

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 55

Article 28

---

2002

## *INTI* Número 55-56 (Primavera-Otoño 2002)

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

---

### Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2002) "*INTI* Número 55-56 (Primavera-Otoño 2002)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 55, Article 28.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss55/28>

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

Ricardo Gutiérrez Mouat • Carmen Ruiz Barrionuevo

Juan Francisco Ferré • Riccardo Campa

José E. Santos • Óscar Torres Duque

Joaquín O. Giannuzzi • Clara Fernández Moreno

José Peroni • Víctor Hugo Díaz

Rodolfo Privitera

Entrevistas con Alfredo Bryce Echenique

Y

Diamela Eltit

## NORMAS EDITORIALES

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

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

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

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

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

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

## SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/2690. Fax: (401) 464-4691  
E-mail: rcarmo@revista-inti.com

### SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual:	\$40.00 (US)
Bibliotecas e instituciones en Estados Unidos:	\$80.00 (US)
Extranjero:	\$90.00 (US)

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

**NÚMERO 55-56**

**PRIMAVERA 2002 – OTOÑO 2002**

**DIRECTOR-EDITOR**

**Roger B. Carmosino**

*Providence College*

**COMITÉ EDITORIAL**

**Alicia Borinsky**, *Boston University*

**Martha L. Canfield**, *Università di Firenze*

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

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

**Rafael Olea Franco**, *El Colegio de México*

**Julio Ortega**, *Brown University*

**José Miguel Oviedo**, *University of Pennsylvania*

**Mirian Pino**, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

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

**Carmen Rivera Villegas**, *Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*

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

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

Copyright © 2003 by  
*INTI* ISSN 0732-6750

# ÍNDICE

## ESTUDIOS

- RICARDO GUTIÉRREZ MOUAT: Literatura y globalización:  
tres novelas post-macondistas ..... 3
- CARMEN RUIZ BARRIONUEVO: La narrativa de  
Javier Váscquez, el tejido de la ciudad inmóvil ..... 29
- JUAN FRANCISCO FERRÉ: Autobiografía y (Des)figuración  
en la obra de Juan Goytisolo ..... 47
- RICCARDO CAMPA: La fantasmagoría del exilio ..... 77
- JOSÉ E. SANTOS: Pablo de Olavide o el optimismo: expiación  
y reiteración del lenguaje ilustrado ..... 93
- ÓSCAR TORRES DUQUE: El infortunio como valor épico.  
Una aproximación a la dimensión épica de la crónica  
novelesca *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos  
de Sigüenza y Góngora ..... 109

## NOTAS

- CRISTIÁN GÓMEZ O.: Lugares de uso ..... 131
- GERMÁN CARRASCO VIELMA: Construyeron un complejo  
deportivo sobre nuestro territorio apache y la musa fue  
arrollada por un tren ..... 137
- MARGARITA SAONA: Borges, “El Sur” y la nación imaginada ..... 139
- DIANA VALENCIA: Poética y Diáspora: Enrique Lihn,  
Oscar Hahn y Pedro Lastra ..... 149

MABEL MORANA: Diamela Eltit: el espejo roto .....	161
BEATRIZ COLOMBI: La Casa de Julio Cortázar .....	165

## CREACIÓN:

MARIO SAMPAOLESI: Entrevista a Joaquín Giannuzzi .....	169
JOAQUÍN O. GIANNUZZI: La poesía es una eterna juventud: Pensamiento y Creación; De nuestros días mortales; De las condiciones de la época; De señales de una causa personal; De principios de incertidumbre; De violín de obligado; De cabeza final; De apuestas en lo oscuro; Poemas inéditos .....	176
RAQUEL OLEA: Entrañado extrañamiento del post poeta <i>Lugares de Uso</i> de Víctor Hugo Díaz .....	187
VÍCTOR HUGO DÍAZ: De <i>Lugares de Uso</i> : Buscadores de tesoros; Lugares de uso; A puerta cerrada .....	191
CLARA FERNÁNDEZ MORENO: Mis más vivos; Grado cero; San Sebastián; no nada; Vida de mujer; Haydee Thompson; Soles; Poema después de una fiesta .....	193
JOSÉ PERONI: Todo lo que recorrió el hombre; El mago; El desierto; El lugar de crear; El ojo del sueño; Las leyes indiscutibles; El azar es generoso .....	201
RODOLFO PRIVITERA: Historia personal; Carta desde buenos aires; Guerra .....	207
GUIDO CAVALCANTI: Nueva versión española de Rigas Kappatos y Pedro Lastra. VII; XXI; XXV; XXXV .....	210

## ENTREVISTAS

- CECILIA GARCÍA HUIDOBRO: Entrevista a  
Alfredo Bryce Echenique ..... 221
- CLAUDIA POSADAS: Un territorio de Zozobra: Entrevista  
con Diamela Eltit ..... 229

## RESEÑAS

- RITCH CALVIN: María Mercedes Andrade. *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo*.  
Cranston, RI: Ediciones INTI, 2002. .... 243
- DÁNISA BONACIC: Zélia M. Bora. *Naciones (re)construidas: política cultural e imaginación*. Valladolid, Universitas  
Castellae. Colección “Cultura Iberoamericana”, 10. 2002 ..... 247
- THAIS DIAZ-MONTALVO: Joset, Jacques: *Hacia una novelística puertorriqueña descolonizada: Emilio Díaz Valcárcel*, Vervuert: Iberoamericana, 2002. 170 páginas. .... 251
- MIGUEL GOMES: Rafael Gutiérrez Girardot. *Nietzsche y la filología clásica / La poesía de Nietzsche*. Bogotá:  
Panamericana Editorial, 2000. .... 257
- ANTONIO GARCÍA LOZADA: Pedro Lastra, *Noticias del extranjero*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 1998. .... 261

## COLABORADORES ..... 265





# **ESTUDIOS**



## LITERATURA Y GLOBALIZACIÓN: TRES NOVELAS POST-MACONDISTAS

Ricardo Gutiérrez Mouat  
Emory University

### I. McOndo y el post-macondismo

**E**ntre los escritores latinoamericanos de las nuevas promociones se ha hecho común un mismo gesto de incorporación al campo literario; a saber, el corte con el “realismo mágico.” Se trata de un gesto provocador y, aun más, promocional. Lo encontramos en el prólogo a *McOndo*, la antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en la que los compiladores se manifiestan a favor del “realismo virtual” para combatir los estereotipos de lo latinoamericano diseminados por el realismo mágico en su viaje alrededor del mundo. Lo encontramos también en diversas declaraciones de los integrantes de la “Generación del Crack,” por ejemplo ésta de Jorge Volpi: “Queríamos rescatar la tradición de la gran novela mexicana practicada por los miembros de lo que en México se conoce como Generación de Medio Siglo, que estaban siendo muy relegados por la generación siguiente que a nosotros nos parecía simplemente copias del realismo mágico, muy cercano a lo que entonces se llamaba literatura *light*, a estas sagas copiadas de García Márquez, que tenían una gran cantidad de lectores...” Y lo encontramos, finalmente, en las afirmaciones de algunos escritores colombianos menores que García Márquez (como Jorge Franco y Juan Carlos Botero) recogidas en un artículo reciente del *New York Times* (6 de abril, 2003), cuyo sentido se condensa en la rotunda afirmación del presidente de la Cámara de Comercio de Bogotá (que representa a editores, distribuidores y librerías del territorio colombiano) en cuanto a que “esta nueva generación ha matado al fantasma de García Márquez.” El *New York Times* también publicó en fecha reciente (4 de enero, 2003) un artículo sobre el fenómeno McOndo con el título:

“New Era Succeeds Years of Solitude.”<sup>1</sup>

Estos “post-macondismos” comparten una interesante desterritorialización (escritores colombianos declarando para un periódico norteamericano, un escritor mexicano entrevistándose con una revista española publicada en la red, una antología armada desde Chile pero publicada en Barcelona y en cuyo prólogo se celebra una sensibilidad global o “mega red”) pero se deben estudiar por separado. Aquí me limito al sector McOndo de la nueva narrativa latinoamericana,<sup>2</sup> programa literario y cultural que, a pesar de su vocación globalizante, sigue vinculado a problemáticas nacionales y aun regionales que le confieren un carácter particular dentro de un panorama más amplio (transatlántico y norte-sur) en que se destacan obvias afinidades generacionales. El objetivo primario de este trabajo, entonces, es la elucidación de tres novelas (*Esperanto*, de Rodrigo Fresán; *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán; y *Por favor, rebobinar*, de Alberto Fuguet) que conjugan, a su modo, un repertorio cultural globalizado (y recortado generacionalmente) con determinaciones particulares de carácter nacional e histórico.

Un objetivo secundario es plantear la relación existente entre la narrativa contemporánea y el discurso de unas ciencias sociales renovadas por los desafíos de la globalización: sociología cultural, antropología posmoderna, comunicología. Y la razón es que ambas zonas (literatura y ciencias sociales) están atravesadas por una gran cantidad de intereses compartidos: la ciudad, la cultura de la noche, el imaginario global, la comunicación de masas, la conformación de una cultura juvenil transnacional, las culturas híbridas, etc. De hecho hace ya tiempo que la crítica literaria se mezcla con las aportaciones de los estudios culturales, pero hay un aspecto de esta convergencia interdisciplinaria que no parece haber adquirido la prominencia que debiera. Convendría referirse aquí a la teoría de Roberto González Echevarría sobre las mediaciones que han sostenido a la narrativa latinoamericana a lo largo de su historia (el documento legal en la colonia, el viaje científico en el siglo XIX, la antropología en la primera mitad del siglo XX) y que los novelistas de la modernidad exhumaron del archivo. El estudio de González Echevarría termina con una pregunta que me interesa reiterar: “Is there narrative beyond the Archive? Do archival fictions give way to new kinds of narrative that announce a new masterstory?...Most probably not, but if one form of discourse appears to be acquiring hegemonic power it is that of communications systems” (González Echevarría 186).

Lo que estas especulaciones no toman en cuenta es que si los “sistemas de comunicación” se han transformado en una nueva mediación hegemónica de la narrativa latinoamericana, esa transformación lleva implícita *la transformación del archivo* y de la figura del archivero. Hoy en día, en efecto, existe un archivo electrónico o digital que almacena informaciones provenientes de tiempos y espacios heteróclitos y que potencia, por ejemplo,

las estrategias de “sampleo.” El acceso a los documentos y expedientes del archivo ya no está restringido por ninguna institución ni por ningún nivel institucional de cultura. Es notable que palabras como expediente, documento y ficha hayan pasado al dominio de la comunicación electrónica porque implica que cualquiera tiene acceso al archivo y lo puede manipular sin preocuparse por reclamar ningún tipo específico de autoridad. La autoridad cultural que antes garantizaba acceso al archivo se ha desestabilizado y ha entrado en un proceso de relegitimación que involucra nuevos discursos literarios como el de McOndo.<sup>3</sup> Por eso, la pregunta del crítico antes citado es relevante para evaluar la emergencia de nuevos discursos sobre la cultura y la literatura en la América Latina, justamente porque *pone de relieve* una discontinuidad en la historia de las tradiciones culturales. Para González Echevarría el archivo contiene las claves de los orígenes históricos y de la identidad cultural latinoamericanos. Narrar desde fuera del archivo (o desde un archivo digitalizado) significaría replantearse los temas más sustanciales de la narrativa y el ensayismo latinoamericanos de la modernidad y superar las “trampas de la nostalgia” que conducen al intelectual literario, una y otra vez, al lugar de los orígenes. De hecho, si es válido hablar de una narrativa latinoamericana posmoderna, su condición de base tendría que ser la reformulación de ese núcleo discursivo de la modernidad,<sup>4</sup> y el discurso McOndo respeta esta condición. Leemos en el prólogo a *McOndo*, por ejemplo, que los relatos de esa antología “se centran en realidades individuales y privadas” y que el “gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) [deja] paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?).” (15)

Además, las novelas que estudio en este trabajo están plenamente conscientes de operar dentro de los “sistemas de comunicación” globales y funden (algunos dirían, *confunden*) el lenguaje literario con los lenguajes audiovisuales, informáticos y publicitarios, hasta el punto que los creadores de ficciones literarias no se dejan distinguir claramente de los “creativos publicitarios” o de otras especies que pueblan el imaginario colectivo de la globalización.<sup>5</sup> McOndo es un buen ejemplo de una narrativa que parece apoyarse en los medios de comunicación e información y, a la vez, de una narrativa que se gesta fuera del archivo (legal, histórico y antropológico). Las novelas que estudio no recurren a la mediación del archivo histórico porque se despliegan en un tiempo corto en que la memoria tiene dificultades para sedimentarse. Difícil concebir, en otras palabras, a un autor o narrador McOndista que se proyecte en la figura del historiador. Sí figuran las proyecciones periodísticas, sobre todo si registran la actualidad massmediática. En el planeta McOndo abundan los entrevistadores, los críticos de rock, los críticos de cine, y los cronistas de la noche metropolitana. Tampoco figura en la ficción McOndo el antropólogo, contraparte del historiador en la teoría narrativa de González Echevarría. McOndo es un planeta pero es también una ciudad, y una ciudad homogénea. El “otro” de

la antropología clásica brilla por su ausencia. La estética McOndo transita no sólo del realismo mágico al realismo virtual sino también de la aldea primitiva a la aldea global.

Pero aún nos tenemos que preguntar, ¿qué tipo de legitimación cultural puede proveer una *mediación de los medios*? La ficción que se amparaba en el documento histórico o etnográfico podía reclamar autoridad cultural porque narraba un *saber* ligado a los orígenes históricos y culturales. Había en esas ficciones un mensaje aglutinante para sociedades que se fracturaban en su tránsito hacia la modernidad. ¿Qué saber pueden impartir los medios de comunicación e información? (Me refiero, por cierto, a un saber metodológico). Mi conclusión es que la ficción tipo McOndo no recurre a ninguna mediación tradicional ni tampoco a una nueva mediación propiciada por los mentados “sistemas de comunicación” sino que apuesta a la pura *conectividad*, o sea, a lo que Roman Jakobson llamó en un conocido ensayo la función *fática* del lenguaje, que caracteriza a los mensajes que provocan la atención del destinatario y establecen, prolongan o interrumpen la comunicación. Es notable con cuánta frecuencia las novelas McOndo tematizan el conectarse con (y desconectarse de) la familia, el grupo, el prójimo. Parece razonable proponer que este motivo temático traduce la conciencia de una conexión externa a la ficción, la que el texto logra con un segmento del público lector.<sup>6</sup> Y aún más, la ansiedad que observamos entre los personajes que se encuentran y desencuentran con otros y consigo mismos en la trama de novelas como *Esperanto* y *Por favor, rebobinar* (no importa que sea una circunstancia social o una pose cultural) seguramente traduce la inseguridad con la que una nueva narrativa sale en busca de su público lector. ¿Qué decir, entonces, del motivo de la incomunicación en la aldea global, o del ensimismamiento en medio del “éxtasis de la comunicación” que elaboran novelas como las antes mencionadas? ¿Reflejan un temor por el futuro de la comunicación literaria?

Todo esto, sin embargo, no quita que no se puedan establecer conexiones significativas entre el programa McOndo y ciertas intervenciones del discurso social-científico. La única que me interesa destacar aquí —porque explica el término “post-macondista” que vengo usando— es la crítica del *macondismo* (el término es del crítico) que emprende José Joaquín Brunner cuando señala las divergencias metodológicas y conceptuales entre modernidad literaria y modernización social y cultural. Para Brunner, el macondismo, más que un estilo literario, es una interpretación retardataria de la modernidad latinoamericana que compite (ilegítimamente, desde el punto de vista sociológico) con el discurso racional y moderno de las ciencias sociales, el cual desliga la modernidad de cualquier mito de identidad profunda y la concibe como el producto de factores tales como la urbanización, crecientes tasas de escolarización y la autonomización y masificación de los aparatos culturales. La modernidad tiene una

configuración propia en la América Latina y no representa, como sostendría la interpretación macondista del problema, una instancia de alienación, aunque es cierto que los procesos modernizadores dislocan y minan el lugar del intelectual letrado. Brunner escribe que el macondismo es “el último gesto aristocrático de un continente semidesarrollado que finalmente se ve enfrentado a reconocerse en la modernidad.” (*América Latina: cultura y modernidad* 57). Tal reconocimiento es el punto de partida del discurso cultural y estético de McOndo. Ha quedado atrás el tópico de la modernidad alienada, junto con las teorías de la dependencia, las identidades colectivas ligadas al telurismo y a las utopías socialistas, e incluso la política como fuerza determinante de la cultura. En McOndo, como en algunas teorías de la globalización, cultura y política se redimensionan mutuamente: “Hoy, la política es uno más de los canales y la cultura —entendida como la búsqueda de sentidos, y el conjunto de representaciones simbólicas, valores y estilos de vida— adquiere consistencia y densidad propias, no reductibles a la política o a la economía, y penetra los contenidos de éstas” (Garretón 25).<sup>7</sup>

McOndo, entonces, es post-macondista en un sentido más o menos parecido al que indica Brunner, aunque el prólogo a *McOndo* no elabora una crítica sociológica del realismo mágico (entre otras razones, porque arremete contra el realismo mágico de exportación y no contra el que en cierto momento de la historia cultural latinoamericana pudo dar cuenta de las contradicciones de la modernidad) sino que se despliega como *boutade*. En razones como las que conforman la crítica de Brunner, la posición posmoderna de McOndo adquiere a *contrapelo* un espesor cultural no siempre manifestado en los textos narrativos. McOndo se deja encuadrar también en otra “genealogía” que le confiere un tipo distinto de valor cultural. En efecto, y como afirma Ana María Amar Sánchez, McOndo es la culminación o avatar contemporáneo de un proceso cultural que se viene imponiendo desde el período de las vanguardias históricas y que consiste en la desacralización de la literatura y en la compenetración de las formas de la alta cultura con las formas de la cultura popular y masiva (209). El manifiesto McOndo demuestra una prolija conciencia de esta coyuntura: “Latinoamérica es el Teatro Colón de Buenos Aires y Macchu Pichu, *Siempre en domingo* y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas.” (17-18) La perspectiva telescópica que sugiere Amar Sánchez dota de una tradición a la joven narrativa latinoamericana y permite descubrir afinidades entre posturas culturales contemporáneas (con sus correspondientes prácticas narrativas) y debates todavía candentes del pasado reciente, como la querella entre apocalípticos e integrados, o la evaluación política de la cultura pop, o la respuesta de la literatura ante el acoso de las formas y formatos massmediáticos.<sup>8</sup>



## II. Tres novelas

Como la globalización ya es un tema consuetudinario en los estudios culturales latinoamericanos y existe, incluso, una versión para niños (Bayardo & Lacarrieu 9), me eximo de añadir un capítulo más a la amplia bibliografía sobre el tema. Baste con decir que ciertas reflexiones sobre la globalización me han motivado a estudiar de cerca algunas instancias de la narrativa McOndo y que, por reflujo, los criterios que manejo al enfrentarme a estos textos son una entidad dialéctica que provienen tanto de las narraciones mismas como de diversas teorías sobre la globalización. El concepto básico que organiza mi discusión de *Esperanto* es la *memoria*; la noción del *destiempo* me permite poner de relieve las particularidades culturales de *Sueños digitales*; y el *exceso* me parece una categoría importante para contextualizar *Por favor, rebobinar*. Estudio estas novelas en secciones separadas.

### *Esperanto y la ficción post-dictatorial.*

El tema de la memoria histórica —tema de larga data en la historia universal en la medida en que la historia la escriben los vencedores y no los vencidos— ha sido tocado con insistencia por la intelectualidad crítica de los procesos postdictatoriales del Cono Sur que, más allá de las particularidades que definen el período post-dictatorial en cada uno de los países de la región, coinciden en señalar al consumo y la comunicación como el nuevo opio de los pueblos. Las arpilleristas chilenas y las Madres de la Plaza de Mayo fueron las primeras en desplegar íconos para salvaguardar la memoria. Timerman, en su libro sobre Chile, apunta: “Quizá la única obra faraónica de Pinochet consista en haber inventado en Chile la corrupción por el consumo y que el consumo se hiciera cargo de las energías de la mayoría de la población...” (98) En varios momentos de *Escenas de la vida posmoderna* Beatriz Sarlo refrenda la posición de Timerman, aunque no en los mismos términos de crítica moral, y agrega varias observaciones sobre el efecto determinante que los medios audiovisuales tienen en la cultura argentina contemporánea. Y a sus reflexiones sobre las imágenes televisivas podríamos agregar el relato de Luisa Valenzuela (*Realidad nacional desde la cama*) en que las fuerzas del Estado y del mercado se unen para proyectar en las pantallas y a todo color una imagen civilizada, próspera y moderna de un país agrietado por contradicciones sociales y económicas y amenazado por la insurrección militar. Pero es sobre todo en los ensayos de Nelly Richard donde se subraya el tema de la desmemoria histórica como condición fundamental para un proyecto político de post-dictadura, en este caso, la Concertación chilena.

Puesto que la literatura de McOndo se vuelca hacia la contemporaneidad y asimila en su discurso o transcurso narrativo el presente absoluto fabricado por los medios y la industria cultural, sorprende encontrarse con una novela-tipo que adopte una postura reflexiva sobre la *instantaneidad* del flujo temporal y lo interrumpa con la duración y con el trauma proveniente de una crisis histórica irresuelta. La instantaneidad disimula la *intempestividad* de un presente que llega prematuramente, sin resolver el trabajo del duelo que horada la subjetividad “pesada” del sujeto melancólico. *Esperanto* es esa novela porque se sitúa en una temporalidad dislocada, en un destiempo subjetivo y colectivo que hace del protagonista un ser incomunicado en una era de hiperconectividad global. Personaje que en tanto narrador emite un discurso amenazado por la fijeza del síntoma en un horizonte de velocidades y relevos identitarios. No es exagerado llamar a esta novela de Rodrigo Fresán la versión McOndo de la alegoría post-dictatorial tal como la entiende Idelber Avelar, es decir, como un género narrativo *intempestivo* que intenta restituir un pasado en ruinas desde un presente que celebra el consumo y el simulacro de las imágenes. La alegoría postdictatorial, sin embargo, es melancólica y luctuosa. *Esperanto*, en cambio, retiene elementos claramente alegóricos pero maneja el trauma histórico (alojado en la psiquis del protagonista) con distanciamiento e ironía.

La historia que narra la novela está estructurada como una sesión psicoanalítica. Los sucesos del trauma se van revelando poco a poco a un lector más comprensivo y eficaz que el psicoanalista que aparece en la narración (de nombre Lombroso), y la abreacción sobreviene al final mediante un acto de violencia que intenta restituir la subjetividad traumada. El proceso de rememoración se genera en una conciencia replegada sobre su propia confusión y resulta elíptico, lo cual coloca al narrador y al lector en una posición de complicidad, en los extremos de un diálogo que supera la segmentación externa de un público ajeno a la interioridad de la retórica textual. Protagonista y lector experimentan la misma anagnorisis y al mismo tiempo, en una simultaneidad que corrige (en un nivel formal) el destiempo de una memoria histórica procesada por los mecanismo ligeros de la sociedad posmoderna.

El protagonista (Federico Esperanto) comienza como integrante de un conjunto de rock de mediados de los setenta en la Argentina (*Cuentos Cortos*) y en el 78 hace el servicio militar obligatorio. Para entonces el cantante del conjunto (alias “Capitán Hendrix”) ha tenido una hija (Anita) con la guitarrista (Lisa) y se ha pasado al bando de la subversión armada. Esperanto es destinado a la región patagónica de Canciones Tristes, donde ha pasado varios veranos de su niñez. Ahí su superior (el coronel Soldán) le ordena formar una banda militar con los “descendientes de patagones dotados de una indolencia de faquir y del oído de un fósil” (106). Pero Soldán está a la caza de subversivos, sobre todo del Capitán Hendrix, que

termina inmolándose en una explosión apocalíptica cuando se ve rodeado por varias dotaciones de soldados. Lisa — de la cual Esperanto sigue prendado desde los días del conjunto— se refugia con la nena en las ruinas de la mansión de un tío de Esperanto pero hasta ahí llega el coronel —quien le exige a su subordinado que lo acompañe en el operativo— y mete a madre e hija en un Ford Falcon.

Llega la post-dictadura, Esperanto compone un hit-single que lo hace famoso por quince minutos, se asocia con su mejor amigo (Angelito de Dios García, alias la Montaña García) en una agencia de publicidad, tiene una hija (Albertina) con una modelo que termina en un hospicio cuando la hija se ahoga en una playa brasileña por un descuido del padre, frecuenta a un psicoanalista, trata de comunicarse con su medio hermano Dani/Tony, y asiste a discotecas con nombres como *Hell*. Un sábado por la noche en esa discoteca baila con una adolescente (Big Bang) que por azar reconoce como hija de Soldán. La levanta para vengarse del odiado coronel pero la chica pierde el conocimiento antes de completarse la seducción. La lleva de vuelta a casa donde los recibe la madre con un whisky en la mano, el pelo teñido y un vestido demasiado corto y apretado para recibir visitas. En un estado poco menos que narcoléptico Esperanto comienza a entrever la gran revelación de la novela: Big Bang es Anita y “Mariana Soldán,” su madre, no es otra que Lisa, la mujer que Esperanto había amado media vida antes y que había sido desaparecida por el coronel Soldán. Este, mientras tanto sigue bailando en Hell esa misma noche de sábado. Esperanto se hace de un revolver, retorna a la discoteca y ajusticia al militar en la pista de baile. Luego huye con la ayuda de la Montaña García, quien lo esconde en su velero. Ahí termina y comienza la novela.

Esta cinematográfica narración, que gira en torno a “las perturbaciones de la memoria” (198) tanto como a las “intermitencias del corazón,”<sup>9</sup> despliega varios rasgos alegóricos, uno de los cuales es la capacidad de sintetizar textos literarios y fílmicos referentes a la Guerra Sucia. Quizás sea “Cambio de armas,” de Luisa Valenzuela, la figura intertextual más fácilmente reconocible en este contexto: guerrillera secuestrada por alto mando del ejército, traumatización de la memoria, recurrente explotación sexual, recuperación de la memoria, ajusticiamiento del militar. Pero hay otros pasajes de *Esperanto* que se pueden leer como alusiones a *Lo imborrable* de Saer y al film *La historia oficial*.

La alegoría post-dictatorial de Fresán, sin embargo, se ubica plenamente en el mundo-de-vida de la sociedad posmoderna y, específicamente, en su sector más globalizado. Las constantes referencias al cine, la TV, a la cultura pop desde los sesenta hasta los noventa, y al consumo casi no dejan pensar en un horizonte exterior al de la aldea global contemporánea. Este código cultural domina de tal manera el discurso narrativo que incluso se da el lujo de desdoblarse y crear un corte generacional entre Esperanto (que tiene 35

años) y Dani/Tony, que tiene diecinueve. Elvis y los Beatles son referencias históricas para este último, mientras que para su medio hermano mayor Dani/Tony es una “criatura catódica” (40) o un “vídeo-hermanastro” (38). Es justamente mediante la incomunicación entre los medio hermanos que el tema de la memoria histórica se articula con y dentro de la sociedad mediática.

“Dani/Tony era un auténtico hijo de sus tiempos” (41); “Dani/Tony había sido entregado por su madre a los estudios de televisión apenas dominadas sus funciones corporales” (41); “Dani/Tony era el héroe de *Beataminas*,” una telenovela en que los problemas de los personajes adultos (incluyendo los afectivos) eran tratados con desprecio por los guionistas, porque los verdaderos problemas eran “no haber sido invitado a la fiesta de Vicky..., o haber sido descubierta flirteando con Momo, el pelirrojo con pecas...” (41) El texto subraya la *inmaterialidad* de la existencia social, tan ligada al simulacro y a la virtualidad, y lo hace mediante la retórica del contraste y el paralelismo, no sólo agrandando el cuerpo ya de por sí hiperbólico de la Montaña García sino, además, convirtiendo a este personaje en un verdadero artista de las heces fecales y de las ventosidades anales. Todo en la Montaña es material, incluso su apego por el dinero, que compensa con su abnegación por el desvalido Esperanto, su mellizo espiritual.

El texto también vincula la inmaterialidad a los “no-lugares” (Augé) de la supermodernidad: “Las discotecas, al igual que los aeropuertos, los shopping centers, los hospitales y, sí, los novedosos 24 Horas— son sitios similares en su núcleo básico... Los cinco santuarios en cuestión... están íntimamente relacionados con el movimiento perpetuo... Las discotecas, los aeropuertos, los shopping centers, los hospitales y los 24 Horas son... aquellos lugares donde acuden las personas en animación suspendida; los seres atrapados entre un sitio y otro sólo conscientes de su presente” (155). Esperanto aparece dislocado en estos sitios que él mismo visita porque es un ser consciente de su pasado y de la historia, para quien el presente es poco menos que ilegible. Pero esto no significa que Dani/Tony (representante de la fauna de los no-lugares) sea un personaje íntegramente ahistórico. El y su cofradía se suscriben al Manifiesto del Tercer Milenio que profetiza la “Era de los Irrealistas Virtuales” (170): “Esperanto podía verlos, marchando desde los bordes de la Historia con el orgullo y la inconsciente seguridad de ser la primera línea en una nueva página.” (171) Es la historia convertida en mística New Age, *mistificada* por pronunciamientos sobre su anacronismo, embelesada por el presente perpetuo de las imágenes mediáticas.

La rememoración psicoanalítica de la novela, que supone un cierto espesor subjetivo negado a las “criaturas catódicas” del presente virtual, involucra no sólo una memoria propiamente histórica sino también una memoria literaria alegorizada en el paradigma proustiano que la novela pone en juego. (Ver, por ejemplo, lo referente al cuaderno de Albertina, en

que se logra una original síntesis del tiempo retrospectivo y el prospectivo, 64-66). A la vez, la soledad “clásica” del protagonista narrativo, marcada por el *afecto* melancólico, se opone a la soledad anómica y *desafectada* de la sociedad contemporánea que Esperanto registra desde su atalaya en el 24 Horas la noche en que se dirige a la discoteca infernal para vivir la culminación de su trauma. Desde su “exilio” en una mesa de la estación de servicio, Esperanto contempla melancólicamente a sus congéneres: “El joven vestido de negro que se sentó a escribir... en una frágil libreta... La mujer con un cochecito vacío vaciando botellitas tamaño avión... Un viejo llorando con un walkman calzado en la sien...” (151) Estos y otros personajes de la noche solitaria conforman una “casta maldita” que vive de día en día y a la cual no se puede *iluminar* con un lenguaje que ya no sirve para nada, “que habiendo optado por la seguridad de sumar marcas registradas en lugar de palabras nuevas, ha perdido todo matiz de sorpresa.” (153) La referencia a Rimbaud y a la literatura visionaria en general es inescapable y emplaza, no sólo a esta novela sino a toda la narrativa McOndista, en un lugar híbrido y contradictorio. Mejor: en un no-lugar entre la literatura de vanguardia y los lenguajes de las tecnologías informáticas, entre el libro y los soportes audiovisuales de la cultura dominante en las sociedades posmodernas.

Esperanto, en tanto narrador, cita como de pasada a Eliot, Conrad, Melville y Proust, y se extraña, al hablar con Dani/Tony, que “los jóvenes de hoy todavía estuvieran mínimamente capacitados para encarrilar el convoy de una oración con las palabras en el orden correcto... El viejo sistema que permitía, al menos, la ilusión casi verosímil de que aún existía cierta ínfima comunicación entre los mortales.” (44) Acusa a su medio hermano (“cuya piel había adquirido la inconfundible textura del vídeo,” 42) de hablar como un mal guión televisivo pero su propio lenguaje se nutre de abundantes referencias a la cultura popular de masas: cine, música, televisión, publicidad. El lenguaje narrativo refleja las culturas híbridas de la posmodernidad, aunque también se lo puede interpretar como un registro que se comienza a escuchar con la muerte de las vanguardias, es decir, con la apropiación de los experimentos vanguardistas por las estrategias del marketing. Proust convertido en un éxito discográfico y vinculado a la publicidad comercial? En todo caso, no importa tanto que los medio hermanos sólo compartan *a medias* el código de la cultura popular de masas. Lo que importa es la capacidad de identificación del lector con el repertorio cultural de la novela, pues en esta capacidad reside la respuesta a una pregunta implícita en la narrativa de McOndo, que es una pregunta por la identidad de la literatura en la era de la comunicación audiovisual.<sup>10</sup>

En el planeta McOndo la identidad literaria descansa sobre una figura autorial con un repertorio renovado de proyecciones. Los personajes que escriben se entreveran con publicistas, críticos de cine, modelos, locutores de radio y televisión, actores de cine, disc jockeys. Muy lejos estamos de los mitos heroicos del artista que se forman con el Romanticismo y que

repercuten en la novelística de la modernidad estética (James, Proust, Gide, Thomas Mann, Broch, Joyce, Cortázar).<sup>11</sup> En *Esperanto* el personaje clave en este sentido es Woodstock Baby, joven escritor argentino que tiene una columna de rock y que aparece en televisión y frecuenta discotecas.<sup>12</sup> Este nuevo estereotipo del autor literario, a medio camino entre el libro y la cultura audiovisual, que se venía preparando desde el “posboom” cuando la figura autorial se comenzó a proyectar en personajes más o menos “desliteraturizados” (periodistas, miembro de las profesiones liberales, diplomáticos de carrera, avatares del investigador forense, etc.), responde a la crisis de la ciudad letrada en América Latina. Como afirma Jesús Martín Barbero, “el *desorden en la cultura* introducido por la *experiencia audiovisual* atenta hondamente contra la autoridad social del intelectual.” (36) Precisamente uno de los mitos de la modernidad latinoamericana fue la primacía del intelectual y de la cultura letrada en el proceso de modernización social, cuando en realidad fueron los medios masivos de comunicación (radionovela, cine nacional, televisión) los que promovieron con mayor eficacia y arrastre el “sentimiento” e integración nacionales. Pero en lo que se refiere a la figura autorial posmoderna, aventuro la hipótesis de que en la mayoría de los casos la proyección del autor en personajes ligados a los medios, a la publicidad y al consumo sirve para rescatar la figura del autor literario, como sucede, paradigmáticamente, en *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, donde el enfrentamiento entre el escritor literario y el escriba de radioteatros se decide en favor del primero. El asesinato simbólico de Pedro Camacho, al final de la novela, es la condición básica para que “Marito” se convierta en Mario Vargas Llosa.<sup>13</sup>

### *Sueños digitales: la desaturización de lo posmoderno.*

En *Sueños digitales*, de Edmundo Paz Soldán, la figura del escritor asume la máscara del artista digital, de un hacedor de ficciones y creador de simulacros cuyas artes ocultas tienen el propósito de disimular la corrupción oficial y limpiar la imagen de un ex-dictador convertido en gobernante democrático. (La novela indirectamente alude al segundo gobierno de Banzer en Bolivia; la ciudad de la novela —Río Fugitivo— es o puede ser Cochabamba). La novela se puede leer como una vuelta de tuerca, bastante imprevisible, de la novela latinoamericana del dictador, pero en un registro más amplio y por medio de la intertextualidad, *Sueños digitales* va más allá del género narrativo del dictador para reafirmar la *literariedad* misma, en el momento justo en que el libro (en tanto vehículo letrado) se debate en la frontera con los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías informáticas. El espacio narrativo está lleno de referencias a juegos virtuales, a diferentes tipos de *software*, a la navegación por Internet, a la comunicación electrónica (hay, incluso, una novela epistolar reprimida que se manifiesta como

intercambio erótico de e-mails), a la digitalización y a otros conocimientos especializados, pero a pesar de su apariencia vanguardista y de sus roces con la ciencia-ficción, la novela de Paz Soldán es en realidad una reflexión sobre el desencanto posmoderno latinoamericano. Y, de alguna manera, el rescate que el texto efectúa de la tradición literaria que se consolida en torno al boom, se vincula con una mirada crítica sobre la globalización de la ciudad latinoamericana que, lejos de ingresar en una nueva era de progreso y gobernabilidad, sigue siendo la ciudad inestable, precaria, contradictoria surgida de una modernidad incompleta que no tiene dónde ni cuándo acabar.

Resumo la trama de la novela para discutir luego el *destiempo* que se observa entre las promesas tecnológicas de avanzada y el lastre literario de la narración, y que corresponde —repito— al *décalage* entre las promesas de la globalización y la realidad social y política latinoamericana. Sebastián es un joven recién casado (con Nikki) que trabaja para el suplemento cultural del periódico *Tiempos postmodernos*. Por casualidad descubre el artificio de los seres digitales, que aumentan la circulación del periódico. (Más tarde su hermana Patricia, que trabaja en una agencia publicitaria, le pedirá el contrato exclusivo de esa invención para enriquecerse, pero Sebastián rehúsa y otros se aprovechan de explotar los seres digitales). En el periódico Sebastián trabaja con Pixel (cuyo padre muere de cáncer en el transcurso de la novela) y con Braudel (una especie de pintor digital cuyo secreto es que, a pedido de ella, ha asesinado a su madre enferma de cáncer). Pixel se interesa más y más por la realidad virtual (quiere crear memorias digitales de su padre) y termina en una crisis esquizofrénica determinada por su participación en un juego ciberespacial. En cierto momento Sebastián conoce a Isabel Andrade quien, impresionada por la habilidad artística-digital de Sebastián, le propone trabajar para ella, o sea, para el gobierno. Su función consistiría en mejorar la imagen del presidente Montenegro y, de hecho, en modificar su pasado dictatorial para que éste pueda relegitimar su ejercicio del poder. El trabajo de Sebastián se lleva a cabo en el sótano de un edificio conocido como la Ciudadela. Sebastián se vende al gobierno, atraído por un sueño de poder, y de un poder ejercido desde la sombra, desde esa “zona oscura” que su propia personalidad, y quizás la de todos, contiene. Sebastián mantiene en secreto su participación en la tramoya oficial, y cuando se decide a revelarlo se da cuenta de que su imagen ha desaparecido de todas las fotos suyas guardadas en casa. Nikki también ha guardado secretos propios: ha vuelto a ver a su primer marido y parece tener tratos con el Dr. Donoso, el abogado para el cual trabaja. Donoso le pide en cierto momento a Nikki que espíe a su esposo y la chantajea porque está al tanto de sus conversaciones secretas con el ex-marido. Cuando Nikki constata que Sebastián sospecha de ella lo abandona. Al final de la novela Sebastián vuelve a su casa pero incrédulamente constata que la han hecho desaparecer. Escucha gritos detrás suyo y huye hacia el puente de los suicidas, desde el cual se lanza al río. Pero antes, en la Ciudadela, ha marcado con su inicial

las fotos que ha alterado para que un historiador del futuro sepa cómo el gobierno ha ido reinventando el pasado de la nación.

Es notable la actitud crítica que mantiene esta novela respecto a la promesa de un nuevo paraíso tecnológico, actitud cuya base narrativa es el distanciamiento entre el autor implícito y el narrador y protagonista (Sebastián). Este último se deja tentar por el poder y la tecnología, y se muestra ineficaz en sus relaciones con las mujeres agresivas y exitosas que pueblan la narración y que dan fe de un cambio social mucho más real y legítimo que cualquier cambio político que las promesas de integración global traigan implícitas. El autor implícito, por su parte, observa y registra las contrariedades de un espectáculo posmoderno que se despliega en el escenario de una ciudad semidesarrollada y que afectan varios órdenes de la vida social. Las actitudes machistas, aunque limadas por la reflexión, persisten en un mundo que se quiere renovado y cosmopolita; los temas del humanismo tradicional (la muerte, el deber filial, la soledad) sólo reciben respuestas falsas por parte de las nuevas tecnologías; la corrupción política se re-entroniza mediante las técnicas digitales. La perspectiva autorial estigmatiza más que glorifica la tecnocultura que ostentosamente se despliega en el espacio narrativo: la metamorfosis digital de las imágenes se vincula a valores morales corruptos, la recreación de la identidad en los juegos virtuales son sintomáticos de una incapacidad psicológica para bregar con problemas familiares, el simulacro es simplemente lo falso y no una categoría superior de lo real.

A riesgo de ir demasiado lejos, me atrevo a afirmar que las nuevas tecnologías digitales son asimiladas por el discurso narrativo no sólo a una cultura de masas mucho más establecida sino al punto de vista apocalíptico desde el cual se juzgaba a la cultura de masas a mediados del siglo XX. Claro que en la novela este juicio es relativo porque no hay una actitud propiamente apocalíptica sino más bien una aceptación generalizada del entorno audiovisual (y cibernético) en que se mueven los sujetos de las sociedades contemporáneas y desde el cual emerge la excepcionalidad literaria. La cultura de masas tendría el efecto narcotizante del *white noise*, sería la interferencia que hace posible, por contraste, la codificación de mensajes densos y complejos. Esto explica que Nikki sea al mismo tiempo lectora de Javier Marías y devota de las telenovelas nocturnas. Pero junto con la aceptación pragmática del mercado de mensajes que entorpece nuestra razón comunicativa, se perfila en la novela el tópico de la manipulación de las masas (o de la opinión pública) mediante la tecnología y los medios de comunicación e información, tópico bastante difundido en el discurso sobre los medios hasta hace poco tiempo. Toda la actividad de Sebastián en la novela consiste en manipular el pasado para reconstruir el presente pero hay otros niveles y “escenas” de manipulación en la trama que hacen pensar al protagonista que incluso la realidad se puede manipular para explotarla publicitariamente.



El drama de la comunicación en la novela es tan central como en *Esperanto*, aunque menos evidente. En la aldea global, que es el mundo de la hiperconectividad, la comunicación sufre diversas mediaciones que le confieren largo alcance pero que también operan en contra de la integridad de los mensajes, sea por la necesidad de simplificar sus niveles de significado, sea por la vulnerabilidad de los mensajes a la apropiación interesada. Estos problemas no se resuelven en *Sueños digitales* mediante la comunicación como diálogo, mediante la palabra en vivo y cara a cara. Tanto en los diálogos entre Sebastián y su mejor amigo (Pixel) como en las interacciones entre Sebastián y Nikki interviene un resto de suspicacia (secretos, duplicidades, complicidades) que subvierte la integridad de la comunicación y delata la intromisión de otras instancias comunicativas (racionalizadas, interesadas) en el mundo-de-vida de la intimidad. El drama de la comunicación en *Sueños digitales* culmina con la materialización implícita del famoso cuadro de Edvard Munch: “El cerco se cerraba, se le iban cortando los medios de comunicación, y no sería raro llegar a casa y encontrar desconectado el teléfono. Le quedaba su voz, capaz tanto de gritar como de murmurar, pero hacía rato que el miedo había atenazado sus cuerdas vocales, y los secretos se habían enredado en la laringe, y ya era muy tarde, las ondas acústicas no podrían salir a la superficie...” (214)<sup>14</sup> La imagen de Munch es memorable en sus propios términos y por el análisis que le dedica Fredric Jameson en su conocido artículo sobre la posmodernidad, uno de cuyos postulados es que la representación que efectúa el cuadro corresponde a un momento histórico superado en nuestra propia época.<sup>15</sup> Al relanzar esa representación e identificarse con ella, nuestro protagonista (secundado ahora por el autor implícito) vuelve a indicar ese destiempo que he propuesto como clave de lectura de *Sueños digitales*.

Un desfase que se hace explícito en la novela es el conocido contraste entre la modernidad de la ciudad y el atraso del campo: “El espacio urbano no duraba más de diez minutos; luego, el campo, la desoladora pobreza. Se sintió mal: era fácil, en su mundo, olvidarse del país en el que vivía” (135). Pero Sebastián registra también una imagen puesta al día de esta estampa típica de la modernidad periférica, y lo hace, no ya con mala conciencia, sino con sorna: “En el bus oloroso a naranjas podridas... el chofer escuchaba en su radio a todo volumen una versión tecno de *El cóndor pasa*. Un joven gordo y calvo hablaba a gritos por su celular... Sebastián se rió, le parecía de farsantes eso de los celulares en una ciudad como Río Fugitivo, con muchas pretensiones de crecimiento y modernización pero, aún así, un pueblo chico en el fondo...” (161) La ciudad del relato está dividida en dos por una línea que separa la zona iluminada (saturada de anuncios publicitarios, cibercafés, videoclubs, restaurantes y floristas que cambian “sus nombres en español por otros en inglés y portugués” [21]) de la zona a oscuras, y otra línea, menos visible, que separa a los “informatizados”<sup>16</sup> de los “desinformatizados.” Como apunta Manuel Garretón, no hay una sociedad

global ni en el centro ni en la periferia: “Hay ciertos aspectos de la vida social, y ciertos sectores de gente, que se globalizan; otros que se renacionalizan o se comunitarizan; otros que se individualizan; y otros que quedan al margen de todos estos procesos.” (4)

Investigadores como Brunner y García Canclini toman nota de las múltiples lógicas que se entrecruzan en la trama de las sociedades posmodernas y hablan de una “heterogeneidad multitemporal” que caracteriza a las sociedades latinoamericanas, en las que lo moderno no reemplaza a lo tradicional sino que ambas categorías se articulan en vínculos equívocos que corresponde a las investigaciones en curso desentrañar.<sup>17</sup> Pero en una novela como la de Paz Soldán el destiempo funciona como una interpretación unitaria de esa heterogeneidad cultural que se despliega en diversos ejes temporales, interpretación que también se podría calificar de moral en cuanto implica una clara jerarquización y valoración de los términos del ser y la apariencia. La falta de sincronía entre la promesa tecnológica y el estancamiento social produce sólo un simulacro de globalización y un anacronismo que quizás no se pueda recuperar como “heterogeneidad multitemporal.” La instancia patética del *décalage* temporal la da el nombre de la discoteca que frecuentan los personajes de la novela: *Tomorrow Now*.

Pero el discurso narrativo también sabe afirmarse en el desfase entre los tiempos y construirse por medio de una intertextualidad disimulada. La literatura y el libro aparecen en pugna en la novela con los “sueños digitales” que la tecnocultura ofrece a la masa de consumidores. Los libros son el pasado y las imágenes el futuro. Sebastián trabaja para el periódico *Tiempos Posmodernos*, cuya alusión irónica a la revista de Sartre se agrava con cada nuevo intento del periódico de vender más suprimiendo en lo posible el material escrito que exige un trabajo de lectura. La revista semanal del periódico se llama *Fahrenheit 451* y se produce mediante trucos digitales. Sebastián, cuyos seres digitales se usan para aumentar la circulación de la revista, desdeña a los “pedantes literatos” cuyos textos se archivarán en “libros que nadie leerá” (101). Se ve a sí mismo como hijo “integrado” en oposición a su padre “apocalíptico” (56). Tiene en casa una computadora llamada “Lestat.” Tiene un amigo que planea un libro electrónico y el proyecto de digitalizar las memorias de su padre. Toda la novela se caracteriza por conjunciones y disyunciones entre el libro y la pantalla, pero hay también una asimetría lógica entre dos medios distintos de reproducción, ya que es la letra impresa la que “habla” de su contraparte futurista audiovisual o digital. De modo que mientras más se adentra la narración en el espacio de la virtualidad cibernética y más arriesga su identidad literaria, más se aferra a los signos de la literatura que son los únicos que pueden estabilizarla y resguardarla del simulacro que hace presa de los medios digitales de reproducción. Por esto arrecian las referencias (directas e indirectas) a textos de García Márquez, de Peri Rossi, de Vargas Llosa, de Bioy, de Cardenal (entre los latinoamericanos) y a novelistas extranjeros

como Martin Amis y Paul Auster.

El momento paranoico de esta referencialidad literaria se emblemiza en la extraña fábula del Bibliotecario, el mendigo zarrapastroso que insulta a los televisores en los escaparates de las tiendas y que intenta preservar los libros de la universidad estatal de La Paz llevándoselos a su casa. Pero los libros terminan por tomar la casa del ex-bibliotecario que ahora vive como un *clochard* bajo el puente (78-79). La moraleja de esta fábula —conjunción de dos textos de Cortázar—<sup>18</sup> es que la reacción apocalíptica ante el peligro que amenaza al libro en nuestros tiempos posmodernos es irracional. La propia tecnología digital resuelve el problema que contribuye a crear: los libros se pueden almacenar o archivar por medio de la reproducción digital. Pero el problema en sí es falso, producto de una época reciente en que la oralidad secundaria de los medios se advertía —exageradamente— como un peligro fatal para los hábitos de lectura y escritura. El mercado ha resuelto ese enfrentamiento masificando la producción del libro y segmentando sus mercados.

Lo importante para la creación literaria en novelas como *Sueños digitales* es la capacidad de la literatura para neutralizar tecnologías de punta que avanzan sobre el terreno de la imaginación. Se puede suponer fácilmente que la literatura de ficción ya ha imaginado todo y que el destiempo que se cree percibir entre una tecnología anacrónica (la escritura) y una de vanguardia (la imagen visual o digital) en realidad funciona a la inversa. Pero también se puede sostener que el recambio de las tecnologías de representación tienen un efecto retrospectivo sobre la cultura literaria y que selecciona o rescata aquellas instancias que mayor afinidad tienen con los nuevos medios de reproducción. Algo así sucede con dos intertextos de *Sueños digitales*: “Las babas del diablo,” de Cortázar, y “Las ruinas circulares,” de Borges, relatos convocados por el discurso de la novela para cubrir la distancia temporal que media entre dos tecnologías adversas de representación. La foto que adquiere vida propia en el relato de Cortázar y el afantasmamiento que se apodera del soñador de Borges se recontextualizan en la novela de Paz Soldán de tal manera que el relato digital o audiovisual es desarmado por un rival que se creía debilitado y a punto de rendirse. El texto de Cortázar subyace las discusiones que se entablan en la novela en torno a la mimesis fotográfica y las metamorfosis digitales, mientras que el horror que rodea a Sebastián cuando constata que todas sus imágenes fotográficas han sido borradas del álbum familiar es el mismo que aqueja al soñador de Borges cuando se le revela que él mismo es la imagen de un sueño ajeno: “Sebastián se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando lo que le ocurría o no pertenecía al sueño de otro” (209). Lejos de ser expulsada por las ficciones digitales, la literatura las explica e interpreta, produciéndose así una forma de integración inter-mediática que posibilita una renovación del género novelístico.<sup>19</sup>

*Por favor, rebobinar: la reterritorialización del exceso.*

En su periodización de la cultura posmoderna global, Jim Collins distingue una fase preliminar caracterizada por la reacción apocalíptica al *exceso semiótico* producido por las nuevas tecnologías de la información y una fase posterior en que ese exceso es domesticado y naturalizado por las diversas formas de apropiación tecnológica que se manifiestan en la producción cultural contemporánea: “The inability to appreciate those technologies of absorption that have developed alongside technologies of information has led to hysterical predictions across the political spectrum that the excess of signs results in cybernetic chaos, a cultural noise that signifies only the end of meaning.” (16-17) José Joaquín Brunner retoma el tema de la sobredosis informativa y aporta datos estadísticos que podrían sustentar la posición “catastrofista,” que el sociólogo contrasta claramente con las posiciones “optimistas” sobre la sobrecarga sensorial y semiótica y que tienden a subrayar que la gran mayoría de los casi incalculables mensajes transmitidos diariamente por la prensa, la radio, la televisión, el fax, las computadoras, las comunicaciones telefónicas, las revistas, los libros y —por qué no— el cine son filtrados por la cultura, de tal modo que “las prácticas comunicativas se adaptan automáticamente a la capacidad humana de procesamiento de la información.” (*Globalización cultural* 107) Collins convierte en dos momentos culturales distintos lo que en Brunner es una disputa “sincrónica” sobre los efectos sociales del exceso informativo. Pero el centro de ambos esquemas es la coyuntura del sujeto individual, que para los catastrofistas es precaria porque el sujeto está a punto de naufragar en “un mar de información, mensajes, imágenes y voces que lo envuelven por entero y lo aplastan” (Brunner, *Globalización* 106).

El exceso semiótico, justamente, define el mundo-de-vida representado en *Por favor, rebobinar* e incide en la textura misma de una novela poblada por jóvenes rockeros, cineastas, locutores de radio y televisión, modelos, creativos publicitarios, periodistas, expertos del marketing, actores y novelistas. Uno de estos personajes, en quien el ejercicio de la escritura está ligado tanto al psicoanálisis como a la venta de vídeos y a la crítica de cine, piensa: “Parte de mi problema radica en la información. En el exceso de información, mejor dicho.” (20) Otro de ellos, Pascal Barros, protagoniza un video-clip en que salta en *bungee* “y cae y las imágenes se superimprimen y se ve cómo él cae, la steadicam cae y se siente el vacío, el descenso y Pascal canta ‘todos tenemos acceso al exceso...’” (145) Otro de los personajes se pasea con una “polera *Acceso al exceso* de Pascal Barros.” (245) ¿De qué “exceso” se trata? Obviamente, del excedente de información disponible en el archivo digital hecho posible por la reproducción electrónica y a cuyas voces, imágenes y textos todos tienen acceso para retransmitir mensajes “propios” en una red proliferante que abarca cultura, subjetividad y

experiencia. De hecho, estas categorías se redefinen con la popularización del archivo, y la novela de Fuguet da cuenta de estas transformaciones aunque lo hace en un lenguaje literario conservador, un lenguaje *fast-forward* pero sujeto a la coherencia del yo y del monólogo narrativo.

La forma misma del relato es convencional: ***Por favor, rebobinar*** es una novela generacional centrada en los “post-adolescentes” o “adultos contemporáneos” del Chile de la transición. Desde uno de los puntos de vista internos (pero que suscribe el autor implícito) se trata de una generación “desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobreestimulada y adicta” (86), algunos de cuyos miembros se salvan mientras que otros se pierden en distintos tipos de fracasos con resultados más o menos catastróficos. La novela está hecha de varios monólogos narrativos a cargo de diversos personajes y no exhibe ninguna de las características formales, por ejemplo, del video-clip, que García Canclini considera “el género más intrínsecamente posmoderno” (284): el montaje, los cortes, la fragmentación chocante, las imágenes calientes. Sin embargo, la comparación con el video-clip no es inútil ya que tanto este género posmoderno como la novela de Fuguet (y sus congéneres) son manejos diferentes, accesos más o menos lentos, más o menos discontinuos a la misma “memoria” cultural o archivo electrónico de la posmodernidad. Consideremos que uno de los personajes conscientes de ser víctima de la sobredosis informativa confiesa un rasgo que podría aplicarse por igual al autor implícito o explícito de la novela: “Soy un maestro del zapping, de la cultura de la apropiación. Digamos que afaño, pirateo, robo sin querer... No soy un tipo creativo. No invento, absorbo” (22). Los video-clips también “saquean imágenes de todas partes, en cualquier orden” (García Canclini, 285). El “sampleo” es, entonces, la forma que la intertextualidad asume en una narración como la de Fuguet, así como “rebobinar” se convierte en una metáfora para recordar o volver a empezar, y “disco duro” para el inconsciente. El texto de Fuguet piratea escenas y pasajes de otras novelas (de Puig, por ejemplo, y de Bret Easton Ellis) y de películas (el incendio de la casa con que culmina *Days of Heaven* y a la cual se alude en la novela prefigura el incendio de la casa de Lucas, todo esto en la tradición gótica del incendio de la mansión señorial). Obviamente, la literatura siempre ha sido intertextual pero la novedad que introduce Fuguet —si a estas alturas se puede hablar de novedades— es la apropiación de una cultura audiovisual que amenaza las fronteras del texto escrito. Esto ya lo vimos en relación a *Esperanto* y *Sueños digitales*. En ***Por favor, rebobinar*** hay que reparar en cómo la invención literaria dentro de la novela, es decir, la de los personajes que escriben literatura, se orienta casi automáticamente hacia la expresión visual o cibernética. La novela en ciernes de Andoni, por ejemplo, termina convertida al final en una película llamada *Las hormigas asesinas*. La novela de Baltazar Daza se llama *Disco duro* (que curiosamente es el título de la “secuela” de *Cuentos con*

*Walkman*). Y el propio Fuguet, en su sitio web, habla de la novela como de una experiencia interactiva en que “cada uno eligiera a su protagonista.”

La tentación visual y cibernética que exhibe este tipo de novela post-macondista traduce la conciencia de que en la cultura posmoderna el libro compete con los medios audiovisuales o —lo cual es lo mismo— de que el libro puede integrarse a los flujos comunicativos de la globalización. La circulación, que era antes un imperativo editorial, se ha convertido en un dispositivo textual. Y algo parecido se puede decir de la promoción, que se internaliza en la novela mediante la descripción de varias escenas de lanzamiento (o aperturas o *vernissage*). Puede resultar *excesivo* lanzar un libro (en este caso la antología *McOndo*) en un McDonald’s santiaguino, o imaginar todo el período y programa de la UP bajo la forma de un estilo de decorado (obviamente llamado “73”) como se hace en el anexo “Night and the City” del *remix* de *Por favor, rebobinar*. Pero, claro, la provocación es una forma de la promoción. E incluso el hecho mismo de que la novela exista en dos ediciones distintas, aunque se deba a razones no calculadas de antemano, puede tener una lógica promocional. (Es significativo que Fuguet aluda al “apuro” con que entregó el manuscrito y al hecho de estar fuera del país cuando éste se publicó como las razones de peso, junto con su propia inseguridad, para haber recortado la edición original de la novela. La velocidad y la desterritorialización son razones explicables en el horizonte de la globalización).<sup>20</sup>

No hay una respuesta interna a la provocación, como es lógico, pues ésta se vuelca hacia afuera, hacia la vida pública del texto. Pero sí la hay en lo que respecta al exceso informativo y comunicacional que afecta a los personajes y que conforma algo así como el mito de la novela. Collins trabaja con un género narrativo específicamente norteamericano —la ciencia-ficción *cyberpunk*— para demostrar cómo este género, que para muchos se convirtió en el paradigma de la textualidad en la era informática es, en realidad, contradictorio, y cómo sus contradicciones reflejan la inseguridad ante el desafío planteado por las nuevas tecnologías de la información: “The central paradox of cyberpunk [is] that even as it posits sensory overload and media saturation, it domesticates that overload by narrativizing it in... conventional terms (for example, the avant-gardist cowboy versus the System, the hard-boiled loner carving out some provisional sense of justice, the urban landscape as labyrinth)...” (12) La idea es que los mismos textos que dan rienda suelta al caos semiótico y lo califican con histeria despliegan, a la misma vez, modos figurativos de controlarlo, dispositivos de orden que permiten estructurar la narración y retomar el sentido de los códigos. Otro ejemplo: la escenificación de una ficción futurista en el interior de un decorado *film noir* años cuarenta, cuyas convenciones organizan y estructuran lo que de otro modo sería un discurso ininteligible. Con razón dice Collins que las contradicciones internas de la “tecno-textualidad” de los ochenta

(ficciones como las de Gibson, Dick, Sterling y Shiner) son la apoteosis de la fase inicial del posmodernismo, en que el estremecimiento de lo nuevo (la modernidad vanguardista) se agota y da lugar al *shock* del exceso, que había que naturalizar para seguir comunicándose. Y este nuevo choque que amenaza interferir con los códigos de la comunicación y de la representación se deriva de la inmediatez del acceso al archivo mediático, donde coexisten las imágenes, textos y voces de un pasado histórico vaciado de historia.

La ciencia-ficción *punk* o sus versiones fílmicas son parte íntegra de la visión McOndista (hay citas de *Blade Runner* en *Por favor, rebobinar*), pero los dispositivos de control que funcionan en esta novela son ajenos a las ficciones cibernéticas porque el texto de Fuguet sigue apegado a un tipo tradicional de representación. Uno de ellos es la figura del psicoanalista — Max Domínguez — que reparte sus servicios entre varios de los personajes del relato. Hay también un par de psicólogas dando vueltas por los espacios de la narrativa pero es Max quien condensa la ironía — de la cual hay poca — de la narración. Max es uno de los integrantes más exitosos de la generación que se da cita en la novela. Es el lado *yuppie* de un grupo que construye identidades mediante experiencias vacuas, simulacros de experiencia que a menudo provienen de las imágenes del cine y la televisión y la publicidad reinantes. Max no sabe nada de cine pero “es joven y siempre viaja” (26), tiene una consulta amueblada con una máquina italiana de café y adornada con un cuadro original, se suscribe a las revistas adecuadas y no tiene que vestirse de saco y corbata para ser elegante. Y, sin embargo, este personaje renuncia a su profesión cuando Andoni, uno de sus pacientes y personajes clave de la novela, se suicida.

El exceso se desborda, pero al fallar este dispositivo de control el texto activa su propia estructura formal para encauzar el sentido. *Por favor, rebobinar* es una novela que se cierra con un gesto redondo en lo que atañe a la forma y a la ideología. El monólogo final ata los cabos de la narración, ordena personajes y acontecimientos, resume y explica lo que había quedado inconcluso, y esta estrategia formal de clausurar ordenadamente una narración de múltiples puntos de vista, desencuentros y congruencias parciales entre los personajes, viene en sí misma envuelta en un ideologema tradicional: la familia. El narrador sintetiza su aprendizaje así: “Pensar que antes lo único que deseaba era formar una banda. Ahora sólo quiero formar una familia” (388). Pía, su mujer, antes era modelo y actriz pero también ha madurado y ya no “anda inventándose una persona” (376). Pero lo más significativo es que Pía está preñada y que el “adulto contemporáneo” que es su marido ha escogido el momento de la inminente paternidad para enderezar el rumbo. La novela entera trabaja con insistencia la crisis de la paternidad (y de la familia) y la consecuente búsqueda de una figura paterna positiva. Es notable, por ejemplo, la última descripción del *pub* de Andoni, una casa destartalada en que se reunían varios de los amigos cuyas aventuras y

desventuras son relatadas por la novela: “El pub congregaba a puros tipos, botados y solos, de alguna manera huérfanos...” (378)<sup>21</sup> De modo que la novela culmina con una suerte de reconciliación paterna (bastante parecida a la que clausura *Mala onda*) y con la construcción de un espacio familiar que reintegra al sujeto y lo aísla del ruido mediático y del calidoscopio de las imágenes que interfieren con la construcción de una subjetividad en regla.

El final de *Por favor, rebobinar* refleja el “sentido común” que posibilitó en Chile el consenso político postdictatorial. Para los críticos del consenso, como Diamela Eltit, el sentido común es una proposición degradada porque se basa en el “consumo común” y crea una cultura que afecta a la institución literaria “obligando a la industria editorial a auspiciar y promover producciones adecuadas al nuevo tiempo” (Eltit 133). Alberto Fuguet es el adalid de lo que a principios de los noventa se llamó la nueva narrativa chilena. Su obra constituyó un miniboom en el mercado editorial chileno justo cuando el país iniciaba la transición hacia la democracia después de los diecisiete años de Pinochet. Los dos primeros libros del autor (*Sobredosis* y *La azarosa y sobreexpuesta vida de Enrique Alekán*) vieron la luz el año en que Patricio Aylwin comenzaba su mandato presidencial, mientras que al año siguiente, cuando se comenzaban a ventilar los resultados de las investigaciones de la Comisión Rettig y se procedía a la captura del hielo antártico que terminaría adornando el pabellón chileno de la Expo Sevilla, aparecía *Mala onda*, la primera novela de Fuguet. Cuando se publicó la edición original de *Por favor, rebobinar* (1994) ya la nueva narrativa chilena se hallaba en marcha, impulsada en gran medida por el éxito de estas primeras obras, que comparten una misma visión de mundo, un estilo parecido e incluso algunos de los mismos personajes. (El Enrique Alekán de las crónicas capitalinas narra el segundo capítulo de la novela de 1994, donde reaparece junto con otros personajes de las mismas crónicas y de *Mala onda*).

Para los intelectuales críticos del consenso el problema central que se deriva de la nueva narrativa es la relación entre literatura y mercado. Diamela Eltit ha elaborado algunos conceptos sobre este tema que implican un antagonismo insuperable entre las políticas del mercado editorial y una literatura auténticamente crítica. Eltit incorpora la nueva narrativa a un proyecto hegemónico forjado por una alianza entre la política neoliberal de los gobiernos de la Concertación, los medios de comunicación, y los propios lectores de los *bestsellers* nacionales, ellos mismos clones del sistema, “sujetos monetarios” a través de los cuales el mercado editorial se reproduce y expande. Este modelo totalizante produce efectos tales como la espectacularización del escritor, la difusión de una sensibilidad *light*, la desmemoria histórica y la expulsión hacia los bordes de “las producciones críticas” y “estéticas no oficializables” (Eltit 26). Produce también un



simulacro de diversidad (literatura de mujeres, literatura gay, narrativa joven, etc.) que se homogeniza a otro nivel (literatura de mercado) para deshacer las tensiones y conflictos que una producción cultural menos sujeta a las leyes de la oferta y la demanda podría exponer. El Estado, el mercado y los medios conforman, de este modo, un proyecto totalizante que desplaza al intelectual crítico hacia los márgenes y que coacciona también a narradores y narrativas.

Desde este punto de vista, y justamente porque el discurso narrativo de Fuguet desactiva el exceso, novelas como las de este autor resultan cómodamente funcionales. Recordemos la pregunta de Nelly Richard en su ensayo sobre la desmemoria histórica durante la transición: “¿Qué *desbordes* buscó limitar el consenso...?” (Richard 27), para responder que la racionalidad formal del acuerdo buscó controlar desbordes de nombres, cuerpos, experiencias y memoria. No se puede negar que en el Chile actual hay un duelo pendiente y una sociedad dividida en torno a ciertos temas del pasado, pero tampoco se puede ignorar que la generación postgolpista ha superado los traumas de la historia reciente y que sintoniza con una mala o buena onda que no se ve como legado del pasado dictatorial sino como experiencia de la contemporaneidad global. El tipo de cuestionamiento al que incitan las novelas de Fuguet tiene más que ver, en realidad, con las contradicciones entre globalización y localización nacional y entre experiencia *inmediata* y los *medios* de comunicación e información que la monopolizan, es decir, con las contradicciones que las otras novelas McOndistas estudiadas en este trabajo manifiestan en su discurso narrativo.

## NOTAS

1 *La Nación* de Buenos Aires reprodujo el artículo (19 de enero, 2003) con un nuevo encabezamiento, irónico y fulminante: “La cultura de McDonald’s llega a la literatura.”

2 McOndo es un grupo de escritores nacidos en los años sesenta que coinciden en las varias antologías (cuatro hasta la fecha) organizadas por Alberto Fuguet o por intereses muy ligados a los suyos. En orden cronológico las antologías son *Cuentos con Walkman* (1993), *McOndo* (1996), *Líneas aéreas* (1999) y *Se habla español* (2000), y se han publicado, respectivamente, en Santiago, Barcelona, Madrid y Miami. El apelativo “McOndo” aparece primero en un pasaje de *Por favor, rebobinar* (deletreado “McCondo”) y luego da título a la controvertida antología de Fuguet & Gómez. El núcleo del grupo lo componen Fuguet, Paz Soldán y Fresán pero se pueden añadir nombres como Jaime Bayly, Gabriel Peveroni, Cristina Civalé, Naief Yehya, Martín Rejtman y otros.

3 Me suscribo a las ideas elaboradas por Jim Collins en el contexto de la posmodernidad global: “The emergence of new repositories of information such as the computer network and the living room exemplify the widespread reformulation

of what constitutes an archive, and just as importantly what constitutes an archivist. The institutional borders of both were formerly delimited according to site and level of education. But now, as the accessibility of the already said, the already sung, and the already imagined has changed the storability, and by extension the manipulability of information, the nature of cultural authority that once guaranteed the sovereignty of the archive and archivist is in the process of destabilization and relegitimization through other evaluative criteria.” (25)

4 Condición que cumple admirablemente un texto como *Castigo divino*, de Sergio Ramírez, donde el archivo ya comienza a sufrir una mutación posmoderna. Ya no se narra a la América Latina desde el archivo histórico o etnográfico sino desde el archivo forense. No es muy distinto el proyecto de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* pero en este texto el discurso forense aún está recubierto por las invenciones del realismo maravilloso.

5 Sirva como botón de muestra el prólogo de Fuguet a la segunda edición, corregida y aumentada, de *Por favor, rebobinar*: “Ahora que ya han pasado dos ediciones, más de un año y medio y varios miles de ejemplares vendidos, *Por favor, rebobinar* sale a la calle tal cual fue escrito. Es, por así decirlo, el *director's cut*, la versión original. Básicamente, es el mismo libro pero posee cosas nuevas... Más que nuevos *bonus tracks*, siento que esto es un *remix* de la versión original.”

6 Reconozco que la pregunta misma sobre una búsqueda de legitimidad cultural por parte de la narrativa McOndo puede estar mal planteada debido a las determinaciones que ejerce el mercado editorial en esa narrativa. Mi impresión es que tal búsqueda se realiza con diversos grados de urgencia en el territorio McOndo.

7 Una de las afirmaciones más escandalosas del prólogo a *McOndo* tiene que ver con el eclipse de la militancia política en el horizonte cultural de la globalización: “Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows95 o Macintosh.”

8 En un contexto más restringido, podemos señalar también las afinidades entre la Onda mexicana de los 1960 y el grupo McOndo y entre éste y las estrategias narrativas de Manuel Puig.

9 El título del hit-single deEsperanto. La frase es de Proust.

10 Avelar también plantea esta pregunta, aunque lo hace llegando de vuelta del eclipse testimonial de la narrativa de ficción posterior al boom: “In a context where the written word comes under increasing critical attention and faces an unprecedented challenge from a predominantly audiovisual culture, one cannot simply go on with the business of reading and analyzing texts while ignoring the larger disciplinary problems faced by literary criticism.” (24). Uno de estos problemas, me atrevo a interponer, es la complicidad entre ficción, crítica literaria y los nuevos discursos de las ciencias sociales.

11 Para un tratamiento parcial del tema ver el artículo de Juan García Ponce citado en la bibliografía.

12 Esperanto caracteriza de pedante a este personaje pero hay elementos que lo identifican con Fresán. De la novela que está escribiendo, el personaje dice que “la soñé una noche durante mis últimas vacaciones.” (61) En la sección “Feriado” de la novela (o sea, los reconocimientos de rigor) Fresán, hablando en su propio nombre, agradece a “la gente de la Casa del Teatro en Villa Giardino (Córdoba) por el paisaje y la atmósfera que permitieron *soñar esta novela* una noche de marzo.” (220) Ambas novelas, entonces, pueden ser la misma. Además, tal como hace Woodstock Baby, Fresán escribe sobre música popular en los periódicos.

