

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 61

Article 38

2005

INTI Número 61-62 (Primavera-Otoño 2005)

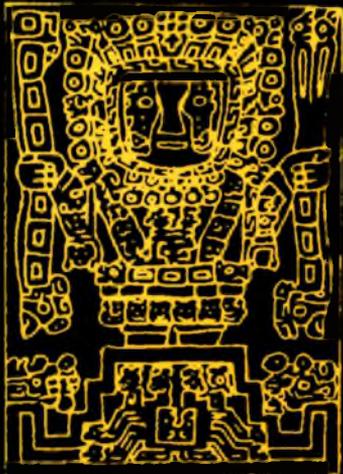
Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2005) "*INTI* Número 61-62 (Primavera-Otoño 2005)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 38.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/38>

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



INTI

Revista de Literatura
Hispánica

Raúl Vidal • María Auxiliadora Álvarez • Hedy Habra
Alain Lawo-Sukam • Steve Sloan
Juan Gustavo Cobo

LA NUEVA NOVELA POLICIAL NEGRA EN EL CONO SUR

Gina Canepa • Linda Crawford • P. Eric Henager

Alessandro Rocco • Rossana Nofal • Carlos H. Sosa
Carmen Perilli • José Ignacio Padilla
Sergio Pitol

Saúl Yurkievich

Alejandro Schmidt • Glauce Baldovin • Bustriazo Ortiz
Roberto Alifano • Alberto Blanco • Rodolfo Privitera
María Teresa Andruetto • Fernando López • Hernán Arias
Jorge Carrión

ENTREVISTAS

Antonio Benítez Rojo • Pedro Lastra • Javier Cercas

NORMAS EDITORIALES

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

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

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

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

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

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

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/2690. Fax: (401) 865-1112
E-mail: rcarmo@providence.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual:	\$ 45.00 (US)
Bibliotecas e instituciones en Estados Unidos:	\$ 90.00 (US)
Extranjero:	\$100.00 (US)

RECEIVED

Aug. 17 2007

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 61-62

PRIMAVERA 2005 – OTOÑO 2005

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

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*

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 © 2005 by
INTI ISSN 0732-6750

ÍNDICE

SECCIÓN MISCELÁNICA

- RAÚL VIDAL: Literatura *en Locura* (Cervantes y Lacan)..... 3
- MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ: La poética de José Ángel Valente y los signos de la rotura inefable 27
- HEDY HABRA: Fragmentación proteica y especular en la *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo 45
- ALAIN LAWO-SUKAM: Aproximación a la imagen de la mujer en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres 63
- STEVE SLOAN: Modern Perspectives in José A. Ferreyra's *Puente Alsina* and Roberto Arlt's *Los siete locos* 77
- JUAN GUSTAVO COBO: Clarice Lispector 91

SECCIÓN MONOGRÁFICA

LA NUEVA NOVELA POLICIAL NEGRA EN EL CONO SUR In memoriam de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)

- GINA CANEPA: Investigando al agresor anónimo o de los mecanismos de la economía global: *Cita en el azul profundo* de Roberto Ampuero 109
- LINDA CRAWFORD: Luis Sepúlveda: A New Sensibility 123
- P. ERIC HENAGER: Rewriting truth: The End of The Narrative Act in Two Southern Cone Detective Novels 133

NOTAS

ALESSANDRO ROCCO: De la penumbra a la escuela: El difícil camino del guionista Gabriel García Márquez	145
ROSSANA NOFAL: Luisa Futoransky: Migraciones de la palabra poética	159
CARLOS HERNÁN SOSA: <i>Libro de navíos y borrascas</i> de Daniel Moyano: El exilio y su interpretación “titiriteada” de la historia argentina	169
CARMEN PERILLI: Contar la vida para no “comer olvido” <i>Hasta no verte Jesús mío</i>	179
EDGAR MONTIEL: América en las utopías políticas de la modernidad	191
JOSÉ IGNACIO PADILLA: <i>No conoceré el gusano ni la tierra</i>	205
SERGIO PITOL: <i>Pereira Declares / Sostiene Pereira</i> (English translation by Jesús Salas-Elorza)	211

CREACIÓN: Poesía

SAÚL YURKIEVICH: Trayectos (In Memoriam, 1931-2005)	221
ALEJANDRO SCHMIDT: El predestinado; El hombre pozo; El hombre que me dijo la verdad; Poeta a los 15; Cada poema; Para quién	225
GLAUCE BALDOVIN: XXV; XXVI; El miedo; II; IV; I; Iván Egúez Rivera; XII; II; III; VII	229
BUSTRIAZO ORTIZ: Mínima Antología: I; V; 4; 17; Quetral 4; II; Sexta palabra; Cuadragésima Primera Palabra; Cuadragésima Tercera Palabra; balada arcaica; el intenso dice	235

ROBERTO ALIFANO: Puntos suspensivos; Integraciones; Al correr del pincel; Con pasos hacia dónde; Réquiem; Derrotero	241
ALBERTO BLANCO: Amherst Suite	247
RODOLFO PRIVITERA: Nuevos poemas Abril 2006, Historia; Imagen; Adeptos; El diario vivir; Diálogo; Mensaje	259

CREACIÓN: Cuentos

MARÍA TERESA ANDRUETTO: La pelirroja	267
FERNANDO LÓPEZ: El árbol de mansalvas	273
HERNÁN ARIAS: El habla	285

CRÓNICA

JORGE CARRIÓN: La tradición nómada: ¿silenciada?	291
--	-----

ENTREVISTAS

JUAN ARMANDO ROJAS JOO: Demorarse con amor: Una entrevista con Antonio Benítez Rojo sobre <i>Mujer en traje de batalla</i>	299
FRANCISCO JOSÉ CRUZ: La nostalgia del silencio: Entrevista a Pedro Lastra	307
JOSÉ MIGUEL LEMUS: “España cometió el error de no apostar por Latinoamérica” (Conversación con Javier Cercas).....	319

RESEÑAS

- MARCO KUNZ: “Todos los terrores, el terror”. Juan Francisco Ferré. *La fiesta del asno*. Barcelona, DVD 2005, 244 páginas 327
- KYLE JAMES MATTHEWS: Max Parra. *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2005. 331
- CARMEN RUIZ BARRIONUEVO: “Antenor Orrego recuperado”. Eugenio Chang-Rodríguez, selección, introducción, cronología y bibliografía: *Antenor Orrego, modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, 495 páginas 337
- SILVIA GOLDMAN: Claudia Caisso. *Fiel de lides*. Alción Editora, 2004. 343
- SERGIO HOLAS VÉLIZ: Jorge Polanco Salinas, *La zona muda*. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn. Santiago: RIL Editores, Universidad de Valparaíso, 2004, 200 páginas 345
- MARIELLA NIGRO: “La virtud de Diotima”. Patricia Guzmán. *Con el ala alta. Poesía (1987-2003)*. Mérida, Ediciones, El otro, el mismo, 2004. 349
- LILIANA E. TOZZI: “Un epitafio de lo cotidiano”. David Toscana. *Duelo por Miguel Pruneda*. México, Editorial Plaza y Janés. 2002. Edición argentina: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002. 353
- COLABORADORES** 357

SECCIÓN MISCELÁNICA

LITERATURA EN LOCURA

(Cervantes y Lacan)

Raúl Vidal

¿Cuál es el estatuto del tiempo y del sujeto en el relato de una escritura que se configura en la lectura, en una genealogía de repeticiones textuales inscriptas en los volúmenes sin orillas de una biblioteca infinita? Sólo el postulado borgeano de una biblioteca babélica soporta la escritura de historias textuales hechas de lecturas que se repiten y soslayan la linealidad del tiempo (...).

Silvia Barei, *Jorge Luis Borges:
Cumple cien años un escritor del siglo XXI.*

1.

Al comienzo de uno de los libros de Giorgio Agamben se puede leer que “de una novela es posible, en el límite, aceptar que la historia que en ella debía contarse al cabo no se cuente” [1995, p. 9]. Ese “en el límite”, ha llamado mi atención; es decir, una novela, en el límite, a veces no cuenta lo que debería contar. En cada novela la ficción va construyendo sus propias reglas, particulares únicas... reglas que en ocasiones, apoyándose sobre el paradigma del *caso a caso*, se erigen en anti-reglas. ¿Y en la locura? Aún cuando en ciertas ocasiones la locura parezca callarse, sumergirse en una quietud de palabras, encerrarse en un diálogo mudo que rompe con el lazo social, ¿no hay acaso una narración en cada locura? Además, si la literatura y el psicoanálisis son in-disciplinas que en un confin no tan lejano, como algunos desearían mantener, comparten un espacio *en la locura*, ¿no existe en tal o cual *campo de locura*¹ un relato que se sustenta en anti-reglas?

Parto entonces de una premisa: a poco de andar en la Novela², el lector se encuentra participando de un campo de locura: allí, locura y viaje, locura y exilio, locura y literatura, enlazan la historia grande con la historia pequeña vivida por Miguel de Cervantes. Historia personal, historia viajera transcurriendo un periodo histórico de guerras y también de conversiones (fruto del decreto que en 1492 firman los reyes católicos decidiendo la expulsión o la apostasía de los sefardíes de toda España), un tiempo que bien podría ser retratado con una frase que Alberto Manguel usa para referirse a un tipo de universo concentracionario, cuando “la masa hinchada de cuerpos cuyas desgracias diferentes, individuales, se habían convertido en un sola, en un único monstruo demente” [2001, p. 36]; es decir, una época de *borramiento de huellas y nombres propios*.

Antes de volver a encontrarme con la Novela, yo había comenzado a preguntarme: ¿qué lugar ocupa un psicoanalista en esa verdadera tarea de investigación científica que lleva adelante la locura, en ese *exceso de saber* que nos ofrece, como a *depositarios*? Entonces empecé a intuir que era en ciertos instantes de transferencia psicótica (un relámpago, un pasadizo secreto que abre ese campo de locura a quien no pueda dejar de transitarlo), que el analista participaba, *no frente, no alrededor, no en torno a, sino en* un campo de locura. Quizás al modo en que un lector participa en la narración. Porque es un hecho que *la locura escribe*, pero pocos parecen caer en la cuenta de que nadie escribe sin hacer participar en tal escritura, lo que lee. Por ende, en estrecha vinculación con un campo de locura debía existir un determinado *campo de lectura*.

Al inicio de la segunda parte de la Novela, Cervantes advierte sobre esta relación entre escritura y locura: compara su tarea de escritor con la de aquel loco que se ocupaba de atrapar perros, “y como mejor podía le acomodaba [un] cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota, y teniéndolo desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga, y le soltaba” [II, Prólogo, p. 225]. Debido a párrafos como éste, me fui interesando por saber no sólo qué leía, sino en especial, ¿cómo leía Miguel de Cervantes? Pero lamentablemente no existen demasiados datos sobre el modo de leer de Cervantes, salvo el remanido “se dice” que leía hasta los papeles de la calle. *Se dice*, que como todo *se dice* “participa de lo que lo suscita”³. En este caso lo que lo suscita es un equívoco: me refiero al hecho de confundir autor y narrador. Se dice que Cervantes leía hasta los papeles rotos de la calle, pero en realidad esto se extrae de un párrafo de la Novela, donde el narrador dice ser “aficionado a leer, aunque sea los papeles rotos de las calles” [I, cap. 9, pp. 167 y 168]. Y esta diferencia que se tensa entre autor y narrador – en particular durante un periodo del arte en el que se estrenaba la figura del autor – no es cualquier detalle.

Tal vez una de las maneras de visualizar un autor, en tanto lector de su propia obra, es la lectura de los prólogos: puesto que ellos se escriben una vez terminada la obra y, además, son una manera – a veces bastante

soterrada – de establecer un contrato de lectura entre el autor y el lector.

Todos los prólogos escritos por Cervantes cuentan con una expresa alusión al lector; de alguna manera, definen un lector posible: desde un *Curiosos Lectores* (en *La Galatea* y en *El viaje del Parnaso*), pasando por un *Desocupado Lector* y un *Lector Suave* (en la primera parte del *Quijote*), hasta llegar a un *Lector Amable* (en el prólogo a sus *Novelas Ejemplares*). Y es justamente en este prólogo a sus *Novelas Ejemplares*, donde confiesa que su “intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos*, donde cada uno pueda llegar a entretenerse” [1995, pp. 58 y 59].

Sí, no hay duda que los escritos de Cervantes son una mesa de trucos o, lo que es lo mismo, un conjunto de *artifícios*. Pero en qué momento la artesanía, el artificio, la máquina, el truco, dejan de serlo para transformarse en arte, es algo que ni Cervantes ni Jacques Lacan (al *hacer caso* de James Joyce) definen claramente. Y está bien que así sea, pues el concepto de arte como francamente diferenciado de la artesanía recién adquiere madurez con el Renacimiento⁴ (Renacimiento que *llega tarde* a España), y antes del avance de ese humanismo clásico que hace de la obra de arte algo irreplicable (por lo tanto, algo completamente diferenciado de la artesanía), arte y artesanía mantenían esa ambigüedad que creo descubrir en el uso que de ello realizan Cervantes y Lacan.

Lo cierto es que hay múltiples maneras de leer, quizás tantas como lectores existan. La mía intenta ser el fruto de una *posición de lectura* que busca seguir la trayectoria de la locura *en su terreno*. Así, en ese campo de locura que ciertos *guiños* van amojonando a todo lo largo de la Novela de Cervantes, la posición de lectura *en la locura* pone de manifiesto que la tarea del lector es una tarea *artesanal*, una tarea en la que se hace evidente aquello que podríamos llamar una *torpeza* radical: eso que el analista no puede dejar de poner de sí cuando cierto campo de locura le concierne. Se trata, en suma, de un viaje de inmersión en lo que llamo un *museo de la novela que vendrá*, donde es posible tropezarse con esos *pasadizos secretos* – verdaderos *instantes* de transferencia psicótica – a los que me refería más arriba, pasajes que conducen a regiones de lo no dicho.

En gran medida es a nivel de la lectura que se hace presente el *artesano*. El lector debe animarse a manipular lo escrito con la esperanza de construir su propia novela o, en caso contrario, abandonar la tarea. Surgen, entonces, las siguientes preguntas: ¿la locura en la Novela de Cervantes, habrá sido – por la vía de un particular *desembrollarse* – el origen de la novela *en la locura*?, ¿existe un pasaje posible entre lo que de locura muchos han podido ver en la Novela de Cervantes, hacia una novela participando de un campo de locura? Y frente a este pasadizo secreto, ¿qué participación tiene un determinado campo de lectura? Por último, ¿cuál es la lectura que realiza

* *mesa de trucos*. juego parecido al billar.

Cervantes de su Novela?, ¿qué nueva novela – quizás desconocida para nosotros – escribe su personal lectura?

Fruto de la lectura que supongo le *imprime* Cervantes a su Novela, me vi llevado a conjeturar un encadenamiento de instantes en el *savoir-faire*⁵ del escritor con su escrito *Don Quijote de la Mancha*. Quiero decir que un escrito a ser leído, con el cual se debe *savoir-faire* un nuevo escrito, se apoya entonces, sobre un *desembrollarse* que hace su aparición en un *instante*. Esta inusual palabra: *desembrollarse*, la tomo de dos sesiones del seminario de Jacques Lacan intitulado *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, en el que se refiere al *savoir-faire* como análogo a dos operaciones. Allí Lacan habla de “*savoir-faire* con, saber *desembrollarlo* {*le débrouiller*} manipularlo” [16-11-1976, p. 3], y más adelante de “*savoir-faire*. Eso quiere decir *desembrollarse* {*se débrouiller*}” [11-01-1977, p. 2]. Esto indica que 'a manipulación del escrito que nos interesa en el análisis, operación – según Lacan, en su seminario del año inmediatamente anterior – “de sutura y de empalme {*épissure*}” [13-01-1976, p. 19] (como quien empalma dos cables eléctricos), verdadero *artificio* lacaniano, se resuelve en un *instante*. Después de tanta *torpeza*, en un *instante* se logra algo nuevo que produce cierto desconcierto, que siempre nos deja algo estupefactos. Esta es la lectura que nos interesa y esta lectura *artesanal* es la que nos aproxima al artista y nos aleja del hombre de ciencias.

2.

Según Jean Canavaggio, Miguel de Cervantes se tardó cuatro años en escribir la 2^{da} parte de su Novela. Como fruto de ese trabajo el escritor realiza, según el cervantista francés, algo totalmente novedoso: “Amo y criado, como con toda justicia observó Thomas Mann, viven de la fama de su propia fama: hasta entonces nunca se había producido nada semejante en la literatura” [1992, p. 325]. Don Quijote y Sancho Panza se ven así enfrentados a lo que de sí mismos ha impactado en los lectores de la 1^{ra} parte de la Novela. La fama les precede, y esto no es cualquier detalle, insiste Canavaggio, puesto que “el combate llevado por un héroe precedido de su fama inscribe la novela cumplida en el corazón mismo de la novela que se hace” [Ibíd., p. 327]. La función del lector se erige de esta manera, en punto de apoyo esencial del decurso futuro del caballero y su escudero.

El lector que la Novela fabrica no es un lector complaciente. Todo lo contrario. Las constantes intrigas y sospechas de autenticidad a las que alude uno de los autores ficticios, Cide Hamete Benengeli, conduce a que el lector haga *uso* de la novela. Para Miguel de Cervantes, su obra – como lo plantea Edward C. Riley – debe transformarse “en un conjunto de delicadas relaciones entre el autor, la obra y el lector” [1966, p. 44]. Esto es lo verdaderamente nuevo. Hasta ese momento, el lector no existía en tanto co-

hacedor de la obra. Un ejemplo de esta novedad nos lo da el mismo Riley, al subrayar la responsabilidad que toma el narrador de la Novela en que el lector no se aburra: se refiere a la famosa arenga a los cabreros. En ella, al terminar Don Quijote su extenso monólogo sobre la mítica y arcaica Edad de Oro, el narrador agrega: “Toda esta larga arenga – que se pudiera muy bien escusar–” [I, cap. 11, p. 182], aludiendo, por supuesto, a lo aburrida que podría haber sido tal lectura. Por consiguiente, es indudable que para Cervantes existe una responsabilidad nueva en tanto escritor. Edward C. Riley lo señala con absoluta claridad: “¿respecto a qué o a quién era responsable el novelista [Miguel de Cervantes]? Todavía, en buena parte, respecto a normas estéticas aceptadas y abstractas, pero también de una manera que nadie habría podido sospechar antes de fines del siglo XVI, respecto al lector” [1996, p. 136].

Por todo esto es que sostengo que hacer *uso* de un escrito – en tanto lector – tiene el estatuto de una *artesanía*; hecho nada desdeñable para el escritor, de igual modo que para el analista. En el *artificio* (que en tanto tal siempre parece estar a medio camino entre el arte y la artesanía) puesto en juego por ambos se erige como hecho notable la función de la espera; en los dos significados posibles del vocablo “espera”: por un lado en el sentido de esperar demasiado de un escrito, por el otro en el sentido de permitirse esperar la palabra que vendrá. *El que oye espera*: ¿no es acaso una adecuada manera de leer en la locura; es decir, cuando justamente lo que se tiene en las manos es poco?

3.

Lo que llamo *la novela que vendrá*⁶ se ubica, justamente, en esa ambigüedad entre el arte y la artesanía. Algo similar a lo que Walter Benjamin define como el arte de narrar: algo que no está del lado de la información. No se trata de explicar algo, sino solamente de narrarlo, y así permitir que la narración no se agote, desplegar la fuerza reunida en su interior (en ocasiones, desde hace largo tiempo). Por esto es que Benjamin advierte sobre el error de acentuar la transmisión predominantemente sobre el aspecto comunicativo.

Cuando nos encontramos participando de un campo de locura, pasamos por periodos en los que sentimos que la narración se ha detenido, que las palabras se atascan, que eso no camina. Algunos empiezan a inventar técnicas más o menos mágicas para que el llamado loco hable. Otros desmerecen absolutamente la validez de la palabra. Incluso están aquellos que primero adormecen, y recién después elucubran maneras familiares, institucionales y sociales que continúen enmudeciendo al llamado loco cuando el efecto del fármaco pase.

La narración de *la novela que vendrá* no tiene nada que ver con esto. De tal narración participan el que escribe y el que lee. La 2^{da} Parte de la Novela de Miguel de Cervantes es prueba cabal de ello. La narración se introduce en las vidas de Don Quijote y Sancho Panza, al mismo tiempo que el caballero y su escudero se meten en la narración. Es que de esto se trata. Hay que entrometerse en la narración, formar parte de ella.

Es también Benjamin quien, en un pequeño artículo que lleva por título *Narración y Curación*, se pregunta por el valor tranquilizador (¿curativo?) de las historias o cuentos que relata la madre al niño enfermo. Entonces puntúa – con un estilo francamente wittgensteiniano – que no se trata sólo de repetir la historia, sino de *narrar el contexto en el cual se usó la fórmula por primera vez*. Y se pregunta si “no será la narración la atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones. Sí, ¿no podría curarse incluso cualquier enfermedad si se la dejara flotar lo suficiente, hasta la desembocadura, sobre la corriente de la narración? Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la corriente de la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino. Las caricias [de la madre al niño enfermo] le dibujan un lecho a esta corriente” [1992, p. 143].

Por supuesto, yo no hablo de enfermedad, ni de curación; pero me interesan estas palabras del filósofo berlinés porque en ellas valoriza no sólo el lenguaje, sino también las acciones en las que está entretejido. Es justamente esto lo que hace que una novela se diferencie de una crónica histórica, en la que lo único que suele importar es la información. En varias partes de su Novela, Cervantes habla de la historia, y a cada rato el lector descubre que hay un intento irónico de engañarlo: no es una crónica histórica (género bastante bien cimentado y común por esos siglos en que a don Miguel le costó vivir); es en cambio algo completamente nuevo, una novela. Por otro lado, no es cualquier detalle el que Benjamin piense en las caricias de la madre como dibujando un lecho a la corriente de la narración. ¡Cuánto compromiso corporal existe en tal lectura!

Y esto es así, porque es evidente que frente al carácter incompleto de la escritura, surge la necesidad de un sonorizar, fonematizar, vocalizar lo que aún no ha sido escrito. Por esto es que en la Grecia arcaica los destinatarios de lo escrito, antes que los lectores, son los “oyentes” [*akroatai*]. La lectura en voz alta, que por definición compromete al cuerpo, se hace presente cuando un texto produce algo físico. Podríamos agregar a esto una prueba: que se escriba un texto y luego se lo lea en voz alta de dos maneras: la primera sin nadie más que nosotros como destinatarios de esa lectura, la segunda, en cambio, una lectura en voz alta que cuente con un oyente. Se ha de notar la diferencia en el encuentro con el texto. No se trata de la misma operación. La presencia del oyente se deja sentir en aquel que lee en voz alta. Esto, a veces, tiene sus consecuencias: por ejemplo, ¿qué sucede

cuando el oyente es uno mismo?, quiero decir, cuando uno oye un texto – que tal vez no le es ajeno – leído en voz alta por una o varias voces: la propia voz, la voz de un lector, o la voz o las voces que invaden mi cerebro sin que pueda hacer nada para evitarlo. Esta relación dinámica entre lo escrito y lo leído, ubica al lector en la función del secretario del alienado. Pero, en esta función, ¿de qué lectura se trata? Cuando un discurso participa de un campo de locura, suele atravesar periodos de difícil lectura. Periodos en los que los neologismos abundan, en los que lo único que predomina son voces, exclamaciones, puestas en escena, entonaciones repletas de ironía, muecas vacías de sentido, palabras despedazadas y palabras interminables. ¿Qué y cómo leer allí? Es evidente que sólo podemos leer de una manera torpe. Y esto, sencillamente, porque los campos de locura exigen la puesta en marcha de variados campos de lectura? ¿Acaso no es posible confiar en la voz o, lo que es lo mismo, en algo del orden corporal de aquel o aquellos que no pueden evitar participar en un campo de locura, como el dispositivo que permitiría restablecer esa estructura discontinua significativa que permanece borrada? No estoy hablando de meter a la fuerza un significante, sino más bien de preguntarnos: ¿por qué, cuando nos encontramos en esos momentos de total incertidumbre frente a un discurso de los llamados locos, nos vemos llevados a poner en marcha un campo de lectura nuevo? Tal campo de lectura ha de ser propio de ese caso, en el que el análisis *en* la locura participa; y, entonces, el analista se pregunta y pregunta en tanto lector: un lector que le pregunta al texto.

4.

Para tomar sólo una de las aristas posibles vale tener en cuenta que leer en voz alta es poner la propia voz a disposición de lo escrito. La voz deja de pertenecer al lector y se *somete* al que escribe. Sancho Panza, en un inevitable episodio de la Novela, es tenido por loco debido a su justa posición de secretario. El escudero *lee* una carta que Don Quijote envía a Dulcinea, pero – a pesar de su *poca sal en la mollera* – no puede recoger el consejo socrático de permanecer “flojo en lectura” [*tà grámmata phaûlos*], y pone de sí su propia voz. Entonces... la mano del secretario es la mano del lector. Es una mano que escribe, por el biés de su carácter instrumental, con la voz propia de la lectura en voz alta. Y así se vuelve evidente que la oralidad no es algo a desestimar. Escribir con la voz de la lectura en voz alta: tarea secretarial... tarea poética⁷.

Se dice que Primo Levi se valía constantemente del contar: “que la redacción de su primer libro estuvo precedida de explicaciones hechas a parientes y amigos primero, a desconocidos y ocasionales compañeros de viaje después, en tren, en tranvía, en lugares públicos, en todas partes” [1998, p. 9]. Hay en este italiano sobreviviente de la *shoáh* un cierto apuro

por contar, él parece estar siempre en una posición de narrador; incluso, como sostiene el compilador de sus entrevistas, “su palabra verbal es más bien una palabra escrita” [Ibíd., p. 11]. Claro que si nos detenemos en Levi no podemos pasar por algo que, como lo plantea el narrador en una de sus novelas, *La llave estrella*,

(...) así como existe el arte de contar, sólidamente codificado a través de mil intentos y errores, así también existe el arte de escuchar, igualmente antiguo y noble, al que todavía no se le ha dado un código, que yo sepa. Y sin embargo, todo narrador sabe por experiencia que *el escuchar aporta a cada narración una contribución decisiva*: un público distraído u hostil echa a perder cualquier conferencia o lección, mientras que un público amigable le da realce. Pero también *el escucha individual* carga con su cuota de responsabilidad en esa obra de arte que es cada narración: lo sabe de sobra quien cuenta algo por teléfono, que pierde calor porque le faltan las reacciones visibles de quien escucha, que en este caso está reducido a manifestar su eventual interés con algún monosílabo o gruñido ocasional. Es ésta también la razón principal por la que los escritores, o sea los que cuentan para un público incorpóreo, son pocos. [1990, pp. 41 y 42, las cursivas me pertenecen]

Vamos viendo, entonces, cómo un *campo de locura* da paso a múltiples *campos de locura* y su estrecha relación con variados *campos de lectura*. Si se trata de diversidad de campos, se trata de *caso a caso*. Y es por ello que nos hace falta una posición de lectores en tanto *artesanos*; es decir, una torpeza radical en tanto lectores de la novela que vendrá. Torpeza, que es la de Don Quijote al *leer sus Libros de Caballerías*. Torpeza, que es la de Sancho Panza, al *leer la Carta a Dulcinea*.

Así, toda la Novela de Cervantes es una curiosa danza entre la Locura y la Lectura. Allí, Lectura y Locura se entrelazan continuamente. Don Quijote “vive”, literalmente hablando, la literatura. Precisamente, a poco de comenzar la Novela, el narrador cuenta que “a nuestro aventurero [Don Quijote] todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído” [I, cap. 2, pp. 109 y 110]. En el lenguaje de la Novela está claro, entonces, que Don Quijote enloquece porque lee.

5.

¿Estamos encontrando acaso el origen de la locura en Don Quijote? Y si es así, ¿qué importancia podría tener esto? Ninguna.

Desde el psicoanálisis, ¿es posible “analizar” una obra de arte? En general, cuando se ha intentado tal cosa se ha caído en un descuartizamiento de la obra de arte que, a mi modo de ver, no conduce a nada. El psicoanálisis – salvo contadas excepciones – parece no haberse alejado lo suficiente de la psiquiatría y de la psicología, en esto de ocuparse del artista y su obra; es

decir, o bien se considera la obra del artista desde un costado que linda con lo médico-legal y en donde el valor estético se transforma en una marca de locura (un síntoma que sirve a los fines de establecer un diagnóstico⁸), o bien se recurre a la tesis de la “genialidad mórbida” en la que – detrás de una aparente admiración por la génesis de la obra artística – se continúa haciendo hincapié en *lo normal versus lo patológico*. Es necesario denunciar esas tendencias que buscan completar el arte con la ciencia o, lo que es peor aún, con el psicoanálisis. ¿Qué se busca con ello? ¿Tal vez legitimarlo, llenarlo de supuestos que tarde o temprano terminan estructurando certezas?⁹

En este modo de encarar la cuestión se pierde el caso. Posiblemente esto suceda siempre que se intente circunscribir la locura al personaje Don Quijote; de ahí lo necesario de intentar poner en evidencia un campo de locura: es decir, algo que se extiende inacabadamente entre múltiple mojones que lo balizan. Digo “inacabadamente”, porque siempre se están agregando nuevos *guiños* que lo amplían. Leer *guiños* es seguir de cerca ciertos movimientos, frases, actitudes que conducen a obtener testimonio de lo que se escribe en tal o cual campo de locura. Y una vez que se ha asentido a un *guiño*, no es posible no hacer algo con ello.

Por todo esto, y porque la literatura en sí misma parece tener mucho más que decir que el psicoanálisis sobre lo que se dispara, lo que se anuda o no en el acto creativo, me gusta más la idea de que la literatura se ocupe del psicoanálisis: la idea de suponer que hay ocasiones en que la literatura conmociona e influye el psicoanálisis, lo obliga a que se detenga y así pueda poner en cuestión sus propios postulados. (Es el caso de la obra de James Joyce en relación al Jacques Lacan de mediados de los ‘70.)

El interés ha de recaer entonces, más que en un Quijote *loco*, en un accidentado paseo por el campo de locura en el que se deslizan Don Quijote, Sancho Panza y Miguel de Cervantes; y del cual el lector no queda afuera al intentar *hacer caso* del mismo.

6.

Desde aquel lejano tiempo en que un Sigmund Freud adolescente funda con su amigo Eduard Silberstein una íntima *Academia Española* para aprender el castellano a través de la lectura de Cervantes, desde ese tiempo en que Freud se coloca el apodo de *Cipión* (uno de los dos perros que eran personajes principales en la novela de Cervantes, *El coloquio de los perros*), desde ese tiempo, antes mismo de su origen, el psicoanálisis también se ha interesado por Cervantes, y en especial por su *Don Quijote de la Mancha*. Sin realizar un rastreo minucioso de los trabajos psicoanalíticos sobre el tema, las posturas psicoanalíticas con las que me he encontrado, en general, me han parecido al menos faltas de rigor. Con dos ejemplos lo suficientemente alejados en el tiempo entre sí basta.

En 1934, Helene Deutsch escribe un artículo que titula: *Don Quijote y el quijotismo*. En el mismo, sostiene sobre Don Quijote que su “característica libidinosa es la de un individuo pasivofemenino, impotente probablemente toda su vida, en el cual el preclimaterio sin duda estimuló su deseo sexual, pero dando curso simultáneamente a un nuevo ímpetu de tendencias pasivas femeninas” [1948, p. 881]. Además, la discípula de Freud enuncia en una llamada a pie de página: “Lo que en el caso de Cervantes ha creado la intuición del poeta, en el caso de Freud lo ha descubierto el genio del observador científico. El delirio del paranoico Schreber [uno de los cinco casos clínicos capitales estudiados por Sigmund Freud] y las inmortales fantasías de Don Quijote creativamente concebidas, brotan de los mismos orígenes de vida anímica reprimida. Epopeya y sistema delirante, igualmente construyen sobre las ruinas del mundo de la realidad que ha sido abandonado, un mundo más satisfactorio fantásticodelirante” [Ibid..., p. 883, p. 2].

Por otro lado, el texto fruto de la desgrabación de dos conferencias dictadas en Buenos Aires durante el mes de mayo de 1997 por el psicoanalista francés Jean-Michel Vappereau, también contiene unas páginas intituladas *Cervantes y el Quijote*, en las que Vappereau sostiene que

(...) algo habría ocurrido alrededor del siglo XIV o XV y que se estabilizó en el siglo XVI. Y diré que el mejor indicador que tenemos de esta situación, que define al síntoma moderno, es el libro de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Tenemos ahí la indicación, en la literatura, de una modificación crucial (...).

Esto explica, para mí, que Lacan se interese en otro escritor para hablar del síntoma. Es el que concluye este rizo de un género – ¿existen acaso los géneros literarios? No lo sabemos –, de cierto tipo de escrito que termina y culmina con Joyce. Empieza con Cervantes, con Rabelais en la literatura francesa, pero Cervantes es el autor principal para indicarnos este pasaje que se termina con Joyce. Por eso es que, en mi criterio, Lacan escribe ‘*Joyce, el síntoma*’, y hace un seminario que se llama ‘*Joyce, el sintoma*’. Entre esos dos títulos, un seminario [oral] y un escrito, él hace variar la palabra, pasa de *síntoma* a *sinthome*. Podríamos decir, entonces, ‘*Cervantes, el sintoma*’, para los que leen el seminario de Lacan “El Sinthome”; porque es seguro que Joyce quería hacer una clínica de la sociedad irlandesa, es lo que dice cuando escribe *Dublineses*. Lacan no habla mucho de esto en el seminario pero todo esto es muy conocido, y me da la impresión de que no busca ser exhaustivo, pero remitiéndonos a todo el ciclo literario, que va de Cervantes a Joyce, hay mucho material. [1998, pp. 38 y 39]

Bueno, en algún aspecto Vappereau tiene razón: sobre Cervantes hay mucho material escrito. Pero, justamente tal magnitud de investigaciones exige un cierto rigor en lo que se dice. Porque si bien Vappereau parece en un comienzo, acertadamente, querer dejarse llevar por aquello que la literatura “indicaría” al psicoanálisis; ¿qué es eso que plantea Helene Deutsch, de un Don Quijote articulado a Schreber (vía Freud); o, lo que

plantea Jean-Michel Vappereau, de un Cervantes articulado a Joyce (vía Lacan)? ¿Qué conduce a Helene Deutsch a poner en contacto “epopeya” y “sistema delirante”? Pero sobre todo, ¿qué conduce a Jean-Michel Vappereau a hablarnos de un “*Cervantes, el sinthoma*”?

¡Ah, cuánto sentido todo junto, cuánto análisis silvestre?

7.

Si queremos dejarnos llevar por lo que la literatura tiene para enseñarnos, son otras las preguntas que nos deberíamos poder hacer.

Una de las primeras que nos interesa sostener es ¿de dónde adquiere Cervantes cierto saber sobre la locura?, en una época – la de los siglos XV y XVI – en la que ésta se brindaba como *lugar de investigación* teológica, filosófica y artística; es decir, una época previa a la apropiación médica de la locura; y sobre todo si tenemos en cuenta que la concepción – sustentada, entre otros, por los románticos alemanes en el siglo XIX – de ver en Cervantes un ingenio lego, hace tiempo que ha dejado de ser considerada como válida, en especial desde la aparición en 1925 del texto de Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*.

Lo cierto es que Cervantes parece estar muy al tanto de cómo es tratada la locura en su tiempo. Para nombrar sólo algunas de las maneras en que se hace presente la locura en su Novela, podemos comenzar señalando la presencia de Erasmo, asimismo la presencia del humanismo cristiano de la Europa del Norte (a través de *guiños* que aluden a *Das Narrenschiff* {*La Nave de los Locos*}, el largo poema de Sebastien Brant), y también el conocimiento preciso de las representaciones de la locura en su época; me refiero a las ilustraciones con que Durero adorna *La Nave de los Locos* de Brant, o aquellas con que Hans Holbein *el joven* ilustra la edición de 1515 del *Elogio de la locura* de Erasmo. En ellas aparece la imagen del *loco* como emblemática: un personaje con aspecto de bufón de corte, que porta sobre su cabeza un bonete o gorro asnal con cascabeles inmunizadores (también llamado *capuchón* o *capirote*), una vestimenta compuesta por retazos de tela que después se transformaría en el atuendo del conocido *Arlequín* de la *Comedia dell'arte*; y, por último, ese *marotte* en la mano (que bien podría traducirse con la expresión *etro de locura*).

Cuando Don Quijote permanece atado en las afueras de la venta y sobreviene el encuentro con unos caminantes que se aproximan a la misma, y luego de intuir éstos que Don Quijote está loco, se entabla el siguiente diálogo:

– No sé de qué tenéis talle – respondió el otro –; pero sé que decís disparates en llamar castillo a esta venta.

– Castillo es – replicó don Quijote –, y aun de los mejores de toda esta provincia; y gente tiene dentro que ha tenido cetro en la mano y corona en la cabeza.

– Mejor fuera al revés – dijo el caminante –; el *cetro en la cabeza* y la corona en la mano. Y será, si a mano viene, que debe de estar dentro alguna *compañía de representantes* [cómicos], de los cuales es tener a menudo esas coronas y esos cetros que decís (...). [I, cap. 43, p. 535; las cursivas me pertenecen]

De esta manera, confirmamos que Cervantes estaba al tanto de la iconografía de la locura; puesto que frente a los *disparates* del caballero andante, los caminantes aluden a los *cetros de locura* (de qué otra manera entender sino, esa expresión de *cetro en la cabeza*) típicos entre los comediantes (bufones) de su época.

8.

Jacques Lacan también estaba al tanto de esta iconografía de la locura. En su escrito *Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache*, al referirse al esquema “de la cucaracha” (él lo llama “el huevo al ojo”) que realiza Freud en su artículo *El Yo y el Ello*, dice del mismo que “sólo falta un engarce y algunos dijes para que nos encontremos provistos de *la sonaja de los locos* jurados, antídoto al humanismo, y que desde Erasmo se reconoce que le da su sabor’ [1987, p. 649; las cursivas me pertenecen].

El *loco*, entonces, adquiere por los tiempos de Cervantes una posición emblemática del *mundo al revés*, siendo sus atributos la contracara de los atributos del rey. Así, constantemente se circula por el sesgo de no poder discernir con certeza donde está el bufón y donde su señor, donde el escudero necio y donde el caballero loco; en suma, dónde está ubicada la locura. De este modo, el encomio que cierto humanismo realiza de la *locura* culmina en uno de los tópicos más valiosos de la estética barroca, ya señalados por J. Huerta Calvo: “la confusión de las fronteras entre la realidad y la ficción” [1986, p. 713].

Por supuesto que todo esto se encuadra dentro de una episteme muy particular, propia del siglo XVI, que como lo enuncia Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, tiene como consecuencias un saber exuberante y pobre a la vez, donde la “única forma posible de enlace entre los elementos del saber es la suma” [1977, p. 39]. Esto nos da a pensar sobre el valor que le adjudicamos a lo “inacabado” de un determinado campo de locura: esa sensación de que siempre se están agregando nuevos guiños a lo que llamamos un campo de locura. Si uno recorre algunos textos paradigmáticos de la llamada ciencia del siglo XVI en España, como por ejemplo el *Examen de ingenios para la ciencias* { 1575 } del doctor Juan Huarte de San Juan, que

para algunos autores, como el mismo Edward C. Riley, ha influido notablemente a Cervantes, allí se encuentra con una mezcla infinita de saberes teológicos, mágicos, filosóficos, médicos, artísticos, etc., cuya extensión parece no tener límite. No ha de extrañar, entonces, la riqueza propia de la Novela de Cervantes. Sobre todo, si tenemos en cuenta que habrá siempre que partir de Cervantes, cuando nos refiramos a ese estilo que, en palabras de Arnold Hauser, consiste “en la actitud oscilante frente a la realidad, una actitud que se expresa en la incertidumbre de si se tiene que ver con algo real o irreal” [1969, p. 113], ese estilo que resuena tanto en los lectores de Jacques Lacan (según sus propias palabras, el Góngora del psicoanálisis), me refiero al *Manierismo*.

Es posible que en nuestro tiempo nos cueste percibir la importancia que tiene todo esto para lo que denominé *Campo de Locura*. También en *Las palabras y las cosas*, Foucault se detiene en Don Quijote: lo hace luego de pasar por el análisis del Siglo de Oro, es decir de “un mundo cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud” [1997, p. 40]. Recién entonces, señala que Don Quijote es “el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. (...) Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo” [Ibíd., pp. 53 y 54]. ¿No es esta la imagen que se tiene de lo que le sucede al llamado loco? ¿O no es acaso cierto que el llamado loco siente que la realidad está saturada de guiños? En este sentido coincidimos con la idea de loco que enuncia Foucault al ocuparse de Don Quijote: “El loco, entendido no como enfermo, sino como (...) el hombre de las semejanzas salvajes” [Ibíd., p. 55]. Yo agrego – aludiendo a un escrito de Bernard Casanova – que, si realmente nos interesa hacer *estallar la clínica*, esas similitudes que parecen no tener límite, no son nada más que una curiosa nosografía si no buscamos hacerlas participar en un determinado campo de locura, del cual no podremos dejar de formar parte.

9.

No hay que olvidar que en la España de los Austrias, al preocuparse por los intereses terrenos antes que por los ultraterrenos, la literatura compite con la religión. De allí, la fuerte reacción de la iglesia: el Concilio de Trento {1545-1563} se ocupará de poner en marcha (de la mano del Santo Oficio) una censura rigurosa sobre el arte. Y, en este sentido, no deja de ser interesante apuntar que unos de los primeros y principales textos que pasan a engrosar las páginas de los sucesivos *Index Librorum* de la Contrarreforma, son nada más y nada menos que los Libros de Caballerías. Cientos de cervantistas se han preguntado sobre la elección de Cervantes de tomar

como objeto de parodia en su Novela estos textos prohibidos cincuenta años antes.

Ahora, bien, Cervantes acumula antes de la aparición de Sancho, en los primeros seis capítulos de la Novela, diversos modos de entenderse con la locura. El que predomina es lo que podría llamar una participación *alrededor* de la locura, lo que vulgarmente se conoce como *seguirle la corriente al loco*: esto siempre produce en Don Quijote una reacción violenta. Entonces, allí es donde pienso en las palabras de Lacan, de su seminario *Les structures freudiennes des psychoses*, cuando enuncia que “no se trata de asumir y comprender eso que pasa allí donde no estamos. No se trata de fenomenología. (...) No se trata de hacernos los locos” [1956, p. 299].

El otro modo que se vuelve evidente en la Novela, es el de tomar posición *frente a* la locura: quemarle los libros al hidalgo, vedarle el acceso a ellos. Esto de nada sirve. Es como querer poner un muro entre los pensamientos y los actos de Don Quijote, entre las cosas que esos libros le dicen y su accionar consecuente con ese saber. Don Quijote *es tomado por* un Otro que le habla, le habla a través de los Libros de Caballerías¹⁰. Esos libros no cesan de hablarle y decirle lo que tiene que hacer. El *caballero andante* Don Quijote, sale a la aventura de la verdadera tarea investigativa que esos libros le inducen a llevar a cabo. Terminar con los libros de nada sirve, ya que su hablar constante acompaña a Don Quijote a todas partes; él mismo cuenta de “su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros” [I, cap. 5, p. 129].

Todo esto sucede antes de que aparezca en escena Sancho Panza, quien es definido desde un primer momento como alguien con “poco sal en la mollera”, es decir: un hombre humilde, con una filosofía rústica y pragmática propia del pueblo, analfabeto y un poco testarudo. Este hombre del villorrio que en un segundo se transforma en escudero, parte de una posición de absoluta credibilidad en lo que Don Quijote le propone: un particular modo de creerle, que no dejará de tener consecuencias a lo largo del extenso camino que recurren juntos. Claro que esta *credulidad* muestra ciertas aristas que no puedo dejar de valorar: me refiero a que según el narrador, Sancho Panza “asentó por escudero de su vecino” [I, cap. 7, p. 152].

Sancho *asentó* por escudero de Don Quijote. ¿Qué quiere decir esto? Se podría pensar que esa frase tiene que ver con el vocablo castellano *sentar*. Pero a poco de andar, me encuentro con que la palabra *sentar*, fue raramente usada hasta comienzos del siglo XVII. En cambio, *asentar* ya tiene cierta antigüedad en la época relatada en la Novela, derivando del latín *sedere* (que significa *estar sentado*), voz latina de la que derivan también ciertos cultismos como *sede*, *sedar*, *sedativo*. Pero la cosa no termina allí, porque otros vocablos en relación con *sedere* me importa, en particular unas palabras que aparecen en el idioma castellano justo en la misma época que se publica la Novela de Cervantes, me refiero a la palabra *asentir* (de

comienzos del siglo XVII), y a la palabra *asentimiento* (que data de 1580). Entonces, desde el preciso momento en que aparece Sancho y su nombre por primera vez en la Novela... desde ese punto ya lo acompaña su posición de *asentimiento*. Lo que se puede ver con claridad en el conocido episodio de los molinos de viento, en el que Don Quijote le pide a Sancho que sea “*testigo* de cosas que apenas podrán ser creídas”, y sucede que Sancho acepta ser testigo... pero, a través de una frase que considero central en todo el episodio: el escudero dice: “yo le creo todo así como vuestra merced lo dice” [I, cap. 8, p. 157; las cursivas me pertenecen]. Sancho *asiente* a ese *testimonio* que le brinda la locura, no cree lo que no ve; por ende, no cree lo mismo que cree Don Quijote. Pero cree que Don Quijote cree; en palabras de Sancho, cree en lo que Don Quijote dice: se encuentra *tomado en una posición transferencial hacia* el discurso de la locura en Don Quijote. No importa si por todo esto, ante los demás, Sancho Panza aparece también como un loco que *pone de su parte* al participar del estilo de Don Quijote; cosa que sucede en múltiples ocasiones a lo largo de la Novela. No hablo de una *disposición a escuchar*, sino más bien de un *no poder dejar de escuchar*. En aquella ocasión en que Lacan habla de este *estar preocupado* -- durante su *Petit discours de Jacques Lacan aux psychiatres* --, cuidándose de elogiar la angustia que resulta del encuentro con la locura, Lacan no se refiere a una *disposición*, y mucho menos a una *predisposición* frente al loco, algo así como un *estar dispuesto a dejarse tomar por la locura* (con todo el valor de altruismo que esto conlleva). No, nada de eso. Lacan habla de algo que está fuera de la voluntad: *lo quiera o no lo quiera* -- dice -- se está preocupado [1967, p. 469]. Y así plantea algo que no está del lado del *impulso generoso*, y no es posible dejar de lado el hecho de que ese *estar preocupado*, está inmerso en la crítica de Lacan al *se forma, se forma* con el que inicia su disertación. En ese fárrago teórico que Lacan critica, al que los psiquiatras se ven expuestos, y del cual los psicoanalistas nos colgamos, como quien se cuelga del pasamanos para no caerse, en especial cuando transitamos tortuosos caminos *en* la locura, es imposible estar preocupado. Y esa imposibilidad está basada en que las llamadas *amarrias teóricas* se metamorfosean y adquieren forma de ancla. Todos sabemos que cuando *la nave de los locos* está en el medio de una tormenta ultramarina, lo menos indicado es soltar el ancla. Ello sólo aseguraría el naufragio. En suma, ni una posición ideológica, o acaso una posición jerárquica, o tal vez a una posición humanitaria, se pueden sostener como posiciones válidas en un campo de locura.

Si rastreo los modos de estar *frente a* la locura a todo lo largo de la Novela de Cervantes, me encuentro con vocablos tales como *entretener, enseñar, deleitar, admirar, buen entendimiento y persuasión*; ninguno de los cuales tiene que ver con ese *estar preocupado*. Ahora bien, ni sus distintos saberes (libros de Caballerías versus sabiduría popular), ni los

diversos estamentos sociales a los que pertenecen (hidalgo versus villano), ni siquiera los disímiles intereses que los mueven (*desfacer agravios y sinrazones* versus ambiciones materiales), puede evitar que Don Quijote y Sancho Panza participen del mismo campo de locura. Un campo de locura en el que “las locuras del señor sin las necedades del criado no valían un ardite” [II, cap. 2, p. 642]. Teniendo en cuenta que la palabra *ardite*, desde 1400 significa *moneda de poco valor*, ¿las *locuras* y las *necedades* juntas, son lo valioso?

10.

Esto me conduce inevitablemente a Erasmo. Es evidente la influencia de Erasmo en los escritores del Siglo de Oro español, y en especial en Cervantes. Resalto sólo un punto: el de Erasmo en tanto fundador de la *ironía* europea. Ello interesa particularmente, puesto que cuando se forma parte de un grupo social reubicado en una posición marginal y maltratado por la injuria, la afrenta y el menosprecio, una de las maneras de responder a la persecución es la ironía. Claro que, como dice el hispanista Stephen Gilman: “Se puede filosofar solo, pero para ironizar (...), ha de existir al menos en potencia una solidaridad (...). El irónico necesita una sociedad – o quizá fuera mejor decir una *contrasociedad* –” [1978, p. 40]. *Contrasociedad*, por ejemplo, la de *los conversos*, que en la España de los siglos XVI y XVII explica de alguna manera la inmediata popularidad de Erasmo por esas tierras. Tradiciones, la *erasmista* y la de *los conversos*, que se fusionan en la novela de Cervantes.

Jacques Lacan parece advertido de algo de esto, puesto que en su *Petit Discours aux Psychiatres* confiesa que lo que quiere en esa ocasión es hacer valer algo que es evidente a partir de un momento de la historia, que es la del Siglo de Oro, donde se produce cierta transformación,

(... la expansión, la dominancia de este sujeto puro de la ciencia, que viene a producir estos efectos de los que ustedes son los actores y los participantes, a saber: estas profundas revisiones de las jerarquías sociales que constituyen la característica de nuestro tiempo. Y bien, (...) es necesario que ustedes sepan (...) que hay un precio con el que se paga la universalización del sujeto (...): la segregación.

Señores nazis, ustedes pueden tener por eso un reconocimiento considerable, han sido los precursores (...) en eso de concentrar la gentes – es el precio de la universalización, que por ello no es resultado más que del progreso del sujeto de la ciencia [1967, pp. 493-495].

Al hacer alusión de Descartes, Lacan se refiere en realidad a aquello que da fin al Siglo de Oro. No obstante ello, es interesante leer entre líneas la

presencia de los judíos, de la mano de la segregación y de lo que Lacan llama: *revisiones de las jerarquías sociales*. Realidad socio-política que muy posiblemente es la de Cervantes: según algunos portador de la *mancha* en su sangre. No está de más recordar el valor que adquiere en su tiempo los certificados de limpieza de sangre. Mientras permanece cautivo en Argel, durante su juventud, Cervantes va a necesitar de al menos un certificado de limpieza de sangre para que su familia pueda conseguir dinero, y así poder pagar la recompensa que los turcos exigen para su liberación.

Erasmus, el que escribe sobre la *necedad*, la *tontería*, la *estulticia*, la *locura*; no deja jamás de preocuparse por la *segregación*. Su biógrafo, Johan Huizinga (que también pasó por Auschwitz), nos cuenta de la ilegitimidad del nacimiento de Erasmo, y sobre el misterio de su ascendencia: ser muy posiblemente hijo de un sacerdote. Esta *mancha de su origen* (como la denomina Huizinga) tiene como efecto que no se haya podido localizar descendiente alguno del filósofo holandés, padre de la ironía..

El 19 de febrero de 1966, en sus *Reponses a des etudiants en philosophe sur l'objet de la psychoanalyse*, Lacan establece otro curioso parentesco: el de la enfermedad mental con la ironía:

(...) es decir en la clínica donde sostengo [al significante] en los términos que me permiten responderles lapidariamente sobre la función social de la enfermedad mental: su función, social, han dicho bien, es la ironía. Cuando tengan la práctica del esquizofrénico, sabrán la ironía que la arma, que lleva a la raíz de toda relación social.

No obstante, cuando esta enfermedad es la neurosis, la ironía falla en su función (...).

Ahora el psicoanálisis ha tomado la sucesión de la neurosis: tiene la misma función social, pero también, la falla. Allí intento restablecer en sus derechos a la ironía, mediante lo cual quizás también nos curemos del psicoanálisis de hoy en día [1966, pp. 123 y 124].

Aquí vemos cómo Lacan vuelve a realizar su personal *elogio de la locura*, en un tono no menos irónico que el de Erasmo. Y de esta manera, quizás trata de corregir la situación que sus palabras denunciaban la década anterior (en su escrito *La instancia de la letra...*), cuando – unas líneas antes de nombrar nada más y nada menos que a Erasmo – enunciaba en un tono altisonante: “Locura, no eres ya objeto del elogio ambiguo en que el sabio dispuso la guarida inexpugnable de su temor” [1956, p. 506]. Ironía erasmiana, entonces, que es evidente sobre todo en la 2^{da} parte de la novela de Cervantes, cuando la asociación del necio y el *loco* se transforma en una amalgama imposible de separar; y sobre todo cuando dicha *stultitia* se extiende a los otros personajes (como sucede en la *farsa* orquestada por los Duques) y, triunfa el poder de la diversión emanada de la *Stultitia*, que tanto apreciaba Erasmo.

Existe una *réplica española* del *Elogio de la Locura* que interesa – más que por que sea de tono erasmiano (lo que Marcel Bataillon pone en cuestión) – porque su publicación es contemporánea de la escritura de la novela de Cervantes. Se trata de una obra titulada *Censura de la locura humana*, de Jerónimo de Mondragón (Lérida, 1598). Allí Mondragón, como lo señala M. Bigeard, cita a Luis Vives, Ariosto, Bocaccio, y Huarte de San Juan, entre otros; todos sabios... pero para Mondragón, “los pretendidos sabios son en realidad locos, [ya que] aquellos que se tienen generalmente por locos no están exentos de cierta sabiduría” [1972, p. 136].

La anécdota que se cuenta en *Censura de locura humana* es la de una ciudad en la que enloquecen todos sus habitantes luego de una lluvia con extrañas propiedades de hacer desvariar; todos, salvo uno que no ha sido mojado por la lluvia y que luego de un tiempo – al percibir que todo el mundo lo toma por loco – se expone a la curiosa lluvia, ya que es mejor ser loco como todo el mundo que sabio aislado. Lo que interesa entonces no es el apelativo, loco o sabio; sino más bien, lo que importa es sufrir o no la segregación. La palabra *locura* pierde entonces su carácter adjetivante, es decir su función de diagnóstico útil para aislar a quien lo detente, y da paso a lo que llamo *campo de locura*.

Me ha parecido que Miguel de Cervantes estaba al tanto de los avatares de lectura que un determinado campo de locura exige. Para él – como tantos otros, lector antes que escritor–, la lectura no es algo a desatender. Para el psicoanalista Jacques Lacan tampoco.

NOTAS

1 En la relación entre lo que denomino *campos de locura* y *campos de lectura*, entiendo que en todo campo de locura hay una narración que intenta discurrir, muchas veces contando algo inesperado, algo que va más allá de cierta frontera, algo – en suma – que desobedece aquello que debería contarse. Es en este sentido que un campo de locura se acerca más a la narración, que a la ciencia. Y digo narración y no novela, por cierta incomodidad que me produce hablar de géneros literarios (en este sentido, coincido con el concepto de narración que Juan José Saer trata de resaltar: “(...) en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género.” [1999, p. 25.]), tanto como me incomoda hablar de diagnósticos psiquiátricos (aún cuando éstos se

disfracen con hábitos propios de tal o cual grey psicoanalítica); porque además, como escribe Roger Chartier, “en cada caso, lo importante es comprender cómo los significados impuestos son transgredidos, pero también cómo la invención – la del autor o la del lector – se ve siempre refrenada por aquello que imponen las capacidades, las normas y los géneros.” [1999, p. 14]. De lo que se trata, entonces, es de narrar, de contar, de buscar la manera posible en que la narración no se empaste. Vale cada uno de los modos en que esto se dé: en un extremo, Primo Levi, que no puede dejar de contar el horror del *Lager*: “En el extremo del contar – dice en una entrevista realizada en junio de 1979 – creo que estoy yo, no he dejado de contar nunca” [1998, P. 47]; en el otro extremo, el narrador en la novela de Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, ante quien uno se queda – como en un hallazgo ficcional del lector – con la impresión de un escamoteo del contar: “Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia” [1997, p. 57].

2 Cada vez que escribo esta palabra con mayúscula, no me refiero al género literario sino a *un caso* en particular, la obra de Miguel de Cervantes intitulada en su 1^a y 2^{da} partes, respectivamente: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*.

3 Francis Dupré (Jean Allouch, Erik Porge y Mayette Viltard), *La “solution” du passage à l’acte – Le double crime des soeurs Papin* –, Editions Érès, Toulouse, 1984, p. 9 {Hay edición en español: Jean Allouch, Erik Porge y Mayette Viltard, *El doble crimen de las hermanas Papin*, Epeele, México, 1995, p. 15}.

4 Partiendo de la *estética de la Recepción* {*Rezeptionsästhetik*}, Hans Robert Jauss aclara que: “La obra particular, en la tradición de la literatura medieval, no puede considerarse, por lo general, ni como forma lograda de una sola vez, cerrada en sí misma y definitiva, ni como producción de un autor tan original que no deba compartirla con ningún otro. Tales categorías, propias de la estética clásica, ha sido el Renacimiento el primero en proclamarlas, una vez que el carácter de obra de la composición había llegado a poseer una aura nueva” [1987, p. 84].

5 *No saber-hacer*, sino *savoir-faire*: este es el término que utiliza Jacques Lacan, y el mismo puede ser traducido como *tacto*, *tino*, *mano*; o lo que es lo mismo, “habilidad en sacar adelante lo que se emprende, en resolver los problemas prácticos; competencia, experiencia en el ejercicio de una actividad artística o intelectual” [*Le Robert Quotidien – Dictionnaire Pratique de la Langue Française* –, Dicorobert, Montréal (Canada), 1996, pp. 1734 y 1735].

6 No está de más citar una concepción de la novela acorde a lo que nos interesa mostrar. Las palabras le pertenecen a Mijail Bajtin: “la novela, como género se formó y desarrolló, en un principio en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo. (...) se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó – ya desde el principio – en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. [1998, p. 2]. Cuando se está en la novela, entonces, se está “en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo”, al menos se deja de estar atado a un

“pasado absoluto”. Es decir, el tiempo comienza a andar. De allí mi interés en lo que denomino *la novela que vendrá*.

7 En uno de los micros diarios que, entre 1968 y 1972, grabó para LSI Radio Municipal de Buenos Aires, Jorge Luis Borges decía lo siguiente: “Yo no creo que la poesía sea obra de la inteligencia. (...) creo que la poesía es misteriosa y que es mejor que la inteligencia no la moleste demasiado, que la deje producirse de un modo espontáneo. La prueba de la poesía es física. Es decir que, cuando usted lee algo que es poesía, algo físico ocurre.. Puede ser un cambio en la circulación de la sangre o en la voz. Yo diría que una de las pruebas de la buena poesía es que exige ser leída en voz alta. Usted está solo, está leyendo un poema, lo lee silenciosamente o apenas murmurando las palabras y de pronto siente la obligación de elevar la voz, casi de declamar (...)” [1997, p. 218]. Asimismo, en un libro esencial para conocer los efectos del pasaje de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa, la investigadora italiana María Angela Tasinato, pone de manifiesto un texto escrito en griego. El texto dice así: “Dichoso el que lee (*anagignōskō*) y los que oyen las palabras (*logoi*) de esta profecía y están pendientes (*terèō*) de lo que está escrito en ella: en efecto el *kairos* está cerca”. Este texto, donde se ve nítidamente la distancia existente entre el que lee y los que oyen, es el versículo 3 del capítulo primero del *Apocalipsis*. En la versión bíblica con la que cuento, el vocablo griego “*kairos*” es traducido por el vocablo castellano “tiempo”. No obstante, Tasinato se encarga de señalar que *Kairos* es una “noción temporal intraducible” [1989, p. 97], que considerará únicamente como un “instante a la vez oportuno y huidizo” [Ibíd.]. *Kairos* aparece en ese párrafo del *Apocalipsis*, vinculado con la lectura en voz alta. Marcel Detienne a su vez, define al *kairos* como “el tiempo de la acción humana posible”, el tiempo de la contingencia y la ambigüedad [1983, p. 117]. Lo hace en el centro de un capítulo donde pone de manifiesto el fin de la poesía mélica y el inicio de la poesía escrita, de la mano del poeta Simónides de Céos. Me detengo en esto, porque “Simónides es el primero en hacer de la poesía un *oficio*” [Ibíd., p. 110], palabra que huele a *artesanía*, palabra que señala algo de esa ambigüedad que rescato como propia del *savoir-faire*; es decir, esa ambigüedad entre arte y artesanía que supongo tanto en Cervantes como en Lacan. *Kairos*, entonces, divinidad marginal del Olimpo, que según Tasinato llama la atención por su aspecto – tan bien retratado en un cuadro de Pierre Klossowski (autor a quien Tasinato dedica su libro)–: “Su postura lo muestra sobre las puntas de los pies, empuñando una navaja en la mano derecha, para enseñar a los hombres que *el instante propicio es más agudo que la hoja de afeitar más fina*. Su cabellera está caída sobre su rostro mientras que el resto de su cabeza es calva, con el objeto que *Kairos*, una vez que su vuelo rápido lo ha llevado lejos, no pueda ser agarrado por detrás” [1989, p. 98; las cursivas me pertenecen]. Es decir, una vez que el instante pasó, ya no hay nada que hacer; salvo esperar que otro instante se presente. Así, Tasinato señala que es fácil asir al *Kairos* de frente, pero es imposible atraparlo una vez que ha pasado. Su extrema belleza de adolescente púber, explica que esta oportunidad tan particular del instante es la “única *artesana* de la belleza” [Ibíd., p. 99]. Siempre está el riesgo de perder la oportunidad. Y se ve allí, nítidamente, la aparición de ese vocablo tan caro a nuestro propósito: *artesanía*. Por todo esto, pienso que la lectura donde *Kairos* reina, esa lectura que se erige en un *instante*, esa lectura *artesanal* del analista, tiene como característica principal el definirse como una *torpeza* radical.

8 Evidentemente hay en mí un interés por vaciar de sentido del vocablo *locura*, puesto que no creo que se trate de hablar de *locura* como cuando se hace referencia a un diagnóstico. Hablo de locura como de un nombre propio que no nos dice nada; y, para ampliar un poco esto, el castellano – en especial el castellano de la época de Cervantes – viene en mi ayuda; pues, para don Sebastián de Covarrubias y Orozco, ya en 1611, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, la etimología de la palabra *loco*, “tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hinche su vacío” [1993, p. 770].

9 El psiquiatra y académico español Antonio Vallejo Nájera, por ejemplo, sostiene que toda la Novela de Cervantes es la *explicación científica* de la paranoia kraepeliniana, Vallejo Nájera busca *modelos de locura*, porque la psiquiatría habla de la paranoia en general, no de la locura en Don Quijote. Y, este intento de hacer valer una teoría general para una experiencia humana – tan propio de la ciencia médica –, evita que sea tomado *el caso como método*. Para otros, incluso pensadores eminentes de lo hispano, como María Zambrano, Don Quijote es “el individuo ejemplar de la locura (...) la imagen arquetípica del loco” [1965, p. 36], o para Georges Güntert, el prototipo de melancólico, e incluso el neurólogo y cervantista José Manuel Bailón-Blancas llega a sostener que Don Quijote sufre una depresión delirante.

