indiscriminado creó, como lo ha señalado Lucila Inés Mena, una atmósfera de sospecha y nebulosidad, debido a la fatal ambigüedad de las expresiones y en particular la del realismo mágico.

Pero precisamente estas dificultades han estimulado el interés de quienes creen posible un examen no con la finalidad de establecer una idea única y definitiva asociada a esos términos, sino con el anhelo de hurgar los diversos ámbitos de manifestación del realismo mágico y lo real maravilloso.

Particularmente me resulta grato advertir que mi interés por someter a debate tan sugerente como polémico tema, no caminaba solo. La publicación

en 1997 de *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud* (Hispanamérica, 1997), de Alicia Llarena, e *Historia verdadera del realismo mágico* (FCE, 1998), de Seymour Menton, a la par de artículos igualmente esclarecedores como el de Abdón Ubidia, de 1997, “Cinco tesis acerca del realismo mágico” (en *Hispanamérica*, No. 78), y un ensayo inédito de Circe I. Rodríguez, “El mágico realismo como eje de identidad en la literatura latinoamericana y su función en la integración cultural”, han estimulado aún más este interés por el tema. Estos ejercicios, configurados, supongo, con desconocimiento recíproco, como fue mi caso al redactar el libro que también en 1997 se publicó con el título *Por las tierras de Ilom: el realismo mágico en Hombres de maíz* (UAEM/CCYDEL, 1997), marcarán por ese hecho, palmarias diferencias. Quién sabe cuál hubiera sido el carácter de cada uno de estos ejercicios si hubiera existido un conocimiento previo del trabajo de los otros. Las diferencias harían posible un intenso debate sobre el tema, pero al mismo tiempo, estas diferencias son las que permiten evaluar, junto con las similitudes, el nivel de nuestra comprensión sobre la materia.

Por ahora quiero ocuparme, aunque brevemente, del libro de Alicia Llarena. Mi primer acercamiento a su trabajo fue el escrito “Hacia un análisis del espacio en Hispanoamérica: la heterogeneidad como estrategia del discurso crítico”, publicado en el No. 11 de *La Colmena*, la revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, y otro avance con el que la autora participó en el primer congreso internacional de literatura latinoamericana, en 1995, y publicado en 1997, en las memorias de dicho congreso organizado en México por la Universidad Autónoma Metropolitana. Este trabajo se titula “La polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano”. Habría que agregar uno más: “El espacio narrativo o ‘el lugar de la coherencia’: para un estudio de la novela hispanoamericana actual”, publicado en el No. 70 de la revista *Hispanamérica*, en abril de 1995. Todos estos ejercicios, por supuesto, anticipan las propuestas que serían tratadas con amplitud en su libro de 1997, y del que ahora me ocupo.

El libro *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, de Alicia Llarena, resulta doblemente interesante. Por lo que se refiere al escrutinio de “La polémica: génesis y desarrollo de la ambigüedad” en torno al realismo mágico y lo real maravilloso, la autora demuestra un acucioso análisis de materiales sobre el tema. De entrada, el amplio *corpus* que sirve para la controversia, es útil por sí mismo: se constituye en una guía de lo existente, y de los avatares que desembocaron en la ambigüedad. Quien no esté al tanto de cuanto se ha escrito sobre el tópico desde el momento de la incorporación terminológica en el discurso crítico de América Latina, en este libro de Llarena encontrará un material abundante, más que representativo, por no decir que casi la totalidad.