13 Ver la interpretación que hace Carlos Alonso de esta novela. En realidad, Vargas Llosa entero (genio, figura y obra) es el paradigma de McOndo, tal como García Márquez lo ha sido de muchos otros escritores. Ver “Super Mario,” la reveladora reseña que Alberto Fuguet dedica a las memorias de Vargas Llosa en *Primera parte*.

14 La referencia a “El grito” es particularmente acertada en una narración en que recurre el puente de los suicidas y desde el cual el protagonista termina lanzándose al río. El “personaje” de Munch lanza su grito desde un puente.

15 “concepts such as anxiety and alienation (and the experiences to which they correspond, as in *The Scream*) are no longer appropriate in the world of the postmodern. The great Warhol figures..., the notorious cases of burnout and self-destruction of the ending 1960s, and the great dominant experiences of drugs and schizophrenia, would seem to have little enough in common any more either with the hysterics and neurotics of Freud’s own days or with those canonical experiences of radical isolation and solitude, anomie, private revolt, Van Gogh-type madness, which dominated the period of high modernism” (14)

16 “La globalización comunicativa y el acceso cada vez más diversificado a nuevos bienes culturales disipa los límites y muchos creen encontrar en este nuevo consumo cultural una nueva figura para la utopía de la diversidad... Pero... el impacto sobre sociedades con bajos niveles de integración social es incierto. La división entre modernos y no-modernos no se resuelve sino que se exagera con la brecha entre informatizados y desinformatizados...” (Hopenhayn 36-37).

17 Ver, por ejemplo, la introducción a *Culturas híbridas* de García Canclini. Para Brunner la cuestión “sobre todo en América Latina, es si acaso la heterogeneidad cultural constitutiva de su propia y específica modernidad -- donde se mezclan en abigarrada combinación formas tradicionales y nuevas de prescripción normativa -- hace posible todavía el funcionamiento de los sistemas sociales en un mundo crecientemente secularizado” (*Un espejo trizado* 227).

18 “Casa tomada” y “Fin del mundo del fin” (de *Historias de cronopios y de famas*). La fantasía apocalíptica de Cortázar sólo la puede imaginar un escritor atrapado por la cultura impresa, que no puede concebir una salida digital al problema de la proliferación de libros y materiales impresos.

19 Paz Soldán ha estudiado la renovación de la novela por medio de las nuevas técnicas cinematográficas que se estaban desarrollando en los años de la vanguardia histórica. (“The Avant-Garde and Cinematic Imaginary”).

20 Así y todo, la segunda edición es inferior a la primera en calidad literaria. El capítulo añadido es flojo y corrompe el aura mítica de Pascal Barros, a quien se venía presentando desde otros puntos de vista, fragmentarios, indirectos. Además, no hay razón alguna para especificar al comienzo de los capítulos la identidad del narrador. Los titulares añadidos atentan contra la (inter)actividad de la lectura y cierran los espacios de sentido que el texto se mostraba capaz de abrir.

21 Ver el artículo de Sonia Montecino citado en la bibliografía para una excelente discusión, entre otras cosas, del *huacho* en la sociedad chilena.

### OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos. "La tía Julia y el escritor: The Writing Subject's Fantasy of Empowerment." *PMLA* 106.1 (January 1991): 46-59.

Amar Sánchez, Ana María. "Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán & Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, 2001. 207-21.

Augé, Marc. *Los 'no lugares,' espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.

Bayardo, Rubens & Mónica Lacarrieu. "Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local." *La dinámica global/local*. Eds. Rubens Bayardo & Mónica Lacarrieu. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 1999. 9-24.

Barbero, Jesús Martín. "Experiencia audiovisual y desorden cultural." *Cultura, medios y sociedad*. Eds. Jesús Martín Barbero & Fabio López de la Roche. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. 27-64.

Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: FCE, 1998.

\_\_\_\_\_. *Un espejo trizado*. Santiago: FLACSO, 1988.

Collins, Jim. *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*. London: Routledge, 1995.

Eltit, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2000.

Fresán, Rodrigo. *Esperanto*. Buenos Aires: Tusquets, 1995.

Fuguet, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 1999.

\_\_\_\_\_. *Primera parte*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2000.

Fuguet, Alberto, ed. *Cuentos con Walkman*. Santiago: Planeta, 1997.

\_\_\_\_\_. & Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.

Garretón, Manuel Antonio. "Las sociedades latinoamericanas y las perspectivas de un espacio cultural." *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Ed. Manuel Antonio Garretón. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. 2-28.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago: FCE, 1994.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." *Style In Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960. 350-77.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Montecino, Sonia. "Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad." *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Ed. Manuel Antonio Garretón. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. 249-93.

Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. La Paz: Alfaguara, 2000.

\_\_\_\_\_. "The Avant-Garde and Cinematic Imaginary: Huidobros's *novela-film*." *Latin American Literature and Mass Media*. Eds. Edmundo Paz Soldán & Debra A. Castillo. New York: Garland Publishing, 2001. 57-70.

Paz Soldán, Edmundo & Alberto Fuguet, eds. *Se habla español*. Miami: Alfaguara, 2000.

Ponce, Luis García. "El artista como héroe." *Cruce de caminos*. México: Universidad Veracruzana, 1965.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Timerman, Jacobo. *Chile: el galope muerto*. Madrid: Ediciones El País, 1987.

Volpi, Jorge. "Las respuestas absolutas siempre son mentiras." Entrevista con Joaquín María Aguirre Romero & Yolanda Delgado Batista. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. 1999 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>>.

## LA NARRATIVA DE JAVIER VÁSCONEZ, EL TEJIDO DE LA CIUDAD INMÓVIL

Carmen Ruiz Barrionuevo  
Universidad de Salamanca

**L**a narrativa de Javier Vásconez (Quito, 1946) arranca en la década de los ochenta con la compilación de relatos *Ciudad lejana* (1982), —que vuelve a recoger en versión definitiva en 2002<sup>1</sup>— una obra en la que ya deja asentada su intencionalidad constructiva, el rigor de su escritura y la personal consciencia de que un escritor debe ser dueño de un universo propio e intransferible. Regida en su comienzo con una demoledora cita de William Blake, “Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción”, la obra constituye el basamento de su narrativa posterior, pues esa ira, o la reacción ante la desolada constatación de lo perecedero, en el espacio que generan esos once cuentos, —en cuyo recinto personajes y gestos entrelazan una insaciable concurrencia— hacen de *Ciudad lejana* un imprescindible punto de apoyo para la presentación del universo creativo del escritor ecuatoriano.

Pero no sólo establecen esos relatos un punto de convergencia y de recurrencia en su obra, sino que responden a un mismo escenario, el del pasado de su ciudad, Quito, aunque no desde un punto de vista descriptivo e histórico, sino desde una perspectiva ficcional, en la que domina la visión de una antigua ciudad aislada, poblada por habitantes que son víctimas del delirio o de la ilusión en un marco de decadencia de los antiguos ideales. Porque la necesidad de inventar una ciudad fue desde el comienzo meta obsesiva en su proyecto narrativo, ya que Vásconez ha creído siempre que el escritor debe poseer un universo único, un espacio que debe poblar con criaturas de su propia invención, que a la vez respondan a un plan

preconcebido de antemano y cuyos destinos conciten a una personal visión del mundo. Obstinado en crear espacios autónomos, en la línea de William Faulkner, al que considera el narrador más influyente en la narrativa hispanoamericana<sup>2</sup>, necesita explorar y habitar esos espacios, que una vez poblados, las criaturas traspasan de improviso hacia otros habitáculos que la escritura va creando. Javier Vásconez es autor de una exigente y cohesionada obra, con la que se ha convertido en uno de los valores más sólidos del panorama literario de su país, dos novelas, *El viajero de Praga* (1996) y *La sombra del apostador* (1999), y otras colecciones de cuentos como *El hombre de la mirada oblicua* (1989) y *Café Concert* (1994), relatos que selecciona junto con la novela corta *El secreto* (1996) en un volumen de 1998, *Un extraño en el puerto*. Esta obsesión constructiva, conscientemente ejercida, es declarada por el autor en torno a un espacio cercano, reconocible, que su escritura teje y entrevera, por eso confía en una entrevista:

Ecuador siempre aparece en mi obra. Pero he intentado interiorizar y describir desde otros ángulos a la gente de ese país. No me interesa la ciudad como historia, ni como retrato de costumbres, sino como escenario de unos cuantos personajes. Me interesa inventar la naturaleza de esta ciudad. Evocar su vibración, su atmósfera, la luz que irradia –esto es para mí– muy importante– y, por último, captar su densidad sicológica. De hecho Quito ha pretendido olvidarse de sí misma, dar la espalda a su pasado barroco y español, rechazando de algún modo su modesta tradición europea (Querejeta: 21-22).

Mercedes Mafla, en uno de los mejores estudios sobre su obra, complementa esta opinión al señalar que, a diferencia de otros narradores coetáneos, Vásconez irrumpe en la literatura ecuatoriana recreando “el desmoronamiento de los grupos antaño poderosos frente a la inminencia de una tardía modernidad” y, citando a Eliécer Cárdenas en una reseña de su primera colección de cuentos, justifica que “la decadencia, el eclipsamiento de los viejos valores señoriales” es el tema más apreciado por los narradores del momento porque tal vez responda a “una necesidad nacional”, a la urgencia por “abolir el pasado, sepultarlo con un epitafio literario que rezuma rabia pero también nostalgia” (Mafla: 46). De parecida opinión es Fernando Tinajero al referirse a las décadas de los años sesenta a ochenta en la literatura ecuatoriana y advertir “un claro despertar de los géneros narrativos, que vuelven con frecuencia al tema de las frustraciones políticas y existenciales de la década anterior” con un cúmulo notable de títulos, entre los cuales hace referencia a “esas breves piezas maestras que son *Ciudad lejana*” (Tinajero: 807-808).

Esa nueva veta, que se afianza en la narrativa del Ecuador por esas fechas, adopta en estos primeros relatos de Vásconez el espacio y el tiempo ritualizado de la Colonia proyectada desde siglos lejanos hasta el siglo XX,

a través de anónimos personajes pero también de la sugerencia de emblemáticos nombres, para explorar, a través de ellos el pasado de la ciudad. Se puede decir que esos relatos incorporan por sus intersticios esa historia, pero no buscan de modo directo los hechos relevantes, sino que se limitan a la sugerencia de un determinado ambiente, casi siempre a través de personajes laterales o intrahistóricos, porque propician una mirada de ese lejano motivo desde sus márgenes. Y todo ello entendido desde una perspectiva que podemos emparentar con la condición posmoderna que una estudiosa de la novela histórica, como María Cristina Pons, señalaba para la nueva narrativa histórica latinoamericana, en la que se “niega el proyecto de emancipación propuesto por la modernidad”<sup>3</sup> en tanto en cuanto ésta no ha resultado una oferta convincente para el presente de esas naciones. En esa línea, los relatos de Váscónez ambicionan un universo constituido por un espacio generador y desgarrado en el que la violencia, la soledad, las pasiones, el desencanto y la frustración son las notas más decisivas: “He asistido a la ruina del Quito antiguo, a lo que hoy día llamamos la ciudad vieja, que era una forma de vivir y de ver las cosas. Ahora todo aquello es una ciudad lejana, fuera de tiempo, un retablo barroco o un lugar anclado en la historia” (Querejeta: 23), confiesa. Y más adelante insiste en esta perspectiva de su narrativa desde mismo vértice que establecen los relatos de *Ciudad lejana*:

Es un recorrido por el centro de la ciudad y por su pasado –barroco y lleno de iglesias– en donde transcurrió mi infancia tratando de hacer saltar con un alfiler los ojos de vidrio de los santos o levantando la falda de las vírgenes, y terminaba decepcionado al encontrarme con unos muslos apolillados. Algunos de esos cuentos son retablos barrocos. Rinden tributo a ciertos barrios de esta ciudad. Es un compendio sobre la arquitectura del Quito antiguo con sus fachadas, su manierismo y la decoración interior de las casas coloniales. Es un libro sobre los horrores y terrores de mi infancia (Querejeta: 24-25).

Desde luego que el lector encuentra en esta colección un intento fundacional de espacios y de personajes muy visible en la mayor parte de los títulos, intento realizado sobre todo en torno a una serie de recurrencias que construyen el ambiente de la ciudad, pero también de una familia, la familia Castañeda. Tres tipos de personajes encarnan y propician la mirada intrahistórica de ese espacio recuperado: la mujer anciana o viuda, abandonada o decrépita que convive con sus sirvientes; la voz adulta que recrea los recuerdos de su infancia elitista y su convivencia jerarquizada con los criados; y los personajes marginales que desde su especial postura se yerguen como acusadores de un orden dominante. En todos esos relatos el juego temporal de pasado presente se nos concita como una sugerente e incisiva dualidad de contrastes.



No es casual, por eso, que el relato “Historia secreta de una campanilla” esté colocado al inicio del libro, pues su intencionado sesgo se proyecta en los textos sucesivos. Ese toque de campanilla, *leitmotiv* simbólico de la autoridad perdida, llama la atención respecto a un pasado, y alcanza un significado fetichista, enunciador en su repique, de un tiempo que fue y que ya no es, el tiempo dorado de los próceres, marcado por la “ardiente evocación del General que alguna vez penetró en la Plaza de la ciudad montando un garañón de paso corto” (*Ciudad lejana*: 14), con el que se inició una época de pujos aristocráticos, apariencias y lujo, de la que tan sólo queda el eco de esa campanilla, que antaño “significó la gloria familiar” (*Ciudad lejana*: 21), y que ahora repica inútilmente la patrona. La duplicidad temporal del monólogo, pues el presente de decrepitud de la anciana convoca el tiempo pasado de la historia, emerge con el recuerdo de la figura del General Juan José Flores, ese bisabuelo evocado, en su añorado don de mando pero también en su visible realidad de tousco oportunista con que se inserta en el tiempo: “recuerda la patrona que su bisabuelo fue un mulato sin pasado, triunfador general republicano, un canalla con talento que se supo aprovechar del ajedrez, o sea de la historia” (*Ciudad lejana*: 14). La historia oficial nos dice que el General venezolano, Juan José Flores, en una mañana de mayo de 1830, mediante una asamblea de vecinos y notables, declaró que la antigua Presidencia de Quito se separaba de la República de Colombia y se constituía en estado independiente, dando así el primer paso para la constitución de la República del Ecuador de la que fue presidente durante dos periodos entre los años 1831 y 1845. Ambicioso, soberbio, pero con notable carisma, ese mesiánico general marcará en la memoria de la anciana el comienzo de una época que, a través de la escritura Vásconez, se presenta con esperpéntica sugerencia. No en vano la patrona es heredera del mismo linaje que en ese presente concluye para siempre. Los dos epígrafes, al comienzo del texto, inciden además en esta lectura, —uno de Shakespeare, “Atrás, estercolero, ¿osas desafiar a un noble, tú?”, y otro, una cita bíblica del Libro de Ezequiel, que reproduce los mandatos de Yahveh al profeta, “Y comerás pan de cebada y lo cocerás con los excrementos que salen del hombre y a la vista de ellos” (IV, 12) — ambos bien expresivos, el primero, de la marcada jerarquía social, y el segundo, de la mísera condición humana que se hace muy evidente en la vejez de la patrona. Con todo ello, y con este relato inicial, se fortalece de manera clara esa intención que traslucían las palabras de su amigo Javier Ponce cuando se refería a los comienzos del autor ecuatoriano: “Los pecados y los hábitos secretos y bárbaros de una aristocracia andina, comenzaban desde entonces a habitar su literatura” (Ponce: 12). Pero para cumplir ese objetivo era necesaria esa dualidad temporal en la construcción del relato, pues de ese modo se engarza la mirada irónica y deformadora; construcción instaurada tan sólo por la única voz narrativa de la patrona que se corresponde además con otra dualidad en

el funcionamiento de los personajes, es decir de la relación jerárquica de ama y criada, invertida por necesidad, pues la patrona exhibe una total subordinación física a ésta. Así, atraída al presente, se nos delimita no sólo la diferencia de clases, sino la pugna que existe entre ellas: Frente a la libertad de Brígida, la patrona ha dejado transcurrir la mitad de su vida en la clausura del dormitorio (*Ciudad lejana*: 16), viviendo de recuerdos, abandonada al alcohol, pues “Antes del mediodía ya estará borracha, esperando la llegada de la Brígida” (*Ciudad lejana*: 19), proyectándose en un presente de decadencia extrema que refuerza el espacio de la casa, desprovista de muebles, oculta por gruesos cortinajes, que la aíslan en su soledad y en su grotesca dependencia para realizar cualquier acto físico, del cuidado de la criada. “¿Dónde estará la Brígida?, piensa la patrona tocando esa misma campanilla que hoy día es su única comunicación con el mundo, con la ciudad extraña y lejana que se extiende ahí afuera” (*Ciudad lejana*: 15), una ciudad, un tiempo, una historia sobre la que se insiste en proyectar la inútil autoridad del toque de la campanilla y que, casi al final de su monólogo, la patrona acepta que ha concluido “como un viejo álbum de familia” (*Ciudad lejana*: 22). Por eso la última imagen del relato presenta la angustia, ya terminal, de esa anciana inmóvil en la cama, alcanzando a ver la partida alegre de la sirvienta, y cómo Brígida, “cargando su atado de ropa, se marcha danzando al son de una campana. De una campana que no es la suya, mientras en la calle un esplendoroso cielo azul parece inundarlo todo” (*Ciudad lejana*: 24), gesto que marcaría de forma emblemática el comienzo de la nueva época, el fin de la sometida servidumbre y el acabamiento del antiguo régimen.

Es este un relato que introduce a dos de los personajes recurrentes de la obra de Váscónez y con los que comienza a erigir su mundo propio, el de la mujer de la aristocracia, sea patrona o marquesa, y el famoso General, el prócer de un tiempo pasado, así como incorpora los dos tiempos: la utópica edad lejana de la ciudad, proyectada en un presente de decadencia no exento de irónica circularidad. Pero si este cuento funciona como marco e inicio que emblematiza el contenido del libro, los relatos que se suceden a continuación ejercen el carácter de retablo de ese tiempo inestable, en su juego temporal de pasado y presente, con la concurrencia de otros personajes que va trabando la enunciación del eminente apellido Castañeda, recurrente saga de prelados, nobles y damas aristocráticas que, en la ciudad creada por Váscónez, se resisten al cambio o que contemplan incrédulos la disolvente aparición de la nueva época. Pero la ciudad pervive en el presente y de ello es prueba la circularidad manifiesta en el relato que cierra la colección, como clausura y cierre del tiempo que se vive: “Eva, la luna y la ciudad”. Ya que ese fotógrafo, “cazador de lunas” (*Ciudad lejana*: 137), que se ha refugiado en la casa ruinosa, que antes compartió con Eva, con sus retratos y sombras amenazantes, ha llegado a pensar “que la fotografía no era una

ventana para entender, sino una prisión para descifrar desde dentro la vida de la ciudad” (*Ciudad lejana*: 133). La ciudad como ámbito y objetivo inasible, por tanto, es el tema de este cuento, al igual que en los restantes, y en él se deslizan sus habitantes, como esa mujer vestida de negro que, saliendo tras la sombra de una criada, Brígida, hablaba con el retrato del Coronel Juan Manuel Castañeda, en clara alusión al título que abre el libro; así como Eva, ambiciosa, sensual y fantástica, percibe, gracias a su especial sensibilidad, las imágenes del pasado que clausuran el mundo elaborado en el resto de los cuentos. Por esa razón, este mismo personaje femenino se perfecciona como un imposible correlato de la ciudad abierta hacia el presente, “un sueño engañoso que la ciudad vieja me había proporcionado” (*Ciudad lejana*: 146) según el fotógrafo, y al mismo tiempo a través de este título queda establecido el cerco que ofrece autonomía a ese mundo ficticio asediado en los relatos anteriores.

La ciudad como espacio en el que viven y pasean insomnes las figuras del pasado y del presente es el marco en el que perviven las individualidades, pero también los genéricos representantes de esa segunda clase sometida en la que se perfila el nuevo tiempo. Prueba de que el autor encontró un elemento estético de importancia en la construcción de dualidades, lo ofrece el que aproveche el mismo paradigma del relato de apertura en otros que aparecen a continuación, como es el caso de “La marquesa” y “Mamía linda”. En ellos el centro vuelve a ser la mujer de la aristocracia, que se niega a aceptar el presente y es víctima del cambio de costumbres de los tiempos, con lo que se sume en la soledad y en el abandono, siempre ante la amenazadora presencia de la muerte. En “La marquesa”, —situado en la compilación inmediatamente después de “Historia secreta de una campanilla”— hay escasa diferencia en la presentación de los personajes, aunque en este caso el barroquismo del decorado y la abundancia de la vegetación tropical propicia una variante de la misma decadencia. En todo caso el personaje sufre un proceso de desposesión, iniciado en el comienzo, hasta hacerse evidente su desnudez:

Desprovista del corpiño que la incomodaba tanto, la marquesa fue quitándose con una suerte de lánguido impudor las otras prendas de vestir: una enagua de organdí vaporoso, una cinta de color carmesí que sujetaba su larga cabellera, un calzonario de seda rosa, un par de borceguíes rematados en lazón de raso, un camafeo de oro viejo que colgaba entre sus senos. Desnuda en medio de la penumbra, los espejos se negaban a reproducir su silueta recortada como un helecho (*Ciudad lejana*: 27).

El relato que nos ocupa tiene un referente histórico, pero a Váscónes no le interesa la descripción explícita, porque no busca individualizar los motivos sino convertir a sus personajes en grandes símbolos universales de la soledad, la decadencia y el deterioro del ser humano. De este modo, y a través de las fantasmagóricas apariciones dibujadas en el anochecer del

jardín abandonado, puede entreverse la vida de otro personaje ilustre de la historia ecuatoriana, la de doña Mariana Carcelén y Larrea, Marquesa de Solanda (Gangotena y Jijón: 115-121), viuda del General cumánés Antonio José de Sucre, con la que contrajo matrimonio en abril de 1828 y con la que convivió apenas dos años, pues fue asesinado en Berruecos en 1830, lugar al que hará referencia el texto en su parte final, y dato que propicia que el lector avisado pueda, —cosa que no es estrictamente necesaria— identificar a la innominada marquesa.

Vásconez vuelve a marcar en este cuento la misma intencionada dualidad que en los relatos anteriores de aristócrata y criada, esta última ausente, lo que refuerza la sensación de soledad: “Pero era inútil que deseara compartir su angustia y su soledad con alguien, porque María descansaba plácidamente en el pueblo” (*Ciudad lejana*: 28). Es éste sin duda un relato más evocador que el precedente en el plano de los recuerdos personales, al poner en pie a figuras de antaño que reviven en el presente su impotencia ante el transcurso del tiempo, como cuando ese sujeto femenino evoca la música del piano, viejo e inservible, pero que propicia la reviviscencia de su primer amor: “Revivió una noche en casa de los Castañeda, cuando las notas del piano se habían prolongado en frufrús de seda hasta el amanecer” (*Ciudad lejana*: 28), gesto con el cual integra a la Marquesa en el círculo aristocrático de la emblemática y ficticia familia de la narrativa del escritor ecuatoriano. A ello se une que otras imágenes, igualmente fantasmagóricas, nos devuelven sus emociones, como las que se originan en el momento de descender a su abandonado jardín, presa de un confuso vendaval, cuando el espejo le reproduce su imagen solitaria: “Contempló la marquesa su propia figura disminuida en los cristales de la ventana, casi oculta tras los flecos de la manta” (*Ciudad lejana*: 29), acompañada de un siniestro galope de caballos. Piano y galope, fundidos en la música, son indicios de un presentimiento de muerte bien marcado por el desenlace del cuento, real y fantástico a la vez, pero en todo caso expresivo de su inminente situación de viuda: “la marquesa supo que habían asesinado al general en Berruecos y entonces se sintió Santa Lucía, y cubriéndose los senos con la mano se convirtió en una serpiente enroscada en las patas de una bestia enfurecida que el jinete ya no podía sujetar” (*Ciudad lejana*: 32). Al fin y al cabo también la Marquesa puede ser un paradigma universal de cuanta mujer, joven y hermosa, es arrancada de su amante por los avatares incomprensibles de la violencia.

En la resistencia al paso del tiempo que estas mujeres aristocráticas simbolizan, es el cuento “Mamía linda” aún más significativo. Esa Niña Mercedes, a la que visitaba su prometido Rosendo Sánchez con casaca azul y sable al cinto, quería vivir en el pasado: “Rechazó el paso del tiempo. Rechazó las campanadas de relojes, cuyas manecillas ahora reposan en silencio, a la hora de la siesta. Así la ciudad perdió, definitivamente, el sentido el tiempo” (*Ciudad lejana*: 83). Convertida en Mamía linda, atrapada

como en una fotografía durante más de medio siglo, espera en la noche, varicosa e impedida, que la sirvienta anuncie a sus visitantes amorosos desde la primera y aciaga confusión con Rosendo, porque “jamás ocultó el secreto placer de recibir cada noche a un nuevo caballero en su lecho de encajes” (*Ciudad lejana*: 84). Si en este presente no se reconoce a la muchacha que recibía vestidos de París porque ahora se consume en degradante y agónica putrefacción en la soledad de su lecho (*Ciudad lejana*: 87), —de nuevo Vásconez emplea idéntico juego temporal— al mismo tiempo la casa colonial, sus puertas y mobiliario, junto con su sufriente imaginaria, se desmoronan, y así lo ejemplifica ese “inmenso Cristo, erecto como un tirano inquisidor sobre peana de oro y plata en los sombríos recovecos del salón” (*Ciudad lejana*: 85). Un cuento éste cuya mirada percibimos potenciada por el humor, sobre todo en las páginas finales, en las que, en medio del desmoronamiento físico, —que en su hipérbole grotesca recuerda a la Mamá Grande garciamarquina—, los encuentros amorosos con don José se convierten en sesiones sadomasoquistas: “De vez en cuando cruzaba la calle para transformar el cuerpo de Mamá linda en un campo de moretones” (*Ciudad lejana*: 87) y en la divertida confusión de identidades que cierra el cuento.

Son pues, estos tres títulos, variantes de la misma imagen, ancianas agónicas o mujeres que rompen con pasados de esplendor, todas ellas entroncadas con un mismo ambiente ciudadano en el que domina el palacete de los Castañeda. Es evidente que la cita de este edificio en el relato “Mamá linda” como el lugar que alberga los últimos momentos de la protagonista propicia su ubicación en el espacio y su identificación como perteneciente a la misma saga aristocrática. Lo mismo sucede en otros cuentos que hacen referencia a la misma familia por medio del ejercicio de recuperación de la memoria, incluso tras una mirada infantil, en los titulados “El caballero de San Juan”, “Recuerdos en el fondo de un espejo” y “La sangre”, que remiten todos a indagaciones en el pasado familiar. En el primero, la voz narrativa, que se retrotrae a la infancia, se presenta en el pasado como “un Julio César de cartoncillo y tambor de hojalata, iniciando el ascenso de las escaleras con aprobación de mamá, como si fueran los Pirineos” (*Ciudad lejana*: 39), al recorrer los salones y galerías de la vieja casa heredada, cuyos muros sostienen la imponente “presencia inconfundible del Obispo Castañeda” al lado de otros “retratos familiares [que] soportaban la fiereza de mis ataques” (*Ciudad lejana*: 35). La presencia del Obispo Castañeda, cuya fama prolonga la madre (*Ciudad lejana*: 41), aparece por un lado como ese “Prelado noble e ilustre en la época colonial, [que] ahora me juzgaba desde su retrato con ojillos de rata” (*Ciudad lejana*: 40), pero por otro, el ilustre apellido se presta a introducir irónicas alusiones acerca de una familia que se resiste al cambio y prolonga contradictoriamente su grandeza: “Aprendí entonces que se puede ser romano, es decir poderoso, si detrás hay plata y obispos

ilustres" (*Ciudad lejana*: 36), o en su infantil megalomanía, reforzando la idea: "Me tranquilizaba pensando que yo era rey" (*Ciudad lejana*: 42). De nuevo encontramos las dos clases sociales jerarquizadas, representadas aquí- por el niño de nueve años de la familia aristocrática y por el negro Ramón, que le advierte: "cuidado niño, cuidado que los otros lo van a golpear" (*Ciudad lejana*: 37), así- como por la resistencia de la criada Petamaría que "nunca admitió, por lo demás que pasara la infancia degollando azaleas y perritos como si fuesen galos" (*Ciudad lejana*: 37). El conflicto social queda en este relato expresado a través de parecido paradigma que en los precedentes, pues frente al mundo de los criados existe el de los amos: el niño epiléptico, caprichoso y violento, la madre consentidora y débil de pujos aristocráticos, que con humor se describe en el cuento:

Pobre mamá, siempre sujeta a su pasado de conventos, obrajes y alcabalas me cambió la vida proporcionándome aquel disfraz de Julio César, afirmando además que la familia Castañeda estaba a la par de Margarita de Navarra y César, cayéndose de su jamelgo en plena batalla de Farsalia" (*Ciudad lejana*: 41).

Aún más, el traje de romano con el que el niño va a la escuela después de su ataque epiléptico lo inviste, irónicamente, como superior en su clase social : "Al fin y al cabo, yo era superior a todos ellos ya que padecía síncope de familia ilustre. ¿Quién era, por ejemplo, el pecoso Murieta?" (*Ciudad lejana*: 41). Pero si este cuento evidencia sobre todo esa dualidad social en cuanto tiene de antecedente en la colonia, en cambio "Recuerdos en el fondo de un espejo" introduce el pasado en el presente, pues una voz, que confiesa su rechazo (¿Por qué volví- a esta ciudad con sabor a muerte? *Ciudad lejana*: 97), pero también su nostalgia, retorna a recuperar su infancia y encuentra la ausencia de cualquier cambio dentro de una casa en la que, "los ilustres retratos de familia todavía acechan a mi alrededor con rostro grave, desdeñoso, terrible, ejerciendo un curioso magnetismo sobre mí-" (*Ciudad lejana*: 95). La casa colonial, con su lujo desvaído y su inevitable ruina, "caverna infame, inhóspita, donde los ratones anidan con absoluta libertad en los armarios, tras los cortinajes, bajo el tocador de tía Esther" (*Ciudad lejana*: 96) encierra, en este caso, a personajes como el aristocrático y conservador tío Reynaldo que, en su locura actual, ("Odio esta raza de enanos que habitan la ciudad, odio a los hombres porque no significan nada para mí-" *Ciudad lejana*: 97), hace revivir un pasado imposible: el enfrentamiento y la venganza contra otro personaje histórico, el general liberal Eloy Alfaro. Dentro de la historia ecuatoriana este general, amigo y seguidor de Juan Montalvo, tras la revolución de 1895, ejerció como presidente del Ecuador en dos periodos sucesivos (1896-1901; 1906-1911) y trató de realizar reformas progresistas, muy criticadas en su país, como la reducción del poder de la Iglesia, la libertad de cultos, el matrimonio civil, el divorcio y la nacionalización de los bienes eclesiásticos. En el

fondo, este cuento, como el titulado “La sangre”, hacen referencia a los dolorosos recuerdos de las guerras civiles que jalonan esos años, de ahí- las premoniciones, los presentimientos de malos augurios que siembran el apocalipsis en la ciudad (“Dice que entonces vio la iglesia hundirse en la tierra fatal de sus antepasados” Ciudad lejana: 125) para ofrecer el significado más auténtico del enfrentamiento: “Dice que el abuelo disparó porque no podía admitir invasores en su tierra, menos aún si estos eran liberales” (Ciudad lejana: 127). De este modo, en estos tres cuentos, con levísimos pero acertados rasgos históricos, se hace alusión al ámbito ecuatoriano, pero sin interferir en la interpretación más universal y arquetípica.

Varios cuentos dentro de la colección presentan personajes marginales o insólitos, que completan el recinto de la ciudad lejana en la obra del escritor ecuatoriano, como “Sor Juana Rosa”, cuyo entorno colonial emana de la ambigua milagrería inquisitorial en la que se combina superstición religiosa y erotismo, pues al recibir a la “Santa de las flores” (Ciudad lejana: 56), “la mirada voluntariamente cruel, inquisidora, del canónigo sucumbió ante la belleza melancólica de Sor Juana Rosa” (Ciudad lejana: 57) que acto seguido se abandona a una histriónica relación que le practica la Santa con sus “labios sensuales y carnosos” (Ciudad lejana: 60), mientras musita: “Sor Juana llegarás al reino de las flores” (Ciudad lejana: 61). O “Cristo Rey”, donde el bandido desafiante, Bautista Semblantes, apodado Cristo Rey, es conducido a la horca ante la mirada de la ciudad, aun cuando la muchedumbre lo aclama con pasión, pues es acusado de diversos delitos, entre ellos de escupir al cuerpo del Señor y de haber robado a la Iglesia y a la ilustre familia Castañeda. El texto, lleno de duplicidades y de ironías, presenta el desafío del orden social y actualiza el conflicto irónico y jocoso entre pueblo y aristocracia, presente en similares historias de ejecuciones reales de la Colonia. Ambos pueden ser arquetípicos de esa época virreinal, pues como señala Mercedes Mafla:

Estamos en el momento en el que las colonias españolas vivían una auténtica secularización de la mística, una especie de estetización de la vida cotidiana. Vivir en un teatro permanente (el *theatrum mundi*) era la regla, de ahí- que tanto Juana Rosa como Doña Celestina o Bautista Semblantes (autoproclamado Cristo Rey) lleven nombres motivados, nombres que nos remiten a una duplicación evidente (Mafla: 56).

Dentro de ese mundo recobrado y que va trabando la ciudad de Vásquez otros aristócratas del pasado se adaptan mal al paso del tiempo, e incurrir en la marginalidad, como son los casos de los personajes centrales de “Angelote, amor mío” y “Roldán, el misterioso”. El primero constituye un gran hallazgo como construcción narrativa, lo que explica también el reconocimiento que obtiene en México en 1980, en el concurso de la revista *Plural*. Ese gran monólogo, lleno de desesperación y dependencia, de un sujeto masculino, antaño sexualmente sometido al fallecido<sup>4</sup>, que va

identificándose poco a poco como antiguo secretario, y que ahora ejerce como médico ginecólogo, constituye una excelente pieza de lenguaje trabajada al mismo tiempo con empeño musical. La sorpresa, el contraste, son características de éste y otros personajes del mismo libro; maldad y ternura se aúnan, y ello se despliega muy especialmente a la hora de la evocación del personaje central de este cuento en una deliberada confusión entre lo sexual y lo religioso que explica bien la sumisión del narrador: “Arcángel anal, ojo de Dios persignando tus vicios” (*Ciudad lejana*: 66). Pero no sólo eso, se observa que el escritor entra también en el juego intertextual que aprovecha para sumergir al personaje evocado en su ámbito ciudadano, como homenaje evidente a uno de los grandes narradores de su país, Pablo Palacio: “Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual” (*Ciudad lejana*: 66)<sup>5</sup>, así- como posteriormente el sujeto narrativo, que se reconoce como “un medicucho que explora, día a día, la vagina de tus vírgenes” (72), se identifica con la conocida expresión de Onetti: “Yo ahora soy un hombre tranquilo, solitario, que fuma en medio de la noche”<sup>6</sup> (*Ciudad lejana*: 70). De este modo ambas referencias literaturizan y distancian pero también conectan a sus criaturas con la tradición a la que pertenecen.

A esta conexión umbilical se añade un excelente dominio del lenguaje evidenciado en todos los relatos, pero especialmente en este cuento, “Angelote, amor mío”, que no sólo hace explícitas las dificultades del narrador en cuanto a su memoria (“Bruma de óngel que te has disuelto en la memoria de la ciudad” *Ciudad lejana*: 77), sino también en su traspaso a la palabra, dentro de una articulación metaliteraria. Por eso acabará confesando las dificultades de plasmación (“Yo soy tu fiel servidor, pero no estoy seguro que sea tu fiel contador” *Ciudad lejana*: 77) que se concitan en el despliegue de rigurosas potencialidades escriturales, pues el relato adopta una estremecedora ambigüedad desde la que el personaje evocado se nos comunica también mediante procedimientos lingüísticos especialmente efectivos, como los ingeniosos eufemismos y paranomasias: “Un arcángel mostraba su sexo a punto de reventar: acólito como yo en noches de hambruna” (*Ciudad lejana*: 68); “que mi pene porfiando entrara y empujase con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar” (*Ciudad lejana*: 69); “mientras hundía aún más mi campanilla en tu altísimo campanario” (*Ciudad lejana*: 76), frases que hiperbolizan carnavalescamente los contactos sexuales. Es evidente que el personaje de Angelote es siempre producto de una ciudad y se debe a un entorno con el que umbilicalmente está unido, el del universo global de la escritura de Vásquez, por ello resulta inevitable la conexión con una misma familia, la aristocrática familia Castañeda, emblemática del espacio creado en torno a ese mundo venido a menos, tal y como se puede observar en todos los relatos de *Ciudad lejana*.



Pero sin duda, si queremos buscar un personaje productivo para la construcción de la ciudad de Vásconez es el de Roldán. Presentado en el cuento titulado “Roldán, el misterioso” por el capitán Romero como “Roldán, el misterioso: un hombre maltrecho y medio paralítico” (*Ciudad lejana*: 102) y también como “el astuto soplón con quien frecuentaba ciertos sitios, lo guiaba por la ciudad, conseguía información de primera mano y nunca pagaba a las putas” (*Ciudad lejana*: 102), Roldán remite, por un lado, al pasado de decadencia pero también al presente abyecto de la ciudad. En él decadencia y marginalidad han llegado a su coincidencia pues, procedente de la renombrada familia Castañeda, se ha convertido en el “rey indiscutible de la noche, las putas, los abismos de la luna y la ciudad” (*Ciudad lejana*: 109). Es así- como Roldán representa el corazón mismo del recinto urbano, sus insólitos y degradantes sucesos, en medio de los cuales no puede evitar padecer una enfermiza soledad, aunque al mismo tiempo los fantasmas de sus sueños evocan a antepasados ya conocidos y temidos, como el perfil aguileño de su abuelo, los retratos de la casa colonial, las porcelanas y los gobelinos del salón. Ello fortalece su memoria, temerosa y acomplejada, frente a ese abuelo amenazante, el coronel Juan Manuel Castañeda, que cobra vida entre las sombras del pasado: “otra vez el Coronel acuñado como una moneda en su memoria” (*Ciudad lejana*: 105). Un abuelo al que todos temían porque se había impuesto como invencible conquistador en la Región del Valle, con sus arrogantes galopadas en las que demuestra la superioridad de los caballos frente a todo ser humano, y desde luego del propio Roldán, minusválido desde niño. Y ser deforme en una casta aristocrática implica también un esfuerzo suplementario de afirmación, una necesidad de buscarse a sí- mismo. Es así- como este personaje, inútil para el esfuerzo físico, y rechazado por la opinión del abuelo, llegará a odiar a los caballos y cuanto ellos significan de poder y alcurnia social, y en consecuencia a la vida misma, en la que se siente perdedor. La ciudad a la que llega (“Una ciudad sin horizonte: una ciudad colgante como los altares de sus iglesias” *Ciudad lejana*: 115), es así- el único asidero para un hombre, que cargado con un maletín de plástico y sus torpes muletas, se interna en todos los estratos de la sociedad, y en cuya trayectoria, que exige el exacto dominio de sus sentimientos, un tú que duplica su interioridad le convence de apostar por el futuro: “compensarás esa impresión adueñándote de la ciudad y sus enigmas. Y tú pensarás, Roldán — rey indiscutible de la ciudad, los naipes y el billar— pensarás que después de todo eres el misterioso Roldán” (*Ciudad lejana*: 114).

Esta figura de Roldán, que se trasvasa a otros textos del ecuatoriano como “Un resplandor en la ventana”, —incluido en la colección *El hombre de la mirada oblicua*— texto que remite a su primera visita a la ciudad, frente a la cual sopesa su horizonte de perspectivas, (“Divisó por encima de la niebla la ciudad estéril, sin esperanza ni compasión que se levantaba como

un sueño brumoso al pie de la cordillera”, *Hombre de la mirada...*: 31), al descubrir un recinto de pesadilla, violencia y crimen, así- como no puede evitar la referencia a su origen, pues había llegado “con el propósito de escapar a la tiranía del viejo Coronel, el veraz, el que tiene y tenía las llaves de estas tierras” (*Hombre de la mirada...*: 29). Del mismo modo Roldán retorna en otro relato, “Crónica de la sangre” (*Hombre de la mirada...*: 67 y ss), en el que, con la excusa de indagar en un asesinato por él cometido, se desgrena la amplia crónica familiar de los Castañeda, sobre todo de los abuelos, esos grotescos personajes emanados de tiempos lejanos, entre los que se cuentan la famosa abuela adicta a la morfina que el Coronel obtenía para los caballos del hipódromo. Y tras definir esa crónica la actitud arrogante de una familia que se proyecta en la intocada diferencia de clases, con el temor a mezclarse con los sirvientes, se apunta el fracaso de la trayectoria familiar en la figura de Roldán, quien, tras trasponer esa barrera de clase, culmina su transgresión en un hondísimo odio al abuelo. Esta figura se convierte en punto de fundamental enlace para ir tejiendo el ambiente total de esa ciudad que es en definitiva lo que persigue la narrativa total del escritor ecuatoriano, una ciudad que aún pasado y presente, y cuyo presente es consecuencia del pasado. Por eso el personaje de Roldán va siendo diseñado y retomado en momentos varios de su vida en otros textos, aunque es en su última novela, *La sombra de apostador* de 1999, donde se recuerda su pasado, se reproducen anécdotas vividas y se nos muestran sus rasgos con mayor dimensión, con el objetivo de completar y acentuar la dimensión de su maligno carácter. Es así- como partiendo del momento de su salida de la cárcel, Roldán va a involucrarse en otro hecho delictivo, el asesinato del jockey Aníbal Ibarra que trabaja en el hipódromo del Coronel, acto del que decide programar “una acción perfecta, una auténtica obra de arte” (*La sombra del...*: 40), aunque al final, y tras varias peripecias, encuentra el amor de Lena, la mujer extrañamente vinculada a la muerte y que supone para él la constatación de lo perezado.

Otros varios personajes pueden citarse dentro de estas recurrencias del mundo de Vásconez, pero aparte del fotógrafo Félix Gutiérrez que, procedente de “Eva, la luna y la ciudad” de *Ciudad lejana*, declara su nombre en “Café Concert” (*Un extraño en el puerto*: 76), y pasa a integrar el espacio de otra de sus novelas, como es el caso de *La sombra del apostador* (14), el personaje más capital y sugerente que compone ese espacio urbano es el Doctor Kronz. Con una renombrada ascendencia que se puede remontar al famoso Díaz Grey de Onetti, su aparición en el “El Jockey y el mar” de *El hombre de la mirada oblicua* nos lo diseña ya en su consultorio contemplando la ciudad desde arriba y presa de un oscuro sentimiento de nostalgia:

Pedía verse a sí mismo andando por las calles de Praga, contemplando las maniobras de una barcaza en las tranquilas aguas del Moldava y visitando otra vez sus casitas bajas, su gente, que tenía algo de silenciosa, de patriarcal y soñolienta. En las noches de invierno podía ver el vaho subiendo hasta las inmediaciones del cementerio judío donde la muchacha pálida y terrible estaría esperándolo con una rosa roja en la mano (*El hombre de la mirada...*: 10).

Su origen, Praga, las recurrentes imágenes a las aguas del Moldava, y la muchacha del cementerio judío serán después elaboradas con mayor amplitud en su novela *El viajero de Praga*, procedencia que, como resulta evidente, también lo religa al famoso Josef K. de Kafka y lo diseña como un solitario y errante buscador, convencido de que no hay fórmulas verdaderas contra la muerte y la desdicha (*El hombre de la mirada...*: 10). Esto último es lo que lo relaciona, en el cuento titulado “El Jockey y el mar”, con el jockey Lagos, con el que, todos los jueves, juega una partida de dados, pero cuya inesperada muerte le hace recordar, e incluso adivinar, la vida de su amigo, tan próximo al mundo del Coronel, que sigue rigiendo con despotismo su vida y actividades: “Aquel hombrecito tímido, tan orgulloso de su pasado, a menudo le hizo ciertas confidencias acerca de su vida con el Coronel y el hipódromo de La Carolina” (*El hombre de la mirada...*: 10). Lagos como Kronz en la novela de *El viajero de Praga*, se presupone como un deseoso de la utopía, ese horizonte de utopía que viven los habitantes de las grandes urbes y que lo lleva a la evasión hacia los grandes espacios: “Quiero andar descalzo por una playa llena de sol y recorrer otra vez esos prostíbulos, donde siempre hubo alegría, donde se respira otro aire, Doctor”, deseo que más sintéticamente está expresado a continuación en una frase casi emblemática de su trayectoria: “Y luego el mar se me abrió en el horizonte...” *El hombre de la mirada...*: 19-20). Aunque previamente deberá cumplir su destino, liberarse del resentimiento que le corroe y lesionar los bienes (matar la yegua) del Coronel. Gran perdedor, el jinete trunca su destino en la muerte, y la figura de doctor Kronz comienza a partir de ahí- el mismo desarrollo (“Su amistad con el jockey había empezado cuando la vida quiso que tuvieran idénticas miserias: entonces los juntó como se juntan dos dados sobre una mesa” *El hombre de la mirada...*: 21)., para justificarse y hasta apuntalarse con notable dimensión en su primera novela *El viajero de Praga*. Claro que el personaje no se quedará ahí- y traspasa los muros de otros textos en los que con nombre o sin él se da vida a doctores que nos lo recuerdan, es el caso de “El diagnóstico” de *El hombre de la mirada oblicua*, o las varias apariciones de La sombra del apostador<sup>7</sup>.

Como se puede observar son tantas las recurrencias de motivos y personajes en este complejo ámbito urbano que Váscónes imagina que sólo resta reafirmarnos en que, si por algo se puede definir su narrativa, es por el pertinaz intento de tejer ese espacio fundador en el que muchos personajes

pugnan por vivir y convivir con sus tristezas y sus ilusiones fallidas, con sus odios y sus esperanzas. Intento que además se trasluce, como problema de escritura, en la autorreferencialidad que ejerce sobre sus textos, como cuando en el magnífico relato titulado "La carta inconclusa" pone en pie a la inolvidable Anita y ese sujeto narrativo se atreve a reconocer que "si ahora le escribo es porque el recuerdo de lo que construimos juntos es más poderoso que el olvido o la distancia, Anita. Inventamos entre los dos una Ciudad, le dimos un sentido nuevo a sus calles y plazas, fuimos transformando poco a poco su topografía original" (El hombre de la mirada...: 50). O, años después, en las líneas iniciales de La sombra del apostador se reconoce por parte del sujeto narrativo que "Para inventar esta ciudad me ha bastado echarme en la cama con unos cuantos libros y dejar que la higuera vaya alargando sus ramas hasta el borde de la ventana" (La sombra del...: 7). Un mundo, una ciudad, a la que el propio narrador se incorpora como personaje, tal y como puede apreciarse en diversos lugares de sus textos, pero sobre todo en el último título citado La sombra del apostador, donde irónica y unánimemente responde las preguntas típicas de una entrevista radiofónica: "Ciertamente, soy un topo que trabaja perforando las tinieblas e incursiona en el terreno del enemigo. Escribir es algo así- como ejercer la forma más descarada del disimulo" (La sombra del...: 37). Procedimientos de ficción y de escritura con los cuales la obra de este escritor ecuatoriano da muestras de su lucidez, de su capacidad para articular un mundo propio, a la vez que responde a una tradición, latinoamericana y ecuatoriana, y con una muy trabajada escritura que expresa una personal visión del mundo que sin duda seguirá organizándose en sus futuras ficciones.

## NOTAS

- 1 Citaremos por la edición definitiva de 2002.
- 2 "Hay que admitirlo. En América Latina todos somos descendientes de Faulkner" (Querejeta: 28).
- 3 "No podemos desconocer que el pensamiento posmoderno, en tanto manifestación de ese cambio de las condiciones de producción material y simbólica, afecta a la novela histórica de manera particular. Y la afecta no sólo porque una de esas grandes narrativas cuestionadas por el pensamiento posmoderno es la Historia misma, sino también porque la novela histórica ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria una función de afirmación de los valores de la modernidad" (Pons, 1996: 23).
- 4 Juan Valdano lo describe al evaluar los personajes del cuento ecuatoriano como "el cínico homosexual" [...] a quien su compañero lo define como 'una máquina de cardar lana sodomita' (Valdano: 814).

5 “Un hombre muerto a puntapiés’ es el cuento que abre la colección del mismo nombre, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) de Pablo Palacio. El relato constituye una magnífica muestra de la prosa hispanoamericana de vanguardia.

6 La cita recuerda el *leit motiv* del tabaco que se constituye en imagen del enclaustrado hombre de la ciudad en *El pozo* de Juan Carlos Onetti. Al final del relato se concreta de la siguiente manera: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella” (Onetti: 45).

7 En *La sombra del apostador*, aparece en las páginas 56 y 226, entre otras.

### OBRAS CITADAS

Aguirre, Ampuero y otros (2002); *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*, Quito, Paradiso Eds.

Freire Rubio, Edgar (1991); *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, tomo 2, Quito, Dirección de Educación y Cultura.

Gangotena y Jijón, Cristóbal de: “Los amores de Sucre” en Freire Rubio, Edgar, *Quito, tradiciones*. (1991); 115-121.

Mafla, Mercedes: “El exilio interminable” en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*. (2002): 45-130.

Ponce, Javier: “Javier Vásconez, atado a una máquina de escribir” en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica* (2002): 11-14.

Pons, María Cristina Pons (1996): *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XIX*. México, Siglo XXI.

Palacio, Pablo (1927): *Un hombre muerto a puntapiés*, Imprenta de la Universidad Central de Quito.

Onetti, Juan Carlos (1969): *El pozo*, Montevideo, Arca, 5ª ed., 1ª ed.: 1939.

Querejeta, Alejandro: “La felicidad está pasada de moda”, [entrevista al autor] en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*. (2002): 20-41.

Tinajero, Fernando: “Rupturas, desencantos y esperanzas ) Cultura y sociedad en el Ecuador: (1960-1985)” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 807-808.

Valdano, Juan: “Personajes y entorno del cuento ecuatoriano contemporáneo” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 810-818.

Vásconez, Javier (1989): *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Eds. Libri Mundi.

Vásconez, Javier (1998): *Un extraño en el puerto*, México, Alfaguara-Eds. Libri Mundi.

Vásconez, Javier (2001): *El viajero de Praga*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed: 1996, Quito, Alfaguara, Libri Mundo.

Vásconez, Javier (2002): *La sombra del apostador*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed: 1999, México, Alfaguara.

Vásconez, Javier (2002): *Ciudad lejana*, Edición definitiva. Quito, Alfaguara. 1ª ed: 1982: Quito, El Conejo.



## AUTOBIOGRAFÍA Y (DES)FIGURACIÓN EN LA OBRA DE JUAN GOYTISOLO

**Juan Francisco Ferré**  
Universidad de Málaga

“Reading is comparable to a battle of wits in which both parties are fighting over the reality or fictionality of their discourse, over the ability to decide whether the text is a fiction or an (auto)biography, narrative or history, playful or serious.

The status of the reading performance thus remains perilously poised between being a simulacrum and being the real thing”.

Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*

### INTRODUCCIÓN: EL MOMENTO AUTOBIOGRÁFICO

**E**l auge reciente de la teoría y la práctica de una literatura de corte autobiográfico, propiciado entre otros motivos por el acertado cuadro teórico proporcionado por los trabajos de Philippe Lejeune, podría responder también a factores extraliterarios.

La tan cacareada como inverificable muerte del sujeto, la desaparición de las grandes narrativas, la desposesión que acompaña hoy, en una sociedad de masas e información, toda experiencia de la subjetividad, etc., todo este conjunto de tópicos más o menos mediáticos, lo que se ha denominado la *episteme* posmoderna o el “posmodernismo”, sin más, estarían detrás del surgimiento de una práctica de discurso autobiográfico y de un marco teórico legitimador del mismo.



Acabada la historia, en el sentido marxista o burgués de la expresión, contaminada la realidad más inmediata por ficciones proliferantes o simulacros publicitarios, reducida la experiencia del sujeto a su *performatividad* interpersonal, o a su agenciamiento más o menos logrado con tecnologías o prótesis que le confieran una existencia social con ciertas garantías de éxito profesional o sexual, limitada la experiencia del mundo a tratar diariamente con simulacros audiovisuales y su conocimiento concreto a prácticas institucionales más o menos turísticas o prefabricadas, ¿qué otra narrativa nos quedaría sino la “micronarrativa” que pone en pie y le atribuye realidad a un sujeto noqueado por todos estos fenómenos incontrolables y cotidianos?

La práctica autobiográfica respondería por tanto, nos guste o no, a una arraigada necesidad de seguir creyendo en categorías “ontogénicas” como la identidad personal, la experiencia formadora, la educación vital, la historia significativa, etc., absolutamente desmentidas y desacreditadas por el desarrollo unilateral de las sociedades más avanzadas. ¿Cómo creer todavía en que detrás de todo consumidor insatisfecho, modelo libidinal de la subjetividad contemporánea, existe todavía un sujeto genuino de discurso, capaz de decir “yo” con un mínimo de credibilidad vivencial?...

A la ficción de una respuesta válida a esta pregunta lleva años proponiendo un a solución provisional y limitada la teoría y la práctica de una escritura autobiográfica, con todas sus variantes y subespecies, centrada en el yo y en la constitución del yo. En todo caso, de todo este precipitado balance y del contraste entre este contexto hostil y esas teorías y prácticas aludidas, extraeríamos la casi definitiva convicción de la inevitable ficcionalidad del yo y su producción discursiva.

En este sentido, abordar la práctica diarística de Juan Goytisolo (en adelante, despersonalizado como JG) sólo respondería a la necesidad de enfrentar en el marco de su obra los dos extremos de esta experiencia escindida: las categorías de la subjetividad y el mundo afirmadas y negadas (*descontextualidad*) en un proceso de (auto)destrucción mutua que es también de (auto)reconstrucción y (auto)regeneración de ambos en otro nivel de comprensión y de relación (*autotextualidad*). Considerando, como Lejeune (1975), que uno de los principales problemas teóricos al estudiar lo autobiográfico es fijar correctamente “la place et la fonction du texte autobiographique dans l’ensemble de l’oeuvre d’un auteur” (p. 8).

El soporte autobiográfico de la obra de JG (su componente “autodiegético”) sería entendido como primera fase de la empresa de deconstrucción emprendida por ella misma: crear, y no sólo recrear, el referente imprescindible, la figura, la personalidad, los hechos o acontecimientos, las versiones, en suma, sobre las que va a actuar en su obra narrativa y a partir de los cuales entender las transgresiones y subversiones que va a someterlas implacablemente. Sólo así, mediante el afrontamiento

descarado y abierto de los contenidos autobiográficos, existenciales, en un proceso que llamaríamos con de Man (1984) de “formalización estética”, puede esta obra singular alzarse a niveles distintos de participación en la realidad, si no en lo real, precisamente a través del desmantelamiento mismo de las rígidas categorías que preservan la integridad de ésta.

Por eso no nos resulta del todo convincente la afirmación del profesor Manuel Alberca, a pesar del extraordinario interés y las valiosas conclusiones de su lectura del díptico autobiográfico de JG, cuando afirma percibir al final de *En los Reinos de taifa* (1986, en adelante, *Reinos*) “una imagen rotunda y mitificada, un personaje pleno de sí mismo, realizado en su triple y armónica ruptura” (1993, p. 269). Esto sería así en cierto modo, si no tuviéramos en cuenta la incesante labor de “deconstrucción” llevada previamente a cabo sobre dicha imagen, desmitificada sin contemplaciones en tantas de sus novelas anteriores y posteriores. Precisamente, esa imagen altamente definida (“de talla sobrehumana”, *ibid.*) que el profesor Alberca percibe tan negativamente es el sustrato mismo o el sustento, si se quiere, con el que establece un feroz vínculo de agresión o del que se nutre sin complejos el resto de la obra de JG, la así llamada de “ficción” (frente a la posible caracterización como obras de “dicción”, conforme a la terminología textual de Gerard Genette (1991), tanto de *Coto vedado* (1985), en adelante *Coto*, como de *Reinos*).

Invirtiendo los términos de Paul de Man (1984), uno de los vectores ideológicos de nuestro análisis parcial, esa *figuración* paradójicamente posterior (la procurada por el díptico autobiográfico y su contundente efecto de realidad sobre su propio autor) era imprescindible para comprender la radical *desfiguración* del personaje (muy lejos de esa “fatuidad” y “soberbia” que el profesor Alberca le atribuye también al personaje “autógrafo” y que habría que comprender más bien como una postura irónica, la mordaz caricatura del clásico relato de formación (*Bildungsroman*), trastrocado ahora en historia de una “deseducación”) emprendida por esa otra fracción novelística o narrativa de su obra que, a nuestro juicio, ocuparía, sin embargo, la casilla central del proyecto literario de JG entendido como un sistema cerrado aunque inconcluso o en expansión.

Nuestro estudio, circunscrito casi exclusivamente a la práctica diarística concebida por otra parte como una ausencia textual, un centro de anulación existencial, procede por tanto de una aproximación a la obra de JG fundada en un esquema preestablecido. Comenzaría, así, con la negación de la realidad *extratextual* del autor (*Las semanas del jardín* (1977), en adelante *Semanas*), para proseguir el análisis más cronológico desde el distanciamiento ideológico (*Reinos*), para acabar afrontando dos aspectos decisivos: el nuevo compromiso con la realidad política (*Cuaderno de Sarajevo* (1994) y *Argelia en el vendaval* (1993), en adelante, *Cuaderno y Argelia*, respectivamente) y la vivencia sexual (*Coto y Reinos* otra vez), y su

*deconstrucción* sistemática (por un lado, *Paisajes después de la batalla* (1982), en adelante, *Paisajes*, y *El sitio de los sitios* (1995), en adelante, *Sitio*; por otro, *Carajicomedia* (2000)).

La interacción dialógica de ambas modalidades o registros de escritura convierte a la literatura de JG en una empresa creativa ejemplarmente desmanteladora de mitos románticos, concepciones sustanciales de la persona y demás prosopopeyas de la individualidad más o menos burguesa o pequeño-burguesa; la refutación irónica de la categoría humanista de la subjetividad, y del mundo resultante de la proyección de aquella sobre éste, y su validación o refundación a un nivel diferente, fundado en lo diferenciando o lo diferencial más que en las semejanzas o las pertenencias, sería uno de sus objetivos principales, sin por ello dar nunca por resuelto el conflicto real entre escritura y mundo o escritura y subjetividad.

O bien, por el contrario, considerar que la escritura de Goytisolo no responde en absoluto a los cauces habituales de la narrativa autobiográfica, a pesar de su integración en aquella de procedimientos o motivos pertenecientes a ésta, sino a los de la narrativa literaria en cuanto negación de la ficción de los hechos y no de los hechos de la ficción en un proyecto de creación literaria definido por su autor, sin embargo, como despojamiento de toda tendencia “novelera” (*Coto*).

## FIGURACIÓN Y DESFIGURACIÓN

Antes de empezar esta aproximación asintótica, más bien evasiva, valga la paradoja, a la práctica diarística de JG, conviene elucidar la función de figuración y desfiguración que venimos atribuyéndole a la escritura autobiográfica en general, partiendo de los presupuestos argüidos por Paul de Man en su conocido ensayo “Autobiography as Defacement” (1984).

Desde el principio, de Man cuestiona que los conceptos barajados habitualmente a la hora de hablar de literatura o escritura autobiográfica sean tan simples como algunos de sus defensores más prestigiosos (v.g. Philippe Lejeune) le reconocen con demasiada facilidad. Antes bien, entiende que algunas de esas asunciones o presunciones resultan cuando menos “altamente problemáticas”, como si dar por zanjadas determinadas cuestiones formales bastara para resolverlas.

Uno de los argumentos más potentes (no olvidemos que el libro en que se incluye el ensayo se titula precisamente *The Rhetoric of Romanticism*) es la consideración de la escritura autobiográfica en sus probables orígenes como un fenómeno preromántico o romántico (con el infalible Rousseau a la cabeza), y ligada por tanto al ideario estético de desmedida exaltación del yo, en confusión plena con las inabarcables dimensiones del mundo característico de este movimiento filosófico y literario (si a una época

narcisista como la nuestra, de paroxismo individualizador inducido paradójicamente por un contexto normalizado y masificado, le corresponde también como modo propio o género más genuino la forma autobiográfica, en cuanto acreditada variante documental, lo mismo que la crónica factual o la investigación periodística, hemos intentado plantearlo rudimentariamente más arriba, y alguien de tanto crédito como Gerard Genette (1999) parece corroborarlo así, con sugerentes matizaciones, en uno de sus últimos libros).

No es nuestra intención repetir aquí, sin embargo, los enredados razonamientos desarrollados por de Man para abordar esta cuestión que desborda ampliamente nuestro marco teórico (no conviene olvidar que nuestro objeto de estudio se reduce al subgénero autobiográfico conocido comúnmente como “diario”). Pero sí recuperar el concepto de “desfiguración” como efecto textual indesligable de la práctica autobiográfica y reducirla a su figura principal en la cadena tropológica, aquella que fundamenta decisivamente nuestro conocimiento del yo y del mundo, la *prosopopeya*: “the trope of autobiography, by which one’s name... is made as intelligible and memorable as a face” (p. 76).

Hemos dicho “efecto textual” y deberíamos añadir también “figura de lectura”, pues como añade de Man: “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (p. 70). Este momento especular de la conflictiva relación entre lector y escritor, como asegura de Man, no es propio por tanto sólo de los textos calificados paratextualmente como autobiográficos. Valdría para caracterizar cualquier texto (re)conocido y fundar modos de lectura más activos y participativos, menos especulativos, en cualquier otro género o modo de discurso (véase más arriba el epígrafe “demaniano” de nuestro estudio para completar esta desafiante idea de la lectura que preside nuestro acercamiento a la obra de JG).

No obstante, también pensamos que la irrefutable argumentación de Paul de Man resulta más fácil de aplicar en autores como Wordsworth (motivo central del ensayo citado) que en autores como JG, cuyo empleo tanto de los modos de “ficción” como de los de “dicción” complica notablemente la recepción y favorece toda suerte de malentendidos y confusiones (tanto textuales como extratextuales) al situarse en las lindes genericas o en el intersticio de unos y otros, allí donde se solapan ilusión referencial y estrategia retórica o elocutiva.

No es lo mismo, nunca nos cansaremos de decirlo, poner en práctica unas categorías teóricas y un sofisticado aparato de análisis sobre discursos literarios que podríamos calificar de “ingenuos”, sin forzar demasiado la limitada metáfora de Schiller, que hacerlo con discursos más indómitos o reacios a la domesticación, textos fuertemente creativos que comparten con sus correlatos teóricos una mayor afinidad de modos y procedimientos que la reconocida habitualmente por los asiduos practicantes de estos últimos

(sobre todo si a aquellos los peina y despeina constantemente el viento de la ironía o la parábasis, volveremos una y otra vez sobre esto).

## EL MONIGOTE DE CARNE Y HUESO

Como prueba de lo afirmado, basta con echarle un vistazo a la portada de la primera edición española de *Semanas* (cuyo título completo procede, por cierto, de la enigmática obra, probablemente una novela dialogada de índole italianizante, anunciada por Cervantes en el prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, fechado pocos días antes de su muerte, y no plagiado del libro homónimo de Sánchez Ferlosio, como algún crítico malintencionado se ha atrevido a insinuar). Dicha portada reproduce una fotografía de ambiente doméstico marroquí donde un individuo sospechosamente parecido al JG que todos, más o menos, hemos visto en la realidad o en la televisión, contempla con curiosidad poética el grácil paseo de una cigüeña por la estancia que los acoge a ambos sin escándalo.

La presencia del ave zancuda en la portada se explica inicialmente, una vez leído íntegramente el libro, por su remisión a uno de los relatos incluidos en el capítulo de la *Segunda semana* (la obra se desarrolla durante tres semanas en total): “AÍN – Los hombres-cigüeña”. Usando del “paratexto” de la portada del libro para “autoincluirse” o incorporarse en la narración que uno de los narradores-lectores realizará ante el Círculo de colegas, consigue JG una identificación metafórica con el protagonista del relato en función del tema compartido de la (e)migración, la expatriación o el exilio, según optemos por una interpretación socioeconómica o política de tan dramático hecho, sublimado en el curso del relato en vuelo o sobrevuelo ornitológico (motivo místico o metafórico que, como se recordará, tramaba ya el texto de *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), en adelante, *Virtudes*).

Si pasemos después al examen detenido de la solapa izquierda o principal nos llevaremos la relativa sorpresa de que reproduce otra fotografía, esta vez en blanco y negro y en primer plano, del rostro del mismo individuo reconocible que antes contemplaba el paso natural de la cigüeña en la portada, sonriendo ahora a la cámara o al fotógrafo, nunca se sabe con nuestro autor. La sorpresa aludida derivaría más bien del extenso texto “biográfico” que se extiende a los pies de la foto, más bien banal, por otra parte. Dicho texto copia *verbatim* las palabras del capítulo que cierra conjeturalmente el libro.

Una vez más las relaciones entre texto y paratexto se disuelven, o entran en una vinculación anómala, un bucle indecible de causalidad y origen. ¿Qué fue antes, la redacción del capítulo que clausura provisionalmente el libro o la del texto que funciona como reseña biográfica destacada en la solapa? ¿Existe una realidad extratextual del supuesto autor al que se

refieren esos dos textos literalmente idénticos? Si leemos el texto completo al que nos referimos, comprobaremos que el tal autor es una invención o mixtificación del “Círculo de lectores” (compuesto de un sistema alterno de narradores y narratarios “intradiegéticos”, por emplear la útil terminología de Genette) que está en el errático centro de la compleja (meta)ficción de la novela. El texto duplicado dice así:

“El Círculo de Lectores del Poeta, antes de disperarse, inventó un autor: Después de prolongadas discusiones en las que sus miembros lucieron vastos conocimientos etimológicos, históricos y lingüísticos, forjaron un apellido ibero-eusquera un tanto estrambótico, Goitisolo, Goitizolo, Goytisolo – finalmente se impuso el último –, le antepusieron un Juan – ¿Lanas, Sin Tierra, Bautista, Evangelista? –, le concedieron fecha y lugar de nacimiento – 1931, año de la República, y Barcelona, la ciudad elegida por sorteo, escribieron una biografía apócrifa y le achacaron la autoría – ¿o fechoría? – de una treintena de libros. En el momento de la despedida, cuando estaban ya hartos de la ficción de aquellas semanas en el jardín y suspiraban por volver a sus hogares y familias, le compusieron un rostro con distintas imágenes en un astuto montaje en sobreimpresión, y lo pegaron, para rizar el rizo, como un *monigote*, en esta solapa” (solapa principal reproducida en la p. 175, y viceversa; la cursiva es mía).

Como comprobamos, el juego metaficcional al que JG somete las categorías tradicionales de la narración en esta novela (discontinuidad diegética, multiplicidad de perspectivas, polifonía de voces narrativas, ordenación alfabéticamente *extranjera* de los relatos, etc.), se prolonga de un modo aún más lúcido, lúdico y consecuente con el tratamiento de la figura aparentemente “extradiegética” del autor, esto es, la instancia autónoma que certifica la veracidad o responsabilidad del texto en relación con la referencia extratextual.

La planificada falsificación de la personalidad del autor, referida a todos y cada uno de sus datos vitales, incluyendo nombre propio y apellidos (recordemos, en relación con esto, la cita de Man acerca del “tropo de la autobiografía”, con el que “el nombre propio se hace tan inteligible y memorable como un rostro”), se convierte así, sin embargo, en una paradójica afirmación de su realidad tangible al coincidir punto por punto con lo que aun el lector más ingenuo o desinformado del libro conoce del supuesto autor del libro. El deslizamiento entre ficción y realidad se produce por tanto en el borde, a lo largo del filo fronterizo que las separa y vuelve contiguas al mismo tiempo, como un pliegue, y permite un intercambio provechoso, permeación u ósmosis fecunda, entre ambos niveles o planos ontológicos.

En ningún momento, pretendería JG con semejante estrategia afirmar la absoluta prioridad de una categoría sobre otra, sino afirmar sus lazos

indesligables a través de su relativización recíproca. Lo autobiográfico de su obra, y no sólo de esta novela, se comunica por esta vía con los elementos ficcionales que también la constituyen, y viceversa, en una suerte de arabesco o anillo moebiano que no admite fáciles soluciones terminantes, por más que algún crítico haya querido zanjar la cuestión mostrando su increíble desprecio hace esta obra amparándose en la insoportable omnipresencia de su autor, cuando quizá debiera haberlo hecho en razón de su omnímoda ausencia programada.

Tampoco sirven estas consideraciones para mejorar la valoración positiva o negativa que unos u otros, defensores o detractores del proyecto literario de JG, le otorgan. Ni el carácter testimonialmente autobiográfico, ni el inevitable juego dialógico de rostros y máscaras (acertadamente analizado por el profesor Alberca (1993) en su ensayo sobre la función mitificadora y las distorsiones fabulosas de la memoria), se excluyen mutuamente, antes bien: lo autobiográfico sólo trasparece gracias al enmascaramiento y simultáneo desenmascaramiento de la figura y personalidad del autor. La categoría de lo ficticio funciona sólo gracias a la presencia constante y previa de lo autobiográfico (véase, en este sentido, la trama paralela de *Don Julián*, *Juan sin tierra*, *Paisajes*, *Makbara*, etc., hasta esta *Carajicomedia* de reciente y clamorosa factura).

Esta sería la paradoja categórica que neutralizaría toda comprensión reductora de la obra de JG, en función de uno u otro concepto teórico, y la única que permitiría entender y valorar correctamente su radical originalidad en el panorama de la posmodernidad española y europea.

Valgan las siguientes informaciones secundarias como datos adicionales que corroboran negativamente algunas de estas aserciones. Primera, la tenaz recurrencia del carácter apócrifo de *Semanas* en las solapas respectivas de *Cogitus interruptus* (1999), y *Carajicomedia*. Segunda, la incorporación en *Semanas* de un narrador que hace ostensible su desapego absoluto a la literatura de JG al hablar de sus preferencias literarias y mencionar “ese conde don Julián sobre el que tantas y tan cargantes tesis se han escrito” (aunque no cabe duda de que las partículas ponderativas estarían introduciendo de manera subrepticia exactamente la idea contraria, la importancia más o menos objetiva del texto aludido). Tercera, y última, la inequívoca presentación autoral de la edición francesa del libro en octubre de 2000: ahí sí que JG no ha querido apostar tan fuerte como en la edición española y ha preferido no poner a prueba la paciencia del experimentado público francés, lo que no omitió hacer con el quizá más hostil o descreído público español.