10 Si bien, como ya ha sido señalado, no nos interesa hablar de diagnósticos psiquiátricos (o aún de los abusivamente llamados psicoanalíticos), vale detenerse en el siguiente párrafo escrito por Jean Allouch: “Hay paranoia cuando un vínculo relativo a un sujeto es desde el principio postulado como una certeza en lugar del Otro. El sujeto llamado paranoico no “se toma por...” digamos... Juana de Arco, en referencia a un caso de Sérieux y Capgras sino, como esos mismos autores lo atestiguaron, “es tomado por...” [1997, p. 54].

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Estancias – La palabra y el fantasma en la cultura occidental–*, Pre-Textos, Valencia, 1995

Allouch, Jean. *La etificación del psicoanálisis. Calamidad*, Edelp, Córdoba (Argentina), 1996.

Bailón-Blancas, José Manuel. *Historia Clínica del Caballero Don Quijote*, Fernando Plaza del Amo, Madrid, 1993.

Bailón-Blancas, José Manuel. “Cervantes describe al Ingenioso Hidalgo como un depresivo delirante” (entrevista a cargo de E. Molinera), en *Noticias Médicas*, nº 3.629, Madrid, Octubre 1996.

Bajtín, Mijail. “Editorial” del nº 100 de *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura–: Don Quijote de la Mancha – La vida humana, Libro y Acto de imaginación y creación*, Editorial Anthropos, Barcelona, septiembre 1989.

Barei, Silvia. “Jorge Luis Borges: Cumple cien años un escritor del siglo XXI”, en *Cuadernos del Ateneo* n° 6, Universidad de La Laguna, España, 1999.

Bataillon, Marcel. *Erasmus y el erasmismo*, Edit. Crítica, Barcelona, 1978.

Benjamin, Walter. “El arte de narrar”, en *Cuadros de un Pensamiento*, Edic. Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.

Bigéard, M. *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1972.

Borges, Jorge Luis. “Escritos en el aire – Borges inédito –”, en revista *Viva*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1997.

Canavaggio, Jean. *Cervantes – en busca del perfil perdido–*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Casanova, Bernard. “Estallidos de Clínica” en *Litoral* n° 25/26: *La función secretario*, Edelp, Córdoba (Argentina), 1998.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*, Edit. Noguer, Barcelona, 1972.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (edición, introducción y notas de Martín de Riquer), RBA Editores, Barcelona, 1994.

Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares* (edición, introducción y notas: Rosa Navarro Durán), Alianza, Madrid, 1995.

Covarrubias y Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (edic. de Martín de Riquer), Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1993.

Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Detienne, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983.

Deutsch, Helene. “Don Quijote y el quijotismo”, en *Revista de Psicoanálisis – APA*, tomo V, #4, Buenos Aires, 1948.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1997.

Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978.

Güntert, Georges. *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill Libros, Barcelona, 1993.

Hauser, Arnold. *Literatura y Manierismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias* (Edic. de G. Serés), Cátedra, Madrid, 1989.

Huerta Calvo, J. *Stultifera et Festiva Navis (de bufones, locos y bobos en el entremés del siglo de oro)* en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXIV, n° 2: *Literatura bufonesca o del “loco” en lengua española*, El Colegio de México, México, 1986.

Huizinga, Johan. “Erasmus de Rotterdam” en *Elogio de la Locura*, Editorial Porrúa, México, 1996.

Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia” en *Estética de la recepción*, Arco/ Libros, Madrid, 1987.

Lacan, Jacques. *Les structures freudiennes des psychoses*, {versión taquigráfica de Mme. Cholet}, sesión del 18 de abril de 1956, inédito.

Lacan, Jacques. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1956), en *Escritos I*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987.

Lacan, Jacques. “Responses a des étudiants en philosophie sur l’objet de la psychanalyse” (19 de febrero de 1966, en *Petits Ecrits et Conférences, 1945-1981*, Inédito.

Lacan, Jacques. “Petit Discours de Jacques Lacan aux Psychiatres” (10 de noviembre de 1967), en *Petits Ecrits et...*, op. cit.

Lacan, Jacques. “Le Sinthome {transcripción crítica realizada por Jean Allouch, Danièle Arnoux, Albert Fontaine, y Erik Porge}, sesión de 13 de enero de 1976, inédito.

Lacan, Jacques. *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile a mourre*, {versión taquigráfica de Mme. Cholet}, sesiones del 16 de noviembre de 1976 y del 11 de enero de 1977, inédito.

Lacan, Jacques. “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache: “Psicoanálisis y estructura de la personalidad”, en *Escritos II*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1987.

Levi, Primo. *La llave estrella*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990.

Levi, Primo. *Entrevistas y conversaciones* (edición de Marco Belpoliti), Ediciones Península, Barcelona, 1998.

Manguel, Alberto. *Noticias del extranjero*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2001.

Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966.

Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*, Alfaguara, Buenos Aires, 1997.

Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Seix Barral, Buenos Aires, 1999.

Tasinato, María Angela. *L’oeil du silence – Eloge de la lecture–*, Éditions Verdier, Lagrasse (Francia), 1989).

Vallejo Nájera, Antonio. *Literatura y Psiquiatría*. Citado por C. Varo, *Génesis y evolución del Quijote*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.

Vappereau, Jean-Michel. *Clínica de los procesos del nudo*, Ediciones Kliné, Buenos Aires, 1998.

Zambrano, María. *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona, 1965.

LA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LOS SIGNOS DE LA ROTURA INEFABLE

María Auxiliadora Álvarez
Miami University, Oxford, Ohio

La poesía se relaciona con la mística en tanto lenguaje de conocimiento y revelación. Su búsqueda de conocimiento es un acto de participación en la dinámica ontológica, evolutiva y trascendente. Podemos, por ello, hablar de una forma de mística contemporánea o espiritualidad poética, como Andrés Sánchez Robayna la ha preferido denominar: “Parece obligado, en nuestra perspectiva de hoy, hablar no ya de *sentido místico*, sino de lo *espiritual poético* como el centro o el objeto de esta experiencia-límite” (154). El desarrollo de la espiritualidad poética se relaciona con una búsqueda de la trascendencia (que no es igual a la búsqueda de la inmortalidad de Unamuno), búsqueda que se refiere a la tematización metafísica de la existencia, según lo entiende el *Was* de Bollnow: “existencia como trascendencia, vuelco en sí fuera de sí, interrogación y autodisolución dinámica” (66); y, en otro sentido, más temerario; a los presupuestos de la mística tradicional, que comprenden una visión dialéctica de la identidad como proceso en sí. Bajo estos lineamientos creemos posible trazar algunas analogías, quizá imprescindibles, entre la poética de José Ángel Valente y la búsqueda de la inefabilidad.

En el primer caso, la obra de Valente se encuentra intrínsecamente permeada por la tematización metafísica del *Was* de Bollnow, en la misma forma secuencial. En el segundo caso, el *corpus* escrito de Valente se nutre de varias importantes tradiciones místicas como la hebrea, la sufí, la judía, la hindú, la flamenca y la alemana, siendo notable la presencia de San Juan de la Cruz, que ocupa lugar preponderante. Según la aproximación a la obra de José Ángel Valente bajo el prisma de las vías místicas de la tradición grecolatina, el hilo poético-espiritual de la obra valentiana parece encontrar

su punto de mayor tensión entre la primera y la última vía, aunque hemos de recordar que las diferentes etapas del desarrollo místico no se encuentran totalmente separadas las unas de las otras: “Estos períodos se caracterizan por su continuidad y por el predominio en cada uno de ellos de fenómenos que existen en los demás” (Cilveti 11). La poética de José Ángel Valente ejecuta un tránsito de interrogación, conciencia de la Otredad, e iluminación, que asciende desde el vacío hacia la autodisolución.

La mística tradicional observa tres vías sucesivas para alcanzar la transformación interior. Estas vías son: la purificativa, denominada como la vía de “los heridos” por San Juan de la Cruz (o “principiantes” por Santo Tomás de Aquino); la iluminativa, denominada como la vía de “los llagados” (o proficientes); y la unitiva, denominada como la vía de “los cauterizados” (o “perfectos”). La segunda etapa o vía iluminativa (*proficientum gradum tenere dixerunt*), con la que encontramos plausible establecer algunas coordenadas de la obra poética de José Ángel Valente, se relaciona con el hallazgo de la luz y sus características principales son la contemplación y la iluminación o conocimiento intuitivo.

Partiendo de una antigua intuición (recordar su libro *Poemas a Lázaro*), y ahondando en los ensayos dedicados a las diferentes místicas hasta instalar la misma reflexión profunda en su obra poética, o viceversa, José Ángel Valente apunta a la disolución de la dicotomía cuerpo-alma consustanciada en la realidad y reaprehendida en un sentido transcendente. En su búsqueda, José Ángel Valente, poeta del exilio interior, remonta el anhelo de lo que es inmaterial. El autor eleva una invocación poética que interroga sobre la inexorable precariedad del ser: “Interrogar, ¿por qué? ¿Quién nos respondería desde la plenitud solar sin destruirnos?” (*Material memoria* 248), luego se interna en la *noche* del vacío y la *nada* sanjuanista, horadando el *centro* de una piedra transparente: “El duro diamante sobrevive a la noche” (*La memoria y los signos* 78), y emerge finalmente en “fragmentos incendiados de resurrección” (*Material memoria* 207).

Resurrección interior que se ha revelado en su poesía de forma intermitente mas sin embargo contundente. Luz, altura, esperanza, son algunos de sus vocablos emblemáticos. Una de las canteras más ricas donde Valente excavó con denuedo fue la obra de San Juan de la Cruz. El poeta nos revela un profundo conocimiento de la teología y la poética sanjuanistas, tanto en las múltiples resonancias directas e indirectas que emergen de su obra poética, como también en los ensayos y estudios críticos sobre el tema de la mística recopilados en los libros *Ensayo sobre Miguel de Molinos* (1974), *La piedra y el centro* (1983), y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991).

En cuanto a la relación entre la poesía de José Ángel Valente y el lenguaje de la mística, es necesario acotar que el signo escriturístico de índole mística se ha modificado a través de la historia hacia otra conformación actual, pero aún así es posible visualizar en el transcurso del lenguaje

poético valentiano la marcada tendencia hacia la inefabilidad del lenguaje de los místicos. Muchos otros sentidos y temas coinciden con los expuestos en el *Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma*, y *Llama de amor viva*, de San Juan de la Cruz, anunciando vivencias particulares de índole profundamente espiritual. Son notables las múltiples convergencias de sentido entre la obra del poeta carmelita y la obra de José Ángel Valente. Se hallan incluso intertextualidades literales del *Cántico espiritual*, de cuya lectura detenida el poeta dio públicas muestras, por ejemplo en el año de 1974 se recuerda una conferencia suya “en el Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid, relacionando el tema de la mística con sus teorías sobre la palabra poética y su lectura personal de la estrofa XII del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz” (Amorós Molto 774).

Sin embargo San Juan de la Cruz no fue el único maestro espiritual de José Ángel Valente, su búsqueda de la trascendencia le llevó también a indagar en el *quietismo* de Miguel de Molinos, y otras diversas místicas o formas de espiritualidad. El panteísmo de la mística hindú le llega al parecer a Valente por Rabindranat Tagore a través de Juan Ramón Jiménez. Valente también maneja con comodidad la herencia de los místicos flamencos y alemanes – Suso, Tauler, Ruysbroeck, Eckhart – inmersa en la mística española de los siglos XVI y XVII. Podemos encontrar reminiscencias de estos conocimientos de Valente desperdigados generosamente en los intersticios de toda su obra poética, crítica y ensayística.

Al igual que San Juan de la Cruz, Valente relaciona, procesa y amalgama recursos de distintas procedencias para repotenciar la carga simbólica de las palabras y sus significados en una función radicalmente espiritualizadora. El procedimiento que utiliza Valente de *reunir* para *diluir*, semeja una suerte de *alquimia de la desaparición* o *fulguración* autodisolutiva que arrastra consigo su palabra poética, – la que se hace cada vez más tenue–, pero se refiere sustancialmente a la dinámica de un ser en el acto de *volcarse en sí fuera de sí* según el *Was* de Bollnow, acto denominado como *salida* o *apertura* en el contexto propiamente místico. Valente transitó su experiencia poético-mística al modo de su propia *material memoria*, “en el desapego que conduce al fondo del alma o *afairesis* como aparece en el Areopagita” (Lara Garrido 125).

Sin hacer referencia a la poesía social valentiana inscrita en el referente histórico de la postguerra, encontramos que otros pilares fundacionales en la estructura básica de la poética de José Ángel Valente, como el devenir de la palabra en sí y el eros como forma de sublimación del ser, se encuentran estrechamente relacionados con la indagación espiritual o la búsqueda de la trascendencia. En cuanto a la poética de la palabra, toda la obra de Valente estuvo signada por la potenciación de una palabra – y de un ser de la palabra – capaz de *un vuelco en sí fuera de sí*: “la palabra vacía de sí, desposeída de sí, perpetuamente capaz de un nuevo alumbramiento” (Valente citado por

Lara Garrido 149). La singularidad de esta capacidad de alumbramiento o *vuelco en sí fuera de sí*, también hace parte del proceso espiritualizado de la poética valentiana, produciendo una dinámica incesante en el signo, fragmento, o silencio trascendente, sumergidos y reaparecidos una y otra vez en permanente ebullición.

Con respecto a la poética del *eros*, resultan muy sugerentes las reflexiones del autor sobre la concepción de Santa Teresa de Avila de la corporeidad y la relación de ésta con el espíritu: “Nosotros no somos ángeles, sino tenemos cuerpo” (*Variaciones* 204). También recordamos el concepto de San Juan de la Cruz sobre las realidades naturales y sobrenaturales reunidas en la corporeidad, a las que quizá Valente ha aludido en sus palabras: “El cuerpo es sustentáculo de una naturaleza participante en lo sentido y tenido como sobrenatural” (*La piedra y el centro* 30). Por otro lado, hemos recibido vastas noticias sobre el conocimiento del poeta de los fundamentos de la mística hebrea, que a diferencia de la mística occidental, no separa el cuerpo del alma en la unión con la divinidad. Es así como encontramos ecos de la concepción de la unidad entre el cuerpo y el alma del *Cantar de los cantares* (*La Biblia* 838) en la construcción de la poética erótica de Valente.

En cuanto al transfondo espiritual en la obra poética de Valente y desde el punto de vista de la búsqueda de la trascendencia, ya en su primer libro, *A modo de esperanza*, (1955), publicado a la edad de veinticinco años, José Ángel Valente demostró su insatisfacción por el mundo de las cosas tangibles y su interés en los aspectos metafísicos de la existencia. Ambas características se encuentran también presentes en su segundo título, *Poemas a Lázaro* (1960), donde destaca en primera instancia, la sugestiva alegoría bíblica del título, Lázaro es quien resucita, o *el resucitado*. Su último libro, *Fragmentos de un libro futuro* (2001), también se inicia con un epígrafe abiertamente religioso: “Dios del venir, te siento entre mis manos” de Juan Ramón Jiménez. Y entre unos y otros, múltiples poemas de índole similar aparecen en *La memoria y los signos* (1966), *Siete representaciones* (1967), *El inocente* (1970); *Treinta y siete fragmentos* (1972), *Interior con figuras* (1976), *Material memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Entrada en materia* (1985), *Al Dios del lugar* (1989), *No amanece el cantor* (1992), y *Fragmentos de un libro futuro* (2001), libro póstumo. Las publicaciones *Punto Cero* (1972 y 1980), *Material memoria* (1992), y *El vuelo alto y ligero* (1998), fueron compilaciones de los demás. Transcribimos algunos poemas como ejemplos de la inmersión del signo espiritual en la poesía de Valente, y posteriormente señalamos la intensa relación de la poética de Valente con la poética de San Juan de la Cruz.

En el siguiente fragmento de un poema del libro *Poemas a Lázaro*, titulado “El alma”, Valente escribe sobre la intrascendencia de la materia y la trascendencia de la relación del alma con “el Padre”:

¿Dónde apoyar la sed
si el labio no da cauce?

¿Dónde la luz
que el ojo ya no sabe?

¿Y dónde el alma al fin
sin forma errante,

.....

hasta que el barro sople sobre ti

y en nueva luz te alce

a tu reino completo,

para hacerte visible a los ojos del Padre. (70)

Valente también toca en este poema el tema de la incompetencia de los sentidos naturales para acceder a una dimensión otra e inmaterial. Aquí hay que recordar el punto tratado en la mística sanjuanista sobre la espiritualización de los sentidos corporales. La notable cercanía lírico-mística entre José Ángel Valente y San Juan de la Cruz es evidente también para otros críticos: “el símbolo de la noche está presente desde el primer poema de su primer libro” (Amorós Moto 779). No así la posible relación con las vías místicas, las cuales comprenden una visión dialéctica del proceso de formación de la identidad, aunque el sujeto no se encuentre atento o en conocimiento de la dinámica interna que padece o encarna.

La *noche* que signa la primera vía mística, representa la ausencia del entendimiento y la dolorosa experiencia de la precariedad humana. De los textos poéticos de Valente que tratan estos temas emergen diálogos en tono filial e imperativo que va de un *yo-hijo-imprecatorio* en la primera persona, hacia un *tú-padre-culpable* en la segunda persona interlocutora. En estos diálogos se representa frecuentemente a un dios diminuído con caracteres minúsculos. Valente ha descrito en un poema la relación, que considera también filial, entre la blasfemia y la plegaria: “madre oscura, blasfemia, madre de la plegaria” (*Mandorla* 133), y ha personalizado la experiencia en otro poema: “Gusté del agrio sabor de la blasfemia” (*Mandorla* 128). Así como sobre la blasfemia, la reflexión sobre la ira también ha hecho presencia en su libro *Siete representaciones*. Andrew P. Debicki acota que en este poema el hablante poético reelabora la idea del Apocalipsis bíblico y la invierte: “la ira del hombre tomará el lugar de la ira de Dios: ‘el día en que la cólera del mundo / destruya el mundo / el día de la ira’” (196).

Las preocupaciones inmersas en la primera etapa de la poética valentiana sin embargo, comienzan lentamente a reaparacer conformando un *corpus parlante* menos angustiado, amargo, negativo. Se evidencia sutilmente el inicio de un cambio profundo y paulatino, de una transformación luminosa que comienza a tener lugar en la interioridad espiritual del hablante poético. Como por ejemplo en el siguiente fragmento de un poema dedicado a César Vallejo:

El pobre miserable
que nos lanza puñados
de terrible ternura
y queda suavemente sollozando. (*La memoria y los signos, Punto cero*, 207)

Llama la atención el cuarto verso que retrotrae, en sentido y en construcción, el último verso de la estrofa 7 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. El verso de Valente dice: “y queda suavemente sollozando”, el de San Juan: “un no se qué que quedan balbuciendo.” Transcribimos la canción completa de San Juan:

Y todos quantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no se qué que quedan balbuciendo. (*Obras completas* 588)

Antes de iniciar su proceso interior de iluminación, Valente padeció la tragedia de la indigencia ontológica y sus rigores. En “El poema” de *El inocente* se escucha un reclamo insistente: “cuándo podremos poseer la tierra / cuándo podremos poseer la tierra / cuándo podremos poseer la tierra” (*Punto cero* 354). El poeta roza con cólera la certeza de la indigencia primordial, pero antes ha escrito (en el mismo poema) que “no está el amor petrificado [todavía] / y el residuo del fuego [aún puede] / hacerlo arder, correr desde sí mismo, como semen o / lava / ... para arrasar el mundo”. A modo de compensación, la vitalidad incontenible del ardor que corre “para entrar como un río” incluirá el amor corporal dentro del amor-dolor universal de la cosmogonía valentiana. El ser, inexorablemente amoroso, trascenderá la impotencia de la forma material a través de una erótica alada de vuelos *altos y ligeros* que se posará en lo visible para rozar lo invisible, y accederá finalmente a lo infinito de lo amoroso: “Forma / (en lo infinitamente abierto hacia lo informe).” (Arietta, Opus 11, 1 *Punto cero* 444).

Dentro del mismo orden de ideas, en este otro poema “Canción de otoño”, el “cuerpo” es “transparente”, y por lo tanto, es una luz “bajo la luz” que posee la calificación para ser inmolado en el altar del “sacrificio”, y que también puede sublimar el “animal de sombra / que unifica [elevándose a] la noche”:

Ahora se sumerge
bajo la luz la luz.
Esperar es aún
el lote nuestro.
Fino animal de sombra

que unifica la noche,
 extiende
 tu cuerpo transparente sobre el aire
 para que el sacrificio sea consumado (*Interior con figuras, Punto cero* 454)

La noche que consume, para elevar consigo todas las cosas, es una promesa de aurora venidera. El riesgo de la noche cósmica – ontológica – y sus agregados, es amanecer. En el siguiente poema de *Material memoria*, Valente se aferra a la certeza de la resurrección de la luz, renacer que se alcanza tras arduos merecimientos:

La aurora
 sólo engendada por la noche.

Y no depuse
 el ramo húmedo
 que tú me diste de tus lágrimas
 para ir al otro lado de la sombra.

Fue devorado.
 Pero tú dijiste
 que no podía
 morir.

La aurora. (*Material memoria*, 462)

Es de notar que ha habido un cambio en la figura del “tú”, porque ahora aparece el reconocimiento de la amorosidad en este otro interlocutor/a de íntima relación, un “tú” que ha llorado y ha asegurado una continuidad de luz, amanecer, “aurora” o vida que no podrá apagarse o “morir”.

La aurora aún resplandece en los siguientes versos remanentes de la memoria (in)material de José Ángel Valente. El poema trae un epígrafe de Lezama Lima que reza: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”:

El aire abría
 la latitud total de la mañana
 y extendía la luz, y la caballería
 a vista de las aguas descendía. (*Interior con figuras, Punto cero*, 463)

Aquí sorprende la repentina inclusión en este poema de los dos últimos versos de la canción 39 (y última) del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

Que nadie lo miraua,
 Aminadab tampoco parecía,
 y el cerco sosegaua,
 y la caballería
 a vista de las aguas descendía (*Obras completas*, 604)

Hay otro momento de intertextualidad con la estrofa 12 del *Cántico* de San Juan, ocurre en el poema XXX de *El fulgor*. La estrofa 12 de San Juan dice:

Apártalos amado
que uoy de buelo. (*Obras completas*, 589)

El poema de Valente dice:

Ibas, que voy
de buelo, apártalos, volando. (*Material memoria*, 148)

El siguiente poema III de su libro *El fulgor*, nos da la idea del proceso ascendente de una instancia de observación que mantiene el registro del colapso corporal aunque todavía no trasciende la materialidad. La idea de la dicotomía alma-cuerpo es recurrente en la poesía de Valente:

El cuerpo se derrumba
desde encima
de sí
como ciudad roída
corroída,
muerta. (*Material memoria*, 151)

El hablante poético parece comenzar a percibir que los límites del cuerpo acortan la vida del *eros*, ratificando la idea en otros de sus minúsculos poemas: “Cuerpo que he contemplado. Sus límites. La noche / Cuanto digo no puede alzarse hacia otro cielo” (“*La memoria y los signos*, 64). La *noche* puede ser el lugar del *eros* y también el no-lugar, el desierto, la *nada*: “Cuando tú y yo estamos frente a frente / y una extensión desierta nos separa / Cuando la noche cae” (*La memoria y los signos*, 59).

En el siguiente poema “Como ríos contiguos”, el poeta parece sobrepasar el precario amor del cuerpo:

Como el agua o la llama
que son después ceniza,
alguien amó, ha devorado un cuerpo,
llorado sobre él y se ha tendido
ciego bajo su llanto. (*La memoria y los signos*, 65)

La necesidad de la transparencia o búsqueda de la trascendencia, arrastra el cuerpo (des)enamorado y la ciudad y todo lo que se corroe, y el poeta exclama:

Es ahora la hora
de sacudir la raíz
y volverla hacia el cielo (*La memoria y los signos* 121)

“El cielo” que el poeta divisa y anhela no es otra dimensión que la mismidad humana con su pequeño remanente de amargura, “desesperación”, “sueños”, dificultad y aspereza, pero sublimada por una “pura, inagotable, súbita alegría”:

De luz menos amarga,
pero no de materia diferente
a nuestra desesperación o nuestros sueños,
dónde estás tú, pregunto,
tan próxima y difícil,
áspera, pura inagotable, súbita
alegría. (*La memoria y los signos*, 128)

En este otro poema de *Mandorla*, titulado “Muerte y resurrección”, entrevemos con mayor fuerza la idea de lo falaz de la experiencia corporal, pero la visión ahora se encuentra expandida para vislumbrar la sobrevivencia de la instancia espiritual:

Morir
no tiene cuerpo.

Estaba
traslúcido el lugar
donde tu cuerpo estuvo.

La piedra había sido removida.

No estabas tú, tu cuerpo, estaba
sobrevivida al fin la transparencia. (*Material memoria* 144)

En el verso que dice “La piedra había sido removida” hay una clara referencia a la resurrección de Cristo, el gran resurrecto de la historia cristiana, y a Lázaro (por segunda vez), el hermano de Marta y de María, el amigo de Jesús, devuelto de la muerte.

Hemos visto que se operan transformaciones en la percepción de las materias naturales y sobrenaturales, y en el modo de percibir los instrumentos cotidianos, tanto como se operan transformaciones en los sentidos que los usan, como el gusto, el tacto, o la vista. En un poemario de factura muy posterior a los textos de Valente que acabamos de reseñar, aparecen específicamente los sentidos naturales atravesando una dinámica de cambio de función. Este poema de *No amanece el canto* nos induce a comparar las funciones de los sentidos naturales con los sentidos espiritualizados transformados en la vía purificativa:

Veo, veo ¿y tú qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia. (*Material memoria* 252)

Separando “la mirada” del “ojo”, y ordenando los trastornos del “color” a través del nuevo prisma transparente, el poeta se mueve, algo trajinosamente, de la ceguera a la iluminación y de la iluminación a la ceguera, trasegando los sentidos descolocados.

Pero en el poema “La señal” Valente describe definitivamente la forma de la luz: “La luz es alta y pura para cuanto respira” (*Punto cero* 115). Luz de lo que es más blanco y rodea todas las figuras, iluminándolas y elevándolas a la transparencia conciliadora entre lo visible e invisible:

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.

Dragón, rama de almendro, fénix.

Cómo no hallar
alrededor del loto
lo blanco.

Del murciélago al pez o a la rama del hombre,
el vacío, lo blanco.

Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco. (*Interior con figuras, Punto cero*, 408)

Aquí encontramos varias referencias importantes concomitantes a “lo blanco” y a la iluminación. Primero, recordamos que en las místicas hebrea y sufí, el “fondo” es “abismo” y “centro” de alma, donde ocurre la comunicación con Dios: “El fondo es blanco”. Luego, encontramos “el vacío” de la *nada* de San Juan de la Cruz, vacío que llama a la plenitud, *vacío pleno*. Y finalmente, hallamos, “cómo no hallar”, la nomenclatura bíblica recorriendo puntualmente la descripción de una *naturaleza viva* en un universo sobrenaturalizado: “almendro”, “loto”, “pez”.

Es necesario traer a colación ahora otros versos de Valente sobre una *naturaleza muerta* escrito en una etapa anterior a la iluminación: “(no nos dejes caer / Señor...), en los despojos macilentos / donde la vegetación

raquílica no puede / dar más señal del hambre... / ... fósiles / harapos y la hierba / enronquecida y rala” (“Extramuros”, *La memoria y los signos* 24). Han aparecido ahora los dos enlaces neurálgicos del hilo espiritual-transformativo que tensa la poética valentiana, situados uno y otro a cada extremo de *las vías*. De un lado la poética se relaciona con la ascética, primera vía mística, de otro, se relaciona con el estado de beatitud, período final del proceso de espiritualización. En un extremo, se despliega la visión del mundo no-iluminado ¿o anochecido?, en el otro extremo, *el fulgor* o *centella* del mundo iluminado alcanza el ojo valentino sobrenaturalizado, y coincide con la mirada del poeta-místico de Ubeda:

¡O bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!
¡O prado de verduras,
de flores esmaltado!
Decid si por uosotros a pasado. (*Obras completas* 588)

La poesía de Valente ha dejado atrás el paisaje devastado y “el agrio sabor de la blasfemia”, y su visión iluminada comunica un sentido de celebración pacífica, para describir el hallazgo de otra realidad transfigurada e infinita, un “confín del día o de la luz”:

A los recintos últimos del alma
entraste, cuerpo, para,
que no pudiera
morir, para llevarla
en tus desnudos brazos a la raya
del sol, en el ardiente
confín del día o de la luz
que ya se avecinaban. (*El fulgor, El vuelo alto y ligero* 292).

Al igual que en San Juan, en este poema de Valente, “el alma” emprende un viaje hacia “el confín del día o de la luz” para que no pueda morir. Porque es una alma que se desplaza, el alma a la que hace mención Valente semeja el alma o Amada de San Juan, pero el desplazamiento ocurre a la inversa. En Valente, el cuerpo entra en el alma para trascenderse. En el poema *Noche oscura del alma* de San Juan, el alma deja su cuerpo-casa “estando ya sosegada”, o exenta ya de sus apetitos naturales, para salir “sin ser notada” en busca de su Amado:

En una noche oscura,
con ansias de amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada. (*Vida y Obras* 407)

Cuatro siglos después de San Juan de la Cruz, Valente poetiza sobre la misma idea utilizando otro léxico:

Ardió de pronto
en los súbitos bosques
el día.

Vio la llama,
conoció la llamada.

El cuerpo alzó a su alma,
se echó a andar. (*El fulgor VII, Material memoria*, 155)

Finalmente parece no tener importancia si es el alma la que deja o lleva al cuerpo, o es el cuerpo el que lleva o deja al alma, pues ambas poéticas se internan en la trascendencia cuando aspiran, conjuntas las entidades, al “confín de la luz”. La reflexión ascendente en la poética de Valente es consecutiva. En otro poema de *Al Dios del lugar*, Valente (re)escribe:

El cuerpo con su máscara
se irguió en la cima de la madrugada
y coronó la noche.

Ardió solo en el aire. (*Material memoria* 196)

El ser ha sobrepasado la madrugada, ha cerrado la noche, y ahora arde, se ilumina, se eleva. Las imágenes de trascendencia se condensan sublimando la condición humana como receptáculo único del espíritu o luz trascendente. Así lo revela Valente en el siguiente poema titulado “Materia”:

Formó
de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz
(*Mandorla, Material memoria*, 191)

Y lo ratifica en el pequeño-gran poema “Fénix” del libro *Al Dios del lugar*, que vamos a reseñar aquí:

Quedar
en lo que queda
después del fuego
residuo, sola
raíz de lo cantable. (*Material memoria*, 195).

Al igual que la imagen mística del madero purificado por el fuego, o la imagen del ave fénix renaciendo de sus cenizas, esta imagen remite a una ceniza sagrada, a un residuo exquisito que ha atravesado una purificación a

través del fuego y que ahora posee la más alta dignidad entre lo que se nombra o lo que existe: “sola raíz de lo cantable”.

En el siguiente poema de Valente que transcribimos, emerge una fuerte relación con el poema *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz. El poema pertenece a la colección *Tres lecciones de tinieblas*:

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que fluye en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama (31).

Algunos versos del poema de San Juan dicen así: “¡Oh, llama de amor viva / ... ¡Oh lámparas de fuego / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido / que estaba oscuro y ciego / con extraños primores / calor y luz dan...” (*Vida y Obras*, 415).

La relación con el poema de Valente con el de San Juan se establece en la conminación a aceptar el vacío, la *nada*, lo desconocido: “Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre”, porque “lo que no tiene nombre” es invisible como la “raíz y no ha advenido al aire” pero es inmanente al ser. También resuena en este texto la teología sanjuanista en la contraposición entre lo alto y lo bajo, señalando la existencia de un movimiento de ascensión natural, “el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto”; y entre lo oscuro y lo claro: “el flujo de lo oscuro que fluye en oleadas”. El poeta presenta en este texto la posibilidad de la transformación del ser, o de la entidad a la que se dirige, en forma metafórica: la inversión de la raíz, elemento que crece hacia abajo y representa la realidad natural, y su conversión en llama, elemento que crece hacia arriba, y representa la realidad sobrenatural. Valente, al igual que San Juan, ha escogido la *llama* como símbolo de una instancia ontológica luminosa, ascendente y trascendente.

La poesía de José Ángel Valente ha seguido un curso de depuración en sí misma que ha arrastrado consigo al lenguaje, ingresando, poesía y lengua al unísono, en la inefabilidad. Según el propio autor “la inefabilidad se basa en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo [o en el silencio], constituye su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética” (Valente, “Formas de lectura”, *Hermenéutica*, 22). Valente trabajó la palabra hasta bordear sus límites en el silencio significante. Sus propias ideas a respecto de la relación entre el lenguaje y el silencio poéticos le remiten directamente a la esfera de la mística: “Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio” (“Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, *Material memoria*, 42). Valente encarnó esta aseveración en la factura de su propia poesía.

De los extensos poemas que inauguraron sus primeros libros y que reaparecieron esporádicamente a lo largo de su labor vitalicia, el texto poético de Valente se fue reduciendo paulatinamente hacia el tramo final de su producción poética hasta poseer a veces un sólo verso. Este adelgazamiento que se relaciona aparentemente con la supresión de palabras, se relaciona en realidad con la sobreabundancia de un sentido que tiende a desbordarse: “El poeta espiritual no topa con el lenguaje ni con sus posibilidades sistemáticas o con su imaginario: topa, por el contrario, con su esencial apertura... con la imposible posibilidad” (Ballesteros 69). Para el momento final de su escritura, Valente transitó una apertura total de lenguaje poético, utilizando simultáneamente la mayor carga de significado y la máxima economía verbal. Para hablar de sus poemas, Valente inclusive ya no usaba el vocablo *poemas* les llamaba simplemente *anotaciones* o *fragmentos*. Según Jiménez Heffernan “el lugar o la estancia [valentianos] radica en el *logos parlante* de la escritura que se auto-abnega y se aniquila en el espacio en blanco” (341).

A la par de la presencia del espacio en blanco, en la poesía de Valente podemos señalar figuras contrarias acopladas u oxímoros como: “sombras luminosas” (“Requiem”, *Al Dios del lugar, Material memoria* 200); “mujer oscura, envilecida, sacra” (Hojas de sibila, *Material memoria* 27); “irse / sin ir” (*Al Dios del lugar, Material memoria* 217). En los textos valentianos se encuentran también construcciones paradójicas como “te devoraríame a vosotros” (“tres devoraciones”, *Material memoria* 25). Esta construcción gramatical “devoraríame” que incluye el pronombre al final del verbo, es una construcción clásica, y no es usual para el tiempo en que la utiliza Valente. Coincidentalmente este tipo de construcción también fue utilizado, más naturalmente, por San Juan de la Cruz.

La poesía de José Ángel Valente experimenta una autovolatilización que se autopercibe como “lenguaje roto”, un lenguaje que revela la consciencia de una insuficiencia de la palabra que no es insuficiencia del conocimiento. Esta consciencia emparenta de nuevo la poética valentiana con el “no saber sabiendo / ... *toda ciencia trascendiendo*” (*Vida y Obras*, 410). Veamos este fragmento del poema de *El inocente* titulado “A los dioses del fondo”:

Lo que dije no sé.

La cifra mayor del llanto o de la vida
de quién la podría tener.

Hay un lenguaje roto
un orden de las sílabas del mundo

Descífralo. (*Entrada en materia* 125).

Tal vez esta ebullición del texto valentino fue la que estableció su extraña puntuación. Valente usó siempre los dos puntos separando estratégicamente – mas no en forma definitiva – sus oraciones, pero esta costura fue creciendo y respunteando su escritura cada vez más profusamente, hasta que la separación entre cada dos palabras llegó a poseer sus dos puntos propios. Todos los vocablos se fueron encadenando paulatinamente en una especie de unión separatista que los acercó gráficamente y los dispersó semánticamente. Veamos un ejemplo en “Zayir”:

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible: ya para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir (*Tres lecciones de tinieblas*, 29).

Quizá toda la obra de Valente estuvo signada por la unión de los mismos contrarios fundamentales y conceptuales: *oscuridad/luz; cotidianidad/eternidad; eros/transparencia; exilio/regreso*. Sin embargo, un lado de la balanza siempre pesó más que otro, y fue el lado positivo del mundo nocional. La suspensión del lenguaje valentino constituyó la destrucción ex-profeso del sentido instrumental de la palabra a favor del hallazgo y desarrollo de un sentido espiritual. Valente fue un privilegiado del silencio, un bienaventurado – como diría su amiga María Zambrano –, que son aquellos que se elevan por sobre lo mundano, y acceden a una morada interior acompañados por escasos sonidos y abundante inefabilidad. Quizá sea este el último tramo del proceso de transformación de un lenguaje poético-místico en un silencio puramente místico. Según las deliberaciones del propio autor y de José Lara Garrido a respecto del lenguaje y el silencio místicos: “el lenguaje místico no está hecho sólo de palabras, ‘sino del movimiento que las anima’, y que viene establecido por dos ritmos: el ritmo de vuelta, de lucha directa en el tejido verbal mismo con el drama vivido, y el de disociación, el que se coloca fuera de la directa exégesis de las imágenes y símbolos creados” (Introducción, *Hermenéutica* 12).

La poesía del último Valente transluce la honda celebración del hallazgo de otro lenguaje y otra vida que pertenece al reino de lo infinito. El desarrollo de su binomio poético-místico es un claro vestigio de la validez del funcionamiento de su propia acepción de la poesía como lenguaje de conocimiento y revelación (*Las palabras de la tribu* 5). La evolución de la poética valentina hacia la instancia mística resulta sintomática del axioma central de San Juan de la Cruz que radica en la posibilidad del transcurso sustancial por las tres vías místicas para alcanzar la transformación total del ser. El poeta ha accedido espiritualmente a la vía iluminativa a través del *anhelo* de resurrección interior latente en su poesía de principio a fin. Transcribimos a continuación del poema “Como ríos contiguos” de *El*

fulgor, que podría quizá resumir su concepción de la vida, y la esencia de su expresión poética:

Aquí cuanto cantó, manó, corrió
 fue sed, fue agua, fue esperanza
 mas nunca saciedad, ni hasta en la muerte. (*El vuelo alto y ligero* 297).

Este poema es emblemático de la instancia espiritual ascensional del poeta porque revela un desplazamiento definitivo de la dinámica interrogativa del dolor.

José Ángel Valente no se sustrajo de la responsabilidad histórica del momento que le tocó vivir, pero escogió la soledad del exilio interior en la indagación profunda por el devenir del ser, y en la búsqueda de la trascendencia espiritual. Y aunque su labor poética estuvo acompañada por una postura crítica combatiente y solidaria, su legado mayor compete al terreno de la espiritualidad, donde su “palabra como fragmento de una totalidad [material] inaprehensible” (Romano 64) logró aprehender la inefabilidad. La poética de José Ángel Valente, al decir de Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego, traza el itinerario de un camino de salvación: “Es el autor de *Punto cero* uno de los poquísimos poetas vivos de nuestro ámbito literario que ha conseguido construir, a lo largo de una amplia trayectoria, un edificio verbal [espiritual] compacto, con la función, quizá imposible, de acceder a través del conocimiento a la salvación” (“La materia del silencio”, 8).

El poeta nos ha dado noticias nuevas de las *condiciones del pájaro solitario*, del pájaro sufí, del *ave clavada en el vacío*, del *pájaro quebrado – el roto–*, del *ala sin pájaro*, y del *vuelo sin ala*. Hemos contemplado la transformación paulatina de la forma del pájaro durante un largo vuelo, pero “contemplar, no es mirar sino ser mirado” (*Carreto* 251), y el lenguaje de Valente nos ha mirado, en detalle de singular puntuación: vestigio del ser que le anima. Hemos padecido la volatización de la transformación de la palabra entera al fragmento, del fragmento al vacío, y del vacío a la plenitud: “En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío” (*treinta y siete fragmentos*, 159).

José Ángel Valente se encuentra, en el sentido metafísico de Bollnow, y en el sentido trascendente o poético espiritual del trasiego místico de nuestros días, dentro del recinto sagrado preservando las huellas de la luz, ordenando los residuos sagrados de su experiencia, los signos, los jeroglíficos, el ave, el eje, la rotura inefable.

OBRAS CITADAS

Amorós Molto, Amparo. *La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente*. Madrid: Ediciones Seis, 1984: 769-83.

Ballesteros, Manuel. "Poesía y experiencia en el Cántico." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 63-80.

Bollnow, Otto F. *Crisis and New Beginning*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.

Carreto, Carlo. *Más allá de las cosas*. Argentina: Ediciones Paulinas, 1981.

Cilveti, Angel L. *La literatura mística española*. Madrid: Editorial Taurus, 1984.

Debicki, Andrew P. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Trad. Alberto Cardín. Madrid: Ediciones Júcar, 1986.

Diego, José Manuel. "La materia del silencio". *Insula, Revista de Letras y de Ciencias Humanas* 48 (1993): 8.

Hatzfeld, Helmut A. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Jiménez Heffernan, Julián. *La palabra emplazada: Meditación y Contemplación de Herbert a Valente*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1998.

La Biblia. Latinoamérica. Traducción del griego y del hebreo. Madrid: Editorial San Pablo, 1995.

Lara Garrido, José. "La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 123-51.

Pacho, Eulogio, ed. *Cántico espiritual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

Romano, Marcela. "Últimas imágenes de Valente." *Celehis: revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* Argentina: Universidad Nacional de Mar de Plata, 1998. 133-43.

Sánchez Robayna, Andrés. "San Juan de la Cruz: Destrucción y sentido." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 153-60.

Sánchez Santiago, Tomás y Diego, José Manuel. *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*. Granada: Ediciones A. Ubago, 1970.

Santa Teresa de Jesús. *Las moradas. Libro de su vida*. Ed. Juana de Ontañón. México: Editorial Porrúa, 1992.

Valente, José Ángel. *Material Memoria. Trece años de poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

———. *A modo de esperanza*. Madrid: Ediciones Rialp, 1955.

———. *El vuelo alto y ligero*. Ed. César Leal Ramos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

———. *Entrada en materia*. Ed. Jacques Ancet. Madrid: Cátedra, 1985.

———. *La memoria y los signos*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

———. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

———. *Punto cero*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

———. *Tres lecciones de tinieblas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981.

———. *Variaciones sobre el pájaro y la red, Precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.

———. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1971.

———. *Mandorla*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

———. *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.

———. *Treinta y siete fragmentos*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1989.

———. *Al Dios del lugar*. Barcelona: Tusquets editors, 1989.

———. "Formas de lectura y dinámica de la tradición". *Hermenéutica y mística, San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Technos, 1995. 15-22.

Valente, José Angel y José Lara Garrido, eds. *Introducción, Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

Vida y Obras completas de San Juan de la Cruz. Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús, Lucinio Ruano de la Iglesia, eds., Madrid: Editorial Católica, 1975.

Zambrano, María. *Los bienaventurados*. España: Editorial Siruela, 1990.

**FRAGMENTACIÓN PROTEICA Y ESPECULAR EN LA
REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON
JULIÁN DE JUAN GOYTISOLO**

Hedy Habra
Western Michigan University

En la *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), destaca una tensión constante entre el orden y el caos, entre una estructura definida por el marco espacio-temporal y una sucesión laberíntica de acciones exteriores entrelazadas con una progresiva predominancia del mundo interior del narrador-protagonista que se desdobra constantemente de manera especular, en un movimiento dual que oscila entre la creación y la destrucción.¹ El entramado de esta compleja novela consiste en la descripción del recorrido real e imaginario de un día en la vida del narrador, un anónimo exiliado español que vive en Tanger, una ciudad portuaria marroquí. El narrador se presenta desde el inicio como “dueño proteico de [su] destino, sí, y, lo que es mejor, fuera del devenir histórico” (99). Esta premisa le da licencia para forjarse como ente de ficción y resalta la construcción ficcional de su formación como sujeto, ya que el protagonista manipula a su antojo los materiales necesarios a esta constante aleación narcisista e intertextual, sin reparar en seleccionar material del pasado, del presente o del futuro, ya sea, de su nación o de su vida personal tanto como de su herencia cultural y popular. El hecho de que recurra principalmente al tiempo presente en su discurso, trae el pasado al presente inmediato y funde los tiempos evocados en un presente mítico fuera de cualquier arraigo espacio-temporal. Asimismo, se establece un vaivén entre el presente y el futuro, que permea el texto de una ambigüedad desrealizadora, puesto que se nubla la distinción entre lo real y lo imaginado, lo recordado o lo anticipado.

Por otra parte, la escisión del personaje y su conflicto interior se manifiestan por el uso de la segunda persona narrativa. De este modo, el narrador se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de la enunciación.

Además, el “tú” involucra directamente al lector como testigo pero también lo impulsa a compenetrarse íntimamente en el texto e identificarse con la “otra mitad” del narrador. De hecho, se suceden los mandatos conflictivos dirigidos por la voz discursiva a sus caras de Jano con las cuales dialoga en permanencia. Las primeras líneas de la novela son prácticamente las únicas en primera persona y manifiestan el enfrentamiento matutino del protagonista con su país de origen que parece resultar de un estado de duermevela: “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con lo ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño” (83).² Ya que los sueños suelen ser poblados por lo que más nos preocupa, se observa que este hombre que “había considerado el alejamiento como el peor de los castigos” es todavía incapaz de desligarse de la visión de la “Madrastra inmundada” con la cual desempeña un diálogo vehemente teñido de odio (86, 88). Esta vuelta al pasado y por extensión a la niñez es ejemplificada por esta velada mirada diaria: su primera acción al levantarse es contemplar desde la ventana de su apartamento el estrecho que lo separa de España: “unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangriento de la madre, el cordón umbilical entre los dos como una larga y ondulante serpentina” (85). Se observa la rebeldía del narrador tanto como su apego hacia la figura materna de la cual no consigue liberarse y que es fuente de su atormentada inconformidad.

Para este hombre exiliado, despertarse es morir porque se enfrenta con su realidad y sus obsesiones que le impulsan a luchar para refugiarse en un mundo de fantasía y de conquistas imaginarias que le permiten exorcizar sus demonios. La ficcionalización diaria de su vida que consiste en una tensión entre el morir y el renacer, es demostrada en un principio cuando anuncia que se “alza el telón” y que “la representación empieza,” poniéndose en evidencia la vida artificial, creada en oposición con el sueño que es vida, al inverso de la propuesta calderoniana (86). La compenetración directa del lector se intensifica por el uso reiterado del futuro y del imperativo que convierte el texto en espectáculo obligatorio, remedando el dogmatismo franquista que se propone parodiar (Labanyi 220). En el siguiente estudio, me propongo analizar la manera en que este “telón” textual figurativo se alza sobre unas “representaciones” especulares en las cuales las dos mitades escindidas del narrador se metamorfosean mediante su imaginación creadora. Se pondrá énfasis en el despliegue de sus “dos protagonistas” proteicos en unas escenas de autodestrucción final en el contexto metafórico de un cuento infantil parodiado y degradado (285). Con esta puesta en escena, se adentra el narrador-director en lo más íntimo de su ser para rechazar su identidad anterior con la ruptura con la figura maternal que es su patria, y renacer, exaltando su condición marginada tanto como la nueva identidad que trata de fraguarse. Esta relación especular y narcisista con su ser escindido refleja un movimiento dual: de una parte, un deseo regresivo de volver al estadio anterior al lenguaje y a la socialización y de otra parte la construcción de su nueva identidad mediante el lenguaje que lo adentra en el plano simbólico,

de acuerdo con las propuestas lacanianas; esta aniquilación metafórica de la figura materna, o sea, de la nación, seguida de su propia autodestrucción, siempre perpetrada en términos sexuales, revela un deseo del individuo de volver al estadio de visión fragmentada anterior al estadio imaginario que le devolviera su imagen entera reflejada por un espejo.³ El narrador escindido refleja la situación del niño que se encuentra dividido entre una ilusión de unidad y el recuerdo de una realidad fragmentada. Según Lacan, esta división es un drama porque el niño construye al mismo tiempo su propia identidad en relación – y en oposición – al reflejo de la madre que lo lleva en brazos (97). El lenguaje castizo asociado con su ser anterior se tendrá que destruir mientras se creará otro discurso mestizado que reflejará su formación como sujeto recreándose así el antihéroe, el nuevo don Julián nacido de sus propias inconformidades.

El lector se enfrenta a un texto fragmentado, en el cual no sólo habrá que participar en la elucidación de significados mediante pistas diseminadas por el artífice, sino que ésta se dificulta por tratarse de un narrador no fidedigno, lleno de contradicciones y que se nos evade por los vuelos de su imaginación creadora y su refugio en los paraísos artificiales que tiñen su narración de un ambiente onírico. Sin embargo, la estructura circular de la novela que se acaba cuando el protagonista – después de errar por la ciudad y fumar Kif en un café – regresa a su habitación para acostarse, nos remite a la heroína de *Las mil y una noches* que debe su vida al constante tejido cuentístico que urde diariamente y que nos adentra en un presente eterno. El narrador nos advierte desde un principio de su parecido con la esposa del visir, ya que como ella, para sobrevivir su penosa odisea diaria debe “inventar, componer, mentir, fabular: repetir la proeza de Sherezada” (85). En el caso del narrador exiliado, se alude al tener que sobrevivir en tierra ajena y aunque demuestra una pasión enfermiza en denigrar un pasado que lo obsesiona y lo atormenta, no deja de manifestar, mediante esta misma parodia exacerbada una profunda nostalgia. El proceso de construcción del ser como sujeto se presentará, pues, de manera imperfecta a medida que se va forjando una nueva identidad, manifestándose de manera discontinua y fragmentada mientras se exponen los conflictos internos (Labanyi 213). El narrador, dedicado a recrearse diariamente, se apropia de la personalidad de la protagonista de cuentos orientales, cuya voz masculiniza y le yuxtapone una imagen de su infancia que funcionará a modo de *leitmotiv* unificador y especular a lo largo del texto, asociada a una inversión homosexual del cuento de Perrault: “érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar: Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión psicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre” (85). Mediante estas palabras cargadas de simbolismo, se define tempranamente la trayectoria de la narrativa que gira en torno a su pasado personal en España y radica en la parodia exacerbada de los conceptos inculcados desde la temprana infancia.⁴ El rechazo del

adoctrinamiento que padeció el protagonista se encuentra ejemplificado de manera abismal en la culminación de su discurso que consiste en la reapropiación final del cuento infantil para exaltar su homosexualidad.

La narración evoluciona, a partir de una desmitificación de la esencia de los valores y virtudes de la España tradicional, tal como se refleja en sus obras literarias y en la retórica franquista para demostrar la manera en la cual sus etiquetas unificadoras oprimen al narrador rebelde. Lo que el narrador-protagonista reivindica es la libertad de expresión y acción y la destrucción de falsos valores a modo de mitos heredados para justificar su estilo de vida. En esta obra, que funciona a modo de un largo diario (o monólogo interior-diálogo interior), la voz narrativa se ensaña en contra de su nación y de su propio pasado para elucidar y aplacar el malestar inconsciente que le procura su marginalidad. Se autodenomina el “nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones” en contra del país que lo rechaza y que está empeñado en destruir, realizando un “hispanicidio” paralelo a la destrucción de sus propios *alter ego*, tan pronto como los haya concebidos (89).⁵ Este proceso cíclico se manifestará en las múltiples versiones de las experiencias de este niño que rescata del pasado, prestándole máscaras distintas para aniquilarlas sucesivamente. Dichos intentos son asumidos por el narrador, quien afirma la necesidad de “rehusar la identidad, *comenzar a cero*: Sísifo y, juntamente, Fénix que renace de sus propias cenizas” (204 énfasis mío). El lector sigue, pues, las directivas del narrador, y contempla este eterno retorno como el castigo diario de un nuevo Sísifo, que estaría labrando una salida existencial mediante un lenguaje que trata de liberarse de las limitaciones espacio-temporales como de las convenciones.

Para destacar el renacer de la nueva identidad del narrador, es preciso analizar la evolución progresiva de la fantasía onírica y de la desrealización del discurso narrativo en las cuatro partes de la novela. A partir de la descripción de la realidad exterior manifestada en la primera parte, se afina o nubla paradójicamente la percepción de la realidad a través del simulacro de la pequeña pantalla y del efecto del Kif, el cual intensifica la artificialidad de la voz oficial de España difundida por la televisión. Este recuerdo aborrecido desencadenará el delirio de desmitificación exacerbada que culminará en el ambiente altamente lírico y surrealista de la última sección, revelándose así la interioridad del personaje e ilustrando su desdoblamiento especular en un último enfrentamiento consigo mismo. Es en la cuarta parte que se llevará a cabo el momento climático de la “representación” anunciada con el temprano alzamiento del telón y que consiste en la fabricación del protagonista de su propia versión del cuento de Perrault, permitiéndole retratar su propia muerte y resurrección para construirse una nueva personalidad.

En la primera parte, el narrador deambula por la geografía callejera de Tanger, repitiendo los nombres de las calles, describiendo el Zoco Grande y el Zoco Chico con todos los elementos concretos del mercado tangerino como si esta enumeración pudiera exorcizar el recuerdo obsesivo de otras

calles de las cuales está separado físicamente, pero que no logra borrar de su mente; de este modo se adentra conscientemente en el registro simbólico (124, 126). Contraponen los dos mundos, el de la ciudad marroquí, “el primario universo de economía de trueque,” con la “peninsular sociedad de consumo: de esa España que engorda, sí, pero que sigue muda” puesto que la falta de libertad no compensa el bienestar alcanzado (118-19). El protagonista quiere convencerse de que la realidad tangerina le pertenece y pretende abrazar esta nueva vida que lo libera, al menos en relación con su homosexualidad puesto que, de acuerdo con Linda Gould, el mercado popular es propicio a esta actividad marginal (*Reivindicación* n. 76, 119). Asimismo, se complace en el desorden, el bullicio y la suciedad de los mendigos y enfermos: “secreción podredumbre, carroña será familiar para ti: caricias rudas, lecho áspero: antiguo y sabio amor de mahometano chivo,” contraponiendo esta visión degradante que le brinda el gozo sexual a la imagen antitética de la España pulcra, de buenos modales y moral intachable (119). El narrador se pierde voluntariamente en el “dédalo de callejas de la Medina: trazando con tus pasos (sin previsoires guijarros ni migajas caducas) un enrevesado dibujo que nadie (ni siquiera tú mismo) podrá interpretar: y desdoblándote al fin por seguirte mejor, como si fueras otro”; de este modo, afirma su escisión: “consciente de que el laberinto está en ti: que tú eres el laberinto: minotauro voraz, mártir comestible: juntamente verdugo y víctima” (126). En pocas palabras, se resume el afán del personaje de volver a su niñez por la alusión a los guijarros y a las migajas que permitían el regreso al hogar abandonado, pero al contrario de “Pulgarcito,” no quiere volver a su tierra, sino perderse en esta nueva realidad con la cual se identifica y se siente cómodo. Asimismo, el desdoblamiento en adulto violador y niño agredido representa las dos facetas de sus deseos o experiencias monstruosas simbolizadas por el minotauro, cuya imagen de feroz caníbal se impondrá en cada instancia de agresión sexual. Todas estas facetas especulares se ilustran en su deambular a través de las calles y en sus pensamientos que forman una “galería de espejos” en los cuales sus remedos asociados a sus metáforas obsesivas se reverberarán multiplicados *ad libitum* (161). Pronto aparecerá la primera alusión directa al mundo de su infancia (real o imaginada) que le viene cuando lee el graffiti en la pared del orinal “CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO,” cuyo mensaje se reiterará en la anunciada “nueva versión psicoanalítica” de la “Caperucita Roja” (133). Esta sentencia alude a la represión que padeció de niño y a la intolerancia de los adultos. En el orinal, se define la relación entre el miembro viril que devuelve a su “guarida,” con la serpiente, símbolo polisémico poderoso que permeará con sus variantes el texto novelesco (culebra, áspid, boa víbora, sierpe). Con este escenario propicio a la intimidad sexual y sugerente del onanismo como del mundo marginal, el protagonista tropieza con un enano imaginario, que resulta ser un niño-guía que lo acompañará en su paseo y en el cual se ve reflejado: “devuelto a tu

infancia y a sus sombríos placeres; veinticinco, veintiséis años? nueve tenías tú (si los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte; la borrarás, pues, y aceptarás de buena gana la diversiva, providencial compañía del niño” (134). Obligado a esperar hasta la tarde para fumar Kif en el café del Moro donde suele admirar “las femeninas ondulaciones del niño bailarín” (116), el protagonista fuma un cigarrillo en el café Central e imagina con los ojos cerrados un paisaje erótico fantaseado: se trata de la arabización del encuentro sexual en torno a un símbolo fálico, la palmera, que deviene masculina en la “imagen de un palmeral en pleno desierto con dunas suaves como núbiles pechos o juveniles caderas,” paisaje forjado que se asociará a la violación ulterior del niño (su *alter ego*) por el guardián de obras (143).

La evocación de la niñez se hace aún más patente cuando el narrador sifilítico se hace inocular en la clínica y evoca un recuerdo que le impactó en el aula durante la clase de Ciencias Naturales, el de un escorpión que inyecta su veneno en un saltamontes (104).⁶ Esta violencia instintiva y animal que le costó trabajo presenciar se asociará con la brutalidad del acto sexual. El aguijón del escorpión, al igual que el de la serpiente representarán el falo y la sodomización a lo largo de la novela y recordarán al narrador la primera agresión de la cual fuera víctima mientras se verá a sí mismo, “Julián,” el reencarnado Conde traidor, violentando a su vez a otro niño (su otro “yo” relacionado con la madre patria). Tan fuerte es la emoción que siente el paciente sifilítico en la clínica al recordar el ataque del escorpión, que el médico le pregunta: “le hice daño?” (104). Asimismo, el protagonista experimenta una ambigua sensación frente a los “niños brujos” que persiguen un gallo agonizante en la calle; admite que esta imagen sangrienta lo seduce “anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara” (125). Las reiteradas alusiones a las máscaras resaltan su empeño en estar viviendo (o urdiendo y estrenando) una “representación” teatral que dirige y protagoniza al mismo tiempo. Parece verse a sí mismo, un niño bien educado pero con deseos “sombrios” e inadmisibles que tenía que ocultar, y siente deseos de destruir a este vástago de los años 40 para permitir a la añorada identidad julianesca de florecer. Sin embargo, pese a querer deshacerse de su infancia, el narrador manifiesta un comportamiento juvenil cuando se dedica a poner moscas e insectos en las páginas selectas de los autores castellanos encuadrados en la biblioteca tangerina. No obstante, tal acto de vandalismo no alcanzará las metas de desmitificación que se propone en su exacerbada destrucción lingüística y que logrará de modo más eficiente en su despliegue estilístico y verbal.⁷ Además, en este intento fútil, se observa un remanente de la niñez, expresado en su grito de júbilo a la “Tarzán” cuando se siente satisfecho de su misión de rebajar ciertos pasajes literarios al grado cero de elocución del hombre selvático (114). Una vez logrado este propósito, el narrador resume su paseo e introduce a un personaje pintoresco del mercado que se metamorfoseará en uno de sus

remedos imaginarios: se trata del encantador de serpientes (guardián de obras) relacionado con el niño-guía atraído por la serpiente, símbolo fálico que se convertirá en poderoso *leitmotiv*. Es factible suponer que exista un paralelo a título paródico entre este guardián de obras y el guardián de la biblioteca tangerina que protege las obras de la flor de las letras españolas y que acabará retratado de manera grotesca en la escenificación de la violación del niño. Finalmente, el recorrido tangerino se acaba en los baños, el “voluptuoso hammam” ilustrando un espectáculo impensable en la España franquista, con cuerpos desnudos, afirmando una sensualidad prohibida y negada por la castidad cristiana. Allí, se afina su traición, “cerrando, sí, cerrando los ojos” para mejor yuxtaponer imágenes reprimidas del pasado (158). Tal parece que la “Madrastra” le viene a la mente en un estado onírico de duermevela que se intensificará a lo largo de la novela porque procede de la memoria y se contrapone la pureza del cuerpo a la castidad del alma que anula los placeres corporales.

Pero antes de poder exorcizar sus demonios personales, el Julián moderno tiene que destruir esta figura materna y opresiva a la vez que lo persigue: se enfrenta a visiones de su tierra en la atmósfera nublada del café donde se hunde en los placeres alucinógenos del Kif. La ensoñación que caracterizaba su despertar y se había mantenido durante el día, se acrecienta con la influencia de la droga. La España que odia y critica y que desearía olvidar sin lograrlo, lo alcanza en su refugio africano, en el fondo de su café predilecto. Mientras su aliado, el joven y tal vez amante Tarik, le rellena las brasas y las hierbas de su pipa, está tramando su plan mientras mira en la televisión el No-Do con sus imágenes esterilizadas y censuradas (124). La mitificación de los valores forjadas vía la propaganda le parecen aún más desrealizadas, filtradas por la “magia suasoria del artefacto: atávica voz de la sangre, mensaje ecuménico y trascendental!” que llega “simultáneamente a millones y millones de paisanos, unido a ellos en unánime y venturosa comunión: ciudades hispanas con su enjambre de antenas, sagradas familias en sagradas cenas, con los niños, el papá y la mamá!: acogiendo como maná del cielo la elocuente elocución del oráculo” (162). Se subraya la artificialidad de la imagen fabricada de la España oficial ya que de por sí la representación en la pantalla es un simulacro que percibe a través de la nebulosidad del humo de los fumadores y los delirios de la droga. El hecho de que esté consciente de la elaboración artificiosa de los conceptos franquistas y de la hipocresía de sus eslóganes y emblemas le insuflan una pasión aún más destructora.

El papel mesiánico y patriarcal asumido por el Caudillo se impone como en un cuadro o un cartel propagandista cuando después de las elecciones, el “rostro del Ubicuo se dibuja en transparencia sobre un despliegue flameante de banderas mientras suenan en sordina, los diferentes compases de la charanga nacional: imborrable, imborrable!” la pantalla enmarca esta representación intensificando su fetichismo y falsedad, y sobretudo la eterna

presencia del “inmortal” dictador (195). Toda esta retórica supuestamente clara y organizada es rechazada por el narrador como palabra “transparente” y simplista que traiciona la realidad, enjaulándola, ofreciendo el ejemplo de “la ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas: palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpressivo;” a este engaño, expresado mediante el discurso hegemónico oficial y las letras que la suelen difundir, opone sus propias mentiras, divagaciones, traiciones y “las tuyas, Julián, en qué lengua forjarlas?” (196). El nuevo Julián pretende violentar el lenguaje, insuflarle vida con la incorporación de metáforas especulares, disyunciones, rupturas de las reglas estilísticas y de las normas de puntuación. A esta pulsión creadora y mitopoiética se une una reivindicación del mestizaje del pueblo español operada por la influencia árabe ya que el narrador se jacta de poder expresar verdades interiores más auténticas mediante un lenguaje “opaco” revolucionario con la ayuda del “hachich, aliado sutil de [su] pasión destructora” (197). Resalta que la liberación del lenguaje va de par con la libre expresión de la interioridad y del subconsciente que se manifestará en la cuarta parte de la novela y que erotiza y desata las trabas del castizo (casto) idioma castellano. Reiteradamente, Julián se despierta y recae en el sueño hasta que apagado el “artefacto... los hipnotizados clientes se frotan los ojos” y se adentra a otra realidad distinta de la dimensión ontológica creada por la emisión televisiva (180). Los reflejos y ecos de España están otra vez confrontados con la realidad tangerina y es preciso asimilarse a sus imágenes artificiosas como en un sueño para traerlas a la vida y mejor dedicarse a destruirlas.