De entrada, quiero anticipar que no estoy muy convencido de los argumentos con que se plantea una “reducción sociológica”, según Llarena, en cuyo caso la terminología serviría para explicar la distancia entre América y Europa. Tampoco dejo de reconocer la invitación de este punto de vista para transigir el tan discutido tema basado en las diferencias entre lo americano y lo europeo. Pero en América Latina el carácter huidizo de los vocablos se asocia a una suerte de la necesidad histórica de resistencia anticolonial. No puede soslayarse que la exaltación del pasado precolombino (cuya recreación en buena medida se vincula con el realismo mágico y lo real maravilloso) está marcado por una discrepancia entre el poder colonial y el de las sociedades colonizadas, tal como ha sido clarificado por Edward Said. Este hecho catalizó el surgimiento de las tendencias nacionalistas desde los recién liberados pueblos latinoamericanos, con un ferviente deseo de enfatizar sus singularidades frente a lo europeo. Lejos de atenuarse, con el tiempo esta tentativa se vio fortalecida con la experiencia de la expansión del imperialismo norteamericano, particularmente con los enclaves bananeros en Centroamérica, hasta hace algunas décadas. Una de las variantes de esta búsqueda de la nacionalidad lo constituye (y esto hay que enfatizarlo tantas veces como sea necesario) la recuperación mítica del pasado precolombino, utópicamente concebido como la primera armonía entre el hombre y la naturaleza, infringida, según, con el acontecimiento de la Conquista. Y esto trajo como resultado una tensión entre las fuerzas de poder y la afirmación de la nacionalidad. Es difícil soslayar este detalle para explicar las vicisitudes de categorías como el realismo mágico y lo real maravilloso, equívocamente reducidos al ámbito latinoamericano.

Sumado a lo anterior, habría que tomar en cuenta la determinación extratextual en la consideración realista de un texto, en cualquiera de sus variantes. Precisamente por su nexo con la idea matriz de *realismo*, difícil es ignorar cuánto de las caracterizaciones están establecidas extratextualmente desde la lectura. Probado está cuánto tiene que ver el horizonte de cultura en su caracterización. Sólo que este hecho se magnificó con las concepciones polarizadas que quisieron establecer rotundas diferencias entre las culturas dominadas, más familiarizadas con la cosmovisión tradicional, y las culturas dominantes, inmersas en un proceso capitalista de desarrollo y por tanto alejadas de la tradición (en este punto, nos corresponde rectificar aquellos criterios que se pronunciaban por las diferencias categóricas).

No obstante, es necesario precisar el alcance de la “reducción sociológica”. Esto supone poner en movimiento todo cuanto tiene que ver con los criterios que propiciaron la idea de las extremas diferencias, como la impronta del horizonte de cultura en la génesis, evolución y confusión de los términos realismo mágico y real maravilloso.

Al estudiar los avatares de las expresiones, pronto se advierte que el

realismo mágico, propuesto desde los años veinte para valorar las artes plásticas, actualmente significa algo diferente de su prístino uso. Quienes no han estado en condiciones de advertir esta evolución del término (es el caso de Seymour Menton) caen por ese hecho en consideraciones que en lugar de aclarar, confunden más un debate sobre estas categorías.

Por lo demás, hay algo que llama mucho la atención en el libro de Llarena. Y llama la atención porque se constituye en una propuesta de análisis verdaderamente original para comprender la naturaleza de la poética mágico realista y real maravillosa. Me refiero a la sugerencia de considerar el espacio que, principalmente en este tipo de literatura, tiene, como señala la autora, “un peso difícil de negar”. Con singular audacia, Llarena elucida la peculiar importancia del espacio, al que Bal, citado por Llarena, ha mostrado no sólo como el lugar de la acción, sino, más aún, el de la *actuación*.

Así que uno de los aportes más interesantes de Alicia Llarena está en su énfasis en la poética del espacio del realismo mágico y lo real maravilloso. Apoyada en un material de incuestionable valor sobre el tema, Llarena introduce observaciones muy convincentes para un análisis del espacio en calidad no sólo de lugar donde se realizan las acciones, sino como participante de una articulación poética coherentemente diseñada para enfatizar las peculiaridades de los demás elementos de la obra.