## EL NOMBRE (IM)PROPIO

Como venimos repitiendo en este estudio insistentemente, la indesligable vinculación del nombre propio con la textualidad autobiográfica (“Un nom réel a une sorte de force magnétique; il comunique à tout ce qu'il touche una aura de vérité”, según Philippe Lejeune, citado por el profesor Manuel Alberca (1999)) encuentra en la obra de JG un tratamiento enormemente original, como lo demuestran casi todas sus novelas desde *Señas de identidad* (1966) en adelante. No obstante, si hay algún apoyo real, un cimiento biográfico que anuncie una virtual disolución de la personalidad de JG, la impugnación de su propia relevancia pública, es la graciosa anécdota más o menos apócrifa contada en *Coto* sobre la existencia en Cuba de otro Juan Goytisolo con el que el autor establecería una relación de doble irónico y simbólico, en la línea del “Je est un autre” de Rimbaud (veta textual también estudiada por Lejeune en su libro del mismo título) o del “Je suis l'autre” de Gerard de Nerval. Nos cuenta sucintamente JG, reprimiendo apenas la carcajada:

“En 1962, durante una breve escapada a la villa de Trinidad, cercana a Cienfuegos, oí hablar de otro Juan Goytisolo, *famoso por sus artes de brujería, que acababa de refugiarse en el monte* huyendo al parecer de la furia de algún marido ultrajado” (p. 15).

Si nos detenemos en los aspectos subrayados del doble nominal y desiderativo de JG hallaremos en ellos, más allá del aspecto aparentemente anecdótico o casual de la mención, una identificación ficticia del personaje discursivo que nos habla de sí mismo en las páginas del libro: un astuto embaucador, transgresor de leyes y huido de la sociedad (el primero de los rasgos, en el caso irónico de JG, neutralizaría por supuesto la importancia vital de los otros dos).

Precisamente, al proceder a identificar su nombre con el de otro personaje conocido sólo por el rumor popular que lo rodea de leyenda, estaría rechazando la superstición de esa función “aurática” de verificación (cuya signatura distintiva la constituye la presencia del nombre) que Lejeune le reconocía en la cita de más arriba, desdibujando por tanto esa “seña de identidad” eficiente que es el nombre jurídico en su vinculación individual, familiar y étnica. Característica de nuestro autor, por otra parte, como señala muy acertadamente Paul J. Smith al hablar de “the fading or dissolution of identity so characteristic of Goytisolo's texts”.

Para despersonalizarse o multiplicarse, no creará JG, sin embargo, un “heterónimo” como han hecho otros escritores conspicuos, sino hablando estrictamente un “homónimo”. Quizá el prefijo (“homo”) de esta última palabra denominativo (fijar el vértigo especular de la identidad y la alteridad en una designación nominal única) que cualquier otro aspecto de la cuestión



que optemos por abordar: “el otro es el mismo”, diríamos trastocando apenas a Borges para acomodarlo a las preferencias afines de JG.

## AUTO(R)ANÁLISIS

No me parecería correcto continuar a la busca de la rebuscada práctica diarística de JG sin mencionar dos pasajes de su valeroso díptico autobiográfico (canónicamente rebautizado por el oportunismo editorial en una edición muy reciente como *Memorias*) en los que ha reflexionado sobre su propio proyecto y le ha conferido una dimensión metaliteraria de gran calado teórico.

En *Coto*, al abordar el tema fundamental del origen traumático de la vocación literaria, afirma JG:

“La vocación literaria mía y de mis hermanos, criados en un medio social y educativo muy poco propicio a priori al cultivo de las letras no puede explicarse tal vez sin la existencia de una necesidad angustiosa de resarcirse de un trauma y decepción tempranos” (p. 233).

Con lo que el autor nos da a entender que su primera propensión, surgida precisamente de la pobreza de opciones de su situación familiar e histórica, fue la de la ficción o el fantaseo literario como evasiones de una realidad adocenada y frustrante. Para los conocedores de la vasta obra posterior de JG, resulta una sorpresa, si no una extraña forma de desmentido, comprobar que uno de los autores menos evasivos o escapistas, más centrados en la audaz exploración de la dimensión lingüística (sincrónica y diacrónica) y estéticamente experimental del yo, partiera de una concepción literaria tan socorrida y frecuente en otro tipo de narradores menos ambiciosos o atrevidos.

Por otra parte, es al final de *Reinos* donde JG va a declarar algo que resulta de extraordinaria importancia para todas estas cuestiones que estamos tratando. Al confirmar la imposibilidad de que la memoria pueda “fijar el flujo del tiempo ni abarcar la infinita dimensión del espacio”, no sólo estaría subvirtiendo la disposición convencional del discurso autobiográfico al situar al final la *captatio benevolentiae*, como la llaman los sustentadores de una concepción normativa del discurso, o la *excusatio propter infirmitatem*, como gustaba de llamarla el admirado Severo Sarduy; sino que estaría fijando, ahora sí, unos límites muy precisos a la práctica autobiográfica (forzando la relectura crítica de ambos volúmenes en función de esta declaración de insuficiencia y tergiversación involuntaria) y justificando al mismo tiempo su posterior abstención de cualquier pretensión de prolongarla más allá de ese preciso punto de llegada, señalado explícitamente por la clausura del libro.

No obstante, detengamos un momento nuestro discurso y veamos, antes de seguir, la cita completa:

“La infranqueable distancia del hecho a lo escrito, las leyes y exigencias del texto narrativo transmutarán insidiosamente fidelidad a lo real en ejercicio artístico, propósito de sinceridad en virtuosismo, rigor moral en estética. Ninguna posibilidad de escapar al dilema: reconstruir el pasado será siempre una forma segura de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en artera continuidad argumental. Dejar la pluma e interrumpir el relato para amenguar prudentemente los daños: el silencio y sólo el silencio mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad” (p. 309).

Hemos hablado del “punto de llegada” indicado por este final y habría quizá que hablar también de “punto de confluencia” y de “punto de partida”. No olvidemos, es un dato fundamental para nuestro análisis de la total imbricación de ficción y autobiografía en la obra de JG, la confusión ontológica de ambas, que *Reinos* (en concreto, el capítulo “No es moro todo lo que reluce”) concluye por expresa voluntad de su autor reconocido exactamente allí donde comienza *Don Julián*, y no nos referimos, por supuesto, sólo al periodo cronológico (finales de los sesenta) o al lugar geográfico (Tánger), sino al espacio literario autóctono y al proyecto particular que se agazapa detrás de ambos textos. Por formularlo de modo concluyente: de no haber escrito primero el segundo (*Don Julián*), probablemente no habría podido JG escribir el primero (*Reinos*), en una relación de causalidad invertida que subvierte el sentido común de la lógica y supedita en este escritor (quizá también en otros, no conviene impacientarse...) la comprensión de la experiencia vivida a su transcripción lingüística y literaria.

Como señala Paul de Man en otro de sus textos fundamentales (1998), esta vez a propósito de la ironía absoluta y de lo que denomina la “compleja narración negativa” que parecería invalidar la vía del autoconocimiento fundada en la escritura autobiográfica:

“el yo no es nunca capaz de conocer lo que él mismo es, nunca puede ser identificado como tal, y los juicios que el yo emite sobre sí mismo, los juicios reflexivos, no son juicios estables” (p. 250).

El silencio más o menos irónico, por tanto, y la parábasis o *arabesco* retórico a que JG somete el texto autobiográfico (la experiencia “del yo que está por encima de sus experiencias”, Paul de Man (1998)), se imponen exclusivamente a la posibilidad de prolongar el discurso autobiográfico *per se*, como mostraría en *Carajicomedia* al referirse a *Coto* y *reinos* como “autobiografías ficticias” (p. 26). Flagrante desmentido a tener en cuenta

tratándose de un autor que se había caracterizado, por lo menos cuando le interesó hacerlo, como “un hombre resuelto a integrar la escritura en su vida y su vida en la escritura” (*Reinos*, p. 244).

## POLÍTICA DIARÍSTICA

Es curioso comprobar cómo la escasa recurrencia del género “diario” en la obra de JG, reducida estrictamente a *Reinos*, *Argelia* y *Cuaderno*, venga unida en los tres libros a las circunstancias de viaje (y adopte, por tanto, la ambigua forma de un carnet o agenda de viaje) dictado por razones más o menos políticas o ideológicas, no necesariamente militantes. Es conocida la faceta viajera del personaje, y por eso sorprende más comprobar cómo de ninguno de los otros viajes ha dejado un testimonio directamente diarístico (sus frecuentes visitas al mundo árabe, su descubrimiento de Turquía o Irak, Nueva York, etc., sólo han alcanzado el dominio público a través de artículos periodísticos o menciones tangenciales en entrevistas o ensayos).

En el primer caso de los citados, el de *Reinos*, que después analizaremos más en ...

detalle por ser desde muchos puntos de vista, el más relevante de los tres, el viaje a la URSS emprendido en julio de 1965 (cuyo testimonio escrito podría fecharse, sin embargo, veinte años después) marcará su distanciamiento o alejamiento progresivo de las posiciones del marxismo ortodoxo y la izquierda convencional entonces en boga, relatado dentro de unas coordenadas literarias y estilísticas compartidas por la totalidad de la obra en que se incluye. El segundo, *Argelia*, enmarcado dentro de la nueva órbita ideológica de atención al tercer mundo de raíz islámica (donde el conflicto poscolonial entre modernidad fraudulenta, modernización fallida y tradición fanatizada o demonizada resulta clave para su comprensión circunstancial). Y el tercero, *Cuaderno*, que supone una especie de refundición disgregación de los países del bloque soviético (en este caso, la exYugoslavia) y atiende con predilección, sin embargo, a las sangrientas desventuras de la minoría musulmana de Bosnia (en la misma medida, como ya veremos, en que en *Reinos* había relatado su fascinado descubrimiento de Uzbekistán, el “Asia soviética”).

Los dos últimos, escritos en un registro coyuntural de prosa periodística, se estructuran en torno de la intersección del yo de JG, inscrito como observador extranjero en funciones, y los sucesos o circunstancias de la poshistoria contemporánea, entendida en clave de conflicto localizado y periférico (el fin de la “historia” recalificado como el principio de las “historietas”, según diagnosticara José Luis Brea (1991) en su acerba crítica de los pragmáticos análisis de Fukuyama).

De hecho, sólo un año después de su publicación española, *Cuaderno*

hallaría un *pendant* deconstructivo y excepcionalmente lúcido, dada la gran confusión reinante en el tema, en la novela *Sitio*, empeñada en desmontar creativa y críticamente, en la arriesgada línea novelística del gran Danilo Kís (a quien, por cierto, se rinde un velado homenaje en uno de los capítulos), la escritura monosémica de la historia, la lógica criminal en juego, todas las visiones y revisiones interesadas o ingenuas, las mentiras oficiales que sobre el conflicto balcánico se habían sostenido y difundido hasta ese momento (con la honesta inclusión, por supuesto, de las defendidas por el autor en *Cuaderno*).

JG conseguía de ese modo, al complicar exponencialmente su propio discurso inicial (“tal es el poder de la literatura”, p. 183), si no desdecirse abiertamente de su análisis de la situación, mostrar al menos con rotundidad que los discursos humani(tari)stas, normalmente fundados en la falsedad y la hipocresía programáticas de la geoestrategia internacional, no bastaban para conjurar el horror cruento de la guerra y la purificación étnica ni explicar las causas profundas de su inevitable (re)aparición en cualquier otro lugar de Europa (“tal es el límite final de la literatura”, *ibid.*).

Como escribió acertadamente Guy Scarpetta (1999) en su reseña crítica con motivo de la publicación francesa de *Sitio*:

“Le paradoxe est là: ce roman drôle, baroque, insolent, ne cessant d'afficher ses artifices, d'entraîner le lecteur dans un jeu très troublant d'interprétations contrariées, n'en est pas moins capable de produire sur cette guerre (sur ses enjeux profonds) un effet de vérité: indirect, certes, mais au total infiniment plus pénétrant que celui de tous les discours militants dont nous avons à cette occasion été submergés”.

Podríamos concluir afirmando provisionalmente que el empleo de la forma más o menos “diarística” por parte de JG respondería no tanto a necesidades íntimas o personales (en contraposición con la práctica de la propia Monique Lange, sobre la que se apoyará en *Reinos*), como suele ser lo habitual, sino a las drásticas imposiciones de la exterioridad, esto es, a la necesidad de conferir una forma documental y neutra al registro de su encuentro desgarrador con realidades humanas más bien traumáticas.

Por eso, calificar de “diarios” a estos textos es algo aventurado en la medida en que rechazan precisamente la idea de la intimidad asentada y central (podría hablarse en este sentido de “intimidad paradójica” o descentrada) y supondrían por el contrario el único testimonio del choque destructivo o constructivo entre personalidad y paisaje, ligados estrechamente en un lazo enredado: una subjetividad de observador más o menos neutral y un mundo terrible de conflictos étnicos y guerras.

Quizá más que de “diarios” o “antidiarios” (en el sentido establecido por Genette (1999) en relación con la práctica medrosa o dubitativa de Roland Barthes), en el caso de *Argelia* y *Cuaderno*, por lo menos, habría que hablar

de “paradiarios” (o “diarios para”): escritos con una finalidad condicionada ambigüamente desde el palpitante exterior y no dictada directamente por motivaciones íntimas expresas, siempre disimuladas o aludidas al sesgo.

Poco o nada introspectivos, por tanto, extraños a cualquier explicación simplemente psicológica, estos textos presuntamente diarísticos apenas si permiten traslucir aspectos de la persona o figura de su autor declarado salvo en su embrollada relación con el medio o el contexto explorado en su diversidad y también en su avasalladora complejidad (entiéndase en este sentido la presencia enigmática en *Sitio* de un fantasmagórico personaje llamado J.G., significativamente desaparecido en Sarajevo después de una explosión de mortero sin dejar otras pistas o pruebas de su existencia efectiva que una maleta cargada de extraños manuscritos más o menos apócrifos: “todo el caso se transmuta en ficción y yo mismo en personaje ficticio”, p. 87).

Quizá la perplejidad resultante del careo textual de *Cuaderno* y *Sitio* no haga sino confirmar la excéntrica argumentación del profesor Manuel Ruiz Lagos (1993) acerca del modo idóneo de afrontar los escritos de un autor tan poco fiable como JG, optando naturalmente por la vía menos complaciente o trillada:

“deberíamos ser sumamente estrictos en el estudio y análisis de sus escritos: despreciar aquellos en los que se manifiesta realmente – verosímilmente – los que no ofrecen dudas sobre su sometimiento intelectual, sobre su humildad y desprecio de la soberbia de la vida y detenernos en aquellos ambiguos en los que su proclive tendencia al trance poemático le pone en contacto con visiones angélicas, sueños extraños y predicciones augurales” (p. 55).

## EL REGISTRO DE LA DISPERSIÓN

Dentro de las dos coordenadas mayores (el mundo coetáneo, fragmentario y conflictivo, de la guerra y la posguerra frías, y la vivencia caótica, de privacidad paradójica, del versátil sujeto posmoderno) en las que estamos tratando de inscribir la obra de JG con miras a detectar la presencia marginal o secundaria de motivos diarísticos en ella, quizá sea *Reinos* la obra clave, por lo menos la más compleja y reveladora.

Si nos permitimos hablar de “intimidad paradójica” es precisamente porque del cruce de ambas coordenadas, o más bien, de su fusión o intromisión mutuas, surgiría la idea de un mundo desdibujado por la presencia espectacular y exhibicionista de lo íntimo y de una intimidad invadida a su vez por la lógica mercantilizada del espectáculo mundial, a las que no permanecerían ajenas ni la literatura ni la cultura contemporáneas.

En esta “situación” innegable, la afirmación de una vivencia singular o

única, como se ha dicho, no resultaría sólo una imposibilidad lógica sino también poética. De hecho, éste es el motivo fundamental por el cual JG, tomando buena nota de los procesos acaecidos en la (pos)contemporaneidad, no pretendería ofrecer un testimonio individual o solitario que no admitiera la contaminación de la ficción y, sobre todo, al revés de tantos de sus colegas en ejercicio, practicantes aún de cultos solemnes y supersticiones literarias sólo ratificados por el mercado o los medios, la inscripción problemática de esa individualidad despedazada o dispersa en un dislocado orden del mundo lo menos ilusoriamente descrito, esto es, lo más *desideologizado* posible en el sentido tradicional del término, muy sensible, sin embargo, a los nuevos fenómenos emergentes, movimientos sociales y conflictos periféricos que lo sacuden superficial o profundamente, según los casos.

*Reinos* se presenta como la planeada continuación de *Coto* y ambas obras constituyen el díptico autobiográfico que fue tan elogiado como denostado en el momento de su publicación, pero que muy pocos quisieron entender como una pieza decisiva en el trabado armazón de la obra de JG. Si en las dos JG hacía una exhibición, a menudo polémica y controvertida, de su vida o de los aspectos menos conocidos de ésta, los relativos a la decepcionante familia, la infancia fantasiosa, la sexualidad indecisa o vacilante, las relaciones amorosas con Monique, la idiosincrasia masoquista del personaje o los vaivenes de la ideología sostenida en uno u otro momento, no cabe duda que la intención estética o poética de JG no agotaba las dimensiones del proyecto.

Era un paso obligado para un autor reconocido que no aspiraba a desaparecer manifiestamente detrás de su obra y que, por el contrario, ambicionaba entremezclar personalidad y obra de modo que no se pudiera juzgar una sin hacer mención de la otra. Esta faceta deliberadamente impura de la obra de JG quizá siga siendo, en nuestra opinión, la que más distorsione su recepción presente (escasamente perceptiva y generalmente hostil).

En muchos sentidos, se puede comparar este proyecto de JG con el proyecto autobiográfico anterior de Michel Leiris, compuesto por *L'Age d'homme* (1939, en adelante, *Age*) y los cuatro volúmenes de *La Règle du jeu* (en adelante, *Règle*: *Biffures*, 1948, *Fourbis*, 1955, *Fibrilles*, 1967, *Frêle Bruit*, 1976).

Con la primera, *Age*, entroncan *Reinos* y *Coto* en su deseo de convertir el acto de escritura en un desafío vital para su autor, el famoso concepto de "la literatura considerada como una tauromaquia" que suele acompañar como prefacio cualquier edición de la obra desde 1946 e invita al escritor a terminar con su posición de aventajado manipulador de sus propios datos biográficos: una vez que la obra acabada llega a manos del lector, a fin de suponer una experiencia irrepetible o sustancial para él, parece declarar Leiris, debe haberlo supuesto en primera instancia para el autor que se arriesgó a escribirla. "Faire un livre quí soit un acte", escribe Michel Leiris.

Afirmación contundente a la que parece replicar asertivamente el JG que en uno de los pasajes cursivos y autorreflexivos de *Reinos* escribe a su vez:

“La empresa novelesca, tal como la concibes, es una aventura: decir lo aún no dicho; explorar las virtualidades del lenguaje; lanzarse a la conquista de nuevos ámbitos expresivos” (p. 112).

Un segundo aspecto importante, quizá contradictorio con lo anterior, percibido por el propio Leiris *a posteriori* y señalado por Philippe Lejeune (1975) en su completo estudio sobre esta obra (incluido no por casualidad en el fundacional *Le pacte autobiographique*), permitiría establecer un parentesco o afinidad entre *Age*, *Reinos* y *Coto*: la decepcionante constatación de un fracaso final en el sentido apuntado de autenticidad o experiencia genuina y radical, el hecho de que “l’acte autobiographique tel qu’il l’a pratiqué n’est en fait qu’un simulacre” (p. 278). La obra acabada, por valiente que sea su propósito, no puede sino convertirse fatalmente en un producto editorial más dentro de la variada oferta de la industria cultural (lo que explicaría tal vez la postura de rechazo o menosprecio que el propio Juan Goytisolo mantendría hacia estas dos obras, demasiado lineales o transparentes en apariencia si se las compara con otras dentro del sistema de su obra completa, por lo menos, como ya hemos dicho, hasta su reciente y canónica reedición como *Memorias*).

Con la segunda, *Régle*, más compleja, ramificada y proliferante, conectarían *Reinos* y *Coto* con el compromiso ético y la repercusión que su propia redacción habría de tener para su autor más que en los planteamientos creativos y lingüísticos (inspirados, por otra parte, en los extravagantes procedimientos de Raymond Roussel), tan singulares e intransferibles en Leiris que nada, salvo vacua imitación, habrían de aportar a las obras de JG, centradas en una exploración más narrativa de la biografía de su autor.

## HIPERDIARIO

Precisamente, al estudiar el breve y anómalo diario o carnet de viaje incluido por JG en *Reinos* con motivo de su primera visita a la URSS en julio de 1965, salta a la vista la voluntad de su autor de desmarcarse de la práctica habitual de este género tan particular de literatura autobiográfica.

Por un lado, el supuesto diario no aparece organizado conforme a las categorías cronológicas que normalmente pautan la escritura y la disposición del texto diarístico: indicación expresa de día, hora, mes, lugar, etc. Por el contrario, una neutra numeración arábica de veinte dígitos encabeza cada sección del texto sin aportar mayor información sobre su contenido. Por otra, parte, el texto se incluye en un capítulo del libro titulado “La máquina

del tiempo", con lo que la alusión al desfase real entre el momento de la experiencia directa y el momento de su registro o transcripción (en línea con la imposibilidad de "fijar el flujo del tiempo" mencionada más arriba) se hace explícita y al mismo tiempo se reviste de ambigüedad.

El propio JG confiesa en las páginas anteriores no haber llevado a cabo la redacción del diario en el momento del viaje, a pesar de tener claro cuál había de ser la perspectiva a adoptar durante el mismo:

"Debía ir a la URSS sin prevenciones ni apriorismos, dotado de la curiosidad e interés de un mirón. Adoptar una postura si no neutral, al menos ecuánime y fría. Convertirme en una cámara cinematográfica y cinta grabadora de cuanto escuchaba y veía. Anotar puntualmente hechos, incidentes, conversaciones. *Redactar por primera vez en mi vida una suerte de dietario*" (p. 249, la cursiva es mía).

Como lo deja expuesto el fragmento citado, el viaje a la URSS por su propia naturaleza singular exigía una perspectiva de observador *verista*, muy de moda en la época (recuérdese *El Jarama* de Sánchez Ferlosio), caracterizada como "ecuánime y fría" (quizá como paradójica defensa contra la irrefrenable propensión crítica que el país habría de suscitar) que encontraría en la forma del diario (o "dietario", este es el término exacto usado por JG) un correlato literario aparentemente idóneo. Por tanto, la conjugación de punto de vista objetivo y formato documental de escritura, más o menos "diarístico", le proporcionaban a JG una solución convincente al conflicto ideológico insoslayable que suponía viajar a un país tan emblemático en esos años de guerra fría y conflictos generalizados, como lo era el Estado soviético.

Sin embargo, por razones no mencionadas en el texto nunca llegó a cumplir esta "resolución" de escritura (así la califica en el texto publicado en 1986 porque así debía considerarla en 1965) y para cumplirla veinte años después, en el contexto más vasto de su autobiografía parcial y en otro contexto ideológico mundial, se valió sin complejos, según confiesa él mismo en el texto precedente, de la agenda de Monique Lange:

"[quien] resumió día tras día las jornadas del viaje, y sus notas, aun en su escueta condensación telegráfica, *me permiten evocar hoy sin anacronismos ni errores las escenas de nuestra regalada vida burguesa en la patria mundial del proletariado*" (p. 249, la cursiva es mía)

La ironía que habría de desbaratar las buenas intenciones iniciales aparece en estas palabras más bien sospechosas, aunque la perspectiva adoptada sea ciertamente la de muchos años después, constituida la nueva identidad del personaje en confluencia con la nueva situación mundial de incertidumbre y riesgo, el descentramiento subjetivo como respuesta



simbólica al descentramiento geopolítico.

Quizás las razones por las que no llegó a escribir el dietario prometido respondan finalmente a cuestiones ideológicas más que técnicas o personales: la imposibilidad de respetar la obligación diaria de contar por escrito las impresiones de un viaje tan decisivo, sobre todo si resultaba inviable mantener la perspectiva neutral y desinteresada que se había propuesto originalmente, esto es, si el decepcionante espectáculo que ofrecía el país no permitía ser fácilmente transplantado al papel salvo que éste permaneciera en la más estricta intimidad y no llegara nunca al conocimiento de tantos amigos prosoviéticos del autor (como debió de hacer Monique con el carnet privado que permitiría a JG reconstruir su viaje muchos años después).

En todo caso, al mencionar el ofrecimiento aceptado de un segundo viaje a la URSS, se enfrentará sin ambages a la razón efectiva de su incumplimiento con esta débil y contradictoria justificación:

“Persuadido con razón de que aquélla sería la última visita si publicaba;, como tenía el proyecto, una suerte de diario del recorrido anterior me pareció poco sensato desperdiciar la ocasión de contraponer mis impresiones con la realidad que las producía” (p. 289).

Por todo ello, no es de extrañar que el presente texto no respete los modos del diario convencional y se presente, no por casualidad, como una escritura “hipertextual” (Genette, 1983) o de segundo grado (diario de un diario, diario al cuadrado o “hiperdiario”), en la que el desconocido “hipotexto” de Monique, escrito en caliente y sin censuras, serviría más bien de pretexto a la irónica revisión ideológica que en el momento coyuntural del viaje hubiera sido, por muchos motivos (no todos declarables), completamente imposible.

La apropiación descarada que de la escritura de Monique practica JG en lo concerniente al registro de una experiencia exterior vivida en común durante un periodo, por cierto, de complicada relación de la pareja no deja de ser otro rasgo sorprendente de este personalísimo texto autobiográfico y nos va a permitir entrar en su candente materia desde un ángulo paradójico y sugestivo. La “textofagia”, o canibalismo textual de JG, representa una forma peculiar de consumación amorosa que resuelve el conflicto íntimo (la distancia o alejamiento) de ambos miembros de la pareja a través de una solución alegórica como la de su inscripción literaria en un nivel de fusión o confusión casi carnal (procedimiento que recuerda, por cierto, el de la fascinante novela del brasileño Osman Lins, *La reina de las cárceles de Grecia*, escrita también en forma de diario y que Goytisolo podría haber conocido en el momento de redactar su texto, aunque no fue así según su propio testimonio).

## APUNTACIONES CRÍTICAS A UN “HIPERDIARIO”

Para acercarnos a las complejidades y sutilezas de este “hipertexto” autobiográfico, nada mejor que agrupar las observaciones surgidas al hilo de su relectura en un conjunto articulado de notas o apuntes. Aspirar a dar una imagen coherente o acabada de dicho texto nos parece una empresa carente de interés en los límites del presente estudio (no sólo su marginalidad en el conjunto de la obra de JG, sino su propia enunciación irónica y controvertida, desaconsejan por ahora el hacerlo así). Basten estas anotaciones apresuradas y caprichosas para dar cuenta de sus principales ejes de vertebración sin necesidad de proceder a solidificar sus tesis o antítesis en una síntesis quizá demasiado precipitada:

- La primera constancia de la renovada perspectiva del relato, esto es, la prueba de que es el JG de 1985 y no el de 1965 el que nos narra su ajetreado viaje a la URSS, nos la ofrece a modo de “prolepsis” la invocación nada casual en el contexto soviético de la heterodoxa figura de Mijail Baxtin (propongo esta nueva transcripción del apellido del célebre teórico ruso, más fiel a la fonética original, conforme a la práctica de Brian McHale (1987 y 1994) en sus brillantes estudios sobre el “posmodernismo” literario) y la dimensión de la risa como antídotos contra el penetrante veneno de la fúnebre seriedad oficial:

“La risa desempeña un papel liberador y allí donde reina la ortodoxia asfixiante de una doctrina política o religiosa – como me enseñará años más tarde [Baxtin] a propósito del mundo de Rabelais –, las verdades del bufón serán un soplo vivificador, la válvula de escape gracias a las cuales resultará más llevadera la vida” (p. 267).

De hecho, a lo largo del texto, son constantes las muestras de alegría o hilaridad, las carcajadas, el empleo de los recursos de la risa contra esta o aquella incidencia negativa del viaje o de la realidad aparecida durante el mismo, dando cuenta del espíritu disidente y el descreído desparpajo con el cual, en 1985, JG afrontaba aquella experiencia trascendental, en consonancia con la “deliberada superficialidad y el *partis pris* de humor y desenvoltura” (p. 255) con que se proponía escribirlo (¿también vivirlo?) en 1965.

Algunas muestras literales entresacadas del texto valdrían para probar esto: “la situación es insólita y no podemos evitar la risa” (p. 256), “cuando refiero el incidente a Monique y mis amigos, la hilaridad es general” (p. 256), “le cuento la anécdota a Sartre y ríe de buena gana” (p. 265), “el diálogo nos pone de buen humor”

(p. 266), “el aplomo burlón de Dominguín, la consternación de Estela regocijan a una buena parte de los comensales” (pp. 266-267), “debo hacer un esfuerzo por evitar la carcajada” (p. 272), “una prosa amazacotada y anfibia... pero dotada de una increíble comicidad” (p. 272), “una explosión de hilaridad general”, “nos transportará entre risas”, “el regreso a Taschkent será alegre”, “Vidas se divierte a ojos vistas y confiesa que nunca había sospechado hasta tratarnos de la existencia de escritores tan irreverentes e indisciplinados como nosotros” (p. 276), etc.

Quizá ningún otro enunciado del texto resume mejor el reiterado motivo de tan ostentoso desenfado que esta formulación casi apodíctica: “El desacuerdo entre realidad y propaganda desafía cualquier esquema lógico o racional” (p. 283). Al releer la experiencia de 1965 al trasluz de las adquisiciones intelectuales y vitales de los años que siguieron, JG convierte el discutible valor de la sinceridad (impronta incuestionable del diarista canónico) en un juego literario de amplio alcance en el que lo auténtico o comprobable aparecería en filigrana a, tan entrelazado con el suplemento de lo impostado o añadido como para hacerlos indiscernibles. Esta sería quizá, en segunda instancia, la vigente proyección crítica del “hiperdiario”: anular textualmente la dimensión reductora de la experiencia vivida característica de toda ideología totalitaria.

- El anómalo “dietario” incluye una fervorosa incursión en el mundo islámico, como no podía ser menos tratándose de nuestro autor más “moresco” (y no sólo por su señalada propensión al *arabesco* textual). El viaje a Uzbekistán supone para JG el encuentro vivificador con unas gentes y unas costumbres que chocan de frente con la imagen predominantemente anodina o fosilizada de la Rusia soviética. Desde el principio, percibe JG el cambio de aires y lo registra en términos rigurosamente diarísticos:

“Primeras impresiones al apearse del avión: ajeteo, dulzura, sensualidad, inmediatez de las relaciones humanas, mayor variedad de rostros, indumentarias, colores; brusco ascenso de la temperatura; vivificante estereofonía de voces” (p. 269).

Procedente de la grisura y tristeza ideológicas del comunismo oficial que acartonaba la vida rusa (tan parecidas a sus homólogas franquistas, según atestigua en algún comentario el propio JG), el contacto vivo con la vertiente asiática u oriental del imperio no hará sino reavivar anímica y físicamente todo lo que se opondría a la mortuoria planificación de un paraíso de papel cuadriculado y consignas doctrinarias sustituyéndolo por un paraíso real de

sensaciones y percepciones inéditas (Tánger no queda muy lejos en el texto).

El éxtasis personal de su experiencia viajera lo alcanzará al llegar a la legendaria ciudad de Samarcanda, donde verá confirmados con creces sus “presentimientos de inmediatez, familiaridad, concordancia con la vieja civilización musulmana” (p. 273). Que este viaje anticipe al JG de libros posteriores como *Don Julián*, *Juan sin Tierra*, *Makbara* o *Paisajes*, no sólo demuestra cómo la evolución del personaje va a orientar el sesgo de su mirada a un pasado vivido o más bien revivido, como venimos diciendo, sino la paradójico predisposición de JG hacia unos modos de vida y de pensamiento netamente “premodernos”. Esto es, por más que se quiera decir que el JG de este texto organizaría la selección y la estimación de las experiencias del viaje en función de su relevancia en el decurso posterior de su vida, en una escritura a redropelo muy cercana a sus concepciones estéticas y literarias, también cabe añadir que la coherencia otorgada al autor por la redacción del díptico autobiográfico le confiere una eficacia retroactiva a su escritura que anula cualquier posibilidad de decidir si tales impresiones o percepciones fueron o no verificables en el tiempo de su acaecimiento real.

Que desde hace años utilice los mismo argumentos para preferir la supuesta heterogeneidad del mundo musulmán a la homogeneidad también planificada del mundo capitalista, confirmaría en todo caso la ambigua persistencia de una postura provocativa y contradictoria que el mismo autor declara mantener desde entonces. Si las afirmaciones de un autor signadas por su nombre propio bastarían, en opinión de Lejeune (1975), para contraer el así llamado “pacto autobiográfico” y conferir inmediatamente condición de verdad o veracidad a lo afirmado por dicho autor, en el caso de JG carecemos de argumentos sólidos para contradecirle en su relato, aunque la sospecha de la tergiversación autobiográfica siga sobrevolando cualquier relectura atenta del texto, y prefiramos imaginarle todavía con las ambiguas trazas de su misterioso pariente cubano, dispuesto a embaucarnos en cualquier momento con sus formidables trucos de prestidigitador literario.

Conformémonos en todo caso con la redefinición del concepto de verdad que el propio JG aplica a la literatura en general, y no sólo a la autobiográfica, y que permitiría esquivar la tentación de cualquier lector a sentirse obligado a compartir las aficiones o valoraciones de este influyente autor: “esa verdad puramente poética que traspuesta a la esfera de lo real pierde su sentido y puede incluso parecer aberrante”. p. 67)

- La intimidad, la veta sustancial de que se nutre todo texto autobiográfico y, en concreto, la práctica diarística, aún más personal o centrada en las vivencias particulares del yo, tiene escasa presencia a lo largo del texto. No sólo son contados los momentos en que existe una cierta intimidad entre la pareja que emprende el viaje relatado (con la compañía añadida de Carole, la hija de Monique), sino que la aparición hacia el final del texto de un pasaje referido a dicha intimidad clandestina (una suerte de sumario sentimental, o resumen del estado de cosas en la pareja durante el viaje y probablemente después del regreso a territorio conocido) nos obliga a suponer una subtrama oculta de afectos contrariados y grave crisis más o menos sobrellevada durante el largo periplo que apenas si seríamos capaces de reconstruir sólo atendiendo a la materialidad verbal del diario. En inquietante pasaje dice así:

“Las cuatro semanas compartidas con Monique han suavizado poco a poco el golpe que le infligió mi carta y, en los diversos episodios y escenarios del viaje, hemos reaprendido unos gestos que creíamos muertos, recuperado la querencia comunicativa, alcanzado la intimidad física con la misma novedad turbadora de nuestro primer encuentro barcelonés” (p. 288).

La carta mencionada en el fragmento es un documento crucial de la biografía de JG y aparece incluido también en *Reinos* y fechado unos días antes del viaje a la URSS. En ella, JG comunica a Monique el gozoso descubrimiento de que es “total, definitiva, irremediabilmente homosexual”. Al mismo tiempo, le declara su inquebrantable amor por ella y su firme deseo de proseguir su relación como hasta entonces, tratando de compatibilizar ambas orientaciones vitales sin menoscabo de ninguna.

Por otra parte, el indudable impacto íntimo que la franqueza de la carta causó en Monique aparece también mencionado en una de las secciones que preceden al texto del diario (el capítulo se titula premonitoriamente *Monique*) y no dentro de éste, aunque su primer encuentro tras la dolorosa lectura de la carta se produzca ya en Moscú, en los albores del viaje:

“Sencillez y emoción del encuentro: mirada primicial, lenta aproximación cautelosa: conciencia aguda de hollar un suelo movedizo: de adentrarse en un campo sembrado de peligros: mecanismos de defensa instintivos, susceptibilidad a flor de piel, leves antenas sensorias.

necesidad de proceder con delicadeza recíproca: de acudir a tientas, exploraciones, sondeos: reinventar poco a poco ademanes y gestos [...] formar una pareja diferente, ajena a lo usual, convenido y estéril en la esperanza de que os llevará a un destino vivido no como doble sentencia condenatorio sino a un estado de gracia sutil de serena y misteriosa armonía" (p. 245).

¿Se había propuesto JG por entonces la tarea de "reinventar" el amor durante su estancia en el "infierno" soviético, como Rimbaud casi un siglo antes en *Une saison en enfer*, a partir de la constatación definitiva de que "je n'aime pas les femmes"?

Así parece y a eso suena, sin ninguna duda, la prosa rimbombante de este expresivo pasaje, un tanto ingenuo, sin embargo. Su innegable conexión temática y estilística con el otro pasaje citado más arriba nos ha obligado a reproducirlo casi íntegro a pesar de su extensión. Con esta disposición textual de los diversos documentos y materiales que preparan la oculta trama amorosa del diario, se advierte la intención de JG de hacer coincidir un asunto sentimental de gran trascendencia vital con la narración y descripción pormenorizadas de los episodios más relevantes del viaje. Como si éstos ayudaran a encubrir la tensión emocional de aquél detrás de una fachada anecdótica y animada. El sumario sentimental citado literalmente funciona llenando ese insatisfactorio vacío narrativo de una intimidad excluida o relegada y obligándonos a rellenar imaginariamente, con los genéricos datos proporcionados por esas escuetas líneas, las fallas y hendiduras del relato principal, ocupado casi exclusivamente en ordenar y seleccionar encuentros públicos, impresiones pintorescas, visitas guiadas, excursiones planificadas, entrevistas con escritores, opiniones políticas, etc.

Su mención imprevista rompiendo el unívoco registro público, confirma en cambio el tacto comunicativo y la pudorosa cautela con que JG anuncia al lector desprevenido la renovación privada del pacto amoroso que los amantes habían contraído discretamente mientras el segundo mundo desplegaba ante ellos su fraudulento espectáculo de libertad sojuzgada. Como si la recusación dogmática del dominio de lo íntimo o privativo, tan característica de las estéticas o poéticas de cuño marxista como de la vivencia diaria en los países del (mal) llamado socialismo real, fuera cuestionada de pronto por esa paradójica referencia amorosa en el contexto simbólico del diario (y serviría de soporte vital, desde nuestro punto de vista, al contundente ataque ideológico llevado a cabo unos años después en *Makbara*: momento cumbre de distanciamiento ético y político con respecto del marxismo bastante anterior a la caída del muro y la subsiguiente escritura de *La Saga*).

- Retendremos, por último, un aspecto secundario del diario que resulta, sin embargo, de gran interés desde el punto de vista de la relación intertextual que podría mantener este breve texto “autobiográfico” con otros textos anteriores o posteriores de JG.

En este sentido, la estancia en la residencia veraniega de la Unión de Escritores, sita en Crimea, descrita aquí como una institución algo grotesca y burocrática, pero ridícula e inofensiva, se metamorfoseará en *Virtudes* (1988) en una sombría clínica psiquiátrica de internamiento para escritores y artistas cuya sola actividad creativa les confiere automáticamente la condición de sospechosos de disidencia y por tanto altamente peligrosos para el sistema.

La cómica presencia de un excéntrico personaje vestido con un sempiterno pijama a rayas a quien JG toma primero por japonés para descubrir después su paródica condición de poeta épico y su dudosa pertenencia a la comunidad “yacuto” (“un país... situado en un remoto confín siberiano y cuyo idioma no ha sido codificado aún”, p. 278), prefigura (de atender a la veracidad de la experiencia en 1965) o se hace eco de (de creer en su redacción original en 1985) los irónicos desvelos y penalidades que al protagonista y narrador de *Paisajes* (1982) le acarrearían el conocimiento casual del exterminado pueblo “oteka” y el confinamiento posterior, casi carcelario, en una clínica de similares características a la anteriormente descrita.

Finalmente, la visión carnavalesca y utópica de Uzbekistán, el *oriente* sometido al imperio soviético, parece calcada de la que nos ofrece la novela *Makbara* (1980) de la vida tumultuosa y abigarrada de la plaza de *Xemaá-El-Fná* en Marrakech, y viceversa (según optemos por la precedencia cronológica de una u otra descripción). El espacio paradisiaco configurado por estos dos ámbitos islámicos, de rasgos vitales y culturales intercambiables, llega a confundirse en un ente único en la efusiva descripción de JG, lo que induciría a pensar en su carácter más bien ideal o arquetípico: territorio paradigmático y transnacional, construido como refugio moral por la mirada calenturienta del occidental etnocéntrico en busca de redención a una culpa ancestral. Peligro intelectual y vital sobre el que ha escrito lúcidamente Goytisolo:

“No se me oculta el hecho de que la liberación individual en Oriente y norte de África [...] puede ser vista, desde una perspectiva tercermundista, como una manifestación más de la dialéctica colonizador-colonizado, en la que el occidental, como escribí en

otro lugar, no sólo posee o goza del cuerpo ajeno, sino que lo analiza, interpreta, habla por él, asume su voz. La realización íntima del europeo no libera al “nativo” o “nativa” de sus inicuas y horribles condiciones de inferioridad económica y cultural”.

No obstante, como él mismo declara, “el factor personal interviene decisivamente”, y existe por tanto una manera individual y subjetiva de escapar o evadir este dilema aparente, de saltar esta brecha insalvable, una solución provisional a este complicado problema que afecta tanto a la comunicación entre culturas como entre sexos, clases o individuos, y cuyo alcance epistemológico trasciende, en consecuencia, los límites de la experiencia de Juan Goytisolo con el mundo árabe y se erige en consideración de interés humano universal. Repitémoslo con las irrepetibles palabras de Juan Goytisolo:

“La alquimia de convertir la pasión por un cuerpo – un modelo físico y cultural de cuerpo – en una forma voraz de conocimiento, capaz de volver al amante en lingüista, investigador, erudito o poeta; de hacerle saltar de lo individual a lo colectivo y abrirle los ojos a la historia y sus tragedias e injusticias”.

## LA DISPERSIÓN DEL REGISTRO

Para concluir este rápido asedio a la evasiva obra de este autor nada mejor que mencionar siquiera de pasada algunos aspectos concernientes a nuestro tema presentes en su última novela publicada, esa *Carajicomedia* que remata fastuosamente el sistema literario de JG (perfecta consumación de su trayectoria novelística postrera, representada principalmente por *La saga de los Marx* (1993), *Sitio* y *Semanas*) y supone, además, una audaz reescritura de la historia y la literatura españolas en clave de marginalidad, heterodoxia y disidencia (autodescrita irónicamente como “una historia de la sexualidad a la luz de la doctrina católica por medio de un viaje por la lengua castellana desde la Edad Media hasta hoy” (p. 20)).

Desde el principio de su gestación la obra retornaba al territorio de lo autobiográfico para encontrar su asiento en la vivencia más inmediata y privada del autor. JG se propuso inicialmente elaborar un recuento completo y pormenorizado de sus numerosas *amistades* magrebíes. Visto el escaso interés literario del proyecto original, de índole exclusivamente memorística, JG decidió integrar tal catálogo de amantes en una estructura híbrida de creciente complejidad textual, y desplazar su propia figura a un segundo plano narrativo, de manipulador en la sombra, en favor del excéntrico personaje del *père de Trennes*: protagonista heterónimo y proteico de la



narración a quien se le traspasa descaradamente la morosa relación de ligues y la responsabilidad autoral de los manuscritos.

Nada más comenzar la novela, nos topamos con una cita en inglés del “diario” auténtico de Jaime Gil de Biedma, una de las muchas personalidades reales que aparecen una y otra vez a lo largo de la novela (Severo Sarduy, Roland Barthes, Jean Genet, o el propio JG con el “sarduyano” seudónimo de “El San Juan de Barbès-Rochecouart”, serían algunos otros nombres propios de la novela) constituyendo un segundo elenco de “entendidos” dentro de la enrevesada trama de migraciones y transmigraciones de personajes o tiempos paralelos.

Pero el núcleo autobiográfico duro de la novela lo constituyen los dos capítulos (“El manuscrito I: Mis santos y sus obras” (pp. 23-67) y “El manuscrito II: Las secretas moradas” (pp. 73-97)) en que atribuyéndole el protagonismo de las conquistas sexuales a un doble paródico y polimorfo (en un debate televisivo este dudoso personaje le espetará a JG, dejándolo fulminado: “Yo soy tú, ¡pero tú no eres yo sino un fabulador deslenguado!” (p. 226)) repasará uno a uno la procedencia geográfica, el proceder vital y la idiosincrasia sexual de un numeroso grupo de individuos supuestamente existentes y conocidos en un momento u otro de su vida por el autor.

La conexión con la práctica diarística de estos jugosos textos es remota, sin duda, pero sí que guardan una estrecha relación con la experiencia del autor y sus “menudeos” clandestinos (aludidos por primera vez en *Reinos*) y demuestran, por si hiciera falta todavía, su genuina tendencia a mezclar vida y escritura (verdadera base de toda biografía) hasta volverlas figuras indisociables, la misma pasta literaria amasada una y otra vez con el mismo diseño perturbador.

Así como en *Semanas* se desposeyó totalmente de biografía y personalidad propias, en *Carajicomedia* procede a otorgarse una identidad subalterna con respecto de la del fabuloso protagonista, como indica claramente este comentario irónico del narrador a propósito de una mención del primero en los apócrifos manuscritos del segundo:

“Juan Goytisolo, al que alude en ocasiones como “el copista” y “discípulo barcelonés”, ironizando sobre su fisgoneo literario y *apropiación indebida de los dietarios*, borradores y notas de la Primera Parte, de su obra para la elaboración de novelas y autobiografías ficticias” (p. 26, la cursiva es mía).

Y, un poco más adelante, incidiendo en este mismo sentido y creando un bucle indecible en la atribución de los textos, el dudoso narrador de la novela, hablando de uno de los personajes, declara abiertamente:

“es el personaje descrito en el capítulo V de *En los reinos de taifa*, obra de mi amigo y discípulo barcelonés, *padrastro y no padre de su autobiografía*

*novelada*, compuesta con retazos de mis diarios y glosas a pie de página” (p. 27, la cursiva es mía).

Como vemos a Juan Goytisolo se le acusa una vez más, en ambos casos citados, de “apropiación indebida” de unos texto diarísticos que se suponen decisivos para elaborar en detalle el retrato de cada uno de sus amantes norteafricanos tanto en *Carajicomedia* como en *Reinos*. Nos suena el procedimiento textofágico, porque ya lo comprobamos al analizar el “hiperdiario” de su primer viaje a la URSS.

Que una de las acusaciones provenga de un texto declarado ficticio y la otra se derive de un texto supuestamente autobiográfico, es una distinción que, a estas alturas, no podríamos aceptar como concluyente o significativa. Antes bien, estaríamos dispuestos a afirmar la incapacidad innata de JG para abordar materiales autobiográficos sin someterlos previamente, en mayor o en menor grado, a un riguroso tratamiento de ficcionalización. Y al mismo tiempo, su propensión irrefrenable, al establecer en su obra sofisticados procedimientos de ficción, a hacerlo partiendo de materiales autobiográficos, como si en la ideología literaria de JG la ficción pura o el documento puro carecieran de sentido, y no sólo por las prevenciones o escrúpulos que toda idea de pureza no dejará de suscitar en él. En una línea parecida se ha expresado el novelista y filósofo norteamericano William Gass al reflexionar sobre la supuesta “verdad” de los textos y la “ficción laberíntica”:

“the truth: that the world away from this work, the world we really eat and sleep and sweat and fight and screw in, is a fiction, too; but a fiction that fails to acknowledge its nature and is therefore and for that reason unreal”.

Se da en su práctica discursiva, por tanto, una conciliación (desde la radicalidad y la exacerbación) de los dos polos habitualmente señalados en la teoría literaria como enfrentados o inconciliables por definición. La ficción sólo funciona en su obra a partir de su activa circunscripción a unos materiales autobiográficos dados de antemano, y la autobiografía a su vez lo hace sólo a partir de su desconsiderada inmersión en un contexto previamente ficcionalizado. Así lo muestran ejemplarmente estos dos singulares capítulos de la magnífica *Carajicomedia*, cima probable de todo su sistema literario. Una auténtica *fiesta for the form*, como la llamaría el mismo William Gass.

## (IN)CONCLUSIONES)

Aún queda mucho por decir sobre este autor a pesar de lo que ya se ha dicho aquí, y sobre todo, en otras partes. No obstante, no me resisto a terminar el estudio sin incluir una serie de comentarios surgidos al hilo de

la relectura del mismo, algo así como un breviario de conjeturas para otros trabajos futuros o posibles, en todo caso:

- La obra de JG formaría un sistema literario cerrado, con consciencia de serlo por lo menos a partir de un determinado momento crítico, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, en consonancia con el así llamado “giro narrativo” (Brian McHale, 1994) que se había venido produciendo en el panorama académico y cultural y en los discursos de las ciencias humanas desde finales de los setenta:

“The narrative turn would seem to be one of the contemporary responses to the loss of metaphysical “grounding” or “foundations” for our theorizing. We are no longer confident that we can build intellectual structures upward from firm epistemological and ontological foundations” (p. 4).

Desde entonces el empeño creativo de JG ha consistido fundamentalmente en ir incorporando a la estructura especulativa de ese *corpus* literario de tan sólidos fundamentos cada una de las piezas que faltaban para completarlo (incluso la modificación reciente del título de *Reivindicación del Conde Don Julián* por un escueto *Don Julián*, más cercano a la titulación francesa o inglesa del libro, respondería a este propósito). La disposición del lugar específico de cada una de las piezas del conjunto vendría determinada por su relación general con las otras y su filiación privilegiada con algunas en especial, como se ha visto en ciertos casos. Por eso, la reciente *Carajicomedia* se nos presenta como una pieza central, fin de fiesta formal y obra a todas luces definitiva y maestra.

- La función particular de los textos autobiográficos en el contexto general de este sistema más o menos abierto sería la de contribuir a la perdurable creación del personaje público de JG, perfilado por él mismo a su imagen y semejanza y proyectado a una dimensión imaginaria no exenta de distorsiones o refracciones. Su acción simbólica se limitaría a los textos anteriores a *Don Julián* y mantendría una relación problemática con *Señas de identidad*. En el filo fronterizo de ambas obras, una suerte de no-lugar biográfico y literario, se deslizaría el díptico autobiográfico de *Coto y Reinos* (rebautizado hoy como *Memorias* en una maniobra editorial oportunista, al parecer sin la anuencia o el consentimiento explícito del autor) autorizando desde dentro del sistema una perspectiva paradójicamente prospectiva y retrospectiva a la vez. Irónica, en suma.

- La marginalidad real de la práctica diarística dentro del sistema literario de JG permitiría, sin embargo, una comprensión del componente autobiográfico de dicha obra. Por un lado, por ser esa la forma peculiar elegida para obtener materiales o documentos que posteriormente recibirán un trato más elaborado o artístico (caso de *Reinos*, por sí mismo, y de *Cuaderno* en dialógica relación con *Sitio*).
- Por otro, por configurarse cada vez como una ecuación de escritura en la que la intersección de una historia generalizada de conflictos y un yo constituido conflictivamente sólo se resolvería en apariencia recurriendo a una notación fragmentaria y provisional (caso de *Argelia* y también de *Cuaderno*). Actitud creativa que se revela afín a la violenta denegación de la subjetividad que es ubicua en nuestro tiempo y constituye el núcleo paradójico del “algo riguroso placer” que, en opinión de Paul J. Smith, cabe derivar de las ficciones terminales de Juan Goytisolo y que vertebraría su dimensión utópica inmanente, en contra de la interpretación marcadamente espiritualista que algunos pretenden imponerle:

“It’s a pleasure which derives [...] not from the finding of identity, but from its loss; from a loss which is without permanence, and within language”.

### OBRAS CITADAS

Alberca Serrano, M., (1993) “El rechazo de las máscaras: La autobiografía de Juan Goytisolo”, en *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*, Manuel Ruiz Iago (Ed.), Sevilla, Cuadernos del Mediodía,.

———, (1996) “Auto-Mito-Grafías”, en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Vol. I), Zaragoza.

———, (1999) “En las fronteras de la autobiografía”, *II Seminario sobre Escritura Autobiográfica*, Manuel Ledesma Pedraz (Ed.), Universidad de Jaén.

Brea, J. L., (1991) *Las Auras frías*, Barcelona, Anagrama.

De Man, P., (1984) “Autobiography as Defacement” y “Aesthetic Formalization: Kleist’s *Über das Marionettentheater*” en *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.

———, (1988) “El concepto de ironía”, en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.

Gass, W. H. (1966) *Finding a Form*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

Genette, G., (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

———, (1991) *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

———, (1999) “Le journal, l’antijournal”, en *Figuras IV*, Paris, Seuil.

Goytisolo, J., (1980) *Makbara*, Barcelona, Seix Barral.

———, (1982) *Crónicas sarracinas*, Ruedo Ibérico.

———, (1985) *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral.

———, (1986) *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral.

———, (1993) *Argelia en el vendaval*, Madrid, El País-Aguilar.

———, (1993) *La saga de los Marx*, Madrid, Alfaguara.

———, (1994) *Cuaderno de Sarajevo*, Madrid, El País-Aguilar.

———, (1995) *El sitio de los sitio*, Madrid, Alfaguara.

———, (1997) *Las semanas del jardín*, Madrid, Alfaguara.

———, (2000) *Carajicomedia*, Barcelona, Seix-Barral.

———, (2001) *Memorias*, Barcelona, Península.

Lejeune, P., (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

McHale B., (1987) *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen.

———, (1994) *Constructing Postmodernism*, New York, Routledge.

Ruiz Lagos, M., (1993) “El escritor: herejía o santidad” en *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*, Manuel Ruiz Lago (Ed.), Sevilla, Cuadernos del Mediodía.

Scarpetta, G., (1999), “Le manuscrit trouvé a Sarajevo”, en *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*, Manuel Ruiz Lago (Ed.), Sevilla, Cuadernos del Mediodía.

Smith, Paul J. (1992), *Representing the Other: “Race”, Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

## LA FANTASMAGORÍA DEL EXILIO

**Riccardo Campa**

Instituto Italo-Latinoamericano, Roma

**E**n el proemio, con el que la obra narrativa de Ernesto Sábato se entrega a la comprensión del lector, se desenvuelve siempre en una espera de eventos inconmensurables y sin embargo congéneres a la normalidad. La premisa de la trama está siempre vaticinada por el conjunto de los acontecimientos, de los cuales el autor parece poseer el código de lectura y el criterio de interpretación. El autor y el lector se introducen juntos en un escenario que la curiosidad de ambos trata de acrecentar en sus cotizaciones misteriosas y evidentes, en sus expresiones extemporáneas y banales. El escritor evita hacer completamente comprensible la sucesión de los factores que se interconectan para conferir plausibilidad a la narración. El lector es inducido casi siempre a recobrar en su historia de “exiliado” un socorro energético, en condiciones de volverlo reactivo frente a una historia, que lo retrata casi siempre en contraluz o entre dos sentimientos: entre la incertidumbre del presente manifiesto y una tradición que se decolora progresivamente, casi por un sortilegio de la legendaria medida divinatória, medida de la naturaleza. El ambiente y el recuerdo de hechos registrados por la pasión civil tienden a sublimar la experiencia de una catástrofe bíblica, como lo es la emigración que, por otra parte, se connota en los rasgos, en el comportamiento, en las flexiones sintácticas del argumento. La epopeya del recuerdo atenúa o exalta los contrastes de modo desentonante con respecto a la experiencia real, que permanece como omitida en cuanto a la iniciación, al ejercicio dilemático de la contemporaneidad. La disciplina mental, a la que se someten los personajes de Sábato, con el compromiso del escritor, permite entreverles la fisonomía y exacerbarles los tics, las peculiaridades, las aberraciones ancestrales. Un mundo insólitamente poblado de fantasmas

se confronta con el del naufrago, que desde Europa o desde Oriente llega en camino al Nuevo Mundo y allí entrevé los signos de una epopeya todavía en itinerario, abierta a la angustiosa aprobación o al escarnio de los nuevos exégetas de la realidad terapéutica que invade los pensamientos y las sensaciones como un tornado en campo abierto.

La euforia de los naufragos tiene su propia carga expresiva que no impide el acceso a la añoranza y sin embargo se proyecta en una aventura regeneradora. La narrativa de Sábato refleja, además de las inquietudes interiores, las apostasías de la intimidad de cuantos prueban la embriaguez del prisionero que se encuentra inexplicablemente frente a las puertas cerradas de la celda, en el vacío neumático, donde los ecos de cuantos confabulan llegan atenuados, en silencio. La rapsodia de la memoria se concentra en los falsos entusiasmos, en las prerrogativas de la solidaridad comunitaria y de la soledad individual. Los dos frentes proteicos de la acción contienden con los exégetas del mal, que deben ser exorcizados en la cotidianidad, en el empeño por sobrevivir a todas las intemperies naturales y a los solipsismos de la sociedad en una intensa tendencia hacia el progreso.

Tanto los protagonistas de *El túnel* como los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas* son propensos, por una suerte de esoterismo quintaesencial, a la normalidad. Castel, el asesino de María, y los co-protagonistas de la narración civil de la historia argentina parecen interpretar un rol que propende a la comprensión de un itinerario institucional, que las guerras, los conflictos internos y externos del pasado (remoto y reciente) no parecen consolidar. Ellos están congestionados por una serie de condicionamientos de los que el escritor revela las causas como si fueran las insidias de una época que tiene la apariencia de un nuevo génesis del mundo. Una humanidad desprovista de referencias y de perspectivas se aproxima a la historia contaminando el presente, la experiencia que subestima el presente, en un intento de fortificarse para las pruebas a las que se prepara para conferir vigor y significado al consorcio humano, en su compleja poliédrica determinación. La entropía social que la aflige la recompensa de una libertad que los individuos tratan de examinar en todos sus recursos para volverla adecuada a su proyecto mental. Una pequeña multitud de personajes se acredita, en la narrativa de Sábato, un papel que, "en otro lugar", reconoce no poder ya desempeñar sino con la nostalgia y la predestinación.

Las coordenadas mentales, con las que los personajes de Sábato se asoman hacia lo nuevo, reflejan las inflexiones genéticas de las regiones de proveniencia: cada uno de ellos, de hecho, se autoacusa o se autoabsuelve según sean las circunstancias. Las propias prerrogativas sociales están condicionadas por las experiencias de los otros, realizadas o interrumpidas en otros ambientes y con modalidades que no podrían proponerse nuevamente sin desencadenar aquella serie de incomprensiones a las que se adeuda la extemporaneidad del presente. Los personajes llegan siempre de un lugar

lejano, que la memoria reivindica de una tradición que no puede regenerarse sin contradecirse. Y, sin embargo, la herida histórica que los aflige no puede continuar a exacerbar sus pensamientos ni a infligirles una pena que no podrán expiar. La vocación absolutoria para el mal que perpetran se sostiene por las razones evidentes que forman parte del tejido conectivo del multietnicismo y del multilingüismo.

Para dar mayor evidencia al mencionado multietnicismo concurre una suerte de mitología de las regiones de origen de los protagonistas: hasta *El informe sobre ciegos* refleja aquellas categorías mentales - como lo secreto, lo críptico, la conjura y la insidia social - en las que se reflejan las cuestiones arcaicas cuando vacilan en transformarse racionalmente en adquisiciones modernas. El culto a algo misterioso, que aletea en *El túnel* y en *Sobre héroes y tumbas*, se explica y hasta se justifica con la convicción - en realidad proclamada, incluso ostentada - de que permanezcan puntos oscuros en la conducta humana, como consecuencia de una irreductibilidad del convencimiento o del comportamiento individual en un código comunitario. El patrimonio de sabiduría, que está escondido en lo más íntimo de cada protagonista, puede declararse en la socialidad de manera desentonante con respecto a la previsión y a los criterios con los que se registra normalmente. Cada protagonista de Sábato: Castel, Martín, Fernando, Alejandra, es un virtual, potencial o efectivo transgresor social ya que también los mitos sociales - como los héroes de Lavalle - terminan por sobrevivir como fetiches en mausoleo de los recuerdos individuales o familiares. La historia social se reduce a una historia de familias, que evocan pecaminosamente aquella expresión de las gestas de la historia patria que forma parte también de la (a menudo fastidiosa, patológica) aventura individual. El equivalente de los héroes sobre el campo, en términos familiares, son los personajes anquilosados, turbados por obsesiones y pesadillas nocturnas que obstaculizan el contacto con el mundo exterior y que los inducen a confundirse con los fantasmas de los jóvenes herederos de una epopeya secundaria, psicológicamente desviada por una multiplicidad de factores. La atracción amorosa está casi siempre incluida en una unión de efectos aparentemente secundarios - la incompreensión, la incomunicabilidad - que reducen objetivamente la confiabilidad del empeño artístico, social de los protagonistas y la plausibilidad de sus reacciones instintivas y racionales.

*El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* se desarrollan, en efecto, en dos registros narrativos: uno, que explica casi perentoriamente la sucesión de los hechos evidentes y, por así decirlo, incontrovertibles (como la prisión del asesino de María y las luchas fratricidas de las guerras de independencia latinoamericana); el otro, que representa las alegorías de la mente de los protagonistas que eluden explícitamente el sentido común para dar paso a una serie de conjeturas, destinadas además a contradecirse recíprocamente, mediante las cuales se impide cualquier refutación posible. El escritor se da



cuenta de que tal actitud de parte de los protagonistas de sus novelas es paradójicamente positivista al revés: la misma condena es lo que aparece como cierto y manifiesto para favorecer lo que aparece como subrepticio e inconfesable. Por esta razón, la narrativa de Sábato es toda una confesión, una larga conjugación de eventos mentales (de hipótesis, de postulados) mediante los cuales se ejercita la conjetura y se ennoblece la inacción. Los personajes son casi siempre hipocondríacos e hipoactivos: se autosuministran dosis más o menos consistentes de nostalgia, de extenuante cognición del dolor, como consecuencia de la inutilidad del afán de actuar para conseguir algo destinado a disolverse - al menos socialmente - en las manos de los mismos protagonistas, de las generaciones de aquellos que dominan el trazado histórico en el que se manifiesta aquélla anomalía del entendimiento, del acuerdo y de la atracción amorosa en la que se consume la tragedia o se entrevé la turbada atmósfera de su inevitable manifestación.

Los protagonistas de la narrativa de Sábato actúan casi siempre en un estado de confusión mental que, en un tiempo remoto, encuentra quizás una justificación. Ellos tienen algo de falsamente demoníaco que los asemeja a los héroes trágicos, a los paradigmas de la acción comunitaria en el ámbito de las normas que se han vuelto necesarias por el ordenamiento fundado en el equilibrio de la libertad individual y de la solidaridad. Sin que tal relación sea exigible en el plano narrativo, se entrevé en las páginas de las novelas de Sábato la presencia de un genio inspirador de la concordia social que tarda en hacer partícipes a los individuos de un ineludible veredicto de la naturaleza y de la historia. La misma tendencia anarquizante y subversiva del ordenamiento existente no puede menos que evocar un reino de la armonía en el cual inopinadamente todo ser estaría destinado a desarrollar un papel particular en un espacio y en un tiempo predeterminados. La predeterminación es un atributo de la anarquía instintiva y estética que reasegura a los actores sociales sobre el grado de coherencia que asumen sus gestos en una perspectiva que se considera fuertemente cohesiva por ello conflictiva. La “travesía del desierto” de los personajes de Sábato sucede en un mundo en el que el desinterés de los “otros” es de tal manera evidente que asume connotaciones propias, también en el plano expresivo. A los que tienen éxito económico y social (que logran enriquecerse y dominar) no se les induce a justificarse, sino, por el contrario, a contribuir a la puesta en escena de sus potenciales denigradores. La falta de acuerdo entre el que acepta las así llamadas reglas del juego social y las del que las rechaza porque las considera inadecuadas a sus exigencias interiores no desemboca en el debate sobre la justicia, sino en la diatriba sobre la incomunicación, sobre la diversidad del código expresivo, elaborado por ambas partes para herirse lo menos posible.

La organización social problematiza la estrategia de participación del escritor, que aspira a modificar las normas de conducta sobre la base de una

conversión. El opera como la conciencia crítica y como el confesor de generaciones de hombres y mujeres que, liberados de los vínculos familiares, se abandonan a las más abyectas consideraciones sobre el mundo. Su circuito expresivo se alimenta de figuraciones aberrantes, de nociones desagradables y hasta inciertas, que sugestionan y crean prosélitos. El proselitismo de Sábato nace de la constatación de que lo nebuloso, lo arcano o simplemente lo inexplicable son fuentes de agresión, motivos de interés para cuantos reconocen en el diálogo un instrumento de rechazo de antiguos males. La génesis del mal es interceptada, por así decirlo, en el circuito expresivo de cuantos se imponen esconder sus razones para arrebatárselas de los otros. El ímpetu de la curiosidad trasciende la humana resignación y se vuelve persecución, sortilegio, delito. La comprensión entre iguales es intolerable e inútil: nace de la tragedia, del holocausto o de sustitutos históricos de un fenómeno genético como la emigración, el desarraigo y la inserción en un contexto comunitario atravesado por la desconfianza y connotado por la alienación.

El diálogo de Sábato preanuncia la tragedia. Como en la confrontación de las ideas de estilo socrático, su escribir períodos y su anhelar sílabas, palabras, frases o fragmentos de ideas para sacrificar a la interpretación asumen una inédita relevancia y contribuyen a ilusionar la congénita vocación humana de inventar el mundo. El sitio del culto de la palabra privilegiada, el escenario de la cotidiana presencia, los sitios de la socialización ocasional y precaria, además de los bancos del parque Lezama y de las veredas de las calles más comunes, son los cafés que obran como pantalla protectora contra las conflagraciones temperamentales y los súbitos delirios de contento y de sintonización emotiva.

La emotividad de los personajes está contenida, casi atrapada, en ese juego de papeles, en el que se celebra metafóricamente la traición o, de cualquier modo, el desencanto. El apogeo de la relación amorosa se identifica con la simulación, con la intención por parte de los personajes de expresarse de modo epigramático, como si estuviesen interpretando un papel en un drama del cual, sin embargo, ninguno de ellos conoce el epílogo. Actúan de manera angustiosa o de exaltación según cánones expresivos establecidos por un demiurgo, por un estratega escondido en los intersticios de la historia.

Cuando la narración introduce algunos elementos, por así decir, objetivos - como el ambiente, el clima - la inclinación de los protagonistas hacia la gestualidad se hace más imperativa. Ellos están sometidos a una suerte de *vis destruens* que compendia enfáticamente su estado de ánimo. La ambientación dramática en *El túnel* y en *Sobre héroes y tumbas* parece contraponerse, en los momentos catárticos de los actores sociales, al idilio de los mismos, evocado en un extemporáneo estado de gracia. Los escenarios en los que se consume el sortilegio de la relación amorosa están excluidos, por así decir, de la imprevisibilidad sobre la que se apoyan los protagonistas.

El escritor los secunda con una carga estilística auxiliadora, rica en inflexiones, recursos sintácticos y conceptuales. La dramaticidad de los eventos está preventivamente contrasignada por elaboraciones mentales, sostenidas por una providencial ironía. El aparato narrativo secunda las fluctuaciones emotivas de los personajes en un intento de desvigorizarlos con respecto al significado aparente. El subestrato racional ambiciona llegar a un nivel expositivo a despecho de las mortificaciones que soporta en el hemisferio recóndito y subliminal. Los personajes terminan por lo tanto actuando como si estuviesen movidos por una energía latente, que el escritor hace artificiosamente comprensible: las razones de algunos no corresponden perfectamente con las de los otros por el simple motivo de que ambos repudian la complicidad y la comprensión. Cada uno de los protagonistas permanece vinculado a su papel sin, por esto, refutar totalmente las anomalías de comportamiento del otro. El escenario permanece imparcial, abierto a todas las iniciativas agitadoras de aquellos expertos contadores del pecado y de la redención, que la trama de las novelas evoca implícitamente como intermediarios entre las acciones cometidas para modificar la realidad efectiva o aquellas expuestas a la voluntad manifiesta, que continua permaneciendo atrapada en las redes del aparato anónimo y congestionado de la existencia comunitaria.

La búsqueda de una causa secreta, que conjura contra el aspecto evidente de la existencia, armoniza las pulsiones interiores de los individuos y los dispone a considerarse como los testimonios más o menos voluntarios de un nuevo orden, fundado en un modelo de solidaridad distinto de aquel inspirado en el éxito económico o en la influencia decisiva. Una suerte de comunidad ideal se delinea sobre los escombros de otras comunidades reales que, en la persecución racial o en la discriminación económica, erigen - especialmente en el periodo que media entre las dos guerras mundiales - sus improbables fortunas. Los personajes de Sábato tienen aparentemente su confidencialidad en el alma, pero efectivamente adolecen de la necesidad de instaurar un modelo de organización social que tenga en cuenta la relación inédita entre el espacio privado y el espacio público, entre la estructura urbana y la “metáfora de la nada”, o sea las inmensas extensiones de territorio aún virgen, aún no modificado por la actividad humana.

Los “dramas interiores” de los personajes de Sábato son sólo en apariencia intimistas: en realidad nos remiten a problemáticas más complejas que aquellas relativas a la inserción en un *milieu* natural de dimensiones inéditas para la cognición y el conocimiento occidentales. Ellos instauran los principios de una nueva geometría mental, que haga abstracción del conflicto etnológico (a la manera de Konrad Lorenz), para enfatizar la vista, el oído, y los demás órganos de los sentidos en un contexto emotivo y por lo tanto natural, en el que las figuras de la medida del tiempo y del espacio asumen connotaciones tales que traen a la mente, tanto imágenes mitológicas,

como escenarios de un universo aún inexplorado y abierto a la aventura. Las figuraciones que se abren frente a los nuevos exégetas de la realidad son interactuantes, no dejan paso sino a una suerte de fraternidad intestina, a un concierto mitopoético hecho de nostalgias imitativas y de propósitos de acción. Los personajes digieren los recuerdos, reniegan progresivamente de los vínculos afflictivos del pasado para elaborar otros más convenientes a una solidaridad que trasciende las tradiciones, las lenguas, las costumbres de los que reivindican las “primeras instancias”, la “esencia” genética, consolidada.