Durante este episodio del café, contrapuesto a lo nacional, aparecen en la mente del protagonista fragmentos especulares de su niñez, “veinticinco años atrás,” más particularmente, del niño escolar presenciando la penetración del aguijón del escorpión (163, 166). Se opera una fusión entre el niño-guía y “(él),” la cara de su niñez, a quien se dirige en la tercera persona para distanciarse de esta identidad que rechaza. Realiza un montaje escénico en el cual se yuxtaponen varias escenas ocurriendo en espacios y tiempos distintos a modo de vasos comunicantes: el barrio olvidado de su infancia, la clase de Ciencias Naturales y varios acontecimientos en torno a sus primeros encuentros voyeurísticos con la sexualidad.⁸ El cuento de la “Caperucita Roja” aparece contado por una sirvienta y entrelazado por el relato chismoso acerca de relaciones sexuales que estimulan la curiosidad del niño que sorprenderá al guardián de obras haciendo el amor en una choza. Este descubrimiento de la sexualidad (la anatomía femenina que le repugna y la masculina que lo atrae) llevará al niño a acercarse al guardián, pero sólo se revela al final la violencia de su iniciación sexual; estas escenas traen a la mente al niño-guía y remiten a su fascinación turbia por el encantador de serpientes-guardián de obras que existen en el presente tangerino (166-70). El recuerdo (real o imaginado) de la niñez del narrador lo persigue: “alumno aplicado y devoto, idolatrado e idólatra de su madre” y esta visión se repite

al final, mezclándose con un enfrentamiento consigo mismo en forma adulta: “el niño fascinado por el áspid y tú, Julián, avanzando hacia él sigiloso y nocturno como un criado nubio: pero detente: la traición se realizará: tu sierpe tenaz aguarda el secular desquite... la robusta culebra suplantará su concepto mísero y lechuguino” (166, 197). Se presencia un desdoblamiento impresionante ya que las dos mitades del narrador (reales o imaginadas) se enfrentan: el niño español inocente-culpabilizado y el adulto arabizado-traidor que lo viola con la superioridad de su falo africano en una imagen invertida de su escisión tanto como de su identidad híbrida. Todas las imágenes se confunden en la mente del fumador de Kif hasta que imagine a los personajes saliendo del “artefacto,” como en la mente del esquizofrénico en la cual se borran los límites entre la realidad y la fantasía (171). Se anulan las distancias entre mundos y espacios, el imaginario o el recordado, con el simulacro artificioso de la pantalla que procede de la otra orilla, mientras todos los espejos se nublan en torno a la evocación del niño español que Julián quiere aniquilar.

En la tercera parte, bien azuzado por la propaganda televisiva y presa a los efectos alucinógenos del hachich, el protagonista lleva a cabo la destrucción de los principales mitos españoles y reafirma la necesidad de “hacer almoneda de todo: historia, creencias, lenguaje: infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero” (204). Comienza con una irónica alusión al saludo falangista cuya repetición causa que “a fuerza de mantener el brazo en alto y extendido adelante, con la mano abierta y la palma hacia arriba, los huesos se nos han vuelto plomo,” sugiriendo que la gente se ha vuelto robotizada y no crece para redescubrirse y poder evolucionar, recreándose (207). Debido a sus sentidos exacerbados por la droga deconstruye mediante imágenes desabridas todos los mitos referentes a la esencia de la hispanidad. La manera en la cual compara las cuevas de Hércules visitadas por los turistas al “Coño” o “Gruta sagrada” en donde se hundieran como en los infiernos mitológicos y dantescos revela su empeño en desmitificar la virginidad de las españolas y de Isabel la Católica por excelencia; además, las masivas visitas turísticas y comerciales al “Sagrario,” “Antro,” o a la “infernial Caverna,” convierten a estas castas mujeres en prostitutas venales (236-43).⁹ De la misma manera, esta serie de metáforas surrealistas que provocan terror y asco hacia la intimidad femenina reverbera de modo especular con la extensa descripción del sexo de la mujer gorda que descubre el niño en la choza del guardián de obras (172).

Por otra parte, estas obsesivas diatribas hacia el “Sagrario” y el espanto que expresan denotan un miedo a la castración ligado al complejo edipal que se asocian al deseo inicial del narrador de cortar el cordón umbilical con su madre simbólica, la patria.¹⁰ Asimismo, la reiteración del gran apego del niño (que fue o fuera) con su madre refuerza esta lectura del empeño destructivo del nuevo Julián hacia lo femenino por las hordas árabes cuya sierpe “robusta” le gustaría desatar sobre las vírgenes españolas: “violad el

bastión y el alcázar, la ciudadela y el antro, el sagrario y la gruta... en el Coño, en el Coño, en el Coño” (241-43). De esta manera, reafirma la aleación con los árabes con esta inyección violenta de sangre vigorosa que iría en contra de la pureza racial preconizada por el discurso oficial. Aunque el narrador quisiera llegar al grado “cero” de la identidad, es obvio que no lo logra, ni siquiera con la ayuda del Kif, puesto que sus fantasmas delirantes lo acechan y se manifiestan como deseos reprimidos que lo obsesionan y que trata de aniquilar lingüísticamente sin conseguir desligarse de ellos. Trata de desprenderse del castellano usando distintos idiomas, neologismos, creando estructuras lingüísticas variadas que se repiten a lo largo del texto, con el propósito de burlarse del mito de la España madre de dieciocho naciones que pretende extender su dominio cultural con una uniformidad que se parodia exitosamente mediante el manejo de la jerga y del habla coloquial de Argentina, México y Cuba (260-62).¹¹ Finalmente, el discurso del narrador recapitula de manera magistral una plétora de palabras de origen árabe que han sido adoptadas a lo largo de los siglos, varias veces negándose su origen y su íntima incorporación a la supuesta esencia española, la cual, de acuerdo con el protagonista, perdería gran parte de sus símbolos y tradiciones si se revelara su origen árabe. No obstante, no se limita a reivindicar la verdadera mezcla del idioma nacional sino que exhorta a los guerreros para que lo ayuden en su razzia: “a mí beduinos de pura sangre... hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de lo que en realidad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exsanguie y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes” (263). Ansioso de identificarse con la cultura musulmana, el narrador continúa su obra desmitificadora; su última embestida asemeja una cornada de connotaciones de penetración sexual mientras sondea la esencia de la tauromaquia que, según él, debería de existir en torno al “Thur” árabe, reivindicando asimismo el origen del “olé,” grito “erróneamente” asociado con lo auténticamente español ya que procede de “wal-lah!” lo cual significa “por Dios!” en árabe (267-68).

La desvirtuación de la esencia de la “Madastra” perpetrada en conjunción con el Kif y a raíz de su rebelión en contra de las imágenes televisivas, queda concluida como primera etapa de su plan de reivindicación (88). Ahora, pasando de lo general a lo particular, el narrador se ensaña particularmente y con refinada crueldad en contra de sí mismo, o sea, en contra de este niño (real o imaginado) que representa el producto del adoctrinamiento de los años 40. En esta última y climática sección, se subraya el carácter ficcional de la destrucción o traición de Julián mediante el lenguaje metafórico de los cuentos infantiles que pervierte y recompone a su antojo para ilustrar su escisión dolorosa que resalta de manera exacerbada en la fragmentación especular de sus desdoblamientos, desplegándose así la “representación” anunciada con el alzamiento matinal del telón. El narrador cumple su

propósito de ofrecer una “nueva versión psicoanalítica” del “Caperucito Rojo y el lobo feroz... con mutilaciones, fetichismo, sangre” iniciada con el consabido “érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar” (85). En el atardecer tangerino, se evoca el reflejo invertido de este niño-protagonista, llamado ahora Alvarito, “el más hermoso que la mente pueda imaginar” y que protagoniza el Caperucito Rojo, invirtiéndose el sexo de la protagonista del cuento tradicional (272). Esta vez, no sólo “la madre de Alvarito... lo quiere con locura,” sino que más loca aún se muestra la abuela, que no sabe qué hacer ni qué caricias prodigarle para manifestar hasta qué punto idolatra a este tierno infante” (273). Cuando el niño-Alvarito-Caperucito encuentra al lobo en la choza, éste le pide desnudarse y acostarse con él, confirmando las connotaciones homosexuales de la escena que se añaden a las incestuosas ya que el niño piensa que se trata de su “abuela.”¹² En cuanto al narrador que fragua este relato, es notable que escoja una versión brutal del cuento con una abuela violada y despedazada por un lobo que decide convertir en “un moro de complexión maciza (275).”¹³ Se ven aquí ecos de la “razzia” de los guerreros beduinos convocados por Julián para la violación de las hijas vírgenes de la “Madastra.” Aunque el narrador respete en su confabulación el patrón de preguntas del cuento de Perrault (cuyo nombre figura al final del texto como referencia intertextual) decide transformar el canibalismo sugerente de los peligros del sexo en una violencia homosexual cuya franqueza evoca la crudeza del cuento folklórico original. En efecto, sin reparos en el lenguaje, Caperucito se asusta al ver “Qué bicha tan grande tienes!” y el lobo revela su propósito: “Es para penetrarte mejor, so imbécil! / y, al punto que dices esto, encovarás la culebra en el niño y le rebanarás el cuello, de un tajo”; se asocia aquí el falo con la “culebra,” en prolongación con la imagen polisémica de la “sierpe” mientras el lobo-moro decapita al niño con su “navaja albaceteña” (275).¹⁴ Además, el uso de la segunda persona indica que el narrador se identifica con el lobo-moro tanto como con el niño, en contra del cual se exhorta a sí mismo a violar y mutilar.

A partir de esta primera transformación, se suceden versiones aún más escabrosas, surgiendo de la necesidad del narrador de degradar al niño: “No es así / la muerte no basta / su destrucción debe ser acompañada de más sutiles torturas” (275). Resulta significativo que recurra momentáneamente a la tercera persona para subrayar la ficcionalización de este relato y distanciarse como si lo presenciara al mismo tiempo que el lector. Pero en seguida, el artífice emplea la segunda persona para dirigirse al niño-Alvarito-Caperucito, “tú mismo un cuarto de siglo atrás,” tanto como al adulto Julián-Bulián, “tú, el hosco guardián de las obras,” personalizando todos los acontecimientos e interiorizándolos (280). Es impresionante notar que en los diversos “ensayos” de esta “representación” grotesca el juego de pronombres una las dos caras de Jano que han ido acercándose cada vez que se evocaba el encuentro homosexual hasta formar finalmente un sólo ser, un

“yo” que unifique la personalidad dual del narrador. Se ilustra así la fusión entre las dos entidades de la conciencia de Julián después de dirigirse a sus dos *alter ego* (el adulto y el niño) para de repente identificarse: “*soy* Bulián, tu admirador” y afirmar “la culebra *mi* fuerte compañera” (285, 293 énfasis mío).¹⁵ De hecho demuestra un control que contradice el aparente desorden de sus delirios ya que no olvida su papel de director y disfruta en prolongar el espectáculo, dirigiéndose a sus dos mitades: “pero no es todavía la hora y *los dos protagonistas* lo sabéis: el proceso destructivo no ha comenzado: estáis en el preámbulo de la historia” (285 énfasis mío). Se confirma la artificialidad de su autorrepresentación ya que su desdoblamiento en “protagonistas” refleja la entrada en otra dimensión ontológica, la de la creación ficcional proyectada en la pantalla de su mente como si fuera un espejo en el cual se contempla a sí mismo y a su propia rabia.

Presa al deseo enfermizo de ensañarse consigo mismo, el nuevo Julián desarrolla otras escenas producidas por una continua perversión paródica del cuento infantil: en una de las historias fantaseadas, el guardián-Julián contagia a propósito al niño que muere desfigurado por la sífilis, mientras en otra, después de llevarlo a robar a su propia madre y culpar a la criada de su robo, lo empuja hacia el suicidio. En esta sección surrealista, se evoca la inyección que sufre el narrador en la clínica y que le recuerda el aguijón del escorpión que lo atemorizó de niño y que sugiere su violación ulterior de la cual estaría vengándose, remedándola. Tales imágenes sadomasoquistas se suceden y coinciden con autorretratos del protagonista que se vislumbra alternando los papeles de víctima y victimario; hasta recurre a un lenguaje lírico con versos que describen las variantes de la muerte del niño metamorfoseado y agredido en cadena perpetua: en efecto, ambos “Alvarito-pájaro” y “Alvarito-insecto,” padecen el ataque de una serpiente o de una planta carnívora, reiterándose la alusión al monstruo de Creta que devoraba ritualmente a los jóvenes que se lo ofrecían (275-77). Finalmente, estas elucubraciones culminan con una versión de misa negra orgiástica en la cual Julián – Ulyan, Ulbán, Urbano, Bulián – ataca con guerreros árabes a las feligresas y al cabo de la cual el niño violado y desarticulado resucita como Mesías musulmán en pleno mercado (301-302). Es preciso traer a colación que la cuarta parte se abre con la descripción de un mural representando la Anunciación de la Virgen, introduciendo la historia del niño-Alvarito, como si se estuviera pregonando su venida “mesiánica”; la sección final está enmarcada, pues, por la llegada del “tierno infante” que se cría en la fe cristiana para acabar con él mediante flagelaciones, plagas y torturas hasta verlo renacer gritando “Allá” y su “vivo deseo de ser musulmán” (272, 302). Estas múltiples facetas del cuento operan como un juego de espejos y crean una visión en abismo de este tema central a la novela que es la destrucción y tortura (real o figurada) del niño – todavía vivo en la conciencia del narrador – a mano del traidor Julián que renace de este acto autodestructor con su nueva identidad levantisca, resucitando así la memoria del Conde

legendario.¹⁶ Cabe señalar que en los varios encuentros entre el niño víctima y el adulto verdugo la sodomía padecida/infligida coexiste al lado de una seducción enfermiza hacia el instrumento de la violación: “Tú y tu fuerte compañera la serpiente erguida... presta a inyectar... la ponzoña,” es decir, la sierpe y la culebra, símbolos recurrente del sexo masculino por excelencia y que se describe con lujuria y un deleite moroso (284). El narrador pone en espectáculo sus dos mitades en un doble voyeurismo narcisista que dirige y contempla en sus papeles alternos y cambiantes para mantenerse en un estado continuo de erección que le viene de su propias fantasías.¹⁷ Con tales descripciones, Gould propone que el fabulador arrastra “al lector en *voyeur* de los deseos ajenos, en testigo involuntario, cuya mirada al cuerpo del texto es como una caricia deseada por el autor” (“Introducción” 20). Es significativo que la “imagen de un palmeral en pleno desierto con dunas suaves” soñada por el narrador en la mañana ocupe su mente ahora mientras Urbano goza “las codiciadas dunas paralelas coronándolas de pronto con un tronco brusco, desmochado de palmera árabiga; alucinación herbívora, imagen real?: sierpe del desierto” (143, 287). La escenificación de esta visión del paraíso erótico juliano o de un oasis ilusorio revela la arabización del encuentro sexual en un paisaje forjado como telón de fondo de la nueva identidad del Conde moderno.

Se confirma el deseo del narrador de reivindicar al histórico traidor medieval cuando recurre a la primera personal al identificarse con él, diciendo: “Soy Bulián, tu admirador y amigo... un hada... me redujo a este triste estado y me encerró en lóbrega y cruel sepultura sin otra compañía que una culebra hambrienta: sólo la belleza de un airoso mancebo podrá aplacar su rabia” (285). En este pasaje, no sólo se invierte el cuento del príncipe rana para prestarle carácter homosexual sino que evoca el castigo de don Rodrigo que fue enterrado con una culebra de siete cabezas; asimismo, trae a la mente el epígrafe de la cuarta parte con versos del romance que relata el suplicio del rey y su lamento: “Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había” (271). Debido a que en otro fragmento, el rey sueña que Julián lo ahoga como un dragón, Gould propone que “el sueño de Rodrigo sobre su propia destrucción puede compararse con el sueño del narrador sobre la aniquilación de su ego infantil: la lucha entre el rey y Julián, a quien se describe como serpiente, se actualiza cuando el nuevo Conde y su culebra voraz llevan a cabo la sodomización del mártir” (*Reivindicación* n. 253, 270). Resulta obvio que la inversión del cuento infantil revela la obsesión del narrador escindido con su propia sexualidad y el castigo del rey culpable de haber violado a la hija del Conde se traduce por extensión, por la culpa con la cual creció el niño español ejemplar. La culebra que castra a Rodrigo se convierte en el instrumento de tortura y de trasgresión sexual ya que Julián afirma su superioridad, orgulloso de su marginalidad. Las imágenes recurrentes de inversión de género y de castración que resultan de las varias refundiciones del “Caperucito” como la decapitación, la progresiva pérdida

de miembros causada por la sífilis y la mutilación final, hacen eco al deseo inicial del protagonista de cortar metafóricamente el cordón umbilical y desligarse del subyacente conflicto edipal. Asimismo, el hecho que el guardián, Urbano o Julián adulto, declare ser atraído por la madre de Alvarito-Caperucito que tenía una relación de idolatría con su piadosa madre, es sugerente de un arraigado deseo que se transfiere con rabia hacia la “Madrastra” y sus mitos y valores. Bulián revela: “tu mamacita me gusta y, juntos lo pasaríamos muy bien: te sorprende?: vamos: no digas que no lo has pensado: tu madre y la culebra, la culebra y tu madre” (293). En este discurso, se percibe el dialogismo entre las dos mitades escindidas del narrador que luchan en contra del deseo hacia la madre concomitante con la culpa de no conformarse a la imagen que ella se hace de su hijo, o sea con la imposibilidad de transformarse en reflejo del deseo materno.

La violencia relacionada con la educación de los niños y la destrucción del recuerdo de su infancia permea la conciencia del narrador que no consigue olvidar la tensión provocada por su educación católica represiva y de modo implícito, refiriéndose a los castigos corporales y espirituales, se sugiere que con el “LÁTIGO” se desprenda el individuo de sus deseos incestuosos u homoeróticos. La traición del Julián adulto tanto como la del niño se lleva a cabo urdida por los “dos protagonistas” como culminación del reiterado miedo a la castración del narrador, sentimiento ambivalente que se hizo obvio en el horror que tenía al sexo femenino y que se manifestaba en las diatribas en contra del “Coño o gruta sagrada.”¹⁸ Esta violenta destrucción metafórica de la figura materna, o sea, de la nación, seguida de su propia autodestrucción, siempre perpetrada en términos sexuales, revela un deseo del individuo de volver al estadio de visión fragmentada anterior aún al estadio imaginario que le devolviera su imagen entera reflejada por un espejo. Esta escisión equivale a un drama porque el niño construye al mismo tiempo su propia identidad en relación – y en oposición – al reflejo de la mirada de la madre.

El narrador es “consciente” de su drama interior que se anuncia cada mañana con el levantar del telón y se acaba con “la caída del telón” que coincide con la muerte del niño y el final del espectáculo diario. Es preciso señalar que se asemeja en ambos momentos la “caída del telón” a la de la “guillotina,” instrumento cortante y castrador por excelencia, que se aplazarán tan sólo mediante sus fabulaciones (85, 294). Al llegar a su habitación, correrá las cortinas de su ventana, cerrándose el marco de la “representación”: “sin una mirada para la costa enemiga... cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará” (304). En este texto, la fragmentación especular ilustra el afán desmitificador del pasado del protagonista, que recorre en sentido inverso los estadios de formación del sujeto para volver a renacer con una nueva identidad y tratar de cortar definitivamente el cordón umbilical. Las imágenes de “inmersión” en el “Antro” femenino aluden al pasaje del niño por la fase intrauterina que

coincide con su deseo de recomenzar desde cero, pasando por las etapas de evolución desde la visión fragmentada, hacia el estadio imaginario del espejo para llegar al estadio simbólico que corresponde a la construcción del sujeto mediante un nuevo lenguaje y la socialización en tierras ajenas. No obstante, el narrador-protagonista de la novela de Goytisolo no ha conseguido todavía formarse su propia imagen: está atrapado en un proceso continuo y cíclico de destrucción tanto como de formación que se hace de manera fragmentaria. Esta tensión constante refleja la dificultad de desprenderse de su idioma y de su apego a la “Madrastra” cuya herencia cultural lo persigue. Este empeño en reinventarse lo conduce a la necesidad de ficcionalizar su propia vida y el medio más apto para construirse es la parodia del cuento de hadas que simboliza el desarrollo de las etapas de crecimiento de cada individuo.

En esta sofisticada novela posmoderna, Goytisolo demuestra su actitud iconoclasta e inconformista hacia su país de origen como hacia sus propias creaciones. Manifiesta asimismo un deleite no sólo narcisista sino voyeurístico al reinventarse de manera autorreflexiva mientras va escenificando sus demonios interiores que le conducen a alzarse en antihéroe a través de su portavoz literario. Más que representar la reivindicación del Conde legendario, la obra funciona como un canto a la frustración y rebeldía del narrador-protagonista que paralela las del escritor, el cual busca una justificación de su propia homosexualidad que le impide ser plenamente aceptado en España. Las variantes de la “representación” abismal del relato proteico inspirado del cuento de Perrault ilustran las modalidades del drama interior tanto del protagonista como del autor y que se suman en infligirse al mismo tiempo una muerte y un renacer que los confirme en su nueva y elegida identidad.

NOTAS

1 Gould afirma que “la primera lectura de esta obra nos enfrenta con un texto que parece desorganizado y caótico: falta en él la puntuación convencional a base de párrafos, puntos y mayúsculas... Sin embargo, un examen más detenido nos manifiesta la perfecta estructura geométrica de esta obra” (“Introducción” 52-53).

2 El uso de la primera persona ilustra la fusión entre las dos entidades de la conciencia de Julián cuando revela “soy Bulián, tu admirador” y afirma “la culebra *mi* fuerte compañera” (285, 293 énfasis mío).

3 En referencia con la relación especular, Jacques Lacan define como “estadio del espejo” el momento en que se enfrenta el niño con su imagen especular y ve por primera vez una visión total y unificadora de sí mismo que lo fascina. Ya deja de percibir su cuerpo como fragmentado y se enamora de su propia imagen (93-7). El pensador francés radica esta percepción dentro del orden imaginario por ser anterior al lenguaje.

En la segunda fase narcisista o fase edipal, el identificarse con el padre y reconocer su Ley, coincide con el ingreso en el orden simbólico mediante el uso de las palabras. Cuando esta fase inicial es deficiente el niño se enfrenta con la ausencia real o imaginada de la madre, se produce un sentimiento de fragmentación que hace regresar al “*corps morcelé*” (Lacan 97).

4 La obsesión que manifiesta el narrador en contra de las letras y los mitos de su tierra que se dedica a deconstruir, invertir y reconstruir a su manera corresponde a una revisión paródica consciente e irónica del pasado que otorga validez al acto interpretativo. La parodia, siendo una forma de admiración velada según Hutcheon, coincide con el conflicto interno del exiliado que trata de destruir lo que inconscientemente ama y añora (83).

5 Goytisolo llega a “soñar en una ‘traición’ grandiosa” como la del Conde don Julián para emularlo y concebir “la destrucción simbólica” de su país, especialmente cuando su oposición a los valores oficiales de su país le valió el epíteto de “traidor” en la prensa española (“Introducción” 15, 17). Me parece apto el término “hispanicidio” empleado por Boland para ilustrar el empeño aniquilador de Goytisolo en una reconstrucción verbal de la realidad de su país; señala Boland, comparando Goytisolo a Fuentes y a Vargas Llosa, que “hasta cuando su iconoclasmo verbal culmina en su turbulenta vehemencia, el lector percibe una pasión patriótica por sus países respectivos” (8).

6 Dagum recapitula varios aspectos polisémicos del texto referentes a “las imágenes eróticas en la dicotomía falo-muerte;” se enumeran los símbolos fálicos relacionados con la penetración pasando por el agujón del escorpión, la inyección y los elementos punzantes tanto como los “sememas culebra, sierpe, áspid, cobra oriental, cascabel amazónica, anillada boa” que ilustran “la sodomización de Alvarito y la invasión mental a España” (457).

7 El protagonista precisa que el español, “hermosa lengua tuya” es el “vehículo necesario” a su traición (143). Paradójicamente, su admiración del “Poeta” (Góngora) cuyas palabras considera su guía en la destrucción del testimonio literario español, no le impide valerse del lenguaje para transformarlo sin respeto a las normas estilísticas, inoculándolo vehementemente con la incorporación de frases del italiano, del inglés del francés y del árabe tanto como la de la cultura popular o de la *mass media*; su victoria-traición verbal supera su intento de manchar la flor de las letras con insectos aplastados.

8 En su segunda versión del ataque del escorpión, el cura-maestro lo *agarrar del cuello* para obligarlo a mirar y el niño se cae al suelo (165 énfasis mío). En esta escena se yuxtapone a modo de collage el recuerdo escolar anterior a la escena de su violación (real o imaginaria) por el guardián-Julián: “*sus manos macizas clavadas en su cuello*, apretando dulcemente, apretando: un día te mataré” (104, 292 énfasis mío).

9 Para más sobre la parodia y destrucción del mito de la virginidad femenina mediante la erotización del lenguaje, véase “La odisea por el sexo” de Gould, quien afirma que la visitas en masa no sólo desacralizan el “Antro” de la pureza sino satirizan “la prostitución comercial y turística de la España de Franco” (90).

10 Conuerdo con Prieto en que la vehemente arenga en contra del “Sagrario” representa “una especie de sinfonía... casi un tributo al órgano materno” que revelan su “frustración libidinosa y destructiva” y sus deseos incestuosos ya que la figura de la madre llega a simbolizar la patria (644). Este ataque revela la hostilidad en contra la

figura paterna que el protagonista trata de anular, siendo ésta, la del Ubicuo, vehículo de los valores franquistas.

11 Gould señala que en “esta sección se enfatiza la crítica de la ‘unidad y continuidad española’ al satirizar la estructura lingüística que se jacta de esta misma uniformidad” y añade que estos ejemplos del habla coloquial fueron proporcionados por Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante, tres autores que aparecen citados al final de la novela por “su amistosa y solidaria colaboración” (*reivindicación* n. 242, 262).

12 Las caricias de la abuelita son ambiguas porque Goytisolo había sido molestado por su abuelo cuando era niño; después de denunciarlo, el joven tuvo sentimientos de culpa cuando empezó a descubrir su propia bisexualidad (Naïr 155). Asimismo, el escritor tuvo que aguantar el silencio y la pasividad de su propio padre frente al oprobio y al repudio que padeció al abuelo homosexual durante el franquismo (Labanyi 216).

13 El narrador está siguiendo la cruda expresión de la versión folklórica original en lugar de la adaptación más suavizada de Perrault y de Grimm. Véase la trayectoria de estos cuentos en los estudios de Abigail E. Lee y Genaro J. Pérez.

14 El hecho de que el lobo sea identificado con el moro y luego con el guardián-Julián tiene que ver con la biografía del autor. Goytisolo era bisexual pero fue en un barrio de París que descubrió su verdad, a raíz de un encuentro memorable con un masón marroquí (Naïr 56). Es preciso notar que la violación de la abuela por el lobo-moro-guardián-Julián bifronte, indica claramente su bisexualidad y sus tendencias necrófilas, al esconder el cadáver debajo de la cama.

15 Abigail E. Lee subraya la evolución espacial del desarrollo temporal de la doble personalidad del narrador tal como se manifiesta en la recreación del cuento de hadas que ilustra la destrucción de la fase inmadura de Julián, consciente de su dualismo, mientras asuma su homosexualidad inadmisibles transformándose en un lobo, o sea, en el símbolo del mal (149). Lee hace hincapié en que en el cuento de Perrault, la niña ve en su abuela una proyección de su ser futuro y en la versión de Goytisolo, Alvarito se enfrentaría, pues, con su adultez de manera inconsciente y especular (147-48).

16 La especularización resultante consiste en la reproducción paradójica del mundo ficcional dentro de sí mismo, o *mise-en-abyme*, técnica que contribuye a desestabilizar la novela y exponer la estructura ontológica del texto (McHale 155). De hecho, el narrador de la *reivindicación del Conde don Julián* recrea su ficción onírica, consciente de la artificialidad de su acción mitopoeítica, y por ende, de la fragilidad del mundo y de la identidad que está forjando.

17 Este voyeurismo exacerbado que prolonga la anticipación del goce sexual destaca, de acuerdo con Gould, la influencia de Jean Genêt que conduce al lector de la novela de Goytisolo a experimentar “la sensación de asistir a un rito impúdico digno del autor de *Les Bonnes*” (“Introducción” 20).

18 Gould sugiere que el viaje por el sexo no sólo sirve para “sensualizar la institución” y parodiar “la versión literaria de la virginidad femenina,” sino que sería una reacción en contra de la censura que contribuyó a “la eliminación del erotismo literario de la Edad Media”; Goytisolo libera el discurso de la represión y le devuelve su sitio a los mitos, los sueños y las pesadillas que reflejan el inconsciente bajo las máscaras (“La odisea” 90, 98).

OBRAS CITADAS

Boland, Roy C. Inger Enkvist. "Specular Narratives: Critical Perspectives on Carlos Fuentes, Juan Goytisolo and Mario Vargas Llosa." *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland* 8-9 (1997): 7-9.

Dagum, Delia Esther. "Sherezada reescribe una historia." *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas 'España en América y América en España' 2* (1993): 453-59.

Gould Levine, Linda. "Introducción." *Reivindicación del Conde don Julián*. 1970. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, 1995. 9-75.

_____. "La odisea por el sexo en *Reivindicación del Conde don Julián*. *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. New York: Bilingual Press, 1976: 90-108.

Goytisolo, Juan. *Reivindicación del Conde don Julián*. 1970. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, 1995.

Hutcheon, Linda. "Theorising the Postmodern: Towards a Poetics." *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jencks. London: Academy, 1992. 76-93.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

Labanyi, Jo. *The Construction/Deconstruction of the Self in the Autobiographies of Pablo Neruda and Juan Goytisolo*. *Forum for Modern Language Studies* 26 (1990) 212-21.

Lee, Abigail E. "La 'paradigmática historia de Caperucita y el lobo feroz': Juan Goytisolo's use of 'Little Red Riding Hood in *Reivindicación del Conde don Julián*." *Bulletin of Hispanic Studies*: 65, 1988. 141-51.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992. 53-79.

Naïr, Sami. "Juan Goytisolo, 'cet arabe sauvage de Paris.'" *Temps Modernes* 42 (1987): 151-58.

Pérez, Genaro J. "Juan Goytisolo y la perversa inversión paródica del cuento infantil." *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*. Lincoln, NE: Soc. Sp. American Studies. (1986): 69-79.

Prieto, Char. "El complejo de Edipo: Elemento transgresor en *Reivindicación del Conde don Julián*." *Romance Languages Annual* 8 (1996): 644-47.

APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DE LA MUJER EN *EN LA SANGRE DE EUGENIO CAMBACERES*

Alain Lawo-Sukam
Georgia Southern University

El escritor argentino Eugenio Cambaceres ha sido y sigue siendo considerado como una de las figuras cumbres de la literatura argentina y se le suele calificar de “fundador de la novela argentina moderna” (Yunque 92). Su fama no sólo surge como consecuencia de su genio literario sino también de su profunda inclinación hacia la realidad argentina de su época.¹ Si según Kamil Uhler, los cuatro problemas fundamentales en las obras de Cambaceres se resumen en la crítica social, la tragedia del sentimiento humano, el determinismo social y el detallismo costumbrista, es menester señalar que surge otro problema más importante e implícito referente a la mujer argentina. Pocos han sido los críticos que consagraron una atención particular a la construcción de la imagen de la mujer en las obras de Cambaceres si ponemos aparte el artículo de Claude Cymerman sobre la mujer en *Potpourri*, la tesis de Alejandra Tcachuk y algunas alusiones disparates sin profundidad en obras críticas sobre Cambaceres.

Por otra parte, si la aprehensión cambaceriana de la relación hombre v.s mujer parece oscilar entre un enfoque de tipo sociopolítico y jurídico en *Potpourri*, literario en *Música sentimental*, filosófico y personal en *Sin rumbo*, sin embargo este tópico es apenas soslayado *En la sangre* (Cymerman 53). Los estudios que se han hecho sobre esta última obra cambaceriana se centraron más en el espinoso problema de la inmigración, del naturalismo (Jorge Panesi / Noemi Susana y Kamil Uhler); del racismo (Aida Apter Cragolino); la oligarquía (Oscar Ramirez).² En nuestro estudio, enfocamos el tema de la mujer y trataremos de resaltar la imagen que se da de ella *En*

la sangre. Partiendo de este estudio, veremos como la imagen de la mujer se relaciona y se distancia en cierta medida de la que viene manifestada en las obras anteriores cambacerianas.³ Dedicaremos nuestro estudio al análisis de los personajes Máxima y la madre de Genaro ya que la madre de Máxima aparece casi inadvertida en la trama narrativa como actante dinámica salvo en contadas excepciones, pero sin mayor participación discursiva.

La visión poco graciosa de la mujer que sale de las demás obras cambacerianas toma otro rumbo *En la sangre*. Aunque los personajes femeninos en esta obra se presentan como entidades menospreciadas que gimen bajo el yugo del poder falogocéntrico, empero, no representan las lacras de la sociedad. Son personajes con buenos morales que aciertan a simbolizar el destino de la nación como es el caso de Máxima. De hecho, una lectura diacrónica y no sincrónica de la obra, nos puede llevar a insinuar que el pensamiento del autor sobre la mujer ha evolucionado y que al final de su vida artística parece posicionarse un tanto como defensor de la entidad femenina que antes criticaba de manera cruda en la mayor parte de sus obras así como en su vida real.

Surge explícitamente de una lectura de *En la sangre*, que los principales personajes femeninos se presentan como seres acosados por el orden androcéntrico de la sociedad en general y de lo masculino en particular. Tocante a la madre de Genaro y Máxima, se percibe en ambas mujeres una cierta debilidad frente al poder masculino; son aún víctimas de los acosos y abusos del mismo. De buenas a primeras, la madre de Genaro se singulariza por su carácter hogareño y su debilidad frente a su esposo don Esteban. Además de su enfermedad que restringe muchas de sus actividades, se conforma con el trabajo de lavandera y sus tareas caseras; lo que cuadra sin duda con la noción del “angel de hogar” vigente en la sociedad argentina de aquel entonces. A pesar del amor que tiene por su esposo e hijo y de los duros sacrificios que hace para preservar la unidad y el bienestar de su familia, se ve sometida a los malos tratos de don Esteban que no vacila en pegarle repetidamente por cualquier pequeñeces. A este efecto dice el narrador lo siguiente:

Fiel a la línea de conducta que se había trazado, no alteró por eso en lo mínimo su régimen de vida ... Las sevicias, los golpes a los insultos, los tratamientos brutales en la persona de su mujer, condenada a sobrellevar el peso de sus tareas que su salud vacilante le hacía inapta a resistir. (56)

Como si el desprecio y el descuido de su esposo no bastaran, se ve la madre sometida otra vez a los caprichos y las mañas de su hijo varón después de la muerte de don Esteban. Está obligada a ceder a la voluntad de su hijo que quería deshacerse de ella cuanto antes para lograr su supuesta “libertad”. La expresión del alma partida de la madre, víctima de la mentalidad egoísta del poder masculino en la persona de Genaro, viene expresada en estas palabras:

su madre viva y a su lado estando con él, era una broma, un clavo a una idea fija, pertinaz, un único pensamiento desde entonces le preocupó, llenó su mente a deshacerse de ella; la enfermedad de la pobre vieja fue el pretexto ... Al fin llorosa y triste, profundamente afectada, pero incapaz de oponer una seria resistencia, al ascendiente concluyó por ceder y resignarse. (93-94)

Engañada por Genaro, decide la madre irse a Italia a pesar suyo. Esta resignación da muestra de la debilidad de la madre manipulada por el hijo; lo que en cierta medida se interpreta como una paliza emocional con el mismo título que los golpes físicos que recibía de su difunto esposo. Los malos tratos que sufre la esposa de don Esteban se refleja también (y aun peor) en su yerna Máxima, otro personaje femenino sometido a la ley patriarcal de su padre y víctima de la brutalidad y de los abusos de su esposo Genaro.

A diferencia de la madre de Genaro, Máxima pertenece a la alta clase social, sin embargo se ve obligada a someterse a la voluntad de su padre y a la ley androcéntrica vigente en la sociedad. En efecto, después de haber sido devulgada, mejor dicho casi violada y embarazada por Genaro, Máxima está obligada de ceder a la decisión de su padre de casarse con el autor de su deshonor sin amor recíproco. Con tono autoritario, el padre de Máxima se dirige a Genaro con estas palabras:

Máxima, repito, se casará con usted, dentro de un mes, sin ruido, sin misterio, simplemente; su madre y yo hemos consentido; ante mi familia y ante el público, será esa la explicación de lo que es difícil de explicar. (128)

La decisión firme del padre esconde una realidad social más allá del simple núcleo familiar. Es el reflejo de un pensamiento "pantalónico" arraigado en la sociedad argentina de entonces; una mentalidad codificada por la ley del honor y la sandez de la deshonor. Las siguientes reflexiones e interrogaciones retóricas del narrador subrayan implícitamente la complejidad de la situación de Máxima así como resalta el poder de los códigos sociales que influyen sobre la vida de la mujer:

Iba a casarse con él, iban a casarla a ella; y bien, si se casaría, no decía que no, no se rehusaba, no podía rehusarse... Perdida, deshonrada, en camino de ser madre, la ley social, los hechos mismos, fatalmente, la arrojaban en brazos del padre de su hijo ... ¿Pero era el anhelo de la amante, o era la conformidad de la mujer, el deber imperioso de la madre, la resignación de la víctima? ... ¿Y cómo, por qué sin amor había tolerado, soportado ella que se enseñorase Genaro en su ser hasta consumir al acto torpe de la violencia, hasta llegar a la posesión brutal de su persona? ... ¡Odio, odio y desprecio por el padre de su hijo: a eso veíase ella condenada, tal era su porvenir, la vida que la esperaba, tal horrible magnitud de su desgracia! (129-130)

Así pues, para preservar el honor de la familia, Máxima se sujeta al deseo de su padre a pesar suya y de rebote a las exigencias de la sociedad para no traicionarla.

Una vez casada con Genaro, no se para por lo tanto su miseria; Genaro repite con Máxima la misma conducta brutal de su padre hacia su madre. La injuria y maltrata a su gusto cuando no quiere cumplir con sus órdenes: “Y arrojándose sobre ella y arrancándola del lecho y, por el suelo, a tirones, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer” (154). Aun antes de llegar a esta situación deplorable, es menester señalar que Máxima cayó en la trampa que le había puesto Genaro. En efecto, en su anhelo vehemente de ingresar en la alta sociedad argentina y de enriquecerse, se dio cuenta de que no eran los estudios que le iban a abrir las puertas sino el matrimonio. Máxima era el “objeto” o el instrumento que le permitiría satisfacer su deseo y arribismo. Este pensamiento egoísta, machista e interesado se revela en las observaciones siguientes:

Le gustaba, era muy rica la polla, a besos se la comería, quien le diera andar bien con ella, tener su bravo camote del país con una así, de copete, de campanillas... aunque más hubiese sido, por lo pronto, que de ojito, que se fijara en él, que hiciese caso ... Y que bolada para él lograr al fin injetarse en la familia! ... Por que eso debía buscar, bien pensado, ese era el tiro, dar con una mujer que tuviese el riñon forrado y atraparla, ver de casarse con ella. (97)

De hecho, atrapado en la red de Genaro, Máxima no podía más salirse de apuros pues el italiano “Había abusado de su confianza, había sorprendido su buena fe, le había mentido, la había engañado, la había robado indignamente ...” (150).

Si consideramos este cuadro triste de la condición de los personajes femeninos principales, podemos apresurarnos en concluir que la mujer en esta obra así como en las demás obras de Cambaceres es nada más que objetos y seres pasivos sin ninguna agencia. Como lo señala con seriedad Alexandra Tchakuk, la imagen de la mujer en las obras de Cambaceres sufre del mismo defecto: “Es sumisa, fiel y no sabe rebelarse y así para Cambaceres, sería la mujer ideal” (168). Sin embargo, una lectura y estudio minucioso de la personalidad (del personaje de) de la madre de Genaro y sobre todo de Máxima, muestra lo contrario.

Aunque son víctimas ambas de los acosos y abusos físicos por parte de sus esposos legítimos (y objeto de interés en lo que reza con Máxima), son mujeres con agencia que se apropian de la palabra para crear su propio discurso y retar así el orden masculino. Manipulando la palabra, se erigen como fuerza dinámica para crear su propio espacio de resistencia. La importancia de la posesión del verbo o del discurso es de suma importancia en la definición de la subjetividad individual como viene elaborado en la

narrativa bakhtiana sobre la heteroglosia. Pues cada palabra es un arma que lleva consigo un poder eficaz y de rebote toda una ideología. De hecho, partiendo de esta perspectiva, hay pues una cierta evolución en los caracteres de las mujeres en el transcurso de la obra.

La madre de Genaro, a pesar de su enfermedad crónica y de los malos tratos de don Esteban, no se cruza de brazos para caer en la pasividad sino que trata de desafiar los pensamientos de su esposo. Por ejemplo, frente a la decisión de este último de no mandar a Genaro a la escuela, la madre opone una resistencia feroz y decide seguir con sus planes secretamente. Dice el narrador lo siguiente:

Ella, sin embargo... luchaba, se rebelaba tratándose de su hijo... Resuelta por su parte a no ceder, obstinada ella también y segura de la obediencia de Genaro... imaginó la madre ejecutar su plan ocultamente. Ella sola sin el auxilio de nadie.... (56)

Supera su enfermedad para reunir una pequeña suma de dinero y subvenir a los primeros gastos, comprándole a su hijo el traje y sombrero. Sueña pues con grandezas y toma decisiones para el futuro de su hijo sin el consentimiento del marido. El caso de Máxima es mucho más revelador. Su dinamismo y falta de pasividad facilitó el fracaso del proyecto de Genaro. Si logró casarse para penetrar en la clase social alta, no pudo obtener la riqueza que tanto codiciaba a causa de la oposición rígida de su esposa. Se percibe una neta evolución en el comportamiento de Máxima frente al poder masculino que representa su esposo. Este fenómeno culmina al final de la obra cuando Genaro, usando de ardid como siempre quiere sacarle a Máxima el dinero para satisfacer sus deseos egoístas. En efecto, frente a la amenaza de Genaro, ella le retorca enérgicamente:

Se acabaron ya esos momentos... he aprendido, me has enseñado por mi mal a conocerte y sé quien eres. No esperes persuadirme con embustes y nuevos artificios, ni que me deje yo ablandar ahora como antes, por esos aires de hipócrita que afectas, farsante, cínico! (150)

Se decide a no entregar ni siquiera un solo peso a su marido esta vez, dando así muestra de su capacidad de construir su propia identidad femenina. En la cita siguiente que ejemplifica un intercambio de palabra entre ella y su esposo, se puede percibir mediante las palabras y la postura corporal de Máxima, la expresión de su ánimo y afán de no doblar el espinazo frente a Genaro:

– Pero cuida de lo que haces, reflexiona, mira de no poner a prueba mi paciencia, que podría tal vez costarte caro. (Dice Genaro)

– ¿Con esas me vienes, con amenazas ahora? Pierdes, te lo prevengo, lastimosamente tu tiempo-repusó ella provocante – inventa algo mejor – y clavando en su marido la mirada, una mirada encarnada y profunda hostilidad. (151)

Luego, Genaro amenaza de suicidarse para que su mujer le conceda el dinero pedido. Pero frente a esta agresión moral, Máxima no abdica como antes sino que le trata de cobarde y “collón”. Para probar la eficacia de su nueva táctica de disuación y sumisión de la mujer, empuña el pequeño revolver y sale de la casa con la intención de suicidarse, creyendo que su mujer iba a pararle y satisfacer su necesidad. Máxima lo deja ir, reafirmando así su deseo de libertad individual. Regresa más tarde furioso para golpearla; aun así, Máxima queda firme a su decisión de no ceder a sus caprichos y engañaifa. Con una voz amenazadora vocífera:

– ¿Me firmas el pagaré, me entregas el dinero, sí o no?
 – No
 – ¿No?
 – ¡Mil veces no! Soy la dueña yo, me parece.... (154)

Esta actitud dinámica de Máxima muestra el gran carácter moral que tiene y que la eleva encima de su marido. Igual que la madre de Genaro, brilla por la grandeza de su espíritu y por su capacidad de no encenagarse siempre bajo el yugo de las fuerzas falogocéntricas. Esta imagen de la mujer que surge de la última obra cambaceriana como ser abusado pero capaz de resistir y rebelarse levanta muchos cuestionamientos acerca de la visión que tienen ciertos críticos sobre la imagen de la mujer en las obras de Cambaceres en general y sobre la relación entre Cambaceres y sus personajes femeninos.

Por el retrato peyorativo de la mujer en las obras de Cambaceres, se le ha acusado de “misógino” (Cymerman 54). En efecto desde *Potpourri* hasta *En la sangre* pasando por la *Música sentimental* y *Sin rumbo*, la mujer aparece como un ser “amoral”, “hipócrita”, “venal” y “explotada”; excepto a las madres que aparecen siempre cariñosas. Esta observación llevó a ciertos críticos como Alexandra Tcachuk⁴ a sacar la conclusión siguiente:

La actitud de Cambaceres ante la mujer y por ende ante el amor y el matrimonio, refleja el desconocimiento casi absoluto de la mujer como ser humano y en consecuencia su imagen exclusiva como objeto de conveniencia doméstica y sexual para el varón. (158)

Si en *Potpourri* la protagonista principal (María) brilla por su adulterio, en *Música sentimental* Loulou se define como prostituta y en *Sin rumbo* la hija chinita del puestero (Donata) se distingue por su atracción sexual nada más y la prima Donna, amante de Andrés, se singulariza por su adulterio.

Aquellos atributos de la mujer son tan negativos que nada bueno sale de su comportamiento. Huelga afirmar que todas aquellas figuras femeninas eran para sus esposos o partners nada más que objetos sexuales para saciar sus deseos egoístas. Como lo subraya muy bien Alexandra Tcachuck, los personajes femeninos de Cambaceres “una vez cumplido su callado papel sexual, no tiene más que desaparecer de la escena” (168).

Hablando de la relación que existe entre Cambaceres y sus personajes femeninos, señalamos que parece ser más estrecha si nos atenemos a los comentarios hechos por ciertos críticos cambacerianos. Cambaceres plasma su visión de la mujer en sus obras. Rodolfo Borello apunta que “la idea de Cambaceres ante la mujer no difiere mucho de la que todavía pregonan los tangos... la mujer que abandona a un hombre por otro, y a veces vuelve arrepentida; la mujer que tenta a un hombre arruinándole la vida ...” (33).⁵ En 1882, Eugenio Cambaceres es un soltero pudiente de Buenos Aires “a quien sus pasadas aventuras de Playboy y su desencanto existencial han llevado a un alejamiento del bello sexo hecho más de desamor que de aversión o menosprecio” (Cymerman 54). En aquella época de la publicación de *Potpourri*, el hartazo de que sufría se manifestó “en la filosofía de su novela, en la que no hay un sólo ejemplo de amor sincero y desinteresado entre hombre y mujer... El amor era para él como una lotería” (Tcachuck 158-159).⁶

Las ideas machistas y pesimistas que vieron ciertos críticos en Cambaceres y que parecen reflejarse en sus obras no eran ajenas a la sociedad argentina de aquel entonces⁷. Borello, citando algunas ideas de Ezequiel Martínez Estrada afirma que “en el argentino, falta un auténtico amor por la mujer, así como un sentimiento firme por la familia y el hogar” (33). Aun el código civil argentino no favorecía a la mujer:

Nuestro código civil, redactado por Dalmacio Velez Sarsfield en los años 1869, y promulgado como ley en 1871, adoptó, sin modificar la discriminación sexual y el patriarcado de la legislación romana, que consideraba a la mujer inferior al hombre. (Abeijon 57)

A veces se menciona la palabra “esclava” para referirse a la situación precaria de la mujer en Argentina. Refiriéndose a la labor de unas feministas argentinas tales como la Doctora Julieta Lanteri y Maria Abella de Ramírez; Asunción Lavrin aclara que

Their focus was on redefining women’s personal freedom vis a vis men and the discrimination of marriage. Abella de Ramírez often mentioned “slavery” in describing the legal situation of women in Argentine society. She was struggling against contentions that it was futile to grant women any rights because their natural destiny was to be married, and a successful marriage required that the male hold power. (204-205)

Son estas ideas de la superioridad del hombre sobre la mujer que parecen haber influido sobre el carácter de Cambaceres y por consiguiente su traslado en sus obras: “El autor no puede desprenderse del cinismo y del sentimiento de superioridad que siglos de inductación han inculcado en los hombres” (Tcachuk 158).

En la sangre, vemos algunos ejemplos característicos de la sociedad de aquel entonces. El anhelo vehemente de dominación masculina sobre la mujer es fuerte. Implícitamente hablando, el apego que tienen las mujeres casadas a su hogar a pesar de la brutalidad repetidas de sus esposos puede ser algo extraño. Si no hay mención de ninguna intención de divorcio en la obra por parte de las protagonistas femeninas, no es algo fortuito pues en la sociedad tradicional de entonces, el divorcio era prohibido. Con mucho acierto señala Lavrin Asunción que:

Another challenge to family law, to traditional social mores, and to gender roles was the discussion of divorce ... Traditional conventional wisdom established that the stability of the family guaranteed social order and the sacrifice of personal freedom saved the institutions that preserved order: Church and family. Argentina and Chile never accepted divorce ... an indication of the pervasiveness of their conservatism in matter of family law. (11)

Si se ha acusado a Cambaceres de “misógino”, “machista” debido al retrato despectivo que se da de la imagen de la mujer en sus obras y que cuadra con su actitud desdeñosa hacia la misma, la lectura de la imagen de la mujer que hicimos *En la sangre* parece indicar que no se deben tomar estas afirmaciones como totalizantes y absolutas. Si las mujeres en las obras de Cambaceres (ciertas madres exceptuadas) son insignificantes o se presentan como villanas, prostitutas, adúlteras, *En la sangre*, ocurre lo contrario. Cambaceres parece haber seguido otro rumbo. Igual que la Madre de Genaro, Máxima no es prostituta, ni adúltera, tampoco se enamora de los ricos estancieros como es el caso de Loulou con Pablo (*Música sentimental*); Donata y la “prima Donna” con Andrés (*Sin Rumbo*); María con Juan (*Potpourri*). Al contrario Máxima es la rica estanciera de que cae enamorado Genaro. En última instancia, no es ella la que recibe los ataques de la sociedad en *En la sangre* sino más bien Genaro.

Si según Carlos Alberto Leumann, en Cambaceres “la gente honrada no existe... Al contrario, calumnia a las mujeres porteñas, en cierto modo porque sólo nos muestra algunas de tipo insignificante” (xvii) se puede insinuar que el personaje de Máxima contradice aquellas afirmaciones; pues hace la diferencia por la grandeza de su espíritu y su carácter dinámica y no pasiva. De acuerdo con las conclusiones que salen del estudio de *Potpourri* por Claude Cymermann, “la visión que se tiene de Cambaceres es generalmente sincrónica, mezclando las obras y las fechas, cuando debiera

ser diacrónica, señalando la evolución de la ideología” (63). Sin profundizar sus pensamientos, sigue afirmando que “indudablemente, la opinión de Cambaceres con respecto a la mujer, ha evolucionado -como el resto de su obra- ...” (63).⁸

En la sangre marca a nuestro parecer una cierta evolución o cambio en la imagen de la mujer que aparece en las demás obras de Cambaceres. De la mujer villana, insignificante y explotada pasamos a la mujer maltratada pero dinámica y de grandeza espiritual y mental, capaz de construir su propio discurso y resistir más a la opresión masculina. La situación de la madre de Genaro y de Máxima lleva al lector a tener una gran simpatía por ellas. La narración de sus sufrimientos, rebelión y resistencia parece insinuar no un ataque sino más bien una defensa de aquel género sexual atrapado en una sociedad tradicionalista y androcéntrica. *En la sangre* se arroga la calidad de defensa y mejoramiento de la mujer.

El último punto importante que sale de la imagen de la mujer *En la sangre*, es el simbolismo que parece encarnar el personaje de Máxima. Su trayectoria narrativa y romántica puede entenderse como una alegoría idealizada de la nación argentina. Aquí entra en juego la relación entre la realidad textual y la realidad sociopolítica vigente en Argentina a finales del siglo XIX. Como acierta a decir Doris Summer: “Romantic novels go hand in hand with patriotic history in Latin America ... nation building projects invested private passions with public purpose” (7). Si José Mármol supo encarnar al porvenir de la nación argentina en el romance entre Daniel y Amalia, Cambaceres por su parte trata de representar metónimicamente a la Argentina de aquel entonces en la pareja Genaro y Máxima. Si nos atenemos a la historia de Argentina en la década de los ochentas, el país fue sacudido por una crisis social debida al crucial problema de la inmigración europea en general e italiana en particular.

La ira de Eugenio Cambaceres contra este fenómeno social se repercute en sus obras. *En la sangre* donde el inmigrante es protagonista de la novela, “la molestia que causa una maloliente invasión es sentida como amenaza” (Panesi 23). Se sirve Cambaceres del cuerpo de Máxima para encajar la situación del país. Máxima es símbolo representativo de Argentina, que por su inocencia y sencillez de corazón, abrió sus brazos al italiano Genaro, de la misma manera que Argentina abrió grande sus puertas a los extranjeros inmigrantes. La relación sexual que tiene Genaro con Máxima parece casi a una violación pues el cuerpo de Máxima ha sido penetrado por el uso de la fuerza física y moral de Genaro:

Bruscamente se sintió, se vio arrojar, echar de espaldas Máxima a lo ancho del sofá, empujada por Genaro y él sobre ella.

– ¿Qué?... ¿no?... -Balabuceó azorada.

– Cállate, que si te oyen.

.....

– Es un infame usted, es un miserable... – exclamó Máxima. (121)

La violación del cuerpo de Máxima corresponde metafóricamente a la “violación” de Argentina por los inmigrantes en general que estaban pudriendo las ideas sociales del país así como causaban gran daño al progreso económico con huelgas y movimientos subversivos. Aunque Máxima se veía acosada y abusada por Genaro, no se dejó vencer por los abusos, engaños y maltrato del italiano Genaro sino que se rebeló y opuso una resistencia encarnizada contra el extranjero o “la enfermedad” que quiere pudrir su vida.

La evolución mental por la que pasa Máxima en la obra (de mujer abusada y pasiva a la dinámica y rebelde) corresponde a la misma evolución que inició Argentina en aquel entonces para resistir las fechorías de la inmigración que le había invadido. Aunque los inmigrantes interferían negativamente por su presencia en la vida socioeconómica de Argentina, los argentinos no se dejaron por lo tanto caer en el pozo de la desesperanza sino que opusieron una resistencia feroz contra aquella gangrena que descomponía la nación.

El “no” categórico y definitivo que articula Máxima al final de la obra da muestra de la voluntad de no seguir siendo víctima de aquella fuerza ajena que le está robando su identidad. Como Máxima, los argentinos estaban hartos de la inmigración y decidieron poner fin a este fenómeno abrumador. La resistencia contra el peso de la inmigración era indispensable para el progreso del país. Aquel espíritu era lo que animaba a la mayoría de los miembros de la generación 80⁹ igual que a los hombres políticos imbuídos en los pensamientos del positivismo: <<Argentina... in the late 1867, generation of statesmen nurtured in liberal and positivist thought attempted to bring their countries into the mainstream of European and North American “progress”>> (Asunción 2). Hay de hecho una cierta incorporación del destino de la nación en el cuerpo y comportamiento de Máxima. La mujer parece echar el tono contra el peligro que anemaza su identidad y metonímicamente la identidad nacional.

Es menester aclarar aquí que el peligro de la inmigración era la mentalidad que la sociedad de aquel entonces en su mayoría tenía para el país y su futuro, como viene arriba mencionado. Aunque Máxima pertenece a la sociedad alta¹⁰, refleja sin embargo esta mentalidad nacional. Por otra parte, se erige también como madre defensor del porvenir de su hijo como lo hizo antes la madre de Genaro. El hecho de proteger el futuro de su hijo amenazado por las extorsiones de Genaro no debe tomarse por absoluto como un acto egoísta de defensa de los intereses del próximo patriarca (según la ley de la herencia). Al contrario, podemos interpretar metafóricamente este acto de defensa como una especie de protección de la nación argentina futura que ya tiene en su seno las secuelas de la inmigración.

Aquí, tal vez salga una dialéctica nueva que considerar. Al proteger y defender a su hijo (híbrido), Máxima no sólo hace oficio de buena madre sino también da muestra de su voluntad de incorporar en la nación argentina a los elementos derivados de la “tragedia” de la inmigración. Si los inmigrantes constituyen un peligro, no obstante se debe proteger a los hijos que vienen de la mezcla de las dos razas como si fueran argentinos enteros.¹¹ Máxima pues abre otra dimensión a la lucha contra la inmigración: encarna a la nación sufriendo bajo la inmigración a que opone una resistencia feroz así como aboga por una protección de los elementos resultantes de las pandillas o secuelas que dejan los inmigrantes en el país.

En resumidas cuentas, deriva del análisis de la última producción de Cambaceres que en ciertos pasajes hay una relegación de la mujer al segundo plano. Son víctimas de la brutalidad y del abuso de los hombres, sin embargo, para retar esta sumisión, se manifiesta en ellas cierta rebelión que les permite afirmar su agencia y subjetividad personal. La visión de la condición de la mujer parece más bien una defensa de la entidad femenina enredada en un sistema patriarcal feroz. Su lucha por la emancipación suscita cierta simpatía en el lector hacia su causa. *En la sangre* representa también una evolución en los pensamientos de su autor antes tratado de “misógina”.

Si es cierto que la mayoría de los personajes principales femeninos en las obras cambacerianas son “negativos” por sus caracteres morales y profesionales (María, Loulou, la prima Donna etc.), no se debe tomar las acusaciones forjadas contra su autor como absolutas. La imagen de “Máxima” muestra el contrario. Cambaceres parece haber evolucionado artísticamente, intentando así quizás demarcarse de los antiguos prejuicios que emanaban de la situación de la mujer en sus demás obras como prostitutas, adúlteras, engañosas etc.

Por otra parte, es importante establecer literalmente cierta diferencia entre el autor de una obra y sus protagonistas. No son todos los escritores que plasman su vida en su producción literaria. Aunque ciertos críticos han podido relacionar con cierto éxito la visión de Cambaceres por las mujeres en la vida real con lo que ocurre en sus obras, sin embargo como lo atestigua Claude Cymerman “sería, creemos, un error sacar conclusiones generales de las opiniones manifestadas por Cambaceres con respecto a la mujer” (53). Ateniéndonos a *En la sangre*, vemos otra cara del mismo autor; una tendencia más cercana al feminismo. Después de cada máscara cambaceriana, se esconde otra máscara, después de cada mito se esconde otro mito.

NOTAS

1 Para mostrar el papel social que desempeña la obra cambaceriana en Argentina, Kamil Uhlir afirma lo siguiente: “Es posible afirmar que, en su época y entre los escritores de su generación, Eugenio Cambaceres (1843-1888) fuera el primero que, por medio de la prosa artística, emitiera juicio sobre los fenómenos negativos introducidos en la vida social y pública argentina por la «crisis de crecimiento» que atravesaba el país ... Es posible afirmar, también, que ya en los comienzos de su creación artística Eugenio Cambaceres hiciera resonar la crítica social con tanta vehemencia que sólo esta circunstancia le asegura ya un puesto de excepción entre sus coetáneos” (225).

2 Véase el análisis hecho por Jorge Panesi y Noemi en la introducción a *En la sangre* (1988); Aida Apter Cragnolino: “Ortodoxia naturalista, inmigración y racismo” en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres. New York: Ed. del Norte/City Univ. of New York. 14 (1989):225-233. Oscar M. Ramírez titulado: “Oligarquía y novela folletín” *En la sangre* de Eugenio Cambaceres”. Minneapolis : Ideologies & Literature: a Journal of Hispanic & Luso-Brazilian Studies. 4 (1989): 249-269.

3 Es de interés recordar que por el tratamiento que se da de las mujeres en sus obras, ciertos lectores le dieron a Cambaceres el apodo de misógino y de playboy.

4 Alexandra Tcachuk también menciona que en general la actitud que prevalece en Cambaceres es “de antagonismo entre mujer y hombre. Los dos se enfrentan como enemigos de los cuales el varón sale siempre triunfador ... ” (172).

5 “En el mundo del tango, la mujer es siempre un universo distinto y definitivamente incomprensible. Con ella se puede hacer el amor, tener hijos, pasar horas agradables. Pero jamás llegará a ser una compañera, un «tú» al que debe respetarse en su integridad, al que debe valorarse con otra personalidad” (Borello 33).

6 Cambaceres en su visión androcéntrica de las relaciones matrimoniales, no vacilaba en pensar antes que “el corazón de los hombres es muy grande y permite que en él quepan cómodamente muchas mujeres” (Tcachuk 160).

7 “Desde el punto de vista legal, los derechos de civiles de la mujer son prácticamente nulos. El sistema romano de supremacía del marido y subordinación de la esposa a la potestad marital ... no había sufrido modificaciones pese a la activa participación femenina en las luchas por la independencia” (Abeijon 37).

8 Hablando de la evolución ideológica de Cambaceres, Claude Cyerman no da muchas explicaciones por (según parece) la falta de tiempo y espacio. De hecho declara que «Desgraciadamente no disponemos hic et nunc del espacio y del tiempo necesario para desarrollar nuestra tesis. Lo dejaremos para otra ocasión, pidiendo disculpas a nuestros pacientes lectores» (63).

9 Hablando del papel social de la literatura para los escritores de la generación de los 80, declara Noé Jitrik lo siguiente: «¿Qué es la literatura para los hombres de esta generación? Ante todo, y de acuerdo con lo visto, una ente entre las múltiples actividades enumeradas, actividad que, como las otras, es ejercida únicamente por ellos ... Es que la literatura les permite canalizar la necesidad de emitir juicios y opiniones que fundamenten su posición frente a la realidad circundante» (citado en Foster 6).

10 Máxima hubiera podido detestar a su hijo para mostrar su odio hacia los inmigrantes; pero no lo hace para demostrar precisamente que aunque la inmigración es peligrosa, hay que tratar y vivir con las secuelas que dejan o dejaron los inmigrantes.

OBRAS CITADAS

Abeijon, Carlos, Jorge Santos Lafauci. *La mujer argentina antes y después de Eva Perón*. Buenos Aires: Cuarto Mundo, 1975.

Borello, Rodolfo. *Eugenio Cambaceres y su obra*. Buenos Aires: Comentario, 1958.

Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. Con la introducción de Jorge Panesi y Noemí Susana. Buenos Aires: Edit Colihue, 1988.

Cymerman, Claude. "La imagen de la mujer en *Potpourri* de Eugenio Cambaceres". *Juan de la Cuesta Hispanic Monograph*. Newark: 16 (2000): 53-64.