Bajo estas consideraciones, el espacio se asume como “un eje estructurante del relato”, una región “donde subyacen muchas veces las razones profundas de una obra”, (p. 188). Precisamente – agrega la autora –, es el espacio el que permite en gran medida deslindar la poética mágico realista de la real maravillosa. Si en la primera, el espacio puede comprenderse como *el lugar de la coherencia* mágico realista, en la escritura real maravillosa se constituye en *el lugar de la contradicción*.

Con el estudio de cuatro novelas indiscutiblemente situadas en el ámbito de la poética mágico realista y real maravilloso (*Hombres de maíz*, *El reino de este mundo*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*), Llarena clarifica cuán necesarias son estas categorías, negadas actualmente por circunstancias crítico-históricas.

*Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, de Alicia Llarena, sugiere que más allá de un empleo erudito y pedante de categorías críticas, hay una necesidad de incorporación a un aparato teórico que clarifique *el mundo* en que se inscriben las diferentes producciones artísticas.

Sirven estas notas como ejemplo de todo cuanto es posible dialogar con el libro de Llarena. Sus contribuciones sobre el “punto de vista”, con la misma profundidad que le dedica al espacio en la literatura mágico realista y real maravillosa, demuestran cuánto todavía hay por discutir de tan controvertido tema, negado a veces por confusiones en las que se pasa por

alto la necesidad de una interpretación que permita apreciar esta literatura como un trabajo de composición artística, sobre todo.

En fin, mucho es lo que todavía hay por asimilar de las contribuciones de Llarena sobre el tema. Algo también lo que habría que discutir con este libro tan amplio como interesante.

**Saúl Hurtado Heras**  
Universidad Autónoma del Estado de México



## COLABORADORES

**NARA ARÁUJO:** (La Habana, 1945) es Doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de Moscú y Profesora Titular de la Universidad de La Habana. Es autora de la compilación *Viajeras al Caribe* (1983), del libro de artículos *El alfiler y la mariposa* (1997) y del estudio crítico-literario *Visión romántica del otro* (1998). Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras sobre Literatura Comparada, Literatura del Caribe, Literatura Cubana y Escritura femenina. Actualmente es profesora Invitada en la UNAM en la ciudad de México.

**MIGUEL BOTA:** Escritor catalán. Actualmente trabaja como Teaching Associate en el Departamento de Estudios Hispánicos en Brown University. Prepara su primera colección de cuentos.

**MIGUEL ANGEL BUSTOS:** (Argentina) Periodista de *El cronista comercial* y *Panorama*, es autor de varios libros de poemas, entre los cuales se encuentran: "Fragmentos fantásticos" (1965); "Visión de los hijos del mal" (1967); "Himalaya o la moral de los pájaros" (1970). Una fuerza parapolicial al servicio de la dictadura imperante, lo secuestró y desapareció en 1976 a la edad de 43 años.

**GINA CANEPA:** Crítica literaria chilena. Se doctoró en la Freie Universität Berlin en 1987 con la tesis *Violeta Parra y sus relaciones con la cultura popular chilena*. Ha publicado ensayos críticos sobre cultura popular chilena, literatura chilena, argentina y uruguaya del exilio y crítica literaria feminista. Actualmente investiga acerca de la reciente *novela negra* de Chile. Ha enseñado literatura hispanoamericana en Alemania, Dinamarca, Noruega, Chile y los Estados Unidos. Ahora enseña en Connecticut College Estudios Hispánicos. Como lectora especial ofrecerá próximamente un curso de cine y literatura latinoamericana en Providence College.

**MARTHA L. CANFIELD:** (Montevideo, Uruguay, 1949) es Profesora de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia, Italia. Ha publicado trabajos sobre García Márquez, César Vallejo, Borges, y Álvaro Mutis entre otros. Ha traducido al español a varios poetas italianos, entre ellos se encuentran Edoardo Sanguineti, Pierpaolo Pasolini, Valerio Magrelli, y Paolo Ruffilli. También tiene publicados los siguientes libros de poesía: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), y *Mar/Mare* (1996).