La entropía, que angustia y exalta la imaginación europea y connota las elaboraciones conceptuales de la ciencia contemporánea, asume conformaciones más evidentes y menos angustiosas en el Nuevo Mundo. La estrategia del observador en la narrativa de Sábato, en efecto, no se agota en la búsqueda introspectiva y microscópica, como se desenvuelve en el escenario europeo, sino que modela la representación, enfatiza (como en los murales mexicanos y argentinos) el potencial terapéutico de las figuras. Se postulan los organismos en clave simbólica como si se los llamara a realizar una nueva versión de la condición humana. La fractura entre el pasado y el presente constituye una anquilosis de la perspicacia humana, dirigida a comprender los sucesos venideros.

Los protagonistas de la narrativa de Sábato se inmolan, como los lemas, frente a las fronteras del nuevo curso de la historia para dejar paso a sus sucesores, liberados al menos en parte de los condicionamientos que continúan afligiéndolos. El período que media entre el advenimiento de una convivencia entre personas de diversa proveniencia y la constitución de un ordenamiento que compenetre en sí mismo las instancias está contraseñado por el frenesí de la recíproca comprensión y por la inevitable, consiguiente refutación. Las travesías que enfrentan en el plano subjetivo parecen esfumarse frente al empeño común de constituir una realidad que los habilite para manifestarse y configurarse como sujetos autónomos. La autodeterminación responde a la exigencia de volver más frágil el pasado, de someterlo a un exámen y computarlo entre las reliquias de la época de contrastes y de incomprensiones. El Nuevo Mundo es el conjunto de las relatividades cognoscitivas que encubren la conciencia operante en una fase de la propensión asociativa, en la que las convicciones escondidas o forzosas de las guerras religiosas o de los conflictos ideológicos están destinadas a desaparecer. Los personajes de Sábato discurren entre ellos como si fueran sobrevivientes de un peligro latente y se dispusieran a afrontar un peligro inminente sin recurrir a las astucias puestas en acto en la Europa sacudida - como ilustraría Francisco de Goya - los desastres de la guerra.

La hipótesis que se manifiesta en la fase del entendimiento inicial entre los exégetas del Nuevo Mundo es que se pretenda la concordia, que el

proyecto de una presencia polifónica preserve la coherencia entre las diversidades y les confiera dignidad volviéndolas operativas. El diálogo de proskenio, que se instaura entre los protagonistas de la narrativa de Sábato, tiende a fertilizar las ideas disolutas, aquellas proposiciones cargadas de significado recóndito que logran evidenciar hasta las relaciones incestuosas, no solamente entre los personajes, sino también entre las palabras. El diálogo se desenvuelve con una modulación rítmica, alternada por silencios, como en los antiguos platos que tienen el poder de secundar el curso soporífero de los pensamientos. El dilema de las proposiciones sobrentiende la existencia de un punto neurálgico - como el *aleph* de Jorge Luis Borges - en el que se descubre el centro propulsor de la energía regeneradora del universo.

El monólogo, en cambio, alcanza cuotas de inestabilidad emotiva, que no aglutinan el habla con la acción, pero lo vuelven quintaesencial a una actitud peculiar respecto al convencimiento del objetivo. El recurso a la expresión individual que se desenvuelve le permite al lector hacerse partícipe de un estado de ánimo que no comparte. El desahogo de un individuo, que confiesa las aberraciones de las que es espectador, no viola la esfera interior del lector porque no tiene como fin convertirse en un diálogo: es un lamento alegórico, que hace retornar a la mente los fantasmas de una condición existencial difícilmente diagnosticable con los recursos de la percepción y del razonamiento. El monólogo se convierte así en un apólogo, a futura memoria, útil quizás para cuantos, en un contexto diverso de aquél en el que se manifiesta, consideran poder abandonarse a los recuerdos sin interferir en la experiencia de los otros. El monólogo parece tener como fin perpetuarse en una suerte de autoexaltación, que lentamente se degrada en lo patético para después desmembrarse en los innumerables regueros del recuerdo y del olvido. La premisa de la acción renovada se identifica con la inmersión del hablante en una elocuencia que vanifica, en su interior, el potencial expresivo para reproponerse depurada a una nueva visicitud, y con recónditas perspectivas.

El lenguaje de Sábato en su obra literaria refleja, a la distancia, las vibraciones de un discurso arcaico. El desconcierto con el que se propone la lectura se debe a la inconstancia del escritor en la coherencia estilística y, por el contrario, a la habilidad con la que logra volver admisibles los estados de ánimo y los pensamientos de los personajes en los que se refleja la alegoría social que los mismos desean representar. El entendimiento del escritor se configura en la estructura modular del periodo, en la formación articulada de las dificultades que los protagonistas encuentran al intentar comprenderse sin ofenderse, sin oponerse. La búsqueda de una línea común de expresión continua siendo un enigma ya que son los fragmentos de frases los que concurren a dar consistencia a la lucubración conceptual. Cuando los personajes no logran expresar enteramente ni conferir un impulso exegetico

al desarrollo narrativo, interviene el escritor, que los olvida por un trecho del camino, obstaculizándolo con una notación algebraica sobre el secreto del mundo.

*El informe sobre ciegos* es un entretenimiento entre el escritor y sus protagonistas: una pausa interna en el desarrollo de la narración. Este constituye una suerte de divagación en la que se presume participan, en términos iguales, todos los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas*: una investigación de medium elaborada con mordiente introspección, que se vuelve un motivo de inquietud para todos. Los ciegos - aquellos que ven en el profundo de la conciencia y que logran valerse de la función suplementaria de los demás sentidos respecto a la vista - forman una secta con lenguajes propios, con gestos propios, con alusiones particulares, que les permite entenderse a la distancia. La comunicación por señas y vibraciones sustituye aquella mimética y sintáctica, formando una alianza difícilmente comprensible para los que no son ciegos. La sospecha entre el que ve y el que no ve se vuelve inevitable y exorciza paradójicamente toda tentativa de volver el lenguaje de algunos traducible y coherente con el de los otros. Y es justamente el espacio estancado entre lo dicho explícitamente y lo omitido que vuelve imposible proponer una relación entre la narración y la argumentación. En *Sobre héroes y tumbas*, el *Informe sobre ciegos* asume las características de un pasaje apócrifo del *Apocalipsis* o de un fragmento inédito de una novela de folletín. Los secretos a la manera de Eugenio Sue sorprenden por la ingenuidad más que por la complejidad de las situaciones sociales a las que se refieren. En el *Informe sobre ciegos*, el estupor del lector se conjuga con el del escritor según un entendimiento privado y hasta subterráneo que, sin embargo, no encuentra la manera de justificarse en la superficie. El libro ofrece por lo tanto dos planos de lectura: las vicisitudes individuales y sociales de cuantos tratan desesperadamente de dar una configuración objetiva a sus ansias de normalidad; y la estrategia colectiva de cuantos perseveran en la clandestinidad, incluso bajo los falsos despojos de los no videntes. Los ciegos interpretan las máscaras con las que los individuos tratan de escudriñar recíprocamente en la propia intimidad.

Los ciegos son las máscaras de la hipertrofia de los sentidos, de la desesperación y del orgullo herido: toman la actitud de observadores desencantados mientras están atentos a cada uno de los más leves cambios del *habitat* en el que actúan y se mueven. Como en el teatro clásico, ellos aspiran a representar aquellos pensamientos disolutos que modifican el curso de la historia y que la identificación con la realidad no permite volver explícitos. En las máscaras se condensan los humores de los hombres, que justamente por esto invocan y aclaman la extravagancia y la transgresión.

Mediante el recurso de los simulacros de la condición humana, ésta se vuelve más evidente y se la acepta como inevitable. La protesta contra todo lo que es oscuro, incomprensible o hasta irreconciliable con la cotidianidad

asume connotaciones progresivamente irrefutables y propiciatorias hacia un nuevo orden mental. El lento, inexorable aprendizaje de los bajos fondos, no solamente de los edificios, sino también de la conciencia humana, se vuelve casi previsión y permite considerar al consorcio humano como un continente que, si bien cargado de condicionamientos, puede asegurar un modo eficaz de enfrentar las dificultades del vivir, el así llamado mal. La eutimia entre las tinieblas y la luminosidad de la existencia hace presagiar una unidad, que la experiencia consolida simplificándola. Y la comprensión se vuelve conmiseración. El género humano se fortifica así oponiéndose a la imagen del Maligno y agrediendo toda forma falsamente presentada como cautivante y propiciadora. Las tinieblas y la luminosidad se configuran en los actos además de los gestos de cuantos reconocen piadosamente su incongruencia.

Al final del *Informe sobre ciegos* queda el recuerdo de un descenso del género humano a los Infiernos. El dominio de los sentidos aclara la necesidad de liberarlos de las pesadillas nocturnas, de las incestuosas concepciones de lo pretérito. El mismo lenguaje de la segunda parte de la narración se depura de los desfallecimientos de los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas* para buscar imágenes menos afflictivas y sofisticadas que discuten sobre el destino de los hombres. Las relaciones entre los protagonistas se redimen por la sumisión al dolor y por la hegemonía de la incompreensión, para asumir expresiones menos alegóricas. La normalidad, como la simpleza, constituyen una conquista: el reino de la redención terrena se identifica con la empresa de vivir; y en este intento, los protagonistas se interpelan acerca del modo más auténtico de afrontar el trabajo, para participar comunitariamente en el largo y accidentado viaje hacia la historia civil.

La inserción en el “mundo renovado” esconde el éxodo voluntario desde el “viejo mundo”: es una larga travesía que se delinea al horizonte y que alucina la mirada de los últimos dos protagonistas de *Sobre héroes y tumbas*: un joven (Martín) y un anciano camionero contienden sin quererlo en el espacio que se abre frente a ellos, con la complicidad de la luz del alba, con la trémula fulguración del sol de una jornada fatídica, confiada a la memoria pulverizante de cuantos se aprestan a afrontar la pampa. El espacio evanescente que se perfila frente a ellos genera aquel tiempo curvo, en el que están insertados y del cual tratan ilusoriamente de evadirse.

La evasión se configura como una aventura en común: es casi siempre una empresa desesperada, contradistinta por un fatal humorismo, que la vuelve aceptable. La mirada explora los contornos de las cosas, penetra en las congregaciones del tiempo, descubre las analogías y las similitudes de las figuras imaginarias sobre la guía de aquellas reales. Y reflexiona como un meteoro sobre el recuerdo, cada vez más tornasolado, para concentrarse en aquella única pendiente por la cual encaminarse y desde la cual quizás

volverse hacia atrás, con la tácita esperanza de no percibir fantasma alguno, que pueda subyugar la mente y volverla una vez más reacia al inmediato goce del paisaje. La novela social de la Argentina se cierra con la levedad de un gesto resuelto, que enciende el motor de un camión que va hacia el límite franqueable de la comprensión del curso de las cosas y del temperamento de los hombres, que las inventan y las renuevan por el gusto de emparentarse, cada vez más profundamente, con ellas en un intento común de regenerarse.

Los dos protagonistas de la novela, que se proponen inaugurar un nuevo curso de la historia, no ambicionan hacer un inventario de su experiencia en el Paraíso terrestre. La naturaleza asume para ellos una ficción, que parece conformar con sus expectativas. Contrariamente a los exégetas iluministas del “buen salvaje”, ellos le reconocen a la naturaleza el rol del escenario de su acción, destinada probablemente a generar contrastes y conflictos. Y, sin embargo, consideran que la atenuación o la sublimación de los mismos es el presupuesto para que no se repitan las crisis sociales del pasado. La propia experiencia los induce a estar prevenidos autónomamente frente a las dificultades de la vida social. Para poner en acción las normas que se proponen, es deseable que tengan en cuenta las crueldades cometidas por la comunidad humana en el pasado y confíen en la “extrañeza” y en lo extraordinario del paisaje natural para redimirse del pecado original.

A diferencia de los favorecedores de los modelos preconstituídos, la propensión de estos dos personajes por la utopía se contradice en la práctica cotidiana: la ambientación de sus proyectos no coincide con una visión triunfal de la existencia. Para ellos, es más conveniente el estado de ánimo de los misioneros que, reforzados por una convicción, consideran los obstáculos ambientales como un acicate para resistir e ir adelante. La dinámica de la proyección se vuelve sintomática de aquella aparente de la naturaleza, que los desterrados como los navegantes consideran primero como una posesión ideal y después como el lugar en el que sea posible construir una ciudad de la que se destierren la intolerancia y la persecución. El sedentarismo se perfila como una meta, capaz de incentivar el empeño de cada individuo, al que se le pueda conceder obrar de modo que salvaguarde la presencia y la confiabilidad (virtual y real) de cuantos son propensos a interactuar en la naturaleza con una actitud no comprometida. La naturaleza parece exaltar la vocación humana, secundarla en sus manifestaciones en un intento de obtener ventajas (intelectual y concretamente) difícilmente adquiribles en el contexto de los países de los que provienen prevalentemente los flujos migratorios.

El engaño del primitivismo es evidente. En la mentalidad de los dos protagonistas de la parte final de *Sobre héroes y tumbas* la idea de que sea posible regresar a una fase primigenia, considerándola, por otra parte, incautamente salvadora, no aflora: ambos han pasado por perturbadoras



pruebas sociales y sentimentales. El joven no está dispuesto a otorgar a la naturaleza, así como se presenta ante sus ojos, un poder adivinatorio que la experiencia pasada no sólo rechaza sino que sobre todo refuta como desviante. El “buen salvaje” es el paradigma de cuantos en Europa están empeñados en combatir los condicionamientos de los cuales son responsables las comunidades sociales regidas por normas destinadas a ser desatendidas, ya sea por ser inadecuadas para responder a las renovadas exigencias de solidaridad, o por estar inspiradas en un plano defensivo que en el nuevo contexto ambiental no tendría ninguna justificación.

La explotación del hombre por parte de su semejante, ejercicio consolidado en la ciudad tradicional, es improponible, no solamente por convencimiento, sino también por cálculo. El ideal, que animaba a los iluministas, a los que se les debe preferentemente la exaltación de la racionalidad humana, se transforma en la constancia de un empeño que se puede realizar en un ámbito natural en el cual se insertan algunas diversificaciones. Contrariamente a Europa, en la que la igualdad se delinea como el resultado de lo complementario de la experiencia comunitaria, en el Nuevo Mundo la desigualdad se perfila como necesaria para abigarrar el *habitat* homologante en el que cada individuo está obligado a actuar. El individualismo del joven se confronta con el del anciano, en un intento de hallar las modalidades más adecuadas para huir del compromiso, de la adopción de reglas de comportamiento fundadas en la inestabilidad del equilibrio comunitario. El visionario del Nuevo Mundo puede sólo imaginar los resultados de cuanto se propone realizar con el concurso diferenciado de sus símiles y de la naturaleza.

El horizonte al que los dos protagonistas se asoman no parece contaminado por la insaciabilidad del conquistador ni del buscador de oro. Es una extensión de tierra que es el espejo del cielo. No se entrevé ni patrones ni sirvientes: las posibles divisiones catastrales no parecen ni parcelaciones del territorio. Y, sin embargo, los dos protagonistas van hacia un hito del que emanan las esperanzas de un trabajo comunitario. Las breves expresiones de su diálogo preanuncian la epifanía natural. Ambos ceden a las sugerencias de la naturaleza aunque continúan mentalmente refiriéndose a la organización social que los libere de la pesadilla de la incomprensión y de la marginación. El exilio se configura como un atributo de nobleza que el extranjero no tiene y que no podría tener en un ámbito en el que el sentimiento de solidaridad se alimenta sólo de esperanza.

En perspectiva, los dos protagonistas ven dificultades comunes, pero no discriminación. Una cierta y contenida conciencia del diálogo los hace retráctiles frente a posibles inconvenientes de la vida asociada. Dos personalidades, un camión, una carga que llevar a un destino y un único veredicto bíblico parecen conjugarse en una empresa que inopinadamente parece exaltante. El escritor deja entrever polifónicamente los sucesos de

una unión nacida en la desventura y ennoblecida por la incertidumbre. Toda la novela, *Sobre héroes y tumbas*, se sostiene sobre dos presupuestos: que las palabras sirven para desvincular las omisiones cotidianas de cada uno de los protagonistas; y que las acciones de los mismos son predeterminadas cada vez más débilmente por las condiciones de partida. El viaje sin retorno de los dos protagonistas del final de la novela trae a la memoria otros desplazamientos humanos, otras correrías, otros lutos. Su docilidad frente a la naturaleza denota la espera fundada en una paz interior, en un consuelo irrefrenable que los limpie de los males del mundo del que provienen. Su fuga, con intervalos de pesados interrogantes que cada uno continua haciéndose sin incidir, de ningún modo, es la respuesta que ambos puedan darse. Por otra parte, las preguntas y las respuestas que se hacen no tienen alternativas: son observaciones genéricas, tentativas de cada uno en los pensamientos del otro, y son un ilusionarse recíprocamente sin correr ningún riesgo y poderse socorrer en la eventualidad de encontrarse frente a un dilema de difícil solución.

La aventura termina antes de tener efecto y de producir consecuencias. La perspectiva de los eventos por venir parece no afligir a los dos protagonistas aunque no se muestran muy confiados. Su último “mensaje” se concreta en una constatación. Las afinidades goethianas no constituyen necesariamente un elemento cohesivo: pueden, por el contrario, representar un impedimento para el futuro empeño común.

Mientras que en la cultura europea la diversidad se considera atributo necesario para la modificación del conjunto social, en la literatura latinoamericana ésta no es exacerbada porque no desempeña un rol decisivo en la estabilidad institucional de los países en los que se manifiestan. La diversidad se configura, en el ámbito de la novela de Sábato, como las interacciones de un tejido conectivo aún no consolidado en la fase operativa. Las personalidades de cada uno de los personajes permanecen vinculadas a sus propias características, a su origen, del que, de todos modos, se despegan sin provocar desgarramientos en el interior de la estructura comunitaria.

La incomunicación de la experiencia se conjuga con la soledad individual, que actúa como premisa a todo acuerdo, a toda ocasión asociativa entre los actores sociales. Los individuos reivindican un exilio que sin embargo no les prohíbe ser partícipes de los sucesos en los que están comprometidos consciente o involuntariamente. La función de la casualidad se vuelve dirimente al concertar las mentalidades y los propósitos de la acción. El pluralismo cultural, el multietnicismo pueden coexistir y conciliarse en un intento de dar vida a un criterio expresivo y a un sistema con un propósito que, aún haciendo abstracción de los condicionamientos del pasado, esté en condiciones de garantizar un fundamento institucional. La “nueva alianza” que se instaura entre desiguales prescinde de los intereses preconstituídos para legitimarse en inmediatez, en la imperiosidad de las exigencias no

diferibles; se determina, por otra parte, desde la experiencia inédita. La eficacia de la diversidad consiste en volver virtualmente conciliables las prerrogativas individuales con el patrimonio unitario de conocimientos, que se delinea como irrenunciable.

El vaticinio de una empresa común se desprende de una suerte de emergencia, que impele más cuanto menor es el sentido de desconcierto del que son, a menudo, víctimas los protagonistas de la nueva estación comunitaria. Mientras los protagonistas de Sábato están impregnados de un desmesurado sentimiento de autenticidad, en todas aquellas fases de sus vicisitudes, en las que se les insinúa la sospecha de no estar en condiciones de prever las causas que determinan los eventos, en las fases en las que ellos aceptan su diversidad, se perfila un entendimiento, una suerte de epifánica concepción de las cosas que les hace sentir aliviados y los vuelve confiados. Con un nuevo entendimiento se prometen actuar y convertirse en vates.

La ansiedad por el futuro cede su lugar progresivamente a un insólito sentimiento de confianza y de alegría: confianza en los cielos y en los paisajes sobre los que se fija la mirada; alegría por todo cuanto se inspira en la esperanza. Los dos protagonistas, sentados en el suelo, reconocen las antiguas matrices campesinas, universalizadas por el estado de ánimo exacerbado y explosivo al mismo tiempo. La tierra agita a los individuos y sus ideas, los vuelve incautos e inquietos, pero los concilia, en momentos recurrentes, entre ellos con el propósito de volverlos responsables de lo que sucede en el mundo, aún en contraste con sus propias expectativas. La tierra compendia las ideas y vuelve menos comprensibles los rencores y las disparidades individuales. En su nombre los dos protagonistas celebran el rito de la aceptación de la vida y, como los viejos sacerdotes paganos, se entregan a los eventos con la esperanza de que no les sean adversos: un rito de iniciación que preanuncia tiempos mejores. El sentimiento de la naturaleza inspira sus pensamientos en la tácita convención que se instaura entre las energías que se extienden desde las montañas, desde los valles, desde los inaccesibles senderos de los cuales se abre su camino. Ellos se preparan a atravesar el “desierto” que los une a los otros hombres probablemente a la espera de su llegada. Y se convencen de ser los portadores de una “buena nueva”, a lo que deberán ser fieles.

La coherencia, a la que ellos aspiran, no tiene precedentes ya que la existencia, que hasta ahora los caracteriza, no es para nada exaltante. La actitud de ellos frente a la eventualidad está abierta y es todavía inescrutable. Ellos sienten la propia levedad como un generoso aliento que proviene del aire que se agita a su alrededor. Están impregnados de un imperceptible júbilo que los compenetra casi a despecho de sus convicciones. Es como si la tierra modificase sus humores según la posición asumida por el hombre. Los dos protagonistas experimentan el significado del movimiento, la influencia que el mismo ejerce sobre su estado de ánimo, y se convencen

de que las fuerzas del bien y del mal se expanden entremezcladas en el universo, y que la inteligencia del hombre se ejercita al individualizar los lugares en los cuales se desenvuelven. La vicisitud humana, por lo tanto, se caracteriza por la habilidad que los individuos demuestran poseer frente a los eventos, por la estrategia con la que ellos disciplinan sus recursos físicos e intelectuales. La existencia se perfila así como el resultado de la interacción de la inteligencia humana con la constancia de la razón, que milita en favor de una afirmación de principios útiles para la salvaguardia de la especie. El conflicto mimético, que se instaura entre el artificio del hombre y la naturaleza, tiende a acreditar la idea de que cada manifestación de la realidad tiene un sentido y que es posible homologarlo en la experiencia cotidiana. La religiosidad del observador se desprende de la conciencia de que la casualidad se identifica con la debilidad de Dios, necesitado del socorro de los hombres. La piedad, que penetra en toda la trama de la narrativa de Sabato como una espesa pero impalpable niebla, se justifica con el descrédito que progresivamente vuelve vano el cinismo, la desconsiderada concepción de la incongruencia del mundo. Los hombres, que se abandonan religiosamente a la observación de la naturaleza, son ya los sacerdotes de una creencia que salva, destinada a crear prosélitos con la mirada, con la imperiosidad de los gestos decididos, con las tenues amplificaciones de la esperanza.

El texto de Sabato no permite elaborar deducciones precisas, pero tampoco prohíbe hacer conjeturas sobre la facultad mental de parte de los dos últimos protagonistas de *Sobre héroes y tumbas* para habituarse mentalmente a un epílogo. La novela se detiene en medio del camino de los protagonistas: el trecho que los separa del futuro es breve, si bien previsiblemente fatigoso. La habilidad del escritor consiste en haber hecho aceptable la aventura por venir además de haberla favorecido con la densa maraña de las circunstancias del pasado. Los dos protagonistas meditan sobre cuanto podrán arriesgar aún, con sus recursos para poder, sumisamente, escapar de la geometría mimética del escritor e insertarse totalmente en la álgebra de la cotidianidad.



## PABLO DE OLAVIDE O EL OPTIMISMO: EXPIACIÓN Y REITERACIÓN DEL LENGUAJE ILUSTRADO

José E. Santos  
Universidad de Puerto Rico

“de las desventuras particulares nace el bien general; de modo que cuanto más abundan las desdichas particulares más se difunde el bien”.  
Voltaire, *Cándido*

**P**ablo de Olavide (1725-1803) es definitivamente una de las figuras más controvertibles de la segunda parte del siglo XVIII español. El peruano, que se establece en la Península hacia 1756, aparenta representar el modelo idóneo del hombre ilustrado, dado a la reflexión y discusión intelectuales y la gestación de proyectos encaminados a poner en práctica los principios éticos y prácticos de la edad de las luces, que se anclan en la noción del logro del bien común y de la felicidad general.<sup>1</sup> Armado con la pasión intelectual del momento, Olavide se ocupará de intentar llevar a cabo el ideario ilustrado en sus gestiones públicas. Después de su etapa limeña bastante matizada de por sí con conflictos de naturaleza legal, Olavide se establece en Madrid, donde se casa con la viuda Isabel de Vicuña en 1756, y el año siguiente comienza el período de sus afamados viajes por el extranjero que culminaron en 1765 como señala Defourneaux (35). Éste menciona también la importancia del viaje de Olavide por Francia que considera central para su formación intelectual, un tanto ajena inicialmente a la tradición hispánica. Conoció y pasó unos días con Voltaire en su residencia de “Les Délices”, a quien causó, según Defourneaux, una “buena impresión” (35-36). A su regreso, y en virtud de sus buenas relaciones con Campomanes y el conde de Aranda, se le nombra director del nuevo Hospicio de San Fernando y del ya existente Real Hospicio en 1766 (62). A principios de

1767 se le designa síndico personero, puesto en el cual se distinguió por su intervención en las polémicas sobre el abastecimiento de la capital. Ganada la confianza del cuerpo ministerial de Carlos III se le nombra intendente de Sevilla a mediados de 1767 (69-72). De aquí en adelante comienza el papel activo de Olavide en la esfera pública española. Su nombramiento como director de las colonias de Sierra Morena constituirá su aportación más tangible al desarrollo social y económico de la España de su momento.<sup>2</sup> Seguro del favor real y ante la buena acogida que ha tenido su labor hasta entonces, tiene en sus manos la oportunidad de ejecutar la “utopía” por así decirlo, y llevar a cabo la creación de una comunidad ordenada y predispuesta a seguir un modelo de producción y población que serviría de ejemplo para mejorar la crisis urbana española. Como bien expone Defourneaux, el experimento de las colonias nunca se desarrolló libre de estorbos, fuera por la inacción o el malestar de los colonos, o fuera por la impertinencia de los enemigos del proyecto en la corte, que respondían a los intereses de las poblaciones vecinas y de los latifundios, temerosos del triunfo de un nuevo “orden” (150-175). No obstante los inconvenientes notables, Defourneaux indica que Olavide continúa la labor de colonización “lleno de confianza en el porvenir” y optimista de llevar a término su empresa (175). Al cabo de los años la labor de Olavide y los colonos rinde frutos admirables que llaman la atención del propio rey, aunque no pasarán tampoco inadvertidos para los enemigos del proyecto, que recurrirán a la Inquisición para condenar la “conducta” de Olavide (221).<sup>3</sup>

Aparte del afamado episodio de la colonización de Sierra Morena, el período de su administración en Sevilla presenta notables proyectos de mejoramiento económico y social propiciados por el gobierno central. Perdices Blas señala que entre las reformas sevillanas de Olavide se destacan la creación de hospicios, la habilitación del comercio interior, la propuesta de reformar los mayorazgos, las reformas para emplear las tierras de la Iglesia, la creación de sociedades modelo, el fomento de la industria popular, reformas de los gremios, propuestas para la navegación del río Guadalquivir, reformas culturales (en especial la polémica del teatro) y reformas religiosas (274-275). Como muestra de las intenciones reformistas estatales nos fijaremos en el proyecto de reforma universitaria encargado a Olavide, el *Plan de Estudios Universitarios* (1768), ideado para reestructurar el currículo de la Universidad de Sevilla. Por su subordinación al Colegio de Santa María de Jesús, la universidad sevillana se convierte en un blanco perfecto para la política de “desacralización” del currículo que se impone ante lo que Aguilar Piñal denomina “exceso de intervencionismo eclesiástico”, condición que se debe cambiar (“Estudio preliminar” 46). Aguilar enumera los tres elementos fundamentales del *Plan*, que son los siguientes: independizarse del Colegio eclesiástico, liquidar el “espíritu de partido” entre el profesorado y el alumnado, y erradicar el escolasticismo.

No obstante las recomendaciones del *Plan*, ni el apoyo de Campomanes que propició su aprobación por el Consejo de Castilla en 1769, la reestructuración nunca se llevó a cabo (60).

El Plan se divide en tres partes principales: el “Informe sobre el destino de las casa de la Compañía de Jesús en Sevilla”, la “Idea general” del plan de estudios, y el “Plan” propiamente dicho, en el que se detallan los elementos curriculares. Ya en el “Informe” inicial, Olavide da muestras del optimismo típico de la mentalidad ilustrada, sin abandonar, obviamente, la referencia divina:

Todos no hemos hecho cargo de que ésta es una crisis la más favorable que ha tenido en todos los siglos la Nación; que de ella depende la pública felicidad, y que si Dios quiere que se logren las iluminadas y rectas intenciones que el Consejo descubre, va toda España rápidamente a mejorarse. (*Plan de estudios* 70)

Saltan a la vista frases como “crisis favorable”, “pública felicidad”, e “iluminadas y rectas intenciones”. La primera expresión supone la visión analítica de quien acepta el prejuicio ilustrado, que Gadamer asocia con la remoción de las trabas y las limitaciones que han predispuesto la conciencia histórica del ser humano (276-277). Se parte de una interpretación del presente para evaluar las condiciones pasadas que lo han producido, a la vez que se proyecta una significación específica, en este caso la “crisis”, que se lee como un apresto, un instante apto para la ejecución de una reforma que implica la consecución de un “bien general”. Este bien general es la “pública felicidad” que en Olavide implica la posibilidad de que el estado proporcione los elementos indispensables que redunden en el máximo bienestar individual posible. La frase “iluminadas y rectas intenciones” caracteriza sustancialmente el manejo retórico de Olavide. Apela y a la vez apropia la palabra de la autoridad oficial. Habitado a sus funciones institucionales y consciente de sus alianzas en la esfera pública, Olavide opta por plasmar abiertamente sus criterios sobre una reforma que debe efectuarse “con la ilustración que pide el siglo” (*Plan de estudios* 77), y se sentirá libre para atacar a la oposición que ya prefigura. “Rectas” apunta a una condición de certeza y deber, es decir, participa de una persuasión dual, orientada tanto a las autoridades de quienes depende la aprobación como hacia lo que podemos denominar el receptor “implícito”, el mundo universitario anquilosado. También es notable el adjetivo “iluminada”, en el que se ve claramente la combinación del concepto de “iluminación” religiosa con el concepto de las “luces” propio del ideario ilustrado.

Este tono dinámico, violento en ocasiones, se manifiesta más en la “Idea general”. Olavide abre con la imagen gráfica de la Universidad como el cuerpo y el Conejo como el alma, lo que ubica en las intenciones estatales el carácter divino, ante el cual la oposición queda devaluada, sin mérito,



reducida a un “estorbo” para el bien común. De ahí que su planteamiento inmediato se refiera a la enseñanza de los “verdaderos conocimientos” en la Universidad, de los cuales de derivarían su “ilustración y provecho” (79). Momento seguido llama por sus nombres a los demonios que deben exorcizarse, los “vicios que infestan” el sistema que son el espíritu de partido y el escolasticismo. Para acentuar la necesidad de reforma, Olavide recurre a la discordancia cronológica:

Para que la nación vuelva al antiguo esplendor literario de que ha decaído, poniéndose al nivel de las demás naciones cultas que le llevan dos siglos adelantados en descubrimientos y progresos, nos parece indispensable dar nueva planta a nuestros Estudios, contentándonos por ahora con estudiar lo que dichas naciones han adelantado; y esperando que luego que estemos en proporción con ellas, los genios españoles, siempre felices y vivos, sobrepujarán a los demás, como hicieron en los antecedentes tiempos. (80)

Olavide emplea una prosa clara y directa, por lo que su optimismo se comunica como algo determinante. Llama la atención el típico reclamo dieciochesco de un pasado áureo que ha decaído con el paso del tiempo. Es de fundamental importancia lo que ha sido logrado durante este tiempo en las universidades extranjeras, aunque el carácter “feliz” (agraciado) del genio español se encargará de completar la transformación necesaria. La representación del cuerpo aparece nuevamente cuando critica el “el espíritu de partido” que impera. La imagen del demembramiento le sirve para ejemplificar el estado de deterioro vigente. Para Olavide, “España es un Cuerpo compuesto de muchos Cuerpos pequeños” que “mutuamente se oprimen” y “se desprecian” (81). Caracteriza de esta forma a los bandos intrauniversitarios que en nada aportan al progreso intelectual o social de la nación. Señala, sin embargo, que es el escolasticismo lo que ha hecho mayor daño al desarrollo académico. El mismo constituye un “espíritu de horror” que mantuvo a Europa bajo “siglos de ignorancia” hasta llegado el siglo XVII, “época feliz de la resurrección de las Ciencias” (84-85). “Feliz” vuelve a tener la connotación de “agraciada” que se sigue con la referencia a la “resurrección”, traslado del sentido religioso hacia una mitología de lo científico. La dualidad discursiva en Olavide seguirá a través de su ataque al escolasticismo, “espíritu falso” que hace que se desconozca la verdadera religión contenida en los Evangelios (86-87). Se llega a la verdad, por lo tanto, por medio de la revelación y por medio de la experimentación.

Deseamos detenernos un poco en este punto. Hasta este momento se nos presenta con claridad los elementos de una contradicción que Olavide ha decidido obviar o en cierto modo empalmar. La felicidad puede referirse a la gracia ofrecida por la divinidad. Puede referirse a la noción de un bien común o al logro de una mejor calidad de vida de los que el estado sería responsable en gran medida. Y la felicidad habilita un cruce en el que el

valor “realizativo” (agraciar) de la divinidad se extiende sobre la visión científica e institucional. En el discurso de Olavide opera o una síntesis de opuestos conceptuales, o una coexistencia de valores, en los que habría que determinar un empleo pragmático simultáneo o una relación de subordinación. Si se adopta la generalización de Gadamer sobre el prejuicio que caracteriza el pensamiento ilustrado, el discurso de Olavide consistiría en la subordinación del valor persuasivo del contenido religioso al esquema innovador del discurso científico que presenta de manera neutral (o al menos ajeno a la herejía). Sería este un primer análisis que disecciona el juego intencional de quien elabora un proyecto de cambio consciente del favor que le depara el núcleo central del poder. Visto de otro ángulo, la retórica de Olavide se enmarcaría en un sistema conceptual complejo. La referencia al “cuerpo desmembrado” y a las “pugnas” que definen el partidismo y el escolasticismo vigentes, apuntan hacia una sintaxis de lo violento, y a la ruptura como su acto delimitador. En este sentido, la contigüidad de los conceptos referentes a la felicidad y al bien común, son ejemplo de lo que Foucault llama “continuidad plástica”, proceso por el cual un significado esencial se manifiesta en y subyace bajo múltiples representaciones. De esta manera, las contradicciones constituyen una ilusión de la identidad subyacente, por lo que en la lectura final del análisis deben suprimirse (*La arqueología del saber* 251). No se trataría de una subordinación, sino que la misma tendencia que delimita y separa reordenaría, o mejor, recolocaría los valores diversos, sobrepondría uno sobre el otro, y de esta forma se traduciría a nivel textual en la coherencia discursiva que Olavide empuña.

Otro aspecto que se desprende del *Plan* es la conformidad de la felicidad comunitaria con el orden estamental. La reflexión olavideana se aleja de la incitación o el desafío feijoniano al público característico del *Teatro crítico*, pero también del tácito menosprecio voltairiano por el vulgo. Su equilibrio se basa en su fe en el estado, en que propiciará todo aquello que lo estabilice. De ahí que su comentada objeción a que los pobres se eduquen en el sistema universitario responde más que nada al temor a una desproporción laboral que afecte el orden social:

No hay duda que se perderán muchos grandes ingenios que tal vez habría entre la gente pobre. Pero además de que no faltarán entre la noble y acomodada, pues el entendimiento no está coligado a la baja ni a la alta calidad, lo cierto es que la primera atención de un Estado debe ser cuidar de que no le falten las manos que lo sostienen. (*Plan de estudios* 92)

Se trata, por lo tanto de una felicidad funcional, atenta al orden político, y cuya proyección utópica se funda en las circunstancias concretas, de las cuales deben evolucionar los cambios. En esta actitud se nota un elemento de lo que Perdices Blas centra en la persuasión y denomina el “pragmatismo” de Olavide (289, 491). Podemos aquí ver la preocupación que muestra el

Intendente por el financiamiento de cualquier proyecto, marca tácita de pragmatismo. Esto se nota al leer la sección del *Plan* referente a las rentas (110-115). Su pragmatismo coincide con la visión netamente moderna, al querer erigir los nuevos modelos a partir de las estructuras vigentes. Esto no implica una mayor cautela en su expresión, que como hemos visto, basa su audacia en la hábil confinación de conceptos conflictivos. Su entusiasmo se detecta hasta en detalles específicos, como cuando recomienda el estudio de la geometría y la política, disciplinas que según Olavide

son capaces de derramar de un golpe mucha luz en la nación, acostumbrándola a una exactitud de raciocinios que no podía conseguir sin la primera (geometría) y a una copia de ideas benéficas al público y convenientes al Estado, que debe inspirarle la segunda. Nos lisonjamos de que estos dos estudios bien enseñados y seguidos serán bastantes a hacer en la Nación tan feliz revolución que en diez años de tiempo se conozca sensiblemente su reforma y adelantamiento (117)<sup>4</sup>

No será menos cierto que su optimismo quedará interrumpido por la sensación de decepción, especialmente en la etapa final de su gestión en la colonización de Sierra Morena. El constante descrédito ante el Santo Oficio del que fue víctima el claro indicio, según Perdices Blas, de ser la persona adecuada para recibir un castigo dirigido a todo un equipo ilustrado (Aranda, Campomanes, Floridablanca, etc.) al que no podían encausar (352). Según Perdices Blas fueron cuatro las causas de la denuncia: el inseguro estatus social de Olavide (es decir, no pertenecer a la alta nobleza ni desempeñar un cargo de nivel ministerial), las diligencias de los enemigos que creó en diferentes cargos en Andalucía, la imprudencia a la hora de exponer sin cuidado sus ideas, y el abandono de sus amigos de la corte (357). Nosotros nos atreveríamos a aventurar otra, su condición de criollo. Lo que sí parece ser evidente en todo el asunto es que el propio optimismo de Olavide constituyó su caída, su conversión en mártir forzado y en chivo expiatorio. La Inquisición lo condenó en un “autillo” de fe en 1778, y a permanecer bajo arresto domiciliario en distintas partes de la península.

Ahora bien, las circunstancias que rodearon la huida de Olavide después de su condena refuerzan la visión de que se trataba más bien de un castigo ejemplar orientado al escarnio público de todo un grupo de intelectuales y funcionarios públicos. Defourneaux señala que curiosamente el Inquisidor general Felipe Beltrán demostró compasión y ligereza en su trato del condenado, y sospecha, que en cierto modo habilitó las condiciones para que el propio Olavide ejecutara el escape hacia Francia (288-296). Olavide se establecerá en París en 1780, y volverá a frecuentar las tertulias de los ilustrados, esta vez en las reuniones organizadas por D'Alembert (308). Poco después se establece en el castillo de Cheverny a instancias del conde Dufort, lugar donde recibirá las primeras noticias de la Revolución francesa

y donde posteriormente redactará *El Evangelio en triunfo*, epistolario narrativo que somete a la imprenta en 1797. Defourneaux nos presenta una caracterización interesante del peruano en estos años:

Aun cuando no poseamos, sobre el período de Olavide que transcurren entre 1789 y 1795, más que una documentación discontinua, basta para demostrar que la verdad se halla entre estos dos extremos: Olavide no representó en la Revolución el papel activo que le da la tradición; tampoco fue, desde el comienzo, el hombre asustado por los desórdenes revolucionarios que busca, en un rincón perdido, olvidar y ser olvidado. Su actitud ante los acontecimientos, abstracción hecha de las reacciones de prudencia que pudieron dictar en ciertos casos su conducta, refleja un complejo intelectual en el que el retorno cada vez más acentuado a la práctica de la fe no excluye la adhesión a las ideas “filosóficas” que han sido y serán siempre suyas. (315)

El Olavide escapado y establecido en Francia practica la “no exclusión” como eje de su marco conceptual. Continúa centrado en la dualidad, en la posibilidad de llevar a cabo tanto las aspiraciones ilustradas como la práctica de la fe, lo que se manifestará de manera patente en el texto.<sup>5</sup> Lo que ha logrado el castigo inquisitorial y la ulterior desazón por la Revolución francesa ha sido la inversión en la perspectiva, es decir, la yuxtaposición o el intercambio de los elementos contiguos o equivalentes en su ecuación conceptual. Si en el Olavide de la etapa reformista la retórica del cambio ilustrado anclado en el logro de la “pública felicidad” tiene preeminencia, en *El Evangelio en triunfo* será la urgencia del modelo católico la que incluye en su seno los elementos típicos de aquel discurso.

El “Prólogo del autor” ensaya una estrategia integradora de las dos visiones de mundo a partir del peso de la experiencia personal como autoridad referencial. Se presenta como testigo del origen de la “espantosa revolución” y emplea la máscara del hombre retirado que se permite evaluar desde un lugar marcado por el peso del sufrimiento la contundencia de los sucesos que ha vivido y observado:

Mi designio era ocultarme la vista de objetos tan terribles, y apartarme de los peligros y de las contingencias; mi deseo vivir ignorado, repasar en la amargura de mi corazón los ya pasados días de mi vida, y meditar los años eternos. ¡Mas ay! la discordia, el desorden y las angustias se habían apoderado hasta de los rincones mas ocultos, y no quedaba asilo para la paz del alma. (I, iiii)<sup>6</sup>

El antagonismo fundamental se ubica en la “discordia” y el “desorden”, elementos que se opondrían a cualquier intento de establecer un sistema, y en este sentido, causas de que no se pueda llevar a cabo ninguna empresa totalizadora, léase la ilustrada o la religiosa. Olavide continúa su exposición

recurriendo a la enumeración de los males que demolieron “los establecimientos mas útiles y respetables” (I, iii). La noción de la utilidad sigue rigiendo su discurso, lo que es importante al analizar el modo en que destaca sus puntos. La “abolición” de la religión se opone al establecimiento del “templo de la razón”, lo que constituye una expulsión invertida en el sentido bíblico, es decir, el regreso de los mercaderes al templo:

El Dios de los christianos y sus Ministros fuéron arrojados del sagrado recinto; y en vez de los himnos religiosos que se entonaban al Dios de los Exercitos, no se escucháron ya mas que cánticos profanos, cantares lúbricos: en fin las casas de oración se convirtiéron en teatros inmundos destinados a fiestas sacrílegas y obscenas. (I, iv)

Este pandemonium se sigue entonces con una muestra del juego discursivo olavideano: “¿Quién podía imaginar, que en una Nación de las mas ilustradas se pudiese ver trastorno tan horrible?” (I, iv) La calidad de “ilustrado” no se riñe con la aceptación de la autoridad de la fe. Es connatural la relación entre ambas y en esta ocasión el manejo no se limita al concepto de “felicidad” sino que el concepto de “ilustración” propiamente vale como “sensatez”, atenuación semántica conveniente a la hora de elaborar una estructura subyacente. El caos se debe a la “ignorancia” de la muchedumbre que no ha sido debidamente “instruida” en la “verdadera religión” (I, v). No estamos ante la clásica aceptación del dogma y del rito. La religión puede entenderse y explicarse, y de ahí que su instrucción devenga en un conocimiento de la verdad asequible por todos y que dará paso al reconocimiento de la verdadera felicidad. Se impone, por lo tanto, la necesidad de redactar un libro que facilite esta empresa y que no se ha escrito todavía:

Pero si este libro existe, ¿cómo ó por qué no está en manos de todos? Y si no existe, ¿cómo los que por interés, ó por amor desean que la Religión se conserve, no se apresuran á producirle y propagarle? ¿No es ya tiempo de precaver peligro tan horrible? ¿No estamos en el caso de que se tomen las medidas mas eficaces? Hubiera dado mi vida por tener las luces y el talento suficiente para formar un libro tan precioso, tan necesario, y que consideraba como el mejor preservativo; pero esta empresa tan fácil para otros era muy superior á mis alcances. (I, vii)

Más allá de la falsa modestia se establece una racionalización del dogma. La religión no es el misterio que debe ocultarse y creerse con ciega obediencia. Este apoyo racional contradice la noción de la suficiencia de la revelación. La idea de redactar el libro que explica el libro responde, por lo tanto, a la visión ilustrada en la cual toda verdad es investigable y por ende, presentable. A su vez, de esta forma Olavide amalgama en un solo discurso

el paternalismo religioso y el ilustrado. También reitera su clasismo intelectual, tan presente en sus escritos sobre la educación, al recalcar que los victimados por la violencia popular fueron los “nobles”, los “sabios”, y los “hombres mas virtuosos” (I, vii).

Olavide emplea el motivo del encierro y a partir del mismo fabula con el propósito de dar veracidad a su recuento con el mecanismo discursivo del hallazgo de un manuscrito (I, viii). Es el mismo instante en que reconoce su deuda para con *Las délices de la religión* (1788) del Abate Lamourette. El desvío del “Filósofo”, personaje central de este epistolario ideológico, proviene de la alucinación, el delirio y las pasiones, y requirió del peso de la “evidencia” para reformar su vida (I, ix). Olavide insistirá entonces en concretar la educación del público, pues de esta forma se ejecuta “la propagación de una enseñanza tan importante a la felicidad de todos” (I, x). Aquí se plasma el matiz inverso de la “eudaimonia” moral y religiosa que una vez aceptada regulará de manera racional el orden civil:

Comprendí pues, que podía ser útil la publicación de estas Cartas; especialmente en España, donde el Christianismo tiene su mejor trono. Esta nación generosa abunda de ingenios superiores, que á los ejercicios prácticos de la Religion juntan todas las luces para escribir este libro necesario... Me pareció que le recibiría con gusto y con respeto, y que entónces añadiendo un convencimiento ilustrado á la natural solidez y constancia de su carácter, sabría sostener y conservar su culto... (I, x).

De esta forma se justifica la publicación del texto que asegurará el logro de la felicidad. Este equilibrio entre lo racional y lo religioso también manifiesta el optimismo olavideano, presto a la consecución de las reformas que estima indispensables sin importar qué facción ideológica goce del dominio en el momento. “Yo no tengo la ridícula manía de autor”, declara y añade, “lo que deseo es ser útil” (I, xi). Se ofrece como instrumento de una reforma que pinta como fundamental y que connota el cruce del estado con la autoridad religiosa a primera vista. Más adelanté resume los parámetros de su “eudaimonia”, en lo que a todas luces se traduce como una utopía sociorreligiosa: “la firmeza de los gobiernos, la respetuosa obediencia de los vasallos, y la felicidad de todos dependen del amor y respeto que se tiene a la Religion”, párrafo que cierra con la máxima de que “solo el Evangelio es la regla que puede producir la felicidad universal” (I, xiv). Olavide cierra su prologación, y por ende su presunta declaración de intención, recalcando la dualidad conceptual de que se ha valido al ofrecer un libro edificante pero racional, “devoto” pero filosófico (I, xvi). El libro, así visto, mejora “el libro que nos vino del cielo” por haberse redactado racionalmente.

En el cuarto tomo, sin embargo, Olavide presenta una serie de planes que no son otra cosa que el replanteamiento de las reformas que promulgaba



antes de su condena inquisitorial. Central para la aspiración por un ordenamiento racional es el establecimiento de la “Junta del Bien Público”, presentada en la “Carta XXXVIII”, cuyo reglamento sienta las bases de una utopía plena, en la que todos los elementos de la vida social (producción, vida urbana, educación, ocio, etc.) se llevan a cabo bajo la aceptación de la paridad entre los aspectos religiosos y civiles. Olavide se fija en el más mínimo detalle. Un ejemplo tomado del “Estatuto de los inspectores” civiles es prueba suficiente del rigor utópico al que aspira:

sus cuidados y afanes deben ocuparse en todo lo que puede ser útil y ventajoso á los vecinos de su quartel, teniendo por principal objeto todo lo que puede contribuir al servicio de Dios, al bien estar de las familias, y á la paz y tranquilidad de todos... Desde luego no permitirán ningún mendigo, ocioso ni vagamundo; y si hubiere entre los pobres de su quartel genios díscolos ó violentos, hombres que maltraten á sus mujeres ó sus hijos, dados al vino, ó que tengan otros defectos de aquellos que incomodan, y turban el órden de la sociedad civil, procurarán amonestarlos, corregirlos y amenazarlos con que se les privará de todos los socorros, y se les borrará de la lista de las familias de la sociedad (IV, 219-220)

Olavide propone punto tras punto atento a la posibilidad real de que el plan pueda ejecutarse. De ahí su respeto al orden estamental vigente, modelo funcional sobre el cual erige el plan. En ocasiones se permite enjuiciar desde la perspectiva de quien observa desde fuera las condiciones sociales de la España del momento. Así se desprende de sus comentarios sobre la responsabilidad civil de evitar la ociosidad (IV, 229), y su observación sobre la utilidad del lujo como medio de estimular la productividad laboral (IV, 230). La concepción dieciochesca del bien común se expresa ya de manera cabal, puesto que el presunto lector “oficial” sobreentiende que se subordina a la regencia religiosa. Como tales conceptos no se riñen, su enumeración de los objetivos principales de la sociedad responden al canon ilustrado, resumidos bajo la noción de la “felicidad pública” (IV, 246).

Nos parece claro, a la luz de los ejemplos presentados, el vigor y optimismo con que Olavide expone sus ideas sobre el bien común. Por otra parte, el escrito puede leerse desde la perspectiva de quien desea congraciarse con las autoridades que le han desgraciado. El texto es por lo tanto, una acto de expiación pública. La reivindicación ideológica comienza en su condena en la “Carta XL” de la filosofía moderna, a la que tacha de “arte diabólico” que lisonjea y se basa en sofismas para ejercer su seducción (IV, 284). Sin embargo, el centro de su reclamo de redención descansa en la caracterización y condena que hace de Voltaire” (IV, 290). Con esta oración abre un ataque feroz y excesivo, sorprendente para quien conoce la admiración que Olavide le profesaba al francés, pero precisa para quien quiere dar a entender que se ha limpiado del vicio que le desvió de la ruta de la fe. El discurso se vuelve

un verdadero sermón, hábilmente pensado y dispuesto. En algunos momentos, la invectiva es brutal, y en su caracterización personal cala en la destrucción del hombre y la creación del monstruo:

No era ya el empeño de un ingenio ardiente que procuraba acreditar sus propias opiniones. Tampoco era la propensión innata del orgullo que aspira á dominar los ánimos en la propagación de sus ideas, y fundar un imperio en el dominio de las letras. Era la rabia de un ánimo irritado que aborrece al enemigo que persigue; el encono de la atroz venganza, que no sosiega hasta ver por tierra al odiado objeto de sus iras; y en fin el esfuerzo de una cólera ciega, que con implacable furor no se satisface sino con la ruina total de su contrario. (IV, 296)

En otros instantes Olavide recurre al menosprecio de la obra volteriana, tildada entonces de copia y repetición de los argumentos antirreligiosos tradicionales:

... Voltaire no había hecho otra cosa, que reproducir en este siglo las objeciones contra la Religion, que desde los primeros tiempos hicieron los incrédulos... Que así todo el trabajo de este se reducía á renovar los antiguos sofismas, sin poner de su parte mas que el arte capcioso y la sofistería con que lo sabían revestir sus pérfidos talentos. (IV, 298)

De esta forma Olavide trata de eliminar las dudas que pudieran tenerse de su religiosidad sincera. Incurre en un acto de violencia verbal destinado a la destrucción y al castigo, y elige al más comentado de los “herejes” de su siglo como el animal que sacrificará para purificar su imagen (y tal vez su conciencia). Él, que había sido el chivo expiatorio del que se había valido la Inquisición, convierte a Voltaire en el chivo de su propia expiación. Así visto, Olavide participa de la violencia institucional que le había destruido, y se reconstituye como pseudo-inquisidor, papel que le permite el espacio religioso. En este sentido es importante el señalamiento que hace Pierre Saint-Amand en *The Laws of Hostility* sobre la máscara del discurso religioso y de cómo el “filósofo” dieciochesco la emplea para de esta forma aspirar al poder seductor del cual carece su discurso:

The difference between faith and philosophy would seem to lie, rather, in the quality of their common fanaticism. In this dialectical confrontation, philosophy is the loser from the outset. It suffers from a lack of persuasiveness: the gap between philosophy and religion is the sacred itself... Philosophy can still find a way out, by fetishizing reason. If it is unable to convince others, it can attempt to convince itself. It invents itself as its own icon, its own idol. All the philosopher need do, in his delirium of envy and unseemly mimicry, is don the priest's habit. (56)



Es casualmente Voltaire el centro de la reflexión de Saint-Amand en su texto, el Voltaire excesivo cuyos ataques filosóficos se revestían del furor asociado con la imprecación religiosa. En la medida en que es consciente Olavide de esta diferencia radicaría la naturaleza de su estrategia. Dependería de ello la sinceridad o insinceridad de su ataque. Olavide, en este sentido, tomaría la máscara y la voz del fanático para así rescatar lo que pueda de sus ideas particulares ante la mirada de sus jueces implícitos, el estado español y la Inquisición. Otro ángulo de la reflexión de Saint-Amand sobre Voltaire, esta vez centrada en el *Cándido*, nos ilustra otro aspecto de la propuesta olavideana. Se trata de la granja (o huerta), de la sección final del texto en la que Cándido y sus acompañantes optan por construir un nuevo espacio utópico:

True, the garden has the appearance of an individualist choice. But it is offered as an alternative form of sociality. Work as a ritual will put an end to collective violence by exercising individual talents for the good of the community. (69)

La propuesta de Saint-Amand puede aplicarse a la idea de la Junta del Bien Público expuesta por Olavide. Constituye así, no solamente un espacio “utópico” en el que se insiste como modelo, sino también el escape interior, el amparo en el cual se socorre y se protege de la violencia cíclica de la historia, y en el que construye los muros de su dualidad.

No cabe duda de la importancia que tiene Olavide al ejecutar una anatomía del simulacro totalizador del estado español moderno. El concepto de la felicidad como catalizador discursivo de los proyectos destinados a la “reforma” no cuaja ni corresponde con los “logros” adquiridos. El caso de la reforma universitaria ilustra bien este punto, incapaz de llevarse a cabo de manera íntegra ante el peso de las circunstancias que llevan a aliar al estado con sus “adversarios” institucionales. En *El Evangelio en triunfo*, por su parte, se presenta como un posible modelo de política pública de matiz utópico, diseñado para la ejecución de una administración más racional y abarcadora. Las condiciones de España impidieron el cumplimiento de cualquier intento en este sentido, incluso si se llevaba a cabo por individuos emprendedores, atentos, como Olavide, a incrementar el carácter funcional del estado. Sánchez-Blanco señala que el reformismo de Carlos III se orienta de manera conservadora, por lo que la educación universitaria no trascendió el marco humanístico y religioso, al cual meramente aplicó un “barniz moderno” centrado en la utilidad (132). Olavide, por lo tanto, es más bien el primero en una serie de víctimas intelectuales notorias del poder institucional borbónico de la segunda mitad del siglo XVIII. Puso a prueba al alcance de las intenciones reformistas del estado y en tal proceso sucumbió en el juego inmisericorde del poder.

Olavide fue entonces un agente activo que intentó ir más allá de las

limitaciones que afectan el paso de la teoría a la práctica. Su optimismo resulta de la creencia en que las aspiraciones totalizadoras dirigidas al bienestar público apelarían al sentido común de aquellos que ejercen el poder, puesto que las condiciones resultantes generarían mayor confianza en la labor administrativa y reducirían al mínimo el fomento del malestar popular. Gilles Deleuze, siguiendo a Foucault, se fija en la contradicción existente entre las formulaciones teóricas y la práctica del poder:

... la teoría por naturaleza está contra el poder. Desde que una teoría se incrusta en tal o cual punto se enfrenta a la imposibilidad de tener la menor consecuencia práctica, sin que tenga lugar una explosión, incluso en otro punto. Por esto la noción de reforma es tan estúpida como hipócrita. O bien la reforma es realizada por personas que se pretenden representativas y que hacen profesión de hablar por los otros, en su nombre, y es entonces un remodelamiento del poder, una distribución del poder que va acompañada de una represión acentuada; o bien es una reforma, reclamada, exigida por aquellos a quienes concierne y entonces deja de ser una reforma, es una acción revolucionaria... ("Los intelectuales y la práctica del poder" 80)

Olavide corresponde tal vez al primer caso, y es precisamente el fracaso de su gestión en este papel lo que denuncia la "hipocresía" o los límites de la gesta reformista. Ha de considerarse a la hora de descifrar el reformismo borbónico la prioridad que ejerce su agenda centralista frente a los restantes elementos característicos del supuesto reformismo. Quedan así en entredicho las nociones destinadas a definir los ángulos de la interpretación histórica de este período tan vital para entender la plenitud borbónica en España. La "eudaemonia" como concepto y aspiración se reduce al plano de una casilla, un espacio en el hilo discursivo de la supuesta "reestructuración". Olavide cae en el engaño implícito de la mentalidad ilustrada. Gadamer ha sostenido que el prejuicio ilustrado de que el conocimiento real se funda en el empleo libre y constante de la razón redefine el concepto de la "autoridad" en el intelectual moderno., De esta forma, razón y tradición se complementarían en la interpretación histórica (280-281). La experiencia de Olavide trastoca el alcance de esta ejecución intelectual. Si bien su intento de "innovar" caería bajo la visión gadameriana de la ilusión racional del cambio histórico, más bien nos parece corresponder a una ceguera interpretativa. Olavide no ha podido "leer" bien el "texto" institucional, porque se trata de una "narración" (la del poder) deforme y no confiable.

Terminamos nuestra exposición recordando la idea expresada por René Girard en torno a los orígenes sociales de la violencia expiativa. La misma se agudiza en los momentos de crisis social (24). Por lo general se prefiere culpar a aquellos cuya diferencia notable de la mayoría en cualquier aspecto sirve para justificar la violencia, para conjurar el mal, y para clamar el terror a lo inexplicable o terrible (24-25). Este proceso se dramatizó una vez en el

Olavide ilustrado ante el terror español de la propagación de las ideas francesas. Ante la crisis y la duda en torno al nuevo proceso político francés, el Olavide escapado, pero contrito, duplica su anterior suerte optando por cambiar de lugar y llevar la levita del acusador, culpando al muerto, como se diría popularmente, para expiar de manera inconsecuente y ajena a cualquier peligro los recovecos de su propia culpabilidad. Al manifestarse de esta manera su oferta sagrada, la tensión apocalíptica del entorno político queda un tanto conjurada, como nos deja entrever la popularidad de su texto. Poco se imaginaba Olavide que el verdadero apocalipsis tardaría algunos años, muerto ya el mensajero del conjuro, con la posterior invasión napoleónica.

### NOTAS

1 Sobre esta idea, Deal W. Hudson expresa que es en el siglo XVIII que se establece la división entre el concepto de una felicidad moral y social, la “eduaimonia”, y la felicidad centrada en el individuo o “hedonismo” (81). El llamado bienestar social viene a ser la transposición metafórica del goce individual, según se desprendería del sensualismo de John Locke en boga en las discusiones filosóficas (82).

2 En torno al caso de Sevilla, Francisco Aguilar Piñal repara en la naturaleza abarcadora de sus necesidades: “Y la reforma, evidentemente, había de empezar por el Gobierno municipal de la ciudad. Sin sanear la administración era imposible acometer ninguna empresa de envergadura. Algo fueron haciendo los sucesivos Ayuntamientos del siglo, sobre todo a partir de la estancia de la Corte de Sevilla en 1729, pero no pasaron de mejoras externas, encaminadas al adecentamiento del casco urbano. Más profunda era la reforma que se refería. Los defectos eran más de mentalidad que de negligencia” (*La Sevilla de Olavide*, 4-5). Para una exposición detallada, véase la totalidad del segundo capítulo de dicho texto.

3 Central en la caída de Olavide a partir de la empresa de Sierra Morena fue el padre Romualdo de Friburgo, testigo capital de la acusación de herejía del Intendente. Para una descripción pormenorizada de la intriga, el proceso, la condena y los efectos posteriores de la misma véase a Defourneaux, pp. 233-285.

4 Es interesante notar que para Olavide el modelo geométrico constituye una metáfora del orden. Sobre este elemento en la Europa dieciochesca se ha expresado David Harvey, que centra su atención en la importancia de los mapas y cómo los mismos representan la obsesión de la Ilustración para con la planificación, la reglamentación social y la organización del espacio (240-259).

5 Enid M. Valle se ha fijado en el papel estructural que entraña esta dualidad, que indica los pormenores que ocasionan la publicación de la obra y explica la división en partes del texto, con lo que comienza el intento por convencer al lector de manera “ilustrada” (a través de la subsiguiente narración) de la verdad de la fe (136).

6 Se respeta la ortografía de la edición manejada, la octava, de 1803.

### OBRAS CITADAS

Aguilar Piñal, Francisco. *La Sevilla de Olavide 1767-1778*. Sevilla: Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, 1966.

\_\_\_\_\_. Estudio preliminar. *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*. Pablo de Olavide. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1969.

Defourneaux Marcelin. *Pablo de Olavide el afrancesado*. Traducción de Manuel Martínez Camaró. México: Editorial renacimiento, 1965.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. 1969. México: Siglo XXI, 1995.

Foucault, Michel y Gilles Deleuze. "Los intelectuales y la práctica del poder." *Microfísica del poder*. Michel Foucault. Madrid: Editorial Piqueta, 1979.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 1960. New York: Continuum 1989.

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge Massachussets and London: Blackwell, 1990.

Hudson, Deal W. *Happiness and the Limits of Satisfaction*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 1996.

Olavide, Pablo de. *El Evangelio en triunfo*. Madrid: Imprenta de Joseph Doblado, 1803.

\_\_\_\_\_. *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*. Edición de Francisco Aguilar Piñal. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1969.

Perdices Blas, Luis. *Pablo de Olavide (1725-1803) el ilustrado*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.

Saint-Amand, Pierre. *The Laws of Hostility*. Minneapolis and London: The University of Minnesota Press, 1996.

Sánchez-Blanco, Francisco. *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1991.

Valle, Enid M. "La estructura narrativa de *El Evangelio en triunfo* de Pablo de Olavide y Jáuregui." *Michigan Romance Studies* 12 (1989): 135-151.



**EL INFORTUNIO COMO VALOR ÉPICO.  
UNA APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN ÉPICA DE LA  
CRÓNICA NOVELESCA**  
*Infatunios de Alonso Ramírez, de Carlos de Sigüenza y Góngora*

**Óscar Torres Duque**  
University of Cincinnati

El exilio es la utopía.  
RICARDO PIGLIA

**Pórtico**

**C**onvoco aquí un día de mediados del año 1643. El lugar es un paraje preciso del Océano Pacífico, más exactamente a unos doscientos metros de las costas de una de las islas Fidji. El sitio podría llamarse también “El Punto Fijo”, pero “el sitio” no es solamente, sin duda, un accidente geográfico: es también un estado mental, un hombre y un barco. El barco se llama *Daphne*. El hombre se encuentra un tanto trastornado, pero no lo suficiente como para dejar de escribir lúcidas cartas a su Señora, suerte de Dulcinea del Toboso de los más galantes y aristocráticos salones del París de Luis XIII y de los zorros purpurados. El hombre es piamontés —como Umberto Eco— y se llama Roberto de la Grive.

La historia de Roberto no es muy larga, si bien un poco tortuosa, como preanuncia su relato, contado al barroco modo: tras participar en uno de los más feroces episodios de la Guerra de los Treinta Años, ha ido a París para entrar en contacto con lo más granado de la aristocracia intelectual y científica del momento. En París, la pluma corre prolífica y construye delirantes utopías poéticas; el “hallazgo” científico y la audacia imaginativa sobre las novedades del orbe están a la orden del día. Pero también se vive un clima de conspiración: las monarquías y los imperios ansían adueñarse de los nuevos conocimientos, del nuevo saber. De la Grive es perseguido por

conspirador por los esbirros de Richelieu, apresado y “embarcado”, en el más literal de los sentidos, en la más extraña y definitiva aventura de su vida: a cambio de su vida, se le pide servir de espía del Cardenal en acecho de las investigaciones cartográficas y cosmográficas de un caballero inglés, contratado por el gobierno holandés para una misteriosa empresa. De la Grive tendrá que embarcarse en Amberes a bordo del *Amarilis* un nombre más de la mitología barroca en calidad de ciudadano italiano amigo de la causa holandesa. El *Amarilis* se dirige a un sitio aún indeterminado del Pacífico, en los territorios de esa nueva tierra, que hoy llamaríamos Oceanía. Con el tiempo, De la Grive descubre que el inglés anda tras la determinación de “El Punto Fijo”, justo el lugar de la tierra donde el día se quiebra en dos: ayer y hoy; o mañana y hoy. Días después, el *Amarilis* naufraga y el único sobreviviente viene a ser —destino irónico— el propio De la Grive. El naufragio lo lleva a otro barco, el *Daphne*. Barco varado a la vista no lejana de una isla; equipado con la más sofisticada y fantasmagórica tecnología de investigación cartográfica y marina; pleno de provisiones para varias semanas. Y allí, De la Grive no estará del todo solo. En uno de los compartimentos hallará un curioso invernadero tropical, lleno de las más exóticas plantas y de aves de bello y variado color. Y alguien más lo acompaña, antes de perderse bajo su escafandra con dirección a la isla: el padre jesuita, alemán, Caspar Wanderdrossel, alucinado gestor de todo este sueño, “polizón” científico a punto de verificar la eficacia de su sueño.

Una poco típica situación, pero probablemente simbólica de una época y de un nuevo tipo de hombre: “anclado” frente a su propio saber (que no alcanza a poseer cabalmente), solo con una soledad que no ha buscado, dueño de una provisional comodidad (que no ha merecido), exiliado, sin poder nombrar lo que lo rodea, y escribiendo a un amor imposible cartas de improbable envío. Este Roberto de la Grive, que conoció en Casale al señor de Saint-Savin (Cyrano de Bergerac) y que ahora ve alejarse al “padre Caspar” (alias Athanasius Kircher), convoca aquí la más reconcentrada “época barroca” de Europa. Y, sin embargo, el barroco, que se ha convertido en su forma de expresión, lo muestra ajeno de sí mismo, incapaz de labrarse un destino humano “normal”, al arbitrio de otros, en últimas del “Otro”, sin poder acceder a ese Otro tantas veces concebido y reflexionado.

### **El heroísmo de dar la vuelta al mundo**

Sin duda, Alonso Ramírez, el narrador protagonista del relato *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, no anda involucrado en tan altos enredos imperiales como lo estaba Roberto de la Grive, el protagonista de *L'isola del giorno prima*, la tercera novela de Umberto Eco. Sin embargo, las coincidencias son más que significativas por lo que ambos



tienen de viajeros involuntarios, de estar ambos al albedrío de un tercero, de no tener una meta geográfica determinada y sin embargo hallarla puntualmente, de pertenecer a una época de intriga internacional, de guerras de religión, de absolutismos pre-ilustrados, de descubrimientos científicos y geográficos y de miseria social. Y porque sus autores o “amanuenses” demuestran una inusual fascinación por la figura del viejo “Kircherio”, jesuita esotérico, científico “loco”. En ese panorama, la colonia americana significa tanto lo periférico y marginal como lo significan la mayoría de los pueblos (plural de “el pueblo” o clase popular) de la Europa de entonces, particularmente Francia y España.

Justamente en este mundo pleno de contradicción fue donde y cuando se avivó el pensamiento utopista: la necesidad de encontrar una alternativa a la cansada sociedad europea, cuya miseria social era paralela a la consolidación de los nuevos poderes absolutistas, en medio de las más cruentas y fraticidas guerras de religión. Moro y Bacon en Inglaterra, Bergerac en Francia, Campanella en Italia, idean todos “Ciudades del Sol”, más con un afán de denuncia histórico-social que con la esperanza, como Platón, de realizar un día el sueño de la sociedad justa, perfecta, rica, progresista, virtuosa, etc... A la búsqueda de la utopía corresponde el absurdo periplo de De la Grive. Y a una cierta creencia en la nueva utopía corresponderá también la obra de Sigüenza y Góngora, explícita en sus obras *Primavera indiana*, poema épico en octavas reales en alabanza de la Virgen de Guadalupe, y *Paraíso occidental*, crónica novelesca (al igual que los *Infatunios*) de la fundación de un convento de monjas en México, lleno de una fuerte carga simbólica utopista, como nos ha hecho ver Kathleen Ross en su trabajo *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora*. Pero en cambio esta declaración de la utopía de América —justo la utopía del Nuevo Mundo— no es tan fácilmente perceptible en el relato *Infatunios de Alonso Ramírez*. Quizá porque ella no se da sin el conflicto arriba planteado en nuestra invocación de la novela de Eco: hay otra clase de utopía, y es la del exilio permanente: el sueño de “no estar en ningún lugar” de la tierra, de no pertenecer a ninguna sociedad previamente constituida, como en aquella otra novela utopista, *Ehrewon* —anagrama de Nowhere— de Samuel Butler, se cumple allí, pero se cumple dolorosamente: esta utopía al revés —al fin y al cabo utopía—, la entrevén irónicamente, en nuestro tiempo, Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, y George Orwell en su *1984*. Pero la opción es distinta: o te sometes a la sociedad perfecta, o aceptas ser un exiliado de ella. De la Grive es un exiliado de la Sociedad Científica (como el padre Caspar, alias Kircher); Alonso Ramírez es un exiliado de la Sociedad Católica, como veremos.

Desde este punto de vista, es muy sintomático el hecho de que el personaje de esta utopía al revés sea un hombre de frontera, tal como gustaría hoy a los investigadores del neobarroco y de los estudios



postcoloniales. Así como De la Grive es, para su desgracia, un italiano en medio de las rivalidades entre Francia, Inglaterra y Holanda, Alonso Ramírez es un puertorriqueño criollo, que nunca termina de ser asimilado a un español, y que en México, punto referencial de su partida y su llegada, no puede reconocerse en “su patria”, si bien México es el nombre de América que Sigüenza, como Bernardo de Balbuena, quisiera proponer como utopía del Nuevo Mundo o “Paraíso Occidental”. Alonso Ramírez es ya, de hecho, un cuasi-exiliado, por no identificarse o llevar un destino propio en Puerto Rico ni como español en España.