Foster, David W. *The Argentine Generation of 1880: Ideology and Cultural Texts*. Columbia: Missouri UP, 1990.

Lavrin, Asunción. *Women, feminism and social change in Argentina, Chile and Uruguay 1890-1940*. Nebraska: Nebraska UP, 1995.

Leuman, Carlos Alberto. "Estudio preliminar" Prólogo a la edición de *Sin rumbo*. Buenos Aires: Estrada, 1949.

Summer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romance of Latin America*. Berkeley: California UP, 1991.

Tcachuk, Alexandra. "Eugenio Cambaceres: Vida y obra". *Dissertation Abstracts International: Ann Arbor*. 37(1977): 4391A-92A.

Uhlir, Kamil. "Cuatro problemas fundamentales en la obra de Eugenio Cambaceres". *Philologica pragensia: Praha*. 45 (1963): 225-245.

Yunque, Alvaro. *Síntesis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1957.

**MODERN PERSPECTIVES IN
JOSÉ A. FERREYRA'S *PUENTE ALSINA*
AND ROBERTO ARLT'S *LOS SIETE LOCOS***

Steve Sloan
Texas Christian University

... Buenos Aires is interesting as a physical space and as a cultural myth: city and modernity presuppose one another because the city is the stage for those changes brought on by modernity, it exhibits them in an ostensible and sometimes brutal fashion, it disseminates and generalises them. (Sarlo, "Modernity" 165)

The social cohesion noticeable in nineteenth-century Latin American literature disperses into fragments of individual experiences in the twentieth century. This fragmentation can be seen in Roberto Arlt's *Los siete locos* (1929) and in the continuation of this novel, *Los lanzallamas* (1931). Argentine cinema of the same era generally follows a different path. Trying to attract as large a public as possible to ensure commercial success, the majority of films from this period seek to incorporate the many different elements of *porteño* society into a coherent whole, offering an optimistic vision of community despite obvious social tensions. Such is the case of *Puente Alsina* (1935), directed by José A. Ferreyra and written by Ferreyra and Marcos Bronenberg. Whereas Arlt's novel depicts a dark world of anguish and hopelessness, Ferreyra's film portrays solutions to class differences; whereas Arlt's novel ends in the senseless homicide of an adolescent girl committed by the protagonist, Ferreyra's film concludes with a happy ending. Despite the many obvious contrasts of the two works, they compliment each other in many ways. They are two dramas of (sub)urban themes in which problems of marginalization, poverty, and

argentinidad are played out. Furthermore, they share similar ideological ambiguities that make them difficult to categorize by any particular “ism.” They are popular works of art, with certain avant-garde tendencies, from which we gain insight to a rapidly changing society. Where Arlt seeks a new kind of literary language to express the alienation of marginalized sectors of society, Ferreyra experiments with the new medium of sound cinema in an attempt to capture the spirit of the poor worker who struggles to overcome socioeconomic obstacles.

Puente Alsina is a melodrama that tells the story of Edmundo, the working class hero, and Lidia, the daughter of the owner of the construction company that Edmundo is working for. Lidia, unsatisfied with her effeminate boyfriend Alfredo, flatly rejects his marriage proposal. Shortly thereafter, she goes to the construction site of her father’s company and accidentally falls into the river. Edmundo, the poor but dedicated worker, sees the damsel in distress and dives into the water to save her. When she loses consciousness, he takes her to his house nearby to care for her. Meanwhile, Lidia’s absence causes her boyfriend Alfredo to worry. Alfredo hires a detective to search for her, convinced she has fallen victim to some dangerous suburban rouse. Edmundo and Lidia are attracted to each other, but their different socioeconomic backgrounds pose serious obstacles they must overcome in order to be together.

The parallel story to this melodrama is that of the construction of a new bridge called Puente Alsina (actually completed in 1938), which alludes to the larger picture of the modernization of Buenos Aires. The city is rapidly expanding, engulfing suburbs in every direction. It is not only the physical landscape but also the ethnic and social landscape of the capital that is changing due to modernity, capitalism, and the influx of immigrants from abroad and migrants from the countryside. The love story between Edmundo and Lidia, the construction of the bridge, and issues such as *argentinidad* and the future of the nation come together when Edmundo proves himself as a freethinking hard worker who stops a strike instigated not by collective proletarian action but by a corrupt businessman.

Roberto Arlt’s *Los siete locos* is a much darker and fragmented tale than *Puente Alsina*. It is the story of Remo Erdosain, a pathologically distraught man whose frustration and wild imagination lead him to do many erratic and even psychotic things: he embezzles money from the sugar factory he works for; he participates in the kidnapping and planned assassination of his wife’s cousin Barsut for the purpose of extorting money; he becomes a willing follower of a messianic leader known as The Astrologer, who is planning a revolution; and in the end he kills his fourteen-year-old bride-to-be. Along the way, the reader meets many peculiar characters, including prostitutes, pimps, and murderers. Many of the characters are revolutionaries hoping to undermine the society in which they live, but at the same time they are trapped by the same capitalistic spirit they are fighting against, resulting in

outlandish schemes and acts of cruelty, humiliation, and betrayal.

The novel leads the reader through the dark alleys and shadows of the streets of Buenos Aires, and the pace is as frantic as the protagonist and, it could easily be argued, the author himself. The often contradictory ideologies, such as The Astrologer's simultaneous left and right-wing political tendencies, reflect in many ways the chaotic side of the political debates going on at the time in Argentina.

1. The Notion of Community

Film directors in Argentina of the 1930s were able to experiment with many different themes and perspectives without serious censorship limitations. State protectionism and censorship in the film industry in Argentina became common only after 1940 (Ciria 506). However, most filmmakers were also businessmen, and they knew that by appealing to the popular sentiments they could make more commercially viable films. Not surprisingly, the issue of *argentinidad* comes up many films, not to mention books and essays, of the 1930s. What did it mean to be Argentine? This was a theme that included a wide range of perspectives and inevitably the question of immigration was never far below the surface. But the social tensions inherent in the debates on *argentinidad* were generally downplayed in the movies, where a positive notion of progress flourished, resulting in film criticism that has traditionally dismissed Argentine melodramas of the 1930s as failed political realism (King 38). It is not surprising that there is a strong sense of community in *Puente Alsina*, where class differences are reconcilable, the workers are happy, strikes are unnecessary, and everyone strives to reach the common, albeit elusive goals of progress and modernity.

In contrast, Arlt's novels leave little room to imagine social unity. His guilt-ridden characters are excluded from mainstream society. The only possible community for them would be one consisting entirely of marginalized individuals, and yet this is not possible either as the characters routinely reject one another: "Esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible, constituyen la imagen invertida de la sociedad" (Masotta 29). Such is the "community" of ill-fated individuals in *Los siete locos* and *Los lanzallamas*. The Astrologist explains how it pleases him to have direct contact with thieves, murderers, insane people, and prostitutes: "No quiero decirle que toda esa gente tenga un sentido verdadero de la vida . . . no . . . están muy lejos de la verdad, pero me encanta de ellos el salvaje impulso inicial que los lanzó a la aventura" (*Los lanzallamas* 18). Devious curiosity and common enemies bring people together for short periods in Arlt's novel, but their relationships are characterized by betrayal rather than trust, and greed rather than love.

The *porteño* community alluded to in *Puente Alsina* is a distant and unreachable ideal in Arlt's novels. Fittingly, Arlt's characters see cinema not as a representation of reality but rather as an escape to an alternative world. We see this first with Erdosain when he becomes friends with Hipólita, the street-smart ex-prostitute who never allows herself to be overtaken by her emotions. As he tells her his personal problems, he begins to see her as a potential mate. He tells her that he has decided to follow a man (the Astrologist) who considers lying as the basis of human happiness. She listens to him, and he in turn rests his head in her lap and begins to feel loved. The narrator explains that: "Aquella situación además le parecía muy natural; la vida adquiriría ese aspecto cinematográfico que siempre había perseguido, y no se le ocurrió pensar que Hipólita, tiesa en el sofá, pensaba que él era un débil y un sentimental" (*Los siete locos* 288). This "aspecto cinematográfico" represents an ideal that Erdosain finds "muy natural" but, at the same time, knows is out of his reach.

Erdosain lures his wife's cousin Barsut to the Astrologist's home where they hold him hostage and plan to assassinate him after extorting money. When Barsut is eventually freed by the Astrologist at the end of *Los lanzallamas*, he wonders what to do with his life after this bizarre and terrible experience. Looking for an alternative to going back to the humdrum life he lived before being kidnapped, he contemplates going to the United States in pursuit of a career in cinema: "¿Qué camino seguir? ¿Qué me queda de hacer? Irme a Norteamérica. Enrolarme en el cine. Estoy seguro que en el cine parlante tendría éxito" (262). Whereas Erdosain's cinematic fantasy consists of allowing himself to believe something too good to be true, Barsut seems more aware that cinema is a fictional world. In any case, both Erdosain and Barsut vacillate between trying to attain the unattainable and being painfully aware that they have no hope of ever realizing their fantasies.

2. Political (un)awareness

At the very least, Arlt's novel and Ferreyra's film compliment each other in this rather simplistic way: Arlt's characters endure the harsh reality of marginalized individuals, while Ferreyra's characters represent a utopian world in which social tensions and class differences suddenly disappear. Yet, these works are perhaps more alike than one might think. Both Arlt's Erdosain and Ferreyra's Edmundo are lower middle class workers that, for better or worse, represent unique modes of freethinking. Even though Erdosain's demonstration of self-destructive behavior is in sharp contrast to Edmundo's model citizenry, they are both marginalized individuals whose conditions point to a need for social change. Their inability to see the need for collective proletarian action further emphasize this need for social change.

In "The Poor and the Proletariat," Roland Barthes analyses the political implications of the film *Modern Times*, written and directed by Charlie Chaplin in 1936, and notes the following: "Chaplin has always seen the proletarian under the guise of the poor man: hence the broadly human force of his representations but also their political ambiguity" (39). Chaplin plays the part of the assembly line worker who is so preoccupied with the immediate need of satisfying his hunger that he is not able to see the importance of collective action despite being a mere cog in the system and despite the fact that there are signs of a labor movement happening in his presence. Barthes points out that Chaplin, "repeatedly approaches the proletarian theme, but never endorses it politically" (39). Yet, Chaplin's inability to take an ideological stance is precisely what makes the movie effective politically because the public is able to see that which he cannot see: "His anarchy, politically open to discussion, perhaps represents the most efficient form of revolution in the realm of art" (Barthes 40).

Edmundo in *Puente Alsina* and Erdosain in *Los siete locos* are similar to Chaplin in that they are "politically open to discussion." They are workers that never achieve political consciousness. This is especially apparent in Erdosain when we consider his total lack of appreciation for work. For him, nothing good comes of work. In one instance, he first imagines himself working as a dishwasher, and then imagines himself working as a servant in a brothel. For him, neither one of those two jobs is better or worse than the other. They are equally bad, like all jobs.

In *Puente Alsina*, Edmundo has a very different idea of work. It not only provides workers with monetary compensation but also grants them respect. Yet, like Erdosain, he is incapable of seeing the need for collective proletarian action. This becomes evident when Edmundo puts an end to a strike that is about to take place. The camera shows a businessman coming out of the shadows at the work site like a predator looking for its prey. He introduces himself to one of the workers who appears to be someone he can manipulate and tries to convince him to instigate a strike. The worker says that things are going well and he sees no reason to strike. The shrewd businessman replies: "El asunto es muy sencillo. Todo es cuestión de interés." He goes on to explain that the construction company is charging way too much ("Esta empresa ha presentado un presupuesto escandaloso") and that the contract will be nullified if they do not finish on time, which is to his advantage as a representative of another company in competition. The worker reminds him that the construction company is Argentine, to which the businessman retorts: "El dinero no tiene patria." He convinces the worker by offering him money to start the strike. Edmundo, who happens to be passing by, overhears the conversation. Later, we see the workers about to go on strike. Everyone is in favor except Edmundo, who explains to the others that, "Éste no es el momento," and concludes his brief but convincing speech by saying:

“Bueno, muchachos, °al trabajo!” At this point everyone goes happily back to work. The worker that had allowed himself to be talked into starting the strike cowardly walks away. While it is not a legitimate proletarian strike that Edmundo stops, this incident leaves him politically ambiguous. He is the working-class hero, and yet his most heroic act is to end the strike and go back to work. The strike itself is seen as a form of corruption.

Not coincidentally, it is only after this matter of the strike is settled that Edmundo and Lidia kiss each other for the first time. Edmundo’s demonstration of his value as a productive worker and his dedication to the progress of the nation are the conditions that make their relationship possible. The class differences that seemed insurmountable the day before suddenly vanish and they are able to be together without any revolutionary actions. This is despite Edmundo not being particularly class conscious or convinced of the need for organized collective action. Instead, he reflects more the kind of populist nationalism of Raúl Scalabrini Ortiz’s *El hombre que está solo y espera*, published in 1931, one year after the coup d’etat. Scalabrini Ortiz’s book is less of a historical study than a creation myth in which the author alludes to the spirit of the land, the will of God, and other supernatural forces in order to suggest that Argentina’s destiny will be fulfilled by a collective force of citizens striving to reach the same elusive goals of progress and modernization. But the notion of a collective force of citizens has more to do with the creation of a national identity than the creation of an organized labor movement for Scalabrini Ortiz, whose political strategy is to appeal to the spiritual sentiments of the people in order to create an ideal of the true *porteño*. In *Puente Alsina*, Edmundo has all the important characteristics of this ideal *porteño*, but by never achieving political consciousness, the viewer is left to consider what more the hero could do or ought to do to bring about social change.

3. Revolutionary tendencies

Los siete locos’ Erdosain is even less capable than Edmundo of articulating his condition in terms of class, which causes his revolutionary tendencies to remain ungrounded in any coherent ideology. Some of his criminal impulses seem to stem from his inadequate working conditions. The narrator informs us that Erdosain defrauds the sugar company he works for this reason: “Se vio obligado a robar porque ganaba un mensual exiguo” (*Los siete locos* 88). But poor work conditions are only a partial explanation, “pues aun cuando [Erdosain] tenía dinero para vivir mediocrementemente de renta, sufría el terror de volverse loco, como había acontecido con su padre y sus hermanos” (*Los siete locos* 102). He is incapable of overcoming or even understanding his rage: “Erdosain odiaba a Barsut, pero con un rencor

gris, tramposo, compuesto de malos ensueños y peores posibilidades. Y lo que hacía más intenso este odio era la falta de motivos” (*Los siete locos* 100). Masotta argues that class issues are at the core of Arlt’s characters’ anguish. The middle class, he explains, shares the same morality of the high class. The desire of the middle class to belong to the high class results in frustration: “Es que en una sociedad donde el hombre se define por lo que tiene, gran parte de ella queda condenada a ocultar lo que no tiene” (56). Their attempts to hide what they do not have and prove their importance in life by showing off their material possessions lead Ricardo Piglia to refer to money as a “máquina de producir ficciones” in Arlt’s works (25). At every step the reader is reminded of the characters’ unfulfillable fantasies of becoming rich. While Barsut is being held captive, Erdosain walks through a wealthy neighborhood of Buenos Aires, “apeteciendo el espectáculo de esas calles magnificas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados” (*Los siete locos* 102). On the one hand, he believes he can get rich by robbing Barsut, but on the other hand he knows he is destined to a life of a “desdichado” and therefore has no hope of improving his situation.

Erdosain, drifting back and forth between the external world and his inner reality, often forgets whether he is awake or dreaming. He forgets that he has committed a terrible crime by luring his wife’s cousin Barsut into the Astrologist’s house where they are holding him hostage. He further forgets that they are planning the even more heinous crime of assassinating Barsut as soon as they are able to extort money from him: “Se había olvidado de Barsut. Sabía que tenía que matarlo, luego tal determinación se cubrió de tinieblas” (*Los siete locos* 184).

Some of Erdosain’s fantasizes involve committing a crime for the sake of curiosity:

Entonces, después de ese silencio y vacío me sube desde el corazón la curiosidad del asesinato. Eso mismo. No estoy loco, ya que sé pensar, razonar. Me sube la curiosidad del asesinato, curiosidad que debe ser mi última tristeza, la tristeza de la curiosidad. O el demonio de la curiosidad. Ver como soy a través de un crimen. (*Los siete locos* 155)

But there is something more than curiosity that gives him criminal urges. He has little importance in society beyond his function as a worker in a company. Coming to the realization that his social importance is limited to the small role he plays in a company for which he has no respect, he concludes that: “sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra” (*Los siete locos* 156). Another reason he has to commit a crime is boredom: “además, que tengo ya necesidad de matar a alguien. Aunque sea para distraerme, ¿sabe?” (*Los siete locos* 164).

Erdosain’s traumatic childhood has contributed to his deep-seeded humiliation. His father would warn him in advance of his punishment by

saying, “Mañana te pegaré” (*Los siete locos* 133), causing him to suffer the whole night in anticipation of the “cruelles latigazos” (134) he would receive the next day. But even worse than the physical abuse was the way in which his father would ignore him. Some critics have talked about this novel in Lacanian terms, including Beatriz Pastor who notes that: “Es este mecanismo de negación más que el de la agresión el que producirá en el niño la primera experiencia de la humillación” (12). Well after his father has disappeared from his daily life, the paternal figure continues to haunt him in the form of whoever has the power to inflict pain. Mistreated, ignored, and humiliated, Erdosain fears the world and tries to escape reality by retreating to his inner world. His assimilation into the adult world is never complete, and he is forced to accept what Pastor calls “la mutua exclusión de los dos mundos” (20): the inner world he has created for himself, characterized by games and fantasies, and the external world that has reduced him to his social function and further contributes to his isolation.

Through this humiliation, Erdosain seeks enlightenment: “Estos personajes [Erdosain from *Los siete locos* and Silvio from Arlt’s first novel, *El juguete rabioso*] quieren hundirse cada vez un poco más en el mal, convencidos de que al seguir bajando encontrarán – por la humillación y la culpa – la santidad, la paz suprema: Dios” (Arlt y Borré 47). The narrator explains Erdosain’s logic: “Quizá buscando en el naípe y en la hembra una consolidación brutal y triste, quizá buscando en todo lo más vil y hundido cierta certidumbre de pureza que lo salvará definitivamente” (*Los siete locos* 90). But mixing this notion of purity with the uncontrollable desire to be humiliated and humiliate others often has catastrophic results. This is what happens in his relationship with María, the fourteen-year-old daughter of doña Ignacia, who owns or at least manages the boarding house where Erdosain has gone to live. He tells doña Ignacia that he is tired of sleeping alone and desires a young woman. He goes on to suggest her daughter María as a possible candidate for marriage, to which doña Ignacia says no on account of her being so young. Erdosain then informs her that he has seen her daughter with her hand in another man’s pants, thus humiliating the woman and offering himself as a salvation to the shame her daughter would otherwise bring her. This conversation occurs after doña Ignacia has seen Erdosain with a large amount of cash, oblivious to the fact that it is the money he has extorted from Barsut. He offers her some money, which seals the deal. Suddenly he has a fourteen-year-old fiancé and the consent of her mother. Erdosain’s short-lived relationship with María is an abusive one in which he humiliates her and, in the end, murders her. After shooting her, he says: “¿Viste?... ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre” (*Los lanzallamas* 289).

Following this tragic incident, Erdosain commits suicide in a train by

shooting himself in the heart. When the secretary of a newspaper hears the news, he orders staffers to go to the scene to take photos and interview the guards, the train operators, and the passengers. The *Jefe de Revendedores* is delighted when he finds out what has happened: “Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más” (297). The assassination of the girl and Erdosain’s suicide are only important in so far as they are the basis for a lucrative story for the newspaper. This is all that is left of Erdosain and María to affirm their existence. After going largely unnoticed by society their whole lives, they make the headlines in tragic fashion. “El objetivo siempre es salirse de la masa, trascender la realidad rutinaria y banal, comunicarse con lo absoluto, *ser*” (Gnutzmann 129).

Whenever Arlt’s characters approach the proletarian question, they fall short of political enlightenment and the narration turns to Dostoyevsky-like explanations of criminal behavior. Compared to Erdosain, however, the Astrologist is far more capable of articulating his revolutionary tendencies in terms of political ideology. He is also less complacent. Convinced that class differences are impossible to overcome through legal means, he sees revolution as the only alternative. However, he differs from Marxist ideology in many fundamental ways. To begin, he is not concerned with social equality. His ideology is complicated and often contradictory. He envisions a new society with a social structure based on that of the Ku-Klux-Klan, but without the racial discrimination as a core belief. He wants to create a new power hierarchy and a new system of exploitation, but rejects fascist ideology. He seeks to employ certain Socialist concepts, but imagines a revolution far different from the Bolshevik Revolution. “Esta irónica fusión de ideologías coincide, desde el punto de vista social y político, con la crisis de las clases medias argentinas” (Merlino 132). As revolutionary as the Astrologist and his partner the Rufián Melancólico consider themselves to be, the only way they can imagine bringing about real social change is by way of money. Their plan is to finance the revolution with profits from brothels. Beyond providing the economic base for the new society, prostitutes will join the thieves, murderers, and other marginalized individuals as the forerunners of the revolution. This inversion of power, in which society’s underdogs will suddenly rule, will require the revolution’s planners to offer classes on revolutionary propaganda and military engineering. The Astrologist imagines a sort of modern-day terrorist network which he calls a “colonia,” or governing colony where newly recruited revolutionaries will be trained in such a way that they will then be capable of starting new cells in other places. Still, as with Erdosain’s dreams, the Astrologist’s revolution is more fantasy than reality. In the end, he knows that there is no way for him to escape his destiny as a marginalized individual on the outskirts of society looking in. Ultimately, the revolution dies in its initial planning phases

4. Modernity, technology, and the new Buenos Aires

Both *Puente Alsina* and *Los siete locos* serve as intelligent commentaries on the project of modernization of Buenos Aires, already a half century old by the 1930s. It had proved largely successful in some ways and uncontrollably dangerous in other ways. In the imagery of the new modernized Buenos Aires, the city was thought of as a heterogeneous space that had defeated the countryside. In other words, the countryside came to represent an idyllic yet defeated past, while the city represented the future. “The modern city is a privileged space where the concrete and symbolic forms of a culture in process of transformation are organised in the dense web of a stratified society” (Sarlo, “Modernity” 173). In theory, the new urban Argentine society would offer a place for everyone. Public spaces would be places for diverse groups to converge, co-exist, and dispute important matters. The anarchic tendencies caused by the incredible cultural and national diversity would be neutralized by the process of modernization. The reality, of course, was somewhat different. Gorelik and Silvestri refer to the urban renewal of Buenos Aires as a “reactive utopia,” where “a vision prevailed in which modernization and history should conflate in harmony, the former being sustained by the renewal designed by the latter” (427). Fragmented projects over the previous fifty years or so were reinterpreted as long-term urban planning, as if the city was finally evolving into what it was destined to become. Arlt’s dystopian vision challenges the “reactive utopia” that Gorelik and Silvestri talk about, demonstrating the failures of the project of modernization from the perspective of marginalized sectors of society.

Buenos Aires itself was a sort of movie star in the 1930s. Claudio España notes that, “Nuestros directores supieron aprovecharla desde siempre y regalaron a la imagen una Buenos Aires cambiante, heterogénea, pintoresca y hasta mitológica” (58). But Ferreyra deviates from the norm in *Puente Alsina*, offering only shots of the suburb around the bridge while alluding to the big city by other means. The construction shows the growth and extension of the city into the countryside. The viewer feels the proximity to the city from the perspective of the suburb without actually seeing any of the large buildings and wide boulevards that highlighted the new, modern Buenos Aires. The semi-developed area around Puente Alsina is marshy and lush with vegetation. It is more countryside than city, but it is clear that the city is rapidly approaching. While a certain nostalgia for a very recent past is noticeable, Edmundo demonstrates his contentment with his simple life in the limits between city and countryside. This is hard for Lidia to understand at first: “Qué extraño es todo esto. Esta canción en la noche. . . con este silencio. . .” Edmundo calmly responds: “Este silencio es un buen amigo mío.” Lidia is not able to understand how anyone could prefer the silence of the suburb the commotion of the city. “¿Cómo se puede vivir sin

el amor, los bailes, las películas...? ¿Cómo puede uno dedicarse al trabajo tanto que se olvida de esas cosas?," she asks. Edmundo replies: "No entiende lo difícil que es la lucha cuando se aspira a ser mejor." Lidia and Edmundo are from two very different yet reconcilable worlds. In the end, the viewer is likely to identify with either Edmundo or Lidia, but not with her boyfriend Alfredo, a whiny and effeminate product of the city who, when in the suburb, claims, "aquí matan a gente como a cucarachas!" The symbolic space of the suburb created by Ferreyra serves to mediate between city and countryside.

Roberto Arlt's characters, on the other hand, do not feel any connection with the countryside or with the past. It is as if they can barely imagine life beyond the suburbs. In one of the very few references to the countryside, Hipólita recalls the time in her life in which she lived with a lover outside the city. Rather than remembering an idyllic, pastoral countryside, she only remembers greedy people willing to do anything for money. The women were only interested in receiving an inheritance and the men only cared about their cars and other material possessions. Money dictated every aspect of life in her recollection, leaving her feeling trapped:

Me acuerdo... en todas partes y en todas las casas se hablaba de dinero. Ese campo era un pedazo de la provincia de Buenos Aires, pero... ¡qué importa!, allí esos hombres y esas mujeres, hijos de italianos, de alemanes, de españoles, de rusos o de turcos, hablaban de dinero... y yo, perdida entre ellos, sentía que mi vida agonizaba precozmente, peor que cuando vivía en el más incierto de los presentes de la ciudad. ¡Oh! Y era útil querer escaparse de la fatalidad del dinero. (*Los lanzallamas* 22-23)

Hipólita debunks the notion of the countryside as an idyllic past completely. Since the countryside for her is as rotten as the city, she sees no alternative to the city.

Modern technology plays a key role in *Los siete locos* and in *Puente Alsina*. In the case of Ferreyra, the medium itself is a form of modern technology. Sound cinema was in its infancy in the 1930s, and Ferreyra was one of the few Argentine directors who had made the successful transition from silent to sound cinema. We see the importance of other forms of modern technology throughout the film. The construction of the new bridge called Puente Alsina is an enormous project that employs many workers and requires both traditional tools and heavy construction equipment. Some scenes emphasize the magnitude of the project while others focus on the individual worker. The first scene is of a man digging with a pick. This is followed by shots of a crane and other heavy equipment that demonstrate the technological advances of the time. These and other scenes alternating between the worker and machines suggest that the new technology aids the worker rather than replaces him.

Later on in the film we see shots of huge quantities of telephone wires extending from post to post. The telephone, in its most elemental function,

mediates between people usually not in the same place. This communicative human function is highlighted more than the technology itself in this film, as we can see in the scene where Lidia's father calls from his office in the city to the construction site at Puente Alsina in search of his daughter, who has not been seen for hours. He first reaches for the telephone, a symbol of technology. The camera then focuses on the concentration of telephone wires, highlighting the urbanization of the suburb and its immediate connection with the city. Finally, we see the telephone ringing at the construction site and a person answering it. Similar to the first scenes alternating between the individual workers and the heavy machinery, here we see the mixing of human beings, technology, and urbanization in a way that emphasizes the human element in the modernization of the city.

The relationship between people and technology is far more problematic in Arlt's city. According to Beatriz Sarlo, "Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis" (*Imaginación* 44). What he projects is a modern city in which technology is beginning to run amuck. Technological inventions often lead to the destruction of people and things, as we see when Erdosain agrees to lend his expertise of gases and explosives to the Astrologist, who is planning to install poisonous gas factories for the revolution. In the novel, modernity is a space of high tension in which urbanization and industrialism lead to chaos rather than salvation. But chaos is not necessarily a negative thing for Arlt's characters, who believe they can use it to their advantage. The Astrologist insists that industrialism be at the core of the new society he is envisioning, explaining that, "Así como hubo el misticismo religioso y el caballeresco, hay que crear el misticismo industrial" (115). He believes this "misticismo industrial" will take the place of politics and military action in bringing about social change:

Nosotros crearemos ese príncipe de sapiencia. La sociedad se encargará de confeccionar su leyenda y extenderla. Un Ford o un Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político. ¿Usted cree que las futuras dictaduras serán militares? No, señor. El militar no vale nada junto al industrial. (116)

Here technology serves to destroy more than to construct, and destruction is the first step in the Astrologist's revolution. Modern technology has influenced him so much that even his thoughts seem mechanical:

¿Quién soy yo? Fábrica de bacilos bubónica y tifus exantemático. Instalar academia estudios comparativos revolución francesa y rusa. También escuela de propaganda revolucionaria. Cinematógrafo elemento importante. Ojo. Ver Cinematógrafo. Erdosain que estudie ramo. Cinematógrafo aplicado a la propaganda revolucionaria. Eso es. (*Los siete locos* 308)

The Astrologist clearly does not share Erdosain and Barsut's vision of cinema as an alternative reality. Instead, it represents a potential tool for spreading revolutionary propaganda. The Astrologist and his followers are aware that their enemies will also employ modern technology, and consequently they are willing to fight technology with technology: "¿Cómo se organizarán las fuerzas que deben combatirnos? Suprimiendo el telégrafo, el teléfono, cortados los rieles. . . Diez hombres pueden atemorizar a una población de diez mil personas. Basta que tengan una ametralladora." (*Los siete locos*, 311).

Arlt's work at first seems diametrically opposed to works such as Ferreyra's *Puente Alsina* if we limit our analysis to a simple contrast of one's pessimism with another's optimism. A closer analysis of each work suggests that they have much more in common. What were the reasons for these works of art? What are the important elements of cultural production that inspired or provoked these individuals into artistic creation? Arlt was clearly influenced by the Expressionist films circulating in Buenos Aires in the 1920s and 30s, as we can see through his futuristic vision of the city. But he seems to have been equally influenced by the idyllic romance and happiness of melodramas and sentimental stories in both film and fiction, models he appropriates and distorts. Although not directly influenced by *Puente Alsina*, which was released four years after the publication of *Los lanzallamas*, Arlt was certainly influenced by melodramas. Likewise, it is not difficult to see how Ferreyra draws on popular written narrations for the values and issues important to the viewing public. The intersections between these two different artistic forms, the novel and cinema, serve to demonstrate how modernity and capitalism made Buenos Aires into a complex cultural system. "This system begins to be lived not only as a problem but also as an aesthetic theme, rife with the conflict of programmes and poetics which feed the battles of modernity: humanitarian realism opposes the avant-garde, but discourses with different functions are also opposed to one another (journalism against fiction, politics versus the general essay, the written word as against the cinematographic image)" (Sarlo 171). Arlt's unrefined prose and interest in the general populace, combined with his acute awareness of modern literary innovations and his fascination with the new, modernized city, places him in the margins of both the elite avant-garde and mainstream culture. Through his writing he created a unique and symbolic space of the street in which he experiences and expresses the social and technological changes of his era. Similarly, Ferreyra's overt passion for the common people combined with his fascination of the modernized city and technological innovations such as sound cinema allowed him to create a symbolic space of the suburb. One must look slightly beyond the fact that *Puente Alsina* is a commercially driven melodrama in order to appreciate its narrative originality. By considering Ferreyra's film and Arlt's novel as two sides of

the same coin rather than two incongruous works, we get a more dynamic look into the conflict between tradition and modernity that led Argentina into a unique pattern of disintegration and renewal.

WORKS CITED

- Arlt, Mirta y Omar Borroé. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1979.
- . *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1972.
- Barthes, Roland. "The Poor and the Proletariat." *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972.
- Ciria, Alberto. "Elite Culture and Popular Culture in Argentina, 1930-1955." *Revista Interamericana de Bibliografía* 4 (1987): 501-516.
- España, Claudio. "El cine y su expansión." *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- Gnutzmann, Rita. "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte." *Texto Crítico* 3 (1996): 125-141.
- Gorelik, Adrián and Graciela Silvestri. "The Past as the Future: A Reactive Utopia in Buenos Aires." *The Latin American Cultural Studies Reader*. Eds. Ana del Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo. Durham: Duke UP, 2004. 427-440.
- King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.
- Masotta, Óscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.
- Merlino, Mario. "Roberto Arlt: los escritos del buen ladrón." *Cuadernos hispanoamericanos* 373 (1981): 131-142.
- Modern Times*. Dir. Charlie Chaplin. United Artists, 1936.
- Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg, MD: *Hispanamérica*, 1980.
- Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: la ficción del dinero." *Hispanamérica* 7 (1974): 25-38.
- Puente Alsina*. Dir. José Agustín Ferreyra. Estudios Cinematográficos Argentinos, 1935.
- Sarlo, Beatriz. "Modernity and Cultural Mixture. The Case of Buenos Aires." *Mediating Two Worlds*. Eds. John King, Ana M. López, and Manuel Alvarado. London: British Film Institute, 1993. 164-174.
- . *La imagen técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espere*. Buenos Aires: Gleizer, 1931.

CLARICE LISPECTOR

Juan Gustavo Cobo

Cerca del Corazón Salvaje (1944)¹

Una joven nacida en Ucrania en 1920, traída al Brasil de dos meses, que vivió su infancia en el nordeste – Maceió y Recife – hija de una familia de emigrantes judíos rusos pobres, llega a Río a los quince años huérfana de padre. Trae consigo una belleza inquietante y muy pronto un manuscrito no menos perturbador, *Cerca del Corazón Salvaje*.

Pierde a su padre y entra a formar parte de esos círculos intelectuales próximos a figuras tan destacadas como el poeta Manuel Bandeira, gracias a su trabajo como periodista. Su primera novela se ha erigido como punto de partida de una nueva narrativa, que asume a Joyce, de quién es el epígrafe que le da título, a Katherine Mansfield y a Virginia Woolf. Aun cuando la autora, en carta al crítico Álvaro Lins, confiesa no conocer entonces a su precursor Joyce. En cambio *El lobo estepario* de Hermann Hesse, leído a los 13 años, le producía fiebre y la marcara para siempre.

Su novela, que escribía en hojas sueltas, al querer capturar sensaciones y vivencias, ritmos e imágenes, se centra en la existencia de una mujer, Juana, que adoró de niña a su padre. Huérfana pronto, vive donde una tía que quiere enviarla al internado. Visita en su casa a un profesor casado que parece tener consigo todas las respuestas y siente un tenso contrapunto de celos con su mujer. Se casa con Octavio, un abogado que anhela escribir un gran libro de Derecho Civil (Clarice Lispector se casa en 1943 con su compañero en la Facultad de Derecho, quién luego al entrar al servicio

diplomático tendrá destinos en Nápoles, Berna y Washington, donde tendrá sus dos hijos y vivirá 15 años alejada de Brasil).

En la novela Octavio tiene una amante, Lidia, que espera un hijo suyo. El encuentro y posterior diálogo entre Juana y Lidia es uno de los momentos más reveladores del texto.

Juana quién se desdobra y escucha otra voz de mujer dentro de la suya, que sueña y juega con el poder evocador de la palabra, vía y a la vez recuerda de otra dimensión, tendrá también relaciones con un hombre del cual no quiere saber ni pasado ni nombre, solo cuerpo, y al final tanto este como Octavio saldrán de su vida. La dejarán sola y grande, henchida con su propia fuerza.

Con sus “sueños rasgados, inicios de visiones” (p. 27), con “el gusto del mal-masticar rojo, engullir fuego endulzado” (p. 23), con sus alegrías casi horribles y sus “percepciones excesivamente orgánicas” (p. 49).

Es tan intenso y perturbador el libro, tan inocente y salvaje a la vez, tan engeuecedor en su rica agudeza, que resulta difícil abordarlo. La heroína encierra en sí misma, en su monólogo tornasolado y veloz, un momento de luz otro de sombra, tantas facetas de un mismo ser que alberga muchos dentro de sí, que no podemos detenerlo en una única imagen.

Rebelde y solitaria, “víbora”, como la llaman en un momento la tía y el marido, fría y cruel, como la considera Lidia, al mostrarle a ella con descarnada lucidez las implicaciones mutuas que conlleva esa futura familia de cuatro: hombre, mujer, amante, y el hijo que vendrá, Juana también se mostrará como otra: distinta, vital, plena de riqueza interior, consciente de sí misma y de la entereza de su carácter, franca y decidida, que rechaza cualquier contemporización:

La bondad me da ganas de vomitar. La bondad era sosa y sin consistencia, olía a carne cruda guardada mucho tiempo” (p. 22).

Que se opone a todas las hipocresías y a las manipulaciones con que hombre y mujeres se esconden y se engañan al pretender olvidar la muerte y ensuciar la inocencia de esa mirada fría e ineludible: la diabólica mirada de un niña a la vez pura y salvaje. Que ansia lo real de vivir y a la vez lo repudia por el daño que hace.

Ser una de aquellas personas sin orgullo y sin pudor que en cualquier instante se abren a extraños. Así, antes de la muerte se ligaría a la infancia, por la desnudez. Humillarse hasta el fin. ¿Cómo me aplastaría bastante, cómo abrirme hacia el mundo y a la muerte? (p. 205).

Ya están aquí esas epifanías súbitas que nos iluminan, esas reflexiones abstractas que cortan muchas veces una trama convencional, esa indeterminación irresoluble que nos lleva a dudar sobre el significado

exacto de la anécdota y los valores que encarnan los personajes, esa fijeza morosa, obsesiva, prolija en los gestos, en las cosas, en la mente, que puede volverse alucinatoria. Ese desplazarse de la lógica al sin sentido, sin transiciones, que hace a una persona tan poderosa como desgraciada a la vez, cuya única arma para descubrir la verdad es a través de las mentiras que alberga el lenguaje, tan falaz como innovador, tan adulterado como fresco y adánico. Con razón Emir Rodríguez Monegal habló de libros duros e insobornables, que eran fieles a esa terrible menina solitaria.

Esa mujer que nos lleva a preguntarnos si se trata de una loca visionaria o un ser que oscila entre la ceguera propia y la incomunicación generalizada que caracteriza a este mundo urbano de profesionales que se despojan de su estructura racional para tocar una veta más primitiva y vibrante. El comienzo de una transformación radical. Varias opciones son posibles, – al final, la protagonista elige el viaje–, pero lo que subsiste es el fulgor de una inmersión, que sin olvidar el mundo, en su presencia contundente, ha sido capaz de transfigurarlo todo. De bañarlo de nuevo con el radicalismo de una rebeldía que se pregunta como conseguir las cosas sin que ellas se apoderen de nosotros y como mantener la libertad necesaria, incluso al elegir y convivir con quién nos lleva a pensar que junto a él moriremos, y por lo tanto descarta todo el horizonte de lo posible y a la vez refrenda nuestro desgaste y nuestra inercia.

El la quería, no para hacer su vida con ella, sino para que ella le permitiese vivir. Vivir sobre sí mismo, sobre su pasado, sobre las pequeñas vilezas que había cometido cobardemente y a las que cobardemente continuaba unido. Octavio pensaba que al lado de Juana podría continuar pecando (p. 102).

Helena Araujo en su libro *La Scherezada Criolla*² se refiere a esta primera novela donde una adolescente escribe sobre otra adolescente “ferviente, mística, cavilosa. Continuamente, su obsesión será la existencia a partir del dilema del ser, el yo como objeto de la conciencia, el yo sin poder justificarse por sus tareas, ni asumir un comportamiento que traduzca su relación con el mundo. Solo arrancándose a sí misma puede Juana crear una posibilidad de acción, un intersticio de libertad”.

La provocación y la desobediencia ante una sociedad hipócrita, la llevará a educarse en la lucidez. Así cede a la compulsión de robar un libro. Autónoma, independiente, busca su ser liberando instintos y voluntad. Nada de esperanzas y compasión. Incluso el sufrimiento ayuda a vivir las cadencias y ritmos de la vida, de una plena vida interior, rica en riesgos y caídas. Suya, por fin, en la soledad.

*La Araña (1946)*³

Escrita entre Río y Nápoles, entre 1943 y 1944, esta es la segunda de las ocho novelas que publicó Clarice Lispector, además de ocho libros de cuentos, cuatro relatos infantiles, y seis volúmenes de crónicas y entrevistas.

Dos hermanos, Virginia y Daniel, miran desde un puente el sombrero de un ahogado. Vendrá luego el caserón venido a menos en un pueblo marginal donde padre, madre, abuela, y otra hermana, Esmeralda, son solitarios que reciben sus pocas visitas encerrados con ellas bajo llave. Granja Grande en Brejo Alto: tal el primer escenario rural, con monte y río. Y una papelería, en el pueblo, para subsistir.

Los niños son pobres y libres. Ella, ardiente y risueña, ya empieza a recordarnos, en los círculos reiterados y expansivos de la obra de Lispector, a Juana, la heroína de su primera novela y obviamente a la Clarice Lispector niña. La que experimenta con sensaciones sin pensamiento: el sol, el olor del mar que conoce sin haberlo visto, las hormigas.

Virginia tenía el coraje de mentir e inventar. Daniel, de 15 años, y animado por la rabia, el de conquistar. Juegos, fantasías ensoñaciones: el mundo es una fusión continua entre dentro y fuera. Entre ese receptáculo maleable que es la mente y el esfuerzo corporal por formular, sobre tal choque, la palabra que brota de interior y que siempre será tan sorpresiva como insuficiente. Aprendizaje del alfabeto del mundo, tan personal y caprichoso como poblado de mudos silencios. La mejor caracterización de tal proceso la da Virginia al modelar muñecos de barro: se intenta dar forma, formas que no eran nada, pues carecen de límites. Representan lo que existía como lo que no existía.

Por su parte, del miedo y lo desconocido surgirá “La sociedad de las sombras”. Si antes, por mirar a través de un agujero una caja llena de arañas, uno de sus ojos había quedado enfermo, ahora, al enfrentarse a sí misma en la soledad del sótano, al querer pensar profundamente, termina, por miedo al hermano, dictador amado, traicionando a su hermana Esmeralda, al revelar al padre los furtivos encuentros de ella con un macho, en el jardín. Con esa escena tormentosa y cruel se clausura la infancia. Ya no tendrá más nuevas palabras. Se ha cegado el pozo mágico.

Sabe, intuitiva, que bondad y maldad conviven en ella, sin límites y en permanente fusión, pero la vileza de los actos no tendrá disculpa alguna. Ahora no es más que una vieja: tiene pasado. Carga con el lastre de algo de que arrepentirse. Debe dejar el campo e irse a la ciudad a estudiar. Pero lo que conjeturamos sobre sus actividades allí queda sepultado por el caudal de emotivas experiencias interiores que experimenta en ese nuevo escenario. Se hace amante de Vicente, a quién visita con regularidad en su apartamento. Lo acompaña a una fiesta y allí, al beber en exceso, podemos pensar que cuestionará y afrentará a toda esa gente satisfecha, pero aquí la narrativa de

Clarice Lispector muestra una de sus características más notorias: “la discontinuidad como principio positivo de composición, su paradójico carácter a la vez locuaz y evasivo”, tal como lo señalo Vilma Arêas, y esa ilogicidad tan suya.

Crescendos que se diluyen, apoteosis que no ocurren, clímax que se desinfla en la horizontalidad de una existencia pasiva. Mujer que apenas se deja abrazar como dice su compañero.

Ella lo recibía muchas veces distraída, sin concentración. El se interrumpía, caído en un espanto de ojos abiertos, la sensación curiosa y casi riendo de sorpresa por apretar entre los brazos una cosa pesada, seria, sin movimiento y sin vestigio de gracia (p. 207).

Así se suceden las escenas: un portero con quién lee la Biblia, unas tías viejas solteronas con quienes vive un tiempo y la matan de hambre, unas niñas, en un parque, que le dan la impresión de cercarla; la última noche en el apartamento de su compañero, antes de volver al campo, en tren, con motivo de la muerte de su abuela. Pero todos estos momentos concluyen de forma brusca y amarga, al echar al portero de la casa, huir de sus tías, ver como el amante se ha ido temprano. La existencia son cortes, discontinuidades. La perfección de sí misma era imposible.

“La especie de elfo que ella había sido hasta la adolescencia y la mujer de cuerpo sensato, sólido y cauteloso que ella era ahora” (p. 245) es el tránsito que este recuento reconstruye. Ahora ya conoce “la náusea del deseo”, “la tranquila tristeza de la memoria”, “la pureza árida”, el afán de agradar, “con ansiedad y bajeza”, “el corazón tonto de curiosidad y juventud”, y el destino de las mujeres que había ido conociendo:

Que brutales eran ellas, como engañaban, como ardían, sí, como ardían y se acababan (p. 206).

Pero el regreso al pueblo trae consigo algunas de las páginas más profundas y leves a la vez. La reconciliación entre esas dos mujeres, Virginia y Esmeralda, en la cansada fuerza de cada una, en el erguido desamparo con que parecen afrontar un común destino de soledad y vejez, pero a la vez con la plenitud de quienes han vivido en esa delicadeza atroz con que la vida elige por nosotros. Y que en cierto modo la madre, pálida al fondo, refrenda con súbita clarividencia, contenta de que sus hijos no se hayan casado: “—Ah, hija mía, todas las mujeres saben que un hombre molesta mucho” (p. 273).

Esa polifonía última, donde el coro familiar se reconcilia en la sencilla verdad compartida, y donde Virginia, en un raptó alucinatorio en el monte, decide quedarse para siempre en el viejo caserón, a la vez que regresa a Río, en esas dualidades características de sus heroínas, que fluyen detenidas, como lo muestra la envolvente complejidad de su estilo:

de tal modo ella no había llegado a ningún punto, disuelta viviendo – eso la asustaba cansada y desesperada del propio fluir inestable y eso era algo horriblemente innegable, que sin embargo la aliviaba de un modo extraño, como la sensación en cada mañana de no haber muerto por la noche (p. 306).

Pero en una nueva vuelta de tuerca, Virginia, al llegar a Río, es atropellada por un carro fantasma, y muere. Quien reconoce su cadáver es nada menos que la mujer gorda, esposa del vigilante del edificio Santa Tomas, que no vacila en calificarla de prostituta. Último equívoco, última traición: las inocentes lecturas de la Biblia, la cena grata y copiosa a la cual había invitado a su celador, todo se había transformado en otra cosa: nunca sabemos quienes somos ni como son los que nos rodean. La vida es una araña que nos atrapa en su red y desconocemos sus ramificaciones infinitas. Como lo dijo en su momento la autora: *La araña* es “un libro triste, un libro triste que me dio un placer enorme escribir”. Este toque último, de final de telenovela, mostrará el interés de la autora por una estética del mal gusto, de lo feo, de los géneros menores, que revelan la otra faz de su indagación incesante, sobre los vaivenes y contratiempos de una escritura que se sabe imposible para atrapar lo real, que se mira escribirse y se juzga, con un ojo tan elevado como humorístico. Con ese golpe bajo, la vida retoma sus fueros, su insondable y espantosa arbitrariedad. Toda construcción se eleva sobre el vacío que somos y de allí, fecunda paradoja, extrae su fuerza y la música grave y en ocasiones risueña con que este libro, desbordado, exhaustivo, minucioso en su puntillismo, nos cautiva y arrastra hacia un final, como todos, imprevisible. La muerte, es bien sabido, no tiene sentido.

***Lazos de familia* (1960)⁴**

Una mujer que se emborracha, otra que ve a un ciego mascar un chicle, y deja caer la bolsa de la compra, rompiendo los huevos que lleva allí. Hay una fractura de la normalidad cotidiana. Un asomarse al vacío que nos cerca por todos lados. Un caer atrapados en la pegajosa red de lo convencional mismo que nos exige mirar detrás. Esas mujeres, como fieras al borde del abismo, se aferrarán a sus hijos, al marido que llega a las siete de la tarde por la comida, a la lucha universal contra el polvo, que todo recubre – muebles, actos, miradas. Pero en esa hora ambigua ellas han palpado la tristeza, el abandono, el angustioso terror insoportable de estar vivas. “Era más fácil ser un santo que una persona”.

Y de esa inmersión en su carne, en su sensibilidad exasperada, al rojo vivo, en su percepción desnuda del mundo, encontrarán una “misericordia violenta”. Esa mezcla siempre ardua de fascinación y asco, de apatía y sobresalto, ante un mundo que se abre exuberante, obsceno de vida, gratuito

en su despilfarro, y a la vez tan estrecho, tan carcelario en sus límites, quién les revela lo peligroso de toda existencia.

Entre arrebatos de poesía y raptos de lucidez, las narradoras de estos trece relatos – mujeres de casa, pareja normal de un hombre convencional – palpan, en la piel, esa boca que se abre para devorarlas. Así estos lazos de familia encuentran su más cabal metáfora en el más corto de los relatos, “Una gallina”, donde esta ave escapa a su prisión y vuela libre por los techos de las casas vecinas. Al ser capturada pone un huevo. Es tan insólita la reacción ante su asustado nerviosismo que padre e hija, impetuosos, se unen para impedir que la maten para la cena, y la vuelven parte asombrosa, luego indiferente, de la vida. Así hasta que la rutina vuelve a dejar asomar su inexorable destino y ella es sacrificada, casi sin darse cuenta. Del mismo modo la mujer arma y sostiene el hogar y en esa entrega sin recompensa aparente ve consumir su existencia.

Actúen o se retraigan, esa pasividad inerte es la que hace de la protagonista de “La imitación de las rosas”, “luminosa e inalcanzable”. Acaba de salir del hospital (le daban insulina), ansía recobrar la normalidad rutinaria, pero las indecisiones sobre si enviar o no un ramo de rosas a la amiga con quien cenaran esa noche ella y su marido, amiga que la critica y desprecia, la paralizarán de nuevo.

Llegará el marido, cuando ella ya debía estar arreglada y lista, y lo verá aún desde su culpabilidad vacilante, “envejecido, cansado, curioso”. Parece ya estar mimetizada con la grávida plenitud de esas rosas – “aquel punto vacío y despierto, y horriblemente maravilloso dentro de sí” (p. 61). Esa inmersión en su conflicto interno, en la naturalidad con que ya obligatoriamente debe sentirse bien y en verdad se desconecta del mundo, pérdida en la rosa, la han puesto en riesgo ante las miradas de los otros: ¿qué dirá Carlota al recibir las rosas? El mundo también mira a esa subjetividad cerrada sobre sí misma. Existencialismo, el ojo neutro del “nouveau roman”, un feminismo pionero, sí, sí que quieren rótulos, pero en realidad una narradora única y sorprendente, entonces como ahora, que penetra en capas inexploradas aún.

Pero si las jóvenes parecen enclaustrarse en su mutismo autista, las viejas hablan, escupen, piden un vaso de vino y consideran a su familia un atajo de cornudos y maricones, tal como sucede con Doña Anita, la abuela que cumple 89 años. Desenmascara el rostro hipócrita de esa celebración, donde todos comen lo que les disgusta y conviven, por un momento, con quienes detestan, “porque la verdad es un relámpago” (p. 85). Y ese relámpago rasga los secretos, quema a quién roza, y con su fulgor espectral distorsiona lo consabido. En ambos casos, tanto la pasiva como la iracunda, nos han mostrado el corazón mismo con que la vida teje su trama: éxtasis y estupidez fulgor y sombras ruines. Desprendimiento absoluto y vileza máxima.

Cuentos fuertes y duros, que pueden tener un desenvolvimiento apacible –

O abrirse desde el comienzo al absurdo. Cuentos sobre actos mecánicos y sueños que desdibujan los bordes de la realidad. Cuentos inclementes en su visión y a la vez tan comprensivos y piadosos sobre esas vidas encarriladas hacia la nada. Cuentos de sorpresa y ruptura, como aquel sobre “La mujer más pequeña del mundo”.

A penas de 45 centímetros, y descubierta en África, desconcierta a todos los que viéndola en el periódico, sienten que el mundo no es tan estable como pensaban y encierra dentro de sí dimensiones insospechadas. Si bien su presencia revulsiva atrae la caridad, también les recuerda como, entre todos, nos devoramos: aún somos caníbales. Ella hace estallar lo estatuido, del mismo modo que la abuela desestabilizó el circo de la celebración con la bomba de la verdad: “Es necesario que se sepa. Es necesario que se sepa. Que la vida es corta, que la vida es corta” (p. 85).

Al morir, a los 57 años, Clarice Lispector (1920-1977) daba razón a sus personajes. A la ferocidad guerrera que hay en el juego. A la maldad que encierra el amor. A lo criminales que somos todos, en algún momento. A como la relación de una hija con su madre puede estar hecha de dolor, vida y repugnancia, del mismo modo que la relación de la madre con el hijo “le daba esa prisión de amor que se abatiría para siempre sobre el futuro hombre” (p. 103), dejándolo solo, como ahora al marido en el cuento precisamente titulado “Lazos de familia”, donde Lispector explora el subfondo de todas estas encruzadas relaciones. Sabrá entonces el hombre que para mantener consigo a esa mujer necesitará ofrendarle cada vez más mayores triunfos, que ella despreciará, odiándolo más, mientras ella, libre con su hijo, sumirá a su cónyuge en el terror desconcertado del posible abandono. Del saber que no hay nada que garantice la tranquilidad, la sujeción y el dominio.

Lo sintetizó muy bien John Gledson al recordarnos como el mismo año de su divorcio, publicó Clarice Lispector *Lazos de familia* (1960), “que continua siendo una de los clásicos de la época. Su escenario es, en su totalidad, el de la clase media de Río, y sus cuentos narran con viveza y comprensión extraordinarias y con un empleo liberal y controlado de monólogo interior, las crisis que se producen en la vida de mujeres de edades diferentes (de los 15 a los 89 años), así como las diferentes situaciones que experimentan (sin hijos o con ellos, con matrimonio más o menos felices, etc). “La imitación de la rosa” es el cuento más trágico de todos ellos, donde dramatiza la gradual presentación de la locura de Laura, una mujer tan enclaustrada por su sofocante educación y su convencional adoctrinamiento católico que es incapaz de ver más allá de ellos.

Nunca se la ha permitido llevar una vida interior creativa, pero encuentra una en la única forma que puede: “perdiendo el contacto con la realidad”⁵.

Pero si las mujeres cambian, también los hombres lo harán. En “La cena” la mirada intenta esclarecer a ese desconocido, ya viejo, que todos seremos algún día. Que solo, en el restaurante, come su carne con ensalada

y bebe su vaso de vino mientras con la servilleta se seca una lágrima. El derrotado que lo contempla, y que lo juzga, juzgándose a sí mismo, no podrá comer, como si ese escenario tan trivial exasperara de tal modo su percepción que ya lo convierte en el otro que comienza a ser. La fuera autoritaria que percibe aún en ese dolor, que domina al camarero, controla su territorio, y permanece indefectiblemente solo, potencia, construcción y ruina, le muestra ese reino tan avasallador como cruel de quién triunfador en la vida, ya siente la muerte en sí mismo en su avance imparable.

Dos cuentos sobre adolescentes integran un díptico ejemplar. La niña de 15 años que sale de madrugada a tomar el bus y teme que su cuerpo sea mirado, y el niño que ya empieza a medir el valor del dinero, el peso de una deuda, las ventajas o desventajas del crédito, para llevar a una amiga al cine. Romperán ambos la tibia caparazón envolvente de la casa y ella, al ser tocada por dos muchachos se sabrá sola e inerte en el mundo. Paralizada también. Pero comenzará así mismo a sentirse mujer, necesitada de zapatos nuevos. El muchacho dará el primer paso hacia la adquisición de una fortuna, con nada ingenuo pragmatismo. La conmovedora inocencia se ha vuelto descarnado realismo. Estos simuladores desindividualizados, estos reyes absolutos de un mundo mágico – “Fue a conversar con la sirvienta, antigua sacerdotisa. Ellas se reconocían” (p. 115) se han trocado en personas con intereses precisos. Han caído en la vida. No son más figuras impersonales, asistidas por los dioses. Sino una niña fea, en pleno desarrollo, y un muchacho que insiste en no ser jugador ni bebedor para reclamar al padre una mesada más grande. Allí están entonces la infancia y su horror fascinante. La adolescencia y sus turbias mentiras camufladas. Pero desde estos prismas contradictorios vemos mejor el frágil teatro de los mayores. Su propia comedia de equívocos.

Así sucede con “Misterio en São Cristóvão”. Una niña de 19 años sentirá derrumbarse su frágil armazón adolescente en un solo momento epifánico de una noche. Contemplará desde su ventana tres enmascarados – un gallo, un toro y el caballero del diablo – que han entrado a su jardín, por caprichoso azar, para robarse un jacinto y así adornarse un poco más en la fiesta de disfraces a la cual se dirigen. Pero ese encuentro nunca imaginado, ese apenas cruzar miradas, alterará el difícil y arduo equilibrio conseguido por la familia. La armónica paz de lo que en verdad fue la última cena feliz. De ahora en adelante, la abuela volverá a sentirse ofendida, los padres fatigados, los niños insoportables. Esa irrupción no anunciada de lo que viene **del otro lado**, de lo habitual convertido en insólito y trágico, alterará todo el orden pero traerá también consigo su propio sentido. El del enigma incomprensible, cruel pero revelador. El rostro otro de las cosas. La faz invertida del mundo, donde también moramos sin apenas darnos cuenta.

Finalmente, los dos últimos cuentos, apelan a los animales como grandes espejos de nuestros deseos, de nuestras culpas y pasiones invertidas. Un profesor de matemáticas entierra un perro muerto en la calle. Da a ese

hecho una dimensión ritual de ceremonia redentora. Busca así apaciguar, por reflejo, el pecado de haber abandonado a otro perro, José, no anónimo, que le exige ser hombre mientras él se asume como perro. Perro integral y definitivo, mientras él, tan solo “me disfrazaba como podía” (p. 318).

Ese no saber quien guía a quien, esa transferencia de responsabilidades – “Hay tantas formas de ser culpable y de perderse para siempre y de traicionarse y de no enfrentarse. Yo elegí la de herir a un perro” (p. 139) – se vuelve un escándalo absoluto. Revela la grieta del mundo. El querer castigarse con un acto de bondad anodino – para así librarse de una falta que no tiene redención posible. ¿En qué juicio final se condenará a un hombre por haber abandonado a un perro? Todas las implicaciones que este acto conlleva le da a este cuento, como a todos los relatos de este primer libro de cuentos de Clarice Lispector, una zozobra ambigua. Allí donde la pálida vida no alcanza a disimular el hervor del infierno. Detrás de las apariencias, del intento por borrar el cadáver de nuestra inocencia perdida, se halla un abismo inexplicable: “solo tú y yo sabemos que te abandoné porque eras la posibilidad constante del crimen que yo nunca había cometido”. El crimen que con solo pensarlo ya es un hecho más añadido al peso irredimible del mundo.

Algo semejante sucede con “El búfalo” donde una mujer entra al jardín zoológico para aprender a odiar. Un hombre la ha rechazado y ella, en los leones y las jirafas, en la montaña rusa y los hipopótamos, encontrará los equivalentes visuales de su pasión y de su rabia. Verá la pobreza menesterosa de su alma encerrada en la cartera que se le cae y muestra “la mezquindad de una vida íntima de precauciones: polvo de arroz, recibo, pluma fuente, ella recogiendo del piso los andamios de su vida” (p. 144).

Aprenderá el odio, para no morir de amor, hundiéndose en los ojos de un búfalo negro, que tan enjaulado como ella, la mirará “presa del mutuo asesinato”, hipnotizados los dos. ¿Se matará a sí misma?, ¿hundirá el cuchillo en el búfalo?, ¿caerá al suelo víctima del delirio? Esta mujer dulce, abierta de golpe al grito del amor, a la impúdica falda levantada en el giro de la montaña rusa, y quién tira a la basura perdón y resignación, “se encogió como una vieja asesina solitaria”. Excavó en sí misma y halló las aguas negras de su auténtica verdad: El odio, y de paso nos reveló a todos los lectores los abismos vertiginosos con que el amor, rabioso y jadeante, maravilloso y asqueado, florece en su tormenta de apasionada crueldad. La misma de esta escritura, tan desollada como maligna, tan pura en definitiva, como nunca antes se había oído. Desnuda hasta el tuétano y en carne viva.

La pasión según G.H. (1964)⁶

Una mujer, una escultora, financieramente independiente, que nunca ha tenido ni marido ni hijo, que vive cómoda en la terraza de un edificio de 13 pisos, en un apartamento elegante que da sobre la ciudad, comienza en la

mañana, en el desayuno, una meditación sobre sí misma. Sobre una experiencia con la cual se involucra de tal modo que no sabe si podrá contarla. Una meditación visual que busca transmitir cuanto vivió pero que en este gesto ya la altera, modifica y cambia.

Comienza por un despojo paulatino:

perdí el miedo a lo feo. Y es tan buena esa pérdida. Es una dulzura (p. 22).

Descarta también la “psicología”:

la mirada psicológica me impacientaba y me impacienta, es un instrumento que solamente traspasa (p. 27).

Y sospecha también de la sinceridad, pues entre nobleza y sordidez, mezquindad y auto perdón, perversa o monja, teme mucho que esa oscilación entre extremos, esa confesión, contenga mucho de simple vanidad.

Esta mujer tranquila e irónica: “Respeto el placer ajeno y delicadamente como mi placer, el tedio me alimenta y delicadamente me come, el dulce tedio de una luna de miel” (p. 35) se confirmará más tarde: si somos ángeles, habrá paraíso: si somos diablos, crearemos infierno.

Una de sus mayores ilusiones – ordenar, rehacer su casa – se cumple por fin. Ha despedido la muchacha, tiene todo el día para sí, desconecta el teléfono y se dirige al cuarto del fondo. Doble sorpresa inicial: lo que era seis meses antes un oscuro y confuso depósito de chécheres es ahora un cuarto despejado y luminoso. Un minarete.

Y en él descubre un mural tosco: hombre, mujer, perro. Líneas escuetas de lo que bien puede confundirse con momias.

Piensa entonces en que la sirvienta, de origen africano, en esa caracterización-caricatura, expresó el mayor odio hacia ella: la indiferencia. La simple falta de misericordia. Janair, la muchacha, “era la primera persona realmente exterior de cuyo mirar yo tomaba conciencia” (p. 47).

Ahora la “ironía serena” que caracterizaba a esta mujer mundana comienza a cuartearse. A derrumbar en su interior “cavernas calcáreas subterráneas”. A retroceder hasta el comienzo, allí donde “lo inhumano es lo mejor de nosotros, es la cosa, la parte cosa de la gente” (p. 92).

Todo a raíz de una cucaracha que ve, la conturba, la hiela e inmoviliza, atrapada entre la cama y el armario. Una esfinge milenaria que viene desde el comienzo de los tiempos, con su máscara y sus símbolos de poder, y a la cual parte en dos apresándola con la puerta del armario.

Tranquila ferocidad neutra, esta mujer a las once de la mañana, con todo el día por delante, quedará allí, atrapada por esa fijeza inmóvil. Establece un duelo-empatía con ese cadáver viviente, con esa cosa que aún late, y que arroja su blanca materia. Esa cosa, ese crustáceo, la obligará a replantearse su moral, su esterilidad – el aborto que tuvo –. Toda su escala de valores ante

esa sal que al amarillarse se seca. Ojos, ovarios, planctum: el origen de la vida es tocada en un descenso paulatino hacia ese núcleo que ella quiere llegar a ser. Lo expresivo es también diabólico, pues lo demoníaco – el silencio mismo de no poder hablar – está antes de lo humano. Cuando el paladar aún no viciado ni por la sal ni por el azúcar, ni por la alegría o los dolores, sentía el gusto primero. El gusto por nada. Desde esa mirada interior que la deshace ella se asoma a la ventana y ve, al tiempo, la favela en la montaña, los 600.000 mendigos de Río, y esa planicie de Asia Menor donde estaba la ciudad más vieja de la tierra: Damasco.