**LOURDES CASAS:** Se especializa en literatura española contemporánea. Concluye en estos momentos su doctorado en la University of Wisconsin-Madison, con una investigación acerca del mercado y la ideología de las colecciones de narrativa popular hacia principios del siglo XX.



**ELENA DEL RIO PARRA:** (España) Es profesora de lengua y literatura en Georgia State University. Actualmente está escribiendo un libro titulado *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Tiene varios artículos en prensa sobre Lope de Vega, Sor Juana Inéz de la Cruz, Miguel de Cervantes y Luis de Góngora.

**FELICIA FAHEY:** Es profesora asistente de Literatura Latinoamericana en Bates College. Su investigación se centra en la representación de exilio, diáspora y nacionalidad en la literature latinoamericana del siglo veinte. De momento está trabajando en un estudio comparado de varias autoras latinoamericanas en que examina la representación literaria de identidades feministas que subviertan o traspasan límites identitarias de nacionalidad.

**MONICA FLORI:** Es Profesora de Lengua y literatura Hispanoamericana en Lewis & Clark College en Portland, Oregon.

**JUAN GOYTISOLO:** (Barcelona, 1931) es el mejor escritor español contemporáneo. Es autor de *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el paraíso* (1955), *Fiestas* (1957), *La resaca* (1958), *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975), *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), entre otras novelas. Entre sus últimas obras figuran; *La saga de los Marx*, Madrid, Mondadori, 1993; *Cuaderno de Sarajevo*, Madrid, 1993, El País/Aguilar; *Argelia en el vendaval*, Madrid, 1994, El País/Aguilar; *El sitio de los sitios*, Madrid, 1995, Alfaguara; *Paisajes de guerra con chechenia al fondo*, Madrid, 1996, El País/Aguilar; *Las semanas del jardín. Un círculo de Lectores*, Madrid, Alfaguara, 1997. En 1985 recibió el premio Europalia. El año pasado recibió el Premio Octavio Paz en la ciudad de México.

**VÍCTOR EDUARDO KREBS:** Es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Indiana, Kokomo.

**LUIS MALDONADO:** (Puerto Rico, 1969) Estudió periodismo y literatura comparada en su país natal. Cursa estudios doctorales en la Universidad de Georgetown en donde presentará próximamente su tesis, "El cuerpo como espacio de crisis en la literatura Latinoamericana." Actualmente trabaja como Visiting Lecturer en la Universidad de Emory.

**PERLA MASI:** (Florencia, 1974) , investigadora de la Universidad de Florencia (Italia), ha dedicado su tesis de grado a la obra de César Moro. Como traductora ha colaborado a la versión italiana de la obra periodística de Álvaro Mutis (*Da Barnabooth a Maqroll*, Le Lettere, Firenze, 2002) y de la prosa poética de Luis Cernuda (*Variazioni su tema messicano*, Passigli, Firenze, 2002). Actualmente está haciendo un curso de doctorado en

literaturas hispánicas en Estados Unidos y trabaja sobre la escritura del Eros y la poesía hispanoamericana del siglo XX.

**STEFANIA MOSCA:** Narradora y ensayista venezolana. Tiene publicados varios libros de relatos, entre ellos se destaca *Banales* (Grijalbo, 1994), sátiras de la vida cotidiana caraqueña. Su novela *Un pequeño mundo* fue publicada por la Editorial Planeta en 1996.

**FRANCISCO URONDO:** (Argentina, 1930-1976) es autor de varios libros de poesía y ensayos, entre los cuales se encuentran: "Historia antigua" (1956); "Nombres" (1963); "Veinte años de poesía argentina; 1940-60" (1968); "Los pasos previos" (1972); "Trelew la patria fusilada" (1973). Murió en un enfrentamiento con las fuerzas militares en 1976.