Ante semejante observación, la de la condición de apátrida de Ramírez, quiero enderezar este ya largo excurso hacia su objetivo, que es el de analizar el carácter épico de la obra, que veo suficientemente fuerte como para permitirme algunas conclusiones de carácter estilístico o de género. Lo intentaré, tentando un parangón con ciertos aspectos épicos y del héroe en *Os Lusíadas*, el poema heroico de Camoens, poema que a no dudar conocía bien Sigüenza, como muchos otros de la tradición épica clásica. Esta comparación se inicia, pues, con un contraste fuerte, pues de la condición de apátrida de Ramírez pasamos a considerar su cierta familiaridad con un poema eminentemente nacional o de propósito nacionalista. ¿No cantaba Camoens las glorias lusitanas, tanto más grandes que las de Ulises o Eneas, porque él decía que eran reales, históricos hechos debidos a la grandeza portuguesa?

La respuesta es obvia, pero incluso en el poema de Camoens el canto heroico no se da sin conflicto y sin problematismo. Vamos a afirmar, pues, en los *Infortunios* de Sigüenza una épica problemática, más bien atípica, justo la que produjo el barroco como exceso de sus propias conquistas y que algunos han llamado “manierismo”. Ni el poema de Camoens resulta tan “renacentista” ni sus octavas reales están tan radical y retóricamente lejos de la prosa de Sigüenza. Entre una y otra obra, el mundo barroco es el que se comprime, si bien los tonos son bien distintos. Creo que *Os Lusíadas* es ya una epopeya barroca (si ello no es una contradicción en los términos) y que lleva por tanto en sí los rasgos de la estructuración novelesca, que es el molde prosaico en que ya está metido conscientemente nuestro autor americano. Exactamente la misma inquietud que se ha tenido al deslindar el clasicismo epopéyico de la *Ilíada* de la imaginación novelesca en la *Odisea*.

El heroísmo que aquí se invoca (esto es, que invocaron Camoens y Sigüenza) es el de, ante necesidades históricas de diversa índole, salir a recorrer el mundo, y ciertamente circunvalarlo para conquistar El Otro Lado. La perspectiva, por supuesto, es bien distinta, primero porque Alonso Ramírez no va a viajar por ningún encargo oficial, sino por razones más bien personales, y segundo porque para Sigüenza El Otro Lado es el lado de Acá (para decirlo con Julio Cortázar): el punto de partida es América, la nueva tierra, el otro. Vasco de Gama, en cambio, el héroe (más o menos) de *Os*

*Lusíadas*, es designado por el rey de Portugal para dirigirse a la India (o las Indias, que era el mismo propósito de Colón, al fin y al cabo): para colonizar y conquistar al otro, bárbaro, para dominar al mundo.

Pero las razones de Ramírez para viajar son bien particulares y tienen algo de semejante al carácter oficial de la epopeya nacional: escribe el narrador de los *Infortunios*: “Desesperé entonces de poder ser algo, y hallándome en el tribunal de mi propia conciencia, no sólo acusado, sino convencido de inútil, quise darme por pena de este delito la que se da en México a los que son delincuentes, que es enviarlos desterrados a las Filipinas” (37). El punto de partida de su viaje será, pues, un escrúpulo ético, un cierto compromiso —negativo— con el “ser algo”. Este hecho lo emparenta con el afán de gloria y de fama de Vasco de Gama, o con su idea de representar al pueblo portugués en el mundo. Lo emparenta también, de manera curiosa, con el poema portugués, por haber querido Ramírez darse un castigo “oficial”, un castigo en cierto sentido nacional para los delincuentes en México: con ello, el protagonista de los *Infortunios* asume, por negación, un destino mexicano: el del destierro; y se autoproclama delincuente (de sí mismo y de México, a pesar de que no era culpa suya el no haber podido progresar, porque a cada paso encontraba obstáculos y oscuros intereses). Obviamente, Gama partirá de Portugal con las banderas lusitanas bien izadas en clara señal de su procedencia y sus propósitos. Pero algo más hay de coincidencia entre el mexicano Sigüenza y el portugués Camoens, y que nos anticipa algunos aspectos básicos de la connotación picaresca de la obra que comentamos (e incluso, a despecho de su autor, de *Os Lusíadas*): se trata del hecho de que el propio Camoens hizo su primer viaje a la India (porque lo hizo, no precisamente acompañando a Gama, que ya había muerto) como única opción de salir de la cárcel, pues se hallaba en prisión por intrigas de corte y a causa de unos malhadados versos que había hecho rodar declarando su amor a una de las infantas. Así que Camoens, como tantos de los “soldados/de várias cores vem e várias artes”, eran ex prisioneros, cuyo único aliciente en aquel viaje era la esperanza de encontrarse con su libertad. Y así como para los portugueses la India representaba emblemáticamente su dominio internacional y la proeza de haber unificado al mundo, dando la vuelta al mítico Cabo de Buena Esperanza (y mejor, Cabo de las Tormentas), en el sur de África, para los españoles y sus colonizados de Occidente (“las Indias”, América) Filipinas era la colonia oriental más lejana, símbolo del imperio católico en las lindes del mundo. No obstante, el viaje a Filipinas no implicaba, como para los portugueses el crucial viaje a la India, una vuelta al mundo, pues los barcos españoles zarpaban de Acapulco, en el Pacífico, y recorrían sólo una amplia porción de este océano, pasando por las nuevas colonias de los holandeses, muy cerca de “El Punto Fijo”, para subir de nuevo al norte en la zona insular de Asia. Pero ya sabemos que “la vuelta al mundo”, anunciada en el título mismo de la obra, no “le sobrevendrá”

a Ramírez sino por involuntaria condición de prisionero, y después de haberse establecido en Filipinas.

En cualquier caso, la comparación se afina en este punto, pues, a pesar del orgullo nacional que pueda abanderar Vasco de Gama, la verdad es que nunca vemos ni una clara voluntad ni mucho menos un conocimiento y unas destrezas apropiados para cumplir su misión. Vasco de Gama es casi un títere de los designios de los dioses —Venus y Marte sus amigos, Baco el enemigo implacable— y es consciente de que no llegará a puerto alguno sin la ayuda de otros, incluso, a veces, de sus propios archienemigos traidores, los moros.

Pero el tema de la conquista del mundo bajo las nuevas normas y el nuevo orden universal, es el tema implícito. Se da por negación en el caso de la crónica de Sigüenza, pues el pobre y humilde Ramírez ve cómo ingleses, portugueses, holandeses, franceses, españoles y moros han creado un caos de intereses en los mares del mundo, y tiene que padecer, siempre al margen, ese choque de intereses. Y, más allá, lo cual es mi tesis central en este ensayo, llega incluso a erigirse en modelo épico, en capitán con responsabilidades restringidas, pero siempre humanas, y a constituirse por tanto en portador de una idea de “conquista” o de colonización (y más exactamente de «civilización») que, por ser demasiado subjetiva y personalista, pareciera no existir. Ya volveré sobre este punto; por ahora es importante advertir que también Alonso Ramírez fue capitán de “su gente”.

Ahora bien, se suele encasillar la obra de Camoens, preceptivamente, dentro del género denominado “epopeya histórica”, cuyo antecedente antiguo es la *Eneida* de Virgilio, dado que ésta elabora toda una historia mítica para explicar y escenificar la historia antigua y reciente de Roma. En el caso de Camoens, es más explícito el propósito de cantar un hecho histórico reciente: Camoens escribe su poema, se dice, hacia 1556 sobre una expedición portuguesa acaecida a fines del siglo anterior<sup>\*\*</sup>. Se ufana, justamente, de cantar hechos verdaderos, si bien todo el hecho histórico está rodeado de los más pintorescos —a veces un poco grotescos— pasajes de imaginación mitológica, y son más activos, como personajes, los dioses griegos que los hombres portugueses del poema. De cualquier modo, la historia estaba ahí, como una especie de trofeo, tanto para Camoens como para Sigüenza, quien en el fondo nos quiere hacer sentir la veracidad de su relato en calidad de amanuense y sus implicaciones históricas o de verdad histórica, ni más ni menos que como las relaciones de Indias querían, basadas en la primicia de ser el narrador un testigo ocular de lo contado. En este caso, como en el portugués, lo “digno de ser contado” era justamente el hecho de dar la vuelta al mundo, aunque ello no fuese exacto en el caso de *Os Lusíadas*, pues para Camoens el solo hecho de cruzar el Cabo de las Tormentas implicaba para los portugueses una gloria que nadie ya les quitaría. El tema era muy del barroco, con el ingrediente del “descubrimiento”, y mejor, la conquista y

colonización de “otro mundo”. Como queda dicho, en Sigüenza ese “otro mundo” es el propio, y es en últimas el que lleva consigo un ser tan particular, tan sí-mismo, como Alonso Ramírez, personaje fronterizo. Detrás, pues, de la “epopeya histórica”, se oculta la postulación de un nuevo modelo de hombre, nacional y vanamente colectivo en el caso de Camoens, individual y ético-religioso en el caso de Sigüenza. Pero el catolicismo blandido en ambas obras podría ser comparado justamente desde su valor épico, que asignaremos al sentido del sufrimiento que aparece por igual en las dos obras. Por otra parte, este prurito histórico, que hace a Kathleen Ross decir que Sigüenza es ante todo un historiador, dejará en ambas obras una paradójica consecuencia: la desilusión (no había paraíso al final del camino; o de hecho, como en Sigüenza, el viaje era el castigo o el infierno mismo, merecido); y la desilusión conlleva el deje picaresco que incluso podía estudiarse en una obra tan “seria” y grandilocuente como el poema nacional portugués. Ramírez tampoco es, claro, un pícaro, y sin embargo su humildad y la cuasi-indignidad que ostenta o tiene que padecer lo insertan en ese escenario también barroco. Pero en los dos casos, el sufrimiento, la indignidad y la desilusión son producto de mirar una realidad histórica más de frente que cualquier otro autor épico. Evoco aquí, con la esperanza de retomar esta referencia al final de este escrito, el hecho de que Camoens se salga de casillas en el Canto VII de su poema, y en medio de la narración prorrumpe en amargo griterío alegando que nadie lo escucha a él como poeta y que Portugal no lo merece (estrofas 78 a 87) y, por supuesto, que el episodio final de la Isla de las Delicias él mismo lo explique como mera fantasía poética. Conclusión —para Camoens—: no hay más recompensa en esta vida dura, que la propia poesía, que además es presea de solitarios. La gloria está en el poema; no en la historia. No era, sin embargo, aquello de lo que se ufanaba el propio Gama, en su conversación con el rey moro de Melinde: “*Assim fomos abrindo aqueles mares,/que geração alguma não abriu*”.

### **Esforçados e infortunados: hacia un paradigma épico**

El punto central de este ensayo consiste en derivar el carácter épico de la crónica *Infortunios de Alonso Ramírez* del concepto de heroísmo presente en el poema *Os Lusíadas*. El talante épico de las dos obras es bien distinto, pero el paradigma es el mismo y yo creo poder filiarlo (pero eso sería tema de otro ensayo, o más bien de una tesis doctoral) al modelo trágico del protagonista de la *Eneida* (por tanto de la “epopeya histórica”, que bien puede ser el inicio de la novela): un héroe que tiene que asumir un destino, contra su propia voluntad y consciente de las injusticias que puede cometer y de las miserias por las que habrá de pasar su pueblo. El modelo lo repite en cierto sentido el Dante protagonista de la *Commedia*, pues él mismo es



el héroe de su poema (en calidad de poeta, como ha recordado Carlyle), pero un héroe humilde y consciente de sus limitaciones. ¿Cuál es, entonces, este paradigma heroico? El del héroe juzgado por su capacidad de sufrimiento. Sufrir o padecer es aquí, tanto en el poema de Camoens como en la crónica de Sigüenza, el valor épico primordial, y delata una consistencia heroica. Sólo que, mientras en *Os Lusíadas* ese valor es asumido por un personaje en su calidad de símbolo nacional (y no como lección individual de vida), en la obra de Sigüenza sí se remite a las calidades o virtudes del protagonista, que en esa dimensión, la del sufrir, adquiere toda su catadura heroica como una muestra personal de entereza, de valor, y de modelo para otros, así esos otros parezcan estar muy lejos de él (y en últimas esos otros somos nosotros, los lectores). Por supuesto, el título mismo advierte que lo que va a relatarse son los “infortunios” de un personaje. Lo que además sorprende desde comienzos del relato es que ese personaje no ofrezca ninguna particularidad sino que se presenta como una persona común y corriente, puesta a contar su propia vida porque sí. En ello vemos un punto de quiebre —y al mismo tiempo una suscitación— con la picaresca: el pícaro al menos llama la atención por su propia indignidad y por la hipérbole de su envilecimiento y porque de antemano la vida se ha ensañado contra él y lo ha enseñado a ser diestro en las faenas de la supervivencia: la declaración de esa condición preanuncia un relato vívido y apresta al lector o auditor a escuchar. El relato de Alonso Ramírez se introduce como la autobiografía de un hombre común y corriente, pobre y de origen más bien humilde (no en exceso, pues es criollo) pero no miserable. Es por eso que empieza a buscar buena fortuna, acorde con su dignidad y su sentido del “ser algo”. Pero lo que retiene desde el comienzo es el anuncio de sus infortunios. Ello es lo que vale la pena de contarse, o seguramente en lo cual el autor considera que su personaje merece ser mirado. Ya veremos que así es, y que de su sufrimiento va sacando fuerza para liderar y proponerse como modelo de vida.

Lo que más nos sorprende en la lectura de *Os Lusíadas* es no hallar un héroe fuerte, como lo hallamos en todos los grandes poemas épicos, aun históricos, que conforman la tradición del género. No vemos fácilmente en qué se demuestra el heroísmo de Gama, y simplemente tratamos de hacer acopio de algunas de las voces admirativas de Camoens: prestarse para la tremenda hazaña (que se sabe peligrosa), ser justo, ser creyente en Dios, dejarse aconsejar, saber orar y tener un bonito discurso (si bien no tan excelso como el del propio Camoens, que reconoce haberle prestado voz para que hable a partir del Canto III). Es decir, un “héroe” absolutamente pasivo. Y fiel a ese designio, un hombre en la mejor condición para sufrir, para resistir: un verdadero resistente. Sufrir y padecer por la causa, por Portugal y por Dios, es la garantía de su cumplimiento ante el poema y ante su destino, y justamente lo que Gama siempre invoca cuando casi llorando eleva su voz al cielo para que los dioses, y a veces Dios, lo ayuden y lo

saquen del aprieto en que anda metido y del que no es capaz de salir por sus propios medios, situación bien frecuente a lo largo del poema: tanto en Mombaza, donde se inicia el transcurso presente del viaje a la India en el poema, como en Mozambique, en el Cabo de las Tormentas, en Madagascar y en la India. El acudir a la Providencia y a la instancia divina es propio de este tipo de “héroe”, que habla siempre de la “*fraca força humana*”. Por lo demás, por principio, el mar es siempre visto, a despecho de su condición de navegantes diestros, como un peligro inminente y una suma de tormentos, de espantos y de crueldades sin cuento. Y es justamente el mar el elemento que diferencia al “hombre grande” sólo por el hecho de tener que padecerlo (porque no se nos dice que el marinero lo domine o sepa conocerlo y sobrellevarlo). Dice el propio Gama al rey de Melinde en su discurso: “*Contar-te longamente as perigosas/coisas do mar, que os homens não entendem*” (Camoens, 195), como si los marineros fuesen seres especiales y no hombres normales. Es así que sus hazañas o su gesta, en vez de causar admiración, espantan (Canto V, estrofa 94). Pero la reverencia al padecimiento no es tanta o tan propia del mártir cristiano que el propio Gama llegue a preferirla con tal de seguir siendo capitán o jefe; es decir, incluso reniega de su atributo de tal, por los sufrimientos que acarrea; dice Gama en su discurso:

*Ó glória de mandar, o vô cobiça  
desta vaidade a quem chamamos fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atixa  
cuma aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
que crueldades neles experimentas! (184)*

Su contraparte, la del tormento y el peligro constante, es el constante miedo, antes imposible rasgo heroico, pero aquí enfatizado sin escrúpulo: “*Uma nuvem que os ares escurece,/sobre nossas cabeças aparece.//Tão temerosa vinha e carregada,/que pôs nos corações um grande medo*” (202).

Pero su típica actitud frente al peligro y su justificación están contenidas en estas dos estrofas del Canto VI, ya llegando a las costas hindúes, donde tampoco verá sus sueños cumplidos:

*Vendo Vasco da Gama que tão perto  
do fim de seu desejo se perdia,  
vendo ora o mar até o Inferno aberto,  
ora com nova fúria ao Céu subia,  
confuso de temor, da vida incerto,  
onde nenhum remédio lhe valia,*

*chama aquele remédio santo e forte  
que o impossíbil pode, desta sorte:*

[...]

*Se tenho novos medos perigosos  
doutra Cila e Caribdis já passados,  
outras Sirtes e baixos arenosos,  
outros Acroceráunios infamados,  
no fim de tantos casos trabalhosos,  
porque somos de Ti desamparados,  
se este nosso trabalho não te ofende,  
mas antes teu serviço só pretende? (252-253)*

Nuestro *trabajo* y tantos *casos trabalhosos*, he ahí el concepto que empata con el de “infortunio”, en el sentido de “pasar trabajos”, tener que esforzarse demasiado, verse en penuria, soportar una carga. En dimensión épica podría asociarse con el original de “los trabajos y los días” de Hesíodo, cuando a la guerra se contraponía la paz del trabajo y del trabajo campesino: el concepto conlleva una dignidad, pero elevado al escenario guerrero, y en especial al “estar lejos de casa”, revierte a un significado diferente, el de la penuria y el dolor físico, que deben ser resistidos, aguantados, so pena de llegar a la postración, como vemos en el caso de Alonso Ramírez.

Por lo demás, una característica que rebaja al Gama que Camoens quisiera cantar (al fin y al cabo, el héroe que en últimas más quiere exaltar Camoens es a él mismo, como poeta y como hombre que vivió la aventura de un viaje a la India) es su candidez y su permanente condición de hombre engañado por los moros, de los cuales se predica en el poema, en general, que son traidores. El propio poeta expresa en uno de sus versos que nunca alabará al héroe que diga: “no pensé”, y por tanto su ingenuo héroe quedaría desvirtuado. Pero esta candidez hace parte de su pasividad, y de su “ser para el dolor”.

A “trabajos” también se refiere Sigüenza desde la dedicatoria de su libro para presentar a su personaje: “círculo de trabajos” dice, y parece que tuviese en mente una saga o, en efecto, un ciclo; y luego, termina la misma dedicatoria “consagrando” al virrey de la Nueva España “esta peregrinación lastimosa”. Todo lo que nos haga pensar en los “libros de peregrino” nos distraería aquí, sin embargo, porque Alonso, ya lo recordamos, no emprende su viaje como una búsqueda de algo o para llegar a una fuente especial o a una meta o a un santuario, sino como autocastigo a su “no poder ser algo”. No obstante lo cual, ello tampoco nos debe cerrar los ojos para especular sobre los ulteriores propósitos de Sigüenza y entender que era deliberado el haber tomado el testimonio de este hombre común y corriente, convertido en extraordinario por la cantidad de infortunios y por la cantidad de lugares

que visitó, pero sobre todo por representativo de un modo de vida americano, de un destino americano. Que en realidad “busca” a América, es algo que no podemos olvidar, por encima de lo que el propio Alonso Ramírez nos va contando. Sin embargo, ello no nos autoriza para hablar de peregrinación, salvo en el sentido en que el propio Sigüenza podía darle a esa palabra, tal vez pensando en América como un santuario, dato que confirman otras de sus obras, y especialmente *Primavera indiana* y *Paraíso occidental*. Más adelante, me referiré más en concreto a la significación católica de esta crónica, significación que se desprende de la dimensión épica, al modo como sucede en las novelas del ciclo artúrico en la Francia anglonormanda: héroes guerreros o de aventuras, en busca de significados espirituales para sus vidas.

Por ahora, lo que debe quedar señalado es que el personaje cobra toda su dimensión y su estatura en su capacidad de soportar penalidades y, en principio, en la pasiva gloria de saber describirlas y asumir una posición frente a ellas. Ya hacia el final del relato, vemos cómo Alonso Ramírez adquiere una actitud más activa y demuestra nuevas destrezas, pone en peligro su vida por salvar a los otros y en cierto sentido cumple una “hazaña”, la de sobrevivir en semejantes extremas circunstancias. Y por encima de todo esto, o justo como resultado de esta educación en el dolor (¿no sería acaso *Infortunios de Alonso Ramírez* una suerte de *Bildungsroman*?), su tenacidad y su estoicismo, que lo mantienen en un sentido cristiano y digno de la vida en medio de tanta miseria. Lo cristiano, entonces, y mejor digamos lo católico, pues otros elementos cristianos irrumpen negativamente en el relato, se va revelando así como una vocación para el sacrificio, y ésta sería una de las claves para entender al personaje Alonso Ramírez como un héroe. Leer la crónica de Sigüenza de esta manera no está lejos de una realidad literaria, y vemos que de la misma manera leyó el texto el licenciado Francisco de Ayerra, encargado de dar su aprobación al libro, cuando escribe sobre el personaje: “...sus infortunios son hoy dos veces dichosos: una, por ya gloriosamente padecidos, que es lo que encareció la musa de Mantua en boca de Eneas en ocasión semejante a sus compañeros troyanos” (Sigüenza 1902, 27). ¿Estamos ante un paradigma épico de época, ya rastreable desde la obra de Camoens? Es probable, pero yo prefiero seguir pensando en su filiación al héroe trágico-épico, que existe en la literatura épica occidental y universal desde tiempos inmemoriales; Vasco de Gama, en cambio, no es un héroe trágico, esto es, no tiene que cargar, aparte de sus infortunios, con su conciencia. Ramírez empieza el periplo por una voluntad autoflagelante y, aunque es cierto que de algún modo se purifica por sus padecimientos bajo el cautiverio en manos de piratas ingleses y todo lo demás que implicó su regreso a México, cae siempre tan bajo y es tan poco lo que puede hacer por los demás y por sí mismo (sin horizonte posible), que ello sin duda seguirá atormentándolo en el futuro de la narración, no importa



ya lo “dichoso” del hecho literario de Sigüenza. Es decir, su vida es una denuncia contra el mundo de su tiempo, en medio del cual sus virtudes no lograrían nunca opacar la opresión y la miseria.

Hasta el momento en que Ramírez decide partir para Filipinas, su vida, llena de trabajos, no se diferencia, sin embargo, de la de cualquier joven que trabaja a destajo aquí y allá, en lugares donde el empleo es escaso y la pobreza visita a la mayor parte de la población. Alonso, ya se ha dicho, es criollo, pero su padre español, desconocido para él, no le dio su apellido. Es por esto que no era fácil para Ramírez conseguir un buen empleo. No lo halla ni en Puerto Rico, ni en Cuba ni en algunas de las ciudades de México. Pero recordemos que consigue un empleo estable y bueno en la “soberbia ciudad” de México, también alabada por Balbuena como nueva metrópoli. Sale de allí no porque le fuese mal sino porque se va en busca de su pariente Ramírez a la ciudad de Oaxaca. Así que, en cierto sentido, y a pesar de la escasez de oportunidades, Sigüenza no nos quiere decir que todo sea miseria en América. Es en Oaxaca y Puebla donde empiezan sus desmedros, siempre empleado, como los lazarillos de la picaresca, de amos igualmente pobres o a punto de la quiebra. Se casa y pierde a su esposa, única mención marginal a una mujer importante en la historia. Y, como dije, es la visión de su propia pobreza y de su no-progreso lo que lo lleva a embarcarse para Filipinas a modo de castigo. Filipinas no es, por supuesto, el otro lado del mundo, primero porque era colonia española, y segundo porque el viaje se hacía por todo el Océano Pacífico. Lo importante en esta referencia es que los *infortunios* de Alonso se inician en realidad, no por razones de pobreza y escasez de oportunidades, sino por voluntad de autopunición. Alonso se dirige a Cavite, puerto que sabe destinado a muy pocos exiliados y presidiarios, pues allí hay mucho trabajo pero poca comida y poco sitio adonde moverse. Ciertamente un “presidio”, como lo llama en un par de ocasiones. Hombre con vocación de sufrimiento, sin embargo no sabe lo que le espera, y Sigüenza tal vez quiere mostrarnos a través de su relato, que definitivamente sí podría ser un *Bildungsroman*, que el dolor cotidiano nos enseña más que el exilio y el padecimiento escogidos. Pero en todo este comienzo, hay un matiz muy particular en relación con el personaje hacia su presunto heroísmo: el hecho de ser un inconforme, un hombre con un cierto ideal de vida humana, de “ser algo”. Alonso Ramírez es, contra todo su testimonio, un idealista. Hemos dicho que cuando se embarca para Filipinas ya no está buscando nada; pero en realidad ha estado buscando siempre la justicia, la autorrealización, una vida digna. Aquí no puedo agregar aún “y católica”, porque su giro católico se pondrá en primer plano sólo de la mitad de su relato en adelante (con lo cual se podría seguir insistiendo en que se trata de una novela de formación, género por lo demás exitoso en la época y en el siglo XVIII venidero).

Pero en sentido estricto, e independientemente del carácter trágico del

personaje que se autocastiga, los infortunios para Ramírez se inician en el momento en que es apresado por los piratas ingleses frente al puerto de Cavite. Salir de una prisión “tranquila” para caer en otra de constantes humillaciones. Aquí es donde el sentido del infortunio se matiza: si ya en Camoens vemos al héroe sufrir, como elemento fundamental de su virtud, en todo caso la propuesta del ennoblecimiento del dolor o del sacrificio supone un reconocimiento de dignidad: se sufre con altura, con dignidad. Yo lo cuestionaría en diversos pasajes de *Os Lusíadas*, pero se supone que Gama tiene un poder que nadie más tiene, y es el de poder acudir a Dios y que éste lo escuche de inmediato. Es un poder, claro, pero al mismo tiempo un inclinarse permanente, una humillación, apenas justificada por la razón religiosa y por el Otro a quien se pide, instancia todopoderosa. Pero por supuesto la épica heroica tradicional no gustaba de poner a sus héroes en semejantes desventajas (ni siquiera frente a los dioses; incluso a veces por no pagar el tributo debido, como Odiseo, sobrevenían los males). De cualquier modo, Gama sólo se humilla ante Dios (o los dioses; y, agrego yo dentro del espacio picaresco estrecho que permite la obra, también ante las circunstancias). Pero el relato de Ramírez de todo lo que padeció en poder de los ingleses nos *muestra* iniquidades y humillaciones sin cuento, envilecimientos de la dignidad humana que Ramírez prefiere soportar con tal de guardar la vida. Aquí se raya con lo picaresco, esto es, con el envilecimiento del pícaro en favor de la subsistencia o simplemente del estómago; pero no hay que confundirse: el sentido que para Ramírez tiene *la vida*, hemos dicho, es idealista y por eso vamos viendo cómo conservar la vida supone un caudal de posibilidades dignas y humanas, en contraste con la humillación y el tormento de ser más bajo que un esclavo ante los ojos del salvaje pirata. Ese sentido de la vida tiene un momento muy claro de iluminación (especialmente para el lector, luego parece ser un guiño de Sigüenza) y es cuando, en la sección cuarta, Ramírez cuenta cómo recupera su libertad y a continuación se da a la tarea de contar en detalle lo que antes no había contado, es decir, lo más indigno e inhumano de cuanto padeció. Hay un doble giro, épico y narrativo, en esta estrategia de no contar lo padecido sino hasta después de haberlo superado. Es el mismo que vemos a partir del Canto IX de la *Odisea* o desde el Canto III en *Os Lusíadas*: el propio personaje toma la vocería de su propia historia (Odiseo es el narrador entre los cantos IX y XII, así como Gama lo es entre los Cantos III y V), sabiéndose relativamente a salvo de los peores peligros y ante gente hospitalaria y confiable: para Odiseo, es el momento de contar en detalle lo peor de su retorno desde Troya hasta Feacia, especialmente los momentos críticos de Escila y Caribdis, la isla de Polifemo y el viaje, tras Circe, al Hades; para Gama, es la ocasión de contar no sólo su propia aventura sino la historia toda de Portugal (con sus glorias y miserias). En el caso de la crónica que nos ocupa, es obvio que Alonso no tiene que pedirle vocería a

ningún otro narrador, porque él lo es desde el inicio del relato\*\*\*, pero es bien sintomático el hecho de que haya aguantado a ese momento de su relación para contar en detalle las peores iniquidades, recurriendo al típico *flash-back* narrativo a que hemos aludido. Este recurso, por lo menos en el caso clásico homérico, tiene la particularidad de poner una distancia entre personaje y narrador consiguiendo que “lo terrible” se relate en actitud laxa, relajada, según lo ha analizado sagazmente Harald Weinrich en su estudio *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Referir exaltada y emotivamente (traumáticamente, diría Freud) un acontecimiento que nos ha envilecido, como por ejemplo haber sido obligado a comer nuestros o ajenos excrementos, repite dolorosamente la vivencia y demuestra que no nos hemos separado del suceso, que no lo hemos superado, lo cual nos sigue envileciendo. Pero *narrarlos*, esto es, referirlos laxamente y con gracia poética, permite asumir como algo natural y superado hasta lo más vil e indigno. Sigüenza no desconoce el procedimiento, y en señal de que su personaje no se ha envilecido de hecho, a pesar de lo extremo de las vejaciones a que fue sometido, acude también al *flash-back* narrativo. Con ello, Alonso aparece contando los peores ultrajes pero desde la ventajosa posición de su nueva libertad, con lo cual se reafirma su condición de hombre libre y digno, y en tanto narrador lo que hace es enaltecer las bajasas que relata.

Este pasaje (sección cuarta) se introduce con la constatación de su “cambio” (relativo), de su particular atención a un sentido católico de la vida, que de paso subsume y engloba el sentido del sufrimiento y lo que él podría significar para el católico. Un nuevo concepto aparece allí que nos ayuda a entender el infortunio como valor épico: la paciencia; que fue lo que tuvo Ramírez, más que otra cosa, durante su cautiverio en poder de los piratas. Transcribo el inicio de la sección:

Debo advertir antes de expresar lo que toleré y sufrí de trabajos y penalidades en tantos años el que sólo en el condestable *Nicpat* y en *Dick* quartamaestre del capitán *Bel* hallé alguna conmiseración y consuelo en mis continuas fatigas, así socorriéndome sin que sus compañeros lo viesan en casi extremas necesidades, como en buenas palabras con que me exhortaban a la paciencia. Persuádome a que era el Condestable católico sin duda alguna. (Sigüenza 1902, 73)

Desde este momento, podemos rastrear un paralelismo entre las capacidades, cada vez más activas, de Ramírez (la de sufrir y la de ser líder y responsable de sus compañeros) y su talante católico, especialmente en el

modo de discernir las acciones de los demás. La conmiseración, la piedad y la caridad serán a partir de este momento rasgos fundamentales del héroe Alonso Ramírez y de quienes (en realidad sólo un personaje, Cristóbal de Muros, cura beneficiado de Tejozucu) trataron de ayudarlo. Tras haber soportado penalidades sin cuento, su condición es ahora la de apoyar y sufrir por los demás, rasgo que nunca veríamos, por ejemplo, en Vasco de Gama. Ello nos hace recordar que en todo este tiempo, desde su cautiverio voluntario en Cavite, Filipinas, Alonso Ramírez era el *jefe* del grupo de trabajadores y pescadores que fue sometido a cautiverio por los ingleses. Ramírez también es un caudillo. Pero uno católico esencialmente. Y si pensamos en el paradigma de un héroe católico, esto es, Dante en su propio poema (salvo si dejamos de lado el hecho de que cree firmemente en el poder de su palabra y de la poesía), recordaremos que la condición fundamental de este héroe es la humildad, atributo que supone una cierta pasividad (pero no total), por lo cual no es extraño o necesariamente degradante ver a Alonso agradeciendo y casi de rodillas a los piratas ingleses por darle su libertad. En un sentido católico, ellos fueron el instrumento de la providencia divina.

Sería un tanto ocioso hacer el inventario de todos los “infortunios” o trabajos que demuestran al detalle el carácter de la narración de Ramírez, esto es, su especial atención a la degradación humana pero desde una cierta perspectiva humanista (no picaresca): en la comida (comer sobras), en los oficios de servidumbre, en los castigos, en la constante amenaza de muerte. Luego de recuperar su libertad, que implica sin duda una nueva dimensión de dignidad, viene otro tipo de trabajos que son los de la supervivencia en condiciones desventajosas respecto del enemigo humano posible (siempre más bien inhumano) y respecto de la furia de la naturaleza. Aunque a decir verdad, y ésta es una de las grandes enseñanzas de la crónica, se demuestra que el principal adversario es siempre el mismo ser humano, dividido en facciones de intereses materiales, y degradado en su afán de sacar provecho de la desgracia de los demás. Entonces aparecen “trabajos” como tener que huir constantemente, defenderse de las tormentas y las enfermedades, conseguir alimento y agua, etc. En esta última parte de su relación, ya en territorio americano, pues es en las costas de Brasil donde se les da la libertad, no hay que perder de vista que Alonso Ramírez asume el rol de conductor y que entiende que su libertad —y por tanto su dignidad humana— depende y ha dependido de una voluntad católica de sobrevivencia: primero porque es por la intermediación de un personaje que él cree católico que él y sus hombres logran la libertad (los demás ingleses preferían darles muerte) y aun algunos efectos valiosísimos como la fragata, algunas mínimas provisiones y armas, y segundo porque su carisma católico se pondrá en juego para defender las vidas de quienes vienen con él, más que la suya propia. Para abordar nuestro último acápite, tengo sólo que recordar que, aunque personaje básicamente solitario (de destino solitario), Ramírez entra

en un destino común a partir del apresamiento por los piratas, asumiendo, en medio de la degradación incluso, el papel de capitán de su gente: “su gente” son: un español, Juan de Casas; un esclavo negro (del que sólo hay especificaciones al puro final del relato) y varios indios orientales, al parecer malayos e hindúes (que no filipinos, como lo recuerda en una ocasión). Este dato es fundamental para entrar en una reflexión sobre el paradigma épico, esto es, colectivo, que sustenta la crónica, y que a su vez está basado en una valoración del “infortunio” como aspecto humano que apunta a un sentido (probablemente católico) de la vida.

### La utopía católica desde el exilio

Jesuita y ex jesuita, Carlos de Sigüenza y Góngora representa el espíritu loyolista en lo que tiene de dinámico, incluso de conflictivo con los esquemas sociales de una sociedad estratificada y a punto de escindirse en ilustrados y miserables, en poseedores y desposeídos, en cortesanos y trabajadores: ser apóstol de Cristo, guerrero (como de hecho lo fue López de Recalde), en lo que la Contrarreforma tuvo de beligerante, y ser un asceta espiritual, en constante reflexión y revisión de sí mismo, como se pondera en sus *Ejercicios espirituales*. Y en medio de estas dos caras del jesuita mayor, la apertura al mundo, al conocimiento y a la experiencia es notoria como lección para sus hijos espirituales más connotados y aguerridos de la época (y aun de la nuestra). Alonso Ramírez, que no puede ser tomado como un *alter ego* de Sigüenza, sin embargo refleja desde una suerte inicial de no-saber, esta apertura, pues con el correr de las páginas, de su historia y de sus infortunios puede mostrar un enorme caudal de conocimientos, una relación con otros *sustancialmente otros* —bien por su barbarie o por pertenecer a culturas radicalmente distintas a la suya—, una cierta espiritualidad, un conocimiento práctico tanto defensivo como ofensivo de la supervivencia y, sobre todo, una tolerancia a toda prueba, porque al fin y al cabo lo que genera una *educación* en el dolor es un umbral de tolerancia cada vez más amplio: para asimilar el propio dolor y para entender el dolor de los otros como la causa de muchos de sus desvíos.

La diferencia con *Os Lusíadas* aquí es sustancial, pues el paradigma católico del héroe en el poema portugués no surge de su intimidad solitaria, digamos mejor, de su reconcentrada morada en el dolor, sino en el hecho simbólico de encarnar un proceso histórico que ha de ampliar los límites del mundo católico a (“casi”) todo el orbe. Un catolicismo oficial (si bien no eclesiástico) y un poder institucional devenido de él son los atributos que finalmente ostenta Gama para ser escogido del destino y premiado por la Providencia. Su afán civilizador se cumple en el hecho de tocar las tierras indias y establecer comercio (también ideológico) con los nativos y sus



instancias de poder, afán para el cual los dioses Venus y Marte, alegorías *non-sanctas* o emanaciones de presuntas apropiaciones cristianas del imaginario grecolatino otorgan toda su generosidad y omnipotencia al héroe humilde, al *héroe peticionario*. Aunque una suerte de voluntad conciliadora con el moro “bueno” de Melinde orienta el poema hacia una superación del maniqueísmo evidente en la tradición de la juglaría roldanesca, el *otro* no parece ser objeto de civilización religiosa ni mucho menos sujeto de sus propias virtudes humanas. En cualquier caso, el sacerdote no es uno de los arriesgados aventureros que se embarcan para la India en función explícita. Ramírez tampoco lo es, pero hacia el final de la crónica sólo podría esperar redención (parcial), para sí y para “los otros”, de un “hombre de Dios”.

Ahora bien, no creemos, como lo anota de manera simplista Norma Hernández de Ross en el trabajo que cito en la bibliografía, que Sigüenza fuese un típico representante del clero opresor, especie deducida de sus marginales palabras admirativas a un par de clérigos en los *Infortunios de Alonso Ramírez* y porque mira fuera de contexto el hecho de que aprobase (Sigüenza por los ojos de Ramírez) la catequización forzada de los indios. Sin embargo, un sentido del ser católico —más allá de iglesias y de instituciones eclesiásticas— es lo que subyace a su crónica novelada. Por supuesto, es un hecho, y como “jesuitista” que era, que sí alienta un proyecto civilizador y un sentido, como dijimos, idealista de la utopía católica, contra todas las adversidades que el mundo de su tiempo podría oponer a que ese proyecto se cumpliera, de lo cual el mismo Sigüenza es el más consciente\*\*\*\*. Pero ese proyecto civilizador no está fundado en la exclusión del otro, como da a entender la investigadora citada, esto es, por utilizar su misma terminología, que hay un proyecto de Cruz (y en el más literal sentido de la palabra), pero no de Espada. El episodio que cita Hernández, localizado en la etapa final de la “peregrinación lastimosa”, nos muestra a un Alonso Ramírez, capitán de su grupo de español, negro y sangleyes, en territorios yucatecos luchando por la sobrevivencia. Encuentran inicialmente a dos indios, vasallos del encomendero Juan González, y con ellos celebran el reencuentro con *seres humanos* —no propiamente ingleses, siempre dispuestos a reducirlos a esclavitud—, si bien mantienen una debida desconfianza, apenas lógica por la cantidad de vicisitudes por las que ha pasado Ramírez. En ningún momento la actitud de Ramírez es discriminatoria frente a estos indios, por lo menos en lo que a sentido humano supone la convivencia a partir de la sobrevivencia. Más celos le produce a Alonso el encomendero González, con cuyos procedimientos no está de acuerdo generalmente. Hernández se basa en el hecho de que Ramírez haya permitido que se tomara como prisioneros a un grupo de indios después de tomarles (¿robarles?) sus provisiones, con el propósito claro de entregarlos en el pueblo de Tejocu a un cura evangelizador que tenía resguardo de ellos allí. Es claro que Ramírez cree en las bondades, para los indios, de una

catequización, pero siempre y cuando ésta se realice sin violencia y sin transgresión. La razón por la que permitió el apresamiento de los indios fue justamente un modo de rebeldía ante la idea de González de robarlos y dejarlos ir: ello le repugna a Ramírez y por eso prefiere mantener a los indios en la caravana a Tejozucó. Y dadas las condiciones de todos en el nuevo grupo (los de Alonso, los de González y los indios cautivos), es claro que Alonso no considera “robo” el compartir los alimentos de los indios, única opción de sobrevivir hasta su destino final. En cualquier caso, en todo momento impidió que se maltratase a los indios. Como se ve, Alonso Ramírez ha cobrado en esta parte final del relato, y aunque las adversidades no han terminado para él pues va a seguir dependiendo de las caridades y benevolencias de otros más adelante (de otros más bien interesados y poco caritativos), una dimensión activa y por tanto de héroe del relato.

Otro punto interesante de esta completa dimensión de Ramírez como héroe y como modelo católico, tiene que ver con el hecho de que nunca nos deja saber la calidad de “otros” de sus hombres, salvo en una mínima alusión a la confiabilidad, más bien práctica, del único español que iba con él, Juan de Casas. En efecto, nunca vemos que discrimine a los sangleyes, hindúes o malayos, de su grupo. No nos hacemos los de la vista gorda con el hecho de que para él no están en el mismo rango de disponibilidad en cuanto a toma de decisiones y en cuanto a vocería, y ello probablemente tenga que ver con el hecho de que no fuesen católicos: pero no solamente no los discrimina ni oprime sino que, ya en la sección quinta, expone su vida por salvar las suyas. Por lo demás, también hace justicia cuando se topa con españoles injustos, como el Miguel que acompaña a los piratas ingleses “haciendo gala de mostrarse impío y abandonando lo católico en que nació por vivir pirata y morir hereje” (Sigüenza 1902, 86). Su proyecto, pues, no es racista ni es explotador, sino civilizador al modo de cualquier pensador utopista (no retrogradante a cualquier clase de arcadia).

No quiero dejar de citar aquí el momento crucial en que el héroe Alonso Ramírez surge enérgicamente de entre sus “infortunios”, reafirmandolos, para adquirir una categoría de héroe épico, esto es, de héroe que se brinda por los demás y no para sí mismo. Después vendrá una continuidad de actos valerosos y de socorro a sus compañeros orientales, hasta la resignación de tener que darles cristiana sepultura incluso (que delata su respeto por esos otros), pero este momento es particularmente significativo y típico de una descripción epopéyica:

Considerando el peligro en la dilación, haciendo fervorosos actos de contricción y queriendo merecerle a Dios su misericordia sacrificándole mi vida por la de aquellos pobres, ciñéndome un cabo delgado para que lo fuesen largando, me arrojé al agua.

Quiso concederme su piedad el que llegase a tierra donde lo hice firme, y sirviendo de andaribel a los que no sabían nadar, convencidos de no ser tan difícil el tránsito como se lo pintaba el miedo, conseguí el que (no sin peligro manifiesto de ahogarse dos) a más de media tarde estuviesen salvos. (97-98)

El sentido del “infortunio” se ha convertido aquí en el del “sacrificio”, con todas sus connotaciones cristianas pero sobre todo épicas. Educarse, pues, en la privación y el dolor, no tenía más objeto que preparar al hombre-sagrado (tal el significado etimológico de la palabra “héroe”) para su muerte en aras de los demás. Ello no sucede, lo cual deja abierta, modernamente, la puerta a una más intensa y eficaz protesta por la injusticia en el mundo y por el valor del sacrificio aunque en el mundo no sea reconocido.

Porque, en efecto, Alonso termina o sigue siendo al final un exiliado, incluso un exiliado de su propia sociedad religiosa, pues permite denunciar, a través de su relato, que los sistemas que ha creado su Iglesia para el advenimiento y la conservación de un orden espiritual y mejor han sido fallidos (y por tanto generalmente injustos). Que no entre a cuestionar abiertamente a ninguna de esas instituciones, lo cual sería más pobre para un texto literario, tal como le reprocha a Sigüenza Norma Hernández de Ross, es irrelevante ante el contexto cerradamente individualista (pero no egoísta) que ha construido el propio Sigüenza. Ramírez está encerrado en sí mismo porque entre otras cosas ha querido castigarse por no haber sido “algo”. Con el transcurso del relato entendemos que también Ramírez está aprendiendo de sus infortunios y de sus miserias (a diferencia del pícaro y por tanto reafirmando la hipótesis de la *Bildungsroman*) y que se afianza en su fe católica como fuerza para resistir (valor básico: sufrir) y como aliciente para luchar por otros y salir del ensimismamiento a que lo condena el mundo en que vive. Pero la verdad es que, salvo la caridad del cura Cristóbal de Muros, beneficiado de Tejozuco, y la propia y literaria de su autor Sigüenza, quien lo escucha y le da voz y presencia heroica, Alonso Ramírez está solo y sigue siendo un exiliado. Pero un exiliado que conoce bien el mundo y sabe sobrevivir *dignamente* (esto es, católicamente), en él.



## OBRAS CITADAS

Camões, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.

Eco, Umberto. *L'isola del giorno prima*. Milano: Bompiani, 1994.

González, Aníbal. "Infortunios de Alonso Ramírez: picaresca e historia". *Hispanic Review* 51 (1983): 189-204.

Hernández de Ross, Norma. *Textos y contextos en torno al tema de la espada y la cruz en tres crónicas novelescas*. Cautiverio feliz, El carnero e Infortunios de Alonso Ramírez. New York: Peter Lang, 1996.

Ross, Kathleen. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World*

*Paradise*. New York: Cambridge University Press, 1993.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Infortunios [de] Alonso Ramírez*...Madrid: Pedro Vindel, 1902.

—, *Primavera indiana*. México: Ediciones Vargas Rea, 1945.

\* La obra, publicada en México por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón en 1690, se titulaba: *Infortunios que Alonso Ramírez, natural de la ciudad de S. Juan de Puerto Rico, padeció, así en poder de ingleses piratas que lo apresaron en las islas Filipinas, como navegando por sí solo, y sin derrota, hasta varar en la costa de Yucatán; consiguiendo por este medio dar vuelta al mundo*.

\*\* La primera edición de *Os Lusíadas* se hizo en Lisboa en 1572. Camoens habría nacido en 1524 (hay muchas dudas y discusiones) y murió en 1580. La expedición de Vasco de Gama es de 1498.

\*\*\* Aunque ya sabemos que el narrador se encuentra al final de la crónica con *su autor*, anécdota que le da nueva y definitiva perspectiva al relato.

\*\*\*\* Se establecería aquí parangón interesante con esa otra figura interesante del "clero marginal" en la América colonial que fue fray Servando Teresa de Mier, en la visión que de él da otro novelista hispanoamericano, Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*.

## NOTAS



## LUGARES DE USO

Cristián Gómez O.  
Universidad de Chile

**L**uego de haber proclamado a todos los vientos su obsesión urbana y, llamémosla así, marginal, con sus dos primeros libros (*La comarca de los senos caídos*, 1987 y *Doble vida*, 1989), Víctor Hugo Díaz da a la luz pública el tercer tomo de su desconcierto, exacerbado en esta ocasión por los síntomas de un envejecimiento difícil de clasificar como prematuro, pero que de cualquier manera lo deja fuera del circuito que, habitualmente, solía ser el suyo. Si en sus dos primeros libros la urbe enfebrecida era el recorrido obligado para conocer los extramuros de la verdadera ciudad – al menos esa ciudad donde el evento político era un rezago apenas audible o rastreable a través de los desechos ciudadanos (graffitis, basura en los paraderos de las micros, restos de lo que pudo haber sido una épica en otro minuto significativa pero bajo las actuales circunstancias ya no lo es) –, hoy el traslado se realiza por las líneas establecidas por el Metro, en un deambular vertiginoso donde la mirada aún mantiene sus fijaciones por todo aquello que abunda entre la fragilidad y el registro evidentemente político de una transición que fue de la violencia más descarada a una violencia por sutil no menor ni menos eficiente: “*Construyeron un complejo deportivo / sobre nuestro territorio apache*”. De ese modo, y tal como aparece en la portada de este libro, el sujeto de estos poemas parecería buscar la llave que le permita dar con el secreto que (esa realidad de la que él y su desconcierto forman parte) le han negado. Y cuando hablamos de secreto nos referimos al secreto que implican las nuevas costumbres a las que el hablante de *Lugares de uso* no logra acceder. O si lo hace, lo hace sin percatarse de la lógica y los códigos implícitos que ellas exigen como

una especie de contraseña o insignia distintiva de los iniciados que comparten cierta clase de conocimientos particulares (jergas nuevas y particulares, indumentarias que hasta ayer pertenecieron a un círculo cerrado y que hoy en día pasan a ser de uso público y degradado gracias a su nuevo valor comercial, etc.). La observación crítica pero neutra, ajena de todo énfasis, que se hace del entorno pasa por una modulación que es la clave del conjunto: el apego a referirse por imágenes fragmentarias, sacadas del expendio de un voyeur cuya trasegar (léase cuyo caminar) nos invita a la conclusión de que lo único por desentrañar es el aquí y el ahora del epígrafe que abre el libro: *“El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado”*, de John Ashberry. Un Ashberry que, en cualquier caso, marca su presencia más por los *Galeones de Abril* y su *Hotel Lautreamont* antes que por el discurso descentrado de *Diagrama de flujo* o *Autorretrato en un espejo convexo*, aun cuando la cita que abre el texto de Díaz pertenezca a este último libro.

No han pasado en vano los once años desde la última publicación de este autor: dentro de toda la poesía urbana que se ha escrito en la última década en Chile (para hacer un corte diacrónico y referirnos a un grupo etéreo y cultural al que podría ser asimilado Díaz), este libro no es sólo un archivo de espacios públicos y su deterioro: es, más bien, la constatación apenas dolorida de haber estado y haber gozado de esos lugares exactamente por las mismas razones por las cuales después fueron abandonados: sin saber por qué<sup>1</sup>. Quisiera insistir majaderamente en ello: creo que este libro sin los diez años del pequeño infierno concertacionista no se hubiera escrito. Una y otra vez el sujeto errático de estos poemas insiste oblicuamente en ello: el recurso a la paradoja, Gonzalo Millán explicita el uso de la herramienta en su prólogo al libro, da cuenta de ello. Así, por ejemplo, en la página cincuenta los fragmentos de la infancia y los recuerdos de la esquina más bella del barrio no le pertenecen ya a este emisor en permanente busca de un lugar (de uso, tal vez) en donde poder asentarse. Este anhelo de ciertas seguridades se ratifica en ese verso que convierte a Rosamel del Valle en uno de sus secuaces: cuando el autor de este libro nacía, Moisés Gutiérrez, más conocido como Rosamel del Valle, dejaba este mundo y abierta la última página de sus libros. Tradición y memoria, más que como un estanco de provisiones al cual recurrir, participan en este libro de la paulatina corrosión que por ahora no es la promesa de ninguna nueva utopía. Sin posibilidades de ensoñación o futuro, Víctor Hugo Días nos conmina a subirnos al carro de la incerteza y, también, al de la negatividad urbana<sup>2</sup>, seguro de que ese es el único territorio posible luego de las aventuras de la metapoética de principios de los setenta y del descalabro de las propuestas panfletarias arrojadas en los tiempos de la dictadura. Pero, ya sin el “amparo” del pinochetismo (*nunca fuimos tan libres*

como bajo la ocupación nazi, alguna vez dijo Sartre), Díaz se acoge ahora y siempre lo ha hecho, al segmento de los poetas mirones, esos callejeros que dan cuenta del entorno urbano que los acosa o acoge: así como el Lihn de *Paseo Ahumada* se quita de encima el traje de súper hombre que el hablante poético venía cargando no sólo desde el *Canto General*, sino también desde sus clones ochenteros e igualmente proféticos: Raúl Zurita, en un muy bien ganado primer lugar, el poeta de estos lugares accede a una nueva épica que sólo se puede llamar así a falta de una manera más adecuada de calificarla, puesto que de heroísmos y voluntades inquebrantables ya tuvimos suficiente durante los últimos treinta o cincuenta años, parece insistirnos este hablante, debido en gran medida a las bestias fascistas de todas las tiendas políticas avocindadas con o sin acreditación oficial en nuestro país (probablemente desde este olvido de las grandes aventuras que siempre estuvieron dirigidas por otros, el poeta deja recaer su mirada en estos detalles, ápices y minucias que reemplazan el paisaje anterior, cambiando la visión panorámica del gran angular por el fisgoneo miniaturista de la lupa – “*el escupo en el suelo, se amolda/ a las ranuras de la baldosa*” p. 52 – y ahora, además, temas antes inéditos como la inmigración ilegal desde países vecinos puede ser parte central de un texto como “Días paralelos”). Y sin duda que es necesario insistir en este aspecto de la realidad actual del Chile de hoy. Sólo en un país con los niveles de esquizofrenia colectiva que tiene uno como el nuestro – véase, para mayores antecedentes, *El Fantasma de la Sinrazón*<sup>3</sup>, de Armando Uribe A. – pueden entenderse a cabalidad libros como el de Víctor Hugo Díaz u otros poetas<sup>4</sup>.

Si es correcta la tesis de Uribe (véase la nota nº 3), podríamos leer entre las líneas de estos lugares de uso, la crónica de una violencia ejercida desde distintas esferas, pero con el denominador común del sometimiento del otro que siempre representa un escalón inferior de la jerarquía. De este modo, los atributos del hablante que Millán enumera (siempre alerta por necesidad, agilidad en sus desplazamientos lingüísticos y corporales, vivacidad del ojo y el paso eficaz de una situación a otra), más que recursos estéticos utilizados con destreza por Díaz, son, en este libro, necesidades vitales que conciernen a la constitución misma del sujeto. No obstante, del consiguiente desamparo que todo lo anterior podría concitar, este sujeto no se mueve hacia una solución contingente (denuncia, referencialidad), sino que, por el contrario, opta por una visión irónica donde el sentido de la experiencia es una y otra vez aplazado por la carencia, como se dijo más arriba, de esa llave que aparece en la portada y que nos podría facilitar el acceso a ¿ese lugar? ¿ese tiempo? donde “(...) *Agitar un brazo, hundirse en los ojos / hasta que el rostro y el nombre coincidan*”. Quizás sea en esa

grieta, la de la identidad, por donde se cuelen y se escapen los énfasis más coyunturales de las generaciones precedentes, dando paso a un discurso que no por privado y personal cuenta con menos arraigo en una actualidad que el lector puede asimilar a la suya.

El libro termina con una imagen que quiere ser la solución de todos los probables e improbables de este conjunto: la caída o el suicidio, o ambos a la vez, de una mujer y un pesado manojó de llaves, bajo las ruedas del ferrocarril orgulloso y urbano que cruza una ciudad que podría ser Santiago o cualquier otra que conviva y sobreviva a regañadientes no con la modernidad en sí misma, sino con el tipo de modernidad que se les ha impuesto. Y en ese suicidio, en el desmembramiento de ese cuerpo, lo más obvio sería ver la consiguiente descomposición del cuerpo social, territorio cuyo acceso queda vedado desde el momento en que también las llaves que permitirían alcanzarlo caen bajo el peso del ferrocarril. Decíamos que eso sería lo más obvio. La filigrana consistiría en imaginar que esa imagen del suicidio también es la imagen del poeta en medio de esa modernidad que todavía no termina de acomodarle, postmodernidad incluida: salto mortal al que se vería empujado el poeta ya sea que abrazase fervoroso la teoría del progreso o, si en su defecto, la considerase en su esencia como un a amenaza para la poesía y la vida poética. Dos actitudes, pero un solo y mismo resultado.

La violencia es silencio, decía Bataille y citaba a Tomás Harris, en una sentencia que no tiene poco que ver con los últimos años de la poesía chilena, o con toda la poesía chilena.

## NOTAS

1 Pero el libro es, en la misma medida, la creación de un imaginario, la (re)invención simbólica de una realidad que no existe antes del poema. Este es un punto que no debe ser reputado como un asunto menor, en especial cuando nos referimos a estos libros de la llamada “poesía urbana”. El malentendido provendría de suponer a dos entidades ópticamente separadas y divergentes entre sí – poeta/ciudad – que lograrían romper con su divorcio cuando el poeta o autor reconociese en aquella un nuevo tema, un referente nuevo sobre el cual desarrollar su discurso, o como hubieran dicho antes, sobre el cual “cantar”. El libro de Díaz, en cambio, pone a dialogar a dos discursos que esencialmente no son distintos entre sí: el entramado literario y el entramado urbano, ambas redes discursivas e infinitas y heterogéneas que en su mutua influencia y modificación dan como resultante ese engendro virtuoso en muchas ocasiones de la poesía urbana.

2 Negatividad urbana podría entenderse como un proceso creativo que refiere más por las posibilidades incumplidas y clausuradas que por los acontecimientos efectivos. En ese sentido, se habla más de lo que no está que de lo que es. No busca, sin embargo, un acomodo en la melancolía o la nostalgia del pasado, sino en la expresión irónica y silenciosamente rabiosa de una queja por las oportunidades desperdiciadas. Y, aun así, esta queja no pareciera abrigar la esperanza de un cambio o una modificación de las condiciones actuales del mundo que la rodea.

3 Uribe Arce, Armando. *El Fantasma de la Sinrazón & El Secreto de la Poesía*. Beuvedráis editor. Santiago, Chile. 2001. Aquí se esgrime una tesis que puede ser profundamente útil, cual es la de la expresión de los mecanismos del inconsciente colectivo a través de la poesía, que sería uno de sus vehículos privilegiados. En el caso de nuestro país, el inconsciente colectivo estaría traspasado por las pulsiones irracionales, expuestas a través de lo que Uribe llama ‘el fantasma Pinochet’, que pretenderían la justificación de una violencia que se pretende a sí misma como legítima. Conclusiones éstas que podrían asemejarse con las tesis de Alfredo Jocelyn-Holt, quien en *El Chile perplejo* (Planeta/Ariel, 1998) plantea que el golpe militar no fue sino el descender del velo (cívico, legalista y supuestamente democrático) sobre la violencia soterrada que era la verdadera forma de relación entre las distintas capas sociales, en las décadas anteriores al golpe.

4 Andrés Anwandter, Jorge Velásquez, Yuri Pérez, Germán Carrasco, Javier Bello, David Preiss, etc. Las claras diferencias que median entre muchos de estos autores no obsta para que entre ellos exista un denominador común (que no es equivalente, sin embargo, a compartir una poética o a coincidencias de índole estética, etc.): la modulación de la distintas formas de la violencia, soterrada o no, del Chile del siglo XX. Este tema, evidentemente, rebasa los márgenes de esta cita, pero me parecía imperioso dejarlo por lo menos esbozado.





## CONSTRUYERON UN COMPLEJO DEPORTIVO SOBRE NUESTRO TERRITORIO APACHE Y LA MUSA FUE ARROLLADA POR UN TREN

Germán Carrasco Vielma

**E**n términos generales y groseros, durante los gloriosos ochenta, momento en que bajo la pesadilla autoritaria se experimentaban profundos cambios culturales, había dos poéticas dominantes. Por una parte estaba la neo-vanguardia con un discurso inteligente y hermético que proponía al lenguaje como protagonista del texto poético. Por otra parte estaba la baratija panfletaria. Comienza entonces a publicar una promoción de poetas que se emparenta con el primer grupo, también tributario del discurso lírico: oraciones subordinadas, imágenes crudas, retratos de la urbe y su sexo, por nombrar tres rasgos. Sólo para situarnos, metemos a algunos de ellos en un mismo saco (perdonadme) dentro del cual estaría Guillermo Valenzuela, Malú Urriola, Sergio Parra y Víctor Hugo Díaz (faltan). Este último acaba de publicar su tercer libro.

Las costumbres, nuestra manera de relacionarnos y el paisaje experimentan cambios que a veces no advertimos, cambios grotescos como rejas altas, como si durante la noche hubiesen realizado una cirugía plástica en la ciudad.

*Construyeron un complejo deportivo/ sobre nuestro territorio apache. Le tiñieron el pelo a la ciudad para mostrarla al forastero. Así, la ciudad oculta su negra velocidad, su agresiva belleza. Pero no hay ansiedad en la descripción objetiva de estas transformaciones, porque a cambio del llanto y la denuncia, hay imperturbabilidad y distancia en la mirada serena del voyeur, hay sutileza en sus primeros planos: el escupo en el suelo, se amolda/ a las ranuras de la baldosa, o: El tañir de la botella desechable en la pisadera nos distrae, o: Las flores artificiales también florecen, pero en invierno, su polen es el musgo.*

Se trata también de una mirada de fascinación, de lirismo genuino, como quien ve las cosas por primera vez, el sexo por ejemplo, o como el que sencillamente posee otro ritmo para contemplar las cosas, porque es un niño o un inmigrante peruano o latino en Estados Unidos: – *Aquí nada se parece a mi país, /ahorita nomás llegué y me jode el frío.* O alguien que está bajo el efecto de una droga.

No hay juicios de valor, los poemas se limitan a PRESENTAR las costumbres insólitas, los detalles aparecen como síntomas del tiempo y sus sinopsis de la muerte. Estos detalles son ampliados por una lupa o por el registro voyuerista del oído. No se trata de hablar de celulares o cambios en la arquitectura, esto no es un tratado sociológico, sino de instalar una cámara (no, no de aquellas), de *ser* una cámara (*I'm a Camera*, como decía el beat Bob Kauffman).

La ciudad es la mujer que se muestra teñida al forastero, ella es arribista y paranoica, ni siquiera es una bella golfa, la bella durmiente. La ciudad es una mujer, y *una buena biografía se escribe con el cuerpo*, en el cuerpo. Acerca del cuerpo cito el poema *Menú ejecutivo: La especialidad: ensaladas/ la dieta perfecta que de una generación a otra/ intenta borrar con delgadez/ todo rasgo vulgar.* Pero están también las reinas de la noche y las musas, cito *Las bellas durmientes: se arroja entre dos flores jóvenes dormidas/ las que como en un juego de cartas/ doblan su apuesta de soledad/ al hablar en sueños con desconocidos.*

La musa es el sueño de la poesía, es la Doralisa de Hernán Miranda Casanova despedazada por el tren. Eso ocurrió con la poesía, quizá al poeta le sea dado re-ensamblar todos esos trozos de belleza desperdigados sobre los rieles, quizá esos trozos sanguinolentos sean las llaves que abrirán la puerta a ese bello cuerpo voluptuoso cuya desnudez añoramos aguantando el llanto. Así sella el libro Víctor Hugo Díaz.

*Piensa en la mujer sobre las vías  
Piensa en sus miembros que se desploman  
primero uno y otros después  
pero casi al mismo tiempo  
un solo golpe que no termina de caer  
el pesado manojo de llaves.*

## BORGES, “EL SUR” Y LA NACIÓN IMAGINADA

Margarita Saona

University of Illinois at Chicago

**E**n su prólogo a la edición de *Ficciones*<sup>1</sup> de 1956 Borges habla escuetamente de la incorporación de su cuento “El Sur” y dice: “De “El Sur”, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Vol. 2, pg. 176). El “otro modo”, descubrieron los primeros lectores y lectoras sagaces, consistía en que la segunda mitad del cuento no fuera más que un sueño o una alucinación del protagonista, Juan Dahlmann<sup>2</sup>. El propio Borges intenta dejarnos tranquilos resolviendo él mismo el enigma cuando declara en su entrevista con James Irby<sup>3</sup>: “Todo lo que sucede después que sale Dahlmann del sanatorio puede interpretarse como una alucinación suya en el momento de morir de septicemia, como una visión fantástica de cómo hubiera querido morir”. (8) Pero las lectoras y los lectores de Borges aprendemos pronto a desconfiar de sus palabras, o más bien, a sospechar en ellas significados múltiples, con lo cual esa advertencia inicial ha cobrado interpretaciones diversas, y tras muchas lecturas y muchas interpretaciones nos seguimos preguntando cuál es ese “otro modo”. Aún en el caso de que se trate sólo de lo que Borges dijo, una alucinación, es necesario preguntarse por los significados de esa alucinación.

Cada lectura crítica intenta demostrar que su interpretación es la que más se acerca a la verdad. El problema es que sus autores son muy conscientes de que el propio Borges hubiera puesto en entredicho ese mismo concepto de verdad, y entonces sus explicaciones y argumentos dejan siempre entrever un atisbo de duda, una sombra de culpa, una sensación de cosa no resuelta, en ese “otro modo” que Borges sugiere para la interpretación.

Entre las lecturas más minuciosas encontramos, por ejemplo, la de Zunilda Gertel, que resume las posibilidades interpretativas de la siguiente manera: 1) Una narrativa lineal. En efecto, Dahlmann se recupera de la enfermedad y se va a convalecer a la estancia, pero en el camino ocurre el incidente que lo enfrenta al duelo a cuchillo; 2) Un sueño o alucinación que justifica el relato dentro del relato que ella clasifica como *enchâssement* en la interpretación que ella privilegia; 3) Dahlmann regresa de su muerte a un espacio anacrónico que le permite cumplir con el destino elegido.<sup>4</sup> Jaime Alazraki considera que reducir toda la segunda parte a una alucinación sería hacer una lectura realista y dice que se debe considerar un análisis simbólico que contemple el cuento como cifra de la historia argentina.<sup>5</sup> Gertel le objeta a Alazraki, que el nivel simbólico no contradice el hecho de que estructuralmente se trate de un sueño cuya narración esta encasillada dentro de una narración en un primer plano de realidad. Retomaré luego el argumento de Alazraki, para matizar su perspectiva de “una cifra de la historia argentina toda”. La incertidumbre acerca del “otro modo” se convierte en un espacio de disputa sobre el significado último, sobre la trascendencia de la historia contada.

Quiero incursionar en ese espacio de incertidumbre y tomarlo como punto de partida para un análisis de la imagen de la nación en la obra de Borges. Para mí, el “otro modo” de “El Sur” cifra no sólo las ansiedades borgeanas con respecto a la nación imaginada, sino también un distanciamiento y una ironía sobre el propio lugar en ese espacio nacional.

El cuento se publicó por primera vez en el diario *La Nación* el 8 de febrero de 1953. Para entonces Borges ya había pasado por distintos estadios en la tematización de sus relaciones con la patria. Hay en este Borges de principios de los 50 un cierto desencanto tal vez, pero sobre todo un distanciamiento irónico que permite que el sujeto del relato descubra su relación con lo nacional como arraigada en la ficción, en la idealización literaria y en el deseo. Una rápida visión de la relación de Borges con el criollismo y con la argentinidad se hacen indispensables para entender de dónde nace esa imagen onírica de la nación en el criollo-germano Dahlman. Para el Borges que escribe “El Sur”, un lugar real, concreto, con relevancia política, en el espacio nacional, es más ilusorio que los sueños.

En los inicios de su carrera literaria, lo argentino en Borges se manifiesta primero como un nacionalismo criollista<sup>6</sup> (a ratos abiertamente antiinmigrante) en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*<sup>7</sup> e *Inquisiciones*<sup>8</sup>, que, no en vano, se negó a reeditar en vida.<sup>9</sup> Ante las transformaciones sociales por las que atraviesa Buenos Aires, Borges expresa su nostalgia por un pasado perdido: “Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se

altiva y se insolenta la patria” dice Borges en *Inquisiciones*. (138) Con el tiempo su apego a lo criollo adquiere una suerte de distanciamiento metafísico en que lo criollo se ve como símbolo o reflejo de lo universal en ensayos como “El truco”, incluido en *Evaristo Carriego*: los límites de la mesa de truco, los jugadores, no son sólo una curiosidad local, sino que constituyen un “mundo inventado al fin por hechiceros de corralón y brujos de barrio, pero no por eso menos reemplazador de este mundo real y menos inventivo y diabólico en su ambición”. (71)

Sus simpatías políticas también sufren una evolución considerable. Las figuras emblemáticas de la historia política argentina aparecen cargadas de connotaciones en la obra de Borges. En “Queja de todo criollo” de *Inquisiciones* Borges añora un mundo en el que lo nacional estaba constituido por lo criollo, rechaza el progreso y la inmigración (porque ahora “nuestra ciudad se llama Babel”) y dice con nostalgia “Se perdió el quieto desgobierno de Rosas” (137). En “El tamaño de mi esperanza” responsabiliza a Sarmiento de una europeización del país que no comprende la realidad nacional (es tan curioso que el mismo juicio se haya hecho tantas veces sobre la literatura de Borges<sup>10</sup>, y ese es uno de los temas que subyacen a la ironía de “El Sur”). En aquel ensayo Rosas aparece “tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y oficinismo”, pero es al mismo tiempo “gran ejemplar de la fortaleza del individuo” (8). Décadas más tarde los caracteres negativos de Rosas se irán acentuando en la obra de Borges, para finalmente convertirse en la prefiguración de la dictadura de Perón. La figura de Sarmiento, en cambio, será reivindicada. Para el 150 aniversario del nacimiento de Sarmiento, en 1961, Borges lo presentará como “El testigo de la patria” en su poema “Sarmiento” de *El otro, el mismo*<sup>11</sup>.

El conservadurismo político de Borges se manifiesta de formas extrañas. Esos primeros ensayos no reeditados en vida revelan simpatías por las posturas de la generación del Centenario<sup>12</sup>, un nacionalismo criollo nostálgico. Los intentos modernizadores aparecen como fracasados. Durante los mismos años, sin embargo, Borges incluso llega a apoyar la opción política que se presentaba como liberal, la campaña para la reelección de Hipólito Yrigoyen en 1928, quien era considerado un populista radical por los sectores de la oligarquía terrateniente. El segundo periodo de Yrigoyen fue juzgado como caótico por los sectores conservadores del país y culminó con el golpe militar del general Uriburu en 1930. Algunos años más tarde Borges se afilia al partido conservador. En 1931 Borges publica su ensayo “Nuestras imposibilidades”, que incluirá en la primera edición de *Discusión*<sup>13</sup> sólo para volver a sacarlo en la edición de 1957. En este ensayo lo más palpable es un desencanto frente al destino de los argentinos: “Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte”, dice Borges, y ejemplifica ese rencor con “el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio” (p. 17).

En un típico movimiento borgeano, el ensayo sostiene que el efecto causado por el gobierno conservador será justamente el que se quería evitar a toda costa, el socialismo. No fue eso exactamente lo que sucedió, pero sí una historia cada vez más compleja y difícil de comprender y que desencadenó en peronismo, dictaduras militares, guerra sucia, y las otras desgracias que Borges no alcanzó a ver, acarreadas por el neoliberalismo que en el 2002 ha llevado a la Argentina a una de sus peores crisis.