El desierto que empieza a explorar “soy pura porque soy ávida” (p. 164). Con su cayado – la mente – que la lleva a la historia, al país del miedo, al Mar Negro, a ese Sahara debajo del cual yacen huesos y primeros instrumentos agrícolas: el principio del hombre.

Antropología arqueológica referida al ser del hombre. Vivencia de una religión anterior a todas – “La alegría cruda de la magia negra” (p. 121). El basamento innombrable donde se sustenta el mundo. Así realizará el acto ínfimo, no el acto máximo: poner la cucaracha en su boca. En esa negación rotunda e impensable hallará la confianza.

Esta meditación ante la cucaracha toma cada vez más la forma de un monólogo religioso, de un trance místico: busca la despersonalización. “Solo los más grandes aman la monotonía” (p. 167). Reconoce como, “cuando el arte es bueno porque toco lo inexpresivo”.

Esa reducción, ese paulatino borrarse y silenciarse, para que así la palabra pierda su lastre de engaño, conduce a una revelación: la carencia misma. El asumir “lo inhumano dentro de la persona” (p. 187) para, a partir de allí, en lo sordo y en lo vasto, en lo burdo que son nuestras manos, siempre salpicadas de palabras superfluas, tocar la pureza del blanco. “No quiero la belleza, quiero la identidad” (p. 189). “La asesina de sí misma”, escupe su yo, pero este, terco, recalcitrante, no termina por dejarla.

“No todos llegan a fracasar porque es tan difícil, antes es preciso subir penosamente hasta alcanzar por fin la altura de poder caer – Sólo puede alcanzar la despersonalización de la mudez si antes he construido toda una voz” (p. 212).

La voz, tan cautelosa como abierta, con la cual Clarice Lispector ha rondado el silencio, presa en la habitación que la refleja, que la seca y agosta, como el cadáver vivo de la cucaracha. “La vida se me es, y no entiendo lo que digo. Y entonces adoro...” (p. 217). Con estas palabras, celebración y muerte, golpe de gracia apasionado, ella toca por fin lo real –. Su necesidad de olvidar, como todo el mundo. “Mi leve vulgaridad dulce y bien dispuesta” (p. 193). Así termina esta aventura espiritual. La novela concluye: irrumpe la vida, al hacer de la cucaracha una ostia de consagración.

La hora de la estrella (1977)

17 años después de ese logro conmovedor, y como punto final de una vida tan creativa como sensible, Clarice Lispector publica *La hora de la estrella*. Ya los *Lazos de familia* son un clásico, no solo en el Brasil y en el mundo entero, sino que han hecho de ella una escritora de culto, reconocida incluso por la crítica más al día.⁷

Perdámonos entonces en estas 81 páginas. Una preciosa joya sobre una muchacha nordestina, a quién un narrador sarcástico y aparentemente distante Rodrigo S. M. – “Me dedico a la añoranza de mi antigua pobreza, cuando todo era más sobrio y digno, y yo no había comido langosta” (p. 9) –, como dice en la “Dedicatoria del autor. En verdad, Clarice Lispector”, según se aclara en el frontal inicio irónico, la crea a partir de una fugaz imagen suya. De un atisbo efímero.

De esa nada de 19 años, de esa vida de mecanógrafa educada en Radio Reloj y alimentada con perros calientes, que solo había hecho el tercero de básica, extrae un mundo terco, mineral, estricto. La consistencia irrefutable de “una historia en tecnicolor, para que tenga algún adorno, por Dios, que yo también lo necesito” (p. 10) como vuelve a repetirnos el autor-autora. Emerge de allí una persona íntegra que transfigurará al autor: “mi materialización final en objeto”.

Como el narrador mismo se adelanta a decirnos, hay en todo ello los tópicos de una literatura de cordel: madrastra que le pega cuando niña, pobreza, compensaciones imaginarias, juegos sustitutos, la pieza donde vive con cuatro amigas, la amiga de la oficina, Gloria, que terminará por quitarle su novio, Olímpico, un metalúrgico, ladrón y asesino, y, al final, su muerte anunciada por una echadora de cartas, a causa de un Mercedes fantasma que la arrolla y la deja tirada en el piso, al igual que Virginia en *La Araña*.

Pero con ese vivir tan ralo, y esa incompetencia para existir, a causa no solo de apocamiento íntimo sino también de la desigualdad social de la cual surge, la autora, por interpósito autor, hace de Macabea (un nombre ya definitorio) y de su mundo, algo a la vez insustituible y superfluo. Necesarísimo. – pero a la postre vano y desechable. El de esos seres sin razón ni destino, más allá de sus precarias condiciones de vida, más allá de la injusticia que los discrimina. Seres que parecen confirmar lo gratuito del mundo en su rodar inútil. La aparente puerilidad de su santidad inocente – víctima de una tía maligna, del jefe prepotente, del novio arribista, que ya por fuera de este libro, llegara a diputado⁸ – otorga una gracia singular a esta muchacha “tan joven y ya oxidada”.

Neurótica, con su virginidad a cuestras, y sus sueños imposibles, de celofán y plástico, de Coca-Cola y café frío “Sin duda un día, iba a merecer el cielo de los oblicuos, donde solo entra quien es torcido” (p. 35). La tensión entre ese narrador consciente de sus deficiencias y de lo irrisorio de

su heroína – inocencia herida, miseria anónima – vuelve aún más complejo y especular ese juego con que la ficción arma el mundo, a partir de esos seres que no alcanzan ni siquiera la desesperación de los humillados y ofendidos, pues su opaca timidez, su modestia simple, no sale de sí misma: “La persona de la que voy a hablar es tan tonta que a veces sonríe a los demás en la calle. Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran” (p. 17).

Ante esta ausencia, ante este bulto negativo, el relieve de los otros personajes se vuelve obsceno. Las convencionales vidas depredadoras caen convertidas en petulantes fantasmas como sucede con “Olímpico de Jesús Moreira Chavez”, por ejemplo. Con el Macabea establecerá esos diálogos vacíos, pirámides metafísicas donde la autora, con su capacidad para convertir lo anodino en imagen única, despoja al lenguaje de su costra y lo desnuda sin compasión, hasta el cero absoluto.

El: – Pues sí.

Ella: – Pues sí, ¿qué?

El: – ¡Yo dije pues sí!

Ella: – Pero, ‘Pues sí, ¿qué?’

El: – Mejor cambiemos de conversación, porque tú no me entiendes (p. 46).

Para esta nordestina amarillenta, “la tristeza era un lujo”.

Con su salario menos que mínimo, una rosa, una roja barra de labios, una película barata en un cine de suburbio, son sus opulentos placeres. Y curiosamente esta novela híbrida, aséptica y comprometida, neutral y apasionada, está llena con el hervor de la vida y los ramalazos de un entorno amplísimo:

El hombre del sertão es ante todo un sufriente. Yo lo perdono (p. 63).

Como dirá para perdonar a Olímpico su presunción machista de gallo de riña. Todo lo cual apunta a la naturaleza brasileña como a la naturaleza misma del narrador, al hacer cada vez más compleja y surcada de varios niveles esa trama tópica y poblada de situaciones en apariencia previsibles. Así el narrador nos confiesa lo que bien puede parecer un rasgo de época:

El pecado me atrae, lo prohibido me fascina. Quiere ser cerdo y gallina y después matarlos y beberles la sangre (p. 66).

En esta vertiente el **terreiro** de la macumba asoma en la lejanía y la víctima atropellada en el piso remonta el vuelo, oveja cargada por un águila que la devorará como la vida misma. La pálida secuencia se fractura con los arquetipos y mitos con que este narrador intelectual busca engordar esta frágil ficción de tontos hechos. Pero el afán de la autora de descender socialmente en la exploración de la realidad brasileña, y afrontar un alma unilateral y simple, que solo la escritura hace compleja y oscura, muestra el tamaño de los desafíos que Clarice Lispector se proponía vencer.

Con pasmosa sabiduría formal y al mismo tiempo con una urdimbre deshilvanada que parece responder a las interpolaciones, caprichos, distracciones y olvidos, de la existencia misma, la novela ha creado su propio mito: el de una criatura única donde se funden autora, narrador interpósito, cruce de lenguajes, popular y culto, personaje en concreción paulatina, y asombrado desencanto para con lo mínimo, el aparente detritus social que se desliza por los márgenes mismos de la existencia, edificar un saber tan sociológico como filosófico, tan religioso como metafísico, tan brutal y desaprensivo como tierno y piadoso.

De ahí que la lectura final para cumplir con su destino la llevará a cabo una echadora de cartas, que al abrir el abanico de todas las posibilidades – un rubio de ojos “azules o verdes o castaños o negros” – funde amor y muerte en una última explosión deslumbrante. Cualquier vía es válida para escapar de nosotros mismos topándonos, indefectiblemente, con quién en realidad somos. Así Macabea siente que por fin está inmersa en un sueño que la desborda – “La hora de la estrella” – y muere, radiante y olvidada. Tirada en cualquier esquina.

La peripecia mediocre y rastrera se ha vuelto una gesta espiritual. En un intento de llegar a ese límite – en la escritura, en el conocimiento interior – donde nada es Dios. Donde la palabra ha conjurado esa oquedad vacía y la ha fecundado con la semilla de su verbo – “una estrella de mil puntas”. Una luz que hiere hasta el fondo este vacío.

Podría dejarla allí, en la calle, y simplemente no terminar este relato. Pero no: iré hasta donde termina el aire, iré hasta donde los grandes vendavales de desatan aullando, iré hasta donde el vacío describe una curva, iré hasta donde me lleve mi aliento. ¿Mi aliento me llevará hasta Dios? Estoy en tal grado de pureza que nada sé. Solo sé esto: no necesito tener piedad de Dios. ¿O sí? (p. 78).

NOTAS

- 1 Clarice Lispector: *Cerca del Corazón Salvaje* Madrid, Alfaguara, 1977. 210 pp. Traducción: Basilio Losada.
- 2 Helena Araujo. *La Scherezada Criolla*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, pp. 111-112 y 113-114.
- 3 Clarice Lispector: *La Araña*. Buenos Aires, Corregidor, 2003, 314 pp. Traducción: Haydée Jofre Barroso.
- 4 Incluido en Clarice Lispector: *Cuentos reunidos*. Madrid, Alfaguara, 2002. pp. 33-149. Traducción: Cristina Peri Rossi.
- 5 John Gledson: “Brasil”, en el volumen colectivo compilado por John Sturrock *Guía de las letras y autores contemporáneos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 60.

6 Clarice Lispector: *La pasión según G. H.* Caracas. Monte Avila Editores, 1969. 217 páginas. Traducción Juan García Gayo.

7 Clarice Lispector: *La hora de la estrella*. Madrid, Siruela, 2000. Traducción: Ana Poljack. De allí todas las citas. Me refiero sobre todo al libro de Helen Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona. Anthropos, 1995 y a su ensayo "La hora de Clarice Lispector". pp. 155-199.

Véase también *Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio*. Revista *Anthropos*. Barcelona, Extra 2, 1997, con variados artículos sobre la autora.

8 Desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1944) el mundo de Clarice Lispector es naturalmente obsesivo y repite figuras. Allí como en *La Araña* ya aparece la tía seca y maligna que impotente ante la niña rebelde amenaza con enviarla al internado; la abuela que escupe también, como en sus cuentos, las figuras emblemáticas del huevo y la gallina, la pena por la ausencia de Dios y su negativa a orar, pues la oración se convierte en la morfina que aleja el dolor. Y en ese momento dado, como epígrafe premonitorio de esta novela, el siguiente párrafo:

"Y en vez de esa felicidad asfixiante, como un exceso de aire sentir la nítida impotencia de tener más que una inspiración, de rebasarla, de poseer la propia cosa – y ser realmente una estrella. A donde lleva la locura, a la locura". *Cerca del corazón salvaje*. Madrid, Alfaguara, 1977, p. 73. Esa locura que es su mágica escritura.

OBRAS CITADAS

Margara Russotto: "La Narradora: imágenes de la trasgresión en Clarice Lispector", en su volumen de ensayos *Músicas de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1989, pp. 81-95.

Emir Rodríguez Monegal: "La novela brasileña", en *Narradores de esta América*. Tomo I. Montevideo, Alfa, 1969. pp. 308-311.

Monserrat Ordóñez: Clarice Lispector: *La mirada del silencio*. Bogotá, Centro Colombo Americano, 1990. 23 páginas.

Alfredo Bosi: *Historia concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, cultrix, pp. 478-481.

Luisa Ballesteros Rosas: *La femme écrivain dans la société latino-américaine*. Paris, L'Harmattan, 1994. pp. 165-167.

Harold Alvaro Tenorio: "Clarice Lispector", en *Literatura de América Latina*. Tomo III. Calí, Universidad del Valle, 1995. pp. 814-816.

Isabel Soler: "Clarice Lispector", en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Vol. II. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996. pp. 2711-2717.

John Gledsom: "Brazilian prose from 1940 to 1980", en *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 3 Cambridge University Press, 1996. pp. 194-195.

SECCIÓN MONOGRÁFICA

**LA NUEVA NOVELA POLICIAL
NEGRA EN EL CONO SUR**

**In memoriam de
Manuel Vázquez Montalbán
(1939-2003)**

**INVESTIGANDO AL AGRESOR ANÓNIMO O DE LOS
MECANISMOS DE LA ECONOMÍA GLOBAL:
CITA EN EL AZUL PROFUNDO DE ROBERTO AMPUERO**

Gina Canepa
Providence College

Para el liberalismo, extirpar la memoria significa dejar la historia sin culpables, sin causas. Y eliminar la utopía deja al presente y lo predeterminado como únicas opciones.

Manuel Vázquez Montalbán

Un acercamiento a la nueva novela policial negra chilena podría suponer dos enfoques. Por un lado, la misma es expresión de un fenómeno general de la literatura hispana en las últimas décadas. Consistiría en un resurgimiento del género bajo condiciones de producción peculiares: las motivaciones de la mercadotecnia no serían las más determinantes, pero no se podría ignorar en el cultivo del mismo cierta voluntad de alcanzar un público más amplio. En parte se ha nutrido de su homóloga europea *la post-nouveau roman policier*¹, la cual ha venido reciclando características genéricas por medio de estrategias textuales innovadoras. Podría presumirse que para Hispanoamérica el filtro de esta *post-nouveau roman policier* habría sido la obra de Vázquez Montalbán² en idioma castellano a quien Roberto Ampuero denomina *el padre de la literatura negra hispanoparlantes*³.

Los cultores del género en Hispanoamérica son sumamente profesionales y versátiles e insertados en las problemáticas de la sociedad global y las crisis políticas y sociales del momento. Se trataría de un fenómeno de la

postmodernidad en el que se intenta dismantelar la imponente aureola de la cultura modernista con un arte más demótico y amigo del usuario.

Sin embargo, este resurgimiento en el caso chileno se inscribe también en lo que Rodrigo Cánovas ha caracterizado como el cultivo la novela de la orfandad, término que el crítico chileno usa para referirse a la literatura postgolpe en Chile. La variante del relato negro sería un modo de rescatar el pasado en una sociedad en crisis. Sería una reflexión sobre las grandes utopías que convulsionaron a gran parte de la sociedad chilena, cuyo fracaso, el exilio y el genocidio que generó, habrían convertido a la generación venidera en expósitos. Para Cánovas no es una casualidad que el detective Cayetano Brulé de las novelas de Roberto Ampuero sea en el fondo un apatrida y el detective Heredia de las novelas de Ramón Díaz Eterovic un huérfano⁴.

Precisamente Ramón Díaz Eterovic, un pionero como Roberto Ampuero en esta nueva tendencia, resume con lucidez notable su adhesión a la novela policial negra:

... entré en esa atmósfera de inseguridad, violencia y brutalidad de la novela negra, en especial la norteamericana y relacioné estas características del género con la realidad chilena de la dictadura exageradamente marcada por la violencia de todo tipo: la física, la verbal, la psicológica, etc. En la novela negra – un género mal mirado, muchas veces desvalorizado – encontré este lenguaje que andaba buscando para enfrentar de manera no tradicional esos temas... Tomé ese camino porque no me satisfacía esa literatura de realismo inmediato que a veces entraba en la crónica periodística o relato testimonial; más que la anécdota policial de estos textos, que a uno le puede gustar o no, lo que me ha interesado trabajar ha sido el contexto en que se daba dicha violencia, que en el fondo era el entorno de Chile dictatorial que nosotros vivíamos. De este modo he enfatizado la alusión a un ambiente para plantear algunas ideas en torno a una problemática socio-cultural concreta⁵.

En Abril de 2002 tuvo lugar en Santiago del Chile el primer congreso de narrativo policial negra del país, en el que críticos literarios y los autores mismos señalaron la urgencia de fijar deslindes e historizar el desarrollo del género. Si bien Chile no poseyó una sólida tradición en el género policial clásico como en la región del Río de la Plata⁶, no se puede desdeñar el aporte escritural del historiador Alberto Edwards⁷ con sus cuentos detectivescos publicados en *Pacífico Magazine* entre 1913 y 1921 y su detective Román Calvo, apodado el Sherlock Holmes chileno. Estos cuentos que a pesar de tener una deuda con tradiciones ya establecidas, también exploraron una voz propia. De notable originalidad fue su relato *El secuestro del candidato*, en el cual Edward vinculó la investigación detectivesca a los avatares políticos de la época; y con cierto toques descolonizadores concibió su cuento *El Marido de la Señorita Sutter*, según el cual se habría invitado a Chile a

Sherlock Holmes para dilucidar el caso. Pero quién descubre al culpable es Román Calvo, el que concluye como corolario: *—Qué bien se está Sherlock Holmes en Londres y Román Calvo en Santiago*⁸.

Según Cristian Cottet, dos son los escritores que han dado sentido al discontinuo corpus de la pasada novela policial chilena, alterando a su juicio la escritura aristocrática desarraigada y el proyecto cultural burgués del siglo XX: Camilo Pérez de Arce y René Vergara, habiendo sido este último Jefe de la Brigada de Homicidio de Santiago, factor que determinó el aliento testimonial de su narrativa. Sin embargo, la obra de los mismos no estaba insertada en un contexto de editoriales especializadas y una sólida tradición narrativa del género, condiciones que se esbozan hoy por hoy en la nueva producción de la novela policial negra⁹.

¿Cómo es la nueva novela policial negra de Hispanoamérica y específicamente la del Cono Sur? Para acercarnos a ella, me permito reproducir un fragmento de *El tunel* de Ernesto Sábato, citado por el escritor peruano Ricardo Sumalavia, en el cual el personaje Hunter especula:

*Mi teoría – explicó – es la siguiente: la novela policial representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía, creo que podría hacerse algo equivalente a Don Quijote: una sátira de la novela policial. Imaginen Uds. un individuo que se ha pasado la vida leyendo novelas policiales y que ha llegado a la locura de creer que el mundo funciona como una novela de Nicholas Blake o de Ellery Queen. Imaginen que ese pobre tipo se larga finalmente a descubrir crímenes y a proceder en la vida real como procede un detective en una de esas novelas. Creo que se podría hacer algo divertido, trágico, simbólico, satírico y hermoso...*¹⁰

Tal vez algo de todo eso se destile en la actual novela policial negra del Cono Sur. Extremadamente dialógica, constituye una reflexión sobre sí misma, se recicla, parodia, crece y redefine con cada autor y sus lectores que la legitiman. Se ha revitalizado hoy por hoy con escritores señeros de función modélica como Manuel Vázquez Montalbán y su popular detective Carballo y en Hispanoamérica la lista es extensa. No nos debe asombrar que por su condición impugnadora de la sociedad, a Hammet y Chandler todavía se les invoque como antecesores en el Cono Sur. La influencia de la novela policial clásica fue muy marcada en el Cono Sur, en cambio la de la novela policial negra fue más peculiar. Hammet y Chandler fueron traducidos al español y de gran circulación en el Cono Sur, sin embargo antes de llegar sus novelas a los países respectivos se proyectaron las películas basadas en tales novelas. El éxito de taquilla en Chile del filme según Hammet *The Maltese Falcon* (1941) y de los filmes según Chandler *The Big Sleep* (1946), *The Blue Dahlia* (1946), *Double Indemnity* y *Strangers on a Train* (1951), fue rotundo. El camino fue indirecto pero decisivo¹¹.

Roberto Ampuero destaca como estímulo importante para su inicio como autor de novelas policiales negras se estaba en La Habana, Cuba de

1974 hasta 1979, que le permitieron familiarizarse con la novela policial cubana¹². Si bien ésta en sus comienzos se inspiró en la novela policial soviética post-Stalin¹³ y adoptó un desarrollo dicotómico permeado como la lucha entre un agente revolucionario contra la CIA y el capitalismo internacional, la misma gradualmente adquirió una condición más coral reflejando las contradicciones al interior del sistema y sus cuotas de ginofobia, homofobia, corrupción política y problemas de drogas. Fue precisamente con la segunda etapa de la novela policial cubana con exponentes como Guillermo Rodríguez Rivera o Luis Rogelio Nogueras que Roberto Ampuero adquirió más vínculos¹⁴.

Delenda est australopitecus

*Cita en el Azul profundo*¹⁵ se inicia con un crimen en el muy nerudiano restaurante de existencia real “Azul profundo”, ubicado en el barrio alternativo y bohemio de Bellavista en Santiago de Chile. Agustín Lecuona, quien será posteriormente asesinado, al hacer una cita con el detective Cayetano Brulé, le ha entregado una frase clave para desenterrar el caso: *Delenda est Australopitecus*. Esta aseveración va a constituir uno de los esquemas generativos basados en frases, números y títulos que organizarán la trama de la novela. El mismo tiene en esta novela de Ampuero una función germinal muy similar a la de la lírica infantil *Tres ratoncitos ciegos* de la narración homónima de Agatha Christie¹⁶.

La referencia a Neruda es meramente lúdica. Como ha dicho Luis Fuguet, refiriéndose a la narrativa post-golpe en la que cabría incluir a Ampuero (cita) *no hubo fantasma del pasado. Aquí no ocurrió el síndrome de los poetas. Nada de Huidobro, Neruda, Parra, etc. No hubo necesidad de matar a ningún padre. Estos estaban lejos o eran buena onda o simplemente eran inimitables*¹⁷.

En concordancia con la pasión oceánica de Neruda, la novela está articulada en cuatro partes denominadas según los Océanos próximos a los lugares de los acontecimientos: I. Azul Pacífico (Chile), II Azul Báltico (Suecia), III. Azul Caribe (Cuba y el Caribe mexicano) y IV. Azul Profundo según el nombre del restaurante donde comienza y termina la acción. Agustín Lecuona es cubano como Brulé, pero al programar la cita ha usado el apellido Sami. Nacido en Miami, ha visitado Cuba y admirado el proceso revolucionario de la isla hasta el punto que se considera engañado por sus padres. Periodista, viajero compulsivo y algo bohemio, sus andanzas son misteriosas. Lo único que se sabe de él es que escribe novelas policiales, las que no le han procurado ni fama ni dinero y que además hace reportajes de investigación como *free lance*. La referencia meta-representacional a las exiguas ganancias del escritor latinoamericano introduce en este punto una cuota saludable de sarcasmo que no estará ausente a lo largo del texto.

Cayetano Brulé sí llegó a Miami huyendo de la Cuba de Fidel Castro. Irónicamente se enamoró en Miami de una izquierdista chilena con quién se casó y luego ambos se establecieron en el puerto chileno de Valparaíso. De acuerdo a una estrategia narrativa transgenérica, el enamoramiento entre Brulé y su esposa chilena está descrito como un episodio de *soap opera*. En términos similares se plantea la separación de ambos: la chilena se habría hastiado de la simplicidad de Brulé y lo habría dejado en el puerto, desprovisto de recursos y dispuesto a aprender una profesión por correspondencia, la que resultó ser la carrera de detective. El ayudante obligado de todo detective está aquí representado por Susuki, un japonés-chileno a quién todos interpelan simplificadoramente como “el chino”. Tanto Brulé como Susuki por su extranjería son un par de marginales dentro de la sociedad chilena; los lectores han reconstruido la trayectoria de ambos por retazos, después de haber leído las tres novelas anteriores: *El alemán de Atacama*, *Boleros en La Habana* (1955) y *Quién mató a Christian Kusternam* (1966)¹⁸.

El referente del exilio se plasma en esta novela en un juego de espejos e imágenes simétricas y asimétricas. Chilenos izquierdistas que se refugian en Cuba como el propio Roberto Ampuero, cubanos anti Fidel Castro que se refugian en Miami o Chile o hijos de cubanos exiliados que impugnan el juicio de los padres como Agustín Lecuona. El tejido narrativo de la novela descansa fundamentalmente en el viaje. Ciertamente el viaje es un elemento fundamental de una pesquisa en cualquier novela policial y más aún en esta de contornos político internacionales. Nada nuevo si se quiere, puesto que en la escritura hispanoamericana abunda la literatura viajera que supone encuentros con la otredad y consigo mismo¹⁹. Sin embargo en *Cita en el Azul profundo* el viaje constituye entre otros, una paráfrasis del viaje del exiliado o el reencuentro de Brulé con sus marcas fragmentadas. Además, corresponde a una estrategia de descentralización, de extraer el relato de las fronteras chilenas e internacionalizarlo para desautorizar así la narrativa nacional excesivamente centrípeta²⁰.

Y efectivamente, la pesquisa global que está realizando Brulé y el deciframiento de enigmas en secuencias acentúan la condición de re-escritura mítica y más aún cuando Brulé se aferra a las manos amables de Medea y Ariadna, las que en la novela se encarnan en las figuras de Kim, una muchacha sueco-cubana. Bajo una aparente simplicidad, el relato esconde una estructura compleja de densos estratos discursivos, argumentales, temporo-espaciales y socio-políticos. La intertextualidad cronotópica se decanta en una realidad existencial que rememora tres momentos históricos: un pasado inmediato cuya utopía revolucionaria ha terminado en el fracaso; un presente marcado por una pretensión globalizadora y neoliberal cuya cuota de exclusiones ha sembrado el desencanto en muchos sectores de la sociedad y un futuro que se prevé como ambiguo y nihilista.

El otro nivel de la intertextualidad es más aleatorio. Su procedencia y significación se presumen o desconocen y sólo una marca, un cierto extrañamiento, una anomalía hacen instuir un texto implicado. Pero no sólo el lector tendrá que decifrar estas lexicaciones, pues las mismas serán cruciales para que el detective Brulé pueda avanzar en la investigación del crimen.

El problema de la lecturibilidad o detectabilidad

El narrador heterodiegético y el protagonista Brulé no comparten todos sus hallazgos con el lector. La mentada cita de Cayetano Brulé con Lecuona no alcanzó a consumarse pues el joven fue acribillado a balazos desde la calle cuando Cayetano Brulé planeaba aproximarse a él. De esta manera, Brulé no sólo se convierte en el detective del caso, sino que además en el testigo principal del crimen que va a investigar. La indagación preliminar lo lleva a dos sospechosos de envergadura. Al empresario alemán Helmuth Frosch y al llamado Conde Rojo quién dirige clandestinamente “La Casa”, institución de la policía secreta del gobierno democráticamente electo después de la caída del dictador Augusto Pinochet. El Conde habría sido un prominente militante de izquierda que luego hiciera concesiones políticas para trabajar para una democracia emergente, denunciando y persiguiendo no sólo a los militares conspiradores sino también a sus ex-compañeros de luchas revolucionarias. El referente aquí claramente es el del *red set*, como cierto sector de la prensa chilena se ha empeñado en llamar a los retornados del exilio que habrían “traicionado” sus principios y hábitos.

En términos de Inmanuel Wallerstein²¹, pareciera que la transición de la utopía a la distopía puede producir conductas horribles y éste es uno de los *leitmotiv* del texto de Ampuero señeramente encarnado en la figura del Conde Rojo. La policía oficial no colabora con Brulé pues está muy sobreexigida con la rebelión de los indios mapuches al sur de Chile y el secuestro del hijo de la Corte Suprema, lo que acentúa la condición marginal de su pesquisa. Estos sucesos aparentemente aislados también estarán vinculadas al caso Lecuona como apreciará Brulé más adelante, pero el narrador diegético no compartirá esta información con el lector.

Por su condición liminal, Brulé acuda a ayudistas modestos. Un malpagado profesor de historia de Valparaíso – Inostroza – será quien le dé los primeros indicios sobre el enigma *Delenda australopitecus*. Según éste el australopithecus²² fue un primate superior que existió durante el Pleistoceno en el Sur y Este de África. Caminaba erecto, parecía más hombre que mono. Pertenece a una rama que se malogró y no fue antecesor del hombre actual. La expresión *Delenda australopitecus* le recuerda al profesor Inostroza la sentencia *Delenda est Cartago*, corolario con el que el senador romano Catón – según Plutarco²³ – remataba sus discursos y señalaba la

necesidad de destruir Cartago. El profesor Inostroza vive en una modesta vivienda cerca de La Sebastiana, la que fuera una de las bizarras residencias de Pablo Neruda hoy convertidas en museo. La alusión al poeta también aquí es meramente lúdica y sugiere que si el profesor Inostroza no puede permitirse una vivienda mejor, al menos puede vivir en un rincón impregnado con la aureola del vate.

Las pistas conducen a Brulé a Suecia y ha sido la lexicalización Sami, que Lecuona usara como su supuesto apellido, determinante para que Brulé viajara a Escandinavia, pues Sami es la denominación que los lapones, habitantes septentrionales de Noruega, Suecia y Finlandia se dan a sí mismo. En un encuentro con un informante en un restaurante de mariscos en Estocolmo, Brulé observa a los concurrentes en los que se encuentra un escritor chileno que escribe novelas policiales. Es decir, el protagonista heterodiegético, en un juego de reflejos revertidos, está observando a su creador metaficcional representado en el texto y efectivamente Roberto Ampuero ha vivido parcialmente en Estocolmo. Aquí, al igual que en la referencia a la vocación de escritor de novelas policiales de Agustín Lecuona, el carácter metatextual de la narración es evidente. Más aun, Lecuona habría sido exterminado porque estaría preparando un reportaje de investigación denunciante. Como vemos la nueva novela policial negra de Hispanoamérica al deconstruir el género detectivesco clásico no sólo re-escibe textos anteriores sino además se re-lée. La reflexión sobre su propia literariedad es parte del complejo proceso de hipertextualidad que la define²⁴.

Precisamente en Suecia, Brulé recibe apoyo de Kim, una muchacha sueca de padre cubano a quien le obsesiona la idea de conocer a su padre. Kim ha sido concebida cuando su madre practicaba el internacionalismo revolucionario. La referencia al pasado de la izquierda mundial es un sociolecto fundamental del texto. Con genuina nostalgia y cuando necesario con sarcasmo, los retazos narracionales van recuperando fragmentos del pasado específicamente de los años 60 y 70, cuando existía una épica y una estética de la utopía y del cambio social.

Una nueva interpretación del enigma *delenda australopitecus* le será entregada a Brulé en su viaje a una isla del archipiélago más septentrional de Suecia en una nueva secuencia de su investigación. Aquí se oculta Patricio Sardiñas, un ex-chileno exiliado a quién Agustín Lecuona habría visitado antes de ser asesinado en Chile. Sardiñas habría pertenecido a un movimiento revolucionario clandestino y armado que luchó inútilmente contra la dictadura de Pinochet. La entrevista con Sardiñas es crucial para Brulé, pues se entera de que el contenido del reportaje investigacional versaría sobre una organización secreta, la "World Production Association" que movería los hilos del mundo para asegurarse el éxito de todas sus transacciones económica globales.

Para Sardiñas el enigma *Delenda est Australopitecus* está claro. Cito:

– Es simple, “delenda est” está en relación con Cartago, la ciudad que los romanos destruyeron durante las Guerras Púnicas. Cartago es la ciudad donde estudió San Agustín de Tagaste cuando era maniqueo. Y nuestro Agustín es el australipitectus, el mono del sur, por lo tanto “delenda est australipitectus” significa hay que asesinar a Lecuona²⁵.

En lugar de un “gran final”

El progreso de la investigación lleva a Brulé a Cuba y Kim lo acompaña con la esperanza de encontrar a su padre. El detective se percata de que los servicios de inteligencia de Cuba están más avanzadas en la investigación de la “World Production Association”. Cito un diálogo entre Cayetano Brulé y el cubano Ismael:

- *¿Cómo trabaja la World Production Association específicamente?*
- *Al principio utiliza recursos civilizados: sus contactos en publicaciones influyentes como The New York Time o The Economist y no tarda en aparecer un artículo denunciando la contaminación de los mares por la salmoneras de Chile, por ejemplo. O bien consiguen un reportaje en un diario popular o un programa de televisión sobre los abusos que se cometen en Argentina contra los cosechadores de frutas. Y así los consumidores del mundo industrial creen que al comprar productos de Chile o Argentina están promoviendo la contaminación y la explotación en el planeta.*
- *¿Si esto no funciona?*
- *– Bueno, primero tratarán de liquidar al país objetivo bajando los precios, después acusándolo de “dumping”, de pagar bajos salarios y deconocer los derechos humanos y finalmente intentarán destabilizarlo.*
- *– ¿Cómo?*
- *– De mil formas: mediante conflictos fronterizos, crisis laborales, enfrentamientos étnicos, luchas entre narcotraficantes, creando inseguridad en las calles en fin. Para la Guapa (léase World Production Association) no hay nada imposible²⁶*

Las pesquisas realizadas en Cuba conducen a Cayetano Brulé al Caribe mexicano específicamente a Cancún donde se refugia Roger Mike Parker, con quién el asesinado Agustín Lecuona hubiera tenido contacto. El estadounidense Parker habría trabajado para la “World Production Association”, pero lo despidieron cuando desarrolló un cáncer. Despechado, comenzó a colaborar con el gobierno cubano. Él habría llamado a Agustín Lecuona para sugerirle un reportaje sobre la “World Production Association”.

Parker resume su colaboración con Cayetano Brulé recordándole que el poder principal de la “World Production Association” (cito) “no radica en sus miembros sino en que sus planes son inverosímiles, como arrancados de la obra de un novelista.” Parker le consigue a Cayetano Brulé una versión del manual de la asociación que contiene las instrucciones conspirativas para desbaratar la economía en ascenso de Chile. El detective no logra convencer a la policía chilena de la existencia real de la “World Production Association” ni de su conspiración. El documento es de una literariedad extrema: formulado con intrincadas claves contiene nombres de pintores reconocidos y de algunas de sus obras como *El asesinato de Andreas Bader* de Odd Nerdrum²⁷, junto a fechas y combinaciones numéricas que después de agudas deliberaciones resultarán ser los ISSN de libros como *El vendedor de vino* de Goerge Simenon o *Albertina ha desaparecido* de Marcel Proust²⁸ y varios otros, elementos todos estos claves de la organización para comunicarles a sus agentes los pasos del sabotaje a la economía ascendiente chilena. Cito:

*Comprobaron con estupor (vale decir Cayetano Brulé y su ayudante Susuky) que cada obra de la lista guardaba un nexo rigurosos con sucesos políticos ocurridos en las fechas apuntadas en la columna de la derecha. Era evidente la coincidencia entre los temas y las fechas y de que se trataba de un itinerario, de un plan maquiavélico y bien lubricado*²⁹.

La decifración del manual le corrobora al detective que el representante de la World Production Association en Chile era el industrial alemán Helmuth Frosh y su mano derecha, El Conde, quién definitivamente habría renegado de sus convicciones políticas del pasado. Por este camino, Cayetano Brulé logra detectar un plan para asesinar al presidente del Banco Chile, tentativa que logra desbaratar con la colaboración del Subsecretario del Interior. Sin embargo va a ser este último quién reciba una condecoración en el palacio presidencial La Moneda por dismantelar el intento de asesinato del prominente banquero. En la ceremonia de condecoración, el detective conoce al Sr. Roldán, el nuevo jefe de La Casa y sucesor de El Conde quién resulta ser aquél exiliado chileno de San Petersburgo que Agustín Lecuona visitara durante su estadía en Europa. Ante el estupor de Cayetano Brulé, Roldán le dice no estar convencido de la existencia de la WPA.

Efectivamente Brulé ya sabe que “el australopithecus” no era solamente Augustin sino el país entero, ese Chile sureño que se habría erigido sobre sus dos pies para instaurar una economía más próspera con su exportación de frutas, vinos y salmones y al que habría que eliminar de la competencia económica mundial antes de que su desarrollo se convirtiera en una amenaza. Si bien Brulé demostró que los asesinos de Agustín Lecuona fueron el alemán Helmuth Frosh y El Conde, reconoce su impotencia frente al verdadero enemigo: la “World Production Association”. Sin embargo este enemigo no es identificable ni desenmascarable. Para muchos, apenas

es una hipótesis, un rumor o fantasía. El misterio queda incompleto. En este sentido, *Cita en El azul profundo*, como novela policial metarepresentacional puntualiza solamente una condición provisional del misterio. Sin embargo, este vacío es virtualmente completable ya que se le otorga al lector la oportunidad de concluir tales textos no resueltos. Esto es posible, porque el misterio yace también a nivel del significante entre trazos textuales susceptibles de ser desvelizados. Las pistas no son solamente heterodiegéticas dirigidas a un investigador ficcional a quien el lector trata de sobrepasar o a un lector metaficcional representado en la historia, sino que ellas son plausibles de ser textualmente detectadas por nosotros los lectores quienes podríamos tentativamente expresar lo inexpresado e ir más allá del nombre del culpable – la WPA – para intentar identificarlo y describirlo. Podríamos denominar estas pistas en términos de Combes “detectantes textuales”³⁰ en tanto que ellos, a la manera de detectantes extradiegéticos, interpelan solamente al lector y no a los caracteres. Este es el caso cuando los detectantes yacen en el discurso narrativo y no en la ficción narrada.

Resumiendo la WPA es el código hermenéutico³¹ que nos permite sospechar otra evidencia. El hecho de que la verdad del detective Brulé sea puesta en duda introduce un cambio crucial aquí respecto de una novela policial más convencional. La pesquisa carece de la esperada “voz de la verdad” que la legitime y la finalice³². Por consiguiente, el lector debe completar la estructura incompleta. Para el lector política y socialmente sensible e involucrado, la identidad del culpable es más o menos clara. El narrador diegético provee muchas pistas. Por todos los verticios, el texto respira desesperanza y desencanto. La sociedad postmoderna habría neutralizado las utopías y alternativas victoriosamente, atenuado al mismo tiempo los choques políticos o ideológicos. Brulé hace sus pesquisas en un mundo global en el cual hay solamente subculturas insertadas en una cultura medular.

El mundo global estaría dirigido por la WPA cuya estrategia sería la llamada globalización y su credo el fundamentalismo del mercado. Algunos líderes de la izquierda chilena pasada como El Conde o Roldán habrían sido neutralizados o bien se habrían acomodados en puestos importantes en la democracia que emergió después de que el dictador fuera depuesto. El MRA, el movimiento clandestino proclive a la lucha armada que ayudara a Brulé a escapar cuando le tendieron una trampa, no alcanza a ser una alternativa real en la sociedad. No puede movilizar a las masas porque las masas están neutralizadas y desorientadas y su acción está condenada al fracaso. Saboteo y terrorismo son sus respuestas desesperadas, pero no logran dismantelar la maquinaria de los “los global players”. Como visto, el texto provee suficientes significaciones textuales que permiten al lector encontrar la solución de un misterio desvelizado a medias. Se percibe en esta novela de Ampuero una intencionalidad muy semejante a la de Viviane Forrester con su novela-ensayo *Une étrange dictature*³³.

Resucitemos al autor

Roberto Ampuero abandonó Chile a los 20 años cuando era miembro de las Juventudes Comunistas Chilenas. Durante las dos décadas siguientes estuvo estudiando en la hoy fenecida República Democrática Alemana, en Cuba y en Alemania Federal, país en el que trabajó como periodista. También ha residido en Suecia y en los EEUU. La experiencia literaria de Ampuero se forjó en el periodismo principalmente. Nunca fue parte de los talleres literarios chilenos ni se asoció a un cuerpo de escritores determinado del país. Desilusionado con el sistema socialista de la República Democrática Alemana, se trasladó con su esposa cubana de entonces a La Habana con la esperanza de encontrar un mejor modelo de socialismo. Su experiencia en la isla caribeña quedó plasmada en su novela testimonial *Mis años verde oliva*³⁴. Ampuero se define hoy como un social-demócrata a la manera del gobierno sueco. Su mérito como el de Eterovich ha sido sugerir una nueva escritura en el espacio literario chileno ya saturado con la épica testimonial que ha dado cuenta de los sucesos trágicos bajo la dictadura del 73 al 89, así como de la telquelización del discurso narrativo propuesta por algunos autores nacionales. Como reacción a lo uno y a lo otro, Ampuero propone una literatura “que engache”, que agarre desde el comienzo al final para indagar en una realidad más profunda donde dilucidar el crimen es un medium para hablar de otras cosas. *Cita en el Azul Profundo* a pesar de su carácter metarepresentacional en otra dimensión supone un regreso a lo *romanesque*, generando el placer de la lectura.

Ultimamente Ampuero ha publicado *Los amantes de Estocolmo*³⁵, novela que interrumpe momentáneamente la saga de Cayetano Brulé para explorar otros dispositivos narrativos. Después de haber sido periodista y empresario, Roberto Ampuero ha reanudado sus estudios literarios. Actualmente está en la última etapa de su doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Iowa, Universidad que en 1996 le confirió la beca de creación literaria en residencia³⁶.

Para el público lector de Chile, la recepción de la obra de Ampuero supone otras premisas. El mismo se cuenta entre los cultores más populares de la narrativa policial negra junto a Díaz Eterovic y Luis Sepúlveda³⁷ Como ha señalado Rodrigo Canovas³⁷, si bien los dos últimos reflejan en su narrativa una adhesión incondicional a la utopía socialista “a pesar de todo”, Ampuero, un ex-militante izquierdista, la desmantela en un acto cercano a veces a la amargura. Con todo, los tres reconocen el potencial democrático y transgresor de esta nueva novela policial negra, función que otrora le reconociera Bertold Brecht a la novela policial de su tiempo³⁸. Los tres autores han reeditado con su escritura el trauma nacional post golpe, el de la división familiar, la culpa colectiva y el rescate de la dignidad.

NOTAS

- 1 Charney, Anna, "Pourquoi le 'Nouveau Roman' policier?" En *The French Review*, vol. 46, n° 1, octubre 1972, pp. 17-23.
- 2 Manuel Vázquez Montalbán, falleció a la edad de 64 el 21 Octubre de 2003. Desde su primera novela *Yo maté a Kennedy* (1982), aparecieron 22 novelas más con su detective Carvalho traducidas ya a 24 idiomas. Nació en el barrio Chino de Barcelona, como hijo de un obrero comunista que estuvo 5 años en la cárcel después que acabara la Guerra Civil y de una valerosa costurera anarco-sindicalista. Si bien se licenció en Filosofía y Literatura en la Universidad de Barcelona, se dedicó luego de su egreso a la venta de pólizas de seguro de funerales. Fue un socialista toda su vida y miembro de la resistencia anti-Franco hasta la muerte del último. En 1962, habiendo tomado parte en una demostración para apoyar la huelga de los mineros en Galicia fue torturado y encarcelado por 18 meses. Puesto en libertad, pero en una lista negra, desempeñó trabajos diversos para subsistir. En 1967 emergió como poeta y la fundación de la revista progresista *Triunfo* le otorgó una espacio crucial para el desarrollo de su estilo antifascista, antiautoritario, agudo, acre y sarcástico. Mucho de su periodismo ha sido coleccionado en forma de libro. Merecedor de varios premios de literatura, escribió fundamentalmente en castellano, pero también en catalán. En 1991 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura de España. Entre sus obras destacan, *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969), *A la sombra de las muchachas sin flor* y *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *Praga* (1982); la recopilación *Memoria y deseo* (1986) y *Pero el viajero que huye* (1991). *Recordando a Dardé* (1969), *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *Cuarteto* (1988) y el ciclo de novelas policíacas que protagonizó el detective Pepe Carvalho: *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1975), *Los mares del sur* (1978), *La soledad del manager* (1978), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *La rosa de Alejandria* (1984), *El balneario* (1986), *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988) y *El laberinto griego* (1991). También es autor de los ensayos *El estrangulador* (1994), *Manifiesto desde el planeta de los simios* y *Pasionaria y los siete enanitos* (1995) y *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* (1996). Murió el día 18 de octubre del 2003 debido a un paro cardíaco que sufrió en un viaje a Thailandia.
- 3 Mood, Michael. "Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista". En *Confluencias* Vol. 15. N° 1, Colorado: University of Northern Colorado Press. 1999. p. 139.
- 4 Cánovas, Rodrigo. "La novela de la orfandad". En *Nueva narrativa chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago: Lom Ediciones, 1997. pp. 21-27.
- 5 Declaración hecha a revista Pluma y Pincel. Ed. Francisco Herreros Mardones, Santiago. Mayo de 1993, p. 38.
- 6 Hacia fines de la Segunda Guerra Mundial, Jorge Luis Borges dirigió con Bio Casares quien cultivara la narrativa policial, la colección *Séptimo Círculo* para traducir y difundir a los cultivadores del género duro. Como sabemos, también la revista *Sur* de Victoria Ocampo fue un vehículo eficiente para la difusión del género. Véase:
 - Borges, Jorge Luis. "El cuento policial." En *Jorges Luis Borges. Obras completas*, Vol. IV. Barcelona: Emecé Editores, 1996. pp. 180-87.
- 7 Con el seudónimo de Miguel Fuenzalida, publicó Alberto Edwards la serie de cuentos detectivescos protagonizados por Román Clavo y él mismo, con Joaquín Díaz Garcés, dirigió la Revista Pacifico Magazine.

- 8 Ambos están contenidos en una edición de 1953. Véase:
 – Edward, Alberto. *Román Calvo: El Sherlock Holmes chileno*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1953.
- 9 Cotter, Cristian. *Lo policial como desplazamiento del martirio y desconstrucción del signo doloroso*. Ponencia presentada en el Primer Congreso de Narrativa Policial Negra de Latinoamérica (Abril de 2002). El manuscrito me ha sido generosamente facilitado por la Sra. María Ester Céspedes, coordinadora del Congreso.
- 10 Sumalavia, Ricardo. *Aproximaciones a la novela policial en Latinoamérica y su presencia en 'Luna Caliente' de Mempo Giardinelli*. www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/_policial.html.
- 11 Revista Ecran Nº 1854. María Romero, ed. Santiago: Editorial Zig Zag. 1951.
- 12 Cristóbal Pérez, Armando. “El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios”. En *Por la novela policial*. Ed. Luis Rogelio Noguerras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. pp. 298-305.
- 13 A pesar de que Stalin suprimió la ficción criminal, el Premio Stalin 1948 le fue conferido a Anatoly Rybakov por su patriótica narración de misterio *La daga*. Después de la muerte de Stalin, la literatura detectivesca re-emergió y la obra de muchos escritores soviéticos así como la traducción de escritores foráneos repercutieron en el mercado soviético. Entre 1966 y 1970 más de 15 novelas de Agatha Christie fueron publicadas en el país. La mayoría de los libros resolvían crímenes cometidos por los capitalista satánicos de Occidente y sus agentes. Véase:
 – Tchaptchakhov, Fedor, “Le roman policier en Union Soviétique”. En *Le Monde diplomatique*, vol. 24, Marzo de 1977, p. 38, col 1, art. 1.
 – Olcott, Anthony. *Russian Pulp*. New Jersey: Rowman & Littlefield, 2001.
- 14 Op. cit. en 3, p. 139.
- 15 Ampuero, Roberto. *Cita en el azul profundo*. Santiago: Editorial Planeta. 2002.
- 16 Christie, Agatha. *Three Blind Mice and other Stories*. Publisher: New York: St. Martin's Press, 2001.
- 17 Fuguet, Carlos. “21 notas sobre la nueva narrativa.” *Nueva narrativa chilena*. Ed. Carlos Olivárez. Santiago: Lom Ediciones. 1997, p. 120.
- 18 Ampuero, Roberto. *El alemán de Atacama*. Santiago: editorial Planeta. 2001.
 – *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago: Editorial Planeta, 1993.
 – *Boleros en la Habana*. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
- 19 Sobre el tópico del vieje en el imaginario cultural hispanoamericano véase:
 – Pratt Marie, Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York; Routledge, 1992.
- 20 De este mismo fenómeno se habría quejado años atrás el escritor chileno José Donoso. Véase:
 – Donoso, José. *Mi historia personal del boom*. Santiago: Alfaguara, 1987.
- 21 Wallerstein, Immanuel. *The End of the World As We Know It: Social Science for the Twenty-first Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- 22 El australopithecus ha sido un grupo extinguido de la familia de los homínidos encontrado en Africa cuyo desarrollo se extendió de 4 a 1 millones de años. Se han reconocido 7 especies de australipithecus. Entre las características que compartían

estaban la postura erecta y el ser bípedos. Estas especies se habría desarrollado independientemente de aquella rama que desembocó en el homo *habilis*, posible ancestro del homo sapiens. Véase:

– Delson, E. “Pleistocene human fossils and evolutionary relationships”. En *Ancestors: The Hard Evidence*. New York: Alan R. Liss Inc., 1985, p. 300.

23 Plutarco. “Aristides y Marco Catón”. En *Vidas paralelas* pp. 531-592. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.

24 Empleo el término politextualidad según Genette. Véase

– Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil 1982.

25 Op. Cit. en 15. p. 222.

26 Op. Cit. en 15. pp. 283-234.

27 Odd Nerdrum quién nació en Noruega en 1940 es uno de los pintores figurativos más originales del momento. Su lienzo *El asesinato de Andreas Baader* refiere a la manera dudosa en que murió Baader, quién dirigiera con Ulrike Meinhof en la clandestinidad en la pasada República Federal Alemana la RAF (Fracción del Ejército Rojo) hasta 1972, cuando fuera encarcelado. Si bien para las autoridades alemanas y otros sectores esta organización era terrorista, otros estaban convencidos de que la fracción ejercía una forma de “justicia popular” porque otros métodos de lucha social ya se habrían agotado. En Octubre de 1977, los funcionarios penitenciarios encontraron a Baader ahorcado en su celda junto a otros miembros de la fracción. La investigación judicial determinó como causante del deceso el suicidio. Los simpatizantes del grupo calificaron el hecho como asesinato por parte de las autoridades. En *Cita en el Azul profundo*, la mención al lienzo de Baader alude al asesinato de Agustín Lecuona.

28 Se trata de *Maigret et le marchand de vin*. (Paris: Presses de la Cité. 1969) y *Albertine disparue* (Paris: Falammation, 2003). El primer título en la ficción de Ampuero alude a la producción vinícola de Chile y el segundo alude al secuestro de Albertina Gombert, la esposa del presidente de la Asociación de Banqueros Extranjeros, acción de la WPA que sabotearía la imagen de estabilidad política que Chile quiere alcanzar.

29 Op. cit. en 15.

30 Combes, Annie. *Agatha Christie. L'écriture du crime*. Paris: Les Impressions Nouvelles, 1989, pp. 140-141.

31 Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil “Points,” 1970. p. 215.

32 Sobre el tópico, véase:

– Chastaing, Maxime. “Le roman policier et la vérité”, dans *Journal de psychologie*, Paris, 1938.

33 Viviane, Forrester. *Une étrange dictature*. Paris: Ed. Fayard, 2000.

34 Ampuero, Roberto. *Mis años verdes oliva*. Barcelona: Editorial Planeta, 2000.

35 Ampuero, Roberto. *Los amantes de Estocolmo*. Santiago: Editorial Planeta. 2003

36 Revista de Libros del Diario El Mercurio. *Lectores eligen el mejor libro del año*. Cecilia García Huidobros, ed. Santiago, 27 de Dic. 2003. p. 3.

37 Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

38 Brecht, Bertolt. “Sur la popularité du roman policier” y “Sur le roman policier”. En *Les Arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970.

LUIS SEPÚLVEDA: A NEW SENSIBILITY

Linda Crawford
Salve Regina University

Traditionally, the protagonists of detective novels and la *novela negra* have been “hard-boiled” men of the “strong, silent” type. They are self-assured and possess an inalterable identity, regardless of their position in society (which is rarely high, in the case of the Latin American *novela negra*). More often than not, Chandler and Hammett’s characters are cited as the models to follow: they are hard drinking loners, heroes; they have no allegiances, especially with women. As Suzanne Young has noted, there is no room for women in their lives, other than an occasional fling. (Young, 314). In the *novelas negras* and detective novels written by Luis Sepúlveda, however, we see the emergence of a different kind of hero. They are almost always exiles, political or otherwise, which is partly responsible for their vulnerable nature. Because their place in society is no longer certain, their sense of identity is in a state of flux. Additionally, some are separated, others divorced, and they may be unemployed as well; they have been stripped of the traits by which they previously defined themselves. In Sepúlveda’s work, we see characters who question their identity and others who will risk it all for the love of a woman. In his latest novel, *Hot Line*, we even see a female character that is central to the plot; without her, our hero would be lost. This article will explore the qualities of this new kind of hero, or anti-hero, in the works of Luis Sepúlveda.

Raymond Chandler was one of the masters of the genre, and perhaps the North American mystery writer most often read by Latin American writers. In addition to his many novels, he wrote “Twelve Notes on the Mystery Story”, in which he described what the perfect detective should be like.

Although he is most often poor, he has acquaintances at all levels of society, and moves comfortably between groups. In Chandler's words, the hero is: "a complete man... a man of honor... and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin... He is a lonely man..." (Chandler, 992) Because these men seem complete as they are, women are unnecessary to their lives. Chandler wrote:

"Love interest nearly always weakens a mystery story because it creates a type of suspense that is antagonistic and not complementary to the detective's struggle to solve the problem. The kind of love interest that works is the one that complicates the problem by adding to the detective's troubles, but which at the same time, you instinctively feel will not survive the story. A really good detective never gets married. He would lose his detachment, and this detachment is part of his charm." (Chandler, 1008)

Female characters in Chandler's work, and indeed in many detective novels and thrillers, are relegated to one of two extremes: the *femme fatale*, or the pure, chaste woman who wishes to domesticate the protagonist. Either one represents, in her own way, an attempt to control the man, and therefore, emasculation and a loss of identity for the protagonist.

Two of Sepúlveda's middle novels, *Yacaré* and *Diario de un killer sentimental*, published together in 1998, do not break with the norms previously established in the genre, with one exception: the state of flux of the main character's identity. In *Yacaré*, Dany Contreras is in exile in Switzerland; although he was a police officer in his native country, as a naturalized citizen/resident alien, he cannot continue that line of work. Instead, he has become an investigative agent for an insurance company, who must determine whether a wealthy Italian man was murdered, or whether he died of natural causes. While the character seems to have adapted to this change, he is upset by the fact that his wife has left him for another. He is a man who has not always been a loner, a man who has loved and lost. So, while this man is not currently involved with anyone, he *has* experienced a loving relationship in the past. The female character in this novel is representative of the traditional *femme fatale*; she makes advances on him by appearing at his hotel room late at night, and she holds the key to the mystery. Her advances threaten to cloud his objectivity, and almost prevent him from solving the case.

Diario de un killer sentimental presents us with another antithetical hero: the main character is an international mercenary, a hit man. Throughout this short novel, he repeats over and over the necessity of maintaining his detachment from others in order to complete his work without being killed. However, he has met a young woman in France, and we also see him repeatedly remind himself that he is slipping. Since he knows that this

woman has caused him to break several self-imposed rules, he has decided that this will be his last job. He is going to sacrifice his "career" to retire with her and live on the ocean. Alas, she too is a *femme fatale*, of a more traditional sort; in addition to breaking his exterior, she has double-crossed him. At the end, he coldly kills her, even though it pains him to do so.

In *Nombre de torero*, from 1994, we see a softer man. While Juan Belmonte is more typical of a protagonist of a Latin American *novela negra*, as described by Mempo Giardinelli, he is also a man who has witnessed changes in his identity's composition. He is now disadvantaged, because he is a political exile from Chile who fled to Germany. Like many others, he has had to suffer changes in lifestyle. Exile has left him in limbo. To begin, he is an educated man who is reduced to working as a bouncer in a strip club that is populated by other marginalized people (a Polish immigrant woman and an African-American male, for example). His previous qualifications as a *guerrillero* have not served him well in Hamburg: "¿Y qué podría aprender un tipo como yo a los cuarenta y cuatro años?... ¿Para qué diablos sirve un ex guerrillero a los cuarenta y cuatro años?... Experto en técnicas de chequeo y contra chequeo, sabotajes y ramos similares, falsificación de documentos, producción artesanal de explosivos, doctorado en derrotas." This character could easily have become the mercenary from *Diario de un killer sentimental*. But here we have a protagonist who will not participate in the above activities coldly, for financial gain; he can only carry out these tasks when they are connected to a cause. Thus, morally and ethically, he somewhat resembles the traditional heroes as depicted by Chandler and Hammett.

The feelings of failure and loss, themes that appear repeatedly in Sepúlveda's novels, develop in part as a result of politics. A leftist, he has seen the fall of leftist regimes in both Latin America and Eastern Europe. This in itself does not, however, make him feel isolated. As he names the authors of the books he keeps in the bathroom, the character notes, "en ellas los individuos que sentía de mi bando perdían indefectiblemente, pero sabían muy bien por qué perdían, como si estuvieran empeñados en formular la estética de la más contemporánea de las artes: la de saber perder." (*Nombre*, 30) He is still part of a group; however, that group has no place in today's world. The man who is pitted against him in a race to retrieve gold coins taken to Chile by former Nazi soldiers is a member of another losing team. Frank Galinsky, a former East German officer, is unemployed, and has been abandoned by his wife; she took both their son and the dog with her, and left him for a man who could provide for her better financially. Since both characters suffer, we see that the collapse of socialism means the dissolution of the "good guys/bad guys" dichotomy; everyone suffers during these times.

Finally, Belmonte's identity takes another hit daily, when he encounters racism throughout Hamburg. It's necessary to state here that Germany has provided refuge to many people from Turkey in the last decades; the word "Turk" is used by ignorant people to refer to any immigrant of dark skin and hair, regardless of origin. Belmonte's neighbors are "bastante peculiares y dados al deporte de otomanizarlo todo. El tipo practicaba una costumbre epistolar con el mayordomo, y en sus cartas denunciaba como molestas costumbres turcas cualquier cosa que yo hiciera." (*Nombre*, 31) Their children, on hearing that it is his birthday in the novel's opening pages, tell him, "Los extranjeros no tienen cumpleaños." (*Nombre*, 32) Because of this treatment, he can identify with other marginalized people in Hamburg, including actual Turks. His identity has changed not only because of his socio-economic status; he has also gone from being part of the hegemony to being a "minority". On his birthday, he visits one of his usual haunts, a restaurant owned by a Turkish couple. A patron, assuming that he is Turkish, asks him why it is that he speaks German with the owners. The wife replies, "Este es turco a la fuerza.", and the following exchange takes place:

"No. Por ósmosis – aclaré.

– No entiendo – dijo la chica.

– ¿Sabes lo que es la ósmosis? Es el paso, forzado o voluntario, de dos líquidos de diferente densidad a través de un tubo. A los turcos los hacen pasar por el tubo del odio a fuerza de putadas. Yo no soy turco, por lo tanto merecería pasar por otro tubo, pero me meten en el mismo." (*Nombre*, 36)

All three of these factors: exile, the fall of the political left, and his condition as marginalized subject in a new land, create a protagonist who is vulnerable and unsure of himself. Yet, in spite of this shock to his identity, he leads a somewhat stable, if not happy, existence. Belmonte's motivation for taking on this case is not financial, however; in this sense, he is also an atypical hero.

On his birthday, a Swiss gentleman approaches him at work. Some young Neo-Nazis have interrupted the strip show, and Belmonte must resort to violence to stop them. The police have arrived, and have asked him with surprise why he's carrying a Chilean passport. They then side with the Neo-Nazis. This social criticism, according to both Giardinelli and Genaro Pérez, is typical of Latin American detective and thriller novels. The Swiss gentleman, Oskar Kramer, saves him from a visit to the police station, and asks to speak with him. He proposes that Belmonte return to Chile for the first time since his exile, to retrieve the gold coins stolen years ago by the Nazi soldiers who were supposed to be guarding them. When Belmonte refuses, Kramer pulls out the big guns immediately: "Vas a trabajar para mí, Belmonte. Sé todo lo que se puede saber de ti. Todo. ¿No me crees? Te daré un ejemplo: hace dos semanas giraste quinientos marcos

a Verónica." (*Nombre*, 50)

Verónica, we learn, was his partner. She was disappeared by the government, tortured and probably raped, and has since remained in a catatonic state. Since he has no political ideals left to believe in, Verónica has become everything to him: "Si algo me mantuvo hasta entonces fue la certeza de saber que Verónica se encontraba a salvo, segura en su país construido con olvidos y silencios." She is supported by money that he sends to the woman who cares for her, the same woman who contacted him when her almost lifeless body was retrieved from a garbage dump. He occasionally phones and has the woman place the phone at Verónica's ear, even though he knows that his words probably do not register with her. As often happens in Sepúlveda's novels, both Belmonte and Galinsky are trapped by circumstances. Belmonte doesn't want to accept the job, but "El viejo había tirado la única carnada que yo podía morder: Verónica." (*Nombre*, 70) Kramer has arranged to have drugs planted in his apartment during their meeting; if Belmonte does not accept, he will most definitely be deported from Germany, and there will be no source of income with which to support Verónica. He accepts, but only on condition that Verónica be transferred to the best psychiatric hospital in Europe when he has completed his mission. Therefore, he returns from exile, and takes on a cause that he does not believe in, because of her.

Belmonte's sentimentality turns poetic at times. As he contemplates the mission, "De pronto me sentí como el personaje de *El campeón*, de Ring Lardner, un púgil que se enfrenta a la necesidad de ganar un combate, pero no por él, sino por una legión de indefensos que dependen de sus puños." (*Nombre*, 77) When he reaches Chile, upon leaving the airport, he turns to the south. "En esa dirección, en algún lugar, estaba Verónica." (*Nombre*, 163) This is not the detached, cold loner of the traditional detective novel; his love for Verónica has made him vulnerable. His reason for this mission is to help her, and to avenge the death of what she once was. He is aware of the effect that these emotions have on him: "y tengo miedo, mucho miedo, porque la sed de venganza determina y dirige cada uno de mis pensamientos." (*Nombre*, 106) At the novel's end, his sensitivity and honor almost bring about his downfall; as he stops to rearrange the body of a dead woman he did not know, out of respect, Galinsky sneaks up on him and takes him prisoner.

Verónica herself is not atypical of the feminine characters in the traditional detective novels. We have mentioned the *femme fatale*, whose sexuality and attempt to dominate the male threatens him with loss of control, and therefore, emasculation. Verónica, however, falls into the other category. Because of the state that she is in, their relationship, at the current time, cannot be a sexual one. Therefore, she falls into the category of the pure, chaste wife or girlfriend, whose presence threatens the male with emasculation through domestication. Verónica cannot marry him, but his

love for her places him in a perilous position. He is almost afraid to see Verónica again, because he has no idea of what she's like: "¿Ocurría lo mismo contigo? ¿Era tu silencio ausente un mundo de cristallitos que nadie, ni tú misma, conseguía disponer en su geometría exacta? Pero aquel viejo por lo menos hablaba, en cambio tú, amor, habías perdido hasta la arquitectura de las palabras." (Nombre, 206) For Belmonte, Verónica is like Chile: when and if he sees her again, regardless of what happens, things will never be exactly as they were. Verónica, like Chile, has suffered irreversible damage, and all that he has left is nostalgia for what was.