**SAÚL YURKIEVICH:** (Argentina, 1931), ejerce con talento equiparable la poesía y la crítica (crítica literaria y crítica de arte). Como crítico, Yurkievich es un renombrado especialista en Cortázar, Neruda, Vallejo, Borges, Paz, en las literaturas y artes de vanguardia. Asiduo colaborador de *Acción Poétique*, convive con la plana mayor de la actual poesía francesa. Jacques Roubaud, Florence Delay, Henri Deluy, Pierre Lartigue, Claude Esteban traducen sus textos al francés. En 1984, gana uno de los Pushcart Prizes otorgados a las mejores publicaciones en revistas literarias de lengua inglesa. En 1998 la Fundación Royaumont consagra a la poesía de Yurkievich uno de sus seminarios de traducción. Profesor de la Universidad de París-Vincennes desde su creación en 1969, ha enseñado en prestigiosas universidades de Europa y las Américas. Ha sido Mellon Professor de la Universidad de Pittsburgh, Tinker Professor de la Universidad de Chicago y profesor visitante de Columbia, Harvard y John Hopkins. Desde 1974 ha sido miembro del comité editorial de *Inti*.

# **INTI**

*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

## **SUSCRIPCIÓN ANUAL**

Regular individual:	\$40.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$70.00 US
Canadá:	\$75.00 US
Europa y Latinoamérica:	\$80.00 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@revista-inti.com](mailto:rcarmo@revista-inti.com)

**VISÍTENOS EN EL INTERNET:**

<http://www.revista-inti.com>

## ***EDICIONES INTI***

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores  
P.O. Box 20657 • Cranston, RI 02920 U.S.A.

Teléfono: (401) 865-2690 • Fax: (401) 865-1264 • E-Mail: rcarmo@providence.edu

### ***LA CIUDAD FRAGMENTADA: UNA LECTURA DE LAS NOVELAS DEL BOGOTAZO***

(La llamada "novela de la violencia" escritas entre 1951 y 1972,  
cuyo tema es la "época de la violencia")

por

**María Mercedes Andrade**

*Lehigh University*

**Se discuten las obras de los siguientes novelistas en orden de  
publicación:**

*El 9 de abril,*  
de Pedro Gómez Corena (1951)

*El día del odio,*  
de José Antonio Osorio Lizarazo (1952)

*Los elegidos: el manuscrito de B.K.,*  
de Alfonso López Michelsen (1953)

*Viernes 9,*  
de Ignacio Gómez Dávila (1953)

*La calle 10,*  
de Manuel Zapata Olivella (1960)

## **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores  
P.O. Box 20657 • Cranston, RI 02920 U.S.A.

Teléfono: (401) 865-2690 • Fax: (401) 865-1264 • E-Mail: rcarmo@providence.edu

Serie *INTI* de publicaciones literarias y académicas ha publicado:

### ***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.

### ***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 realzan tanto las características comunes como las diferencias que surgen entre el orbe nacional y el continental.

ISBN: 1-888135-01-8. \$25.00.

## **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores

### **PARALELISMOS TRANSATLÁNTICOS: POSTCOLONIALISMO Y NARRATIVA FEMENINA EN AMÉRICA LATINA Y AFRICA DEL NORTE**

por

**Silvia Nagy-Zekmi**

"Este libro nos abre las puertas al conocimiento de la literatura femenina de Africa del Norte y nos presenta un nuevo modo de abordar la literatura femenina latinoamericana, en relación a éste. Silvia Nagy-Zekmi describe y analiza la triple marginación de la mujer del llamado Tercer Mundo: racial, económica y sexual, desde la necesaria y novedosa perspectiva del estudio comparado de dos literaturas que, hasta ahora se habían rozado levemente. A pesar de los muchos rasgos compartidos entre la literatura femenina de América Latina y la de Africa del Norte, nadie había llevado a cabo su análisis conjunto."

**Alicia Partnoy**

ISBN: 1-888135-02-6. \$25.00.

### **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 flauta* (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 *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.