El “otro modo” de “El Sur” puede ser un sueño o una alucinación, pero es una alucinación en la que se juega una imagen del país que sustenta la identidad del sujeto del relato. Es “una visión fantástica de cómo hubiera querido morir”, pero en ese “cómo” esta la clave: como un criollo, como un argentino auténtico. En “El Sur” puede que haya algo de eso que Alazraki entiende como “cifra de la historia argentina toda” en un duelo a cuchillo (Alazraki, p 105), una denuncia de la violencia americana que atrae y condena a los argentinos. Pero Dahlmann no es un héroe trágico, o más bien, lo es de una manera irónica: es un ratón de biblioteca que se enferma de muerte por una absurda herida en la frente y es de esa manera, a través de un accidente trivial de intelectual distraído, que Dahlman llega a confrontar su destino: morir como un gaucho, morir como argentino. Pero esa muerte y la configuración de lo nacional, de lo que Dahlmann cree que es lo nacional, se produce desde referencias puramente literarias, románticas, nostálgicas. Y hay una cierta sonrisa en la manera en que se presenta la comprensión que Dahlmann tiene de sí mismo y de la realidad de su país. Hay una tematización de la historia argentina. Hay un drama de la descolocación con respecto a esa historia. Pero también hay una comprensión de esos dramas desde una ironía literaria. La patria y lo criollo son delirios realizables únicamente en la fantasía.

El primer párrafo le da vida al protagonista y a su historia con extraordinaria concisión. Me permito citar en extenso, porque creo que el espíritu del cuento está contenido en este párrafo:

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. (229)

La crítica se ha encargado ya de señalar todas los guiños borgeanos que hacen de este relato un cuento fantástico, las pequeñas huellas que

revelan que la historia que se nos está contando confunde fantasía y realidad al punto de llegar a cuestionar los principios sobre los que construimos nuestras certezas: el tiempo, el espacio, la identidad. Pero como lo que me interesa en este trabajo es explorar la forma en la que Borges construye su relación con la patria en este cuento, quisiera resaltar más bien otro de los aspectos estudiados por la crítica<sup>14</sup>: los detalles autobiográficos que nos permiten identificar al protagonista con el propio Borges, descendiente de europeos y criollos, empleado de una biblioteca municipal, aficionado al *Martín Fierro* y a las *Mil y una noches*. Borges declara que hasta la septicemia sufrida por el personaje fue inspirada por una enfermedad sufrida en carne propia. Sin embargo, y ésta es mi propuesta, el personaje que se construye en el cuento no es aquél que consigue conjugar en su persona toda la complejidad de la cultura argentina, sino por el contrario, alguien que sólo puede acercarse a ella a través de la literatura, que como la Shahrazad cuyas historias lee Dahlmann, sólo puede relatar “milagros superfluos”, el de subsistir en la literatura, el de ser argentino en la literatura. Shahrazad evita su muerte contando historias, existe gracias al acto mismo de relatar; Dahlmann y Borges consiguen la supervivencia de su argentinidad en la fantasía de una muerte literaria, porque no encuentran un espacio de participación “real” en el espacio nacional.

En ese párrafo inicial se nos presenta no sólo al personaje, sino también una configuración del espacio nacional: la inmigración y la tradición criolla fundan una nación. La ironía de la identidad de Dahlmann, sin embargo, reside en que elige ser criollo gracias al romanticismo germánico que lleva en las venas. Se “siente” argentino, pero sólo porque en el fondo es auténticamente alemán, y como tal, romántico, y como tal, inclinado hacia lo folklórico.

En su extraordinario ensayo “Ideología y ficción en Borges”<sup>15</sup>, Ricardo Piglia describe lo que él considera el núcleo de la ficción borgeana, la ficción del origen en la que el propio Borges se concibe como el fruto de un linaje doble: antepasados familiares criollos por el lado materno, los fundadores de la nación, y antepasados literarios que le llegan por la rama paterna, de extracción europea. Esto le permitiría a Borges, según Piglia, conciliar en su propia figura todas las contradicciones que componen la imagen de la cultura argentina desde Sarmiento: civilización y barbarie, armas y letras, criollo y europeo, linaje y mérito, coraje y cultura, lo literario y lo oral. Dice Piglia:

La ficción de ese doble linaje le permite integrar todas las diferencias haciendo resaltar a la vez el carácter antagónico de las contradicciones pero también su armonía. El único punto de encuentro de ese sistema de oposiciones es, por supuesto, el mismo Borges, o mejor, los textos de Borges. (90)



Esa integración de contradicciones marcarían incluso la estilística misma de la producción borgeana: “las estructuras especulares, la equivalencia, la identificación de los contrarios, el oxímoron, el quiasmo, la doble negación”. (93) Sin embargo, la ironía que marca textos como “El Sur” matizan ese subtexto ideológico que Piglia descubre. Es cierto que Borges se sitúa constantemente en el centro de la argentinidad, pero también es cierto que esa es una argentinidad del deseo, de la fantasía, de la literatura. Lo interesante es ver cómo ese deseo revela una posición incómoda dentro de la realidad nacional.

En “El Sur” se nos dice que Dahlmann cultiva un “criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” (229), casi como el Evaristo Carriego<sup>16</sup> frente al cual Borges dice “el criollismo del íntegramente criollo es una fatalidad, el del mestizado una decisión, una conducta preferida y resuelta”. (31) Sin embargo, en el caso de Carriego, el criollismo va acompañado de un conocimiento de “las orillas” del que Borges, con una experiencia puramente libresca, carece (“Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires ... Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (15)). Dahlmann, como Carriego, elige ser argentino, que es necesariamente ser criollo, pero lo hace sin salir del mundo literario. Le falta la experiencia de la “realidad” que el Carriego retratado por Borges sí posee.

Dahlmann se hace argentino voluntariamente a través del heroico linaje materno, de la propiedad heredada de una estancia en el Sur, y a través de una imagen de la patria construida en la fantasía. No sólo la patria, sino la ciudad misma no puede ser otra cosa que la casa, el espacio privado, familiar, que Dahlmann proyecta como la fantasía de una ciudad que en realidad es ajena:

La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad con un principio de vértigo; unos segundos antes de que las registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. (231)

Ese recordar antes de ver es una de las pistas que sugieren que todo el viaje de Dahlmann es en realidad un delirio. Pero es también la señal de una imagen prefabricada de la ciudad, una ciudad que no se mira, sino que se recuerda para que se ajuste al deseo y se convierta en casa.<sup>17</sup> Lo que el narrador describe a través de la mirada de Dahlmann es el país de los sueños de su protagonista: el país cómo tal y cómo siempre lo imaginó desde su pequeño mundo de bibliotecario municipal. Lo que Dahlmann “ve” en su delirio confirma todas sus expectativas, todos sus deseos: “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia.

Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme.” (231)

Uno de los pasajes con frecuencia citados para demostrar que la experiencia de Dahlmann se sitúa en el terreno de lo fantástico es su encuentro con un gato, que él mismo califica de ilusorio “como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.” (231) Creo pertinente recordar que el lugar en el que se da ese contacto es “un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen)”. (231) Este segmento en el que lo temporal, histórico, se ve confrontado con lo eterno, parte de una alusión a una figura política concreta, a quien Borges apoyó en su juventud, años antes de afiliarse al partido conservador. Dahlmann como el gato, como Borges, se ve separado de la historia como por un cristal. La experiencia política concreta se hace inaccesible.

Las referencias a lo ilusorio de las percepciones de Dahlmann insisten en que “su conocimiento directo” de las cosas “era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario”, pero lo más interesante es que aquello que se desearía conocer es la imagen auténtica de la patria. En el momento en que Dahlmann ve el almacén en el que se verá enfrentado a su “destino sudamericano” (como Laprida en el “Poema conjetural”), su asociación es con una novela francesa romántica: “Algo en su pobre arquitectura le recuerdo un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*.” (233) Lo que Dahlmann percibe como la Argentina auténtica, profunda, con la que necesita reencontrarse, no es más que una imagen literaria. La ironía de que el destino sudamericano tenga fachada de novela francesa no puede ser casual.

La disociación de la experiencia alude constantemente a una identidad real abominable, atrapada, inmóvil, frente a una imagen que domina el espacio deseado, que es el espacio nacional:

En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió, odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación... (230)

...era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. (232)

La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur. (232)

Antonio Fama<sup>18</sup> le otorga un papel protagónico al deseo en el cuento de Borges. Sin embargo, creo que hay que prestarle más atención al hecho de que el deseo es el deseo de adentrarse en lo nacional. El sueño de Dahlmann le va otorgando paso a paso la imagen de la nación que él quería encontrar. El proceso llega a un climax cuando el protagonista observa a un viejo gaucho en el almacén:

Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte, o con entrerrianos, que gauchos de esos no quedan más que en el Sur. (233)

Ese gaucho de sus sueños será el que le lance el cuchillo que lo fuerza a aceptar el duelo en el que seguramente habrá de morir la muerte soñada:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (235)

Antonio Fama resalta en el cuento la estructura que lleva a la satisfacción de los deseos. Sin embargo, el cuento contiene niveles de ironía que han sido pasados por alto muchas veces: en primer lugar, el deseo supremo de Dahlmann, que los críticos no dudan en identificar como alter ego de Borges, es encontrar la identidad nacional anhelada. Pero ese mismo Borges, preocupado desde sus inicios con las definiciones de lo criollo y de lo argentino, tuvo que defenderse constantemente de acusaciones que se referían a él como extranjerizante. Si en un principio lo argentino para Borges era lo auténticamente criollo, “los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país”, como decía en “El tamaño de mi esperanza” (5); si luego el criollismo del “mestizado” resulta paradójicamente más intenso que el del que lo lleva como una fatalidad, en “Una vida de Evaristo Carriego” (31); para cuando engendra al protagonista de “El Sur” el criollismo sólo puede ser fruto de la fantasía. Hay un proceso de desplazamiento que va de creer en una raigambre auténtica en la nación, a una participación voluntaria en lo que constituye la patria, a la última instancia de una descolocación total en la que sólo en una final alucinación puede el sujeto participar del espacio nacional.

El Dahlmann en el que Borges se encarna con esos dos linajes que según Piglia deberían situarlo en el centro de lo nacional, sólo puede desplazarse por ese espacio en el delirio. La fantasía y la literatura suplen la experiencia real de la nación, se la hacen accesible a este personaje tan separado de la realidad, pero sólo en la muerte. Si a Shahrazad la literatura le permite prolongar su existencia, a Dahlmann le da sólo la oportunidad de imaginar una muerte, porque para Borges ni siquiera en la literatura es posible vivir en la nación imaginada: apenas morir en ella.

## NOTAS

- 1 Todas las citas de este trabajo se refieren a la edición de Bruguera: Jorge Luis Borges, *Prosa completa (1939-1975)*. (Barcelona: Bruguera, 1985).
- 2 Resumo la trama del cuento de manera lineal: Juan Dahlmann, un bibliotecario de ascendencia doble, germánica por un lado y criolla por el otro, cultiva voluntariamente su lado criollo y conserva una estancia de sus antepasados en el Sur. Un día, examinado un ejemplar de *Las mil y una noches* tropieza y sufre un leve accidente que luego le provocará una septicemia. Es internado. Aparentemente, después de mucho sufrimiento, el médico lo autoriza a dejar el hospital e ir a su estancia a convalecer. En el camino el tren lo deja en un lugar desconocido. Para descansar entra en un almacén en el que, frente a la bravata de un compadrito, se ve obligado a aceptar un duelo a cuchillo en el que seguramente morirá.
- 3 James Irby: "Encuentro con Borges" *Revista de la Universidad de México*, XVI, num. 10 (1962), pp. 4-10.
- 4 Zunilda Gertel. "'El Sur' de Borges: Búsqueda de identidad en el laberinto". *Nueva narrativa Hispanoamericana*. (Vol I N° 2, 1971, pp. 35-55).
- 5 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. (Madrid: Gredos, 1968).
- 6 Un excelente análisis del criollismo de Borges puede encontrarse en la obra de Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*. (México, Buenos Aires: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993).
- 7 Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1929.
- 8 Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- 9 Alrededor del centenario de Borges se publicaron nuevas ediciones de sus primeros textos, por largo tiempo inéditos: Jorge Luis Borges, *El lenguaje de Buenos Aires*. (Buenos Aires: Emecé, 1998); Jorge Luis Borges, *El Tamaño de mi esperanza*. (Madrid: Alianza, 2000); Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*. (Madrid: Alianza, 1999); Jorge Luis Borges, *Textos recuperados*. (Barcelona: Emecé, 2002).
- 10 Pueden encontrarse numerosos ejemplos en el estudio de María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. (Hispanamérica: Buenos Aires, 1974).
- 11 Jorge Luis Borges. *El otro, el mismo*. (Buenos Aires: Emecé, 1964).
- 12 En 1910 la celebración del Centenario del movimiento independentista destacó la obra de intelectuales nacionalistas de diversa índole, desde Manuel Gálvez, hasta Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones.
- 13 Jorge Luis Borges. *Discusión*. (Buenos Aires: M. Gleizer Ed, 1932).
- 14 Casi resulta innovador leer a Borges a contracorriente de las interpretaciones "puramente fantásticas". En este terreno conviene destacar el trabajo de Daniel Balderston, que afina gran parte de la obra de Borges en sus referentes históricos, resaltando la relevancia de esos datos para la interpretación. Daniel Balderston. *Out of context : historical reference and the representation of reality in Borges*. (Durham : Duke University Press, 1993).
- 15 Ricardo Piglia. "Ideología y ficción en Borges". *Borges y la crítica: antología*. Ana M. Barreechea, et al. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. pp. 87-95. Este ensayo fue publicado antes en *Punto de vista*, 1979, num 5, pp. 3-6.

16 Jorge Luis Borges. *Evaristo Carriego. Prosa completa. (1939-1975)*. Barcelona, 1985.

17 En su obra previamente citada, Rafael Olea Franco demuestra como desde los primeros poemarios de Borges, Buenos Aires se presenta como un espacio fantasmático que corresponde más a los deseos del sujeto que a la realidad, o incluso, que a los recuerdos. En esos deseos además, Buenos Aires, algunos barrios, algunas casas, pretenden encarnar la patria toda. Se ve en textos como *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* un rechazo a los procesos de modernización, a la presencia de los inmigrantes, a las transformaciones arquitectónicas.

18 Antonio, Fama. "Desire as a Mimetic Form in "El Sur" by Jorge Luis Borges." *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol 16 N° 3 1982, pp 391-97.

### OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.

Balderston, Daniel. *Out of context : historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham : Duke University Press, 1993.

Bastos, María Luisa . *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Hispamérica: Buenos Aires, 1974.

Borges, Jorge Luis. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1925.

—. *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer Ed, 1932.

—. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: S.e., 1923.

—. *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.

—. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

—. *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Proa, 1925.

—. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1964.

—. *Prosa completa (1939-1975)*. Barcelona: Bruguera, 1985.

—. *El tamaño de mi esperanza*. Proa, Buenos Aires, 1929.

—. *Textos recuperados*. Barcelona: Emecé, 2002.

Fama, Antonio. "Desire as a Mimetic Form in "El Sur" by Jorge Luis Borges." *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol 16 N° 3 1982, pp 391-97.

Gertel, Zunilda. "'El Sur' de Borges: Búsqueda de identidad en el laberinto". *Nueva narrativa Hispanoamericana*. Vol 1 N° 2, 1971, pp. 35-55.

Irby, James. "Encuentro con Borges" *Revista de la Universidad de México*, XVI, num. 10 (1962), pp. 4-10.

Olea Franco, Rafael . *El otro Borges. El primer Borges*. México, Buenos Aires: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993.

Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". *Borges y la crítica: antología*. Ana M. Barreechea, et al. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. pp. 87-95.

**POÉTICA Y DIÁSPORA:  
ENRIQUE LIHN, OSCAR HAHN Y PEDRO LASTRA<sup>1</sup>**

**Diana Valencia**  
Saint Joseph College

**L**as voces amigas de Enrique Lihn (1929-1988), Oscar Hahn (1938) y Pedro Lastra (1932)<sup>2</sup> resultan imprescindibles para la fundación de una poética chilena contemporánea a contracorriente de los imitados Neruda, Huidobro, De Rokha, Parra o el atinadamente denominado por Lihn, "Surreachilismo". La palabra diáspora en el título de este trabajo se entiende en el sentido de dispersión de un pueblo a través del mundo y, por consiguiente, sin una patria fija en el sentido tradicional de: "lugar, ciudad o país en que se ha nacido". Creemos como Pedro Lastra que " 'la patria de un poeta es la poesía', y como ha dicho Jorge Teillier ése es el mundo donde verdaderamente habita" el vate.<sup>3</sup> La poesía constituye esa suerte de universo para nuestros autores, ya que como sabemos, Enrique Lihn escribió gran parte de su obra en Manhattan y ha dejado un testimonio poético de sus notas de viaje en su recorrido por Cuba, París y Perú<sup>4</sup>. Oscar Hahn continúa escribiendo en Iowa y Pedro Lastra hace lo propio en Long Island. Desde el extranjero, aunque resulte paradójico, actualizan la tradición de la poesía latinoamericana en general y chilena en específico, dotándola de un aliento novedoso y simultáneamente clásico. En las páginas que continúan sugerimos algunas líneas de convergencia (y divergencia) presentes en la poética de conjunto de estos autores chilenos. Nos valemos para esta tarea de la tipología diseñada por Pedro Lastra<sup>5</sup> para el estudio de la lírica hispanoamericana posterior a la vanguardia. El modelo lastriano es un mapa de trabajo que nos ayudará tomar algunos atajos y desviaciones en un recorrido personal por las páginas de *Porque escribí* (1995), la única antología completa de Enrique Lihn, *Antología virtual* (1996) de Oscar

Hahn y *Noticias del extranjero: 1959-1998* de Pedro Lastra, además de otros textos inéditos generosamente proporcionados por él para este proyecto.<sup>6</sup>

### Transformación del sujeto poético

Común a los tres autores estudiados es la aparición del “personaje” o culminación de una instancia desromantizadora iniciada por Baudelaire, como lo señala Lastra en su tipología. Enrique Lihn denominó a este procedimiento “transformación del sujeto poético”.<sup>7</sup> En lugar del “yo” confrontamos a su doble, a su máscara, en un intento paradójal de despersonalización del sujeto. En el fondo, tal desmitificación conlleva una metamorfosis en el modo de enunciación discursiva. El poeta desciende del oráculo de la poesía tradicional, baja del altar desde donde se reconocía a sí mismo dador de la palabra y representante de una élite consagrada. De ahí que se hablara del lenguaje “otro” de la poesía. En el caso de Lihn se enuncia desde el submundo: el hablante contempla su propia imagen deshecha y enajenada como en “La vejez de Narciso” que concluye: “y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto” (PE 24).<sup>8</sup>

En otras ocasiones, el yo lírico se sitúa en un abismo de absoluta soledad, como en “Don Juan” de Oscar Hahn del *Arte de morir* (AV 35) o en la serie de poemas de *Mal de amor*: “Y ahora qué” (AV 101), “En la vía pública” (AV 102) y “Televidente” (AV 103). Destaca en este último poema el “yo” que se observa a sí mismo: ha regresado a su patria provisional, la ciudad estadounidense de Iowa y se encuentra cenando su sopa instantánea Campbell frente a un televisor sin encender. La crítica inicial contra el capitalismo y su sistema de consumo se revierte al final en tono satírico-burlesco hacia el mismo sujeto enunciativo: “Y soy el aviso comercial de mí mismo/que anuncia nada/a nadie” (AV 103). Mientras tanto “el doble” de Pedro Lastra dice en “La historia central” (NE 60):

Alguien camina junto a mí,  
alguien camina siempre junto a mí,  
me pregunta:  
¿qué has hecho, qué haces con tu vida?  
Sólo te veo recordar  
o leer una historia de amor.  
Ahora mismo no estás en otra cosa,  
detenido en la página 104 de un libro que refiere  
ciertas guerras antiguas.  
Tú lo sabes, le digo,  
esperarte, esperarte.

La voz poética es una especie de Sísifo: una parte de su vida transcurre en las cotidianas labores de lectura y estudio, mientras que la otra parte recuerda antiguas historias de amor leídas y vividas. Sin embargo, la nota relevante es el desdoblamiento de la voz en varios niveles temporales: el pasado, recuperado únicamente mediante la memoria, el presente del acto mismo de lectura-escritura y el futuro que confluye al unísono con el presente enunciativo. El hablante se contempla en el espejo de su finitud y la asume con ecuanimidad estoica.

Prosiguiendo con el tema de la muerte, si hubiera de reducirse la poesía de Oscar Hahn a un sólo tópico, éste sería, sin duda, el de la muerte, principalmente en *Arte de morir* (1977) e *Imágenes nucleares* (1983). Así varios poemas sobre los chilenos desaparecidos durante el golpe militar de 1973.<sup>9</sup> Sobresale en esta serie “Un ahogado pensativo a veces desciende”, donde puede observarse como “tomados de la mano van los muertos/ caminando en silencio sobre el agua”<sup>10</sup>. (AV 63). Con estas palabras concluye el poema en el que uno a uno, lentamente, van sumándose en dramática peregrinación nocturna los cadáveres flotantes sobre las aguas simbólicas del río Mapocho que atraviesa la ciudad de Santiago.

### Desacralización de la palabra

En todos los casos el poeta toma una actitud modesta, cuando no desolada: reconoce que ya no posee la palabra sagrada para impugnar su destino personal y el del mundo sangriento en el cual le tocó vivir. Por el contrario, su situación personal e histórica es tan precaria como la capacidad de la palabra para transformar la realidad. Sin embargo, se sabe poseedor del poder para impugnar tanto la experiencia nefasta, como principalmente la palabra. Así Oscar Hahn escribe su “Invocación del lenguaje”:

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.  
Ya me tienes cansado  
de tanta esquividad y apartamiento,  
con tus significantes y tus significados y tu látigo húmedo  
para tiranizar mi pensamiento.  
Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,  
porque me marchó al tiro al país de los mudos  
y de los sordos y de los sordomudos.  
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:  
y sus rojas raíces colgantes  
serán expuestas adobadas en sal  
al azote furibundo del sol.  
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.  
(AV 39)



Como vemos en las líneas anteriores la actitud hacia la palabra es irreverente, el poeta le ha perdido el respeto y por ello le habla de “tú” a “tú”. Desaparece la solemnidad, se despliega una expansión del lenguaje poético y se amplían los registros lingüísticos: tienen cabida desde el lenguaje coloquial tan bien expresado por Hahn, hasta la naturalidad de la escritura de Lastra y la familiaridad amorosa con la cual Lihn se refiere al lenguaje: “Todo esta hecho de palabras/no te asustes: son tropos: pavoneos de nada”. (PE 254).

### **El paraíso recuperado**

El Hablante se reconoce expulsado del paraíso – su tierra, su lengua, su historia – y no le queda más remedio que la diáspora, ésta incluye el despojo involuntario de la palabra de su tribu, como bien expresa Hahn: “Allí van a arrancarme la lengua de cuajo”.

En otro poema de Pedro Lastra titulado “El exilio o el reino” se corrobora que la única y verdadera patria del poeta es la palabra. Esta es símbolo de amor, es fundación y fertilidad. Es la única utopía posible contra las vicisitudes de la historia (NE 49):

Si algún dios furibundo  
nos expulsa otra vez del paraíso  
que tú y yo hemos creado  
fundaremos una nueva ciudad bajo las aguas  
en esos continentes sumergidos  
donde no importan las noches ni los días  
y todo lo que amemos será nuestro  
y todo amor  
a nuestra semejanza.

Por otra parte, Lihn ve en la palabra un antídoto contra el dolor de una existencia miserable; la escritura poética constituye la única redención posible contra los avatares del destino, como en el poema “Porque escribí”:

Ahora que quizás, en un año de calma,  
piense: la poesía me sirvió para esto:  
no pude ser feliz, ello me fue negado,  
pero escribí.  
(PE 175)

El poema de Lihn termina en una suerte de plegaria, donde el efecto poético se logra mediante la anáfora de la conjunción “ni”. Al reiterarse la negación trasmuta su valor y cambia de signo. El yo lírico se redime

mientras escribe: es un moderno Prometeo que se eleva sobre sus propias llamas. En este sentido el poema de Lihn converge con la idea de Lastra: la palabra poética – la escritura – es espacio de salvación. Sin embargo, el tono de Lastra es mesurado, mientras Hahn impugna y exorciza al destino con humor macabro y Lihn protesta y se rebela desengañado. Y el poema de Lihn termina así:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo  
ni me dejé llevar por el amor a Dios  
ni acepté que los hombres fueran dioses  
ni me hice desear como escribiente  
ni la pobreza me pareció atroz  
ni el poder una cosa deseable  
ni me lavé ni me ensucié las manos  
ni fueron vírgenes mis mejores amigas  
ni tuve como amigo a un fariseo  
ni a pesar de la cólera  
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,  
porque escribí porque escribí estoy vivo.  
(PE 176).

## Recurso de la narratividad

En *Noticias del extranjero* de Pedro Lastra el recurso de la narratividad es el punto de partida para crear una continuidad entre el plano de la enunciación y el evocado por la memoria. En “Conversación con Mary Anna en ‘la casa de la cima’”, por ejemplo, se parte de un encuentro fortuito entre el hablante y una mujer extranjera. Viven un embrujo de amor de una sola noche: hay música, bailan y la bella dama canta; sin embargo se manifiesta la imposibilidad de la comunicación perdurable entre ambos, los separa el universo de una lengua:

Y yo te decía en mi inglés imposible  
que había escrito un poema mientras cantabas,  
tú me decías que era muy bello todo eso, sin entender  
¿pero por qué tenías que entenderlo Mary Anna, Mariana?  
si lo que te estaba diciendo era otra de las cosas  
que tú decías en tu canto  
(NE 36)

Finalmente, el poema se resuelve mientras el yo lírico desea agotar con la mirada la belleza del rostro y el encuentro mágico: “para no dejar que la memoria haga su juego, ni el oído siquiera,/cuando vuelva a escucharte en

una ciudad distinta/y ya no seas tú ni ‘la casa de la cima’ ”/ (NE 36). La única realidad es la recuperada por el lenguaje en el momento de la escritura, más tarde la experiencia solamente se podrá reconstruir como residuo de la memoria mediante “un timbre de voz”, “un lugar otro”, capaz de reflejar sólo una leve sensación de la vivencia. De esta misma manera opera el poema “Balada para una historia secreta”: la lluvia es el dato narrativo disparador de la historia de amor, ahora evocada como un recuerdo evanescente. La palabra recupera, si no el objeto perdido por la ausencia, al menos la vivencia de la pérdida:

No encuentro en la memoria  
un nombre que te deje a mi lado, un instante,  
un nombre que me salve de verte así creada  
por la palabra ausencia.  
(NE 52).

La ausencia es uno de los elementos constantes en la poética de Lastra, muy especialmente en los “Tres poemas para Juanita”, (NE117-119).<sup>11</sup>

Observamos al mismo tiempo el simulacro de la escritura automática en dos de sus poemas recientes: “Si inalterable el sueño no volviera a mí como una mano”, de enero de 1998 y “Nuevas conversaciones” de 1994. En el último poema citado el hablante se traslada a otro tiempo y a otro espacio en Chile, aparecen la hermana e hija de Enrique Lihn – una vez que Lihn ya ha muerto –. El yo poético le cuenta a su amigo Lihn una historia: ha estado en una comida en la casa de un periodista departiendo con tres invitados más. Uno de ellos “de rasgos borrosos pero de palabra abrumadora” (NE 111) somete al resto de los comensales a un absurdo interrogatorio de conocimientos. Se trata de uno de estos episodios terribles que una vez recordados se convierten en anécdota graciosa compartida entre amigos cercanos. Continúa: “Enrique escuchaba mi relación de pie junto a su hermana, y yo sabía con naturalidad que aunque estaba ahí no habría podido concurrir a la cena”. (NE, 111) Concluye el poema: “Terminé de hablar y Enrique dijo: – Con esta historia voy a escribir un cuento”. (NE 111). En este poema el dato narrativo opera como elemento disparador hacia otro nivel de la realidad. El efecto es muy eficaz. Las líneas finales son realmente el comienzo del texto, se continúa la conversación con el amigo ausente, ahora desde el único plano posible: el de la memoria involuntaria de los sueños.

Sobre el particular, en una de las *Conversaciones...* “reales”, Enrique Lihn le decía a Lastra estas palabras que sintetizan muy bien la configuración del poema que venimos comentando: “Yo le temo a la gratuidad de una poesía que no se funda en un modelo ‘real’”. Esta última palabra es la que incomoda: Realidad del referente, realidad del sentido que no tiene referente, realidad como criterio de configuración: un sistema coherente es índice de realidad”.<sup>12</sup> En este caso, el efecto de “realidad” que produce el referente se

basa en su coherencia interna y la factibilidad de que la anécdota relatada suceda en un sueño. En el poema que venimos comentando de pertinente título, “Nuevas conversaciones”, se retorna a los temas recurrentes de ambos interlocutores en su libro de *Conversaciones...*, como el valor del dato narrativo. Dice Lihn refiriéndose a su *Pieza oscura*: “La anécdota que suscita este discurso podría haber motivado también un cuento o una novela [...] Me declaré en contra de la ‘poesía poética’ [...], y a favor de una poesía situada”.<sup>13</sup> Ejemplos de ello podrían ser: “Monólogo del padre con su hijo de meses”, “Monólogo del viejo con la muerte” y el poema que da título al libro “*La pieza oscura*”. Como vemos, tanto Lihn como Lastra cultivan una poesía situada.

Por otra parte, en los poemas situados de Oscar Hahn, el dato narrativo opera como punto de partida para recrear “el efecto” de la situación que sirve de referente, tales son los casos de “Visión de Hiroshima”, “Adolfo Hitler medita en el problema judío” y “John Lenon 1940-1980”. Los tres casos anteriores, así como los versos alejandrinos de “La muerte está sentada a los pies de mi cama”, tienen que ver con el tema de la muerte, constante en la obra de Hahn. Sin embargo, los poemas inspirados en la bomba atómica y los niños judíos muertos en Aushwitz traslucen la indignación y el dolor producido por estos hechos abominables, bochornosos para la historia del siglo XX y de la humanidad. El poema “Adolfo Hitler...” inicia y termina con un verso terrible: “Toma este matamoscas y extermina a los ángeles/ después con grandes uñas arráncales las alas” (AV 53). Hay un gran sarcasmo en esta imagen lograda mediante el desplazamiento metonímico de los niños de Auschwitz-ángeles, denigrados en moscas. Sin embargo, por lo general Hahn le habla a la muerte con tanta familiaridad como la del lenguaje que emplea para invocarla o exorcizarla: el tono es jocoso, satírico-burlesco, y el humor muy fino:

La muerte está sentada a los pies de mi cama.  
Esta muerte empeñosa se calentó conmigo  
Y quisiera dejarme más chupado que un higo  
Yo trato de espantarla con una enorme rama.  
(AV 25).

## La intertextualidad

El recurso de la intertextualidad es quizá la materia prima de la poesía que venimos comentando. Comprende una dimensión dialógica amplísima, desde la pintura vanguardista europea, hasta los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud o el norteamericano Edgar Allan Poe cuyos cuentos y poemas destinados a producir “un efecto total” han sido provechosamente

asimilados por Lastra. Por otra parte, en Hahn es constante la referencialidad a la poesía española, desde el Medievo hasta el Siglo de Oro. Sin embargo, se extiende a las Sagradas Escrituras, la pintura surrealista, como Magritte en “Flora y Fauna” e incluye también algunos tópicos de actualidad como los estudios del inconsciente de Sigmund Freud. Hay temas recurrentes en la obra de los tres autores estudiados, como la masacre de septiembre del 73 y el impacto en la sociedad de la dictadura militar chilena ya mencionada.

La poesía de Lihn se nutre de la pintura; el poeta cultivó este arte antes que la escritura. Sin embargo, reconoce haber aprendido de Gonzalo Rojas la gran riqueza combinatoria del lenguaje y comprende desde la elipsis hasta el ocultamiento del referente que sirve de base al poema. Lihn se esmera en este último procedimiento. Lastra, por su parte, ha reconocido también la importancia de Gonzalo Rojas en su propia poesía<sup>14</sup>. Y Rojas a su vez ha escrito una carta prólogo para las obras de Pedro Lastra. Este documento, hasta hoy inédito, nos fue proporcionado amablemente por Pedro Lastra para el presente trabajo, dice:

#### Alabanza de Pedro

Lo primero que se me impone cuando lo leo y lo releo es el tono Pedro Lastra, el tono, el verdadero sello de un poeta genuino. Lo dijo Vallejo y lo confirma esta palabra parca transida de rigor y gracia desde el primer libro – así primero – que me exigió a reconocerlo ya entonces como poeta necesario. Me refiero a *La sangre en alto* (1954).

Después vinieron otros en los que prevaleció el designio polisémico de “extranjero” que lo sitúa en la dinastía de los clásicos, por singular y por ajeno a la fanfarria verbal y a la publicidad vergonzosa.

No procede ahondar en sus visiones, descifrar la trama enigmática guardada en una sintaxis más bien exigua pero siempre lozana, ni vale aquí hermenéutica ninguna; lo auténtico es oír en esta voz lo insondable de la otra voz: la de la poesía-Poesía, y celebrar en ella el despegue, el despojo, la cortesía del recato.

Si la euforia y el énfasis suelen dar en el fárrago, el *enthousiasmos* (la caída en el dios) es en Pedro Lastra muy otra cosa: intensidad, brevedad, rareza. Pues hoy lo raro es una palabra así, como la suya, donde no hay sílaba que no se justifique en el ejercicio magistral. Pedro parco y libérrimo: leámoslo entero.

Gonzalo Rojas  
Chillán de Chile,  
a 1 de junio del 2001.

Por otra parte, en Lastra consistentemente se observa un proceso de “intertextualidad refleja”<sup>15</sup> o una dinámica interna de autogeneración discursiva, como en la transformación y desplazamiento del deseo presente en “Variaciones sobre un tema de Duchamp” y “Desnudo bajando otra escalera”. Otro ejemplo pertinente es el poema titulado “Serial”. La primera

parte emblemática el arrojo y la confianza de la juventud: “Y éramos inmortales. Nuestras flechas/daban justo en el blanco:/el Gran Jefe piel roja caía sin remedio/ Las hermosas muchachas eran siempre las mismas/ y nos miraban con orgullo” (NE 34). Se continúa en otro poema, en otro tiempo, muchos años después, ya que la obra de Lastra va gastándose como un diario de vida. Ahora el poema se titula “El sol, autor de representaciones”. Aquí se visualiza el mediodía del poeta, con gran importancia de la memoria. Y el poema que se corresponde con la madurez, inicia: “No éramos inmortales, me decía/ y entonces recordé a una muchacha vestida de oscuro/ muchacha de los Andes/ cuyo nombre casi había olvidado” (NE 58). Y la serie se resuelve en el poema de una sola línea “Canción de amor”: “¿No era inmortal tu rostro?” (NE 62). *Noticias del extranjero* de Lastra podría leerse como una serie de inquisiciones que finalmente se resuelven en una búsqueda del lenguaje, a la manera de *Rayuela* de Cortázar. Simultáneamente, la capacidad de síntesis del autor produce un efecto intensificador de la experiencia, dispara hacia otro espacio y otro tiempo muy anteriores a la emisión del discurso. La escritura revive la huella de la historia como un residuo de la memoria, un latido íntimo y personal, y otras veces como una punzada constante. Éste efecto es el resultado del empleo de la litote y el constante juego de presencias y ausencias, donde lo silenciado (el ser amado, la patria, el dolor de la ausencia) se recupera como el espacio de deseo de la escritura.

### Necesidad de una poética

Simultáneamente al proceso de escritura, para nuestros autores es primordial construir una poética, como en los poemas “Mester de perrería” de Lastra y “Porque escribí” de Lihn – que da título a la antología completa de su obra –. Y Oscar Hahn al responder la pregunta: “¿Por qué escribe usted?”, no encuentra una razón única sino una serie de preocupaciones cuyo propósito es llenar el vacío – personal, de la historia, de la página en blanco- y contesta:

porque el infierno porque el cielo porque tú·

porque casi porque nada porque la sed  
porque el amor porque el grito porque no sé

porque la muerte porque apenas porque más  
porque algún día porque todos porque quizás.  
(AV 127).

Oscar Hahn, Pedro Lastra y Enrique Lihn son escritores periféricos, en

el sentido de que su escritura se ha producido fuera de la corriente central chilena delimitada por los márgenes geográficos de la patria; pertenecen a la diáspora. Sin embargo, desde Nueva York, Long Island o Iowa, su poética despliega una contrahistoria que nos enseña que para el poeta – y quizá para todos nosotros – la poesía constituye la única casa de la presencia, la única seguridad, el único antídoto contra el dolor, la masacre, la dictadura, la miseria, el abandono, la desilusión, el desamor, el olvido y, en última instancia, contra la muerte.

### NOTAS

- 1 Una versión preliminar de este trabajo se leyó en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, JALLA 2001, en la Universidad de Santiago de Chile, del 6 al 11 de agosto del 2001.
- 2 Entre los precursores chilenos de Enrique Lihn, Oscar Hahn y Pedro Lastra destacan Nicanor Parra, y principalmente, Gonzalo Rojas y Gabriela Mistral, en menor grado quizás, Eduardo Anguita; contemporáneos connacionales son Miguel Arteche, Efraín Barquero, Armando Uribe y Jorge Teillier, entre otros; y latinoamericanos, José Emilio Pacheco, Jaime Sabines, Carlos Germán Belli, Eliseo Diego, Alvaro Mutis, Juan Gelman, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, por citar algunos de los más destacados. Un poco más joven, aunque afín a esta generación, se encuentra el peruano Antonio Cisneros, nacido en 1942.
- 3 Pedro Lastra, *Noticias del extranjero*. México: Premiá Editora, 1979, p. 9.
- 4 Los poemarios de viaje de Enrique Lihn son: *Poesía de Paso* (Colección Premio La Habana, Cuba, 1966); *Escrito en Cuba* (Ediciones ERA, México, 1968); *París situación irregular* (Ediciones Aconcagua, Santiago, Chile, 1977); *A partir de Manhattan* (Ediciones Ganymedes, Santiago, Chile, 1979); *Estación de los desamparados* (Premi- Editora de Libros, México, 1982); *Pena de extrañamiento* (Editorial Sinfronteras, Santiago, Chile, 1986); *Diario de muerte* (Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1989. Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés).
- 5 Pedro Lastra, “Poesía hispanoamericana actual”, *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1987, pp. 129-37.
- 6 En lo sucesivo citamos las obras por sus siglas: PE, *Porque escribí*; AV, *Antología virtual*; y NE, *Noticias del extranjero*.
- 7 Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa: Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 25, 44, 45, 117 y ss.
- 8 “La vejez de Narciso” de Enrique Lihn, pertenece a *Poemas de este tiempo y de otro*. Ediciones Renovación, Santiago, Chile, 1955.
- 9 Sobre el tema de la dictadura militar de 1973 y sus efectos en el pueblo chileno,

ver también en la obra de Oscar Hahn: *Arte de morir*: “Año viejo 1973”, “Hotel de las nostalgias” y en *Estrellas fijas en un cielo blanco*: “A una lavandera de Santiago”.

10 Es innegable la influencia de las Danzas de la Muerte medievales en la poesía de Oscar Hahn de este período. La tradición peninsular en Hahn ha sido ampliamente estudiada, ver *Asedios a Oscar Hahn* y el prólogo de Jorge Edwards a la *Antología virtual*.

11 Respecto a “Tres poemas para Juanita” (NE117-119), hemos dejado para otro momento su comentario en extenso, su importancia merece tratamiento especial fuera de los límites de un trabajo panorámico como éste.

12 *Conversaciones con Enrique Lihn*, p. 34.

13 *Ibid*, pp. 23-24.

14 *Conversaciones con Enrique Lihn*, pp. 21-22.

15 Para una comprensión más amplia del concepto de intertextualidad refleja propuesto por Pedro Lastra, ver su “Relectura de *Los raros*”, *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago, Chile: Editorial Universitaria, pp. 39-49, especialmente p. 48.

### OBRAS CITADAS

Hahn, Oscar. *Antología virtual*. (Prólogo: Jorge Edwards). México: FCE, 1996.

Lastra, Pedro. *Noticias del extranjero (1959-1998)*. (Prólogo: Miguel Gomes). Santiago de Chile: Lom, s/a.

— *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.

— *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980.

— y Enrique Lihn. Eds. *Asedios a Oscar Hahn*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

Lihn, Enrique. *Porque escribí: Antología poética*, (Selección, prólogo y apéndice crítico: Eduardo Llanos Melussa). México: FCE, 1996. 2a. edic.

O'Hara, Edgar. *La precaución y la vigilancia. La poesía de Pedro Lastra*. Valdivia, Chile: Editorial Barba de Palo, 1996.





## DIAMELA ELTIT: EL ESPEJO ROTO

**Mabel Moraña**  
University of Pittsburgh

**L**a obra de Diamela Eltit surge de la violencia, para registrarla, tematizarla y quizá, simbólicamente, trascenderla. Sin embargo, su escritura no es, a mi juicio, una escritura violenta sino violentada, penetrada por procesos escriturales y compositivos destinados no a celebrar o cultivar las formas adquiridas de la discursividad burguesa, de la estética ficcional como pacto representacional o interpretativo, sin enderezada a la tarea de explorar estratos residuales de una individualidad alterada por la erosión modernizadora y por algunas de sus específicas inflexiones político-económicas. Ya se enfoque en los márgenes sociales o en las etapas presocializadas de la infancia o la latencia prenatal, en las disrupciones de la sexualidad, la política, o la memoria histórica, en los recovecos de la domesticidad o en el espacio público, la escritura de Eltit es siempre fronteriza, extremada, autoreferida y, en este sentido, torturada, endogámica, saturada por sus propios rituales, consciente de sus excesos y de la economía con que se los administra discursivamente.

Eltit nos muestra un mundo sin Dios, sin una clara noción del progreso, sin partidos políticos, sin utopías. Nos abre a un universo donde la realidad es sólo pasible de ser re-presentada casi al infinito en versiones múltiples, intercambiables, fragmentadas, que transmiten principalmente el mensaje de la falta de totalidad, la ausencia, el desasosiego. Nos llama la atención acerca de la existencia de una alteridad que por comodidad nos acostumbramos a ubicar fuera de nuestro cuerpo, nuestra esfera social, nuestra clase o nuestro género, pero que nos constituye íntimamente, poniendo en entredicho cualquier supuesta idea de identidad asumida. La literatura de Diamela Eltit enfoca y profundiza esas fisuras, capitaliza, por

decirlo así, los rompimientos, disyunciones, borraduras del yo individual y del sujeto colectivo, que existe sólo como negociación de un *nosotros* que no llega a encontrarse a sí mismo, que es casi siempre “ellos” o cuanto más, “ustedes”. Más que niveles de alienación social, de nihilismo ético, o de enajenación psicológica, la escritura de Eltit comunica estadios de desagregación de la subjetividad contemporánea, mientras propone un viaje de ida y vuelta a la otredad social, a la esfera confusa de una polis incierta pero conocida, donde no se vislumbran proyectos, ni agendas, ni héroes ni protagonistas sociales, sino subjetividades flotantes, víctimas agónicas de un poder casi kafkiano, impreciso pero omnipresente e inquietantemente familiar, donde sólo se diseñan planes difusos e individuales, siempre provisionales en espacios vigilados, dentro y fuera del yo.

Veo la literatura de Diamela Eltit más como síntoma que como respuesta, más como aporte significativo para un diagnóstico social que como propuesta orientada a la reconstitución de modelos o paradigmas conocidos. La entiendo, sobre todo, como el *exposé* frontal y a veces despiadado de un mercado simbólico degradado por el manoseo del intercambio neoliberal y las estéticas mercantilizadas durante y después del *boom*, en propuestas que se regodearon en el tropicalismo exportable que encuentra sin embargo, en la realidad histórica y política del continente, su muro de contención mas inapelable. La escritura de Eltit nos habla de la saturación de la oferta, tanto a nivel material como en el espacio de los saberes, nos involucra en el vaciamiento del sentido último de una historia que ha perdido su teleología, su enmarque ético, su densidad social. Nos hace partícipes de la ineficacia de un lenguaje en el que las palabras ya no remiten a significados convencionales sino a juegos de sentido donde se van cambiando las reglas, las convenciones, las apuestas, Veo, entonces, en la escritura de la escritora chilena un intento tenaz por ocupar esos espacios con imágenes que sin embargo no adquieren existencia para devolver al mundo la coherencia perdida, sino para atestiguar su ineficacia.

Veo también en Diamela Eltit una heredera rebelde de María Luisa Bombal, de sus recursos rupturistas, donde el mundo virtual fluye en la composición de una realidad que no existe sola ni a partir de sus fundamentos racionales. De una realidad que no se sostiene sin los mecanismos que al crearla la desestabilizan, que al constituirla la ponen en duda – en deuda – con dimensiones *otras*, donde el género – sexual o literario – es un pacto social amenazante, una trampa que esconde las perversidades del poder y que debe ser transgredida. Sin la delectación de Bombal en el sensualismo del sueño o el delirio, sin su regodeo en los desvíos interioristas o las irrealidades personales, donde la evasión es un espacio libre de exploración gozosa, un laberinto del que nos escondemos la clave para gozar del terror sensual del extravío, el mundo de Eltit es también, como el de Bombal, una experiencia de evasión altamente ritualizada, sujeta a niveles de simbolización que saturan la significación más allá de toda alegoría, en un proceso de

estetización que explora las fronteras de la representación y los límites de la contemplación y el deseo.

Pensándola como secuencia y secuela de las literaturas cautivas de la dictadura, la encuentro también relacionada con la descomposición de lo urbano como espacio del yo y de la pluralidad social, descomposición que expusiera brillantemente Gonzalo Millán en su poema “La ciudad”, donde es prefijo de la catástrofe (“des-”), nos enfrentaba a una devastación sin fronteras, sin horizonte imaginable. En Eltit hay, sin embargo, un tropismo tenue, orientado hacia el espacio abierto por la redemocratización, una pulsión de recuperación del espacio civil, la búsqueda de formas simbólicas y modelos de socialización rudimentaria, como si un parálítico aprendiera otra vez el uso de sus piernas, o un moribundo saliera del estado de coma para situarse dificultosamente en una realidad compartida, en sus trampas, sus esperanzas y sus riesgos. Es sobre los escombros de la ciudad nombrada por Millán que caminan los personajes de *Lumpérica* y se mueven tentativamente las sombras de *Los vigilantes*, y sobre esas mismas ruinas es que se ubica la conciencia atormentada de *Vaca sagrada* y el habla delirante de *El padre mío*, liberada de toda necesidad de coherencia, verdad o programa. Creo que son esas subjetividades cautivas o extraviadas las que pasean su mirada por los retazos de significación y por las hilachas de una memoria rota por los discursos oficiales, la impunidad, los pactos, y el oportunismo político.

Diamela Eltit ha sido entendida por Nelly Richard como la creadora del espacio textual en el que se realiza la “insubordinación de los signos” y la “estratificación de los márgenes”, y como el lugar en el que la literatura queda libre de todo compromiso documentalista más o menos convencionalizado por la literatura testimonial o la teorización subalternista. La escritura de Eltit muestra una insistencia obsesiva en los márgenes sociales, en los arrabales – diríamos los rioplatenses – del poder asentado en las instituciones políticas y culturales, las perversiones del mercado y los monumentos de la alta cultura. Esta poética del margen, no lleva a Eltit, afortunadamente, a conferir al sujeto marginal un privilegio epistemológico de fácil y obligatoria decodificación por parte del intelectual constituido en gurú hermenéutico de la postmodernidad. Pero su apuesta a la otredad, a las racionalidades desplazadas o residuales del sistema neoliberal, su fascinación por cierta forma edulcorada de grotesco social no se resuelve, sin embargo, en la literatura de Eltit, en una renuncia completa a ninguna de las plataformas en las que se apoya la “alta” literatura. Insertada eficazmente en los circuitos más prestigiosos de difusión cultural, su literatura forma parte, se ha dicho, de una “internacional posmodernista” que guarda con sus antecedentes vanguardistas de las primeras décadas del siglo una relación no necesariamente antagónica. Con ella compartiría una voluntad de innovación estética, una preferencia por todo lo que escapa a la codificación del *mainstream* artístico y conceptual, y una cierta – más acentuada ahora –

tendencia al *performance* que borra las fronteras entre crítica social, artes visuales, teatralidad y discurso ficticio, constituyendo, como Richard indica, una “poética de la crisis”, o, quizá mejor, una poética para tiempos de crisis.

Dentro de los parámetros de esta poética, nombrar (poner nombre, bautizar, romper el silencio, resemantizar, decodificar discursos, confesiones o pactos) es una actividad fundacional y, al mismo tiempo, una intervención que trata de vencer la exterioridad del lenguaje con nuevas formas de reapropiación. Es en este programa, en la recuperación de las múltiples lógicas que reemplazan el nacionalismo pedagógico de la modernidad, que se inscribe la obra de Diamela Eltit, al menos hasta que nuevas instancias en la reconstitución de la sociedad civil requieran una reconexión diferente con políticas orgánicas dirigidas a instancias de socialización que no podemos aún imaginar. Mientras tanto, la obra de Eltit explora las prácticas y sujetos no integrados en la trama de la sociedad, o sea *lo social* en su carácter heterogéneo, pre o para institucional, como negatividad productiva, o sea como reclamo inaplazable, resistencia y transgresión.

### OBRAS CITADAS

Avela, Idelber, *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitórrinco, 1983.

\_\_\_\_\_. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Ed., 1989.

\_\_\_\_\_. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana Chilena, 1994.

Franco, Jean. “Invadir el espacio público transformar el espacio privado.” *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1996. 91-116.

Herlinghaus, Hermann. “Memory, Performance and ‘Vagabondage’ as Conceptual Elements in Nelly Richard’s Aesthetic Criticism.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 9, 3 (December 2000) 249-257.

Kadir, Djelal. *The Other Question*.

Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Santiago: Francisco Zegers Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile. Ed. Cuarto Propio, 1994.

Vidal, Hernán. *Tres argumentaciones posmodernistas en Chile*. Santiago de Chile: Mosquito Eds., 1998.

## LA CASA DE JULIO CORTÁZAR

**Beatriz Colombi**  
Universidad de Buenos Aires

**U**n público, mayoritariamente joven, desbordaba el recinto semicircular de la Casa de América en Madrid el martes 13 de mayo pasado. Escritores y críticos integrantes de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar con sede en Guadalajara, México – Saúl Yurkievich, Julio Ortega, Sealtiel Alatríste, Raúl Padilla y Carlos Fuentes – se habían reunido para conmemorar los 40 años de la publicación de *Rayuela*. La ceremonia cerró con una invocación, casi una conminación de Carlos Fuentes para que el espíritu del homenajeado se hiciese presente. El silencio ritual que siguió a su pedido hizo creer en el prodigio.

Llevada por todas estas sensaciones y calibrando la emotividad inusual desplegada en el encuentro, me pregunté ¿cuál sería la vigencia de Cortázar en la Argentina, donde, curiosamente, hasta hoy este aniversario ha sido ignorado? Había escuchado esa misma mañana la cita de una frase de Manuel Puig sobre su tierra natal, “esa tierra de la envidia”, lapidaria y ciertamente justa, habida cuenta su largo exilio y prohibición. ¿Habría caído Julio Cortázar en ese pozo del olvido al que confinan las fluctuantes políticas literarias nacionales a algunos de sus escritores? Masivamente leído en los colegios secundarios argentinos, profusamente imitado en los inefables talleres literarios, ampliamente reproducido en las revistas culturales de todo tipo y color, como si sus usos y apropiaciones hubiesen agotado su estrella, Cortázar tuvo su apogeo pero también tuvo su ocaso. Este último tocó su piso más bajo cuando su visita a la Argentina en 1983, luego de la recuperación democrática que ponía fin a casi una década de violencia y desapariciones, denunciadas por Cortázar desde el exterior, lo que le había valido la censura de su libro de cuentos *Alguien que anda por ahí* y la transformación de su exilio voluntario de 1951 en exilio político en

1976. Paradójicamente, su viaje a Buenos Aires pasó casi desapercibido para los medios, las nuevas autoridades, y muchos de los intelectuales atrapados en infructuosas polémicas entre los que se fueron y los que se quedaron durante el Proceso Militar (1976 - 1983). Pensaba volver para una estadía más prolongada al año siguiente, pero la muerte aplazó para siempre la reconciliación con el país y Cortázar, como otros escritores de la diáspora hispanoamericana no gozó del reparador regreso a casa.

En los 90 la reedición de su obra completa en Alfaguara reavivó la lectura y reconsideración del legado cortazariano, aunque todavía sigue siendo un padre huérfano de hijos, a diferencia de Borges que se instala cómodamente entre parricidas y seguidores. Sus textos reclaman un espacio de *performance* ideal en el que un narrador encanta a su círculo de lectores-escuchas, de allí la proximidad de su voz en las grabaciones y esa ilusión de un coloquio interminable. Se ha dicho que su léxico, su sintaxis, su cadencia – y no me refiero a su marcado toque nasal, sino la inflexión de su acento – lo separan del presente para ubicarlo en un Buenos Aires de las décadas del 50 o 60, en una anacronía que rompe el encantamiento y el efecto de inmediatez que su escritura promete. Sospecho que es una falsa suposición: su pretendida oralidad fue también un juego, una rayuela un collage vanguardista. Cortázar preservó su lengua rioplatense – con la persistencia del lunfardo, el coloquialismo, los giros, el voceo, el “che” – pero la usó como un material más, junto a otros registros y variables, construyendo no un “idioma de los argentinos” sino un habla propia, personal, un híbrido fraguado en la exterioridad y la intemperie. Una lengua con apariencias de oralidad pero tan artificial como el “gíglico” que hablan La Maga y Horacio Oliveira en *Rayuela*. Hoy su voz ha entrado en una espiral, donde ecos y vibraciones, modulaciones y resonancias se contaminan y deforman, escapando de las casillas del espacio y el tiempo.

Por eso, en los últimos años, su fortuna ha dado un vuelco. Una multitud escuchó la maratón de lectura de su obra durante más de tres horas en la última Feria del Libro de Buenos Aires en mayo de este año, en la universidad se ha vuelto a estudiar a *Rayuela*, sus textos leídos han sido reeditados en formato CD y surgen, aquí y allá, homenajes y ediciones. Tardío, todavía algo dolido por el olvido, Cortázar ya ha emprendido el regreso a casa.

Aunque esto ya no tenga tanta relevancia. Su casa no sufre el lastre de lo nacional ni el deterioro de la moda. La casa bien puede ser abandonada y arrojarse la llave por la alcantarilla. O extenderse más allá de la ventana, como el tablón de cedro que une a Oliveira, Talita y Traveler. No es un territorio, sino un espacio ensamblado por pasajes, boulevares, plazas, frágiles puentes entre París, Buenos Aires, México o Madrid. El “lado de acá” y “el lado de allá” ya se funden y confunden en el ubicuo Pasaje Güemes-Galería Vivienne. Enhorabuena.

# CREACIÓN





MARIO SAMPAOLESI

## ENTREVISTA A JOAQUÍN GIANNUZZI

### LA POESÍA ES UNA ETERNA JUVENTUD: Pensamiento y Creación

Joaquín O. Giannuzzi nació en Buenos Aires en 1924. Ejerció el periodismo y la crítica literaria en diversos medios, entre ellos la revista *Sur* y los diarios *Crítica*, *La Nación* y *Clarín*. Su vida de escritor la dedicó a la poesía. Fue distinguido con el Premio Vicente Barbieri otorgado por la SADE (1957), el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1963 y 1977), el Gran Premio de Honor Fundación Argentina para la Poesía (1979), el Segundo Premio Nacional de Poesía (1981), el Primer Premio Municipal de Poesía (1980 - 1982), el Primer Premio Nacional de Poesía (1992) y el Premio Esteban Echeverría (1993). Ha publicado los siguientes libros: *Nuestros días mortales* (Sur, 1958), *Contemporáneo del mundo* (1962), *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), *Principios de incertidumbre* (1980), *Violín obligado* (1984), *Cabeza final* (1991), *Apuestas en lo oscuro*, (Emecé, 2000), y *Obra Poética* (Obras completas, Emecé, 2000).

Abrirse a la obra de Joaquín O. Giannuzzi es, de alguna forma, exponerse a la constatación de que la poesía – esa escritura de la incertidumbre pero también de la intensidad, esa escritura del no saber, del desconocimiento, esa escritura que habla también de su contrario – puede convertirse en una experiencia concreta.

Todo en la poesía de Giannuzzi, impulsa hacia el mundo real; un mundo sólido, compacto, por momentos oprimiente; un mundo donde el sentimiento

dramático de la vida adquiere consistencia; un mundo en el cual los objetos revelan – al ser reconocidos en su completa dimensión de objeto – la propiedad central de su desnudez, de su desposeimiento, de su precariedad.

Siempre estuvieron allí, y siempre pasaron desapercibidos. Pero ahora, gracias a la visión del poeta, a su palabra, son nombrados, señalados; es expulsada de ellos toda posibilidad de representación, para, finalmente, ser presentados como lo que son: cosas.

“Súbitamente / un círculo de luz en la mesa, / revela el extremo de un cenicero, / una taza completa en su azul, un lápiz / y su hoja de / papel con un texto / aún desconocido.”

Así abandonan su estado anterior de invisibilidad para adquirir presencia, cuerpo, densidad. Todo señalamiento implica en primera instancia un reconocimiento. Y Giannuzzi nos muestra gracias a su poesía que aquello que nos rodea ha influido en nuestras vidas: unos zapatos, un plato de sopa, un dalia, una mosca; objetos, alimentos, plantas, insectos, que al ser retratados en su envergadura de forma concreta, sin transmutación posible, generan en nuestra interioridad una escenografía sensible que nos enfrenta, a través del espejo de su propia impotencia, con nuestros miedos más profundos: la insignificancia, el deterioro, la fragilidad del amor, la fugacidad, el olvido.

“Sobre el pasto declinante / un grillo se arrastró hasta mi sombra / y se detuvo, perplejo, / ante una amenaza de disolución. / Después se aplastó, buscando / su propia tumba / y sintió como el mundo se enfriaba. / Así fue el comienzo / de la verdad de un año que no amé.”

Giannuzzi ha construido a lo largo de los años una poética original, profunda, con una gran variedad de registros (desde lo coloquial, pasando por lo irónico, lo cáustico, hasta alcanzar también lo histórico, lo sensible y lo reflexivo) pero siempre privilegiando la estructura del poema y, el lenguaje, como las columnas vertebrales de toda su poética.

“La auténtica literatura no es la que halaga al lector, confirmándole en sus prejuicios y en sus seguridades, sino la que le acosa y le pone en dificultades, la que le obliga a ajustar las cuentas con su mundo y con sus certidumbres”. (Claudio Magris: *El Danubio*; Anagrama, novela.)

La voz de Giannuzzi se ha convertido en un punto de referencia ineludible para las nuevas generaciones. A diferencia de otros grandes poetas argentinos, quienes han hecho del uso de la metáfora, de la imagen y del lujo verbal las condiciones esenciales de sus obras, Giannuzzi ha preferido, como él dice, bajar el tono: huir de la metáfora, de cierta solemnidad y de toda exuberancia lingüística.

Busco una literatura de puras evidencias, plana, que se identifique con la realidad. (Héctor Bianciotti: *Ritual*; Tusquets, novela.)

Y así como, otros poetas han avanzado en el desarrollo de sus estéticas hasta más allá de los límites y por ello mismo, de alguna forma, cerrado un círculo, la poesía de Giannuzzi, por el contrario, abre nuevas perspectivas: permite gracias a la diversidad temática y formal, la posibilidad de adentrarse a través de intersticios, grietas, fisuras. No ya desde el lugar del asombro sino, como él bien remarca, desde la “creación de un expectativa”.

Como enseñaba Leonardo Da Vinci a un discípulo – “Escucha el sonido de esa campana. Sólo hay una campana, y sin embargo el sonido es múltiple”.

## PENSAMIENTO

“Todo transcurre del otro lado, fuera / del rumor insensato / de la existencia humana.”

Tenemos que empeñarnos en buscar una nueva manera de escribir. Hay distintos registros para manifestar nuestra identidad. A través de las obsesiones, el drama de la época, la realidad, penetran en mi poesía. Estoy adscripto a una especie de realismo – si es que vamos a hablar de lenguaje – quizás trasnochado para algunos. He tratado de practicar una especie de objetivismo fenomenológico, un objetivismo plástico; a partir de la visión directa de la cotidianeidad. No utilizo elementos surrealistas ni demasiadas metáforas en mi lenguaje. Son expresiones más bien directas: un trabajo con la imagen realista. Y cuido mucho la estructura del poema. Me interesa un orden donde no aparezcan cabos sueltos, que sea lo más coherente posible y con el mayor despojamiento. Y cierro el poema con una idea, aunque tal vez el concepto de idea sea un tanto presuntuoso: diría más bien con una visión generalizada del mundo. Vivimos en medio de un mundo de particularidades. Entonces el poeta suele rescatar una forma ordenada de ese caos.

-----

“Contemplé el cuerpo de la paloma / que la muerte hizo descender / extrañamente, con un peso desconocido / hacia un trozo increíble de la tierra.”

Intento no ser fragmentario, por más que la realidad está fragmentada. Busco la síntesis. Para mí lo importante es el lenguaje, la forma. El poema

está siempre en el cómo no en el qué. Tengo la noción clara de qué voy a decir pero no cómo lo voy a decir. Y aquí no me refiero a la idea sino a la expresión.

No encuentro en la poesía palabras prohibidas, aunque trato de evitar lo que se llama poesía en general: cierto convencionalismo, ciertas temáticas convencionales; trato de evitar el abuso de palabras que resultan poéticas en sí mismas, poéticas entre comillas. Huyo de la confesión emocional. Adhiero a las palabras que no actúan en función simbólica. Designar la cosa, acercarnos a la cosa y acercar la cosa a nosotros. Busco designar la cosa en sí misma, despojada de toda connotación simbólica. La paloma tiene que ser la paloma. Y trato de no meterme con Dios.

-----

“¿Cómo resolver el mundo en imágenes?”

No deseo alcanzar el poema especulativo puro. A pesar de que trato de despersonalizar lo más posible, siento que estamos de alguna manera condenados al yo. Se habla mucho de la poesía objetivista. Ningún compromiso emocional ni intelectual con el objeto. Es mi ideal. No sé si lo he conseguido o no.

-----

“El fondo de la piedra era la piedra misma”.

Yo diría que he tratado de establecer aperturas hacia la diversidad del mundo. Mis libros tienen un rasgo predominante que es la variedad temática, la variedad de objetos. Como vivimos en un mundo de singularidades, los detalles adquieren una importancia capital. Yo no los busco, se presentan y los atrapo. Una especie de idea núcleo despierta al poema. También creo que se impone un adelgazamiento de cierta retórica lujosa, de cierta masa verbal luminosa. Se impone dotar a la palabra de una menor elocuencia, digamos una tendencia a lo coloquial. He tratado de bajar el tono, de hacerlo menos grandilocuente, de conferir al poema una menor carga emocional, volverlo más impersonal. Y al mismo tiempo encarar los temas más crudos de la realidad.

-----

“Con tabaco y café / y rosas que el verano / dispuso en una jarra / usted aventuraba / la posibilidad de un paraíso / ...”

El punto de partida siempre es un estado de exaltación, un estado de gracia, si no es demasiado ostentoso hablar de gracia; un estado de ánimo predispuesto a la poesía. Eso como primera medida. Mientras tanto busco un tema, y el tema puede surgir de un objeto, de una situación cotidiana.

Después le asigno una resonancia con la cual aspiro a crear en el lector una expectativa; el espíritu de un descubrimiento.

-----

“Es extraña la manera / con que dispones las rosas / antes de la comida – / dijo él.”

Hay infinidad de definiciones sobre la poesía. Pero he llegado a la conclusión de que las mejores definiciones, o al menos las que más me satisfacen son las de los poetas.

Para Keats, “el poeta es el espía de Dios”. Para otros, como podría ser Denise Levertov, la poesía es definida por su función: “Yo escribo para apremiar a Dios a que hable”. Sobre ese tema he dado vueltas y vueltas y finalmente me he quedado con una: La poesía es una eterna juventud. Tengo la impresión de que la poesía, a diferencia de la novela, que aparecería como empantanada, extrae recursos infinitamente. Es una especie de energía inagotable. Hay muchas definiciones sobre la poesía y todas son verdad. Todas son válidas. A veces se escriben poemas sobre la poesía que son otras tantas definiciones. La poesía posee la riqueza de regenerarse a sí misma. La poesía es una forma de conocimiento.

-----

“¿Qué significan mis años, / si, como esta noche, apartados / ni hija pequeña y yo / de la lluvia silenciosa / nunca me pareció mi muerte / tan cercana a esta lumbre / y a la vez tan remota?”

El acto de escribir es como una agonía, en el sentido de lucha, de combate. Empezando por ese campo de batalla que es la página en blanco, el pánico del papel en blanco. Un poema puede ser escrito a lo largo de los años, puede salir de un tirón, puede dar trabajo. Pero de algo estoy completamente seguro: si hay una actividad espiritual donde no hay normas esa actividad es la poesía.

-----

“Ví ultrajados papeles, cáscaras de fruta, vidrios / de color inédito, extraños y atormentados metales, / trapos, huesos, polvo, sustancias inexplicables / que rechazó la vida.”

En términos generales la poesía desde que se hace presente en la cultura, expresa la condición humana. Es el objetivo principal de todo arte. En estos

momentos se está acentuando esa búsqueda de expresión de la condición humana como drama. Y eso de algún modo está de acuerdo con el momento histórico que estamos viviendo. Una época de inseguridad, de intemperie. Y el fantasma siempre presente del Apocalipsis; ese sentimiento de catástrofe inminente, esa zozobra que está viviendo el hombre. Aparte de los problemas de la supervivencia, cada vez más arduos.

-----

“Indefenso y expuesto a la verdad / vagamente colérico disperso  
despeinado / humano por supuesto muy humano.”

¿En qué medida la poesía o el arte en general pueden modificar el curso de la historia?

El pensamiento desde luego que sí. Pero no sé si la historia hubiera sido la misma sin el arte. La poesía, en un mundo sin Dios, puede darnos una expectativa, podría abrirnos una puerta. Oigo Bach, y yo he reemplazado a Dios por Bach. Creo que Bach podría probar la existencia de Dios. Después de escuchar a Bach, de ciertos pasajes, me digo: esta música no pudo haber sido escrita en vano. Esta belleza inconmensurable algo está significando, algo está queriendo decir. Y en ese algo se abre una puerta hacia una expectativa. A una especie de sentido, a una iluminación. También cuando leo gran poesía me ocurre lo mismo. Por eso a veces yo podría definir a la poesía como una fiesta del sentido. Por supuesto, en esta dirección la poesía se convierte en un consuelo. Yo creo, incluso, que la gran poesía está postulando una eternidad que debe incluirnos a todos. Tengo el sentimiento dramático de la poesía. Y es como una instancia religiosa. Podría considerar incluso aspectos parciales para reflexionar sobre el arte de la poesía. El arte de occidente siempre me pareció un largo lamento contra la muerte.

-----

“Compré café, cigarrillos, fósforos. / Fumé, bebí / y fiel a mi retórica  
particular / puse los pies sobre la mesa.

A causa de mi oficio, el periodismo, me acostumbré a escribir en el tumulto. En mi época las redacciones de los diarios eran tumultuosas. Ahora parecen un laboratorio; son silenciosas a raíz del uso de las computadoras por sobre las antiguas máquinas de escribir. Esta experiencia fue de alguna manera una conquista. Poder escribir en medio del ruido, del tumulto. Incluso fue como estimulante. Pero después fui perdiendo esa capacidad, y ahora necesito del silencio para escribir. Y sobre todo, necesito de la paz espiritual para trazar una línea.

-----

“La lámpara despoja / un fragmento de oscuridad a la noche.”

Como todos los jóvenes, cuando yo empecé a escribir, había cierta tendencia a encarar los grandes temas. Me fui alejando de eso para abordar los elementos cotidianos de la existencia y así apartarme de toda abstracción. Y mi impresión es que no tengo nada más que decir. Como expresaba Rimbaud, mis ejercicios están cumplidos. Pero leo muchísima poesía.

Kafka ha sido la obsesión de toda mi vida. Sus textos son ante todo poéticos. Rilke es el gran poeta de la época. Aunque en estas opiniones siempre interviene la subjetividad. Yo trato de escapar de eso porque las considero arbitrariedades, son un deporte. Aunque ahora está de moda el canon. La poesía no es un deporte olímpico de Grecia como decía Almafuerte.



**De *NUESTROS DÍAS MORTALES* (1958)****EL SAPO**

Al pie del agua de un verde inmóvil  
había un sapo que dulcemente vi  
hace tiempo, en un verano,  
y su forma contenía un posible mundo  
desconocido, quizás semejante  
a los vastos cielos de diciembre.  
Pero el cielo mismo no se comprende en absoluto.  
Estaba allí, reposado en la placidez  
de su propia y espesa materia palpitante,  
sensato como todas las cosas  
que desde su centro aguardan  
la disolución de sí mismas.  
Me detuve y logré  
alcanzar sus ojos con los míos  
y pensé que, sin duda,  
la perplejidad de ser estaba superada.  
Consideré inútil otro  
conocimiento. El sapo alcanzaba  
una región más vasta,  
no extraña precisamente sino  
ajena, una manera  
de sobrevivir lo exactamente necesario.  
Precipitado, aventurado a la existencia,  
como un sapo simplemente, más allá  
de la belleza  
que da paz y enloquece a los hombres  
el único significado de todo eso  
era la tranquila complacencia  
de la húmeda piel verdosa,  
vistiendo a un dios obstinado  
en la razón secreta de sí mismo.  
Me inundó un colmado sosiego  
y desmentí  
la náusea y la muchedumbre de sabios  
que desde Thales de Mileto  
inclinan hacia el error  
el tumulto precipitado bajo la frente.  
Ante esa vana fatiga

permanecía idéntico a sí mismo  
e infatigable además  
el sapo que dulcemente vi  
hace tiempo, en un verano.

## De *LAS CONDICIONES DE LA ÉPOCA* (1967)

### ASTROLOGÍA

En un punto del universo ha estallado una estrella  
y simultáneamente el equilibrio químico  
se turba desconcertado en una célula de mi vecino.  
De este modo el cáncer se instala del otro lado de la pared.  
Si tengo una estrella para mí, por el momento  
brilla estáticamente sostenida,  
hasta que alguna mutación en su vientre llameante  
determine un coágulo en mi historia personal.  
No es que crea mucho en estas relaciones,  
en el lenguaje prefigurado que torna dramáticas las constelaciones.  
Creo sí en el deterioro universal,  
en las fallas del mecanismo que no entraron en la cabeza de Kepler,  
en el movimiento falso del músculo  
en la cláusula ambigua del tratado de paz:  
Dones de un mismo reino donde las proporciones son apenas un accidente  
y la falta de sentido y de fidelidad lo único serio;  
piedras en la vesícula, explosiones en el sol,  
una chinche aplastada y una clamorosa colisión en la cabellera de Andrómeda.