Sepúlveda's latest novel, *Hot Line*, from 2002, presents the reader with a protagonist and a female character that diverge tremendously from the norm. George Washington Caucamán is a detective by profession, but not of the traditional sort. He is a Mapuche who spends his time on horseback, riding the pampas and tracking rustlers with his knowledge of the natural environment and his acute sense of smell. As was the case with Belmonte, we have a man who is removed from his element. As punishment for shooting a rustler who also happened to be the son of one of Pinochet's generals, Caucamán is transferred to the city of Santiago. His superior, who is reluctant to transfer him, warns him that "ser mapuche en este país de mierda era tan malo como ser negro en Alabama." (*Hot Line*, 22) He is prepared to encounter racism in the capital, and the airport officials' jokes do not seem to shake him: when the agent tells him, "Sabe que tengo una teoría acerca de los mapuches?" he responds with, "No es el único. Rousseau, Lévi-Strauss, Todorov, también las tuvieron. Son muchos los que intentan decirnos qué somos." (*Hot Line*, 29) He then engages in repartee with the agent, in which each tries to top the stereotypes of Mapuches put forth by the other. Even the female police officers who work with him in the Sexual Crimes division taunt him with names such as "El Charles Bronson de la Patagonia" (*Hot Line*, 42), and criticize his provincial way of dressing. However, racism and criticism are taken in stride. Caucamán, unlike the other exiles that populate Sepúlveda's work, is typically in control, with a strong sense of identity.

However, the very environment in Santiago works against him. The city's overpowering smell of refuse and detritus and his inability to track by his usual methods leave him out of his element. As he attempts to walk to work his first day, he discovers that he can only walk for half an hour. "Algo espeso y sucio se interponía entre el aire y sus pulmones." (*Hot Line*, 31) Deciding that it is not wise to continue, he decides to take a cab, and "el detective de provincias se puso por primera vez en manos de una conductora." (*Hot Line*, 33) The cabby, Anita Ledesma, recognizes his photo from an article in the newspaper: "Usted le dio su merecido a un miserable hijo de otro miserable todavía mayor" (*Hot Line*, 36). She gives him her card, and tells him to count on her help whenever he needs it.

When his first dinner out results in an altercation with friends of the general's son, he reaches out for that personal contact with Anita: "No supo bien por qué marcó, pero le hizo bien escuchar esa voz amiga al otro lado de la línea." She picks him up, and their relationship begins. Caucamán is given his first case: a couple, former exiles and currently blackballed actors, are out of work and running a telephone sex line out of their home. They have been receiving calls from someone who does not want to listen, but rather to be heard; after revealing that he knows what they are (leftists) and insulting them, they hear the sounds of people being tortured.

In his investigation, Caucamán calls upon Anita to transport him from place to place. Two of these locations are very important. One is a hilltop from which they watch the city shrouded in smog. The first time that Anita shows him this place, the theme of loss emerges. For Anita, it is the failure of the left, her own incarceration and torture, and the loss of her partner, who was Mapuche like Caucamán. For Caucamán, of course, losing is nothing new; by virtue of the fact that he is Mapuche, he is one of Chile's marginalized citizens. He later tells his adversary, "Sé perder. Los indios siempre hemos perdido." (*Hot Line*, 92) When he plays the tape of the phone call for Anita, she almost destroys it; she cannot bear to recall what she experienced. Then, she drives him to a radio station run by women. There, Caucamán goes through sound files, and discovers that the caller is a former general, one of the torturers and indeed, the one whose son he shot.

The relationship between Anita and George is radically different from most detective novels or thrillers. While some North American writers have produced married couples who work on cases together, gender issues have not necessarily been resolved. There was an American writer named David Goodis who apparently wrote open, vulnerable, male characters seeking a human connection; his books are described as steady, if not best, sellers (Schmid, 155). The women in his novels do not appear to have departed from the norm, although Schmid notes that women are "rarely the problem" in Goodis' work (Schmid, 165). In spite of some amazing similarities between Goodis' male characters and Sepúlveda's, there is no evidence that Sepúlveda has read this author. Sepúlveda is always quite happy to reveal his influences, and often includes a list in his work; one of those cited is Paco Ignacio Taibo II, a Mexican writer who created the "independent" detective Héctor Belascoarán Shayne. In Taibo's work, Héctor is often saved by the forever anonymous "la chica de la colita". She is the one who refuses to commit, and Héctor is the sentimental one. When Héctor proposes marriage to her in *No habrá final feliz*, she simply stares at him. Her sexuality does not undo him, so she is not the *femme fatale*; neither does she wish to domesticate him. Other than Taibo, however, this type of relationship rarely appears in detective fiction, and certainly not in Latin American detective fiction written by men.

In *Hot Line*, Anita is the one who initiates the sexual relationship, and she does so quite early in their friendship. "Mire amigo," she tells him, "yo creo en los astros y ellos dicen que usted y yo terminaremos en la cama, de tal manera que, como las cosas están claras, le propongo saltarnos las ceremonias de conquista, seducción y mentiras, y que empecemos en cambio a conocernos de la mejor manera." George's response is, "Supongo que llegó la hora de tutearnos." (*Hot Line*, 52) She also initiates the first physical contact. As with Taibo's "chica de la colita", Anita does not wish to domesticate him, nor does she wish him harm. Caucamán's sensitivity for women, which is attributed to his Mapuche heritage, allows him to appreciate her strength and honesty, rather than feel threatened by it. The relationship presents absolutely no complications in his life. According to Genaro Pérez, women authors of detective literature often invert the power structure, creating a parody of male authority by making the female characters seem more intelligent than the males. What I wish to stress here is that there does not seem to be any struggle for power in the *Hot Line* relationship; rather, it is a relationship of mutual trust and aid, which, at the risk of depicting it as a business relationship, I can only describe as purely beneficial to both parties.

In the end, even though he does not really hope to survive his encounter with the general, George phones Anita to bring as many people as possible to the top of the hill. He is already waiting there, with one of the general's men, the only one he did not kill (he needed someone who knew the city to drive him). He also asks her to make certain that they are all carrying portable radios, tuned in to the same radio station she had taken him to previously. As he hangs up, Anita says, "Indio. Te quiero", and George confesses, "Yo también te quiero, huinca" (*Hot Line*, 86)

Because he is on the hill, George is close to nature again; it is the closest thing to being in his element that Santiago can offer him. Away from the smog and pollution, he is now feeling stronger, and ready to take on the general. As the general arrives, George uses his prisoner's cell phone to phone the radio station, and leaves the phone on. Just as things begin to look grim, "vio aparecer a las docenas de mujeres con las cabezas cubiertas por pañuelos blancos y los retratos de sus parientes desaparecidos levantados como estandartes. Anita Ledesma iba en primera fila." (*Hot Line*, 93) Anita, as well as many other women, has appeared, with their radios broadcasting at full volume the conversation between George and the general. Together, they have saved George.

In Sepúlveda's work, we see the development of a new type of hero. Thrown into unfamiliar environments and a new social order by circumstances, particularly exile, he has to know when to surrender to fate and cut his losses, or fight. His readily admitted imperfections facilitate the reader's identification with him. The macho façade falls away as he seeks

to establish contact with other human beings, including women. While some of Sepúlveda's work depicts some women with characteristics consistent with old-fashioned detective novels, the works I have discussed in detail here propose a new type of relationship. In the past, as Virginia Brackett has noted, "Autonomy on the part of a woman indicates lack of need for male imposed order, a cardinal sin within a patriarchally defined hierarchy of power which eliminates feminine assertiveness altogether." (Brackett, 38) However, Sepúlveda's latest female character breaks away from the angel/devil dichotomy. Perhaps the reason that this works is precisely the "broken" or "torn" nature of his male characters; since they are not afraid to admit to their defects and faults, it is easier for them to admit that they need assistance or the presence of another person in their lives. Taibo and Sepúlveda have substituted the "hard-boiled" detective with a more sensitive, "soft-boiled" one.

WORKS CITED

- Brackett, Virginia. "Subversion of the Femme Fatale in Detective Fiction: Dashiell Hammett's *Woman in the Dark and Other Mysteries*. *Essays in Arts and Sciences*, 24 (1995): 33-45.
- Chandler, Raymond. *Later Novels and Other Writings*. New York: Library of America, 1995.
- Ewert, Jeanne C. "Hardboiled (Had I but Known)" *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 16(2001): 11-25.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Pérez, Genaro. *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policíaca hispana: Variaciones sobre el género negro*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002.
- Schmid, David. "A Different Shade of Noir: Masculinity in the Novels of David Goodis." *Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, 16(2001): 153-76.
- Sepúlveda, Luis. *Nombre de torero*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- _____. *Diario de un killer sentimental, seguido de Yacaré*. Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
- _____. *Hot Line*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- Young, Suzanne. "The Simple Art of Detection: The Female Detective in Victorian and Contemporary Mystery." *Modern Fiction Studies*, 47.2(2001): 448-57.

I am most grateful to Dr. Glen Close of the University of Wisconsin-Madison, for confirming this for me.

**REWRITING TRUTH:
THE END OF THE NARRATIVE ACT
IN TWO SOUTHERN CONE DETECTIVE NOVELS**

P. Eric Henager
Rhodes College, Memphis

*I*n the pages that follow I would like to reread two novels with you. “Nothing very special about that,” you might say. After all, most of us who write for and read papers like this one work in universities, those places that Matei Calinescu calls “institutions of rereading” (213). As students, professors, and critics of literature we obviously tend to be drawn not to those texts that exhaust themselves in one reading, but rather to those that stick with us, those that nudge us toward new approaches to other texts, those that after a first reading give us something to do other than to look for the next title in a series. In short, we deal in our classrooms and our professional meetings primarily and almost exclusively with texts that are for rereading. So it might be, in fact, that the rereading I do in this paper is nothing very special. I urge you, however, to read on. Even if this paper contains a rereading of the sort that is standard in our discipline, in what I propose there is, I think, something useful to those of us who continue to try to get a grasp on genre fiction, and in particular fiction from the Southern Cone that works in, around, and against traditional detective genre rubrics. My critical approach here is to look at one detective novel that is overtly for rereading and one other that in most key aspects looks like an entirely readable, linear detective story. By accepting the invitation to reread extended by the first of these novels and bringing the two texts face to face, I, in essence, resist the narrative closure and the firm establishment of fictional truth established by the second – that is, I reject its implicit invitation to read rather than reread and underline moments that resuscitate its textual dead end. In so doing, a primary consideration of mine is to call

into question the readable/rereadable binary that is present, if only as an assumption, in a good deal of criticism on detective fiction and other purportedly popular genres. It is my sincere desire that my rereading will be both readable and rereadable.

Writers and critics of the detective genre have for a very long time been interested in the notion of rereading. Traditional texts in both of the genre's most common subcategories, the analytical detective story and the hard-boiled novel, are seen most often as texts written for reading but not for rereading. As John Irwin puts it, the genre in its traditional forms "discourage[s] unlimited rereading associated with serious writing" (198) because the solution "is always in some sense an anticlimax that in dissipating the mystery exhausts the story's interest for us" (199). Irwin himself along with countless others, however, have traced even in the earliest roots of the genre a type of detective story that rewards readers who are willing to continue working beyond the closing pages wherein truth is revealed and stability reestablished. Juan José Saer's *La pesquisa* (1994) is just such a text. Parts of the novel, and in particular the first long fragment that recounts a series of murders in Paris, are narrated very much like a traditional detective novel. Not until the second fragment do we learn that the third-person voice we had assumed to be that of a removed omniscient narrator is really that of Pichón, a character who is in Argentina telling the Parisian story to a pair of friends. There are in the intersections between the detective story and the story of the three friends (told in alternating fragments) more than sufficient complications to merit rereading: 1) the three friends are embroiled in another sort of detective story as they attempt to determine the authorship of a manuscript; 2) in the background of their story are the disappearance of Pichón's brother during the military regime and an uncomfortable silence regarding such events that Pichón seems determined to fill with his detective story; and 3) a here/there duality complete with corresponding symmetries and asymmetries reminiscent of Cortázar's "lado de acá"/"lado de allá" structure in *Rayuela* colors several aspects of Pichón's acts of observing in Paris and retelling in Argentina. These are just three of several possible points of departure for focussed rereadings of the novel. It, then, is a rereadable text long before the act of rereading is actually inscribed in the text itself. Pichón concludes his narration in fairly typical detective genre style recounting how the detective Morvan was caught and arrested at the scene of the last murder and detailing the report of a group of psychologists who explain how Morvan's mental state made it possible for him to commit the murders without being conscious that he was the criminal he had previously been seeking. At this point where a traditional detective novel might end, however, we are thrust back into the story of the narrator and the two friends who are listening to the story, one of whom, Tomatis, immediately initiates rereading by responding, "Es posible" (162). Instead

of accepting the closure Pichón has given his narrative, Tomatis turns right back into the story and asks, “¿Pero por qué volver todo tan complicado? En física o en matemáticas, la solución más simple es siempre la mejor” (162-163). Tomatis continues to propose a new explanation of the murders in which he suggests a new criminal and a new set of motives and methods. In essence, his rereading of Pichón’s narrative, like most good rereadings, becomes a rewriting of the story’s ending.

Peter Hühn’s discussion of Gerard Genette’s distinction between story (what happened) and discourse (how we are told what happened) is instructive for my reading of *La pesquisa*.

However problematic this general postulate [distinction between story and discourse] may be in certain respects, classical detective fiction is based on the premise that a story and its presentation in discourse are distinguishable and that extracting the “true” story from the (invariably distorting) medium of discourse is a feasible as well as valuable enterprise. Of course, this is part of the genre’s ideology: when the detective finally narrates the “true story” of the crime, thus correcting its previous misrepresentation in discourse, the listeners are presented with merely another version of discourse (which, however, purports to be congruent with the story itself). (Hühn 452n)

In *La pesquisa* the narrator, Pichón,--rather than the detective for obvious reasons--gives the true story at the end of his narration, but contained in the novel is a fictional reader’s inquiry into the purported congruency between this “final” narrative discourse and the true story. This fictional reader (through discourse, it must be noted) creates a new “true” story that is itself never fixed definitively as the ultimate true version. That is, although the veracity of Pichón’s version and the general reliability of Pichón as a narrator have been drawn into question by Tomatis’s rereading, neither Pichón’s version nor Tomatis’s are verified when we are returned to the voice of the perhaps higher-order, more removed third-person narrator of the novel’s last few pages. In fact, it is important to note that Pichón’s narration does not even preclude Tomatis’s rereading in the sense that Pichón never says directly that Morvan is the killer, only that that is the conclusion reached by the officials in Paris.

As follow-up to Hühn’s commentary on detective fiction, then, reference to Matei Calinescu’s work on rereadable detective fiction is also appropriate. Calinescu writes:

A game of rereading [...] can be played as slowly and with as many interruptions as one wishes. In it, guessing who is responsible for the crime (if there is a crime) is far less interesting than guessing the rules of the game; and the solution is not really a solution but an invitation or challenge to replay the game differently. (211)

I would amend Calinescu's observation only where he seems to place in opposition the act of "guessing who is responsible for the crime" and "guessing the rules of the game". In *La pesquisa*, and really in most detective fiction, the narrator himself is to some degree "responsible for the crime". On the one hand he is responsible for the telling of the crime, that final narrative to which he ultimately arrives after concluding his telling of the investigation story. But Pichón and most other narrators of detective stories who narrate from a chronological vantage point posterior to the events related are also responsible for a crime of a different sort when they withhold essential information, releasing it only in doses that allow gradual progress toward a solution without revealing so much that the reader's need to continue reading is compromised. Central to Pichón's version, for example, is a sleeping drug that Morvan put in the last victim's drink. We assume that Pichón has narrated everything Morvan has done before he loses consciousness and commits the murder while in a trance. The problem, however, is that the victim loses consciousness before Morvan which means that Morvan would have had to administer the drug to her drink at some point during that period of time for which the narrative is describing him as aware of his actions. Pichón's narrative, however, omits any reference to Morvan's tampering with the victim's drink. This means that either Tomatis's version, in which Lautret had previously planted the sleeping drug to the entire bottle thus knocking out both the murder victim and Morvan (the victim of his scheme), is correct or Pichón has engaged in a purposefully deceptive omission. Several key moments of the fragments in which Pichón and his friends investigate the manuscript provide support for reading Pichón as a potentially deceptive narrator. Early on, for example, he realizes that the manuscript can not possibly have been written by his deceased acquaintance, Washington, but as he solves for himself that mystery we read that, "su preocupación principal ha sido que esa convicción no se refleje en su cara" (62). What Michel Sirvent states in reference to texts like Christie's *The Murder of Roger Ackroyd*, in which the murderer turns out to be the narrator himself, or Benoit Peeters's *La bibliothèque de Villers* in which the narrator becomes a prime suspect, holds true for the fragments of *La pesquisa* narrated by Pichón: "the fundamental grounds of the narrative/reader contract is completely undermined: the narrative account as a whole becomes suspicious" (329).

A sentiment like Sirvent's coupled with my reading of *La pesquisa's* ending brings me to my rereading of Marcela Serrano's *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), a text that appears on the surface to be a much more traditional detective novel that can be exhausted in one reading. Most of private detective Rosa Alvallay's search for mystery writer Carmen Ávila departs little from conventions of the genre and at times even falls into clichés or rather forced moments constructed to advance the plot, such as the

episode in which Rosa meets Carmen's friend, Santiago Blanco, in a bookstore and Blanco conveniently goes off to the restroom just long enough for Rosa to look through the things he has left behind and to discover his plane ticket to Oaxaca – this when he had told her he was bound for Puerto Escondido. Rosa follows Blanco to Oaxaca where she uncovers Carmen's secret hiding place and is able to fill in all the remaining information gaps in a concluding interview with Blanco that reads very much like the wrap-up scenes in the typical series detective novel. Nevertheless, although there is no moment like Tomatis's "es probable" response and subsequent rewriting of the narration Pichón had just closed in *La pesquisa*, *Nuestra Señora de la Soledad* ends with what I suggest is an option for the reader herself to revisit and reopen the text that has, on its surface, been closed. In the novel's final lines, Rosa, on a plane returning to Chile from Mexico, reflects, "No debo inquietarme, tengo siete horas por delante—no sólo para escribir de verdad la primera entrevista a Santiago Blanco—sino para inventar yo esta vez una novela negra" (247).

Whereas *La pesquisa* incorporates a new reading in the text itself, thus destabilizing the closure Pichón had given his story, *Nuestra Señora de la Soledad* incorporates only a final reference to a new act of writing that will occur after the time frame referred to in the text we read. In this new text Rosa will presumably concoct a false story of Carmen's violent death so that the private life the writer has carved out for herself can continue uninterrupted. The ending, then, is structurally similar to that of *La pesquisa* in the sense that both texts end with reference to dual competing versions of the crime/disappearance story. A key difference is that *La pesquisa* leaves the veracity of Pichón's and Tomatis's versions on more or less equal footing while *Nuestra Señora de la Soledad* tells us outright that the version Rosa will write for her employers and clients is fabricated. At least in a first reading of Serrano's novel, we readers have been given access to privileged insider information, a fictional truth that Rosa will reveal to nobody else.

Rereading the novel alongside Saer's, however, gives us cause for suspicion. If we return for a second reading of *Nuestra Señora de la Soledad* armed with such suspicion, we give a different sort of attention, for example, to Rosa's intense reading of Carmen's novels, her feeling of intimate attachment to and identification with the object of her search, and passages like the one in which Rosa associates her own dreams with Carmen's daring escape from a limiting existence: "Pienso que lo que ha hecho C.L. Avila [Carmen] no se distancia tanto de nuestra fantasía" (225). I propose that these and similar moments in the text provide support for a rereading of *Nuestra Señora de la Soledad* in which the few questions that are left opened if we read the novel as a standard detective story — What exactly is the content of Rosa's falsified account? Will Rosa's false story be believed?, Will it be possible for Carmen to continue her new life?— might lead us to

other questions that require serious rereading: Is the story Rosa will turn in to her superiors a false story at all? Might she be turning in to them the real story and writing for us the false one? Of course we could force similarly speculative rereading questions on even the most formulaic of detective stories but *Nuestra Señora de la Soledad*, I propose, rewards these rereading questions with new possibilities for interpreting several key moments of the text. Rosa, for example, reads all Carmen's novels and, as a result, she is, in our first reading, able to identify with Carmen enough to track her down. A second reading might downplay the professional objectives of Rosa's consumption of Carmen's writing and underline its more personal outcome. Our first reading assumes that Rosa, steeped in fiction and identifying strongly with a fiction writer, creates a fiction only for her clients and employers. If she is willing to lie to her superiors, though, might she not be just as willing to lie to us? Might she not fulfill her professional duties by writing a painful, true story—suicide, kidnapping, or murder — but to compensate for those hard truths by later writing for herself and for her implied reader a more pleasant fiction? Rosa's clients and employers are, like Pichón's two friends, recipients of a narration. In *Lapesquisa*, however, the novel's reader reads exactly the same narration that those characters hear. *Nuestra Señora*, on the other hand, sets the reader of the novel apart from the other recipients of narrative by assuring us at the end that we know the truth and that those other readers will read lies constructed to protect Carmen's new life. But the very moment that Rosa tells us she has gone into Carmen's Oaxaca house, she is already thinking about the usefulness of truth relative to the usefulness of invention. In that passage, we read, "El pasado es sólo lo que hoy queda de él — aunque subjetivo y mentiroso—, no los verdaderos hechos sino lo que el corazón siente como cierto luego de la labor del tiempo en su trabajo de decantarlos. La verdad literal no sirve para nada" (208). She is referring here specifically to the fact that Carmen has no suitcases with her in Oaxaca but the sentiment she expresses alerts us in rereading to the possibility that our version of events is an invented one, the version Rosa wants to feel is true after the long process of decanting what she discovers in her investigation.

Heta Pyrhönen's distinction between "Whodunit?" and "Who is Guilty?" (18) is also instructive in contrasting Saer's and Serrano's narrative endings. In *Lapesquisa* "Whodunit?" is a question answered differently by the police in Pichón's narrative and by Tomatis in his rereading of the story Pichón tells. There remains, as I developed earlier, a question of Pichón's own guilt or innocence in the narrative: Did he purposefully mislead to obstruct a clear reading of his story? In *Nuestra Señora*, the question is not, "Is Rosa guilty?" – because whether the false version is the one she will give the police or the one she has given us, she is guilty either way. In both the first reading and the second reading I have suggested, the novel is, perhaps

primarily, the story of a how a detective's investigation leads her to a decision to lie, whether she lies to us or to her clients and employers. By proposing a rereading of *Nuestra Señora* we open the question of precisely which code she has broken. Has she violated the rules of the detective story by misleading us in the telling of both the investigation story and the crime story or has she violated the professional code of conduct attached to her job as a truth finder by finding the truth but then constructing a falsehood for her superiors? If *La pesquisa* is more a metaphysical detective story of the sort that, according to Merivale and Sweeney, asks, "What can we know?" (2), *Nuestra Señora* asks instead, 'What does a detective do with knowledge once she has obtained it?' And perhaps more importantly, to whom does the narrating detective have ultimate responsibility?: Herself? The police? Her client? The victim? The reader?

In essence, I read *Nuestra Señora de la Soledad* as a *novela negra* disguised as a detective novel. Or, to put it another way, it is a detective novel whose ending leaves open the opportunity for a second reading of the text as a *novela negra*. Rosa writes two stories (two novels): one is a detective story whose primary departure from genre norms is the detective's decision not to tell anyone but us the truth once she has uncovered it; the second story is a false story that she compares to a *novela negra* and that she will submit in order to satisfy her clients' and her employers' demand for closure with complete answers to all questions in both the investigation and the crime/disappearance narratives. We are left in a first reading of *Nuestra Señora de la Soledad* with a reference to this second act of writing and the consciousness of a text whose contents we can only guess. We can not, after all, read it. I propose, however, that we can at least partially read this second text in a second reading of the first. Rosa, during the course of her investigation, comes to identify strongly with Carmen, a woman who writes creatively for a living. In the story Rosa narrates to us, Carmen is admirable not only for the creative writing she does in her novels but also for the creative new story she writes for her life. Might not we read this story of Carmen's new life as a product of Rosa's intensive reading of Carmen's fiction, her subsequent identification with the mystery writer, and an awakening of her own desire to create? Rosa is a professional who as part of her routine work reconstructs the facts of a crime story then writes non-creative narratives of that story in official documents. In my first reading of *Nuestra Señora de la Soledad*, Rosa tells us, her implied detective story readers, the real story and concludes it with her inspired decision to dupe her clients, her employer, and other officials with a false story. She is in that first reading a detective whose identification with the object of her investigation and her admiration for that individual's creativity and decisiveness brings her to her own creative decision to value Carmen's newfound private life above her own professional obligation to uncover then to reveal officially

the truth. Telling a creative (false) story in the official report she writes is, however, extremely risky given that it seems not at all improbable that Carmen would be found or that she would reveal herself at some point in the future, thus most likely ending Rosa's career or worse. My second reading resolves the question of such an illogical risk by proposing that Rosa's creativity was indeed inspired by her intense investigation of Carmen and that she did indeed write creatively. Rather than her writing a risky falsified version to dupe her clients and her employers and to satisfy their demand for a closed story, however, it makes at least as much sense that she would write creatively for us or, that is, for an implied reader of detective fiction who expects to have the truth revealed near the story's end and who, by virtue of existing on a different level of reality, is not in a position to relieve Rosa of her duties should we discover evidence that the story she has told us is not true. Rosa, in this second reading, becomes a detective who has uncovered a tragic ending to a tragic life but who has fulfilled her own need for a satisfying ending by finishing the straightforward version she produces in official documents then continuing to write creatively a new version for us. My second reading thus inverts the first-reading sequence of the detective who tells us the real story and ends by referring to the false story she will write for others.

I wish to be clear about one matter before closing. By proposing this inverted second reading, I do not intend to suggest that it is a more accurate reading of *Nuestra Señora de la Soledad* than the first reading I develop. To do so would be to fall into just the trap I suggest should be avoided. That is, Rosa mentions her second text at the end of the novel and we are thus aware of two versions of the story for two audiences. To assume that we are the audience Rosa has chosen to tell the true story is, I propose, to read the novel as a traditional detective story that exhausts itself in a first reading and that contains nothing at all that lends itself to rereading. A second reading that assumes necessarily that we are the audience to whom Rosa has chosen to tell the false version would be just as shortsighted. The primary thrust of my second reading is, then, that the second text that Rosa says she will write at the end of *Nuestra Señora de la Soledad* has a far greater function than simply adding to the reader's satisfaction of knowing the truth an even more satisfying knowledge of having been included in an exclusive insider group that got the real story. The reference to the other text is an invitation to reread the first one and, I propose, can work to destabilize the clarity the narrative has given to the investigation and disappearance stories. It disassembles that which traditional detective novels typically assemble in their final pages, a complete accounting of the crime story. Just as Tomatis disassembles Pichón's denouement, Rosa's reference to the second act of writing brings us as readers back into a reevaluation of her other act of writing and, in particular, to her account of the trip to Oaxaca and the final meeting with

Santiago Blanco in which he ties up all the story's loose ends, the same loose ends our second reading promptly unties.

John Irwin, describing the central problem encountered by writers who seek to create rereadable detective fiction, asks the question, "How does one both present the analytic solution of a mystery and at the same time conserve the sense of the mysterious on which analysis thrives?" (Irwin 199). *La pesquisa* and *Nuestra Señora de la Soledad* both answer the question by textualizing rereading in a way that undermines the veracity of the crime story's telling. *La pesquisa* does so with a rereading character and *Nuestra Señora* with a rewriting narrator. Saer's rereading character proposes a new reading that the narrator's version did not account for. In the case of Serrano's story, we are given no models for our potential rereadings and are drawn by the novel's affinities with standard genre conventions to accept the narrator's final explanation of the truth. The narrator's act of rewriting at the novel's end, however, alerts us to the existence of two versions. Even though Rosa explicitly states that our version is true and her report will be false, we have only to put ourselves in the place of Rosa's employer and client to undo our certainty regarding the story she has told us. Those other readers are also reading a story Rosa has told them is true. In spite of the novel's apparent closure, we would do well to remember Calinescu's observation cited earlier that "guessing who is responsible for the crime [...] is far less interesting than guessing the rules of the game." If in the process of guessing the rules of the game we reread Rosa's assertion that the version we have read is true and the other version false, we might hear echoed in *Nuestra Señora*'s ending the words with which Margaret Atwood ends her story, "Murder in the Dark": "by the rules of the game, I must always lie. Now: do you believe me?" (29-30). Rosa does not have to lie always but we know she has lied at least once. Her story is a good deal richer if we do not preclude the possibility that she has lied to us. In such a reading the novel is, among other things, a parody of our own expectations in the genre. Even though Rosa tells us she has made the decision, atypical for the genre, not to reveal the facts to the authorities, we still get what we paid for, a solution. Textualized in the novel, however, is the suggestion that a truer story might have been told elsewhere and that the solution we have been given in a first reading does not have to signal the end of the game we play with the text.

WORKS CITED

Atwood, Margaret. *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems*. Toronto: Coach House P, 1983.

Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven: Yale, 1993.

Hühn, Peter. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction." *Modern Fiction Studies* 33 (1987): 451-456.

Irwin, John T. "Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson." *Do the Americas Have a Common Literature*. Ed. Gustavo Pérez Firmat. Durham: Duke UP, 1990. 198-242.

Merivale, Patricia and Susan Elizabeth Sweeney. "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story." Eds. Merivale and Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U Pennsylvania P, 1999. 1-24.

Pyrhönen, Heta. *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: U Toronto P, 1999.

Saer, Juan José. *La pesquisa*. 1994. México: Planeta, 1998.

Serrano, Marcela. *Nuestra Señora de la Soledad*. México: Alfaguara, 1999.

Sirvent, Michel. "Reader-investigators in the post-nouveau roman: Lahougue, Peeters, Perec." *Romantic Review*. 88 (1997), 315-35.

NOTAS

**DE LA PENUMBRA A LA ESCUELA:
EL DIFÍCIL CAMINO DEL GUIONISTA
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Alessandro Rocco
Universidad de Nápoles L'Orientale

En un detallado estudio dedicado a la relación entre García Márquez y el cine, *La tentación cinematográfica de Gabriel García Márquez*, Eduardo García Aguilar presenta un texto titulado “La penumbra del escritor de cine’ que el mismo García Márquez había escrito para denunciar las difíciles condiciones de trabajo de los escritores de guiones¹:

En realidad, el destino del escritor de cine está en la gloria secreta de la penumbra, y sólo el que se resigne a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura. Ningún trabajo exige una mayor humildad. Más aún: debe considerarse como un factor transitorio en la creación de una película...

Entre los más geniales e importantes guionistas olvidados por la crítica y el público, recuerda García Márquez a Franco Solinas, autor del guión de *La batalla de Argel* del director Gillo Pontecorvo y guionista de otras películas extraordinarias; y cita a Cesare Zavattini como único ejemplo de escritor para cine cuyo nombre es asociado a las películas por él escritas tanto como el de los directores que las filmaron, en especial Vittorio de Sica. Con Zavattini, dice García Márquez, los guionistas tuvieron su “cuarto de hora de gloria”.

El hecho es que con ese texto Gabo expresaba la frustración que le había deparado el trabajo de guionista desde los primeros años de su llegada a México, cuando todavía tenía la ilusión de encontrar en la redacción de guiones la expresión más adecuada para su mundo fantástico. Pero al

contrario, las limitaciones impuestas al escritor de cine por el medio y las condiciones de producción lo indujeron, al cabo de un tiempo, a concebir la escritura de *Cien años de soledad* como operación de libertad “contra” el cine.

En la década de los sesentas, Gabo colaboró en México a la adaptación de textos de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1966) y *El gallo de oro* (1964), y además escribió algunos guiones de tipo comercial, sobre esquemas de género impuestos por las empresas productoras. Se trata de *H. O.* (1966), *Cuatro contra el crimen* (1967) y *Patsy mi amor* (1968). El primero es un medimetraje de treinta minutos, dirigido por Arturo Ripstein, que cuenta en tono de comedia la estafa que una pareja prepara en perjuicio de un creativo publicitario con ínfulas de gran artista. Se rodó en Brasil y estaba destinada a aprovechar fondos de producción bloqueados en este país². Aunque el guión presenta situaciones bastante divertidas, sobretudo por la sátira del publicitario, el film no parece tener más ambición que la de ser una buena fuente de trabajo. Paulo Antonio Paraguaná le dedica pocas líneas, indicando que el origen de la idea fue la voluntad de Gabo de vengarse de su jefe en una agencia de publicidad, y recordando la frustración de Arturo Ripstein por tener que rodar este film mientras en Brasil estallaba el movimiento del *Cinema Novo*³.

Un discurso muy parecido se puede hacer a propósito de *Patsy mi amor*, que cuenta la iniciación amorosa de una adolescente de buena familia mexicana, con un evidente complejo de Electra, en los sesentas, años de la explosión de las modas y movimientos juveniles. La historia tiene una estructura coherente, que presenta al principio la rivalidad entre tres jóvenes a causa del amor por Patricia, la aparición de un hombre maduro y casado (en el que Patricia refleja la figura del padre) y su posterior abandono. La película puede resultar agradable, e incluso interesante para el estudio de la representación que ofrecía el cine de aquellos años del mundo juvenil y de temáticas relacionadas con el sexo, pero no parece tener suficiente alcance para añadir algo al tema de la imaginación cinematográfica de García Márquez.

Por último, *Cuatro contra el crimen* es tal vez el caso más contundente de producción comercial. Podría llegar a definirse algo así como un *B movie* (“ejemplo de jamesbondismo subdesarrollado” dice García Riera⁴), con su historia de cuatro “super-agentes especiales” en lucha contra la mafia internacional. Como guión escrito por García Márquez tal vez sea una verdadera curiosidad histórica, o un ejemplo extremo de lo que Buñuel llamaba “películas alimenticias”.

Muy diferentes son los casos de *Tiempo de morir* y *Eréndira*, de los que me he ocupado en otros ensayos⁵. En efecto, ambos son buenos ejemplos de la íntima relación que el trabajo para cine de García Márquez establece con su imaginación literaria cuando las condiciones le permiten expresarse sin

trabas, produciendo excelentes resultados tanto en la página del guión como en la pantalla.

A pesar de las declaraciones de insatisfacción o decepción, Gabo nunca abandonó su trabajo de guionista. Por el contrario, en las décadas de los setentas y ochentas, su producción fílmica creció en calidad y cantidad. Ya como escritor reconocido y de fama mundial, García Márquez participó en proyectos de mayores ambiciones cinematográficas. En colaboración con importantes directores mexicanos, como Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Humberto Hermosillo, se dedicó a realizar películas que suscitaban grandes expectativas: *Presagio* (1974), *El año de la peste* (1978), *María de mi corazón* (1979). A propósito del primer título, hay que aclarar que se trata de un guión que, según la entrevista realizada por Pérez Turrent al propio director, había sido desarrollado varios años antes de que se empezara a rodar la película⁶. Pero esto puede indicarnos que las dificultades de producción de los años anteriores se iban superando cada vez con mayor facilidad, cuando se trataba de filmar un guión de García Márquez. Claro que no todo resultaba fácil, sobretodo si se tiene en cuenta que con estos títulos no se pretendía realizar cintas comerciales, sino obras comprometidas, con directores y clásicos del cine mexicano independiente, o simplemente no comercial. Luis Alcoriza ya había logrado la apreciación de la crítica con sus películas de los sesentas, *Tlayucan* (1961), *Tarahumara* (1962), y *Tiburoneros* (1964), y el público le había otorgado gran éxito a *Mecánica nacional* (1971). Además, Alcoriza gozaba de excelente fama como colaborador y guionista de Luis Buñuel. Felipe Cazals ya contaba entre sus realizaciones con películas importantes como *Canoa* (1975), *El apando* (1976) y *Las Poquianchis* (1976). En la primera, que narra la masacre de un grupo de estudiantes de Puebla por obra de los vecinos de un pueblo sometido a la brutal propaganda de un cura extremista, podía leerse una indirecta referencia a la masacre de Tlatelolco del '68, uno de los más terribles crímenes políticos del estado mexicano. *El apando*, basado en la novela de José Revueltas, encarcelado por ser el "padre espiritual" del movimiento del '68, denunciaba las inhumanas condiciones del penal de Lecumberri, a través de la adaptación de José Agustín. *Las Poquianchis*, basada en hechos reales, ponía en tela de juicio las responsabilidades de las autoridades en la compraventa y explotación de jóvenes prostitutas y esclavizadas. Jaime Humberto Hermosillo destacaba por los contenidos especialmente, transgresores de sus obras, sobretodo en temas como la sexualidad y homosexualidad, así como la alienación y la locura. *Naufragio* (1978), por ejemplo, relata las obsesiones que se tejen alrededor de un personaje ausente, presentándolas en contraste con la conducta vulgar de éste cuando regresa. Más claro todavía es el tema de la perversión y la locura en *El cumpleaños del perro* (1975), que cuenta la singular historia de dos hombres que acaban asesinando a sus respectivas parejas; o *Matinéé* (1977),

historia de dos niños que después de ser secuestrados por una banda de criminales, concluyen participando en los atracos.

Los guiones de García Márquez que se propusieron a estos tres directores resultaban coherentes con sus antecedentes, su estilo y su poética, y de hecho las expectativas de producción eran altas, aunque los resultados no correspondieron del todo a lo que se esperaba. Sobretudo *El año de la peste*, tal vez el más ambicioso, tuvo que enfrentar muchos obstáculos en el rodaje, y resultó casi una experiencia fallida⁷. El guión presenta el desatarse de una epidemia de peste en la Ciudad de México, y está basado en la obra de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste*. Pero la clave de la trama es la crítica a la actuación de las autoridades, que tratan de ocultar la información sobre la epidemia y reprimen a los enfermos como si fueran opositores políticos. *María de mi corazón*, aún sin lograr entusiasmar a los críticos, resultó ser una cinta apreciable en muchos aspectos. El guión está basado en una Nota de prensa de García Márquez, titulada *Sólo vine a hablar por teléfono*, que relata el increíble percance de una mujer que es recluida por error en un hospital psiquiátrico, sin lograr ya salir de él. *Presagio*, a pesar de la cantidad de episodios y personajes tal vez excesiva, y de haber sido casi olvidada entre las películas de Alcoriza, fue defendida por muchos críticos, y el propio director la consideró una obra mal entendida. Relata la locura y la violencia colectiva que se desata en un pueblo a partir del presagio de “algo terrible” que ha de ocurrir, lo que por un lado parece respetar las premisas mágico-realísticas peculiares de García Márquez, y al mismo tiempo ofrecerle a Luis Alcoriza una nueva clave para la investigación y representación de diversos tipos sociales.

Para el guionista García Márquez, la década de los ochentas se abre con el inicio del rodaje de *Eréndira* (1983), un viejo proyecto varias veces frustrado. Algunos años después se realiza también la versión cinematográfica del cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988). Con estas dos películas (y con el “remake” colombiano de *Tiempo de morir* por Jorge Alí Triana en 1985), por primera vez Gabo colabora con directores fuera de la órbita del cine mexicano. Ruy Guerra, director de la primera de las cintas citadas, es un brasileño mozambicano, conocido por una de las mejores obras del “Cinema Novo”, *Os fuzis* (1964). Pero aún más significativa es la realización de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, rodada en Cuba por Fernando Birri, ya que nos introduce en el segundo centro más importante para la trayectoria cinematográfica de García Márquez como guionista: la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, expresión de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y manifestación concreta del apoyo del estado cubano al desarrollo del cine independiente en América Latina.

Respecto a la creación de la Escuela,⁸ me interesa señalar lo que recuerda Edmundo Aray⁹ sobre las bases en las que se apoyaba el proyecto,

que eran el neorrealismo italiano y la escuela documental de Santa Fé creada por Birri en Argentina en 1956. En los años '50, Birri, García Márquez, Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa habían estado en Roma, en el "Centro Sperimentale di Cinema", acudiendo a las clases de Cesar Zavattini, y varios años más tarde sus caminos volvieron a cruzarse en Cuba, ahora con la idea de impulsar de manera decisiva la producción, realización y distribución del cine latinoamericano. La película *Un señor muy viejo con unas alas enormes* fue la primera producción de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, y entre las que siguieron encontramos la serie *Amores Difíciles*, seis películas para cine y televisión, co-producidas por la Fundación junto con la TVE (Televisión Española) y la International Network Group. Los guiones de las seis películas son todos de García Márquez. Es destacable la operación en su conjunto, ya que se trata de una gran producción, en la que se integran la fase de elaboración de guiones, las realizaciones de los filmes y la previsión de distribución en televisión, cines y "home video". Para la realización se cuenta con seis directores de cinco países latinoamericanos, y uno español: Ruy Guerra (Brasil), Jaime Humberto Hermosillo (México), Lisandro Duque Naranjo (Colombia), Olegario Barrero (Venezuela), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba) y Jaime Chavarrí (España). No he podido averiguar con completa seguridad si los guiones de las películas se elaboraron en los talleres de la Escuela, o si en ellos se discutieron algunos puntos o fases de su elaboración. Pero ciertamente esto sucedió con los guiones de *Me alquilo para soñar*, como consta en la publicación que lleva el mismo nombre¹⁰, lo que nos permite considerar que en esa época el trabajo de creación de Gabo estaba estrechamente vinculado al trabajo didáctico. Si ello es así, entonces se pueden poner de relieve los aspectos más interesantes en la realización de la serie. En primer lugar, al centro de una importante producción cinematográfica encontramos a un guionista, lo que coloca en primer plano el proceso de creación como desarrollo narrativo de una idea que, en la mayoría de los casos, tiene una base literaria. Además, esto le otorga un nuevo "cuarto de hora de gloria" al escritor de guiones, y para García Márquez guionista debió representar también la definitiva "salida de la penumbra". En segundo lugar, la filosofía didáctica de la escuela, como aparece en los textos publicados de los talleres de guiones, impulsa la creación colectiva, el trabajo de todos en el desarrollo de las ideas, bajo la guía y supervisión de un profesional que garantice también el contacto con el trabajo concreto, además de la teoría. Por último, si entendemos que la elección de Cuba como sede de la Escuela no se debe únicamente a razones logísticas, queda claro que el esfuerzo de impulsar el cine latinoamericano es concebido como parte de una gran batalla cultural, que se libra también en el ámbito de la creación audiovisual, y para la que se pretende aprovechar y valorizar tanto la historia política como la gran tradición cinematográfica de la isla. Teniendo esto en cuenta, se puede

medir mejor el alcance de los resultados de la “tentación cinematográfica” de Gabriel García Márquez en un sentido mucho más amplio, que, además de valorar la importancia de los guiones en el desarrollo de su universo literario, considere también el rol de la producción, la promoción y la enseñanza, sin reparar únicamente en las dificultades de adaptación a la pantalla de sus obras y de su estilo literario “irriducible” o no transferible.

Es posible verificar lo arriba dicho a través del análisis específico, aunque breve, de uno de los episodios más logrados de la serie: el del colombiano Lisandro Duque Naranjo, titulado *Milagro en Roma*. En esta película, y más aún en el cuento *La santa*, Gabo le dedica un especial homenaje al maestro Cesare Zavattini, precisamente en el momento en que su trabajo cinematográfico alcanza el momento más intenso; y en la estructura de los textos (Nota de prensa, película y cuento) se reflejan también las ideas del autor sobre la creación narrativa, tanto literaria como cinematográfica.

Entre periodismo, cine y literatura

1 – *La larga vida feliz de Margarito Duarte, una “Nota de prensa”*

Al principio tenemos una “Nota de prensa” titulada *La larga vida feliz de Margarito Duarte*¹¹. Esta sirve de argumento para el guión de la película *Milagro en Roma*. Luego un cuento, que lleva por título *La Santa*¹², vuelve sobre el tema, expresando nuevas significaciones. El elemento común a los tres textos es el que se señala en un capítulo de la “Nota de prensa”, *el prodigio*. Veamos cómo se presenta la historia en la “Nota de prensa”.

Antes que nada hay que subrayar la presencia del narrador, el propio García Márquez periodista, que relata unos hechos de los que asegura haber sido testigo directo. Esto produce lo que se puede definir una situación meta-textual, a partir de la cual arranca el relato que a continuación resumimos. El cuerpo de la hija de Margarito Duarte, muerta doce años antes, es encontrado en estado de perfecta conservación. Los vecinos del pueblo de Margarito, testigos del prodigio, deciden cargar con los gastos para que su paisano pueda viajar a Roma para mostrar ante el Vaticano los signos de santidad de la niña. Es en Roma que García Márquez conoce a Margarito, quien durante veinte años y cuatro Papas no abandona por un sólo día sus gestiones para la beatificación de la hija. Hasta aquí llega la historia. El autor se encuentra suspendido en la imposibilidad de concluir su relato, de imaginar un final satisfactorio. Por lo tanto, decide exponerlo dejándolo abierto, es decir relatando un nuevo encuentro con el personaje veinte años más tarde. En el transcurso de este tiempo nada sustancial ha cambiado: Margarito se ha vuelto más viejo y más romano, pero todavía sigue convencido de que logrará al final su intento de santificar a la hija. El

nuevo encuentro le sugiere al autor una reflexión expresamente literaria sobre el tema y el personaje: la dificultad de utilizar una historia cuya conclusión se desconoce. Si enfocamos el análisis sobre la estructura temporal de la Nota, notamos que transcurre a través de tres tiempos. El primero es el tiempo de la narración, el tiempo del nuevo encuentro entre el narrador y el personaje (“la semana pasada”) del que procede el proceso de la memoria y la reflexión meta-textual. El segundo es el tiempo del primer encuentro, veinte años atrás, cuando el prodigio se revela por primera vez ante los ojos del escritor y Margarito empieza su aventura en Roma. El tercer tiempo es el de lo acaecido anteriormente al segundo encuentro, lo relatado por Margarito: la muerte de la esposa y de la hija, el descubrimiento del cuerpo incorrupto, la intervención de los vecinos del pueblo, hasta el viaje a Roma. Cabe añadir un cuarto tiempo: el tiempo de la *santa*, que es un tiempo detenido de una creación cuyo desarrollo no se logra imaginar. Como se puede observar, los que hemos llamado segundo y tercer tiempo son los del relato propiamente dicho, que presenta también una división espacial y geográfica. El espacio colombiano es el de la manifestación del prodigio, y al mismo tiempo el de su interpretación colectiva en el marco de la cultura popular religiosa y católica. El espacio romano, en cambio, es el de la espera y la paciencia, virtud que define a Margarito como el “verdadero santo” de la historia.

2 *Milagro en Roma, La película*

La elección fundamental del guión del filme, dirigido por Lisandro Duque Naranjo, es resolver la trama potencial de la Nota de prensa con un nuevo prodigio, que de hecho anula el primero: la resurrección de la niña. En una entrevista, el director recuerda que la decisión fue del guionista García Márquez, que consideraba el despertar de la niña como el “milagro mayor” y por lo tanto el más apropiado¹³. Como aclara la epígrafe al principio de la cinta – “El amor hace breve la muerte” – se trata de una historia de amor que *neutraliza la muerte*. Tal opción cierra la trama que en la Nota permanecía abierta, y por ello, la reflexión meta-textual ya no es necesaria, ni tampoco la presencia del narrador como personaje. En consecuencia, cambia también la división y distribución de los tiempos.

En esta nueva disposición, el film se divide en dos tiempos, que también corresponden a la división geográfica entre Colombia y Roma. En la primera parte se relata la muerte de Evelia (la hija de Margarito), el prodigio y el viaje de Margarito. En la segunda, Margarito, aunque trata de conseguir un contacto con la burocracia Vaticana, se muestra convencido de que la niña no está muerta. Se establece entonces un conflicto entre el personaje y la embajada colombiana, que planea sacarle provecho político al asunto de

la beatificación organizando un nuevo entierro “triumfal” para Evelia. Más que por la beatificación de la santa, Margarito lucha por resucitarla, por realizar su deseo de que vuelva a vivir.

Muerte y prodigio

La película muestra la muerte de Evelia como un suceso repentino e incruento. Después de jugar a las carreras con el padre hasta su casa, la niña muere entre sus brazos quedándose como dormida. Dos detalles supuestamente insignificantes aparecen en la secuencia inicial de la película: un carrito de helados, que Evelia no llega a alcanzar porque ha sido llamada por el padre, y un pequeño mono mecánico, el último regalo que la niña ha recibido en su vida.

La función de este segundo detalle se manifiesta ya en la escena siguiente, en la vigilia fúnebre que precede el entierro, cuando sin razón aparente el muñeco se pone a andar, revelando algún vínculo secreto con la niña. Margarito lo guarda entonces como recuerdo de la hija, y después del prodigio lo tendrá como reliquia de la pequeña santa.

Con una elipsis de doce años, el film nos lleva a la secuencia del prodigio. Nos encontramos en el cementerio donde ha sido enterrada Evelia. Margarito camina entre la muchedumbre ocupada en desenterrar cuerpos y quemar ramas secas. El escenario tiene algo de paradoja, porque la voz de un cura, amplificadas por altoparlantes, anuncia que los cuerpos de los difuntos cuyos parientes no compran un lugar en el nuevo cementerio parroquial, serán arrojados a fosas comunes. En tal contexto, la representación del prodigio se realiza en tono sublime. En el momento en que Margarito descubre que el cuerpo de la hija ha quedado incorrupto, se levanta un ventarrón de otro mundo, que llama la atención de la gente. Margarito levanta el cuerpo de la niña y lo abraza, quedando de pie entre humos y viento, enfrente de la muchedumbre arrodillada y en actitud de rezo, mientras una voz exclama: “Esto es un milagro, la niña es una santa”. Todo parece remitir a la iconografía católica. Pero ya en la escena siguiente el tono irónico vuelve a aparecer, ya que el cura no pierde la ocasión de declarar que “El Señor demuestra con el prodigio su apoyo a la construcción del nuevo cementerio moderno”.

La contradicción fundamental entre Margarito, feliz por el inesperado reencuentro con la hija, y los actores externos que tratan, de distintas maneras, de apropiarse del milagro, se esboza ya a partir de esta escena. Más adelante vemos entrar en juego la religiosidad popular de los vecinos del pueblo, que desean un nuevo objeto de devoción; y luego las altas jerarquías de la iglesia, representados por un obispo, que al contrario pretenden minimizar los hechos y volver a enterrar a Evelia. La imagen que representa

la decisión colectiva del pueblo de que la niña sea llevada a Roma, una sábana donde cada quien arroja el dinero o los objetos que puede, se mezcla en disolvencia con la del avión donde viaja Margarito, lo que nos introduce en la segunda parte del filme.

Un colombiano en Roma

En la ya citada entrevista, Lisandro Duque Naranjo declara que lo que más le atrajo del argumento de la película fue la posibilidad de tratar el tema de un provinciano de visita a una gran ciudad. El extravío es una de las consecuencias más evidentes de tal situación. En efecto, al llegar a Roma, Margarito no sabe exactamente qué hacer, y decide dejar que la providencia, o mejor dicho, la santa misma, arreglen las cosas a su voluntad. Sin embargo, ahora entra en escena un nuevo actor, la embajada colombiana, que intenta organizar una gran celebración de “la primera santa colombiana”, para distraer a la opinión pública de problemas sociales y políticos más agudos.

Después de haber rehusado el plan y la ayuda de la embajada, Margarito se encuentra solo en la gran urbe eterna. Las tomas de los lugares más representativos del centro de Roma, como el Foro Imperial, el Colosseo, y la gran plaza de San Pedro, junto con los encuadres de las terrazas de la ciudad, vistas desde la casa del amigo de Margarito, el tenor Antonio, son también un homenaje a la ciudad donde Gabo vivió años memorables. A su vez Margarito realiza en este escenario el sueño y el deseo de vivir una vida normal con su hija “casi viva”. En una secuencia animada por las notas de *Una furtiva lacrima (Elisir d'amor* de Donizetti), vemos a Margarito con Evelia en los caballitos, de compras por tiendas de zapatos, de paseo por las calles de la ciudad.

Pero es una felicidad cuyo destino es no durar. De pronto, Margarito descubre que el obispo francés que le había prometido ayuda en contra de las intenciones de la embajada no es sino un estafador, cuyo fin era aprovecharse de la ingenuidad del provinciano; y poco después, la embajada vuelve a pretender el cuerpo de la niña para el entierro, pero ahora con la ayuda de la policía italiana.

La resurrección

En esta situación Margarito parecer no tener ya más opción que entregar el cuerpo de la hija. Pero, para ganar tiempo, acompaña al amigo tenor a la prueba de canto que éste ha estado ensayando durante mucho tiempo. El edificio donde se realiza la prueba se encuentra en la céntrica y hermosa

Plaza Navona. Aquí vemos a un grupo de niños jugando con una pelota, pateándola hacia arriba. La elevación del balón acompaña el movimiento de la cámara hacia una de las ventanas del edificio, que luego vemos, en la toma siguiente, desde el interior de la sala donde Antonio canta las notas de *Una furtiva lacrima*. Margarito empieza a fijar su mirada sobre la ventana, con actitud concentrada, y de repente el vidrio estalla. Todos los presentes piensan en la leyenda de Caruso, que según se cuenta había roto los vidrios de la Scala de Milán con la fuerza de su voz, así que aplauden al hecho extraordinario, creyendo que se debe a la voz de Antonio. Sólo él se da cuenta que no es así, sino que el prodigio es obra de Margarito. El personaje aparece en encuadre de primer plano, delante de una gran ventana en forma de arco, rodeado de luz blanca, y se escucha en *off* la voz del amigo que exclama: “esto es un milagro suyo, Margarito. ¡Aquí el único santo es usted!”.

De esta manera Margarito revela una increíble fuerza interior, capaz de provocar fenómenos más allá de lo normal, y por ello con “el poder” de resolver la situación. De vuelta a casa, se dirige directamente a Evelia, y le ordena y ruega que se despierte. En ese mismo instante, el secretario de la embajada, acompañado por dos agentes de la policía, toca la puerta pidiendo el cuerpo de la niña. Es el momento de mayor tensión dramática del guión, precisamente cuando debe ocurrir el segundo milagro. Otro ventarrón muy fuerte entra en el cuarto por la ventana, haciendo revolotear las cortinas blancas; el mono de cuerdas se pone otra vez a andar por su cuenta, y Evelia despierta de su largo sueño. La música de *Alleluja* de Hendel eleva el tono de la escena, Evelia despierta de su largo sueño. La música de *Alleluja* de Hendel eleva el tono de la escena, en el momento del nuevo abrazo entre padre e hija. Pero ya en la escena siguiente los dos salen del apartamento con aire muy normal, bajo la mirada perpleja y asombrada de los agentes y del secretario de la embajada, para salir a la calle y comprar un helado, último deseo de la niña antes de su muerte. De tal forma, el guión termina regresando a la situación inicial, y la trama adquiere un sentido circular. Los doce años transcurridos entre los dos prodigios se disuelven con el gesto de comprar por fin un helado, y el tiempo suspendido de la creación finaliza, ya que ha encontrado la solución de su historia.

Milagro en Roma resulta interesante en cuanto transposición del mundo garcíaamarquino al cine, sobretodo por el tratamiento de los elementos prodigiosos o fantásticos, puntualmente colocados en el mismo plano de lo cotidiano y lo normal, según una de las características más típicas del autor. El descubrimiento del cadáver incorrupto sirve de pretexto al cura para la promoción de su proyecto de nuevo cementerio. Cuando Margarito rompe la ventana con la fuerza de su desesperación, todos aplauden y felicitan al tenor por su voz. El despertar, (o la resurrección) de Evelia tiene tono de milagro sólo hasta que la niña consigue por fin su helado tan deseado. Pero

esto ya estaba cifrado en el título, *Milagro en Roma*, que alude precisamente a una de las obras más discutidas, y más hermosas de Zavattini, *Miracolo a Milano*, donde lo fantástico y lo realístico se mezclan de manera sorprendente, abriendo nuevos e inesperados cauces a las posibilidades de la imaginación.

3 – *La santa*, el cuento

La edición de los *Doce cuentos peregrinos* aparece en 1992, pero el cuento *La santa* lleva la fecha de agosto del '81, fecha muy cercana a la de la Nota de prensa, que se publicó en septiembre del mismo año. Entre las dos fechas ('81 y '92), está la realización de la película. De alguna manera, entonces, el cuento *La santa* parece haber sido concebido antes de la película, pero publicado después. De hecho el cuento es algo así como una versión ampliada de la Nota de prensa (con la inserción de episodios relatados en otra Nota de prensa, titulada *Roma en verano*), donde la reflexión meta-textual que ya observamos en aquélla, remite también al proceso de creación de la película. Veamos en qué sentido.

En el cuento encontramos nuevamente a García Márquez como narrador y personaje, testigo presencial de las aventuras de Margarito, y protagonista de sus propias aventuras con el amigo tenor y otros artistas. Nuevamente tenemos también la división temporal de la Nota de prensa: el tiempo del primer encuentro, el del segundo encuentro veinte años después (que es también el de la narración), el relato de los hechos pasados, y el tiempo suspendido de la santa. Pero cada uno de estos resulta ampliado y desarrollado con mayores detalles. El primero, como tiempo *recordado* de las aventuras, es un espacio de gozo y alegría, y se refiere a la temporada feliz que vivió Gabo en Roma, entre otras cosas asistiendo a la escuela de cine de la capital italiana. El segundo, el tiempo *del recuerdo*, es al contrario un tiempo de decadencia, de vejez, donde no sólo los hombres han envejecido, sino la alegría de la ciudad y el espíritu de las cosas se ha perdido, tal vez para siempre. Lo único que no se ha corrompido es el cuerpo de la niña y la paciencia de Margarito, ya que “los santos viven en su propio tiempo”. El proceso de creación, que en la Nota de prensa se encontraba suspendido al igual que el estado vegetativo de la niña, es presentado aquí en fase de desarrollo e ideación, gracias a la intuición de un genio.

El truco del cuento, por así decir, es el de presentar el prodigio, o mejor dicho, la existencia portentosa de la santa y de Margarito, en el contexto de la vida cotidiana de Gabo y de sus amigos, jugando con las varias posibilidades que ofrece este contacto de elementos tan desiguales. Por ejemplo, cuando los amigos de Margarito piensan ofrecerle una hora de distracción con una prostituta, en lugar de dedicarse a los placeres del sexo, a Margarito se le ocurre enseñarle a la mujer el cuerpo de su hija. “Mi si gelò il culo”, diría

la chica en italiano, que salió corriendo por los pasillos de la casa, provocando el pánico de la dueña de la pensión quien la confundió con el fantasma de una mujer muerta años atrás por manos de un oficial alemán. A partir del prodigio se genera así una escena de comedia.

Pero el resultado más interesante es el que ocurre cuando Margarito se topa con Gabo y su grupo de amigos artistas reunidos en una “trattoria” romana, y les muestra el cadáver incorrupto, que no deja de llevar consigo un sólo instante. Después del asombro inicial, y de las reacciones de conmoción religiosa de cocineras y camareros, el grupo empieza a discutir del asunto y de cómo aprovecharlo artísticamente. La idea no apunta a una novela, como en la Nota de prensa, sino a una película. El problema que se plantea el grupo de amigos en el cuento es el mismo que se plantearían muchos años después los alumnos de la Escuela de San Antonio de los Baños: cómo desarrollar el guión de una película a partir de una idea o de una situación, y sobretodo cómo encontrarle conclusión a una historia difícil. La comparación no debe considerarse inoportuna por el hecho de encontrarse los personajes del cuento en una “trattoria” romana, ya que también en la EICTV resultan muy importantes los momentos de reunión y discusión fuera de las aulas, como nos informa Edmundo Aray en la ya citada entrevista¹⁴. Además, así como en la escuela el trabajo colectivo se realiza bajo la supervisión de un maestro (por ejemplo García Márquez en los talleres de guión), en el cuento los personajes recurren a la ayuda del que en este caso podríamos llamar el “maestro de maestros”, Cesare Zavattini.

Sin embargo, al ver a la santa, lo único que logra expresar Zavattini es un perplejo “Ammazza!”, despidiéndose del grupo de jóvenes sin más explicaciones que su convicción de que la historia no sirve, porque nadie creería en lo que se encuentra ahora antes sus ojos. La paradoja parece confirmar la opinión de Gabo en la “Nota de prensa”: que se trata de un relato que sólo se puede concluir con una reflexión sobre su imposibilidad de concluirse. Pero afortunadamente se trata de una dificultad momentánea, y la solución ya está en el aire.

Zavattini vuelve a llamar a los muchachos al cabo de un rato, para exponerles el guión completo de la película, que únicamente necesita que Margarito resucite a la niña. De tal forma, García Márquez le rinde un excepcional homenaje a su maestro, prácticamente atribuyéndole la redacción y la invención de la película ya editada, o por lo menos, la solución fundamental que durante mucho tiempo le había faltado.

Además de esto, en el momento en que Zavattini explica su idea de guión basada en la resurrección final de la niña, Gabo le pregunta si eso tendría que suceder “en la vida o en la película”. Zavattini entonces responde pensativo que Margarito debería intentarlo, “en la vida”. Pero interviene el griego Lakis, protestando que de todas formas para él la historia resulta increíble. La respuesta de Zavattini profundiza todavía más la situación meta-textual

a la que nos la llevado el cuento, declarando que lo que más le fastidia de los estalinistas es que no pueden creer en “la realidad”. Los planos de ficción y realidad, ya bastante confundidos, terminan por fundirse en un juego de espejos sin fin, ya que Zavattini define “realidad”, la invención de un guión que acaba de exponer, y esto desde un cuento de García Márquez, es decir desde una ficción.

Podemos ensayar una hipótesis sobre la importancia que adquieren en el cuento las dimensiones del recuerdo y la nostalgia. En efecto, el espacio de tiempo que separa los acontecimientos relatados de la redacción del texto es de más de veinte años, si tomamos en cuenta la fecha de 1981, pero si consideramos la publicación de los *Doce cuentos peregrinos*, se trata de más de cuarenta años. Por ello, lo que se narra aparece filtrado por la memoria, es de alguna manera una invención de la memoria. Cuando García Márquez vuelve a Roma, y ya nadie recuerda ni siquiera quién es Zavattini, con amargura cae en la cuenta de que el tiempo ha pasado y lo ha cambiado todo, que aquel mundo de sueños y recuerdos se ha perdido para siempre. El recuerdo, el sueño y la invención se identifican entre sí, y representan esa *otra realidad* en la que “los estalinistas” no pueden creer: la realidad de la imaginación. Realidad que corre el riesgo de extraviarse por el paso del tiempo y el olvido, por la falta de nuevos sueños que la alimenten.

El cuento *La santa*, explica así el sentido de la película *Milagro en Roma*, como homenaje a Zavattini y como intento de realizar un cine que, sin ser experimental o de vanguardia, pueda representar la libertad de la imaginación, y el impulso y la constancia necesarios para perseguir sueños. Pero sobretodo, es un ejemplo de lo que puede aportar el esfuerzo colectivo en la creación; y más aún, es la realización concreta, entre otras muchas, del sueño que se ha vuelto realidad: el de una Fundación que impulsa y sostiene el cine latinoamericano en todas sus necesidades, y el de una Escuela que sigue promoviendo, desde Cuba, la formación de jóvenes profesionales del cine, libres de las imposiciones culturales dominantes. Para seguir apostándole a un *nuevo cine latinoamericano*.

NOTAS

- 1 Eduardo García Aguilar, *La tentación cinematográfica de G. García Márquez*, Universidad Nacional Autónoma de México/Filmoteca de la UNAM, México, 1984, pp. 99-105.
- 2 Paulo Antonio Paraguaná, *Arturo Ripstein*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 54.
- 3 *Ibidem*, pp. 55-56.
- 4 Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, Mapa ediciones – Conaculta – Universidad de Guadalajara, México, 1998, p. 266.
- 5 Alessandro Rocco, *Cinema e tragedia: l'Edipo Re in due sceneggiature di Gabriel García Márquez*, en *Annali di Ca' Foscari*, XLII, 1-2, 2003, Università di Venezia. *Eréndira e Un señor muy viejo, due favole per il cinema de Gabriel García Márquez*, en *Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, Anno 2003.
- 6 Perez Tomás Turrent, *Luis Alcoriza* Semana de cine iberoamericano, Huelva, 1978, p. 77.
- 7 Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 1994, pp. 197-205
- 8 Sobre la Escuela y la Fundación pueden consultarse las páginas oficiales en la red. www.cinelatinoamericana.org.
- 9 Entrevista realizada por Victoria Ciaffone y Marcelo Páez en el Agosto del 2001. Publicada en www.otrocampo.com.
- 10 Gabriel García Márquez, *Me alquilo para soñar*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1997. Otras publicaciones de los talleres de guión son: *Cómo se cuenta un cuento*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1996. *La Bendita Manía de contar*, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Ollero & Ramos, San Antonio de los Baños (Cuba) – Madrid, 1998.
- 11 Gabriel García Márquez, *Notas de prensa, 1980-1984*, Mondadori, Madrid, 1991.
- 12 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1992.
- 13 Luciano Castillo, *Con Lisandro Duque, el milagrero de Bogotá*, en *Con la locura de los sentidos. Entrevista a cineastas latinoamericanos*, Colección Artesiete, Buenos Aires 1994, pp. 13-22.
- 14 Dice así Edmundo Aray en la entrevista: “No es lo mismo un aula que un café. Pero también el café, también el comedor, los pasillos, las galerías, las habitaciones, los departamentos son lugares de enseñanza, son aulas de la Escuela”.

**LUISA FUTORANSKY:
MIGRACIONES DE LA PALABRA POÉTICA**

Rossana Nofal
Universidad Nacional de Tucumán - CONICET

escribo en relación a nuestros secretos
a la porción de lo indecible y la fragilidad de la memoria

Luisa Futoransky

Desde hace un tiempo intento leer en los testimonios de la última dictadura argentina, las formas que toman las figuraciones subjetivas y descubrir, por momentos imaginar y hasta inventar, los climas y los lugares que permitieron la construcción de una utopía revolucionaria en el país. Pasiones y deseos se unen en esta búsqueda incansable de personajes que cuentan los restos de estas fulguraciones. Estos ejercicios de lectura se vuelven, por momentos, imposibles.

Uno de los primeros asedios a esta insistencia significó encontrarme con la novela de Luisa Futoransky *Son cuentos chinos*, un “caso” de exilio. Había, en ese tiempo, una imperiosa restricción en la búsqueda de objetos. El fragmento y el detalle se erigían en totalidades pretenciosas en el momento de dar cuenta de un todo ampuloso e inexistente. Al permanecer en el orden de lo que me parece admisible en un código académico, es decir, en el orden de mis propios prejuicios, me equivoco constantemente al elegir los senderos y sus límites. Lo que sigue no es un análisis de poemas o la aplicación de un método implacable de comentarios de significantes. Es una lectura y un recorrido por la experiencia que generó la escritura. Una línea de entrada, o, al menos, así lo espero.

Frente a tantas verdades y palabras totalizadoras del género testimonio, la errancia se ha convertido en una posición posible y fascinante de

enunciación crítica. Uno aquí las obsesiones personales y la necesidad de iluminar otras zonas de la escritura más próximas a la literatura. La ambigüedad de las definiciones como un elemento decisivo de autofiguración de la poesía de Luisa Futoransky, convoca nuevamente mi mirada mientras me empeño en seguir las pistas de una revolución fracasada. La inscripción narrativa del exilio y la desaparición de las personas puede ser leída como la tentativa de una generación en agonía para proteger su pasado y el paso de la historia pero es también un modo de pensar un espejo que permite a los sobrevivientes de la dictadura la pervivencia de la ilusión del pasado en el discurso de la ficción.

El corpus que sigue se organiza en función del relato de una autobiografía figurada, fragmentaria mirada de los recuerdos de distintos viajes y sus marcas. A propósito de los espejos y la inscripción de esta metáfora en los relatos del género, el sujeto poético de Luisa Futoransky se apropia de distintos trajes melancólicos para borrar la representación masculina que la asedia y establecer nuevos límites. Se trata de un sujeto en constante migración; desde la primera salida a finales de los años '60, Futoransky se siente expulsada del territorio de su patria; después de un exilio, primero en Tokio y después en Pekín, se radica en París donde vive desde 1981. La lógica del exceso que marca su escritura es el signo más importante de su voluntad de resistencia. Entre los extremos de lo mínimo y lo excesivo se inscribe un sujeto fisurado para el que la letra se convierte en una morada acogedora y única.

Futoransky define la escritura como un hacer que demanda de quien lo ejerce “la paciencia de entomólogo, la displicencia de un dandy y la febrilidad del buscador de oro”. En esta enumeración une la idea del *estofado* en tanto adorno y palabra engalanada con el oficio del entomólogo, dos elementos extraños para definir, a modo de cierre, un poema como “la más frágil transparencia nupcial”. Este recorte nos retiene en el carácter casi escandaloso de la exposición de la banalidad, de lo superficial. A la vez que introduce así todos los riesgos. El primer elemento de este binomio remite a las cocinas, a los guisos, a los olores mezclados de aceite, ajo, cebolla y varias especias... todo cocido a fuego lento para que no se pierdan los aromas. El segundo elemento apela a esa parte de la zoología que se ocupa de los insectos, de lo mínimo, de los que casi no se ven ni se oyen. Las manos que hacen estofados y poesías y los mundos acuáticos, los peces y sus diferentes mares son dos temas recurrentes en sus construcciones.

Arte poética

El pescador conoce de aparejos, sedales, tanzas,
cañas, anzuelos y plumadas.
El pescador sabe tirar al agua
las palabras que no sirven.

Futoransky habita en las palabras que conquista para sí y en el secreto de las que desecha “porque no sirven”. Opera sobre ellas con cuidado. Busca distintas metáforas para dar cuenta de su trabajo. El sujeto poético es, fundamentalmente, un sujeto inmigrante, despojado de las certezas de una permanencia e invadido por el recuerdo de un punto de origen, sus marcas y sus pesadillas. El mundo se ha convertido en un caos, sólo la escritura permanece en el lugar de las raíces, en el lugar de los significados subterráneos. Es en lo minúsculo en donde se funda la idea de lo múltiple y sus distintos eslabones absolutamente heterogéneos.

La coleccionista (...)

Con la insensatez propia de los coleccionistas atesorar ciudades, qué digo, países enteros que no existen. (...)

Curioso, fuerza es de admitir, este vicio de atesorar ciudades que no existen.

Mi última y flamante adquisición, la benjamina niña de mis ojos: hasta en París, donde es obvio que estoy de paso, con unos pagarés rancios de otra vida, me agenció un islote.

El sujeto poético vive un pasado sin integrarlo al presente, su escritura está dominada por el recuerdo que no se puede controlar. Involuntariamente se condena a sí misma a la angustia sin remedio de un deambular eterno. Muy cercana a la conmemoración obsesiva del pasado y de sus líneas de una huida, construye un culto a la memoria de una ciudad que aparece como su otra más ingrata: la ciudad de Buenos Aires.

El tejido de la ciudad arrogante se compone de al menos tres elementos: cuerpo, lengua y escritura. Frente a la enemiga constante construye una poética temeraria con la que se la interpela para hostigarla, amonestarla y desenmascarar su soberbia. Una voz de propaganda, de orden y, fundamentalmente exterior, abre una herida en lo concreto de un cuerpo que se excluye y rechaza el mito encubridor de una ciudad – sujeto fascinado por su integridad y su superioridad que la nombrará de nuevo. La arrogancia es la razón de territorio y de sus habitantes, “un ingenuo, un loco, un guerrero / un fanático, un ambicioso, o todos ellos juntos / alguien con todos y más de estos defectos y virtudes / erigirá un fortín en el desierto / y te llamará de alguna nueva o vieja manera / *buenos aires*”. Un yo de subjetividades escindidas apela a su máxima violencia para exigir rupturas y revelar en “una noche sin espejos” la violencia con que ha sido reprimida y exiliada, condenada a una perpetua situación de extranjería.

Libertad y agresión son razones que la lógica poética imprime a las palabras para forzarlas a huir de donde se siente prisioneras: un cuerpo, una ciudad, un país, un cuarto, una familia. Para escapar de la proximidad de la opresión, fomenta la distancia espacial. La posición de lejanía convierte al poema en un punto imperceptible. Hay un acercamiento casi excesivo a la

oralidad; la poesía se vuelve tan secreta como los menajes deslizados por debajo de una puerta, ya sea para imaginar el peligro, ya sea para conjurarlo. Lo que le interesa a Futoransky es una materia sonora intensa, un sonido musical desterritorializado y sin Estado. Su voz es casi un grito que se escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla.

probable olvido de Itaca

Las pequeñas historias, los lugares, rostros y olores
se asesinan, los unos a los otros.
Un país se te encima al de ayer,
un rasguño puede escamotearte la gran cicatriz.
La palabra, entonces, suele convertirse
en un vicio vergonzante de soledad.
¡Y qué te resta, luego de tanta frágil arrogancia!
Descubriste el vacío en todo vértigo
y sin inmutarte cargas el sino que te corresponde:
tu sitio, ya lo sabes:
partió cuando llegaste.

Como Ulises, Futoransky decide marcharse cuanto antes de Troya y no llegar a ninguna parte. En la tormenta terrible de la dictadura argentina pierde el rumbo, en cierta forma sale del mundo conocido y entra en otro más allá. El país de los lotófagos y la metáfora de lo que le espera: el reino del olvido y la voluntad de reponer lo borrado con las nóminas de lo que estaba y no debió estar. Rasguño y cicatriz, resta y arrogancia, partida y llegada son dicotomías perturbantes. La palabra, en tanto “vicio vergonzante de soledad” remite a dos posiciones, a dos formas del contenido: la cabeza erguida y la cabeza agacha, el *fatum* y la derrota.

Hablo de una sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena de significados tradicionales. En Futoransky no hay una vuelta a una lengua madre sino una toma del poder de la palabra en una lengua dominante para operar desde allí la multiplicidad de la política. Con el francés y su oficio de traductora, logra una estabilidad que se desarticula frente a los eslabones de la enunciación micropolítica del campo social. Los escenarios cambian, pero su lector ideal vive y piensa en Buenos Aires. La ciudad es el espacio semiótico que conjuga distintos actos lingüísticos y significados; no existe una universalidad en el lenguaje sino una ruptura constante con las cadenas de significados de existencia cotidiana. Esto es particularmente significativo en la lógica con la que construye *Nóminas*. Lo cotidiano provoca el recuerdo de lo político y la experiencia de los límites más inmorales del peronismo que ocupa el territorio de la lengua materna: “*alpargatas sí libros no, y haga patria mate un judío*”.¹

Los enunciados escritos en una pared, con un alquitrán, simulan el tatuaje en los cuerpos de un campo de concentración y determinan las limitaciones ideológicas de un ámbito expulsor. Las memorias en conflicto

se entrecruzan y dibujan cuadrículas en las que el sujeto poético lucha constantemente para abrir y extender sus límites. Las palabras incompletas, los huecos, los vacíos y los silencios constituyen una casa-prisión del lenguaje, vinculado, en la poesía de Futoransky, a la historia de una residencia en la lengua materna. El primer exilio en la China comunista la enfrenta con la imposibilidad de entender una lengua radicalmente otra.

Rodeada de fantasmas y exorcismos es en el lenguaje del poema y su particular economía en donde construye una teoría de la diferencia. Desde un centro provisorio en un mundo escriturario, su voz arma colecciones de seres humanos dotados de un lenguaje común. Pero sucede que la mayor parte de ellos han desaparecido y los sobrevivientes rara vez hablan de sus silencios. Cuando lo hacen, su testimonio se refiere solamente a una ínfima parte de la situación.

La torpeza y la situación de extranjería introducen en el sujeto poético una línea heterogénea en posición de ruptura.² Es inútil conocer el destino de las asociaciones o interpretar en términos “esto quiere decir aquello”. El fantasma es imposible de traducir y está implícito en los principios que se ocultan: mezclas y debilidades. El autorretrato se arma con oposiciones binarias que construyen un cuerpo saturado de imágenes literarias y arquetipos imaginarios de historieta. Con la acumulación de mascaradas se quiebra una estructura unívoca y se inscribe la diferencia en el cuerpo y en los significados.

reseña

Soy de otra parte, otro cuerpo

otro golfo

Para que me entiendan para que no me entiendan demasiado, escribo

Por atajos y disgresiones.

A mano limpia. A campo traviesa.

Vivo por circunloquios, espirales, pidiendo disculpas, permiso. Demasiado.

tropiezo, desentono, me repito, adiciono prótesis, me encorvo,

heteróclita, minuciosa, descuidada, descartando a manotazos, boqueando,

con

notas a pie de página

inverificables.

Desenraizada como un tronco de plátano, a merced de la borrasca, puro cráter,

Pura fragilidad, nunca supe echar raíces pero voy

Poniéndome en escena, fuera de foco, por lente cóncavo, convexo

nunca el del arcoiris nunca el amor correspondido menos furtivo.

El mínimo denominador común del dolor es universal y su raíz cuadrada

esta

Nuez, este rubí, que aún alumbra, soberbio, secreto, la pluma

de mi mano.

Ser de otra parte, otro cuerpo, otro golfo. Estar en el lugar equivocado, constantemente desplazado. Circular por los atajos, sin linealidades, de

contrabando, en guerra con el exterior, sin raíces, sin totalidades, sin unidad de sentido. El corrimiento y la borradura constante de las fronteras construyen un sujeto poético cuya voluntad es la de diferenciarse constantemente. El deseo pasa por las posiciones que no son y por sus estados, sigue las líneas de las formas que operan por la negación de la ley del padre. Es la foto deslizada, el retrato de una especie totalmente diferente.

En el escenario del suicidio posible, las balas están aparte, cuestionando, amenazando el instinto vital³. En el trayecto, la imagen de las manos se agranda hasta el absurdo. El revólver del padre, desmesurado y al alcance de su mano adolescente se proyecta sobre el mapa geográfico, histórico y político. Es con su recuerdo donde se lleva a cabo una batalla totalmente diferente, esta vez entre la vida y la muerte. La poesía transita los caminos de un espacio político en el que lucha también contra un sistema de representación. “Extranjera sin remedio”, la poesía apela a la cita, con su fuerza parcelaria que si bien destruye de antemano el texto de donde fue arrancada, exalta un fragmento, sin texto ni contexto, sonoramente citable.

En “Manitas y tortitas” escribe una de las páginas más importantes de su obra; el poema se puede considerar tanto una declaración autobiográfica como un programa estético. Desde el lugar más extremo se permite la visible representación del deseo: “Yo quiero ser papel secante para leer del revés las verdaderas intenciones de su mano” e invita a pensar en las condiciones existencia de una escritura de mujer definida por dos imágenes paradigmáticas del género sexual: las manos y las tetas. Desde allí se desplaza a otra construcción de sujeto cuyo mayor desafío es, quizás, la recreación de un mandato del inventar un lenguaje que no sea opresor, un lenguaje que no deje sin habla, que no espante, que no clausure. Un “papel” que sea capaz de soltar las amarras para el viaje infinito por territorios diferentes, siempre distintos del punto inicial. Un lenguaje capaz de ubicarla en un territorio de fronteras, en donde no se borre la identidad primera, pero donde tampoco se asuma la del lugar de abandono en el que está.

La poesía de Futoransky se escribe siempre desde una nación que no le es propia; desde allí avanza, con *mano propia*, con *mano fértil* hacia una forma de imperialismo, hacia la “Villa Imperial de Potosí”, poema de 1962 que inaugura la antología del Fondo Nacional de las Artes. “Este apartado de andamiajes extranjeros / me ha agotado hasta el dolor. (...) Aquí / La Comedia y la Cena / son rituales / sin apóstoles posibles.”

Cuáles son las otras partes, los otros cuerpos, los otros golfos y los otros imperios. Frente al vértigo de las indefiniciones se define como un sujeto descentrado. Incansable coleccionista de fotos instantáneas imagina momentos de eternidad donde la mano teje los poemas y diseña la escritura. La cultura occidental y sus cultores: el Dante y Da Vinci pierden su irreductible autoridad frente a las ruinas de otro imperio, los rituales no encuentran apóstoles ni controles. La narración de la constante posición de extranjería introduce un punto de vista, una experiencia y una conciencia

que se oponen al tejido de una visión única a la vez que viola las ficciones serenas de los mundos narrativos. Villa imperial de Potosí, en tanto poética de las ruinas y el desgano ocupa el lugar de la apertura. Es la pintura del gran cementerio de una aventura colectiva. A este sentimiento íntimo de la derrota histórica le suma la construcción de una subjetividad enfrentada a los mayores. “Fui rica y bella en Trujillo / – esa ciudad de mancos y de cojos, / – estigmatizada quizá, por la crueldad de sus mayores – / fue rica y bella en Trujillo.”

El triunfo, la gloria, las posiciones heroicas, el amor correspondido son opuestos irreconciliables en su escritura y no le corresponden a su cuerpo; paradójicamente no hay nada que le sea tan extraño. A la visión del mundo en ruina se le suma una visión de sí misma en guerra permanente.

La enana

Muy tarde comprendí que uno no sólo no crece más, sino que se encoge, no de hombros, sino de todo. Alguien que no me había visto cierto tiempo me dijo: – Pensé que eras mucho más alta. Después, empecé a tener que ponerme en puntas de pie para poder asir cosas que antes tomaba normalmente. Ahora vivo en el respiradero del zócalo. Ver el mundo de abajo. Cómo alcanzar, las nubes, la mesa, lo esquivo de tu boca.

Las secretas fulguraciones del deseo están en lo que no se alcanza en lo imposible de la boca de un otro que no se nombra. Futoransky es precursora de un estilo, corriendo fuera de sí misma, delante de su propio cuerpo, cuando llega a algún territorio, ya pasó el tiempo o se interrumpió la sucesión de los acontecimientos. El desafío al que se enfrenta es nada menos que el de reinventar el lenguaje, hablar no sólo en contra sino fuera de la estructura falocéntrica y especular, de establecer un discurso cuya condición no sea definida como falta o carencia frente a un lenguaje masculino. En este sentido es altamente política e innovadora en las formas del género y en su estilo. Su sujeto poético no se escribe sólo desde el cuerpo sino desde el territorio corporal de la inteligencia. Desde allí inscribe las fisuras y convive mal, de manera violenta, con un cuerpo que también la es ajeno. Su desafío es el de habitar en una nación que no le es propia y en un cuerpo que le es ajeno. Lo que hubiera podido ser una colección de fotos, una narración de viajera incansable en países extranjeros se transforma en la escritura de una exposición de cicatrices.

El espacio deseado y rechazado, siempre ingrato, es, en su poesía, una ciudad de Buenos Aires que pierde su identidad primigenia para convertirse en un texto sin artificios, en una enciclopedia de exotismos y en un campo de luchas constantes. Imagina una escritura en su máxima violencia para lograr la ruptura y los amuletos en forma de manos para librar la batalla. Lo que perturba el orden poético es la pura, simple e irresistible descripción monumental de las fisuras de un sujeto migrante.

NOTAS

1 *cosas que no tenían que haber estado cuando nació pero estaban, algunas vinieron poco después*

El cuarteto

1 hitler

2 stalin

3 benito

4 franco

la/s imprudentes amante/s de papá

celos para siempre porque no me avisaron que iba a tener un hermano que mamá apodó "El Mesías" en idish

Moshiaj

la muerte de mi abuelo

el agua helada de la bomba

shh miedo a que te denuncien por decir lo que pensabas

¿qué podía pensar una nena de cinco años que ni siquiera sabía que los reyes eran los padres?

papá la llevó una sola vez a una manif y la gente gritaba *Perón Perón muera*

otra vez la llevó a la cancha de Independiente, en Avellaneda y la gente aullaba mucho cosas que eran muy feas, parecía, le dijo que no las repitiera, una le quedó, por lo extraña: ¡amamantado a leche de burra! (sic)

Independiente perdió y su tío se comió el carnet del club, y hace mucho que no está, recuerda

En un paredón de la estación Avenida Lynch que veía todos los días desde la ventanilla del tranvía Lacroze escrito con alquitrán que tengo tatuado hasta ahora decía, en letra de imprenta: *alpargatas sí libros no, y haga patria mate un judío*, lo vi por la luz que me alumbra

2 **Autora en el campus**

Con torpeza, hurga en la analogía de los rostros

– extranjera sin remedio –

apara asirse a algo que en forma lejana se asemeje a una raíz:

recuerda así las pruebas en el vaso rodeado por papel secante humedecido donde por fin el poroto germinaba;

pero jamás volverá a poseer como estado civil el de estudiante

apenas, con un poco de suerte,

podría convertirse en entomóloga

que atraviesa los parques

– según puede observarse en la calcomanía –

con su largo, desorbitado vestido de plumas de faisán o de avestruz

su cazamariposas

y una boquilla humeante entre los dedos

porque tal vez su encanto resida en extraer el mayor partido posible

de la extraña mezcla de sus debilidades:
 tan absurda como su apariencia de personaje de Hawthorne, George Sand
 vampiresa de historieta
 y testaruda aventurera del azar.

3 ¿por qué papá dejaría al alcance de mi mano hacia comienzos de mi pubertad un revólver? Por las tardes, cuando sola, en vez de hacer los deberes, yo me entretenía haciendo girar el tambor y gatillando. Las balas estaban aparte. Un fuerte instinto vital me impide aún unir la realidad con el terrible deseo.

Slow

Lo más atroz de la infancia es la sumisión
 Casi al filo de lo irreparable.

OBRAS CITADAS

- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Rizoma*. 1996. México: Coyoacán.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1998. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Futoransky, Luisa. 1996. *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____. 2000. *París desvelos y quebrantos*. New York: Pen Press.
- Schwartz, Marcy, *Writing Paris. Urban Topographies of desire in contemporary Latin American Fiction*. 1999. Albany: State University of New York.

**LIBRO DE NAVÍOS Y BORRASCAS DE DANIEL MOYANO:
EL EXILIO Y SU INTERPRETACIÓN “TITIRITEADA”
DE LA HISTORIA ARGENTINA**

Carlos Hernán Sosa
Universidad Nacional de Salta

“Rauch: (...) Primero mataremos a Dorrego, de eso no cabe ya ninguna duda; casi inmediatamente, a sus parientes más próximos; después a sus tíos, si los tiene; enseguida, a sus amigos; y casi al mismo tiempo, a los que dicen no conocerlo. Después, ya veremos: el viaje es largo y habrá tiempo para todo y para todos, ¿me entienden?”

Daniel Moyano, *Libro de navíos y borrascas*

I

Una de las obsesiones omnipresentes en la literatura argentina, desde cualquiera de sus discutibles y refundables orígenes, es la presencia de nuestra historia, a través de la recuperación de episodios y personajes específicos o desde la recurrencia de temáticas ceñidas a algunas experiencias traumáticas de nuestros avatares sociohistóricos.

A lo largo del siglo XX, se consolidaron las formas y aumentaron las perspectivas que algunos antecedentes, como es el caso de la narrativa histórica romántica, ya habían delineado en su preocupación por elaborar lecturas de la historia reciente desde mediados del siglo XIX. Por otra parte, el siglo XX aportó además un número generoso de textos, provenientes del terreno de la

historiografía argentina, que postulaban una versión renovada de los procesos históricos. Una matriz generadora de estas nuevas lecturas fue precisamente el revisionismo historiográfico,¹ que desde algunas obras pioneras, ya desde fines del siglo XIX, y con las sucesivas generaciones y múltiples perspectivas posteriores (la nacionalista, la católica, la populista, la izquierda setentista, etc.) habría de apostar por nuevas interpretaciones sobre el pasado nacional, enmarcadas en una deliberada oposición a la tradición historiográfica liberal.

Estas nuevas formas de concebir los procesos sociohistóricos, de redefinir problemas, acercar metodologías más idóneas, profesionalizar el oficio del historiador y en definitiva “tramar” discursivamente – en la acepción asignada por Hyden White –² otras versiones de la historia argentina, constituyeron un reservorio apto y de consulta sostenida para las coetáneas manipulaciones que, en el terreno de la utilización ficcional del elemento histórico, estaba ensayando simultáneamente la literatura argentina.

Por todo ello, desde ciertas intersecciones y bajo este común acuerdo de formular nuevas representaciones del pasado, la literatura problematizó, convalidó y estableció disidencias con algunos de los tópicos que habrían de organizar esa genealogía de marchas y de contramarchas durante los sucesivos análisis de las líneas del revisionismo.

Precisamente, dentro de estos nuevos modos de “tramar” la historia argentina, uno de los lugares de redefinición constante ha sido la figura del caudillo y los inconvenientes centrífugos que su accionar desordena: la participación popular, las fricciones con la legislación y las prácticas políticas e institucionales, la legitimidad del poder, etc. Tomando en consideración estas particularidades, nos interesaría detenernos, específicamente en esta oportunidad, en el tratamiento que sufrió la figura de uno de ellos: el coronel Manuel Dorrego.

II

La figura de Dorrego dio pábulo para la revisión de una rica gama de aspectos centrales que convergían provechosamente en su persona: una de las versiones posibles del federalismo (la de manual doctrinario norteamericano, dirán los más críticos; la más integradora y moderada dirán los reivindicadores), la participación del militar en el poder político (de allí su estimación prototípica, para atisbar en su contorno las figuras de otros militares argentinos arribados al poder con posterioridad), la “defensa” de un proyecto político por el cual se entrega (o se martiriza) la propia vida, etc.³

Desde comienzos del siglo XX, en el terreno literario y desde las miradas que cada género posibilitaba – sobre todo el teatro y la novela –, la representación de Dorrego y la serie de detonantes y consecuencias de su fusilamiento, en el pueblo bonaerense de Navarro a finales del año 1828,

entretejió prolíficamente una serie de lecturas e imágenes. El *Dorrego* (1909) de David Peña, *El gaucho de Los Cerrillos* (1930) de Manuel Gálvez, el *Dorrego* (1974) de David Viñas, *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano, *Una chaqueta para morir* (1988) de Pedro Orgambide, constituyen parte del corpus literario que focalizó en el personaje y arriesgó interpretaciones históricas, munido muchas veces con las nuevas gafas del revisionismo y con las urgencias insistentes de cada presente, que fomentaron oblicuas consideraciones refractarias del propio contexto de emergencia de los textos.

III

Libro de navíos y borrascas (1983), obra sobre la cual puntualizaremos nuestro análisis, es una de las últimas novelas que Daniel Moyano escribió y publicó en España, donde residía exiliado a raíz de la persecución y la cárcel que había soportado desde el mismo 24 de marzo de 1976, cuando fue encarcelado por el régimen militar en la ciudad de La Rioja.⁴

La novela de Moyano es esencialmente la narración de un viaje, el que emprenden forzosamente un grupo de personajes – una versión microscópica de la sociedad argentina – al marchar al exilio desde Buenos Aires a Barcelona – en otra versión del tópico literario del viaje en barco –; o como ha querido verlo la crítica, propondría una nueva versión del exilio que dialoga de manera invertida con el de los abuelos europeos, pues es la promisoría América quien ahora expulsa violentamente a los descendientes de aquellos inmigrantes.⁵

Una escritura intensamente trabajada y densificada por las innumerables resonancias intertextuales y las referencias al contexto de la dictadura militar caracteriza esta novela. Dicha textura narrativa funciona como el marco adecuado para incluir una obra para títeres – en el capítulo “Titiriteando” – en la que se representa la muerte de Dorrego, como una suerte de parábola para el necesario entretenimiento – adoctrinamiento de los ocasionales viajeros. Es decir que, la temática del exilio funciona como el telón de fondo de una *petite pièce* que retoma un episodio decimonónico de la historia argentina y lo reconstruye, discursiva e ideológicamente, desde el horizonte que la nueva dictadura imponía.

IV

La obra está formada por diez escenas, y se construye en dos niveles de representación: el de los muñecos y el de los personajes de la novela; los comentarios de estos últimos son incorporados a los diálogos de la obra a medida que avanza la pieza, picpiciando los bordes difusos entre el mundo

de los títeres y el mundo de los personajes novelescos. En términos organizativos, la trama de la obra parece articularse como un auténtico tríptico, según progresa el rol interino de las figuras que van cediendo consecutivamente el rol del protagonista: Rivadavia, Dorrego y Lavalle, al tiempo que el muñeco relator hilvana la significación de las escenas mientras hace avanzar la acción.

En las indicaciones de vestuario, el muñeco que representa a Rivadavia cobra una imagen elocuente: “Traje europeo cruzado por la banda presidencial. Gordo y petiso, mofletudo. Voz de vendedor profesional”.⁶ Su imagen entona con la actitud de un verdadero “vendepatria”, auténtico rol que Rivadavia desempeña a la perfección en las primeras escenas, pues como aclara el relator “los negocios le gustaban de alma”.⁷ La escena en la que negocian Rivadavia y los ingleses, traductor de jeringozo mediante, resulta significativa, por el efectivo toque humorístico y por la maliciosa lectura política del período rivadaviano que se promueve:

Lenguaraz: Popor apa quiipi.

Inglés I: Mupuy apa mapa blepe.

Rivadavia: Decile que se ahorren presentaciones y que digan qué es lo que dan.

Lenguaraz: Quepe dapan.

Inglés II: Dígame que mantenemos el ofrecimiento de poner tecnología y capital para explotar las minas de oro y plata de La Rioja, (...) no podemos ir más allá de un once por cierto de las utilidades. (...) queremos hacer las cosas legalmente y por eso necesitamos un permiso oficial.

Lenguaraz: El permiso oficial y un once por ciento.

Rivadavia: Decile que a ese dijeron por carta. El veinte por ciento o nada, y un anticipo de cincuenta mil libras por lo menos.

Inglés II: ¿Qué ha dicho?

Lenguaraz: Que la riqueza nacional es parte de su soberanía y que esta no se negocia.

Inglés I: Rubbish.

Rivadavia: ¿Qué ha dicho el rubito?

Lenguaraz: Algo así como “boludeces”, con permiso del señor presidente.

Rivadavia: Decile que entonces mierda.⁸

El pésimo negociante de Rivadavia, ridículamente obsesionado por su sillón presidencial rengo – un desgastado icono del poder político en la Argentina, en vigencia hasta la actualidad – abandona la escena dejando el clima propicio para el ingreso de Dorrego, tal como nos guía – y va “tramando” – el muñeco relator:

Dorrego, que representa
las chusmas desheredadas,
poniendo el grito en el cielo

ya lo acusa a Rivadavia. (...)
 Preparando sus maletas
 lo vemos a Rivadavia,
 que hace mutis por Europa
 dejando el país en banda (...)⁹

La posición heroica de Dorrego dura poco en escena, rápidamente se lo ubica en la situación cuasi predestinada del traicionado; esgrimirá con absurdidad trágica frente a los traidores sus derechos, acusándolos de una “absurda sublevación contra el poder legal”:¹⁰ intentará defenderse, pero su espada de cartón se le dobla – desde el punto de vista de la utilería, literalmente se desinfla – ante la pose insoportable de Lavalle, quien queda al fin como único dueño de los hechos, y de las escenas posteriores.

La apariencia del títere que representa a Juan Lavalle, de “chaquetilla verde”, “espada en una mano, revólver en la otra”, tiene dos caras, es mitad hombre-mitad bestia, y hasta insinúa una pizca hitleriana en su fisonomía: “Por la izquierda es de ojos y labios finos y fríos, bigotito negro, cabello muy recortado. Por la derecha, medio belfo, la mitad de un testuz, una oreja alzada y puntiaguda”.¹¹ De este modo, y según cómo de desplace por el pequeño teatro, el muñeco representa a Lavalle o a Lavalle a caballo en la pelea. Esta figura se desempeñará siempre ocupando el rol del militar autoritario – como la de Rauch –, y su estampa siniestra avanzará abrumadoramente desde la conspiración hacia el apogeo en el poder, cuando dará la fría orden de fusilamiento: “Mátenlo en el corral, así no se mancha la celda (...) Ah y avisen a los familiares que pueden venir a retirar el fiambre cuando quieran”.¹²

Luego de esta breve reseña de las acciones que acabamos de presentar, perduran en el lector-espectador algunos interrogantes por desbrozar: ¿por qué una obra para títeres y no una representación teatral canónica?, ¿cuáles son las posibilidades únicas que aportarían los títeres como vehículos para releer la historia argentina? En primer lugar, parece evidente que los títeres permiten operar en el imaginario social de manera particular, en este caso resultan notorias las utilidades que proporcionan al facilitar una lectura decididamente farsesca de los hechos, como una “imagen totalizadora” de la historia argentina que se ve apuntalada por los cuidados elementos de la puesta, indicados en las acotaciones escénicas: el decorado, las características de cada muñeco, la música, las canciones, etc.; y también por algunas cuestiones formales, de orden genérico, como es el caso de la fuerte presencia del grotesco y la parodia, además de muchas menciones que señalan deudas reconocibles con los esperpentos, el vodevil, la ópera, el cine, la televisión, etc.

De este modo, el espectáculo de títeres permite una simbiosis entre el propósito de desdramatizar los hechos mediante los elementos humorísticos (el jeringozo, la espada que involuntariamente se desinfla, las voces

impostadas de los personajes, etc.) y al mismo tiempo no perder la tónica de espectáculo pedagógico que parecerían aportar también los muñecos, cierto carácter didáctico que se articula sobre todo mediante la presencia del narrador “consejero”.

V

Si la farsa con ribete didácticos es entonces la forma elegida para releer la historia argentina, no resulta sorprendente la identificación de las fuentes selectas utilizadas para recomponer el elemento histórico. Reiterando una modalidad que ya habían empleado David Peña y David Viñas en sus obras sobre el mismo argumento, Moyano emplea fragmentos de las cartas que los conspiradores Salvador María del Carril y Juan Cruz Varela intercambiaron con Juan Lavalle. Se incorpora también, en el final de la obra y casi en actitud de indicación bibliográfica, un extenso pasaje de la *Historia Argentina* de José Luis Busaniche,¹³ reconocido historiador de filiación revisionista nacionalista.

De esta forma, y en sintonía con la manipulación documental, este pasaje de Busaniche, leído mientras los muñecos abandonan el escenario, funciona como auténtica moraleja final, tanto para la interpretación específica de la obra como para la comprensión general de nuestra historia. Se instaura así una compleja puesta en abismo – cuyos comienzo y finalización se vuelven imprecisos – de la que participan muñecos y personajes, y de la que no podrían verse ajenos los propios lectores argentinos de la obra, en tanto copartícipes de las reiteradas situaciones sociopolíticas por las cuales atravesó y continuaría atravesando el país.

La clara conciencia de revisar el pasado no desde “la historia oficial”,¹⁴ como había aclarado previamente uno de los personajes de la novela, permite repasar sucintamente algunos conflictos medulares de la cultura argentina: el caudillismo político, el militar en el poder, la dicotomía civilización-barbarie, la violencia política, etc. Más aún, el carácter prototípico de la pieza establece sus filiaciones con el contexto de emergencia, es decir con el exilio como lugar de enunciación, y extiende así sus significaciones hacia la última dictadura militar en Argentina.

Entonces, y gracias a esta lectura multifronte, reconocemos que las indicaciones marciales del muñeco que representa a Rauch como las operaciones típicas de la persecución militar: las “clasificaciones” de los opositores y los asesinatos en cadena, que registra nuestro epígrafe, – y a los que también alude Busaniche, –, son las mismas que padecieron – y quieren evitar – los personajes que emprenden el camino del exilio a bordo del *Cristóforo Colombo*. Se resignifican, a su vez, también otros episodios desarrollados anteriormente en el transcurso de la novela, por ejemplo, la inquietante pregunta sobre la desaparición de Haroldo – en inconfundible

alusión a la desaparición de Haroldo Conti. El espectáculo, humorístico y pedagógico, funciona claramente como el único modo posible para exorcizar el presente apelando al pasado, para intentar articular verbalmente en lo que se puede decir aquello para lo cual no hay palabras, pues como explicita uno de los personajes de la novela: “No tenemos una verdad para decir, salvo que supiéramos qué significa desaparecidos”.¹⁵

VI

En esta misma línea de interpretación, aunque desde del ensayo, José Pablo Feinmann continuaba postulando en 1998, en *La sangre derramada*, un carácter modélico para la caída de Dorrego, a la que denomina “un impecable golpe de Estado”;¹⁶ una hipótesis quizás censurable si la evaluamos desde una perspectiva histórica más rigurosa, pues habría que precisar la noción de “estado” que se estaría defendiendo, pero que sin embargo funciona seductoramente al momento de crear constantes de significaciones en el terreno ensayístico de interpretación nacional. Estas consideraciones de Feinmann, que prueban la vitalidad paradigmática de este episodio para la comprensión de la historia argentina, renuevan discusiones que ya toda una genealogía literaria había ensayado a través del caudillo federal, atenta a las inquietudes puntuales de cada contexto: David Peña, en 1909, afianzaba su obra como pionero del revisionismo al filo de la ebullición introspectiva del Centenario; Manuel Gálvez publicaba su folletín en *La Razón*, e inquiría sobre la situación política en los meses previos al, desgraciadamente pionero, golpe de estado del general Uriburu en 1930; David Viñas descreía, aún muy “contornianamente”, del rol político del militar y atacaba al tercer gobierno de Perón, en 1974; Pedro Orgambide releía los más cercanos manejos del poder, hacia 1998, desde el humus feraz que le ofrecía como laboratorio experimental el contexto menemista.

Daniel Moyano cubrió, con su *Libro de navíos y borrascas*, una lectura muy personal de los mismos episodios desde la amarga experiencia de escribir desde el exilio, aunque por ello no optó por el tono quejumbroso o de la furia – deudores de otra genealogía literaria argentina que tendrá sus rasgos definitorios en el *Facundo* – y que resultaban justificables desde todo punto de vista. Prefirió buscar, en los antecedentes más lejanos que la historia le reservaba, una posible explicación que ayudara en el entendimiento de ese presente tan dolorosamente adverso y, en la medida de lo posible, previniera – pues no en vano “una luna de hechicerías y presagios múltiples”¹⁷ clausura “Titiriteando” –, un futuro que pensaba evidentemente amenazado por nuestras neuróticas reiteraciones históricas.

Más de veinte años han transcurrido desde aquel elocuente llamado de atención, y aún hoy, todavía resuenan admirables, temiblemente familiares, las desempolvadas palabras de vaticinio del augur muñeco-narrador:

Abran camino señores
 a la historia bien contada.
 dejemos fluir los hechos
 y olvidemos las palabras
 procurando comprender
 aquellas cosas pasadas,
 que son las mismas de siempre
 de otra manera contadas,
 pues Dorrego siempre muere
 y Lavalle siempre mata,
 y ahora mismo en Buenos Aires
 anda suelto Rivadavia
 cambiando por mercancías
 la libertad y la casa.¹⁸

NOTAS

1 Una presentación de las problemáticas circunscriptas a las líneas historiográficas revisionistas puede consultarse en: Clementi, Hebe, *Rosas en la historia nacional*, Buenos Aires, La Pléyade, 1970; Devoto, Fernando J., “Reflexiones en torno de la izquierda nacional y la historiografía argentina”, en Devoto, Fernando y Pagano, Nora (editores), *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 107-131; y Halperín Donghi, Tulio, “Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)”, en *Desarrollo económico*, vol. 25, n° 100, enero-marzo de 1986, pp. 487-520.

2 White, Hyden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

3 Para un contraste entre los diversos modos en que la historiografía argentina – tanto la liberal como la revisionista – tramó la figura y los episodios vinculados al accionar político de Dorrego, puede consultarse, entre otras muchas lecturas posibles: Levene, Ricardo, “La sublevación de 1° de diciembre de 1828 y los gobiernos de Lavalle y Viamonte”, en Academia Nacional de la Historia, *Historia de la Nación Argentina*, Vol. VII primera sección, Buenos Aires, El Ateneo, 1950, pp. 227-271; Rosa, José María, *Historia Argentina*, T. IV “Unitarios y federales”, Buenos Aires, Oriente, 1965; Ortega Peña, Rodolfo y Duhalde, Eduardo Luis, *El asesinato de Dorrego. Poder, Oligarquía y Penetración Extranjera en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1973; y Pagani, Rosana; Souto, Nora y Wasserman, Fabio, “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)” en Goldman, Noemí (directora), *Nueva Historia Argentina. Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 283-321.

4 Para una panorámica de la literatura escrita durante la última dictadura militar argentina consultar: AAVV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literatura University of Minnesota, 1987; y de Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2003.

- 5 Para ampliar el tratamiento de estos aspectos, que puntualizan sobre el problema del exilio, su fuerza temática y las variables discursiva empleadas en la escritura de Moyano, puede consultarse los siguientes trabajos: Flawiá de Fernández, Nilda, “*Libro de navíos y borrasca*. El texto como espacio de recuperación identitaria”, en *Argentina en su literatura*, cuaderno 4, San Miguel de Tucumán, Instituto de Investigaciones en Lingüística y Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, octubre de 1989, pp. 45-59 (reproducido bajo el título “*Libro de navíos y borrasca*: abuelos, nietos y el controvertido regreso” en Flawiá de Fernández, Nilda, *Miradas, versiones y escrituras. (Ensayos de literatura argentina)*, Barcelona, Puvill Libros S.A., s/f, pp. 117-126); y Flawiá de Fernández, Nilda, “Exilio, literatura e historia”, en *Miradas, versiones y escrituras. (Ensayos de literatura argentina)*, Barcelona, Puvill Libros S.A., s/f, pp. 109-148.
- 6 Moyano, Daniel, *Libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa, 1983, p. 108.
- 7 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 111.
- 8 *Ibíd.*
- 9 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 114.
- 10 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 118.
- 11 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 108.
- 12 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 125.
- 13 Uno de los titiriteros aclara a modo de presentación: “Serenísimo público, según cuenta el historiador José Luis Busaniche, cuya *Historia Argentina* hemos seguido fielmente en la reconstrucción de estos lamentables hechos” (Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 125), y a continuación se recita fielmente un extenso fragmento tomado de dicha obra. Cfr. Busaniche, José Luis, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1965, p. 488.
- 14 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 115.
- 15 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 86.
- 16 Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 175.
- 17 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 127.
- 18 Moyano, Daniel, Op. Cit., p. 115.

OBRAS CITADAS

AAVV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies Literatura, University of Minnesota, 1987.

Amar Sánchez, Ana María, “Prólogo” en Moyano, Daniel, “*La espera y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. I-IX.

Busaniche, José Luis, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1965.

Clementi, Hebe, *Rosas en la historia nacional*, Buenos Aires, La Pléyade, 1970.

Devoto, Fernando J., “reflexiones en torno de la izquierda nacional y la historiografía argentina”, en Devoto, Fernando y Pagano, Nora (editores), *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 107-113.

de Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Al Margen, 2003.

Feinmann, José Pablo, *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Flawiá de Fernández, Nilda, “Libro de navíos y borrasca. El texto como espacio de recuperación identitaria”, en *Argentina en su literatura*, cuaderno 4, San Miguel de Tucumán, Instituto de Investigaciones en Lingüística y Literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, octubre de 1989, pp. 45-59.

———. “Exilio, literatura e historia” en *Miradas, versiones y escrituras. (Ensayos de literatura argentina)*, Barcelona, Puvill Libros S.A., s/f, pp. 109-148.

Halperín Donghi, Tulio, “Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)” en *Desarrollo económico*, vol. 25 n° 100, enero-marzo de 1986, pp. 487-520.

Heredia, Pablo, *El texto literario y los discursos regionales. Propuesta para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea. (Apuntes sobre Haroldo Conti, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Hernández y Juan José Saer)*, Córdoba, Ediciones Argos, 1994.

Levene, Ricardo, “La sublevación del 1° de diciembre de 1828 y los gobiernos de Lavalle y Viamonte”, en Academia Nacional de la Historia, *Historia de la Nación Argentina*, Vol. VII primera sección, Buenos Aires, El Ateneo, 1950, pp. 227-271.

Massara de Barrionuevo, Liliana, “Marginalidad y desarraigo en la cuentística de Daniel Moyano”, en *Argentina en su literatura*, cuaderno 4, San Miguel de Tucumán, Instituto de Investigaciones en Lingüística y Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, octubre de 1989, pp. 95-106.

Moyano, Daniel, *Libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa, 1983.

Ortega Peña, Rodolfo y Duhalde, Eduardo Luis, *El asesinato de Dorrego. Poder, Oligarquía y Penetración Extranjera en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1973.

Pagani, Rosana; Souto, Nora y Wasserman, Fabio, “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)” en Goldman, Noemí (directora), *Nueva Historia Argentina. Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 283-321.

Rosa, José María, *Historia Argentina*, T. IV “Unitarios y federales”, Buenos Aires, Oriente, 1965.

White, Hyden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

**CONTAR LA VIDA PARA NO “COMER OLVIDO”
HASTA NO VERTE JESÚS MÍO**

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

*– ¿Qué me gano con decirles?. No me gano nada.
No con que les cuente yo mi vida
se me van a quitar las dolencias. Yo no cuento nada.
(Hasta no verte Jesús mío, Elena Poniatowska)*

La escritura de Elena Poniatowska fabula la alteridad de un sujeto inscripto como contingente y secundario, determinado por la raza, la clase, el sexo y la cultura. Estas representaciones se sostienen en la tensión entre experiencia del otro y deseo del mismo; entre el pueblo, encarnado en el “pobre” mexicano y el centro autorial. Dentro de la trama testimonial la ficción autobiográfica produce un polémico lugar de autor. La entrevista se transforma en uno de los recursos retóricos centrales.

Hasta no verte Jesús mío, la primera novela de Poniatowska, se basa en el testimonio de una vieja sirvienta mexicana. Ha suscitado muchas polémicas dentro del campo crítico de los estudios latinoamericanos. La obra, que se presenta como novela testimonial, prolonga el gesto inaugurado por antropólogos como Oscar Lewis y Miguel Barnet. Su productividad implica dinámicas de la narración oral, retóricas de la escritura y posiciones asimétricas, propias del testimonio canónico (Nofal). El pretexto es una extensa entrevista entre la periodista y Jesusa Palancares / Josefina Bórquez. La trama se construye como ficción autobiográfica, marcada por el monodílogo. Me interesa mostrar el contrapunto entre tipo e individuo que lo atraviesa. El personaje lucha por su particularidad dentro del colectivo.

Una polémica de identidades surca tanto la enunciación como el enunciado, produciendo una “confusión creativa” (Jørgensen). El texto se escurre de cualquier fijación y trabaja géneros discursivos como la entrevista antropológica, el testimonio de vida, la ficción picaresca, el relato costumbrista. Se reconocen muchos de los interrogantes formulados al realismo literario, en particular referidos a la mimesis. La vinculación entre el libro y su fantasma de origen (la entrevista) nos enfrenta a una autoría dual. En todas las instancias de producción, los componentes del discurso dramatizan la dificultad de fijar una identidad. Un diálogo cuyas reglas no terminan de ser establecidas otorga a la palabra la multivocidad de la que habla Bajtin. Palabra dentro de palabra los enunciados se quiebran en sus distintas realizaciones.

El personaje literario Jesusa Palancares es sujeto y narradora de la historia novelesca al mismo tiempo que informante en la entrevista. El sujeto autor que asegura su control con la firma se dibuja en el interior del discurso como su destinatario. La transformación de Josefina Bórquez en Jesusa no apaga la autonomía de un yo que insiste en la lengua. La huella de la voz proviene de la entrevista. Poniatowska se ha referido, en muchas ocasiones, a las implicaciones éticas de su trabajo: “Para mí Jesusa fue un personaje, el mejor de todos. Jesusa tenía razón. Yo a ella le saqué raja, como Lewis se la sacó a los Sánchez. La vida de los Sánchez no cambió para nada; no les fue ni mejor ni peor. Lewis y yo ganamos dinero con nuestros libros sobre los mexicanos que viven en vecindades” (García Flores 14). Carlos Monsiváis afirma que *Hasta no verte Jesús mío* “es la reelaboración elocuente y hermosa del México siempre desconocido. En su vida cotidiana, Poniatowska nada tiene en común con Jesusa Palancares; en la dimensión de la literatura, halla en Jesusa un elemento indispensable: la cauda de sufrimiento concreto que declara abolida la culpa” (1995, 1).

Las entrevistas y autoentrevistas posteriores actúan como paratextos iluminadores: “Hasta no verte Jesús mío”; “Un libro que me fue dado”; “El libro y la realidad” y “Testimonios de una escritora”. La crónica “Vida y muerte de Jesusa” escrita después de la muerte de la mujer contiene la historia completa de la curiosa relación entre periodista y entrevistada e incluye una serie de fotografías a modo de prueba de la existencia de la anciana. Curiosamente no registra el nombre verdadero de la informante en ningún momento.

El reconocimiento de la importancia del relato oral no impide que la escritora reclame la propiedad de la escritura. Muchos críticos afirman que se trata de una simple transcripción del relato de Bórquez. Poniatowska acepta la importancia de la palabra del otro y la fidelidad al registro oral pero reivindica su autoría basándose en la libertad de trabajo con que trabajó el material.

El lenguaje de Jesusa es un idioma compuesto con toda la gente que yo conozco desde mi infancia porque hay modismos de muchas partes del país. Es el lenguaje en general que utiliza la gente pobre, la gente que trabaja

(González y Ortega 159).

Estas y otras voces de mujeres hacían coro a la voz principal: la de Jesusa Palancares y creo que por esto en mi texto hay palabras, modismos y dichos, muchos dichos, no sólo de Oaxaca, el estado de Jesusa, sino de la república entera, de Jalisco, de Guerrero, de la sierra de Puebla, del Distrito Federal (1996: 10).

Las ilustraciones de tapa lucen variantes que entrelazan y superponen narrativas. El Niño de Atocha¹ de la primera edición se transforma en Corazón de Jesús. El cambio resulta aún más significativo en la edición argentina de bolsillo de Sudamericana donde el ícono religioso es sustituido por el ícono revolucionario, la soldadera del Archivo Casasola². Jugando con este tipo de evocaciones el enigmático título evoca una expresión de la cultura popular mexicana. En una entrevista Elena Poniatowska explica su origen.

Es que en los tornillos de pulque, la base de los vasos de pulque, antes habían pintado a un Sagrado Corazón, un fondo azul y luego el Cristo mostrando su corazón. Los que tomaban pulque o licor, cualquier tanguarnís, decían “Hasta no verte Jesús mío” y se lo bebían hasta el fondo. Entonces tiene también una connotación filosófica: “Toda ésta va a ser mi vida hasta que no te vea yo a ti”, ¿no?. Como un brindis. “Hasta verte Jesús mío” es un dicho español, pero como nosotros en México para todo decimos no, “Ay, que feo está lloviendo, ¿no?,” Ay vamos a llegar y no va a haber sol ¿no?, siempre estamos buscando que nos aseguren o nos confirmen los demás, entonces añadimos el “Hasta *no* verte Jesús mío” (Steele: 1989, 92-93)

Imaginario religioso e imaginario popular se traban en significaciones movедizas. La elección del nombre propio del personaje no es casual. A lo largo de la narración el cuerpo de Jesusa, como el de Cristo, es hostigado una y otra vez por la violencia. Su figura repite y parodia el modelo en un discurso que proclama la religiosidad y la transgrede. La historia expone la violencia entre órdenes distintos que, en el acto de enunciación, se escenifica como enfrentamiento de voluntades. El relato, armado como biografía es alegato sin esperanza; el testimonio, concesión desconfiada. Jesusa no habla por otros, sino por ella misma. Su subjetividad se arma en el recelo y el rechazo del otro. Otro que, en el caso de la autora, puede tornar su diferencia en amenaza.

El espacio novelesco hace lugar a la ficción autobiográfica. El epígrafe “A Jan, mi hermano: a todos los muchachos que murieron en 1968: Año de Tlatelolco”, es engañoso, inscribe historia de vida en historia nacional. La biografía de Jesusa, en cambio, recorre la historia de la nación mexicana desde el lugar de la épica y la derrota. La “relación” de su historia de vida actúa como memorial de agravios.

Josefina Bórquez (1900-1987) atrajo a Poniatowska por su lenguaje y su carácter contestatario: “La primera vez que le pedí que me contara su vida (porque la había escuchado hablar en una azotea y me pareció formidable su lenguaje y sobre todo su capacidad de indignación) me respondió: ‘No tengo campo’” (1994: 38). Sostuvo largas entrevistas todos los miércoles entre 1963 y 1964 en un intercambio situado que contrasta con la técnica de Oscar Lewis³. El vínculo se mantuvo después de la publicación y murió con la anciana.

Jesusa se distancia de las nanas y sirvientas que poblaron la vida de la descendiente de nobles polacos. La agresividad y el cinismo son algunas de las notas que la diferencian. Aunque el intercambio entre las dos mujeres adquiere sesgos particulares, la condición singular del personaje la singulariza en el conjunto: “Durante meses concilié el sueño pensando en la Jesusa; bastaba una sola de sus frases, apenas presentida, para anularme y quedar a la espera. La oía dentro de mí” (1994, 43).

Los críticos han discutido extensamente las condiciones de producción del texto y la problemática de su autoría. Cynthia Steele, que accedió a las cintas grabadas afirma que la escritora se mantuvo fiel tanto a la historia como al lenguaje y que los problemas que plantea el libro son característicos de etnografía: “La colaboración entre Poniatowska y Bórquez, entonces, fue complicada por conflictos ideológicos y una dinámica difícil caracterizada por una dependencia mutua y una fuerte ambivalencia por parte de la informante con respecto a la autoridad de su entrevistadora” (1989, 125). Jean Franco impugna la autenticidad del testimonio de Jesusa y lo compara con testimonios canónicos como el de la indígena maya quiché Rigoberta Menchú, que emerge como portavoz de una comunidad. Toda la discusión apunta a la dimensión ética de la escritura, en desmedro de la estética. Los dominios territoriales y simbólicos de escritora y personaje son diferentes. El libro es el espacio que obra como puente.

¿Quién habla en los textos de Elena Poniatowska?. Y, en especial, ¿quién habla en *Hasta no verte Jesús mío?*, ¿A quién le pertenece el lenguaje?, ¿Se trata de un discurso etnográfico, de una voz intransitiva o personal?, ¿Se es autor o transmisor solamente?. Y si de esto último se tratara, ¿ocuparía Elena el lugar del mediador, esa figura colectiva que transmite -sólo transmite- un saber colectivo emitido por la voz de una persona, un shamán o un espíritu? Y transformar en escritura esa voz, la de ese otro inquietante y ambiguo, a la vez tradición oral, significa formular un código verdadero -el que da cuenta de la mediación-, delinea una imagen única, intransferible, mediante la suma de las palabras, por lo menos, “las de esas voces de mujeres marginadas (que) hacían coro a la voz principal, la de Jesusa Palancares”. La mediación engendra entonces un espacio neutro, singular, que da cuenta de un sentimiento de culpabilidad, donde el problema mismo de la autoría del texto se confunde y borrona (Glantz: 1987, 14).

Uno de los elementos más atractivos de la diégesis es el juego entre la figuración casi corpórea de Jesusa, mestiza, vieja, fuerte, incontinente, cínica, pobre y llena de lecciones y la figuración de la periodista, la catrina, que se construye desde la enunciación como la destinataria del relato. La informante opone resistencia al cometido de narrar su vida, atacando a la oscura figura que emerge en los défticos. Esa misma discordancia polémica contribuye a enriquecer el espacio de la enunciación.

Las palabras del epígrafe constituyen un reto a la escritura. Un desafío que enfrenta la literatura con la muerte: “Algún día que venga ya no me va a encontrar, se topará con el puro viento”; “pensará que todo ha sido mentira” (8). Noticia, fábula, ficción, relato, sueño es la cadena dentro de la que se arma el personaje. Aunque la voz se pierda y el cuerpo se torne puro viento la narración permanecerá en el duelo entre la mentira y la verdad: “Es verdad que estamos aquí de a mentiras: lo que cuentan en el radio son mentiras, mentiras las que dicen los vecinos y mentira que me va a sentir” (9).

Los semblantes de Jesusa alternan la narradora y la protagonista. El yo que habla, quieto y estable en el presente de la ancianidad se escinde del yo de la juventud que vive en el pasado en mutación constante. El primero se posiciona como observador y comentarista crítico y destroza toda ilusión de unicidad. La vejez del narrador, como en el caso del esclavo Esteban Montejo, le permite el manejo de todo el Archivo⁴. En el presente del relato, desde el interior de una precaria vivienda, conciente de la cercanía de la muerte, Jesusa narradora interviene todo el tiempo en su propio relato para juzgar y amonestar las actitudes de Jesusa protagonista de un aprendizaje de vida. El periplo de esta última va desde el mundo urbano al mundo rural, convertida de trashumante soldadera en habitante del Distrito Federal.

La novela se enuncia en primera persona. Comienza con el sueño en el que Jesusa ha entrevistado otras vidas: “nunca había sufrido tanto como en esta reencarnación ya que en la anterior fui reina” (11). En el imaginario textual advertimos modelos literarios tomados de la cultura popular. La narradora se imagina como una reina de cuentos de hadas o una estrella de folletines. La figura del sueño tiene una larga cola, está en un salón de belleza con “unas lunas de espejo, grandotas, largas, desde el suelo hasta arriba”. Mitad deidad, mitad animal se figura como monstruosa novia con cola de diablo o de tigre, escoltada Colombina y Pierrot⁵. La yuxtaposición de códigos, justificada en el discurso onírico, aleja al texto del protocolo realista en el que luego persistirá.

La subjetividad se devana entre el fatalismo y la culpa; la violencia y el desafío, pero, sobre todo, la falta. Nos encontramos con una narrativa de la derrota revolucionaria, formulada desde la resignación y el cinismo en la que la pertenencia de clase se manifiesta como condición inmutable y merecida. El alarde desdeñoso es intento de resistencia: “Yo tengo mucho pendiente y no sé cuándo voy a juntar y quitarle las manchas” (12); “Mi

deuda debe ser muy pesada... Debo haber sido muy mala" (12); "En esta reencarnación Dios no me ha tenido como tacita de plata" (15); "Aquí si la consigo me la como y si no la consigo pues no me la como y ya" (15).

Las relaciones de Jesusa con la ley y la autoridad son sumamente conflictivas. Vive en los intersticios de un sistema en el que la única salida a la violencia es un feroz individualismo. Como en la literatura picaresca el personaje está condenado a soportar una sujeción tras otra. Su orgullosa independencia final sigue siendo atadura a otro, en la vida y en el papel. Los poderes que gobiernan su existencia pueden ser terrenales (padre, marido o patrona) o divinos (Luz de Oriente, el Padre Elías o Roque Rojas, Mesmer).

Los movimientos del cuerpo contrastan con la permanencia de las estructuras de explotación. Las geografías de infancia y adolescencia se desvanecen en la ciudad. La niña, en orgullosa y desafiante orfandad, sufre el abandono familiar y es enfrenta su aprendizaje de vida con diversos sujetos. Jean Franco destaca la distancia entre el yo móvil y el yo en tránsito (180). Desde el presente de la narración, en la precaria vivienda de la colonia popular, Jesusa narra una historia de desplazamientos múltiples. El primer nomadismo, familiar y laboral, el segundo revolucionario, y el tercero, urbano y laboral. Un cuarto tipo de nomadismo, el espiritual, atañe a los desplazamientos de "las almas muertas que andan en el espacio" (15). Ese más allá, con el que la anciana entra en contacto con intensidad, es, de igual modo, un espacio de tránsito (Gelpí). En su mundo lo natural y lo sobrenatural son contiguos: los muertos circulan con igual o mayor facilidad que los vivos.

La muerte de la madre, en el segundo capítulo, inicia la diáspora familiar- "desde esa época tengo el aire del camposanto en los ojos" (21). El hecho coincide con el comienzo de la revolución, cuando las tropas de Francisco Madero toman Ciudad de México. El desplazamiento abre un espacio diferente y conflictivo en la historia familiar y nacional. Felipe Palancares, el voluble padre, se mueve continuamente en busca de trabajos y aventuras -"él no hacía pie" (41). Con su hija como soldadera se suma a la guerrilla y pasan a formar parte del inestable mundo revolucionario: "casi todos caminábamos sin saber ni por dónde" (74). Cuando se separa del padre, Jesusa se ve obligada a casarse con el despótico Pedro Aguilar, por órdenes del jefe.

El combate en los Estados Unidos marca el umbral entre la soldadera y la soldada, liberándola, con la muerte, de la sujeción conyugal. Su nueva posición la precipita en la etapa del nomadismo urbano. Se produce cerca de la mitad de la novela: entre los capítulos 12 y 13, de un total de 29. La llegada a la ciudad se inaugura con un despojamiento que es cambio de piel: le roban la totalidad de los bienes adquiridos en las batallas. Si en la frontera deja el cadáver del marido, en la estación, otra frontera, pierde su vida

anterior. Este hecho la condena a permanecer en la capital y reiniciar la batalla por la supervivencia. Como si todo el trayecto recorrido no hubiera servido de nada, este corte la separa definitivamente de cualquier lazo familiar anterior y la sumerge en una nueva lucha: "Estuve caminando mucho, mucho tiempo, como diez meses me imagino yo. Y no comía nada" (138).

El personaje se caracteriza por las mudanzas. Jesusa cambia lugares, oficios, amigos, casas. Sufre una y otra vez el rechazo de la gran ciudad. Desde distintas posiciones se mira a sí misma y, aunque se adapta a la realidad, mantiene un dejo de resistencia, desarrollando una subjetividad escindida. La negación de su condición de mujer es parte de su autodefensa. A pesar de ser objeto de la violencia se niega a reducirse al lugar de la víctima, inclusive ocupa el espacio del verdugo.

La figura memorable y capital de la novela es el Yo que habla; la voz de Jesusa es la verdadera protagonista. La narración es trance creativo y salvífico donde la experiencia se transforma en palabra. Este acto se escenifica como concesión esforzada: "Así soy, no me gusta hablarle a la gente. Soy muy rara" (46). A pesar de sus declaraciones la palabra fluye gozosa en el juego entre memoria propia y ajena. Jesusa es muchas Jesusas en persistente diálogo entre presente y pasado. Se puede distinguir entre un Yo que se ve, un Yo que actúa y un Yo que habla, todas fuerzas comprometidas en una relación tensa y contradictoria. (Jørgensen 31).

La mestiza habla varias lenguas entre las que se cuenta el zapoteca y la "castilla". Extraña no sólo entre los patrones extranjeros sino entre sus mismos paisanos que la segregan. La soledad acaba por ser su más fiel compañera: "mi único amigo era el metate. De eso me viene lo callado. Hasta ahora de vieja, me he puesto a hablar un poquito" (71).