### ESCUCHANDO EL LAÚD

Escuchando en el laúd la nota antigua  
uno ve poetas en el pasado pero no asesinos.  
Ve la ingrátida sustancia incorporada  
a la gelatinosa energía de la historia  
y esta confusión no termina de aclararse.  
Increíbles poetas entre nubes de sangre  
salvando a medias la verdad, dejando el resto

a la convicción del crimen general  
como un error que debe soslayarse. Cómo  
consiguió la belleza aislar las rosas,  
construir un recluso jardín incorrupto  
y dar materia a este cantor eterno.  
Pero la estúpida crueldad y el martirio  
no fueron cosas transitorias ni objetos irreales  
que pueden apartarse como una falla terrestre,  
una fractura en la roca, un paso en falso en el mundo.  
Aquí están todavía, no en el mito  
y a su manera se empeñan en dar música.  
Las cuerdas siguen resonando en medio de la masacre,  
la vida corporal de esta madera finamente curvada  
es aceptada como un conocimiento ilusorio.  
El laúd rescata un engaño hasta el fin de los tiempos.

### De *SEÑALES DE UNA CAUSA PERSONAL* (1977)

#### ACCIDENTE AÉREO

Leímos que el accidente aéreo se produjo  
a causa de una falla en el radar, cuando la niebla  
devoraba esa noche el aeropuerto.  
Aquí están los rostros en las fotografías  
reproducidas en frío de los desolados documentos personales.  
Destinos resueltos en una conmoción instantánea  
al final de una parábola  
cuyo curso no entró en los cálculos,  
paralizados por un error  
no previsto en la materia irresponsable  
no del todo dispuesta  
a coincidir con nuestras informaciones,  
o por falta de amor en una incierta sección del mecanismo.

#### FRANK KAFKA EN EL SANATORIO

El mundo parecía en orden fuera de su cabeza,  
el cuarto del sanatorio, la vana imprecación

de las pócimas, el vaso con flores desoladas.  
El médico, de pronto, se volvió absurdo  
al insistir mecánicamente hacia su pecho  
buscando un latido perdido, un lenguaje en la oscuridad.  
Entonces lo apartó con una cólera triste,  
la sombría fatiga que siempre había ordenado  
ademanos tan delicados para amparar su destierro.  
Todos los que lo amaban estaban allí  
moviéndose detrás de la puerta  
o precipitándose en oleadas hacia el remoto rostro  
parloteando preguntas sin salida,  
en el mejor estilo judío.  
Pero allí se limitaba el mundo  
a encarnar los intensos silogismos de sus textos  
y al mismo tiempo confirmaba su poesía  
en un código monótono y fragmentario de marionetas.  
Toda esa agitación ¿quién la necesitaba  
sino la voracidad de vivir al precio de cualquier vergüenza?  
Un moribundo muy especial, hermoso como un condenado,  
quizás con abundantes pruebas acerca de lo secreto,  
desapareciendo, contra toda lógica, en un cuerpo pequeño.

## **DE PRINCIPIOS DE INCERTIDUMBRE (1980)**

### **MI HIJA SE VISTE Y SALE**

El perfume nocturno instala su cuerpo  
en una segunda perfección de lo natural.  
Por la gracia de su vida  
la noche comienza y el cuarto iluminado  
es una palpitación de joven felino.  
Ahora se pone el vestido  
con una fe que no puedo imaginar  
y un susurro de seda la recorre hasta los pies.  
Entonces gira  
sobre el eje del espejo, sometida  
a la contemplación de un presente absoluto.  
Un dulce desorden se inmoviliza en torno  
hasta que un chasquido de pulseras al cerrarse

anuncia que todas mis opciones están resueltas.  
Ella sale del cuarto, ingresa  
a una víspera de música incesante  
y todo lo que yo no soy la acompaña.

### De *VIOLÍN OBLIGADO* (1984)

#### VIEJA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA

La muerte miró la escena por el rápido agujero  
cuando ellos congelaron su estirpe de comediantes  
un momento absolutamente sensorial  
bajo la luz de un presente instantáneo.  
A partir de aquella carnal expectativa  
simularon impunidad de tiempo no recibido,  
primera distancia paralizada, fraude de eternidad  
y el astuto poder de lo virtual  
en la mente vaciada por el orificio del ojo.  
El conjunto fue perdiendo peso, integridad,  
energía personal, universo continuo.  
Llovió en el fondo de la imagen  
y se instaló una tarde progresiva en el desastre.  
Entonces reinó el frío error de lo mecánico.  
Ellos anhelaron memoria y sentido  
desde el bulto brumoso del ser,  
fisiológicos, brutales, marrones:  
pero la amnesia general de la materia  
desvaneció a los abuelos, disolvió  
la consistencia del vínculo  
entre sangres de un mismo incendio  
y vestimentas anegadas por la degradación de sí mismas.  
La vida reclamaba espesuras hacia todas direcciones,  
mutaciones compactas, alaridos, volúmenes llameantes.  
Y está visto que dos dimensiones bastaron a esta muerte de cartón.

**De *CABEZA FINAL* (1991)****EPIGRAMA**

La mosca se ha posado en el borde del plato  
para lavarse las manos a orillas de mi sopa dorada.  
En circunstancias como estas  
lo mejor es disponer de una conciencia neutra.  
Después se frota las manos con íntima complacencia  
y tras una desaparición instantánea  
abandona un puntito oscuro en la loza blanca.  
El mundo está en orden en las inmediaciones.  
Cada cosa persiste en su convicción. De modo  
que la mosca no ha sido enjuiciada. Y en mi asco  
cabe todo su posible paraíso.

**CABEZA FINAL**

Todas las ideologías le dieron de palos.  
La humillaron la historia del mundo  
y la vergüenza de su país,  
la calvicie, los dientes perdidos,  
una oscuridad excavada bajo los ojos,  
el fracaso personal de su lenguaje.  
El obrero que respiró en su interior  
ávido de oxígeno y universo continuo  
dejó caer el martillo. Fue la razón  
quien cegó sus propias ventanas. Pero tampoco  
encontró en el delirio conclusión alguna.  
Por eso, quizás no fue tan descortés  
esa manera de negar el mundo al despedirse.  
Sucedió así:  
reposando sobre la última almohada  
volvió hacia la pared  
lo poco que quedaba de su rostro.

**De APUESTAS EN LO OSCURO (2000)****LA DESAPARICIÓN**

Con un par de convicciones  
y algunas blasfemias  
violaron la cerradura a tiros.  
Animales de caza nocturna  
lo sacaron de la cama. La presa  
no alcanzó a despedir su rostro  
ni poner a salvo su nervio principal.  
En la vejación, el mundo  
perdía su nombre y sospechó  
no más poemas después de eso.  
En nombre de un orden  
que despuebla la vida, lo condujeron  
en un coche cerrado como un ataúd  
hurtando la vergüenza al exterior.  
Entonces atravesaron  
la vasta oscuridad sin jueces  
de una ciudad en la que desapareció  
y en cuyos jardines había amado  
con un cuerpo visible tendido al sol.

**LA BATALLA**

La manada policial había bloqueado  
las calles laterales. Una operación mental  
tácticamente correcta y fría. Pero en el tumulto  
vibraba un núcleo incandescente  
donde se decidían las cosas con puños alzados,  
alaridos, blasfemias y razones coléricas.  
Volaron llamas, escupitajos, mamposterías,  
vidrios pulverizados, bulones: el lenguaje  
encarnado de gente que sabe lo que quiere  
en tiempos miserables. La multitud onduló  
jadeante y ciega al estallido del gas  
y aunque condenada a una asfixia de lágrimas  
perforó por un instante  
el cerco de escudos y plástico reforzado.  
Silbaron balas y el aire humoso

se astilló en la dispersión. La furia general  
se concentró, vaciada en las tensadas cavidades  
de cada rostro. En la cabeza de la nación  
hubo un leve crujido, como si allá afuera  
hubiera sucedido algo todavía desconocido.  
Las pantallas de la televisión  
dieron por apagada la escena. Había otros temas  
que atender y desmentir el desorden:  
allí donde al amor sólo le quedaban  
falsas definiciones, pero también sospechando  
cuántas mutaciones llegarían  
a depender de aquella batalla perdida  
en el recodo de una guerra interminable.  
Después, montado en un aullido de sirenas,  
llegó el Estado perfecto en auxilio de los muertos.

## ***POEMAS INÉDITOS***

### **DALIA EN EL VIENTO**

Erguida junto al pilar donde acuden  
los borrachos y todos los perros del mundo  
busca la luz que demanda su juventud.  
En la alta profundidad, ordenados  
sus pétalos violáceos  
en torno a un centro dorado que actúa como un ojo,  
oscila sobre un fino tallo articulado.  
Hacia un fondo de cielo nuboso y cerros verdiazules  
entona una danza circular  
hasta que el viento la abandona  
y desmayando su cabeza en la piedra  
exige un poder imperial sobre el paisaje.  
Pero no intenta inyectar su sangre a ese anciano  
allí abajo derrumbado en un sillón  
con hojas orinadas a sus pies,  
obstinado en no abandonar sus huesos  
que dentro de sí mismo cavan su propia tumba.



## TEXTO PARA UN CUARTO DE HOTEL

Señor pasajero  
no arroje preservativos por el inodoro.  
Sea responsable después del amor,  
existe un coágulo en las arterias de la Nación.  
Llévelos consigo colmados de su jugo  
y dónelos al banco de semen general.  
Allá sabrá qué hacer con tanta  
energía germinal, su derecho  
a desmentir la muerte propia. Mientras tanto  
confíe en su continuación personal  
y en el porvenir de la especie.  
Gracias por la colaboración: su gesto aplazará  
el sollozo terminal que se atribuye al mundo.

## VIAJE SUSPENDIDO

Un sople de viento gris en la ventana  
te arranca del sueño. Te espera  
un avión embargado en el aeropuerto.  
Dudosas promesas de una época distinta:  
¿te alcanzará la fe para tanto  
o te dispones a un viaje de vencido?  
Alzás el bolso donde has apilado  
ropas y papeles, caminas hacia la puerta  
y al aferrar el picaporte tu mano  
descubre la náusea del umbral y retrocede.  
De pronto se ha inclinado tu espinazo  
y la revolución está muerta:  
se fue sin despedirse  
en un recodo tumefacto de nuestro tiempo  
sin saber hacia dónde. Así que volvés  
a la misma cama donde la soñaste.  
Entonces te aferrás  
al cráneo pulido y vacío de Marx  
que tantos mártires engendrara  
para dar mundo a la justicia. Y vos  
tendido, demasiado fatigado  
para alcanzar el tren  
de aquel enorme pensamiento y su verdad sin tregua  
con todo un siglo por delante.

**PULITZER**

Los niños despavoridos  
alzan los brazos en la carretera bombardeada.  
Hay un cielo humoso que ha resignado su inocencia  
sin preguntar qué sucede con las lágrimas  
ni si el dolor no tenía ya lenguaje suficiente.  
La fotografía planea  
hacia el escritorio del presidente como un naipe  
y pierde la apuesta: no logra detener la guerra.  
Entre la imagen y los ojos  
del Gran Magistrado circula una sombra  
que de pronto es coagulada  
para que el imperio devore su petróleo mortal.  
Pulcro y contra natura, tiene ante sí  
suficientes razones de estado, su bandera en la luna  
y una familia sonriendo detrás del vidrio.  
Y no está en sus manos  
hacer de la historia un lugar para vivir.

**ZAPATOS**

He pensado en la poesía  
tendido en medio de la noche. No lamento  
su juventud perdida. Al pie de la cama  
mis zapatos cansados  
hacen todo lo posible para perdurar  
aplicados con bostezos finales  
a una lírica secreta.

**LA RAMA CAÍDA**

Una ráfaga de viento ha quebrado  
la rama del gladiolo bermejo.  
Caída junto a la cerca de alambre  
es como un brazo vencido por una brusca fatiga.  
En el vasto entorno, el paisaje atiende  
a su propio verdor creado por la lluvia.  
Ahora, la intensidad del sol  
marchita el bermejo hacia un marrón reseco  
y el tallo oscurece adherido a la tierra.

Muy vagamente sabemos por qué sucede esto ante nosotros  
ebrios de identidad y permanencia:  
unos pocos días consumarán la disolución  
pero lenta es la muerte  
en este final que olvidaremos.

**Entrañado extrañamiento del post poeta**  
***Lugares de Uso* de Víctor Hugo Díaz**

Poesía de los noventa. Generación Post 87

*Lugares de uso*, es el más reciente libro de Víctor Hugo Díaz, poeta nacido en Santiago de Chile en 1965, *La comarca de los senos caídos* (1987), *Doble vida* (1989). Becario del Taller de Poesía de la Fundación Pablo Neruda durante el año 1988, su inscripción literaria está dada principalmente por el cuerpo poético que construyera la antología de poesía *Ciudad Poética Post. Diez poetas jóvenes chilenos*, editada por Luis Ernesto Cárcamo y Oscar Galindo (ambos autoantologados), publicado por el Instituto Nacional de la juventud. Fondo de Iniciativas Culturales en 1992.

*Ciudad Poética Post-* declara ser sólo una muestra promocional y sin afanes representativos, hoy algunos de los antologados constituyen una consolidada referencia de la producción poética de ese entonces, entre ellos destacan además de Víctor Hugo Díaz, Guillermo Valenzuela (1961), Sergio Parra (1964), Mal· Urriola (1967). Difícil tarea resulta organizar estos poetas en alguna forma de calificación que los contenga. Pertenecientes al despliegue cultural de finales de los 80, fecha que coincide con el debilitamiento y fin de la dictadura militar, el sentido de la escritura emerge en la mayoría de los casos mencionados en un entremedio de sentido posterior a la legitimación de dos posiciones ya oficializadas: una la neovanguardia y sus preocupaciones de subversiones estructurales y lingüísticas al género y a lo literario; otra el posicionamiento político-literario que trabajó el testimonialismo de denuncia y dispersión, en una toma de conciencia más directamente referida al contexto político cultural, en ese mismo contexto la escritura de mujeres ocupó paralelamente un territorio específico para articular una voz ausente que interrogaba tanto la

institucionalidad literaria que excluía cuerpo y lenguaje femenino como la productividad de una escritura, aún en ese entonces, desencajada -por tanto interrogativa- de los cánones poéticos y culturales legitimados.

La amplitud de la producción enunciada hace parte de un estallido social que abrió convulsivamente la compuerta de una pulsión escritural que el oscurantismo autoritario de la dictadura había clausurado.

Llamada por algunos críticos “generación post-87” o “poesía de los noventa” el problema de como señalar esta producción aún persiste. Jaime Lizama dice de ellos, “los poetas del noventa, surgidos en la decadencia de la dictadura, no tienen intenciones de ajustar cuentas con la historia, consecuentemente interactúan en sus zonas más inmediatas, esto es, en su pedazo de cuerpo y su pedazo de ciudad, la escena ineludiblemente real y ficticia de ciertas articulaciones fragmentarias, al servicio de nada o de todo, vale decir, al servicio de un goce, de una obsesión o de un maldito amorío con la calle”

Poetas de la “Hecatombe” los nombró Soledad Bianchi haciendo una analogía de sentido entre el pie editorial con que algunos de ellos publicaron sus primeros textos y el arrasamiento cultural producido por la dictadura.

Víctor Hugo Díaz ha dejado pasar aproximadamente una década desde la publicación de *Ciudad Poética Post* y *Doble vida*, para volver a la escena poética con este nuevo libro.

Si en la *Ciudad Poética Post*, el gesto explicitado fue la re-ocupación de la ciudad en la salida a la recuperación del callejeo, del encuentro y el desplazamiento, de lo fortuito y azaroso del carrete; del despliegue de los cuerpos y el deseo, sin proyecto alguno, sino con el único fin de abrir en ella la escritura de esa experiencia y posicionarse tribalmente de los espacios públicos, que les habían sido vedados, en *Lugares de Uso* se escribe una ciudad ya ocupada, asediada, invadida por los múltiples efectos de lo desmesurado de las mediaciones con que el sistema imperante la ha entregado y se la ha tragado (casi) entera.

*Lugares de Uso* (Editorial Cuarto Propio, 2000) invita a la lectura haciendo un guiño a intentar el conocimiento de la ciudad, a mirarla, a cercarla con la palabra poética (la cita es con ella), a explicitar el valor de los espacios y construir una economía del habitat.

*Lugares de Uso*, escribe lugares de experiencia(s) (des)templadas en la lógica de una urbe engañosa, la palabra poética se erige en respuesta a la cambiabilidad con que el sistema y su lógica de la productividad opera la reducción de las pertenencias urbanas .

El sujeto poético emerge extrañado de su propio espacio, sometido a lugares previamente consignados a la economía social de la productividad, que lo deja fuera. Pero el poeta insiste en su pertenencia a esos lugares, en su entrañamiento urbano. El trabajo poético se emprende haciendo emerger una voz de registro de la topografía urbana residual, aferrado a la ciudad desaparecida, esa que ya no es o que está dejando de ser pero que se vuelve

a re(des)componer en la contención que le da el sujeto escritural, como habitante de ese lugar, ciudad que después de todo “es igual para todos, “una calle lateral.... pero siempre cuesta abajo / Afluentes de la misma inundación”.

En este gesto Víctor Hugo Díaz construye una poética del espacio urbano que se desliga de la noción tipográfica de lugar físico como único modo de referir un espacio, aquí de lo que se trata es del lugar propio y (des)conocido, de tener un lugar, también para la subjetividad, para los gestos que singularizan los modos de pertenencia. El sujeto pone en funcionamiento su escritura de la ciudad sólo a condición de reconocerse en el acontecer urbano, sólo en la medida que este le depare una experiencia afectiva, “dos desconocidos /que se sientan juntos casualmente/ hasta ser los únicos pasajeros”, algo pasa por fuera como “las gotas de lluvia se pegan a la ventanilla”, pero algo pasa también por dentro dice el poeta al referir el (des)encuentro de que es objeto el ciudadano que se ha quedado sin su ciudad.

La escritura amplía los registros de comprensión del sujeto poético este se vuelve proveedor de materiales para re-nombrar la ciudad conocida, pero ahora maquillada en el escondite de una identidad que se niega, que no deja ingresar a las zonas de “negra vellosidad “y lo que se hace es decir sus ocultamientos, los que se esconden bajo la apariencia mentirosa de “rubia teñida”. Escritura de los modos de callar, del imperativo al no decir con que el sistema quiere construir la pseudo felicidad de una ciudad acallada, ¿cómo escribirla? parece preguntarse el poeta que de alguna manera ha perdido el rumbo; sus operaciones entonces se amplían y recurre al inventario de lugares, sujetos, objetos restantes, al registro de documentos y monumentos que pueden interrumpir el ritmo que impone lo nuevo. Post y posterior a cualquier forma de residencia urbana el hablante se construye como post-poeta (post-Neruda, post Parra, post Lihn, post Ciudad Poética Post) su gesto vuelve a iniciar el trayecto de nombrar, en una lengua que ya (des)conoce. El poeta de *Lugares de Uso* se configura a partir de una escritura que se construye en las operaciones de un sobreviviente. Desde esa topología interior el poeta debe empezar a recopilar, a juntar restos, a enumerar, a registrar, a re-constituir; el sujeto poético saturado y suturado emerge lleno de hoyos (ahoyado) en su necesidad de fijar sus espacios y pertenencias en una ciudad que muta, que lo abandona, que se le ha vuelto desconocida y que a la vez lo desconoce; la ciudad sólo puede ser una invención de la escritura de un sujeto que se inventa a si mismo, así lo reiteran poemas como: La invención de los amigos, El informante, La esquina vacante.

Ya no hay sujeto poético en estos *Lugares de Uso*, sino uno que es un ignorado de sí mismo, de los otros. Siempre en otra que los demás, el poeta busca voces que acompañen sus percepciones, pero él sabe que en esta urbe postmoderna no es el poeta el que tiene la palabra “que hable el que la

lleva", pero a la vez esta frase se enuncia vaciada, sin saber quién puede ser el que la lleva, sólo sabemos que este no es el poeta.

"La Privacidad de las calles" es quizás el poema que más agudamente realiza la operación de condensar en la percepción de los espacios urbanos la memoria de un sujeto adelgazado en su significación, amnésico, "que prueba todos los sabores y no recuerda ninguno".

Si *Lugares de Uso* se inscribe en la tradición poética que habla la persistente presencia de la ciudad en la poesía y en la configuración de las subjetividades urbanas, el texto poético de Víctor Hugo Díaz (des)construye la ciudad como topos de contención del habla poética, ésta se vuelve escritura de un insoportable lugar en que el sujeto no se encuentra ni con la ciudad, ni consigo mismo. La ciudad ha dejado de ser el soporte del sujeto urbano pero éste igualmente la habita entrañado en ella. El texto se construye en esa doble dimensión de extrañabilidad y entrañabilidad en que el poeta vive su relación con la palabra poética, en una ciudad que siempre cede, retro-cede, se corre del asedio que el poeta hace a lo que antes estuvo ahí y ya no está. Persistentes son las imágenes de cambios, de mutaciones, de instalación de lo ajeno donde antes hubo una referencia conocida y amable. Inventario de una topografía urbana de lo que ya no es, el poeta mismo se vuelve un signo más de lo que se viró, de aquello que se volvió otra cosa; del ir volviéndose pura ajenidad en lo que antes fue propio.

En la constatación del arrasamiento la voz asume el registro del juicio y la sentencia de un mundo en mutación, su mirada abre, corta, zanja el cuerpo de la ciudad para desde una mirada al interior, diagnosticar con precisión de cirujano el estado de cosas. La voz del poeta se autoproclama tardía a pesar de que escribe antes de que pase a otra cosa, todo ya pasó, no hay más que hacer. El recurso a la paradoja y la construcción oximorónica, tanto como el uso de la contradicción sirven para ejercer esa doblez de la mirada que hurga por dentro y por fuera, todo es otra cosa, ya no "hay nada ni nadie en la esquina de quien desconfiar". Los cuerpos urbanos escenifican sólo en sus capacidades maquínicas algo que entra y algo que sale por ellos, dejando al poeta fuera de lugar. Es este no lugar el que VHD productiviza para construir un sujeto poético que sólo puede registrar lugares de paso, encuentros furtivos, ciudad de roles designados provisoriamente.

La poesía de VHD construye una narrativa de una Urbe que en su descentramiento arrasó también con el poeta. Post poeta de lo post, el sujeto que habla no tiene lugar ni deseo ya en una ciudad donde es "como estar, insistir/ cuando los otros no están en nada". El habla de los últimos poemas apela, como último recurso, a la nimiedad mínima de lo frágil, a lo poco que ya "estaba ahí antes del desorden". Lo que siempre fue caos y que en el ruido de lo que no termina puede contener la promesa de lo que no promete nada, "un solo golpe que no termina de caer".

**Víctor Hugo Díaz**

***De Lugares de Uso***

**BUSCADORES DE TESOROS**

Acaricia el rostro sin afeitar  
Las púas nacientes clavan las yemas de sus dedos

Afuera en la noche que termina  
el tarro de basura aguarda al pie del poste de alumbrado

un cofre sellado  
que con su riqueza  
atrae a los buscadores de tesoros

Primero lo descubren los perros  
después los más afortunados.

**LUGARES DE USO**

La noche promete no pasar  
Salimos a buscar la dosis exacta de lucidez química  
En eso gastaba el tiempo que no daba a los suyos

Construyeron un complejo deportivo  
sobre nuestro territorio apache  
Nadie ha venido esta temporada  
(los corrieron a todos)  
Ni el conocido de los árboles y la espesura de la noche



siempre atento a la llegada de sus invitados furtivos

la hoja seca que se quiebra a sólo unos metros

Agita la mano dentro del bolsillo  
como se manipula un juguete nuevo  
El mismo viejo felino que se lame las íngles  
que atesora lo que ve y desaparece  
al momento en que un perro muerde el vacío  
dejado por su cuerpo al huir hacia las ramas

Se queda ahí, arrimada la espalda al tronco de metal  
Único fruto luminoso reventado a pedradas.

## **A PUERTA CERRADA**

Nos despiertan ruidos en la habitación de al lado  
Ella guarda silencio con todos sus labios

El siempre dice que un nuevo país  
crece en el estómago de otro  
La rama torcida pero mucho más robusta

Nos quedamos encerrados aquí afuera  
a este lado del cerco policial

mirando la acción que sucede en fotografías  
de ciudades que no conocemos  
o en el zumbido que cometen los cuerpos  
seguros de que ésta sí será la última vez

Sólo los lugares tienen memoria  
De pronto se está ahí parado  
oyendo a quien nunca habla en serio

es como emprender una carrera de ida  
y terminar donde mismo, el niño que se deja solo durmiendo  
y que al regresar de madrugada  
ni siquiera se ha movido

Porque es cierto, la ciudad te seguirá.

## Clara Fernández Moreno

“... cuando se recuerda un ave unida a un tronco / o la fruta que cae hendiendo las olas...”, nos introduce en esa otra realidad que está hecha de la nuestra de todos los días, pero que es distinta y, curiosamente, alimenta a la cotidiana que le dio origen, nos alimenta dolor, la difícil esperanza, en el tiempo. Esa realidad otra, ubicada entre la historia y la experiencia de los sentidos, entre el gesto y la permanencia aparece en esta poesía contenidamente efusiva, que nos sostiene y convoca, nos devuelve al sueño y nos pone por momentos en el dominio de lo posible más allá de toda imposibilidad.

La visualidad, la imagen, la administración de la materialidad del lenguaje habrán de ser, necesariamente, para que el poema alcance condición de tal: organizado, dicho desde una verdad muy honda y personal y por ello mismo y paradójicamente, social y comunitaria. Y esa verdad no se prescribe. No puede enseñarse. Existe o no existe. Digamos que la contenida efusión de estos poemas de Clara Fernández Moreno, producto de una dilatada y densa elaboración de expresión y de vida, constituye una prueba de esa verdad, sustento indispensable de su poesía. Una verdad, una poesía que, como estas páginas lo demuestran, ciertamente existen.

Edgar Bayley

### mis más vivos

árboles en el olor de la siesta  
en el fondo de la casa  
en un calor  
en un espejo  
en un baño de porcelana  
entrando higueras y hojas con los bordes quemados  
hasta las canillas

y sus raíces llegaban al portón  
que a las cuatro de la tarde  
cuidaba ese patio celestial  
cuando mis primos se apretaban contra mi  
para comer mis mejillas de leche y de higo

el deseo de esas tardes cae como mi pelo a la intemperie  
hace de mí vestido turquesa un incendio  
una terquedad que casi nunca habla

### **GRADO CERO**

imposible saber cuándo  
comienza el grado cero  
relámpagos mojados cubren la cara  
hacen gentes torpes

es que  
incapaz y débil  
no puedo saber  
mi amor amado  
en qué momento  
te hiciste un trozo de eternidad

### **San Sebastián**

cuál es la diosa  
la que dice  
debe ser sacrificado  
que se arrojen las flechas  
salga sangre de su pecho

y erguida en la proa  
erguida frente a la arena  
de fuego y luz  
dicta hambre sed y miedo

la diosa  
no sabe de justicia  
ni de bondad  
tiene alas que parecen de amor  
pero son de ira  
de nieve  
y cuando el que muere debe ir al sacrificio  
su corazón se alegra  
sus ojos sonríen  
llena el día con su vuelo feliz  
y su maldad

### **no nada**

no hablé  
no escribí  
no dibujé en mi cuerpo  
no entré al río  
no le dije te quiero  
no miré los sicomoros  
hace tanto que nada

en la ventisca de la vida  
un día besaste mi mano  
hace tanto

### **VIDA DE MUJER**

Vivo allí  
donde el sol no entra  
ni pan  
ni nadie  
con prisa siempre  
con el corazón en el correo  
persiguiendo recetarios perdidos  
en valijas imposibles de abrir

vivo

en las sillas que ornaban el consultorio del antiguo médico  
junto a la percha donde sus pacientes colgaban el paraguas  
y las gotas caían sobre la bandeja de hierro

oxidándola

esos sombreros del campo de las quintas

esos pacientes que llamaban a las puertas de mi padre  
cuando tus calles, Chascomús, eran plácidos charcos

de agua de la lluvia caída sobre ti, Chascomús

cuando la mujer del médico mi madre

jugaba con los muertos de la fiebre amarilla

y a veces encontraba botas

otras un cinturón de cuero

una sotana

vivo

entre tantas cosas que hice

y tantas que haré

recorriendo vidrieras falsas

mientras los pálidos del miedo

me empujan

cuando voy

cuando regreso

mientras los otros ensillan sus caballos

y se van a comer

### Haydee Thompson

llueve el toldo verde

las cartas

los retratos se mezclan

están los hijos y los hijos

una mujer mira todo

reduce la ciudad para poder decirla

no hay dimensiones

no hay distancias

el techo de jazmines

del gran patio del pasado  
abre la vida de la mujer

allí está en los grandes resplandores de la lluvia

## SOLES

búscame, descúbreme mundo  
húmeda medusa  
las algas rondan suavemente  
encuéntrame, tiempo,  
compréndeme, mundo  
mi región más profunda está libre  
atiéndeme, espacio  
alúmbrame, sol  
que surjan las nubes  
y el tiempo y el espacio me esperen

## POEMA DESPUÉS DE UNA FIESTA

*a Juan Antonio Vasco y nosotras*

Hay días como aquel que volamos la selva bajo del alba  
llegando justo al parto del sentimiento abierto  
días en que no se puede no verte  
en que quiero salir desde los álamos  
y echarme montaña abajo  
para no sentir que quiebro

Hay días que se parten en la lanza de tu voz  
diciendo que todo era nuevo porque yo era nueva  
y cantaba el cuerno en el túnel la cornamusa

días revueltos contra sí  
que suben y bajan escaleras en los supermarkets  
entre abrigos y latas automáticas  
dejando la esperanza en las orillas

días calientes de polen  
que tiznan puertas  
sillones limpios  
que se abalanzan contra los carteros

días para arrojarse al mar y alejarse como Ulises  
para que se pierdan  
cuando tuvo que buscar a sus depredadores  
encontrarse  
volverse hecho nuevamente

hay días cancerberos  
en que habría que apretarse las manos  
ser el limo que nos envuelve  
planta su bandera y nos inunda  
y las turmalinas renacen  
salvan los umbrales  
y se cuelgan a ser ellas en mi pecho

días en que los lagartos de los “Parques del Este”  
sube a la verja a comer pantalones  
un trozo de tobillo con tanta ternura  
que amanece bajo el techo de paja de caney  
y el muchacho apenas rengo puede cantar al sol  
abrir los pastos que jalonan el camino  
y la madre lo mira con la niña dormida en el asiento de atrás

hay días en que el desierto de Anatolia  
se me viene encima con todos sus camellos  
y vamos a las fiestas  
como quien va a la muerte  
y es necesario arrancar con todos los faroles encendidos  
allí renace la amistad

se pierde el premio de la paz  
y nadie puede abrazarse ni comer

vuelven las miradas de hace veinte años  
las estrellas nacen latiendo

en el pasto y la tardes calientes  
hubo días tan buenos de vivir

y otros con tus últimos amores  
cuando dejabas de ser y ya estabas metido en el tiempo

oh témpora!  
oh mores!  
dame tu medida Horacio para no temer al voraz  
que hirió tu fuerza  
tus ojos verdes en el mundo

pero estabas metido en el tiempo  
y cuando me llamaron la oquedad y la furia  
no pude detenerlas

tuve que irme  
no pude decirte adiós  
ese bosque en que no pude decirte adiós

ni darte a beber agua con mis manos





**José Peroni**

### **Todo lo que recorrió el hombre**

Todas las beldades del arte  
Las abstracciones y las discusiones  
Sobre la verdad de la vida  
Mondrian o Braque  
Haciendo luz allí donde la beldad  
Era una aventura  
Un gusto por la invención  
En un atelier o en un papel  
Se determinaba la libertad  
De todos los hombres  
En la imaginación, en la imaginación;  
Hoy cuando la aventura, la libertad  
Peligra, como peligra la vida del sujeto  
La muerte por hambre sigue siendo  
Beldad en la lucha por vivir.

### **El mago**

Ante ninguna mirada  
Se saca la gorra desflecada  
Y extrae de adentro  
El descubrimiento inesperado  
Impensado hasta ese momento  
De que el hoy es un día nuevo  
Las consecuencias en todo el andamiaje

Son impredecibles y no tienen límites  
Sirven para vivir  
Hasta una nueva acechanza  
Para ese caso y en prevención  
Tiene una gorra en la mano  
Tiene un pensamiento impensado  
Que descubrirá ante el vuelo  
De su mente la transformación  
En un mensaje de ida y vuelta  
Nadie se ha dado cuenta  
De ese feliz encuentro  
La intuición  
Salida de la gorra  
Genera un nuevo pensamiento.

### **El desierto**

Las palabras  
Se iluminan  
Y el recuerdo  
Hace presente  
Los remordimientos  
No haber sido mejor  
No haber contado  
Con mejores resultados  
Terminar en el desierto  
Acompañado  
Por circunstancias  
Y compañeros  
También del desierto  
La pregunta es:  
En qué condiciones,  
En qué lugar  
En qué entorno.  
La respuesta es:  
Las mejores imágenes  
Permanecen  
En secreto,  
Es el agua que resta.  
Un manantial.

**El lugar de crear**

No hay un  
Lugar para  
Crear  
Porque  
El acto de crear  
Es llenar  
Un vacío  
Una falta  
De lugar  
Situarse  
Es una revelación  
Una comunicación  
Que rompe  
El suspenso  
De la interrogación  
Sin signos  
No hay un lugar  
Porque el lugar  
De llenar  
La interrogación  
Es el lugar  
De la falta  
El lugar de todos.

**El ojo del sueño**

El caballo  
En llamas  
Es el fuego  
Que mantiene  
Abierta la noche  
A todos los sueños  
Que sin saber  
Cabalgan  
Ventanas cerradas  
Puertas abiertas  
A todo chirriar.  
La imagen  
De los sueños

Se deja ver  
Al cerrar  
Los párpados  
El texto  
Es el ojo  
Abierto  
De la noche  
Que espanta  
Como un gato  
Que ante un gesto  
Brusco  
Despierta su condición.

### **Las leyes indiscutibles**

El perseguidor se transformará en perseguido  
El agredido en agresor  
El abusado tendrá su revancha  
El que espera será el primero en caminar  
Los que tienen hambre se saciarán  
A costa de lo que cueste. El hambre es feroz  
Y la comida tendrá el gusto de la sangre  
El que olvida será llamado por la espalda  
El horario tendrá todas las horas necesarias para despertar  
Los que desean la eternidad tendrán una eternidad infrahumana  
No la que supone el paraíso cristiano  
Las leyes de la evolución son ahora impredecibles  
Los mundos serán influidos por mundos  
Que contienen mayor sapiencia y estados de gestación  
Los poderosos tienen en sí el aliento de su propia destrucción  
Los que vivimos seremos dueños de nuestros deseos.

### **El azar es generoso**

El viento  
El caminar  
La diversidad humana  
Los colores  
La recóndita vida

Simultanea y mimética  
La piel  
Los nacimientos y sus recorridos  
La muerte y sus interrogantes  
El hombre que abre su puerta  
Por primera vez  
La mirada  
Y todo su lenguaje  
La velocidad  
De todo lo que huye  
O se arrastra  
Los colores de la especie  
Los relatos robados  
A la naturaleza  
Que recibe en la escritura  
Lo que refulge  
O se desplaza  
El caminar  
La figura que guarda la mente  
Hasta reconciliarla  
Con la memoria de los hechos  
El parloteo de las cotorras  
En medio de la ciudad  
El pasto invade  
Cada centímetro  
El vuelo concéntrico  
Y causal de las aves  
Los frutos del mar  
Y el generar potencia  
De los alimentos  
La mano y sus proyecciones  
Ama y trabaja como una herramienta  
Los que inventan relatos  
La noche y el día  
Todos los turnos  
De necesidad  
El sueño y sus interpretaciones  
Que son los sueños  
De la razón  
La altura y la danza  
De los árboles  
Las consecuencias de las acciones  
La vida esgrimida

A su favor  
El azar es generoso  
Hasta con quien  
Fusila la vida.  
Cuando encontremos  
El nombre verdadero del azar  
Encontraremos  
Las armas inermes.

### **Historia personal**

Buby se va del país  
es decir  
quiere navegar en su propia sopa  
es decir  
en su barco hecho con troncos de Misiones.  
Buby se va  
después de cincuenta años de insistir  
de gritar, digamos,  
de caminar como un soldado de Boedo a la Boca  
de la Boca a las piernas de su amada  
que no tuvo piedad para clavarle en el centro  
de la cabeza una extraña palabra;  
Tel Aviv.  
Buby nos abandona  
por un pedazo de desierto, de sol, de arena,  
de caras que nunca vio  
de caras desoladas como el hambre argentino.

Así es  
se va a enfrentar su historia personal  
a plantar esperanza en una tierra que no es la suya  
en una tierra en donde se inventó un dios y su odio,  
y la guerra de las guerras que masacra inocentes,  
se va con sus zapatos grandes y su saco  
y su andar cansino de veredas  
de cafés, de libros rotos por las suelas de goma  
de zapatos a tres pesos.



Y ahora, qué haremos con su sombra  
me pregunta mi sombra  
qué haremos con sus ojos que tanto hemos amado  
¿darán vuelta como Celan en las orillas del Sena?  
o descubrirán las sonrisas de esos despojados  
en las ráfagas impiadosas del sol y la arena.

### **Carta desde buenos aires**

Ahora el turno es de ellas  
es el turno de las mujeres en serio,  
para que dejen de aceptar que sus hijos  
sean mensajeros de la muerte.  
Ahora todas deben decir no, una vez más,  
sin obligación de coserse el vientre  
para que la prepotencia asesina  
no produzca mercenarios de todos los colores.  
Deben decir no, mil veces,  
para que el falo ejecutor carezca de dominio  
sobre la muerte inútil.  
Aquí dijeron basta,  
en esta ciudad, en este pequeño barrio del planeta,  
dijeron basta y derrotaron a los dueños de la vida  
y dieron vuelta la cruz de ese dios que predicaba  
en los cuarteles y en las lujosas casas blancas  
del universo.  
Supieron que desde allí el agua bendita eran bombas,  
todas las bombas para obligarnos a rezar  
y recibir los racimos de metralla que provenían del paraíso.  
Lo sabían, por eso desde aquí, desde esta ciudad  
dijeron basta y aun siguen diciendo no,  
a los sordos dueños de la vida que avanzan sobre el hambre  
y la muerte de los inocentes.  
Siguen diciendo no,  
ahora y siempre dirán no  
para que un día el falo ejecutor  
carezca de dominio sobre la muerte inútil.

## Guerra

De quiénes hablamos

Hablaremos de los  
que arrasan con su guerra  
la heroica fantasía de los dioses  
que alimentaron con sus ríos las tierras del paraíso  
o nos volvemos a  
la historia que cuenta  
que en una isla a medianoche  
cuando las diosas con sus largas manos  
acariciando el sexo de sus hombres  
inventaban las palabras,  
los números  
y los signos que se abrían  
igual que los dedos llenos de sol y arena  
para mantener sus paladares de agua.

No podemos hablar  
de los tenebrosos  
construidos en plástico con  
calaveras de color rosa  
que dejan que los perros  
laman sus ombligos  
y los gatos de terciopelo  
vomiten dardos de cianuro.

No,  
quiero hablar de los hombres  
que aun navegan con turbantes  
en las noches del desierto  
y amanecen de horizonte y sol  
ante los ojos.

Quiero hablar  
de nuestra heroica fantasía de la infancia  
cuando Bagdad  
era un cruce de aventuras  
entre poetas y pillos, sultanes y doncellas  
que abrían el maravilloso calidoscopio del universo.

Quiero hablar  
de aquellos arcos de aire por donde  
pasaba Sherezade con su mágica alfombra de la vida.

VII

Chi è questa che vèn, ch'ogon'om la mira,  
che fa tremar di chiaritate l'âre  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null' omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,  
dical' Amor, ch'i' nol savria contare:  
cotanto d'umiltà donna mi pare,  
ch'ogn'altra ver' di lei i'la chiam' ira.

Non si poria contar la sua piagenza,  
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,  
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sì alta già la mente nostra  
e non si pose 'n noi tanta salute,  
che propiamente n'aviàn canoscenza.

**Guido Cavalcanti**

**VII**

Nueva versión española de Rigas Kappatos y Pedro Lastra

¿Quién es ésa que viene y todos miran  
y hace temblar de claridad el aire,  
y con ella está Amor y todos quedan  
sin habla, mientras cada uno suspira?

Cómo es, oh, Dios, cuando los ojos vuelve,  
que lo diga el Amor, yo no podría:  
es tanta su dulzura, me parece,  
que no hay ninguna otra como ella.

No sabría contar las gracias tuyas:  
toda noble virtud hacia ella inclina  
y belleza la tiene por sus diosa.

Nunca se alzó tan alto nuestra mente  
y nunca nos sentimos tan virtuosos  
para poder realmente conocerla.

**XXI**

I'vegno 'l giorno a te 'nfinite volte  
e trovoti pensar troppo vilmente:  
molto mi dòl della gentil tua mente  
e d'assai tue virtù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte;  
tuttor fuggivi l'annoiosa gente;  
di me parlavi sì coralemente,  
che tutte le tue rime avie ricolte.

Or non ardisco, per la vil tua vita,  
far mostramento che tu' dir mi piaccia,  
né 'n guisa vegno a te, che tu mi veggi.

Se 'l presente sonetto spesso leggi,  
lo spirito noioso che ti caccia  
si partirà da l'anima invilita.

**XXI**

[A Dante, reprochándolo por abandonarse a la  
tristeza tras la muerte de Beatriz].

Yo vengo a ti en el día muchas veces  
y te encuentro en oscuros pensamientos:  
me duele mucho que tu noble mente  
y las virtudes tuyas se hayan ido.

Muchas personas te disgustarían  
y su ingrata presencia tú evitabas;  
de mí hablabas con hondo sentimiento  
y de cuánto he amado tus poemas.

Ahora la amargura de tu vida  
me hace callar mi amor por tus palabras,  
y no ir hacia ti, ni que me veas.

Si lees a menudo este soneto,  
el mal espíritu que te persigue  
partirá de tu alma atormentada.

## XXV

*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io  
fossimo presi per incantamento,  
e messi in un vassel ch'ad ogni vento  
per mare andasse al voler vostro e mio.*

S'io fosse quelli che d'amor fu degno,  
del qual non trovo sol che rimembranza,  
e la donna tenesse altra sembianza,  
assai mi piacereia siffatto legno.

E tu, che se' de l'amoroso regno  
là onde di merzé nasce speranza,  
riguarda se 'l mi' spirito ha pesanza:  
ch'un prest' arcier di lui ha fatto segno

e tragge l'arco, che li tese Amore,  
sì lietamente, che la sua persona  
par che di gioco porti signoria.

Or odi maraviglia ch'el disia:  
lo spirito fedito li perdona,  
vedendo che li strugge il suo valore.

## XXV

**Respuesta al soneto de Dante Alighieri:**

*Quisiera, Guido, que Lapo y nosotros  
fuésemos presos por encantamiento,  
y en un navío estar que a todo viento  
por querer tuyo y mío navegara*

Si fuera yo quien el amor merece,  
del cual no encuentro sino los recuerdos,  
y mi dama tuviera otro semblante,  
yo estaría contento en ese barco.

Y tú, que habitas amoroso reino  
donde de la merced nace esperanza,  
advierte que en mi espíritu hay pesares:  
que un diestro arquero siempre le está dando

desde su arco por Amor tensado  
con tanta gracia, que al arquero mismo  
le parece que es juego lo que hace.

Y oye la maravilla que él desea:  
que mi espíritu herido le perdone,  
aunque vea que él quiere destruirlo.



**XXXV**

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,  
che l'anima si briga di partire,  
e li sospir' che manda 'l cor dolente  
mostrano agli occhi che non può soffrire.

Amor, che lo tuo grande valor sente,  
dice: "E' mi duol che ti convien morire  
per questa fiera donna, che niente  
par che pietate di te voglia udire."

I' vo come colui ch'è fuor di vita,  
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia  
fatto di rame o di pietra o di legno,

che si conduca sol per maestria  
e porti ne lo core una ferita  
che sia, com' egli è morto, aperto segno.

## XXXV

Tanto has llenado de dolor mi mente  
que de partir mi alma está afanosa,  
y suspirando el corazón doliente  
muestra a la vista su arduo sufrimiento.

El Amor, que tu gran valor conoce,  
dice: "Me duele tu obligada muerte  
por esta cruel mujer que no concede  
oírte y ser piadosa para ti".

Yo voy como el que ya perdió la vida,  
y a quien lo mira le parece hecho  
de cobre, o de piedra o de madera,

que puede caminar por artificio  
pero en su corazón lleva una herida  
que es señal manifiesta de su muerte.



# **ENTREVISTAS**



## ENTREVISTA A ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

### “Siempre tendré un cuento que contar”

Cecilia García Huidobro

**Cecilia García Huidobro:** Después que Alfredo Bryce Echenique destinó toda una crónica para festinar al “nuevo periodismo” llegando hasta sugerir la partida de defunción de este estilo, supongo que no es el momento para presentaciones osadas, personalistas o de sello propio. Sólo decir, entonces, que para leer su última novela hay que estar dispuesto a reír a mares. Media novedad, dirán sus fervorosos hinchas, responsables de que *En el huerto de mi amada* (Planeta, 2002) haya permanecido durante varios meses en los ranking de los libros más vendidos de España y diversos países latinoamericanos.

Esta vez el amor, ese viejo aliado de Bryce, entre un despistado adolescente y una bella mujer adulta que ya ha padecido demasiados sinsabores a manos de la hipocresía reinante, es el encargado de hacer gozar y sufrir. Claro que de paso le permite a su autor, con toda la dureza de su ternura, retratar a un mundo descompuesto donde el culto a la apariencia lo es todo. Ante nuestros ojos – o más bien los de Carlitos Alegría, el protagonista – desfila una carnavalesca sociedad, insegura y cursi, que simplemente no se soporta a sí misma.

Igual que Carlitos, oculto en el amoroso huerto de su amada, Bryce Echenique permanece refugiado en una “presumida isla” que le ha servido para reponer fuerzas antes de continuar la gira continental en que lo ha embarcado su flamante premio Planeta. Mientras prepara las maletas para venir a Chile el próximo miércoles, ha tenido la generosidad de contestar este intruso e inoportuno mail con un montonazo de preguntas.

**Cecilia García Huidobro:** – Usted definió a Rulfo y a Cortázar como “antivedettes” de la literatura. ¿Cómo ha sido su relación con el éxito y la fama?

**Alfredo Bryce Echenique:** “Yo vi cómo sufría Rulfo con la fama. Y también gocé con el humor con que Monterroso “despachaba el asunto” de la fama, cuando se lo preguntaban: “Ser famoso es que, al final de un importantísimo evento cultural, se le acerque a uno una señora y te diga, acerca del más breve de todos los cuentos que he escrito: “Lo felicito, señor Monterroso; estoy leyendo su cuento sobre el dinosaurio y ya voy por la mitad”. En mi caso particular, puedo contar que un día estaba comprando en un supermercado de Surco, un barrio de Lima, cuando oí lo siguiente, proveniente de los más altos y sonoros y abarcentes altavoces: “Señoras y señores, ¿adivinen quién está con nosotros en este local? Pues nada menos que el famosísimo escritor Alfredo Vargas García, autor inmortal de esa novela que todos hemos leído desde niños, autor nada menos que de JULIUS Y LOS PERROS SOLITARIOS DE MACONDO.” No pude huir y terminé con la camisa hecha trizas, mientras observaba la expresión decepcionada con que una muchacha le decía a otra: “Ni siquiera es Julio Iglesias”.

Los ansiolíticos y la Nortriptilina, un antidepresivo cuya dosis me han subido hasta el tope, últimamente, son también parte fundamental de mis relaciones con el éxito. Bueno, y en cuanto a Cortázar, era exacto que Rulfo, pero como escribió hasta su muerte, su “alegre vivace”, digamos, era más parco, y su humor acerca del silencio rotundo, mucho más melancólico y seco, pero sin amargura. Como Rulfo era plenamente consciente de sus logros. Lo suyo, aunque encubierto en mil y una anécdotas, era un sanseacabó y nada más. A mí me encantaría dejar de escribir un día, pero digamos que soy literatura escrita y oral y que no podría, que siempre tendré un cuento por contar como una justificación de existencia, de presencia, y de asistencia. Aunque no hubiese nadie, nadie nunca, yo...

**CGH:** – El título, *El huerto de mi amada* parece una suerte de evocación del paraíso ¿O es más bien una parodia?

**ABE:** – En realidad, es la historia del título frustrado y reencontrado. En la Lima de mis abuelos se dijo “Llevarse a alguien al huerto”, que, según el diccionario de la Real Academia, hasta hoy quiere decir “engañar a alguien con bellas palabras”. Pero eso lo recordé al llegar al Perú y ya no lo recordaba la gente y yo quería titular mi libro – *A Carlitos Alegre se lo llevaron al huerto*. O sea que me quedé “destitulado durante algunos meses, hasta que por fin, gracias a Dios, escuché un viejo vals de Felipe Pinglo, el rey de la guardia vieja de la canción limeña, titulado “El huerto de mi amada”. Es el primer epígrafe de la novela y de él viene todo lo demás'’.

**CGH:** – El amor así como el humor, dos constantes de su obra aquí logra juntar al punto que los protagonistas “hacen el humor y el amor al mismo tiempo”.

**ABE:** – Francamente, no concibo el uno sin el otro. En el amor, lo único que funciona bien es el humor, la inventiva final y el papelón total, exhaustivamente sexual y sexualmente exhausto. Perfectamente realizados y mudos. Pero, entonces, el que diga la primera palabra deliciosa y tierna y amorosa y divertida, no ha ganado la guerra, no, solamente ha empezado de nuevo y hay que reírse. Sobre todo por lo que el concepto de “de nuevo” ya trae de viejo. Hay que matarse de risa y de amor.

**CGH:** – Llama la atención la asimetría de la pareja protagónica, Natalia de Larrea de 33 y Carlitos Alegre 17, semejante por lo demás al de *La Tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa...

**ABE:** Nada que ver con la novela de Mario Vargas Llosa. Porque aquí él no tiene los miedos ni los tabúes que tenía Varguitas, y ella buscaba al cómplice total, para una revancha también total. Aquí no hay programa, hay sólo futuro apasionado y seguro.

**CGH:** – Pero en sus relatos suelen haber amores contrariados o simplemente parejas donde la barca del amor se estrella contra la vida cotidiana como decía Maiakovski. En *El huerto de mi amada* esto parece haberse revertido.

**ABE:** – No sé si se ha revertido del todo. Sólo sé que al escribir esta novela sentí, sobre todo en el caso de ella, que en el amor apasionado,



demasiado siempre es poco y que, como dijo San Agustín, la única medida del amor es el amor sin medida.

**CGH:** – Ya en la primera línea se presenta al protagonista como un perfecto distraído, “Que nunca se fijaba en nada”. Ese despiste existencial parece ser recurrente en sus personajes... ¿por qué?

**ABE:** Francamente, creo que porque el sufrimiento de este tipo es lo mío. La incompreensión de la alteridad. La fuerza, la extrema debilidad, al mismo tiempo, de mis personajes es ese empacho de asombro y despiste que, llevado a sus extremos, produce su extraordinaria capacidad de asombro y de ser fuertes porque son casi bandidos, personajes tan buenos como anti legales, por no decir anti sociales. Carlitos Alegre, siendo tan despistado, ignora los prejuicios de la sociedad peruana de entonces, se los pasa por alto. Y precisamente por eso, y porque no les teme, se convierte en el aliado poderoso e ideal para Natalia, que sí odia y teme a esa sociedad y que encuentra en su amor una fortaleza para refugio y un arma para su guerra personal.

**CGH:** – Curiosamente el título de su primer libro *Huerto cerrado* (cuentos, 1968) se parece mucho y también contrasta con *El huerto de mi amada*.. ¿Cómo percibe la evolución en estos casi 35 años que median entre ambos huertos?

**ABE:** – Ahora creo que se cuentan mis cuentos de la vida mejor que entonces. Por lo menos he trabajado mucho para que así sea. Para que el significado de la historia no esté en el relato mismo sino en el eco que sugiere envoltentemente el cuento, un cuento más extraído de la vida, como entonces y como siempre. Yo quiero lograr algo bien antiguo y al mismo tiempo, ridículamente nacional. Me escudo en el hecho de creer firmemente que Homero no quiso otra cosa.

**CGH:** – Su amigo Tito Monterroso decía “no escribo, solo corrijo”. Su estilo desbordado en cambio parece que no cupiera la corrección...

**ABE:** – Mi gran amigo Tito Monterroso solía advertirle a los advenedizos que “Ojo. Bryce es un bohemio con agenda”. Si viviera, para mi felicidad, hoy creo que diría que en cada día de su agenda Bryce tiene marcada las horas en que tiene que corregir”.

- CGH:** – En la novela se habla de Lima como “de cielo eterno color panza de burro”, “nublada y triste”, “Lima de eme”... ¿Es un ajuste de cuentas con la ciudad?
- ABE:** – Todos los escritores limeños insultamos a Lima de una manera similar. Como para expurgar ciertas culpas y partidas. Pero Melville no fue peruano y en *Moby Dick* da la más triste y fea versión de esta ciudad. Cada loco con su tema.
- CGH:** – ¿Cómo cree que “Lima la horrible” ha moldeado la forma de ser de los peruanos y en particular a los limeños?
- ABE:** – Creo que la existencial frase de Vargas Llosa, pronunciada por su alter ego, Zavalita, en la inmensa *Conversación en la catedral* es la viva respuesta literaria a esta pregunta. Zavalita está cruzando una calle del centro gris de Lima cuando suelta su existencial “¿En qué momento se jodió el Perú?”. Lima, como el Perú entero y como su castración absoluta es un viejo y recurrido tema desde que los viajeros extranjeros visitaron esta ciudad en la que, según el barón Alexander von Humbolt, “nada se aprende acerca de la felicidad de un reino.” Un reino, sí, pero que en otra parte de su vasta obra califica al Perú como “Un mendigo sentado en un banco de oro” ¿No lo es hoy, en que dos compañías mineras extranjeras casi en su totalidad explotan los dos yacimientos de oro de más alta ley y visibilidad, dos cordilleras de los Andes de oro, caray, y abajo todo un gobierno palabrea a un pueblo sin trabajo ni salud ni educación, en la esperanza de píldora dorada de que este neoliberalismo nos chorree en las encuestas? Una mierda.
- CGH:** – De hecho en esta novela hay una constante referencia a la sociedad como “tanda de hipócritas”. ¿Es un rasgo característico de la época o un mal endémico de nuestro continente?
- ABE:** – Está en todas partes con mayor o menor educación. Lo que pasa es que cuando es parte de lo tuyo lo entiendes mejor y te duele más. Y en la medida en que prevalece a pesar de ser cada vez menos en el peso real y demográfico de tu ciudad y tu país, te duele mucho más.
- CGH:** – Carlitos Alegría cumple 18 años en 1957, año en que transcurre parte de la novela, y usted ese mismo año tenía 18. ¿coincidencia?
- ABE:** – No, pura facilidad. Como no uso brújula ni mapas ni planos ni

partidas, recorro a la realidad para nada importante, saco de ella aquello que, por ejemplo, en este caso andaba guardado en un depósito de una empresa de mudanzas. No estoy describiendo una guerra, que eso sería fácil. Estoy describiendo lo más difícil, una tempestad en un vaso de agua. Y recurriendo a las fechas y más datos muy fáciles para los demás.

**CGH:** – Da la impresión que sus novelas o se ocupan de personas exiliadas o alejadas de su tierra (*La exagerada...*, *La amigdalitis...*) o del mundo de la adolescencia (su última novela) e infancia (*Un mundo para Julios*, *No me esperen en Abril*) ¿Ello se debe a cuestión biográfica o le parecen experiencias que representan mejor el profundo arraigo del desarraigo?

**ABE:** – Vivir afuera ha sido lo mío, pero lo fue también mientras viví en Lima, en casa de mis padres, y con todo un familión de esos que arropa y marca, a la vez. Y sin embargo siempre fue, diría yo, o fui al menos desde que tengo memoria, un “fuereño”, que diría Rulfo, un fuereño de todo aquello que amé.

Por qué, a veces, te hiere lo que más amas? Por qué naces o te vuelves “fuereño”. ¿Qué es antes y qué después? Se podría decir, recurriendo siempre al lenguaje popular: “condición de varón”, pero mentiría al decir que es mi caso. Me encanta pensar que llegué al mundo desde fuera del mundo familiar, desde un rincón de su mundo que siempre me dolió al tiempo que me permitió reírme más que nadie de él. Fue como nacer con las lunas de aumento puestas para la risa, la ironía, la ternura y el dolor. Para la observación. Tal vez escribo simplemente porque no pude con tanto y para pasar, en lo familiar, de la normalidad al más duro desencanto y al más puro dolor. Pero siempre volveré sobre el tema y aprenderé más y obtendré mayor información y comprobación sobre algo que, además, es pura ficción. Hay que estar completamente loco, ¿no? Yo no soy arraigo ni desarraigo. Soy tan sólo un tipo que se queda, que nunca se sabe cuándo se irá. Y que después es pura memoria. Gracitud. Nunca amargura.

**CGH:** – En sus escritos de prensa así como en esta novela se delata su gran pasión por el cine. ¿Ha influido en su escritura y en su estilo?

**ABE:** – Fue mi generación. Todos quisimos ser Marlon Brando o James Dean. Aunque yo, claro, quise ser James Mason, un genio al que nadie recuerda, un tipo que usaba abrigo cuando ya ni Bogart usaba impermeable. Otro fuereño, me imagino, aunque shakespeareano en este caso.

**CGH:** – Lo mismo podría decirse de la música popular partiendo por el título de la novela.

**ABE:** – Siempre he sido muy impopular en los edificios en que he vivido en Europa por causa de la música popular, es cierto.

**CGH:** – Usted debe ser el escritor que escribe más parecido a como habla. ¿Busca un estilo que reproduzca nuestra oralidad?

**ABE:** – Maldita sea, ¿todavía no lo he encontrado?

**CGH:** ¿Hay seguidores de su personal estilo?

**ABE:** – No, El editor Carlos Barral dijo que yo era una isla, que jamás tendría seguidores ni imitadores. Y la verdad es que aparte de mí, no conozco a otro seguidor de lo mío.

**CGH:** – ¿Suele leer las críticas literarias de su obra?

**ABE:** – Max Aub, ese español de vocación (extraña vocación la suya) me enseñó que “Un arte al que la crítica le sirviera de algo, sería todo menos arte”.

**CGH:** – ¿Qué opina de quienes han dicho que temen un cierto desgaste de su estilo?

**ABE:** – Todos tenemos un cierto desgaste de todo. Menos cuando escribimos recordando la primera vez y sabiendo por qué fue. Lo cual, claro, no impide un desgaste cualquiera de nada ni de todo. Pero queda la ilusión y el amor y la relectura que, creo yo, son los grandes antídotos del desgaste.

Y finalmente, para qué conjugar estúpidamente la muerte mientras vives y disfrutas. ¿Para qué YO ME DESGASTO, TU TE... NOSOTROS NOS DESGASTAMOS? Un arte al cual el desgaste le sirviera para algo sería todo menos un gran amor.

**CGH:** – Vila Matas, – quien se ha transformado en un verdadero siquiatra de la literatura al tipificar los males que padecen los escritores –, ha distinguido principalmente dos: el bloqueo o pulsión a la nada que impide escribir: Bartleby, y el mal de Montano que de espaldas a la realidad, el escritor vive para la literatura. ¿Cuál sería su autodiagnóstico: Bartleby o Montano?

**ABE:** – Enrique Vila Matas, ese gran amigo y escritor, no me lo ha dicho aún. Pero sospecho que, de maneras que se entrecruzan, contradicen, y aman el oficio, los dos somos nada mas que un buen par de grafólogos o letraheridos, por ponerlo menos duro y más bonito.

**CGH:** – ¿Qué escritores conformarían, en su opinión, el árbol genealógico del humor en la literatura latinoamericana?

**ABE:** – Cortázar, Rulfo, Monterroso, Oswaldo Soriano, por supuesto que el gran Ricardo Palma y Caviedes, en el Perú. Ribeyro y Vallejo, en medio de todo lo suyo. Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura, en la Lima limeña, Jorge Ibargüengoitea, genial mexicano muerto antes de tiempo, Santiago Gamboa, en Colombia. Bueno, y así. Porque de una forma u otra hay mucha y muy fina ironía en literatura latinoamericana, y poca, muy poca, en la española. Sólo los más grandes: Pedro Zarraluqui y Enrique Vila Matas, allá en Barcelona. Bueno, acá en Barcelona, porque resulta que estoy viviendo en Barcelona pero que ahora me encuentro viviendo también en una isleja del litoral peruano, que muy presumidamente responde al nombre de Galápagos. En fin, digamos que humor geográfico.

**CGH:** – ¿Cuándo viene el segundo tomo de *Antimemorias*?

**ABE:** – Estos últimos tres días, en esta isla, he escrito tres capítulos que, espero, concluyan con la ya extensa primera parte desordenada. La segunda necesita la estabilidad de una novela. Y que no le coma la partida una novela. Me gustaría estar ya maduro para escribir esa novela pero también sobre mi regreso al Perú, algo truncado, por ahora. Pero no hay segunda parte sin tercera y ya tengo incluso título quevedesco para la tercera parte: Arrabal de senectud.

## UN TERRITORIO DE ZOZOBRA

### ENTREVISTA CON DIAMELA ELTIT\*

Claudia Posadas

El proyecto narrativo de Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949) se inscribe en los reinos de la psique, centro donde se genera el pensamiento, los modos de entender el mundo, el lenguaje y, como consecuencia, los actos.

Sin embargo, dichos territorios no son los establecidos por el sistema, es decir, aquellos donde los órdenes aceptados moldean nuestra cosmovisión y conducta dentro de pactos de movilidad propicios a dichos órdenes.

Más bien, los personajes de Eltit son una especie de, parafraseando una de sus novelas, “trabajadores de la muerte” (*Los trabajadores de la muerte*, 1988), es decir, “almas carentes de ideología que se esfuerzan por desentrañar el sentido de la guerra personal”.

Guerra personal que es una dobla cara de la muerte porque, a la vez que implica estar fuera del sistema, es decir, muertos, dichos personajes viven una identidad que trasciende el Occidente globalizado, ese “espacio de muerte”, como dice la autora en *Vaca sagrada* (1991), dentro de nuestra condición latinoamericana.

Así, la subjetividad de estos “trabajadores”, son los espacios donde se mueve con libertad esta autora: antes de aceptar la instalación del sistema, la narración de Eltit ofrece una perspectiva y/o reflexión del mundo descarnada, surgida precisamente de estos espacios, “los terrenos

---

\* Esta entrevista fue realizada con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA/CONACULTA, 2002-2003. México.

psíquicos más perturbadores”, que consecuentemente desinstalan órdenes. Por supuesto, en su narrativa, esas construcciones se manifiestan no en códigos y acciones aceptados ni en personajes convencionales, sino a través de silencios, gestos, pensamientos, miradas, actos simbólicos y contradictorios, erráticos o transgresores, según los clasificaría el sistema, y a través de personajes que montan en escena dichos códigos: lisiados, mendigos, mestizas, retrasados mentales, mujeres desgarradas dentro de una dominación masculina, nonatos. Al mismo tiempo, esta lógica afecta el lenguaje y la narración. La escritura de la autora es compleja, desconcertante, y de ahí el sentido hermético y psicologista que la crítica ha visto. Al mismo tiempo, su estructura sigue la lógica de la subjetividad y por tanto, más que privilegiar una anécdota, privilegia campos de reflexión discontinuos.

Es decir, tanto literaria como existencialmente hablamos de territorios de zozobra entendidos como una rebelión invisible, pero profunda, frente a los espacios de represión. La zozobra es la herida, la caída, el desgarramiento, la marginalidad que quizá pueda generar otro tipo de pensamiento del mundo: sin embargo la autora muestra los mecanismos, más no una alternativa de cosmovisión.

De ahí el sentido político de su obra, en el sentido más hondo ya que no se trata de un cuestionamiento meramente social, sino del hombre mismo, como ha dicho la autora.

De este modo sus “trabajadores”, seres marginales o marginados, las voces menos atendidas, son vistos no desde una exterioridad que los juzga y los excluye, sino desde una creatividad capaz de ver en su intimidad espacios de ruptura y de vitalidad. Desde su primera novela, *Lumpérica* (1983), obra que representa la irrupción de la escritora en la plaza pública del lenguaje, hasta la más reciente, *Mano de obra* (Seix Barral, 2002), una exploración crítica de los mecanismos capitalistas que eligen al supermercado como escenario emblemático y revelador, hay un proyecto coherente manifestado en diversos márgenes del pensamiento.

Obra y lenguaje gestados dentro de la dictadura chilena, Eltit fue co fundadora de uno de los grupos artísticos más radicales del ideario estético latinoamericano, el Colectivo Acciones de Arte (Cada, 1977), al que perteneció el célebre poeta Raúl Zurita y la artista visual Lotty Rosenfeld, entre otros, de quienes se recuerdan acciones artísticas límite.

Si bien la narrativa de la escritora, consecuente con su planteamiento, no ha sido difundida por el mercado y en su país son otros los proyectos que se promueven, Diamela Eltit es una de las autoras más atendidas por la crítica y la academia estadounidenses, y uno de los trabajos latinoamericanos más interesantes y propositivos de fin de siglo.

**Claudia Posadas:** *Una de las principales características de su literatura es una estructura discontinua. La novela sucede fragmentariamente a través de varios narradores y en campos diversos, más que en un nivel argumental. Dichos narradores y campos se privilegian de manera distinta en sus novelas. Por ejemplo, en Lumpérica la narración ocurre en el lenguaje; en El cuarto mundo (1988), en el gesto, en actos simbólicos y rituales; en Vaca sagrada (1991), en la memoria, en las voces desaparecidas de la ciudad; El padre mío (1989), en el delirio, en Los trabajadores..., en la violencia, lo esperpéntico.. ¿Cuál es el hallazgo y la riqueza de esta estructura? ¿Cómo encuentra, más que la voz narrativa, el campo o campos en que se manifiestan sus novelas? ¿Cómo se ha conformado, ya que esta fragmentación se presenta más radicalmente en Lumpérica y menos, aunque sin perder complejidad en subsecuentes trabajos?*

**Diamela Eltit:** Fragmentar el narrador o “discontinuarlo”, resulta para mí no sólo una técnica posible, sino, especialmente un desafío. Porque, en definitiva, se trata de trabajar con aquello incompleto que, de alguna manera, junto con permitir múltiples entradas, permite a la vez incontables puntos de fuga. Así me parece que se produce en la situación narrativa una atmósfera de abismo, incierta, no capturable en su totalidad. Me interesa esa apertura que propicia el fragmentarismo y que posibilita también ese necesario riesgo que promueve la tensión y la atención narrativa.

**C.P.:** *Como consecuencia hay un planteamiento propicio a la multiplicidad de significaciones, y este aspecto se expresa en diversos campos a lo largo de su obra, aunque nunca deja de ser un lenguaje dicho desde una racionalidad “desinstaladora”, han dicho los críticos. ¿De qué manera el contexto de la dictadura favoreció dicho lenguaje y éste podría ser un hallazgo? ¿La crudeza racional es condición de su discurso “desinstalador”?*



**D.E.:** Efectivamente, la situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos. Por otra parte, tanto la oralidad como la escritura se volvieron terrenos resbaladizos que fueron intervenidos por la autocensura, que es la peor forma de censura. Entonces los lenguajes se volvieron “peligrosos” porque podían “delatar”. Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico y crucial. Lo importante empezó a radicar más que en “lo dicho”, en lo “no dicho”, o bien en las zonas fluctuantes y ambiguas que permitían la censura y la autocensura. Una parte del poder pasó por el lenguaje. Sería largo detallar este proceso porque en realidad contaminó toda la vida cotidiana. Sin embargo quiero señalar que la experiencia de ser una mujer con estudios en letras me puso frente a una realidad ineludible: que el lenguaje no es inocente, es poroso, múltiple y constituye, en último término, una de las políticas más decisivas en términos de sobrevivencia y de exterminio.

**C.P.:** *¿Su literatura publicada y/o escrita durante la dictadura (Lumpérica, Por la patria (1986), Cuarto... El padre mío, Vaca...) podría ser vista como el relato interior de la misma en tanto es narrada desde el yo más silenciado? ¿Cómo es vista frente a novelas de la dictadura que narran desde la exterioridad?*

**D.E.:** La experiencia de vivir bajo dictadura fue dolorosa y compleja. De la misma manera que escribir bajo dictadura fue una experiencia extremadamente particular. Sin embargo pienso que la dictadura extrema condicionantes sociales, nos lleva hasta su límite más aberrante. Pero, desde otro lugar, pienso que cualquier sistema es represivo y castigador con sus habitantes y por ende provoca disconformidad y angustia. Lo digo por que no me gustaría que el vivir y escribir bajo dictadura se transformara en una especie de “privilegio”. Aunque me hubiera gustado que la situación hubiese sido de otra manera, sencillamente me correspondió, como a millones de compatriotas, vivir en un contexto muy oscuro. Por eso los libros que usted señala portan un contexto que es ineludible, pero también un libro debiera ir más allá del contexto y apuntar transversalmente a determinadas situaciones, artistas, fragmentos, parcelas. A mí

me parece imposible realizar un relato total “sobre la dictadura”, por eso es que siempre la apunté por pedazos, por fragmentos, porque cualquier otra cosa me parece reductora.

**C.P.:** *¿De qué manera su lenguaje crítico y los campos de narración fragmentaria se complementan o se relacionan, encuentran coherencia o son la coherencia misma del texto, con los mundos excluidos evidentes y los no evidentes?*

**D.E.:** Un determinado proyecto narrativo se funda en una determinada coherencia entre las técnicas y los sentidos. En mi caso la administración de un lenguaje con concluyente apunta también a sentidos no concluidos. De esa manera puedo evadir la narración total, totalizante y totalitaria. Desde luego esto tiene que ver con lo intersticial, que es un espacio que a mí me parece políticamente productivo. Cuando hablo de políticas me refiero a políticas literarias.

**C.P.:** *En este contexto, ha realizado una crítica a niveles muy profundos del occidente latinoamericano y de la naturaleza humana, en gran medida desde el punto de vista de la observación y expresión de la interiorización del sistema en la psique. ¿Qué significa en perspectiva este punto de vista? ¿Hacia dónde apunta este discurso, hacia una reconstrucción del individuo, una épica, una dignidad, un “ethos”?*

**D.E.:** En verdad, hasta el momento mi gran batalla se ha centrado en la escritura que, aunque usted no lo crea, siempre está en riesgo múltiple, desde situaciones biográficas hasta situaciones de mercado. Pero más allá de esas dificultades que no son inocentes, sí me ha importado mantener la atención en torno a espacios no oficiales. Pero no se trata de “una voluntad”, sino más bien de una pulsión, de una pasión. Entonces la ética de la que usted habla radica para mí en mantenerse fiel a esas pulsiones y no aflojar ante imperativos mercantiles que pudieran afectar la escritura para llevarla a un espacio normalizador. Hasta el momento me he mantenido fiel a los diseños que mis libros van propiciando, por muy complejos o particulares que parezcan y en ese sentido, se puede reconocer en mí una cierta “dignidad”, quiero decir, libros que un último términos son fieles a sí mismos. No estoy diciendo que sean importantes o validados estéticamente, sino más bien, aludo a una coherencia. Ahora, si el conjunto de esos libros apuntara a una cierta política del

desamparo, yo, como autora, me sentiría muy orgullosa, pero la verdad es que no estoy en condiciones de evaluar mi producción literaria.

**C.P.:** *Su crítica ha abarcado más ámbitos y/o, en las recientes novelas, entrelazado sus asuntos. Ha puesto en tela de juicio los órdenes establecidos, el individuo y sus roles, la identidad latinoamericana, y cómo la ideología se introyecta en el individuo, hasta llegar a un ensayo sobre el mundo globalizado en Mano de obra. Esta novela, ¿es la consecuencia de su reflexión anterior? ¿Qué papel ocupa esta obra dentro de su discurso crítico?*

**D.E.:** Ya desde mi novela *Vaca sagrada* arrastro la problemática laboral en el sentido que los sistemas laborales cooptan el cuerpo para hacer de él un instrumento productivo. Si pensamos en este presente ultra capitalista, tecnificado y errático, es que llegué a *Mano de obra*. Sin embargo quise ejercer un mapa local, expresiones locales, adheridas al trabajo globalizado mediante tecnologías internacionales. Me interesó cómo la desarticulación de las organizaciones laborales (el sujeto obrero, las estructuras sindicales) conducían a una pérdida de discurso, que se permuta en cambio de expresiones que remiten a la esfera de un lenguaje residual conformado básicamente por “malas palabras” o “garabatos”, como decimos en Chile, y cómo ese lenguaje considerado “violento” empieza a naturalizarse y a reemplazar amplias zonas discursivas. Quiero decir que en algún sentido esta pulverización de las articulaciones laborales trae consigo otro lenguaje y a su vez promueve un nuevo sujeto trabajador, que entrega su cuerpo a las leyes, al libre mercado de oferta y demanda, un sujeto inestable que debe poner en crisis la noción de comunidad laboral, el valor de la lealtad, porque su espacio-cuerpo está amenazado. En ese sentido *Mano de obra* fue para mí una “experiencia narrativa” irónica, paródica y claro, dramática. Ocupé como referencia y memoria títulos de diarios obreros que circulaban en Chile a principios del siglo xx y que aludían a la construcción de ese sujeto. Esos diarios los utilicé como títulos de capítulos, pero a la vez como tensión crítica. Mas allá del riesgo que implicó escribir esta novela, me pareció estimulante internarme por el espacio modélico y disciplinar del super mercado.

**C.P.:** *Hay otros elementos constantes que llaman la atención, sobre todo en las primeras, que son la idea del estigma y la herida. El primer aspecto se refiere al estigma social y latinoamericano, "sudaca", mestizo; el segundo toca algo más profundo, la herida, aún antes de nacer ("el niño venía ya horriblemente herido", Cuarto mundo). ¿El estigma sería uno de los orígenes de su actitud crítica? ¿Cómo se relaciona o se distancia con el tema de la herida? ¿De qué manera, a través de su crítica, este último aspecto ha predominado sobre el estigma? ¿Desde el inicio sospechó que no habría redención para sus personajes?*

**D.E.:** En rigor, la herida está ahí, en cada uno de nosotros de manera más visible o más velada, pero también está la complejidad de la herida que se extiende de manera oblicua en el sujeto, contaminándolo. No me parece posible que esta herida sea "redimible". Más bien, lo que me interesa es hacer de esa herida una fuerza política, y de esa manera productivizarla. Lo señalo porque al politizarla podemos hablar de una herida "activa" que en un cierto sentido, remueve la noción de víctima puesto que esta herida, a su vez, puede herir. En suma, lo que quiero señalar es que al trabajar con ciertos aspectos que la cultura ha puesto en un lugar meramente "pasivo" (la sangre, la herida, el dolor, la muerte), al ser trabajados de manera crítica pueden adquirir otra tonalidad y, por eso, conseguir (desde la estética) una política más batalladora, menos resignada.

**C.P.:** *Un elemento importante es que a través de la unión absoluta con el otro, que además, es una unión letal, sea a partir de una sexualidad trasgresora, cruda, o de una unión desprovista de carnalidad, se da cierto espacio alternativo de existencia y de crítica. ¿Por qué el cuerpo como centro decodificador de un contexto opresivo?*

**D.E.:** Personalmente pienso que el cuerpo es la zona en la cual los sistemas dejan caer de manera más aguda todos sus discursos y ordenanzas. El cuerpo está así "en la mira". Por otra parte, la sexualidad ha sido uno de los campos de batalla mas perceptibles como administración de poder y muy particularmente la sexualidad femenina: control, castigo, culpa. El encuentro con el otro, entonces, es siempre ambiguo puesto que están ahí todos los rasgos de dominación. Ahora claro, uno de los encuentros más explícitos es el encuentro sexual que, junto con las eróticas,

porta también esos rasgos de dominación. El discurso romántico, promovido por las instituciones, evita dar cuenta de una sorda batalla. Es un discurso tan limitado que promueve la infelicidad del sujeto y hasta la imposibilidad de encontrarse realmente con el otro. A mí me parece que es necesario reponer literariamente esa complejidad, precisamente, para dar cuenta de la humanidad que se requiere para llegar a un encuentro verdaderamente “real”. Tal vez lo transgresivo a lo cual se alude radique en dar cuenta de la hostilidad que incuba lo humano y sus zonas ambiguas, paradójicas, incoherentes.

**C.P.:** *¿Qué tanto Cuarto mundo podría ser la alegoría de su obra ya que su escritura, su temática y su anécdota misma implican la gestación y el nacimiento de su novelística? ¿Cómo ve esa obra a la distancia?*

**D.E.:** Siempre me refiero a mis libros desde la perspectiva de lo que quise hacer más que lo que en realidad hice y por lo tanto, cada una de mis palabras tienen que ser consideradas transitorias. Porque a todo esto debemos sumar que cada una de mis novelas tuvo una energía, y esa energía fue disuelta al término de cada libro. *El cuarto mundo* fue una experiencia literaria considerable porque hasta allí concurrieron ciertas obsesiones múltiples que conjugaban lo social y lo subjetivo. En *El cuarto mundo* quise establecer la materialidad de escribir una novela, es decir, poner en evidencia lo que Marx llamaría el modo de producción depositado en la sintaxis como estructura novelística. Mirando retrospectivamente ese libro, pienso que concentró en su interior un campo técnico y conceptual de organización textual que mayoritariamente explica los lugares en los que me refugio como productora y los cuales seguramente voy a seguir frecuentando.

**C.P.:** *De igual modo, ¿qué implica Lumpérica en este nivel de representatividad, en la medida en que podría ser la irrupción-gestación del discurso de lo femenino y de la figura de la escritora en la plaza pública de la conciencia y la literatura? Al mismo tiempo, el discurso de lo femenino encuentra menor contención y por tanto desarrollo en posteriores novelas, por ejemplo, Por la patria. ¿Qué tanto en su obra se encuentra y desarrollado un planteamiento “feminista latinoamericano” y cuáles son sus bases?*

**D.E.:** *Lumpérica* fue mi primera novela e implicó para mí el desafío más radical, pues con ella “aprendí a escribir” (cuando digo esto no significa que escriba bien), y por otra parte, debo reconocer en ella

la sintaxis múltiple, afiebrada, rebelde. Quizá mas adelante empezó una cierta normalización, que por cierto lamento. En cuanto a lo femenino y lo feminista, esa pregunta me es conflictiva y en cierto modo abismal. Para sintetizar diría que si bien como ciudadana tengo una posición clara con relación a la problemática de género y estoy comprometida con todas las iniciativas que impliquen reparar las odiosas discriminaciones que rodean al sujeto-mujer, como narradora, sin embargo, permito la fluctuación de los sentidos. Nunca me ha interesado hacer una novela "feminista", lo digo como ideología simplista y simplificadora. Le tengo miedo a esos proyectos ilustrativos. Mas bien me interesa producir ciertos fragmentos femeninos, siempre tensos y contradictorios, opacos y alejados de una ideología comercial. Ya sabemos que el mercado y su inteligencia se ha apoderado de la categoría de género y muy particularmente, el mercado editorial privilegia comercialmente aquellas producciones donde se reivindica "la mujer" o "lo femenino", y de esa manera se generan escrituras de mujeres destinadas a ser adquiridas por mercados de mujeres. En principio no está mal. Sin embargo, la literatura es un quehacer simbólico, político, estético que produce pensamientos críticos y subjetividades particulares. Es un campo donde lo que está en juego es la escritura misma y dentro de la escritura, junto a otras problemáticas, lo femenino y lo masculino en tanto categorías culturales. Pero el mercado esencializa lo femenino y lo biologiza al unir de manera lineal autor y obra. El mercado ha establecido una categoría: literatura de mujeres, y por lo tanto se forma un campo binario, por un lado literatura y por otro, literatura de mujeres lo que implica algo subsidiario, menor; de esa manera, lo que se entiende por literatura de acuerdo a la operación que hace el mercado continúa el poder de los hombres, y ésa es la trampa. Debido a esta impresionante operación habría que repensar lo que se entiende por feminismo y literatura para evitar así entrar en el juego que el mercado propone, puesto que ya se apropió y debilitó un tema tan político y trasgresor como era la analítica feminista.

*C.P.: Las novelas de su primer periodo están escritas desde el yo y, además, posiblemente, tengan un nutrimento biográfico; además, por lo menos en dos de ellas. Cuarto Mundo y Vaca..., la novela misma la gestación de la novela y de la figura del escritor en la autora. Posteriormente, se observa mayor amplitud en las voces y la autora desaparece. ¿Por qué esa necesidad de dar voz al proceso escritural y a la autora?*

**D.E.:** Ocupé la primera persona de manera preferencial aunque claro en *Lumpérica* y en *Por la patria* existen pasajes narrados en tercera persona. Siempre me ha interesado la materialidad de la escritura, digo, interceptar de alguna manera el flujo ficcional. Desde otra perspectiva también me interesa jugar con la visión de autor narrador y personaje, en suma, todas esas categorías se refieren y habitan el territorio fronterizo y móvil de la ficción. En realidad, lo “real” que originó la novela está siempre torcido y retorcido por la ficción narrativa. Podría decir que la elaboración narrativa pudiera tener ecos biográficos o experienciales pero, básicamente, hay que considerar el simulacro que distancia y se distancia de lo “real”. Pero básicamente el gran problema siempre ha radicado en las estructuras, en las vueltas y revueltas que se pueden hacer con ciertas matrices. Pero claro, no está allí mi vida, aunque sea meramente en los años concretos de escritura independientemente que acuda a memorias propias o ajenas siempre y cuando resulte pertinente para el texto. Para terminar me gustaría señalar que la primera persona, “yo”, siempre la he considerado social, histórica, filiada a una genealogía individual y colectiva.

**C.P.:** *Usted tiene que ver con una disidencia ética en su más amplia expresión. Vivió la dictadura y realizó una literatura crítica, y una serie de actos artísticos radicales de tal modo que se ha creado un mito. ¿Cómo fue el mantener una integridad artística en esos momentos? ¿Cuál es su visión al respecto, en la actualidad?*

**D.E.:** Si hubiese un mito habría que mantenerlo precisamente para precaver esa parte ritualista que sustenta. En todo caso, en esos años alucinantes y quizás alucinados fuimos muchos los que luchamos por pensar y por hacer. Después la vida llevó a la gente hacia sus propios espacios. Pero básicamente los integrantes del grupo CADA en el que yo participé siguieron con sus prácticas artísticas: Lotty Rosenfeld en el área visual, Juan Castillo, ahora en Suecia, continúa con su trabajo visual, Raúl Zurita, poeta, y yo misma, escribiendo.

**C.P.:** *Por otra parte, usted se ha mantenido al margen del mercado y del estrellato literario, su obra no es difundida como debiera, y sin embargo, es una de las escritoras latinoamericanas más estudiadas en Estados Unidos. Al mismo tiempo, no se considera estandarte de nada y mantiene una actitud crítica pero temperada*

*frente a los discursos del poder cultural en su país. ¿Cómo se ha sostenido en esta actitud? ¿Cómo es percibida por la crítica oficial y el estrellato literario, sobre todo el femenino (Isabel Allende, Marcela Serrano) en su país y viceversa, cómo percibe estos fenómenos? ¿Qué opina sobre el reconocimiento en otros países de su obra?*

**D.E.:** Desde muy temprano mi mundo se cerró sobre lo literario; de hecho, estudié literatura, hice un posgrado también en literatura, mi vida laboral se ha desarrollado en ese campo como profesora también de literatura, y durante largo tiempo organicé talleres literarios. Hasta la fecha he publicado mas de diez libros, entonces tengo una relación quizá demasiado intensa e invasiva tanto con el hacer literario como con lecturas múltiples. En ese sentido mi interés se ha centrado en la posibilidad de establecer una determinada política literaria, pero claro esa política radica en la propia escritura y en el desafío y el riesgo que implica escribir. Cuando alguien se inserta en esas zonas, la parte social de la literatura queda, en cierto modo, al margen. Por supuesto considero estimulante los gestos de recepción y sin embargo la energía está en otra parte. Personalmente nunca he pensado en términos de éxito o fracaso de acuerdo a las calificaciones del mercado, como tampoco de un juicio inespecífico que pudiera provenir de listas de ventas u otras mediciones. Al revés, en mi caso, esas instancias son perturbadoras. Batallo en los sistemas productivos, quiero decir en el cuerpo a cuerpo con la escritura. No escribo para el “reconocimiento” porque de verdad, considero que hay una distancia entre las obras y yo misma, mis libros tienen energías particulares que les pertenecen a ellos. En ese sentido también es que no me siento ni victimada ni lesionada en ningún aspecto ni por la crítica ni por la recepción de mis textos. Al revés, me siento en cierta forma privilegiada de haber escrito algunos libros de acuerdo a parámetros particulares con un alto grado de libertad, aún de mí misma. Me parece que el sistema, de manera inteligente e interesada, repite como en el cuento de hadas de estribillo: “espejito, espejito, quien es la más bonita”: quiero decir, trata de enfrentar a mujeres contra mujeres. Pienso sinceramente que mi proyecto literario es distinto al de Marcela Serrano y al de Isabel Allende, no estoy diciendo que el mío sea mejor o más válido, sino que estoy insistiendo en la diferencia.

**C.P.:** *¿Podría hablarnos acerca de su experiencia como agregada cultural en México?*



**D.E.:** Viví en México entre los años 1990-1994. Fue la primera vez que radiqué fuera de Chile y fue una experiencia importante. Salí después de 17 años de dictadura en el país, entonces fue liberador. Mi encuentro con México fue decisivo por su diversidad cultural, por sus paisajes y su pluralidad étnica. Tuve la suerte de conocer parte de los más connotados intelectuales y escritores mexicanos que me acogieron muy bien y de los cuales aprendí mucho. Me interné en un norte Latinoamericano y de esa manera mi perspectiva se modificó y se amplió. También en México escribí tres libros. Fue un tiempo en todo sentido productivo y positivo.

# **RESEÑAS**



**María Mercedes Andrade.** *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo.* Cranston, RI: Ediciones INTI, 2002.

Ask a literary scholar who is not a Latin American specialist to name several Latin American authors, and chances are that they may be able to list Borges and some of the “Boom” writers, including Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, and of course, Gabriel García Márquez. Ask them to name another Colombian author, and chances are that they’d be stumped. (Though to be fair, I doubt that they could name another Argentinian, Peruvian, Mexican, or Chilean writer, either.) Ask them to discuss the above-mentioned writers in any sort of social, political, or historical context, and they would stare blankly. Ask them to discuss these novels as part of or within a national movement, and they would probably turn and walk out the door. Too often, though, this is how novels are discussed. Here, however, María Mercedes Andrade attempts to a) uncover a forgotten, or under-examined, Colombian literary subgenre, and b) analyze the novels of this movement within Colombian social, political and literary history.

In this new study by María Mercedes Andrade, *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo*, she undertakes an examination of a subgenre of the novel, the Novel of Violence. According to Andrade, the theme of violence in the 20th-century Colombian literature has a long and storied past, and the categorization of the Novel of Violence pertains some 74 novels, written between 1951 and 1972, and which represent the wave of violence in Colombia between 1946 and 1965, which left some 200,000 citizens dead. While many sociological, historical and political examinations of the period have been written, very little has even been written regarding the literary representations of the time. Here, Andrade selects five novels, all of which were written after 1948 (the date of Jorge Eliécer Gaitán’s assassination) in order to arrive at an understanding of Bogotá and its inhabitants during el Bogotazo, the period of violence and upheaval which followed the assassination. The five novels include *El 9 de abril* by Pedro Gómez Corena (1951), *El día del odio* by José Osorio Lizarazo (1952), *Los elegidos; el manuscrito de B. K.* by Alfonso López Michelsen (1953), *Viernes 9* by Ignacio Gómez Dávila (1953), and *La Calle 10* by Manuel Zapata Olivella (1960).

Andrade divides her study into four chapters, which develop a narrative that works from the social and political history toward the literary representations of it. In the first chapter, then, she examines the racial characteristics of the occupants of a static, hierarchical society. According to conventional analyses, the State assumes the role of mother, a metaphorical “social uterus,” and has the function of creating ties among its members. Nevertheless, there is also a separation of members, a division into those who run the State and those who belong to the “anonymous mass” which supports the State bureaucracy. This division can function as long as there is a belief that everyone has access to the common good, perhaps not immediately, but eventually. Once people realize that the promise is a false one, the narrative of the Nation-State enters into a “credibility crisis” (10). The Novels of the Bogotazo examine this crisis from many different angles. While the narrative of the “metaphorical mother” functions when the notion of a common bond exists, which the State would reinforce. However, this is not the case in colonial Colombia, when the country was primarily agrarian, and the many regional differences, the racial heterogeneity, and the lack of nationalist cultural projects all contributed to the fragmentation. The notion of the nation in Colombia – and Latin America, is generally the invention of the wealthy, white elite, and conforms more to their economic and political interests than to any notion of common good. During the War of Independence, one of the fundamental elements was the notion of ethnicity, and division along racial lines became more important, and this division became even more visible during the civil wars of the 19 century, and again during the violence of 1946 and beyond.

Here Andrade turns to the Novels of the Bogotazo, which render visible the clash between the political ideals of the “social uterus,” which reflect the survival of long-standing tensions within the national community. The Novels of the Bogotazo do not necessarily subscribe to the ideological project of a “national consensus and unification” but rather tend to report – and sometimes aid – the collapse of the social matrix (12). Andrade challenges the notions of critics Timothy Brennen and Doris Sommer, who argue that the narratives of novels are linked to the construction of a national identity. Instead, Andrade argues that the Novels of the Bogotazo represent the opposite, the rupture of the unification process (14). The fragmentation of Colombian society, as represented in these novels, can be expressed in two fundamental concepts: race and language.

In the second chapter Andrade examines how, in the Novels of the Bogotazo, the authors represent a particular vision of the city of Bogotá, divided by “unresolved tensions” (23). The division emerge in the novels as tensions between public space and private space. For a long time in Colombian history, public men had the responsibility or role of guiding the generally uneducated public. This paternalistic vision of society perpetuated the division between the two groups.

"To maintain this hierarchical division, they established a clear separation between the public of the plaza, from which they defined the nation's destiny, and the private space, wherein politicians differentiated themselves from the general public they governed" (24).

The 1920s brought great economic prosperity to Colombia, which also brought a great influx of inhabitants to Bogotá. These "rapid economic and social transformations" (25) produced increasing conflicts between the elite and the public.

In examining these conflicts in the Novels of the Bogotazo, Andrade argues that the narrative content represents the spatial ruptures, and that the narrative form recreates the disjunctions and tensions among the inhabitants. Instead of representing the public space, these novels are often preoccupied with interior spaces, enclosed spaces which imprison the characters. For example, *El 9 de abril* deals almost exclusively with interior spaces, employing instead descriptions of banquets and parties, the spaces of the elite. When the masses leer at them as they pass through the public space, it is "an interruption of their privacy" (29). This conflict simultaneously foregrounds the difficulties in forging a national identity, as the costumes of the participants in the "Interamerican Conference" gala ball demonstrate. The elaborate costumes valorize and mythologize the general public, and especially the indigenous elements, but in reality, the politicians disdain the public when it infringes on their space. While Gómez Corena justifies this division in *El 9 de abril*, López Michelsen "denounces it" (31) in *Los elegidos*. By narrating the novel from the perspective of a Lutheran from Germany, López Michelsen assumes the critical distance to call into question social practices. The narrator, B.K., cannot understand why the ruling elite continue to turn their backs on the rest of Colombian society. However, the novel *El día del odio* by Osorio Lizarazo complicates the spatial division of the previous two novels by suggesting that the public space is not the free space wherein the public can move at will, but rather a menacing space which threatens those who enter it. Furthermore, the interior spaces are also dangerous. What the novel argues, then, is that certain "undesirable" elements should be kept from the city. In all three novels, however, it is apparent that "notions of exclusion" are central to the creation of a national identity (40).

The third chapter Andrade uses the Novels of the Bogotazo, along with biographical texts, historical analyses, and public speeches of Gaitán to examine the "figure of Gaitán" (41). Even though he came from such meager life, he did come to hold a number of powerful positions, including Mayor of Bogotá and, eventually, ran as a presidential candidate and emerged as an emblem of change, as someone who would unite the country and "abolish" the "oligarchy" (42). So, while he had the qualifications of being from the people, he also had gained access to power via his studies and accomplishments. However, in *El 9 de abril*, Gómez Corena does not

represent Gaitán as a man of the people, but rather as a member of the bourgeoisie, locked away in the interior of his luxurious study, and his allegiances to the ruling class. And while Gómez Corena acknowledges the merits of Gaitán's rise from humility, López Michelsen is less sympathetic. The image of Gaitán which emerges in this novel is far from "being a true member of the people, and is, on the other hand, one of a social climber intent upon entering high society and mingling with it" (46).

Andrade then turns from the fictional representation of Gaitán, toward the public speeches he made, studying his "vocabulary, pronunciation, tone, and form of his discourse" (50), in order to understand the ways in which his public discourse both separated him from the masses and enabled him to serve as an educator to the masses. He consciously employed the language of the people, filled with slang and vulgarisms, in order to reach them more effectively. In analyzing a June 21, 1946 speech, Andrade demonstrates how Gaitán employed language in a specific way in order to produce a sense of unifying identity among the masses. She suggests that Gaitán's oratory style was well-suited to a largely oral audience, and while literates may have found him simplistic and repetitive, semi-literates recognized him as one of their own. In addition, the relationship between body and language is also important for Gaitán, not just in his manner of speech and intonation, as well as his physical appearance. He always wanted to emphasize his indigenous features and his dark skin, all of which brought home his oratorical point (59).

Finally, the fourth chapter examines the significance of the death of Gaitán and the April 9th rebellion into a reflection of the city and the nation, and in particular how the historical event is represented in four novels. Through careful readings of *Viernes 9*, *El día del odio*, *Calle 10* and *9 de abril*, Andrade demonstrates how the authors of these four novels represent the Bogotazo as "an unfulfilled dram" (73), a calculated political plot to perpetuate the disenfranchisement and repression of the underclass (74), "the promise of the future, revolutionary nation" (79), and attempt by communists to de-stabilize the country and an opportunity to return to a hierarchical and classist rule of law (83).

Andrade's book is an important contribution to the study of Colombian literature, to be sure, but also to literature, in general. While she positions these novels within the context of Colombian history and politics, she sheds light on a body of work too little studied, and also refutes prior models of literary analysis which overlook or collapse fundamental differences (Timothy Brennan and Doris Sommer). For this reason, *La ciudad fragmentada* contributes a careful model of literary analysis which is firmly grounded in the historical, social, political, and literary contexts.

**Ritch Calvin**  
SUNY, Stony Brook

**Zélia M. Bora. *Naciones (re)construidas: política cultural e imaginación*. Valladolid, Universitas Castellae. Colección “Cultura Iberoamericana”, 10. 2002.**

En este trabajo, Zélia M. Bora, que es profesora de literatura latinoamericana en la universidad de Joao Pessoa, Brasil, propone un estudio del sujeto marginal dentro del contexto histórico de reflexión sobre la identidad nacional a principios del siglo veinte en América Latina. Más específicamente, Bora plantea un diálogo analógico entre textos que examinan la situación de sujetos periféricos tanto en Perú como en Brasil a través de una lectura de *Los ríos profundos* de José María Arguedas y *Macunaíma* de Mario de Andrade. El ensayo examina el contexto de cada obra, analiza los aspectos principales del sujeto marginal y diagrama las conexiones temáticas e ideológicas de las dos obras. Desde el ámbito de los estudios culturales, Bora presenta un estudio global que tiene en cuenta la obra dentro de un contexto cultural específico de escritura e intenta proponer una lectura del Otro observada en el ámbito mismo de sus condiciones marginales.

De este modo, el libro se centra en las condiciones que rodean a la escritura de estos textos y se enfoca en la manera en que se representa la diversidad social en un momento de modernización de las ciudades latinoamericanas, reflexión ideológica sobre la unidad nacional y conformación del concepto de identidad en estas naciones. Dentro de este contexto, la autora explica que la condición marginal del sujeto latinoamericano supone dos aspectos: en primer lugar arrastra la carga y las tensiones propias de su condición colonial y, en segundo lugar, aparece circunscrito a categorías como el mestizaje, impuestas por las elites con el fin de perpetuar el *statu quo* sin tener en cuenta la individualidad y las particularidades de la diversidad racial y social que conforma la nación.

En su estudio de *Los ríos profundos*, la autora propone entender el texto desde el complejo momento en que confluyen la modernización de las ciudades peruanas, los conflictos entre diferentes clases, los movimientos migratorios a la ciudad y otros fenómenos importantes a la hora de entender la escena peruana de la época. Se destaca su



comentario acerca de la importancia de la inclusión de la ideología marxista tanto desde una perspectiva literaria como económica dentro del contexto cultural peruano. Así como su estudio crítico sobre el indigenismo. En esta valoración del indio se observa una estrategia política que deriva en una definición diferente de la nación, explica la autora. Dentro de esta historia de la escena cultural del Perú, Bora examina la figura de José Carlos Mariátegui y el impacto de su trabajo como intelectual al exponer sus opiniones y visiones sobre la cultura peruana y su literatura. Asimismo, Bora explora la figura de Arguedas como escritor político y las relaciones entre su estudio del mundo andino y su propia biografía.

En el caso del Brasil, la autora estudia las diferentes tesis que existían con respecto a la identidad brasileña y sus rasgos más particulares en el momento en que Andrade escribe su obra. Dentro de esta reflexión acerca de la identidad del Brasil, Bora comenta las obras anteriores del autor y observa una cierta evolución en la reflexión sobre la nación. Uno de los temas abordados por la autora en el libro es el espacio de la ciudad representado en la obra de Andrade que - como símbolo de la modernidad - expone también una serie de sectores marginales en que se pierde la individualidad. La autora destaca la importancia de la calle como lugar de enunciación de esta periferia que expresa una tensión simbólica entre el habla y la escritura en la obra. A través de un análisis de las ambivalencias y paradojas encontradas en el texto, Bora propone a este texto como una nueva manera de estudiar el sujeto descentrado y una perspectiva de nación vista desde la alteridad. La novela *Macunaíma* es analizada por la autora como un contra-discurso estético que denuncia la exclusión de los márgenes dentro del proyecto nacionalista de las elites. El acto del narrar se transforma entonces en el instrumento principal en la construcción de la identidad del sujeto marginal, afirma Bora.

Además del análisis de los contextos culturales de cada obra, la autora intenta crear puntos de unión entre los dos proyectos creativos. Establece que son escritos transgresores, políticos, y que restauran la perspectiva del Otro en el espacio nacional. Asimismo, la caracterización y reflexión respecto del concepto de mestizaje une a ambas obras dentro de un proyecto común que se opone y critica el modo de ver el mestizaje como una uniformidad que opera desde las elites. En este contexto, la autora observa que los textos de Andrade y Arguedas reflexionan sobre la particularidad de los márgenes no integrados construyendo escritos fracturados que intentan subvertir los relatos tradicionales al desestructurarlos. Además, los textos critican la modernidad y muestran también “[...]una crítica a la concepción cartesiana de la unicidad del sujeto/autor como fuente de consciencia y autoridad”. (10)

Así, según Bora, ambos textos aseguran una nueva orientación en el estudio del Otro al convertirse en contribuciones ficcionales que intentan llenar un vacío representacional al trabajar el tema del sujeto marginal. Su monografía, breve y bien documentada, elabora buenos puntos de entrada a la lectura de estos textos fundacionales de la cultura latinoamericana, otorgando importantes claves para entender la complejidad cultural desde la cual emergen.

**Dánisa Bonacic**  
Brown University



**Joset, Jacques: *Hacia una novelística puertorriqueña descolonizada: Emilio Díaz Valcárcel*, Vervuert: Iberoamericana, 2002. 170 páginas.**

El valor crítico de esta publicación no sólo radica en la reflexión inteligente de un conjunto literario provocador, sino que, es el primer estudio dedicado enteramente a la novelística del escritor puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel (n. 1929). Para Joset, adentrarse en las historias y los personajes novelescos de estas obras resulta ser un ejercicio en el que se enfrentan las distintas versiones de la modernidad puertorriqueña sumida en la fragmentación del individuo, publicidad y la neocolonia. Además, según lo explica Joset en su introducción, el terreno es más que fecundo. La obra literaria de este autor ha tenido hasta el momento una atención mas bien limitada si se toma en cuenta la riqueza de sus propuestas. Apartándose del formato rigurosamente académico, este “ensayo” es el afortunado resultado de una labor pionera dirigida a la exploración y justa valoración de este corpus literario. Sin duda este estudio ofrece un análisis sólido en el que se reconocen los múltiples méritos de cada una de las novelas y las posibles lecturas de una obra que debe ocupar un sitio prominente en las letras caribeñas.

El trabajo se divide en ocho capítulos en los que se recorre de forma cronológica el conjunto narrativo del escritor, exponiendo de forma continúa los elementos más importantes que sirven de eje común a la estética de Díaz Valcárcel. Esta organización no es gratuita, la obra estudiada facilita este hilo conductor. Esto es porque un rasgo que se destaca en la novelística de Díaz Valcárcel es la regla autoimpuesta de conservar la correspondencia entre la historia narrada y la época de su composición. De este modo, es más factible reconocer los cambios ideológicos, las transformaciones estéticas y las formulaciones técnicas del autor que pormenoriza Joset en su análisis temático y teórico.

Temas “obsesivos” como la enajenación del sujeto puertorriqueño colonizado como consecuencia de los estragos del consumismo, la problematización de estados lingüísticos vacilantes y la situación opresiva del intelectual/escritor dentro de un entorno social “asfixiante” son algunos de estos hilos conductores del conjunto narrativo. Nota Joset que los

epígrafes juegan un rol importante en las novelas ya que anticipan la estructura temática de las mismas. El análisis que nos ofrece Joset tiene un soporte teórico suficiente para profundizar en la lectura sin dejar de ser exhaustivo. Además de esto, se establecen conexiones con obras de otros escritores como Luis Rafael Sánchez, Luis Palés Matos o René Marqués sin constituir un estudio exclusivamente comparatista. Según lo explica Joset, lo esencial en el caso del autor es que “la autoreferencialidad constituye el diálogo más importante”.

El primer capítulo de este estudio, “El puertorriqueño sin propiedades” trata sobre la primera novela publicada en 1966 que lleva por título *El hombre que trabajó el lunes*. Según Joset, en la misma se evidencian varios elementos que denotan “el precio narrativo” propio de la primera novela. La semántica que da soporte más bien romántico al relato es una de las razones que Joset utiliza para adjudicarle este carácter iniciativo al texto. Sin embargo, ya se esbozan elementos que luego se trabajan de forma más compleja como las críticas -todavía sutiles-, sobre el impacto de la publicidad y la reflexión sociolingüística. En este texto, juegos entre binarios como *luces vs tinieblas* denotan su estructura tradicional. Se dramatiza con la “normalización” de la rutina diaria del protagonista, Gustavo, lo que en el fondo implica simbólicamente su proceso de enajenación. La novela muestra el panorama general en la isla cuando acaecieron los grandes cambios socio-económicos surgidos a raíz del establecimiento del Estado Libre Asociado, situación a la cual aludirá Díaz Valcárcel en muchas otras obras con gran crudeza y cinismo. La voz ideológica del autor tiene demasiada presencia todavía pero contiene los “recursos del lenguaje figurado” para recrear la realidad, uno de los dones narrativos que reconocen tanto Joset como el propio autor según lo ha manifestado.

En “Los recursos del puertorriqueño dócil” se discute la novela *Inventario*, la cual muestra mayor complejidad en su estructura. Los juegos temporales representan la parte más interesante ya que las alteraciones cronológicas producen unidades narrativas que gozan de autonomía. En algunas ocasiones se producen juegos de simultaneidad, lo que muestra indicios de la modernización estilística del autor. Sin embargo, la soltura con los experimentos narrativos todavía está sujeta a un poderoso sustrato ideológico que en momentos domina la narración. El Dr. Meléndez, médico de Germán, representa esta fuerza intelectual que brindará por medio de sus sermones las herramientas para que este sujeto “dócil” despierte de su letargo socio-político. El consumismo aparece también, esta vez mediante la fijación de Germán con las vitrinas de la ciudad y los anuncios televisivos. Germán realiza un “acto de concientización” por lo que decide renunciar a la empresa norteamericana para la cual trabaja aunque -a nivel moral- ya no puede escapar de esa condición terrible de cómplice traidor. Aquí se recrea la agonía de la *diglosia* impuesta por la situación de coloniaje cultural y

lingüístico. La enumeración resulta ser un recurso sumamente eficaz que irá cobrando más fuerza en futuras novelas. En este texto se va dibujando la brecha cada vez más distante entre el intelectual comprometido y el ciudadano sometido al sistema sin mayores cuestionamientos.

En “Figuraciones del novelista sofocado” se propone *Figuraciones en el mes de marzo* como una de las novelas más desatendidas de la literatura caribeña de los setenta. Publicada en 1972, su composición corresponde a un traslado que hiciera el autor a Madrid. Propone Joset, que la obra sea estudiada más desde el ámbito de la ficción en vez de retrato novelizado del autor en crisis. En este texto hay una ruptura con la realidad cruda recreada en las obras anteriores, una “apertura a los experimentos estructurales” en el que “el motivo antes muy discreto de la asfixia se convierte aquí en núcleo semántico”. La clave de este texto es el exceso de realidad, que se cuela en todas las *figuraciones* del protagonista Eddy, hasta el punto de que cada objeto o situación cobra “una esencia caótica en su conciencia”. La sensación de asfixia se inicia con el tema del encierro físico de Eddy que da paso a todo tipo de metáforas. El encierro se convierte “en una tentación de vacío estéril que protege a Eduardo contra el “exceso de realidad”. Es una *figuración* sobre “el escritor fracasado enfrentándose con su propio estado psicótico” nacido en el ambiente sofocante de la isla. En la lógica de este texto, la proliferación de discursos aplastan más que las opresiones mayúsculas como el coloniaje o el consumismo. El desgaste o la asfixia se da en el nivel semántico. Joset prefiere destacar en esta novela “la estética del deterioro y del desgaste”, el exceso discursivo y dialectal como agentes de una “entropía”, constituyendo esto una interesante reapropiación de las vanguardias por el hecho de no hacer lo cotidiano más noble sino más caótico.

“Niuyol, niuyol” trata sobre *Harlem de todos los días* (1978) novela en la cual se reconstruye una nueva Babel norteamericana del siglo XX. Se realza el “poder performativo de la palabra” por la intercalación de repertorios discursivos. Aquí la reflexión última es sobre el mismo lenguaje, “se ficcionalizan las arbitrariedades del signo sin dejar de traslucir una “realidad nacional”. Hasta cierto punto se hace una parodia del acto incompleto de la comunicación, no por falta sino por abundancia de lenguaje(s). No es sorpresivo que esta novela, se nutra de todas las transgresiones e incorrecciones lingüísticas posibles. Hay una reflexión un tanto distante del fenómeno del “Spanglish” que no supera el comentario de índole más global. De los efectos culturales que se producen en estos desplazamientos geográficos se pasa a temas como el de la identidad: “de la transculturación a la identidad en crisis hay una línea muy fina”. Se puede conectar este contexto urbano y precipitado con la “asfixia” del texto anterior, sin embargo, aquí se ubica no en un plano individual sino colectivo. El protagonista principal es la lengua, el protagonista Ale, un puertorriqueño políglota que encarna el mestizaje lingüístico, cultural y filosófico posee

una intelectualidad desbordante y desafiante. Curiosamente, éste decide narrar sus vivencias a un escritor de nombre Zaid Lecráclav (anagrama del nombre del autor), en el que se propone la introducción de éste dentro de su ficción sin poder resistirse a la idea de ser parte de esta Babel moderna.

En “Los disparates de Yunito” se ahonda en las complejidades del “héroe lamentable” del protagonista de *Mi mamá me ama* (1981). Lamentable porque vive en un estado de ignorancia y falacia absoluta. En esta novela la denuncia social se filtra magistralmente por medio de la ironía, del humor y la burla. El protagonista reproduce en un diario que le encomiendan a modo de terapia, la crónica de una vida llena de falsas construcciones mentales sobre su familia, su cultura y su historia. Este texto es la respuesta formal de Díaz Valcárcel a otro escrito por Oscar Lewis (*La vida: una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza*) que tanta polémica causó en círculos intelectuales puertorriqueños. En general, es este héroe un niño malcriado, vanidoso, lleno de prejuicios y clichés sociales e intelectuales, máximo embajador de la aculturación. La falta de capacidad para reconocer sus instintos sexuales todavía ligados sospechosamente a la madre es paralela a su incapacidad de reconocer su verdadera cultura y origen. El final del texto está marcado por un desplazamiento del punto de vista narrativo, “se pasa de la saga de una familia ridícula al lenguaje popular con sus modismos graciosos y su desenfado”. La imposición de la lengua española en el discurso básico es la revancha, posiblemente la única, del colonialismo puertorriqueño.

En “Ésta es una obra de ficción” se explora *Dicen que de noche tú no duermes* (1987) en la cual se oponen dos personajes que establecen una dialéctica entre la ironía amarga de un intelectual, Jaime, y las propuestas aparentemente ingenuas de Marisa. El título, que es el verso de un bolero, sirve de signo referente que junto al enunciado sobre el carácter ficcional del relato anticipan la estructura. Otro referente importante es el género popular de la telenovela, modelo que se imita en el recuento de vidas particulares que se recrean en el relato, el ámbito con el que se asocia a Marisa. Se remite a una subcultura de “revista de corazón” desde la cual “se fraguan aproximaciones de índole éticas a la vida cotidiana”. Los enunciados en esta novela se nutren de todo referente posible de cultura masiva como la televisión y la radio. Jaime es el intelectual venido a menos quien a la vez que está consciente de su estado desvalorizado, hace alardes de sus conocimientos frente a personajes más sencillos como el de Marisa. La distancia entre él y Marisa produce colisiones en las que al final se destaca la aparición de una nueva cultura popular caribeña, que se basa precisamente en esta cultura popular moderna. El autor vuelve a figurar como mención en su novela, en la que se patenta ya su creación literaria como una intertextualidad continúa.

La séptima novela discutida en este estudio, *Taller de invenciones*

(1992) “es un texto de ficciones con aperturas metanovelescas”. Trata sobre las dinámicas surgidas en un taller de redacción y los distintos textos que se producen en el mismo. El encargado, Alfredo, es un escritor venido a menos, estéril física y literariamente. Hay muchas conexiones con *Dicen que de noche tú no duermes*, uno de los dípticos que identifica Joset en la obra de Valcárcel. Las referencias se cruzan constantemente, lo cual destaca como la autotextualidad, “sistema intertextual interno que vincula las obras de un mismo autor”. La falta de inspiración de Alfredo refleja el alejamiento y la situación crítica del oficio del escritor en Puerto Rico.

En “Figuraciones de un poeta roto” se establece otro díptico entre *Figuraciones en el mes de marzo y Laguna y asociados* (1995). Según Joset, ambas novelas de alguna forma representan el arrinconamiento del escritor y el intelectual profetizando el silencio como única salida. El protagonista Greg trabaja para una agencia publicitaria, en sustitución de su faceta de creación artística-literaria. Aquí se representa literalmente el espectáculo de las maquinarias que han desbancado el acto de la creación libre. Un ex-profesor y ex-poeta ahora reduce sus capacidades para crear estribillos simplones y seductores para el adormecimiento de la masa. Hay una confrontación tristemente desigual en este texto entre el lenguaje poético y el publicitario.

La publicidad figura como un agente silencioso que gesta la transformación degenerativa de la sociedad puertorriqueña en la cual se imponen los nuevos valores del “american way of life” y la aculturación lingüística que sigue como consecuencia de procesos de asimilación incompletos. Las consecuencias del ritmo de vida y el bombardeo de estos valores han afectado profundamente el rol del escritor. Esta circunstancia probablemente vivida en carne propia por el autor, rebasa el nivel confesional para ficcionalizar y hacer propuestas originales sobre los cambios profundos que afectan al escritor a finales del siglo XX.

Una de las cosas que quiere destacar Joset es que el ejemplo del escritor en crisis invocado por Díaz Valcárcel se circunscribe inicialmente a la realidad puertorriqueña por razones más que evidentes. Esto no quiere decir que la obra debe estigmatizarse como “localista”, ya que supera por mucho este nivel. La obra de este autor merece un espacio más significativo; a tales efectos, Joset da un paso firme con esta publicación.

**Thais Diaz-Montalvo**  
Brown University





**Rafael Gutiérrez Girardot. *Nietzsche y la filología clásica / La poesía de Nietzsche*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2000.**

La presencia de Rafael Gutiérrez Girardot en el ámbito de la crítica literaria hispanoamericana ha sido insoslayable por varios decenios. La razón, con todo, no debería reducirse sólo a un conjunto de ideas eficaces que han iluminado diversos campos argumentativos —desde la gestación de la figura del intelectual durante el siglo XIX hasta las circunstancias sociales y mentales que posibilitaron la aparición del modernismo; desde la amplia cuestión de la facilidad con que nuestra cultura sacraliza a ciertos individuos hasta el análisis minucioso de textos como *La vorágine*—, sino que también habría de verificarse en la creación de una “voz” mediante la cual ese pensamiento acerca de las letras delata fidelidad profunda y respetuosa a la revelación estética. Me refiero a lo que Gutiérrez Girardot mismo destacaba en Alfonso Reyes para contrastarlo con otros críticos o teóricos menos convincentes: “su conocimiento [literario] es la sustancia de su praxis literaria”. Esa conjunción de saber y voluntad de expresión es lo que hace de su labor, además de intelectualmente memorable, fidedigna: podemos *creer* en el crítico incluso si alguna vez no concordásemos con él; podemos *creer* porque poco antes de la comprensión percibimos en sus escritos el entusiasmo y la celebración de la lectura —goce que se extiende al acto de escribir.

La reedición reciente de *Nietzsche y la filología clásica*, ensayo aparecido originalmente en 1966, acompañado ahora por un escrito inédito, “La poesía de Nietzsche” y por la traducción que hace Gutiérrez Girardot de “Homero y la filología clásica”, lección inaugural pronunciada por el filósofo alemán en el Aula del Museo de la Augustinergasse de Basilea (1869), confirma la continuidad y la coherencia interna de la obra ensayística del colombiano. De las sensibilidades periodísticas lo aparta una reconcentrada exploración de temas que no se supedita a la novedad ni a las modas; de las insensibilidades universitarias o las académicas lo distingue un ánimo de polemista que no duda en recurrir a una “elocuencia del martillo” de abolengo acaso nietzscheano.

Precisamente en esa confabulación de un objeto de estudio y una práctica que surge de lecciones aprendidas en él radica uno de los atractivos de este volumen; atractivo al alcance de quienes se acerquen a sus páginas dispuestos a aprovechar la oportunidad que ellas ofrecen: la de hacer una lectura dual en la cual se concrete tanto el género no literario de la monografía filosófica como el plenamente artístico del ensayo. Si por una parte hallamos un examen concienzudo de la discusión de Nietzsche con la filología clásica, enfrentamiento que desembocará aparentemente en un simple divorcio pero que consiste, más bien, como arguye Gutiérrez Girardot, en la fundamentación de una trayectoria futura, por otra, el reconocimiento de la génesis “letrada” del filósofo, su condición inicial de “amante de las palabras”, podría explicar el talante creador de sus libros y los libros de quienes distingamos como sus seguidores. Este es el caso, ni más ni menos, de *Nietzsche y la filología clásica / La poesía de Nietzsche*.

La raigambre al menos parcialmente nietzscheana de la prosa de Gutiérrez Girardot empieza a advertirse en la elaboración continua de un semipersonaje caracterizado por un tono. Aunque la especificidad narrativa de un Zaratustra no se manifieste aquí, la cristalización de un “estilo” y su persistencia basta para recategorizar al ensayista como entidad discursiva. Pienso en lo que la nota de solapa de esta edición denomina “estilo mordaz sustentado en el rigor filosófico”: gracias a ambos, es decir, a la mordacidad y al rigor encarna un hablante que Gutiérrez Girardot ha ido construyendo durante años. Uno de los hábitos más rápidamente identificables de ese sujeto consiste en una especie de conceptismo analítico en el que una sola imagen asombrosa lograda por asociaciones a primera vista incongruentes sintetiza lo que a otros comentaristas les tomaría varios párrafos de lucubraciones. Así, la teoría literaria actual se describe como “filosóficamente anémica” (p. 129); *La sociedad abierta y sus enemigos* de Karl Popper está lleno de “leves, pero influyentes suspiros filosóficos” (p. 130); y ciertas interpretaciones estatales de Marx pueden considerarse su “versión esclava y burocrática” (p. 131). Pasajes enteros de este volumen se estructuran gracias a esos chispazos donde la escritura es frecuentada por lo aparentemente imposible desde un punto de vista crítico conservador o pacato —aludo a la alianza que en la pluma de Gutiérrez Girardot se establece entre la intuición, la caricatura y la capacidad para obtener una consolidación apotegmática del juicio:

No es improbable que tanto el nuevo lingüista como su hijo natural, el nuevo “-ista” (postestructuralista, deconstruccionista, etc.) reflejen y correspondan a una versión peculiar de la democracia de post-guerra que garantiza la igualdad de todos bajo la condición de que nadie piense, excepto los beneficiarios del poder, que confunden semipensar con agarrar —manejo de las garras— y se vacunan

contra todo peligro del pensamiento con reformas educativas para la imbecilización de todos, con lo cual ocultan de modo sutilmente tecnofílico que su vanidosa codicia tiene el valor defensivo que cabe resumir en la letra de un bolero: “Estás perdiendo el tiempo pensando, pensando” [...]. Gracias —o por desgracia— a esa “globalización” subdemocrática, un análisis “lingüístico” o “-ísmico” de obras de Goethe y de Isabel Allende llegará a la conclusión de que no hay diferencia entre el autor del *Fausto* y la “pastichizante” Isabel Allende, esto es, entre una literatura sustancial, por así decir, y una literatura de bidet. (p. 135)

Ese humor pensante, si bien emparentado con la libertad de iniciativa mental que Uvo Hölscher llama “fantasía crítica” (p. 141), no deja de estar más próximo a “lo eterno bufonesco” y las tres nociones que Nietzsche decidió inscribir en la “obertura en rimas alemanas” que precede a *La ciencia feliz* (1882): “Burla, astucia y venganza” —asunto en el cual, por cierto, se detiene Gutiérrez Girardot (p. 151ss). Esa libertad “danzante” de la inteligencia, tal como se observa en los escritos nietzscheanos, ha sido cultivada en numerosas ocasiones por el ensayista colombiano. Y, en esto, constatamos su inserción en una familia hispanoamericana a la que pertenecen —cada uno con su idiosincrasia— Manuel González Prada, Rufino Blanco-Fombona, Paul Groussac y cierto Borges, sobre todo el juvenil. La energía y el desparpajo en el ataque a la vez que el diestro empleo de la lengua, clásico en su serenidad pero vanguardista en sus osadías, caracterizan a esos nombres e indudablemente acompañan libro tras libro a Gutiérrez Girardot. Un vistazo a los escritos anteriores de éste nos depara la posibilidad y el gusto de compendiar una breve antología de su conceptismo analítico, abigarrada y fascinante como un retablo del Bosco en el que se describiera la “locura” del universo contemporáneo de las ideas: aquí “el nirvánico tribunal izquierdo-chauvino-telúrico” que acusaba a Reyes de poco mexicano y escapista; allá “el marxismo vulgar de Blanco Aguinaga, Iris Zavala o F. Perus”; más allá “las fórmulas matematicoides de la semiótica” y, también, la gran orgía gremial de “la derridada y lacancan”, junto con los “retazos del mitómano izquierdo-derechista George Sorel, del que se nutrieron tanto el ‘socialista temprano’ Mussolini como José Carlos Mariátegui, quien se identificó de modo entusiasta con la idea del ‘mito social’ de Sorel”. Por supuesto, no podemos olvidar las “ternuras materno-lácteas” de Gabriela Mistral ni al “narciso telúrico” Pablo Neruda.

Justicieras desmitificaciones como éstas —para Gutiérrez Girardot la crítica no puede ser un “substituto de religión”—, aparte del valor estético intrínseco de su ingenio, constituyen un instrumental apto para quien reconoce entre sus labores la de ser un “opositor”, un “combatiente” —palabras con que en otro de sus libros, *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispano-americana* (Bogotá: Cave Canem, 1989), el ensayista retrataba la aparición y los primeros intentos de definición del

escritor políticamente responsable en el escenario continental moderno. En efecto, en piezas posteriores, como su prólogo a una imprescindible — aunque lamentablemente poco difundida — antología (*Historia, sociedad, cultura y praxis política en José Luis Romero*, Alicante: Generalitat Valenciana, 1995), Gutiérrez Girardot esboza una genealogía en la que no nos costaría a sus lectores situarlo a él mismo:

[José Luis Romero reactualiza al intelectual] que como Andrés Bello o Juan María Gutiérrez, como José Enrique Rodó o José Martí, como Manuel González Prada o Pedro Henríquez Ureña [...], como Alfonso Reyes o Mariano Picón Salas, entre tantísimos más, entienden su tarea como construcción de su mundo propio, como fermento y enriquecimiento a la vez del futuro y del presente, como forma de participación intensa en lo que, gracias a ellos, cabe llamar con un nombre hoy desprestigiado por todos los fascismos, no la “patria”, sino la “magna patria”. (p. 16)

No nos extrañe que un libro en principio especializado como *Nietzsche y la filología clásica* depare reflexiones acerca del poco criterio con que las universidades contemporáneas manejan la teoría literaria o sobre los peligros “subdemocratizadores” de la globalización, incluida la canonización de la “literatura de bidet”: ese vertiginoso cambio de foco —del interés del joven Nietzsche por la filología (pp. 17-56) o los vínculos entre sus convicciones parafilológicas y la dialéctica hegeliana (p. 91-123) a lo que un poeta del siglo XX llamaría “los vicios del mundo moderno”— señala, justamente, la presencia de un Gutiérrez Girardot conceptuable como intelectual latinoamericano deseoso de “construir un mundo propio”. Tal misión puede llevarse a cabo recurriendo a la discusión abierta de cuestiones políticas, pero también a la elipsis que supone la reinterpretación del pasado filosófico con el fin de reintegrarlo activamente en el presente. No olvidemos que en la cultura hispánica ha cabido a Nietzsche, como lo indica el ensayista, “la dudosa suerte de ser concebido como justificador e inspirador de una bohemia y pseudo-romántica indisciplina intelectual o como ídolo de sentimentales leyendas y cultos” (p. 12). A esas tergiversaciones, en el fondo, se *opone*, contra ellas *combate* este libro. Y, querramos o no verlo como reactivación de un estímulo nietzscheano, lo ha hecho de dos maneras fundamentales: aportando puntualidad al pensamiento e inventiva a la escritura.

Miguel Gomes  
University of Connecticut, Storrs

**Pedro Lastra, *Noticias del extranjero*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 1998.**

Pedro Lastra ha enriquecido sin complejos la tradición cultural y literaria de América Latina. Poeta y ensayista chileno de profunda raigambre cosmopolita que, sin lugar a dudas, ocupa un lugar notable dentro del mapa de nuestras letras, la última edición de sus *Noticias del extranjero*, es un ejemplo claro de la riqueza de su poesía.

En *Noticias del extranjero* se reúnen los poemas publicados en el lapso de 29 años y que abarcan un total de 99 piezas poéticas, lo que permitiría deducir que Pedro Lastra ha trabajado tres poemas por año y que su método de trabajo está presidido por la famosa frase de “sacrificar un mundo para pulir un verso”. Por supuesto, que no intentamos sugerir en absoluto que Lastra se dedica a “pulir” versos, pues, lo que está a disposición de los lectores, evidencia una labor, en el cual es visible la vigilancia y el cuidado del lenguaje que, a su vez, denota una voluntad de construcción permanente muy poco común en la lengua española. La lectura de *Noticias del extranjero* nos revela los rasgos de excepcionalidad que entrañan, por un lado, su extensión, bien conocida por sus lectores cuya peculiar preferencia es la brevedad, y por el otro, es una obra poética que ha ido creciendo meticulosamente con recursos artísticos que no siempre son los mismos. En este sentido, la labor de Lastra no se reduce al oficio de “pulir” versos, pues, más bien la forma va mostrando mediante el esfuerzo enorme (“agotado”, dice él) por apropiarse de la realidad a través de una empresa que requiere el vocablo preciso, la captación esencial del proceso, la transformación del recuerdo en plenitud de la existencia humana y no el pulimiento externo del verso, que sobra, pues, está presupuesto en la palabra medida. Un ejemplo que ilustra este procedimiento de Lastra se encuentra en el poema: *Diario de un viaje*: “No tengo nada que encontrar en la realidad,/ un paisaje agotado por los viajeros/ que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones. (p.22)

Lo que nos parece indiscutible es que la brevedad en la poesía de Lastra, más allá de una voluntad de construcción, presupone una voluntad de profundización radical. Y de ahí que en nuestra lectura observemos un intento, que no se limita a descubrir la realidad inmediata, sino que irrumpe

en un estado anterior que posibilita la reflexión total de nuestro entorno, esa conciencia que va paralela con el descubrimiento de la realidad por la poesía. En este sentido, lo que intenta Lastra es descubrir la esquiua poesía, aproximarse a su incógnita con los medios que ella ha engendrado, con la poesía misma, o, más exactamente, con poemas. Hallamos ese asedio poético a la poesía, por ejemplo, en *La otra versión*: “La otra versión es la que escribo en sueños,/ una voz que la letra retiene/ repitiéndola/ como una línea de Robert Desnos: *tanto soñé contigo que pierdes tu realidad*” (p.61). Es poesía que reflexiona sobre el acto poético y a través de esta experimentación, la obra de Lastra muestra su fascinación por la poesía misma.

Pedro Lastra va construyendo su sistema poético a partir de un lenguaje depurado, no en el sentido que tiene esta palabra ordinariamente, esto es, un lenguaje desmembrado o de ruptura con la gramática o con los mecanismos metafóricos como el que utilizaron las vanguardias con el propósito de distinguirse de lo anterior. La novedad del lenguaje de Lastra consiste precisamente en lo contrario. No, pues, es una novedad exterior y tan sonora y verbalista como lo que las ya mencionadas vanguardias consideraban digno de combatir, sino en la aproximación al silencio, entendido ésta o éste como la incógnita que se quiere despejar: “Regreso envejecido de los sueños” (p.51) “... y no soy yo y el balbuceo/ de su palabra es el silencio...” (p.99)

No sólo para el sentido común, sino para el público lector que sigue acostumbrado a los cantos clamorosos de la más diversa versión, la poesía de Lastra, resultaría sorprendente. Sin embargo, la posición que planteamos en cuanto a *Noticias del extranjero* es la necesidad interna de la búsqueda y de la poesía que busca, del camino y de la meta lejana, que no solamente impone una renuncia a la poesía ampulosa, sino una rigurosa depuración del lenguaje y de la producción poética misma, de todo lo que no es esencial, es decir, de la búsqueda real de esencias que lo llevan naturalmente a la composición de gran precisión formal y fineza conceptual. En torno de estos 99 poemas de *Noticias del extranjero* hay años de ascesis. Y cabe subrayar que en la buena lírica lo frívolo es inaceptable e insoportable; su campo es estrecho; sus medios sútiles y su rigor extremado. Novelas frívolas no son tan insoportables, pueden entretener, enseñar, ser tensas, pero la lírica debe ser exuberante o no ser. Esto forma parte de su esencia. Sin embargo, por exuberante no queremos decir, lo sin sentido desmesurado, lo abundoso, lo barroco vacío (una tautología), el aparato verbal externo. A partir del mismo contexto, por exuberante aquí ha de entenderse tanto la severa autoimposición de medidas como los largos años de ascesis, la lucha para lograr 99 poemas plenos. Lastra pertenece a esta estirpe de poetas que se imponen la disciplina y el rigor que exige la poesía, aquella que excluye las medias tintas. Cabe recordar una frase del filósofo alemán Hegel que

reza así: “Lo mediocre dura y gobierna, finalmente, al mundo. Esta mediocridad también tiene pensamientos, aplasta con ellos el mundo existente, borra la vivacidad espiritual, la convierte en mero hábito y así sigue”. La lírica, voz de los márgenes, cobra por ello un papel revelador, revolucionario, ya que rompe con el *continuum* de la mediocridad que controla nuestras realidades inmediatas.

En el horizonte de una poesía preferentemente verbosa, la obra poética de Lastra constituye un desafío. Este es múltiple. Es de carácter político en el sentido de que su depuración, su radicalidad, su ascesis, su lucha responden a esa “ansia de perfección” que Pedro Henríquez Ureña consideró como condición de cumplimiento de la Utopía de América y correspondientemente, de la expresión propia. Tiene carácter moral, porque su radicalidad, su fidelidad, su pasión y sus consecuencias, la serena modestia, ponen en tela de juicio la tibieza, el oportunismo, la indiferencia narcisista, en una palabra la cobardía social que hoy gobierna las relaciones entre los seres humanos. Por otra parte, en ese asedio a la poesía, Lastra, ha logrado deslindarla, mostrar sus contornos. Ese deslinde no es equiparable a una definición o a una develación de su esencia. El deslinde consiste en mostrar su naturaleza. Es el amor y la emoción íntima que Lastra expresa magistralmente cuando se encuentra en un correlato objetivo.

Estos 99 poemas publicados y elaborados en 29 años son 99 ejercicios logrados de ese heroísmo sereno y silencioso. Son 99 pruebas de que la poesía no admite lo frívolo. Son 99 modelos de exuberancia y extremo rigor. Son 99 poemas en los que Lastra se ha propuesto seguir aquellos hilos que, a través del amor, de la nostalgia, del recuerdo y del sentir ante el fulgor del tiempo, nos ligan con los demás y con nosotros mismos. Esta es la hermosa lección que nos lega *Noticias del extranjero*, cuya calidad estética y conceptual le otorgan un puesto notable e indiscutible en nuestras obras líricas.

**Antonio García Lozada**  
Central Connecticut State University





## COLABORADORES

**RICCARDO CAMPA:** (Italia) Profesor e investigador de la literatura latinoamericana. Es director de la Biblioteca del Instituto Italo-Latinoamericano en Roma.

**GERMÁN CARRASCO VIELMA:** (Chile, 1971) Tiene publicados dos libros de poesía *Brindis*, 1994 y *La insidia del sol sobre las cosas*, 1998. Figura en diversas antologías y revistas.

**GUIDO CAVALCANTI:** (Italia) Uno de los principales representantes del movimiento literario que surgió en Florencia en la segunda mitad del siglo XIII y que se conoce, desde Dante, como *Dolce Stil Nuovo*: una diferente modalidad de poesía amorosa que enriqueció la tradición iniciada en Provenza en el siglo anterior y cuyas consecuencias en el desarrollo de la lengua y la literatura italianas fueron extraordinarias. Nacido entre 1245 y 1255 en una familia de poderosos y acadaulados comerciantes, su vida transcurrió en medio de agitadas luchas de partido, en las cuales intervino y de las que fue víctima, como le ocurrió también a su tan cercano compañero Dante Alighieri, quien por una de esas ironías que caracterizan a las épocas turbulentas debió firmar el exilio del "primero de mis amigos" antes de ser exiliado él mismo. Cavalcanti murió en el destierro en el año 1300. En la historia literaria se le reconoce como el primer poeta italiano digno de ese nombre. La preocupación de los stilnovistas (Guido Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia) por la forma exigente del poema explica el recurso a frecuentes audacias, como la de abreviar gran parte de los vocablos. Esto, en un idioma todavía no unificado y en vías de consolidación, le crea a los traductores problemas difíciles de superar. De ahí tal vez la escasa difusión que esta poesía ha tenido en castellano. De los sonetos, baladas y canciones de Cavalcanti sólo hemos encontrado una edición completa (Madrid, Siruela, 1990). Los poemas que se publican aquí son anticipo de una traducción en la que actualmente trabajamos. (Nota de Rigas Kappatos y Pedro Lastra)

**BEATRIZ COLOMBI:** (Argentina) Es profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Es autora de una edición de *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1999).

**VÍCTOR HUGO DÍAZ:** (Chile, 1965) Ha publicado los siguientes libros de poesía: *La comarca de senos caídos* 1987, *Doble vida*, 1989 y *Lugares de uso*, 2000. Sus textos han aparecido en diversas revistas y muestras poéticas.

**CLARA FERNÁNDEZ MORENO:** (Argentina) Nació en Buenos Aires. Fue profesora en letras de la Universidad de Buenos Aires. Perteneció al grupo de Poesía Buenos Aires y dirigió El Museo Casa Ricardo Rojas. Publicó *El libro de la vida* con el que obtuvo el Premio Municipal en 1982.

**JUAN FRANCISCO FERRÉ:** (España) Profesor de literatura de la Universidad de Málaga.

**CECILIA GARCÍA HUIDOBRO:** (Chile) Escritora y Vicepresidenta Ejecutiva de la Corporación del patrimonio Cultural de Chile.

**JOAQUÍN O. GIANNUZZI:** (Argentina) Nació en 1924. Poeta, periodista y crítico. Ejerció el periodismo y la crítica literaria en la revista *Sur* y los diarios *Crítica*, *La Nación* y *Clarín*. Fue distinguido con el Premio Vicente Barbieri otorgado por la SADE (1957), el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1963 y 1977), el Gran Premio de Honor Fundación Argentina para la Poesía (1979), el Segundo Premio Nacional de Poesía (1981), el Primer Premio Municipal de Poesía (1980-1982), el Primer Premio Nacional de Poesía (1992) y el Premio Esteban Echeverría (1993). Ha publicado los siguientes libros: *Nuestros días mortales* (*Sur*, 1958), *Contemporáneo del mundo* (1962), *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), *Principios de incertidumbre* (1980), *Violín obligado* (1984), *Cabeza final* (1991), *Apuestas en lo oscuro*, Emecé (2000), y *Obra Poética (Obras completas)*, Emecé, 2000).

**CRISTIÁN GÓMEZ O.:** (Chile, 1971) Tiene publicados dos libros de poesía, *Corazón de crónica*, 1993 y *Al final de lo lejos*, 1997.

**RICARDO GUTIÉRREZ MOUAT:** (Chile) Profesor y crítico de la literatura latinoamericana en Emory University. Es autor de los libros *José Donoso: impostura e impostación* (Hispanamérica) y *El espacio de la crítica: estudios de literatura chilena moderna* (Orígenes).

**RIGAS KAPPATOS:** (Grecia, 1934). Poeta, cuentista, antólogo y traductor. Residenciado desde 1969 en los Estados Unidos. Ha publicado importantes traducciones al griego de poesía española (la poesía completa de Federico García Lorca, en colaboración con el novelista Kosmas Politis) e hispanoamericana (la poesía completa de César Vallejo y antologías diversas entre las que se cuentan una de Pablo Neruda y una de Nicanor Parra). Como poeta ha publicado diez volúmenes.

**PEDRO LASTRA:** (Chile, 1932) Se desempeñó como docente e investigador en su país, dirigiendo además la colección *Letras de América* de la Editorial Universitaria. Radicado en los EE.UU., de 1972 a 1994 enseñó literatura hispanoamericana en la Universidad Estatal de Nueva York-Stony Brook. Actualmente es Profesor Emérito de dicha universidad y Profesor Honorario de la Universidad de San Marcos (Lima) y de la Universidad de San Andrés (La Paz). Ha sido nombrado, asimismo, miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Entre sus libros de poesía figuran *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969, 1974), *Cuaderno de la doble vida* (1984), *Travel notes* (ed. Bilingüe, traducción al inglés de Elias Rivers; (1991,1993), *Diario de viaje y otros poemas* (1998), *Cuatro diferentes noticias del extranjero* (1979, 1982, 1992, 1998), *Algunas noticias del extranjero* (1996), *Canción del pasajero* (2001) y *Carta de navegación: antología poética* (2003).

**MABEL MORAÑA:** (Argentina) Es profesora de literatura latinoamericana de la Universidad de Pittsburgh.

**RAQUEL OLEA:** (Chile) Profesora y crítica literaria. Actualmente está de Visiting Professor en la Universidad de California, Berkeley.

**JOSÉ PERONI:** (Argentina) Nació en 1933 en Buenos Aires. Publicó, *Humos y Gnomos*, 1960; *Cuerito Viejo verde*, 1966 y *Un abrir cerrar de palabras*, 1976. Participó en muchas ediciones colectivas entre las cuales se destacan: *Cinco poetas*, 1960 y *Mano de obra*, 1968.

**CLAUDIA POSADAS:** (México) Periodista cultural. Ha participado en diversas publicaciones especializadas dentro del ámbito hispánico. Por su trayectoria periodística obtuvo en México una beca de CONACULTA, institución cultural de su país, para realizar un libro de entrevistas con escritores hispanoamericanos.

**RODOLFO PRIVITERA:** (Argentina) Es profesor de literatura, poeta y cuentista. Es autor de varios libros de poesía entre los cuales se encuentran *Hechos simples*, 1976; *Visita cotidiana*, 1977; *Noche única*, 1996; *Revés de palabras*, 1996; y *Viajes y reconocimientos*, 2003. Está por salir *Cosas y otras menudencias*. Su libro de cuentos se titula *Desde otro lugar*, 1997.

**CARMEN RUIZ BARRIONUEVO:** (España) Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Desde 1973 se especializa en Literatura Hispanoamericana sobre todo de los siglos XIX y XX.

**MARIO SAMPAOLESI:** (Argentina) Nació en Buenos Aires en 1955. Editor, poeta. Su obra poética ha sido distinguida entre otros merecimientos con el Primer Premio Nuevas Promociones Literarias de la Sociedad Argentina de Editores (1981). Actualmente dirige la revista de poesía *Barataria*.

**JOSÉ E. SANTOS:** (Puerto Rico) Es poeta y profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Puerto Rico.

**MARGARITA SAONA:** (Argentina) Es profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Illinois en Chicago.

**ÓSCAR TORRES DUQUE:** (Colombia) Diplomado en estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente enseña en la Universidad de Cincinnati, USA.

**DIANA VALENCIA:** (México) Es profesora de lengua y literatura en St. Joseph College, estado de Connecticut, USA.

# **INTI**

*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

## **SUSCRIPCIÓN ANUAL**

Regular individual:	\$40.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$80.00 US
Extranjero:	\$90.00 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: 401-464-4691  
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) 464-4691 • E-Mail: rcarmo@revista-inti.com

### ***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

### **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 Pitól. The novels of Pitól 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 Pitól'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 Pitól'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 Pitól'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.



## **EDICIONES INTI**

Roger Carmosino y Julio Ortega, Editores  
P.O. Box 20657 • Cranston, RI 02920 U.S.A.

Teléfono: (401) 865-2690 • Fax: (401) 464-4691 • E-Mail: rcarmo@revista-inti.com

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 realtan tanto las características comunes como las diferencias que surgen entre el orbe nacional y el continental.

ISBN: 1-888135-01-8. \$25.00.

# **BROWN UNIVERSITY**

The Transatlantic Project at Brown  
The Department of Hispanic Studies  
The Center for Latin American Studies  
Instituto Cervantes, N.Y.

## **CALL FOR PAPERS**

Biannual Conference on Transatlantic Studies  
dedicated to

**ALFREDO BRYCE ECHENIQUE**  
**DIAMELA ELTIT**  
**EDUARDO MENDOZA**  
**JOSÉ EMILIO PACHECO**

**APRIL 14-17, 2004**

- Talks by the four authors
- Round Table Discussions
- Sessions On Their Work

Julio Ortega, Christopher Conway, Nicolás Wey-Gómez  
**COORDINATORS**

Registration: \$100.00  
Graduate Students: \$75.00

Send Abstracts By December 15, 2003  
to [Esther\\_Truzman@Brown.edu](mailto:Esther_Truzman@Brown.edu)