La biografía de la familia biológica y adoptiva ocupa una gran parte del texto. El espacio masculino gira alrededor de la atrayente figura de Felipe Palancares. Jesusa actuará como hija y mujer en una relación que se insinúa incestuosa. Los hermanos Efrén y Emiliano son figuraciones de Caín y Abel. La autoridad paterna es transferida a Pedro Aguilar, el marido brutal, que se torna su propietario. Los hijos adoptivos la abandonan o traicionan. El espacio femenino tiene un centro ausente, la madre, en cuya tumba la niña quiere arrojarse. Las hermanas son siluetas difusas. Madres adoptivas, madrinas y patronas le enseñan a trabajar y a contar historias con gran violencia.

En el ejército los caudillos y jefes militares deciden su destino, en la ciudad las amas determinan su existencia. Marcada desde su nacimiento por la orfandad y la disgregación familiar está condenada a la no pertenencia. Se torna un animal "arrimado" a otras familias. Los únicos momentos aislados de solidaridad comunitaria están vinculados al ejército, el alcohol, la Iglesia y la colonia.

El relato insiste en significantes como hambre, miseria, enfermedad,

desnudez, violencia. La historia que Jesusa narra escribe el cuerpo en el texto. Soporta golpes y heridas del padre, la madrastra, la madrina, el marido. Aunque ella diferencie entre los que la golpean gratuitamente y los que le enseñan a través de golpes; no sólo está dispuesta a aceptar la violencia sino a justificarla. Su resistencia tiene dos momentos: el silencio y la respuesta. La rabia es su forma de resistir. Al confrontar a su marido, arma contra arma, pone fin a su humillación y logra el respeto: "Pero entonces yo fui la que me emperré. De por sí, yo desde chica fui mala, así nació, terrible, pero Pedro no me daba oportunidad. La bendita revolución me ayudó a desenvolverme... Si yo no fuera mala me hubiera dejado hasta que Pedro me matara" (101).

Con los años no "se deja", incluso busca pelea; se jacta de ser muy "hombrada" y exhibe su rabiosa y solitaria independencia. La narradora marca estos cambios como triunfos de su voluntad. Reproduce la ideología de la cultura machista y patriarcal y se traviste en hombre para poder sobrevivir. La pobreza es condición negativa e individualismo extremo, nunca encuentro con el otro, que la defrauda, de modo constante. Su pertenencia a la "bola",⁶ a la vecindad y a la iglesia es distante y escéptica. Imita y asimila la conducta "masculina", rechazando los roles tradicionales de la feminidad. Defiende a las mujeres pero admira la libertad y el poder masculino. Considera injusto su destino de mujer.

Me gustaría más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres serán mejor ser hombre, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno... ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre! ... Yo era un animal mesteño. Tiraba para el cerro (27)

Su escepticismo se extiende a las instituciones: el matrimonio, el ejército, la revolución, el estado, la iglesia. Jesusa busca diferenciarse de "las dejadas". A pesar de sus insolentes gestos, suele ocupar el lugar materno y protector. En tres oportunidades, se convierte en madre adoptiva. Los primeros madrinazgos con los niños Ángel y Rufino fracasan ante la enfermedad y la muerte. En la vejez mantiene un ambivalente y decepcionado trato con Perico. También recoge todo tipo de animales. En todas sus relaciones excusa con rudeza la intervención de los afectos, lazos peligrosos que la ponen a merced de los otros. Ante la muerte de uno de sus ahijados exclama: "Era como todos los chiquillos. ¿Qué tienen de bonito?" (239).

Hay una íntima tirantez entre la indeterminación de la experiencia y la clausura del discurso. En la escritura permanece la huella de la dependencia estrecha y conflictiva entre Elena y Jesusa. En ese curioso diálogo, que sólo podemos inferir por indicios, se resuelve la propiedad de la escritura. El fascinante choque entre las conciencias y perspectivas del sujeto que habla y del sujeto que escribe se mantiene en los entretelones del mundo novelesco.

El conflicto entre las preocupaciones de Jesusa y las supuestas intenciones de Poniatowska acerca del texto, un conflicto entre el deseo dialogizante y la autoridad monologizante, es el subtexto y (para mí) la verdadera trama de la novela (Novoa 235).

La autoría se proclama a través de la firma en el exterior del libro. En el texto se asoma en los epígrafes y en oscuros rincones del relato. *Hasta no verte Jesús mío* adhiere al gesto testimonial de modo indeterminado. En los paratextos Poniatowska afirma su autoridad, asumiendo la misma actitud defensiva que la Jesusa narradora mantiene a lo largo de todo el relato. Podemos ensayar muchas respuestas a la problemática de la autoría: mediación simbólica; intersección ideológica, mediación antropológica, traducción. Hay que tener en cuenta no solamente quién habla en el texto sino a quién está dirigido. La comunidad lingüística y cultural a la que pertenecen la autora y los lectores no es la misma que la de la protagonista.

El trato entre escritora y narradora impregna la enunciación y contamina el enunciado en tanto Jesusa se dirige e interpela a esa Otra silenciosa. Si la escritora dice haberse encontrado con su patria gracias a la lavandera, la protagonista se siente despojada de la condición de su nacionalidad y abjura casi impudicamente de su pertenencia a un conjunto que no la reconoce.

Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes sería mexicana, pero como soy peor que la basura pues no soy nada. Soy basura a la que el perro le echa una miada y adelante. Viene el aire y se la lleva y se acabó todo (218).

Contradictoriamente Jesusa remite a la experiencia individual pero adquiere proporciones míticas. Es Josefina Bórquez pero también la naturaleza mexicana: «era otra vez la voz de la tierra, la voz de lo que es real» (157). Ese deseo del otro idealizado como auténtico mexicano atraviesa toda la novela. El Pueblo, pobre, mestizo e iletrado, es el sujeto revolucionario.

La narración fluctúa entre identidad y diferenciación. El personaje se transforma de singular en plural, en movimiento sinécdoico. Informante y entrevistadora se reconstruyen en autora y narradora protagonista. La relación entre la narradora protagonista y la protagonista de la historia reverbera en un cronotopos heterogéneo. El gesto de desafío encarna en la escritura, en la latencia de la voz que resiste, permitiendo entrever a Josefina, detrás de Jesusa: “Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento... Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar?” (8). Poniatowska polemiza con su personaje: “Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude,

elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé” (1986, 10).

La exhibición de ignorancia y pobreza de la protagonista narradora tiene su contrapartida en su prodigalidad en relatos revelada en el acto de la narración. El gesto más significativo es la capacidad de convertir la experiencia en palabras. Si bien Jesusa responde preguntas, su goce como contadora de historias es evidente. Una mujer violenta la acostumbra al placer del relato. La práctica de la narración la aprende de una asesina con la que es recluida todas las noches en la cárcel. Extraño lugar cuyas guardianas son la abuela adoptiva y la madrina / madrastra.

Las creencias religiosas determinan su educación. No ingresa a la escuela “por el maldito protestantismo” del padre. En el convento las monjas no le enseñan a leer sino a rezar. En la madurez la acción de la *Obra Espiritual*, una seca espiritista, se torna esencial en su vida. El encuentro con este grupo la rescata del alcoholismo hasta convertirla en medium. Los libros forman parte del dominio masculino. Pedro, el marido, le lee con la misma asiduidad con la que la castiga. En su biblioteca portátil figuran *Nostradamus*, *Las mil y una noches*, *Catalina de Médicis*, *El Gran Prevoste*, *Luisa de Motmorense*, *La hija del Cardenal*. Aunque analfabeta la soldadera reconoce el prestigio del lenguaje escrito: “lo sé porque escrito está” (258)⁷.

La revolución mexicana es épica bastarda en Mariano Azuela y mito construido por las voces de los muertos en Juan Rulfo. Poniatowska la resignifica como pura negatividad. Jesusa abjura de lealtades y creencias que vayan más allá de los lazos de la horda primitiva: “ahora soy de éstos, pero mañana seré de los otros a chaquetazo limpio, el caso es estar con el más fuerte, el que tiene más parque... También ahora es así (71); “Nosotros como no sabíamos ni de qué se trataba- todo era puro revolcadero, se balaceaban puros de la misma gente” (72); “Echaban mano de lo primero que encontraban, y los mandaban al combate como mandada de caballos brutos”(92); “Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos contra otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas se callan” (94); “La revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos muertos de hambre “(98).

La mirada debe atribuirse a la enredada plática entre autora y heroína. A despecho de la vida que lleva en el presente y sus limitaciones, Jesusa no pierde la independencia ganada durante la guerra. Mantiene su capital de ironía, la conciencia de la importancia de su esfuerzo y la necesidad de autoconocimiento. Está dispuesta a seguir peleando: “si llegara a haber una revolución y se ofreciera, yo me iba para la guerra. Todavía tengo ganas de volver a las andadas” (217). No reclama otra representación que la de sí misma frente a los dirigentes. Los enunciados acerca de la revolución evocan las ideas de la escritora. Resulta poco verosímil que todos los líderes,

excepto Francisco Madero, sean condenados. Asombra la reivindicación de Porfirio Díaz.

Uno de los mayores hallazgos del texto es la lengua varia y multiforme, que sintetiza el mestizaje entre lo propio y lo extraño metaforizado por la indígena y la polaca. Aunque Jesusa cuenta que los gringos la han tratado como “extraña” entrega su única herencia, la historia de su vida, a una *catrina* desconocida. Los intereses materiales están encubiertos. En este coloquio de máscaras se esconde y escenifica el drama nacional mexicano. Sujeto de la escritura y sujeto de la historia se encadenan en el límite entre fábula literaria y relato oral.

NOTAS

1 El culto del Niño de Atocha tiene una larga tradición. La leyenda cuenta que, durante la invasión mora a España en el siglo XIII, algunos cristianos cayeron en prisión y comenzaron a rezar. Un pequeño niño vestido como peregrino alimentó a los prisioneros, de modo milagroso. Su adoración se ha extendido a América, en especial a México y América Central.

2 Elena Poniatowska realiza el prólogo a la recopilación de Heladio Vera, *Las soldaderas*, un medio centenar de imágenes escogidas entre 12000 negativos del Archivo Casasola. Poniatowska habla de “bultitos de miseria expuestos a todas las inclemencias, la del hombre y la naturaleza”. Otorga un papel importantísimo a las fotos: “Si no fuera por las fotografías de Agustín Casasola, Jorge Guerra y los kilómetros de películas de Salvador Toscano, nada sabríamos de las soldaderas porque la historia no les hace justicia sino que las denigra” (1999).

3 “Sus informantes venían a verlo a su departamento de la calle de Guttenberg: él prendía su grabadora, interrogaba y a mí me tocó limpiar esos relatos de su hojarasca; es decir, eliminar las repeticiones y divagaciones inútiles (1994, 10).

4 “Montejo es viejo, increíblemente viejo. Las ilusiones de la inocencia juvenil no son ya tuyas. No hay un nuevo comienzo posible. Su edad es ancha como el Archivo, le permite contener todos los nuevos principios, todas las promesas de un nuevo comienzo. Como Melquíades y Borges, Montejo posee un conocimiento que a la vez lo incluye todo y está consciente de las brechas insalvables y los relatos irremediabilmente inconclusos” (González Echevarría 235).

5 Pierrot y Colombina son personajes del circo de aquella época, personajes populares de las carpas.

6 Bola es un mexicanismo que se usa en el sentido de banda, grupo, barra.

7 Poniatowska cuenta que encontró a Josefina intentando tomar lecciones de escritura en la radio: «Porque quiero morir sabiendo leer y escribir» (1994, 9).

OBRAS CITADAS

Amar Sánchez, Ana María (1992) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Bruce Novoa, Juan (1995) “Hasta no verte Jesús mío: novela documental” en *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución* Karl Kohut (Ed.), Frankfurt-Madrid: Vervuert.

Cano, Gabriela (1999) “(j)ojeadas. Soldaderas de Casasola”, *La Jornada Semanal*, 27 de junio.

García Flores, Margarita (1976) “Entrevista a Elena Poniatowska” *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXX, N° 7.

Gelpí, Juan (2001) “Narrar la otra historia de la Ciudad de México: el nomadismo urbano en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”, *Actas del II 1° Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. CD.

Glantz, Margo. (1995) “Las hijas de la Malinche” en Karl Kohut, *Literatura mexicana hoy*, Vervuert, Frankfurt-Madrid.

Jorgensen, Beth E. (1994) *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: Univ. of Texas.

Lemaître, Monique (1985) “Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Vol. LI, N° 132-133, julio-diciembre.

López, Kimberle (1997) “Internal colonialism in the testimonial process: Elena Poniatowska’s ‘Hasta no verte Jesús Mío’”, *Symposium*, N° 91.

Medeiros-Lichem, María Teresa (2002) “Oralidad y autoridad: La voz de Jesusa Palancares, www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/revista.htm

Poniatowska, Elena. (1989) (1969) *Hasta no verte Jesús mío*, México: Era.

_____. (1978) “Hasta no verte Jesús mío”, *Vuelta*. Nro. 24, Noviembre.

_____. (1983) “Presentación al lector mexicano”. Prólogo a *Se necesita muchacha*. Ana Gutiérrez (Ed.), México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1994) *Luz y luna, las lunitas*, México: Era.

_____. (1999) *Las soldaderas*, México: Era/CONACULTA, INAH.

Skłodowska, Elzbieta (1992) *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.

Steele, Cynthia (1982) Steele, Cynthia (1989) “Entrevista con Elena Poniatowska”, *Hispanérica*, Maryland, Año XVIII, N° 53-54.

AMÉRICA EN LAS UTOPIÁS POLÍTICAS DE LA MODERNIDAD

Edgar Montiel

Division of Cultural Policies and Intercultural Dialogue
UNESCO, Paris

Si les hablase de aquellas cosas inventadas por Platón en su República, o de los que hacen los utópicos en la suya, aunque fuesen, como en realidad son, mejores, podrían no obstante parecerles extrañas por existir aquí la propiedad privada, al paso que allí todo es común.

Tomas Moro, *Utopías* (1516)

El anhelo inmemorial de Felicidad acumulado desde tiempos antiguos se hizo «realidad» en América, pues ella nació al mundo en pleno Renacimiento como la sede del Paraíso. Por eso se puede decir que por ósmosis la admisibilidad de la *Utopía* acabó formando parte de una concepción perfeccionadora del mundo, donde América aparece como la «prueba» de una visión (y versión) que el Occidente se formó de ella misma.

Su *Otredad* en cuanto a Cultura y Naturaleza dio a América, a los ojos clásicos del Renacimiento, un aura edénica. Así, lo que era histórico y cultural se volvió para Europa mítico y utópico¹. Esta Percepción ha dejado una pesada huella, pues más *encubre* que revela.

El hombre es el único animal que *sueña*. La Utopía es una permanente creencia colectiva en el perfeccionamiento de la realidad, para hacerla más grata a la condición humana. Condenados a ser libres y felices, hay en el ser humano una incurable *condición utópica*. Para navegar en las aguas procelosas de la esperanza hay que tener presente que la esperanza es a la Historia lo que la reproducción es a la Naturaleza: principio de vida, de continuidad y no de muerte, pues toda colectividad humana lucha por conservarse. A la esperanza lo mueve un *ethos* de vida, de armonía y trascendencia.

Apoyándose en los cronistas de la Conquista, quienes pusieron las primeras piedras de un edificio utópico que se eleva a medida que pasa el tiempo, se podría afirmar que América lleva en su nombre una connotación utópica – una partida de nacimiento Ideal –, de modo que hablar de América y Utopía puede resultar al fin de cuentas un pleonismo. ¿Qué hizo América para recibir de los Otros esa aureola?

I

Vayamos por partes, comenzando por las denominaciones. ¿Por qué razón el continente lleva el nombre de América y no de Columbus o Colombia, como habría sido lógico para honrar a los «descubridores»? ¿Qué hizo Américo Vespuccio para que este continente lleve su nombre? Mientras Colón lo descubrió para Europa, Vespuccio lo *describió*. La fuerza del *logos* y la *metáfora* se ha mostrado siempre más poderosa e influyente que la mera verificación; y esto ha creado una tradición.

Recordemos que en sus breves *Cartas de Viaje* a la familia Médicis, de la que era servidor, Vespuccio cuenta con toda naturalidad lo que vio en sus incursiones a las ignotas costas de Venezuela, Brasil y Argentina, y allí dice cosas como estas: «los hombres no acostumbran tener capitán alguno, ni andan en orden, pues cada cual es *señor de sí mismo*. La causa de sus guerras no es la ambición de reinar, ni de extender sus dominios, ni desordenada codicia, sino alguna antigua enemistad de tiempos pasados». Y remata con el aserto: «No tienen rey ni señor, ni obedecen a nadie; *viven en entera libertad*».

Para la Europa de entonces, regulada *severamente* por relaciones de servidumbre, donde los demonios del feudalismo no habían desaparecido, estas cartas despertaban de pronto el anhelo de salvación, que hacían rechazar la realidad circundante para buscar esa recóndita felicidad. La esperanza se había *objetivado*. La ilusión se hizo carne, la Tierra Prometida existía y estaba ubicada en las tierras de Américo, allí no tienen rey, ni señor, ni obedecen a nadie. Y se pronuncia en el firmamento la frase fulminante, que tendrá un poderoso efecto en el imaginario de Europa: ¡viven en entera libertad!

Nunca tan pocas páginas, sólo 32, causaron tanto revuelo y tanto impacto. Sacarlas de la lectoría secreta de los Médicis para darlas a la luz pública dio lugar a incidentes plenos de significación. No se olvide que el editor Waldseemuller lo incluyó en su *Universalis Cosmographia* (1507) para satisfacer la curiosidad de sabios, comerciantes y príncipes, quienes no sabían discernir si estas cartas pertenecían al género de la Geografía, la Historia, la Navegación o la pura invención. Estas pocas páginas fueron suficientes para que Vespuccio pasara a la inmortalidad y este continente sea bautizado con su nombre.

Pero en esto hubo algo de *picardía* (que también hizo tradición). Como la muestra Magnaghi con documentos en la mano, para satisfacer a sus ávidos lectores el perspicaz impresor «editó» las 3 cartas a los Médicis como 4 relatos de viaje (de 1497 a 1504), titulando, de su propia inspiración, el tercer relato como *Novus Mundus*. Con lo que afiebró más las mentes de la época (incluidas la de los inquisidores), pues hacía decir a Vespuccio que existía realmente un nuevo mundo en la ruta de Europa a las Indias, yendo por occidente (el crucero iniciado por Magallanes y concluido por Elcano que comprobó, por la vía de los hechos, la redondez de la tierra se produjo dos décadas después).

¿Se puede decir entonces que América lleva en su nombre un sino utópico, de invención e innovación? En todo caso, gracias a un inspirado editor – emblemático del modo como Europa miró a América – ésta se volvió el lugar de los sueños ajenos, el territorio de la Arcadia, donde nacía el hombre bueno, no habían jerarquías y las mujeres andaban desnudas. Fue una mirada que ha echado raíces, pues es como un retrato original.

Este modo subjetivo que ha tenido el europeo de mirar históricamente a América se ha sedimentado en la memoria, se ha enraizado en la mentalidad de Europa, pero también en la del hombre americano, al punto que, por ejemplo, cree que la otredad americana, es decir su propia realidad, puede caber en categorías exotistas como «realismo maravilloso» o «realismo mágico», propias para la literatura. Se ha levantado un muro de *opacidad* que vuelve ininteligible la realidad, y hace particularmente difícil la empresa epistemológica de acceder al conocimiento esencial de América.

¿Cuál es la «génesis del discurso utópico»? En puridad, con el Renacimiento Europa hizo un doble descubrimiento: de la antigüedad greco-romana y de América. Gracias a la invención de la imprenta, se difundieron ampliamente los antiguos tratados de Aristóteles, Platón, la cosmografía de Tolomeo, las historias de Herodoto, salió a flote todo ese mundo de héroes, navegantes, silvanos, ninfas y náyades. Y volvieron a nacer en el imaginario europeo la *animalia monstruosa* que se contaba en la antigüedad. Y fue con este conocimiento y estas imágenes acopiadas, no hay que olvidarlo, que Europa *miró y creyó* entender a América, pues era entonces el conocimiento sabio, erudito, que hacía *autoritas*.

Casi todos los cronistas, del Diario de Colón a las relaciones oficiales a la Corona, hablan de América en términos propios del Renacimiento. La antigüedad helénica se consideraba la referencia canónica, el modelo *clásico*, y todo se medía en referencia a ella. ¿Se trataba de adornos eruditos, arcaísmos o anacronismos? *No*, era el conocimiento «objetivo» que Europa había acumulado y con esos «*conceptos*» interpretó e imaginó a América, y por esa vía muchas veces la *inventó*. Un ejemplo característico es el de Juan de Castellanos, conquistador ilustrado, que prefirió los versos – ¡y escribió 144 mil! – para contarnos la historia del primer encuentro:

la reacción de los indígenas:

Salían a mirar nuestros navíos
 Volvían a los bosques espantados,
 Huían en canoas por los ríos,
 No saben qué hacerse de turbados:
 Entraban y salían de Buhíos
 Jamás de extraña gente visitados;
 Ningún entendimiento suyo lleva
 Poder adivinar cosa tan nueva

La de los peninsulares:

Ansimismo de nuestros castellanos
 Decían, viéndolos con tal arreo,
 Si son sátiros éstos, ó silvanos,
 Y ellas aquellas ninfas de Aristeo:
 O son faunos lascivos y lozanos,
 O la nereides, hijas de Nereo,
 O driades que llaman, ó náyades
 De quien trataron las antigüedades.

II

Se recordará que *Utopía*, escrita por Moro en 1516, se sitúa en la base de la renovación de un pensamiento político que marca a Europa; pero la Utopía no se puede concebir si no aparecen previamente dos libros: *Las cartas* de Américo Vespuccio – que Moro cita de modo explícito – y *Las Décadas* de Pedro Mártir de Anglería.

Las Cartas de Américo se comienzan a publicar desde 1504 y en 1507 circula una edición completa que hace un geógrafo de la Lorraine, Waldseemuller. Ya señalamos que en esa edición, Vespuccio menciona el Nuevo Mundo. Utiliza esta expresión de modo genérico. De modo que en esos años cuando se hablaba de algo paradisíaco se entendía que se estaba hablando de las tierras de Américo, y luego se dijo simplemente, América. El otro texto que va a provocar un impacto enorme, es una especie de primer

retrato de América en la mente de Europa. Son las diez *Décadas* de Pedro Mártir. ¿Quién es este autor? Es un «agregado» italiano a la corte española, un hombre ilustrado que funge de corresponsal sin desplazarse a América. Lo que hace es informarse, hablar con todos los viajeros que regresan del Caribe a España – todavía no ha aparecido la Tierra Firme – con quienes conversa ampliamente, indaga y acumula notas para escribir sus *Décadas*. Estas comienzan a publicarse por entregas a partir de 1511 y adquieren una gran popularidad en Europa. Es en ellas donde se observan ya las primeras señas del encontronazo entre Europa y América, porque se comienzan a perfilar los primeros elementos de lo que después serían teorías políticas o percepciones del hombre americano. ¿Cuáles son estos elementos?

La «*condición natural*» del hombre americano, idea que encontrará su mayor desarrollo con Rousseau dos siglos después, es una especie de filosofía naturalista que elogia al «*buen salvaje*». Hay una aparente antinomia en esta expresión barroca: se habla de un hombre que es bueno porque es salvaje, lo que equivale a decir que lo bueno se encuentra sólo en estado natural. Incluso Pedro Mártir habla de un «filósofo desnudo» refiriéndose a la sabiduría de un taíno, con lo cual quiere advertir sobre la presencia de una *inteligencia natural* (otra aparente antinomia).

De modo que América aparece así en la imagen de Europa, percepción que no era del todo falso. Mártir de Anglería, ve la sapiencia americana, de este modo: *Tienen ellos que la tierra así como el sol y el agua es común y que no debe haber entre ellos mío y tuyo...* Nótese que no deber haber entre ellos *mío y tuyo*, o sea, la propiedad. *Semillas de todos los males, es el mío y el tuyo, pues se contentan con tan poco que en aquel vasto territorio más sobran campos que no le falta a nadie nada.*

En Mártir aparece de modo recurrente esta idea, que fue una revelación para Europa, que los europeos cuando llegaron a América no tenían que sembrar nada, sólo tenían que estirar la mano y tomar los frutos de la tierra, cosa que era impensable en Europa donde había que sembrar, había que respetar las estaciones. Allí la primavera era permanente, dice:... *sobran campos que no le falta nada a nadie, territorios suficientes, para ellos es la Edad de oro, no cierran sus heredades, ni con fosos, se las tienen ahí, no hay candados no hay puertas, ni con palos, ni con paredes, ni con setos, viven en huertos abiertos, sin leyes, sin libros, sin jueces, de su natural; veneran al que es recto, tienen por malo y perverso al que se complace en hacer injuria a cualquiera, sin embargo cultivan el maíz, la yuca y los ajos.* Visión que luego se repite con los descubrimientos, del mundo mesoamericano y del mundo andino.

Pero existe un libro muy poco conocido que aparece un poco más tarde, en 1534, en una editora de Lyon, en la misma casa editorial donde Rabelais publica sus obras. Pantagruel, el personaje de Rabelais, viaja en un estilo y un género que constituye la primera forma de la novela moderna, que

combina la realidad y la fantasía. En su ruta viaja hacia «el oriente», sin embargo, según la descripción, es hacia Occidente donde va, y se puede advertir que las cosas que dice Pantagruel son del Caribe y provienen de las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería: las sirenas, los manatíes, las pepitas de oro, los pájaros que se reproducen en el aire...

En esta misma casa editorial, la Notre Dame de Comfort, se publica un libro pequeño, que circulará mucho y marcará la mente de sus lectores: *Nouvelles certaines des isles du Pérou*, de autor anónimo. Resulta sorprendente, porque cuenta la prisión de Atahualpa por Pizarro, ocurrida en Cajamarca en noviembre de 1532, y menos de dos años después ya circula como novedad por Europa (pude obtener una copia del ejemplar único existente en el British Museum). Lo que se cuenta allí hace tangible toda la historia referida al ahorcamiento de Atahualpa y al posterior transporte del oro y de la plata incaica – que pasa por Cartagena de Indias y Santo Domingo – hacia España.

El padre Bartolomé de las Casas, que se encontraba en Santo Domingo, da fe de los barcos que pasan llenos del tesoro con el cual Atahualpa había pagado su rescate, que nunca se produjo. No aparecen las medidas exactas del cargamento, pero lo que importa destacar es la relación detallada del cargamento y las circunstancias de la ejecución de Atahualpa. Desde entonces se popularizó en Francia y Europa, la expresión «C'est le Pérou» cuando se habla de algo valioso. Y el interés se explica en el hecho de que con ese tesoro España pagó una deuda a Francia. ¿De dónde proviene esta crónica? Tal vez fue escrita por el secretario de Pizarro o por el cronista militar Pedro Sancho; tal vez haya sido «editada» de la crónica de Francisco de Xerés, que ya circulaba manuscrita. Según Raúl Porras Barrenechea, eminente historiador peruano, esta crónica se elaboró a partir de cartas privadas enviadas por agentes administrativos desde Panamá a Italia, informando sobre «el cargamento de oro».

Este texto deja su huella en la percepción de Rabelais, cuando descubre unos personajes isleños que se interesan más en tener flores o plumas que oro y plata. Esta percepción da origen a la teoría del relativismo cultural, porque el oro y la plata en América no eran considerados metales «preciosos». Para los amerindios lo preciado estaba identificado con lo delicado: las plumas, el algodón y las flores. El objetivo precioso, aplicado al metal, es un agregado del siglo XVI, propio al mercantilismo europeo. Este texto influye igualmente en Michel de Montaigne, quien será tres décadas después con sus *Ensayos*, el gran promotor del relativismo cultural.

Estos y otros libros dejaron abonado el terreno para que a fines del siglo XVI, venga el Inca Garcilaso y deslumbre a su lectoría contando la organización del Imperio Inca.

III

Garcilaso nace en Cuzco en 1539, de la unión de un capitán español ilustrado y una princesa inca, Isabel Chimpu Ocllo. El capitán Garcilaso de la Vega entra al Cuzco en el año 1536, antes había estado en el Caribe, en Cuba y Panamá, luego siguió a Pedro de Alvarado cuando éste se marchó a la conquista del Perú.

Hay que tener presente que la Conquista del Perú fue una de las más anunciadas en Europa, conocida por las *Capitulaciones de 1528*, que suscribieron La Corona y Pizarro. Los círculos más informados ya lo sabían, por eso se preparó con acuerdos, con compra de barcos, arcabuces, con lo mejor de la utilería y armamentos de ese momento. Incluso se liberaron impuestos para incentivar la migración y el transporte de armas. Pedro de Alvarado fue uno de los que se quiso sumar (ya estaba Pizarro en Perú). Con él iba el capitán Garcilaso de la Vega.

El niño que nace en 1539 se cría en Perú, al lado de su familia materna, y se educa con los mejores preceptores de la ciudad. A los 21 años viaja a Madrid para reclamar tierras. La gestión no resulta en las cortes de Madrid y se dedica al estudio. Aprende latín, francés, italiano; se enrola en las fuerzas de Felipe II; participa en las campañas de Italia; traduce y se convierte en el primer traductor americano. Traduce «del latín al indio» la obra de uno de los más grandes poetas del Renacimiento, León Hebreo, autor de los *Diálogos de Amor*. Llama la atención esta iniciativa, porque Garcilaso era quechuahablante, había aprendido español, luego latín, pero de pronto se convierte en traductor. En un hecho sintomático, una vocación ecuménica que denota al mestizo americano que aprende idiomas, que recibe y asimila influencias de un lado y otro. De las varias versiones que circulaban en Europa, esta traducción de los *Diálogos de Amor* sería la más apreciada y popular. Pocos advertían entonces que fue hecha por el Inca Garcilaso.

Los *Diálogos de Amor* comenzaron a popularizar a Garcilaso en Europa, pero él seguía recibiendo, en Montilla, Andalucía, información de los llamados *peruleros*, aquellos que habían combatido en las campañas del Perú, en las guerras civiles, los conquistadores vencedores o vencidos que regresaban a España, que como informantes beneficiaron al imaginario del Inca. Así conoce a Gonzalo Silvestre, quien había participado en la campaña del Perú, del Caribe y en la conquista de La Florida. Escribe entonces una obra que será célebre: *La Florida*, más conocida como *La Florida del Inca*, que es la versión que recoge de Gonzalo Silvestre y Hernando de Soto sobre la conquista de ese territorio.

La Florida resulta una novedad por su estilo, casi cinematográfico, y el verismo con que se cuenta, que constituye otra versión de la historia del Caribe, la escrita desde el punto de vista de un mestizo americano. Se

historia el período comprendido entre 1530 y 1560. Se habla de los preparativos que se hacían en la isla; del viaje de Hernando de Soto de Santiago a la Habana; de la salida, del reclutamiento. Se refiere a la crianza de caballos, menester en el que Cuba adquirió gran desarrollo para abastecer de estos animales las expediciones de conquista del resto de la región. Y, enfin se cuenta en una prosa sabrosa las peripecias que ocurren en el «descubrimiento» de la península de la Florida. De este modo, el Inca Garcilaso se vuelve el primer historiador de América del Norte.

La Florida adquiere una notable popularidad en su momento. Aparece una primera edición en 1504. A partir de ahí, se inician las traducciones al francés, italiano, inglés, alemán y holandés. En los siglos XVII y XVIII se puede contabilizar una veintena de ediciones, algo absolutamente inédito para un autor americano.

A finales del siglo XVI Garcilaso comienza a escribir los *Comentarios Reales*, su obra más afamada, que tiene dos partes: la conocida como *Comentarios Reales*, que es la historia de los Incas; y la segunda, más conocida como *La historia general del Perú*, que trata de la Conquista, las guerras civiles y de cómo los españoles ocuparon al antiguo Perú, concluyendo con la derrota del último foco de resistencia Inca, encabezado por Tupac Amaru, 1576, 44 años después de la captura de Atahualpa.

¿Por qué escribe Garcilaso esta historia? ¿Qué lo lleva a convertirse en historiador? ¿Tenía alguna necesidad compulsiva de contar su versión de los hechos? Existe una razón ética y una razón política a tomar en cuenta. Garcilaso se informa que hacia 1560 el Virrey Toledo – una suerte de tecnócrata enviado al Perú por la Corona para instaurar el nuevo orden colonial – condena a muerte al último Inca, Tupac Amaru, que era primo de Garcilaso por lado de su madre Isabel Chimpu Ocllo. El Inca resistente había sido derrotado cuando reinaba en un territorio amplio, que había logrado preservar, ubicado en la zona de Vilcabamba, al sur del Cuzco. El Padre Las Casas, consultado en Madrid, aconsejó que se reconociera este territorio como un Estado autónomo dentro del inmenso Virreinato del Perú. Sin embargo, Toledo utilizó una justificación política para argumentar que los herederos de los Incas – hablamos de 44 años después de la conquista – no tenían derecho a la propiedad ni a la libertad individual, hecho que era grave porque justamente lo que todavía estaba planteándose con los Incas sobrevivientes era el *derecho de restitución*.

Comienza entonces un debate jurídico-moral mediante el cual, en suma, se debía demostrar que los Incas eran «opresores» y los españoles «liberadores». Se necesitaba una justificación histórica y Toledo encontrará dos historiadores que le van a hacer el trabajo: uno es Diego Fernández, «el Palestino», y el otro un historiador de moda en Europa, Francisco de Gómara.

De allí nace para Garcilaso la necesidad de hacer sus propios «comentarios de la realidad». Estima que se necesita explicar a España, América y Europa que no se trataba de reinos de bárbaros, sino de gentiles; que no se trataba de pueblos carentes de desarrollo, sino de pueblos que tenían una civilización. A Garcilaso no le quedaba otra opción que recurrir a la cultura y la historia para vencer a la política de *la espada y el arcabuz*, y así preservar al hombre y a la cultura autóctonos. Entonces decide escribir los *Comentarios Reales*, reales no por lo de monárquicos sino por lo de veraces, para rectificar a los historiadores a sueldo que habían comenzado ya a profesar en Europa la versión de una América caníbal, sacrificial, idólatra, déspota y opresiva.

Acicateado por una inquietud ética y política Garcilaso asume entonces el nombre de **Inca** Garcilaso de la Vega, recuperando así un título de la tradición materna y un nombre de lustre literario perteneciente a su ancestro paterno.

Además del texto del Palestino hay uno que en Europa se traduce mucho, que adquiere notable popularidad e influencia: *La Historia general de las Indias Occidentales*, de Gómara, que contribuye a crear una mala imagen. Al principio, ya lo señalamos, circuló la idea de una América edénica, liberal, libre de pecado, y después, al instaurarse las estructuras coloniales, apareció la imagen de que sus habitantes no eran buenos sino salvajes, que eran antropófagos, sodomitas y violentos, que había que ir contra ellos con la fuerza. La ofensiva era fuerte; para enfrentarla, el Inca Garcilaso escribe los *Comentarios Reales* y Bernal Díaz del Castillo *La Verdadera Historia de la Conquista de México*. Lo de «real» y «verdadero» era para confrontarse con la historia «general» de Gómara.

Gómara era un historiador solventado por Cortés, por eso era con él sumamente exegético. No podía tomar distancia de su «objeto de estudio». Su visión de los hechos estaba muy condicionada por esa circunstancia. Se explica entonces que se publicaran estas otras dos historias con el fin de demostrar que *no era como decía Gómara*. En medio de este debate aparecen, pues, los *Comentarios Reales*, y nuevamente, como ocurrió con La Florida, se produce un rosario de traducciones. En la Biblioteca Nacional de París, una de las bibliografías americanas más completas, el *Catálogo razonado sobre América y las Filipinas*, elaborado en 1867, enumera una veintena de traducciones al francés, inglés, alemán, italiano, holandés, y hay incluso una edición en latín. La influencia de Garcilaso es, otra vez excepcional, especialmente en una lectoría ávida de reforma, de modernización, de nuevos modelos.

¿Qué dice Garcilaso para impactar de ese modo? Lo que cuenta es la organización social decimal de la sociedad inca. Habla de las comunidades agrarias, de cómo se domesticó la papa, cómo se hacían las aleaciones de metales; habla de las construcciones ciclópeas, del tendido de rutas y

puentes. Pero lo que más impacta en el imaginario político de Europa es lo que se refiere a la organización colectivista de la sociedad. La organización decimal (un jefe cada diez, cien o mil familias), la repartición de la tierra, la tierra como propiedad colectiva, la repartición de los excedentes – que ahora llamamos redistribución –, el control de la natalidad, todas esas cosas dan la medida, en Europa, de que existen otras maneras de concebir la relación del hombre con la política, del hombre con la naturaleza, del hombre con el poder. Es decir, Garcilaso de pronto encarna la **alteridad**, lo diferente. Y es esta otredad que propiciará la influencia de su obra en los pensadores europeos.

IV

Las ediciones, las traducciones, se repiten circulando ampliamente. Hay una en francés de 1744, publicada en dos pequeños volúmenes, que es la edición que leen Voltaire, Diderot, d'Alembert, el Barón de Holbach y toda esa generación, y que viene anotada con pies de páginas firmados con Godin, Feuillée, Pifón, Frezier, Margrave, Gage, La Condamine, es decir, los filósofos viajeros del siglo XVIII. Las anotaciones son del tipo: «Aquí Garcilaso no tiene la razón por tal cosa»; o, hablando de aleaciones sobre el oro y la plata, «tiene razón porque hasta ahora se hace así». O confirmaciones: «Sí, efectivamente, la quinina sirve para bajar la fiebre».

El rey de Francia había mandado a hacer un estudio sobre la quinina, que pronto se convirtió en un medicamento estratégico porque servía para bajar la fiebre más porfiada: durante las guerras servía para curar a los heridos. Ocurrió lo mismo con otra serie de productos que reporta Garcilaso, que el lector europeo incorporó en su dieta. Por ejemplo, los poderes vitalizantes del chocolate. Se crea toda una aura sobre los poderes energéticos del cacao. Se decía que la reina de Versaillees daba a sus comensales mucho cacao, chocolate. Luego se mezcló con leche, se elaboraron las barritas de chocolate, se mixturó con el maní, las nueces, etc.

El otro producto mítico fue el aguacate, la prodigiosa *palta*, una fruta existente en toda América. Se comenzó a decir que era afrodisíaco y se puso rápidamente de moda. Un desayuno con aguacates era carísimo. De ahí que a los americanos que tenían amigos en Europa, siempre les pidiesen que, cuando viajaran, trajeran aguacate, guayabas, y especialmente chocolates. El Abata Raynal, por ejemplo, le pedía a Pablo de Olavide o a Francisco de Miranda que trajeran esas encomiendas. Todas esas cosas de las cuales hablaba el Inca, resultaban de interés en la vida cotidiana de los europeos.

Se pueden mencionar algunos ejemplos, como la huella que dejaron en el libro de Campanella, *La Ciudad del Sol*, publicado en 1623. Para entonces ya se había publicado los *Comentarios Reales*, *La Historia del General de*

América y La Florida. Campanella no los leía en traducciones sino en español. Su erudición lo llevó a escribir un ensayo sobre la monarquía española. *La Ciudad del Sol* tiene analogías con la trama urbana del Cuzco, aunque no lo menciona explícitamente. Se refiere al imperio del trabajo, a la organización social. Muestra su admiración por la filosofía del trabajo, que era la fuerza motriz del imperio de los Incas, según lo mostraba Garcilaso.

Hay dos personajes que suscitan el interés de los escritores de esa época: la figura de Pachacutec – sonaba raro el exotismo del nombre –, ese Pachacutec, decían, que era «el reformador del mundo», como lo nombraba Garcilaso; y el Inca Yupanqui, que se había distinguido por organizar la natalidad. Se preguntaban: ¿Cómo se puede organizar eso? Era entonces una cosa impensable. Ahora todo el mundo lo hace, pero para el siglo XVI ésa era una practica desconocida. Por cierto, este interés por la natalidad, por la regulación social, se encuentra casi en todos los textos del género utópico.

Estas opiniones dejaron sus marcas en otro gran pensador, Francis Bacon. ¿Cómo funciona esta influencia en el autor de *La Nueva Atlántida*? publicado en 1627. ¿Qué es la *Nueva Atlántida*? El Océano Pacífico es la *Nueva Atlántida*. Es interesante ver en Bacon todo lo que significa la revolución epistemológica con la aparición de América. Conocer una nueva geografía significa conocer otra humanidad, nuevas plantas, nuevos animales, nuevos fenómenos; había que repensar el mundo. Bacon se ejerce en repensar la física, la mecánica, advierte que las teorías de Aristóteles no se ajustaban a la nueva realidad. Esto mismo le pasa a otro gran escritor y botánico, Boemus, que publica, después de veinte años de trabajo la recopilación completa de las plantas existentes en el mundo. Pero cuando comenzaron a aparecer los libros de América con plantas nuevas, tuvo que rehacer su tarea. Murió en el intento.

Otro lector importante es Morelly, el primer ecologista, fundador del llamado *socialismo utópico*: fue líder intelectual de pensadores, al que después se adhirieron Fourier y Proudhon. Morelly publica en 1755 *El Código de la Naturaleza*. Lee los dos volúmenes de 1744 en francés y asimila las ideas del Inca Garcilaso. Su propósito era sobre el Estado, la sociedad y el medioambiente: hacer un primer tratado, una tesis sobre cómo el hombre debe relacionarse con la naturaleza, cómo el hombre debe ayudarla a reproducirse y no luchar contra ella.

Otro autor en cuyos escritos se advierte la presencia del Inca es Louis Mercier, que publica en Londres en 1772 un libro llamado *El Año 2440*, de ciencia ficción. Lo que dice en 2440 es lo que Garcilaso cuenta de la organización colectivista de América, o sea que el pasado de América servía de referente para la utopía que se proponía alcanzar.

Montesquieu, por su parte, en su tratado sobre *El espíritu de las leyes*, se sirve del Inca para referirse al derecho de gentes y argumentar su tesis sobre el desarrollo desigual: no todos los pueblos tienen un desarrollo lineal, progresivo, cada pueblo tiene su estilo y ritmo de desarrollo. Diderot igual, lee al Inca para escribir con el Abate Raynal el tomo III de la *Historia Filosófica y Moral de las Indias*. En esos años escribe también una biografía del peruano Pablo de Olavide para *La Enciclopedia*.

¿Quién era Pablo de Olavide? Era un escritor peruano que había sido expulsado de Perú hacia 1760. En España despliega sus dotes de administrador, pero lo vuelven a expulsar años después por causa de su liberalismo ilustrado y se refugia en Francia. Amigo de Diderot, Voltaire (con quien mantuvo correspondencia), Marmontel, Raynal, Olavide era uno de los grandes lectores del Inca Garcilaso. Cada vez que le preguntaban sobre Perú: «lean al Inca Garcilaso», decía.

Entre sus lectores hay que destacar a Voltaire. Es un caso muy simbólico, porque Voltaire lee al Inca, lee *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, incluso lo cita en sus obras. Su información americana es muy grande, y él, que frecuentaba los salones de la damas distinguidas de Francia, les hace leer *Los Comentarios*. Tuve la oportunidad de estar en la biblioteca de Voltaire, en el pueblito de Ferney, que está en la frontera entre Francia y Suiza. Al lado está Ginebra (Voltaire vivía al lado de Ginebra por razones prácticas: si lo perseguían pasaba al Estado de Ginebra, que era un Estado independiente y laico, y luego regresaba). En su biblioteca pude leer sus anotaciones, en las que mencionaba a quienes daba a leer cada libro, y luego uno comprueba cómo aparecen estos libros en las obras de los visitantes recibidos por Voltaire. Entre ellos, la ilustre Madame de Grafigny.

Ella, que tenía un salón, sabía que tan apasionante era la filosofía como los filósofos. Leía mucho y escribió una novela *Les lettres d'une péruvienne*. Cuenta una historia de amor en la que una princesa Inca le manda unos quipus a su amado. Se cuentan, así, cada uno su historia, una historia de galanterías que se escuda en el pretexto americano para filtrar una filosofía liberal.

Otra autora que tiene mucha influencia de Voltaire, y a quien él hace leer los *Comentarios*, es Madame Olimpe de Gouges, quien publica *La Colombiada*, una obra de teatro sobre Colón. Luego pone en escena una obra de teatro sobre los negros con una posición sumamente progresista para el momento. De este modo Voltaire va dando a conocer las ideas del Inca Garcilaso. En ambos casos, las autoras mencionan al Inca al pie de página, reconociendo su influencia.

Otra obra, especie de novela filosófica o histórica, es la de Marmontel, *Las Incas o la destrucción del Imperio del Perú*. En ella Marmontel toma sus fuentes de dos autores: el Padre Bartolomé de Las Casas y el Inca Garcilaso. Narra una historia sobre el cacique azteca Orozimbo, que viene

huyendo de México después de la Conquista, y llega a Cajamarca para contarle a Atahualpa la caída del imperio Azteca, y pedirle ayuda de urgencia. Junto a sus emisarios le cuenta cómo mataron a sus mujeres y quemaron la ciudad de Tenochtitlán. Cuando se refiere a los arcabuces y a las escopetas habla de esos cilindros de metal que escupen fuego y abren brechas en los pechos de los hombres. Dicen que Atahualpa lloró de rabia esa noche. La obra de Marmontel es una novela de sesgo histórico, pues hay elementos que él reconstruye. Se la ha clasificado como novela moderna. Tuvo mucho éxito, mereció numerosas ediciones hasta hoy.

Quisiera cerrar este panorama con algunos comentarios sobre cómo Garcilaso influye en los debates de la Revolución Francesa. En el 22 Floreal, que es el año 8 de la Revolución, el Abate Gregorio realiza un homenaje a Bartolomé de las Casas, y allí se evoca, al Inca Garcilaso. Así se introduce al Inca en el debate de la Revolución. ¿Qué tenía que hacer el Inca en la Revolución Francesa? El asunto era muy sencillo: había una corriente que era partidaria de la colectivización de la tierra, o sea era la posición más vanguardista, y tomó como modelo el colectivismo agrario expuesto por el Inca Garcilaso, la misma que invocó Moro en 1516. La otra posición, burguesa moderna, defendía la propiedad privada, hablaba de la productividad, de «cada uno para lo suyo». Uno de los grupos que más se aferró a los planteos del Inca aludió al derecho de todos a la propiedad de la tierra, la madre común, es decir, retomó la idea de la madre tierra, la *pachamama*.

La Academia de Lyon convocó en plena revolución a un concurso. Lo ganó el Abate Genty. El certamen tenía el título significativo de *La Contribución de América a la felicidad del género humano*. Es muy importante ver en este *continuum* que va de Tomás Moro y Mártir de Anglería hasta la Revolución Francesa, pasando por el Inca Garcilaso, cómo América encarna libertad, felicidad, tierra edénica. Una imagen desde fuera que cautivó a Europa. Pero tampoco esta imagen está totalmente desfasada de su objeto de origen. En su historia y tradición, América expresa una alteridad política y cultural: un campo de la innovación y la experimentación social y política, plenamente vigente hoy en día.

NOTA

I La literatura sobre América y la Utopía es ya abundante. Mencionaré aquí solo tres grupos de trabajos que cuentan con notoria solvencia histórica. La tetralogía del escritor e historiador madrileño Ciro Bayo: *La Colombiada*, *Los Marañones*, *Los Césares de la Patagonia*, y *Los Caballeros de El Dorado*. En un enfoque de rigor documental, la trilogía del historiador español Juan Gil, publicada con el nombre general de *Mitos y utopías del Descubrimiento* (1989). Para un enfoque americanista, se recomienda la trilogía del ensayista uruguayo Fernando Aínsa: *Los Buscadores de la utopía* (1977) *Necesidad de la utopía* (1990), y *De la Edad de Oro a El Dorado* (1992). La aclaración de este «error de óptica» de Europa la hace Juan Gil en el primer volumen de su citada trilogía.

NO CONOCERÉ EL GUSANO NI LA TIERRA

José Ignacio Padilla
Princeton University

Había en Eielson un don, una gracia natural que le permitía caminar como quien se va desprendiendo de pequeñas excrecencias doradas: poemas, trapos, acciones. Sólo maravilla puede producir esa explosión de creatividad: poesía como para una vida de poeta; pero además novelas que se hunden en la profundidad compleja del lenguaje (habría que volver).

Pero si eso no bastara para convertirlo en un artista (o dos, o más): esa obra plástica intersticial, difícil de clasificar: los nudos que surgen del lienzo y de las paredes y se introducen en las habitaciones, poniendo de manifiesto el vacío o el espacio, haciéndolos vibrar.

Y si eso no nos ha descolocado ya: poesía vocal, poesía visual; instalaciones atravesadas materialmente por un concepto.

*

Pero, claramente, la mayor sorpresa, cuando se conocía a Eielson, era él mismo. La sensación de que todo eso, claro, emanaba de él naturalmente. Que su trabajo mayor era algo no dicho o no hecho, pero presente.

*

De lo que se trata es, como siempre, de salvar un abismo: el que va del objeto al lenguaje, del lenguaje al objeto. Sin mayor esfuerzo, Eielson podía concentrar el lenguaje hasta materializarlo; nos lo daba en esa cosa opaca o luminosa, o nos daba esa cosa opaca y luminosa, arrastrada por el ritmo de su respiración. No arrastrada; deslizándose sin roce. Y con la misma nitidez amarraba telas y texturas, ofreciéndonos el momento en que de la materia emerge la forma; del objeto, el signo.

*

Tarde, después de tantos años, se celebra a Eielson. Con rapidez sospechosa. ¿Por qué lo celebramos? ¿Qué celebramos en él? Habría que detenerse antes de las simplificaciones. “Poeta puro”, “artista abstracto”, “la recuperación de lo pre-colombino”. Habría que detenerse a precisar el lugar de Eielson en la historia intelectual peruana.

Eielson enunciaba siempre desde una aporía: la distancia entre el signo y el objeto, la imposibilidad de imaginar una nación y la necesidad de superar toda imagen de nación; la urgencia de recuperar el pasado sin ser indigenista y traer un futuro que no sea la homogeneización cosmopolita.

*

En los “Paisaje infinito de la costa del Perú” y en los “Quipus” no está apropiándose de raíces ajenas para afirmar un Perú: propone una desorganización del tiempo: contra la República, pone pasado y presente en sincronía. Su obra no es nostálgica de un origen remoto: *produce un origen, en el presente*. Y la temporalidad de ese origen es la tensión dialéctica entre pasado y futuro.

Fundamentalmente anti-criollo, Eielson era también un criollo. Pero no afirmaba totalidades. Se detenía en la aporía, al borde del abismo, a desestructurar todo, en ese espacio donde ya no queda ni criollo ni anti-criollo, sino sólo la tensión entre ambos.

*

Y en el medio, entre un lenguaje que calla, entre objetos que se acumulan, entre unos y otros: el cuerpo. La casa del cuerpo. La casa del lenguaje.



Homenaje a Leonardo – 1996 (80 x 80 x 16)

*

¿Qué mejor homenaje a Eielson que recordar uno de sus *Homenaje a Leonardo?* [fig.] Si un cuadro fue hasta hace apenas medio siglo una ventana, ¿adónde nos lleva esta ventana? Si el lienzo se hacía invisible, si se borraba para ser superficie de inscripción, ¿por qué este lienzo se exhibe como marco, por qué se anuda sobre sí mismo y se hace objeto para nuestro cuerpo, bloqueando la ventana? ¿Por qué Leonardo es convocado en su escritura, ilegible, sólo para ser inmediatamente desplazado? ¿Y el nudo que tampoco se puede leer?

No hay mestizaje: no es un “quipu de Leonardo”. Se trata más bien de juntar lo que no se puede juntar, anudarlo todo en la aporía; desarmando a Leonardo y su pintura, desarmando el quipu y la escritura, oscilando, al menos por un instante, entre materia e idea, entre objeto y lenguaje.

*

Sus proyectos: hacer de su vida un arte, hacer de su muerte un arte. Lo que tenía de misterioso era lo siguiente: pequeño, menudo, hasta frágil, vibraba como si estuviera parado en un nodo espacial, en un punto donde las ondas se concentraran; y desde ahí, irradiaba algo. Eielson era uno de esos ocasionales sucesos históricos, motores de energía cuando se le conocía, era claro que él era la obra; y sus obras, los juguetes que se daba y daba. Y lo poemas, ¿qué eran los poemas?

*

Eielson ha muerto. No más teléfono y no más correspondencia a Via Stampa, Milano (*Lima-No*, bromeaba). Eielson ha muerto y nos toca decir algo. Hace unos días un famoso pintor local dijo, comentando su obra múltiple: “Para mí fue fundamentalmente un gran poeta”. Cuánta mezquindad en una frase. (¿Será ésa, eso, la colonia?)

*

Pensar que Eielson era un poeta – y lo era – estabiliza demasiado la figura. Habría que pensar la multiplicidad de su trabajo, y encontrar ahí, nunca en un objeto o en otro, en una posición o en otra, sino entre los tejidos de la idea, en lo que lleva de un punto a otro y siempre a otro, en el reenvío constante, encontrar ahí, la *figura*: constelación o nudo.

Constelación o nudo: figuración, configuración: noción sutil que no sería ni materia ni forma, sino acaso concepto, esquema en el ámbito de la imaginación y la percepción, que se deshace a cada instante y que Eielson mismo usaba para circunscribir su espacio.

*

Recordar ahora la última intervención pública de Eielson en Perú. Su participación en una videoconferencia, hace 3 o 4 años, en el auditorio de una millonaria fundación.

Prensa, costosos mecanismos institucionales, un evento burocratizado, entre solemne y momificado. ¿Y cómo desarma Eielson toda esa estructura fantasmagorizante? Aparece en silencio, por un minuto, cubierto por una máscara azul ultramar, llena de estrellas. Después se la quita. Ríe.

Así, con un solo gesto, y antes de que empiece el espectáculo, ha pateado el tablero. Ese gesto es el último refugio del artista, su línea de fuga. Impresiona como intelectual; conmueve como ser humano.

*

Cuando conversábamos, las pocas veces que conversamos (Carlos, Lula, yo) nunca hablábamos de su trabajo. Pocas veces hablaba de “sus cosas” – aunque siempre volvíamos al arte, a la música (jazz, claro), a discutir poéticas. Más bien él abría botellas, nos pasábamos algún chisme, bromas ligeras y crueles, anécdotas. Nombre tras nombre tras nombre tras nombre... el siglo entero aparecía – entre carcajadas – para mostrarnos la palidez de nuestro conocimiento (de papel), la escasez de nuestra experiencia. Entre sonriente y asustado, siempre. Delicado, pero inflexible. Aun enfermo, vibraba. Y la luz, con él.

*

La poesía final de Eielson estaba despojada de la excesiva belleza de sus primeros años. Escrita desde una calma sin pretensiones, para algunos era de una simplicidad exasperante. Pero cuánta potencia tras esa superficie en disolución. “No es necesario escribir bien / Para escribir un poema / Se necesita sólo amar / Y amar solamente / Aunque lo mejor es siempre / No escribir”

Y en su último libro (2005), escrito desde la enfermedad y la muerte, ¿qué potencia se adivina tras la humilde perfección formal?

*

Así que, ¿qué decir ahora que ha muerto? ¿El vacío; los años de olvido; escuchar en silencio los vacíos homenajes? Pronunciar otro vacío homenaje. Pensar nuevamente por qué son necesarios en nuestro triste país 40 o 50 años para empezar a mirar esa constelación. Pensar tristemente que 50 o 60 años no alcanzan para borrar la mezquina sonrisa limeña.

Pensar también que Lima no existe.

Y pensar en el cielo gris de Milán, en invierno, a media tarde.

*

Jorge decía que cuando uno finalmente sabe algo, cree saber, finalmente cree que sabe algo, aun si pequeño, es justamente cuando ya todo se acaba. (Se reía).

[Cuatro poemas del libro *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Valencia, Pre-Textos, Octubre 2005]

No conoceré el gusano ni la tierra

Sobre mi calavera
 Mis cenizas irán directamente
 Al cielo así lo espero
 Dejaré sólo mis vestidos
 En mis cuadros
 Y en mis pobres libros
 Mi corazón siempre asustado
 No habrá ninguna ceremonia
 Sino música y un minúsculo diamante
 En el bolsillo para que no se quemé todo
 Mientras yo partiré
 Vestido de payaso
 Desbaratado pelele después del fuego
 Pero tomando un vaso de vino
 Con Michele

Después de mucho tiempo vuelvo

A mi casa de mar
 Abro un viejo armario
 Y una cascada de perlas
 Inunda la habitación. Me aferro
 A una mesa una cama una cortina
 Pero las perlas
 Atraviesan toda la casa

Y siguen rodando hasta la playa
 Arrastrándome con ellas
 Ya en el abismo azul
 Me siento igual a ellas
 Y como ellas
 Por fin en casa

El tiempo que pasa ahora

Por estas palabras
 Pasa también por nuestros huesos
 Como el agua entre las piedras
 Nos arruga la cara y la camisa
 Crea remansos en los ojos
 Burbujas en el corazón
 Y en la orina. Así el tiempo
 Resbala sin remedio
 Por nuestra calavera
 Hasta volverse verso
 Inexplicable sonrisa
 Cascada de ceniza

Los verdaderos poetas aparecen

Sin que nadie se dé cuenta
 No tienen nada en la cabeza
 Escriben versos en el aire
 Quieren a todos tiernamente
 Sin que nadie los quiera
 Son los únicos que lloran
 Cuando afuera llueve
 Y sin que nadie se dé cuenta
 Desaparecen

PEREIRA DECLARES

Sergio Pitol

Writing about Antonio Tabucchi has always placed me on the threshold of the impossible. Astounded by his writings, my greatest temptation is to reproduce them abundantly. I'm tempted to fill pages with his quotes, to look for a linking thread and then present them in commodious order to share with the reader the pleasure of reading him. His is a prose extremely difficult to imitate; it has its own melody, an emotional tension modulated by Tabucchi's intelligence. His writing is at the same time both conjectural and precise. In *Requiem*, one of his novels, a ghostly Pessoa begs the narrator: "Don't leave me alone with people full of certainties. Such people are terrible'.

Misunderstandings, mistakes, shadowy realms, false evidence, dreamed realities, dreams tainted by a terrible reality, the search for what is known to be already lost, games that place the world on its head, voices originating from places next to hell, are all elements that we often find in Tabucchi's world. And another thing, a perfect elegance for never having put on airs. Generally, the elegance found in Tabucchi, just like the melancholy, is always bound to the story's mood or buried in the depths of language.

Tabucchi claims that he tries to write for a reader who expects from him neither solutions nor words of reassurance, but rather questions. The intended reader should be approachable, embrace the unknown, modify their mental categories, change their lifestyles, introduce new approaches to the human condition: press their luck rather than condemn themselves to an anticipated requiem.

At a conference in Tenerife in 1991, entitled "The Twentieth Century: Balance and Perspectives", Tabucchi insists "A writer who knows everything and who is acquainted with everything, should not publish a single book. The only certainty I possess is that every thing is relative, that in all things are their opposites. It is, above all, within this realm that I like to explore, a realm in

which nothing is clear at first sight.” And later, he writes, “The man that our contemporary literatures gives to us is a lonely and divided man. He is a man alone, but does not yet know himself and has even become unrecognizable. [...] It is necessary to defend the right to dream. At first sight, perhaps such a right may seem trivial. But upon further reflection, it may seem like a vital prerogative. If a man is still capable of nurturing illusions, then that man remains free.”

And with this we get to Pereira, and the claims that his character makes as the novel’s protagonist. Tabucchi takes on risks that few authors dare to run. Among other things, *Pereira Declares* is a political novel, and for that reason alone some people may find it disturbing. It narrates events that occurred in Lisbon from the end of July to the end of August of 1938, a period when Salazar’s regime reinforces its totalitarian ethos and envelopes Portugal into a seamless dictatorship that will last thirty-five cruel years more. Yes, it is a political novel, but is different in every meaning of the word from the ideological narratives of socialist realism. The only trait that Tabucchi’s novel shares with the ideologically laden narrative, is a tendency to use the parable. From this stems, perhaps what is his greatest challenge. All of the characters who seek forgiveness exemplify either a virtue or a vice that at the end will be rewarded or unmasked and punished; each of their actions and words are predetermined in an overall manner to achieve this end. But, in order to be considered worthy of the genre of the novel, the character must breathe on his own and must adopt these virtues or defects as an expression of his individuality, otherwise his words will inevitably emit a propagandistic stench.

Pereira, the protagonist of Tabucchi’s novel is like Ariel, from *The Tempest*, created from the same material that dreams are made of. And so, as he fulfills his destiny, he becomes more imbued by reality, by a tragic reality. At the end we find him transformed into a character who is extraordinarily alive and one of the most beloved in contemporary narrative. He enjoys the dual privilege of maintaining his individuality, while at the same time becoming a symbol.

But given all this, who is Pereira, what does he do for a living, and what kinds of problems does he face? Here it is: an old journalist; a widow; hellishly fat; full of ailments; a person for whom the doctors predict few more years of life. A short time ago, he started to edit a weekly literary page of a mediocre evening paper. He has fallen into a death obsession that almost amounts to a mania. There may be several reasons to explain this phenomenon, perhaps the fact that his father was owner of a funeral home, *La Dolorosa*, or that his wife spent her entire married life afflicted by tuberculosis, an illness that killed her in the end, or because he was convinced that his cardiovascular ailments would bring him to an early death. But also, because of the fact that during that radiant summer of 1938 he began to sense that Lisbon stank of death, and that all of Europe stank of death. Pereira is Catholic. The immortality of the soul and the resurrection of the flesh are two topics that Pereira contemplates incessantly. The first one illuminates him, the second one horrifies him. Thinking about the

resurrection of the immense amount of fat that suffocates him, produces vertigo. Pereira is, simply put, a good man immersed in a world that every day repulses him more. The cult of death leads him to create an obituary column intended for the literary page under his direction and to have prepared in advance, the obituaries of writers who he admires, but for some reason, he refuses to be the one who writes them. For that purpose he gets in contact with a young man who recently graduated with a degree in philosophy, Francisco Monteiro Rossi, whose essay on death he has just read.

Pereira Declares intermittently takes me back to a previous novel by this author for which I feel reverence: *The Edge of the Horizon*. At first glance they seem contradictory. The old Pereira moves about under the radiant blue of Lisbon's sky. Spino, the character in *The Edge of the Horizon*, in turn, makes his inquiries under a hazy sky in a city submerged in dankness and darkness. Pereira's quest ends in the discovery of personal freedom, in carrying out an act of protest, and at that moment a heroic character is engilded: through self-revelation, he discovers the society that is all around him. Spino, on the contrary, withdraws from society in an effort to nullify the metaphysical sign. So then, how are these two stories related? For one thing the theme of death is always present in both stories. Pereira thinks about a collection of obituaries available to his cultural page. Death and possible resurrection are his two obsessions. Spino works in the morgue of a hospital, his handling of the corpses is permanent. In both novels the theme of personal identity is embedded. In both the result is the same: each of the characters parades towards the revelation of a destiny that incubates within them.

Upon his encounter with the young Monteiro Rossi and his fiancée, Pereira's agony and his final resurrection begin. "In what kind of world do I live? – he asks himself at a particular moment; and it occurs to him as a fantastic idea, that perhaps he was not alive, but rather as though he was already dead". Destined, nevertheless, to save his own life, all the encounters of the journalist with this young couple lead him into difficult situations, at times really atrocious. From this stems the most difficult challenge that Tabucchi has undertaken. To present a young communist of the 1930's not as a cruel and insensitive sectarian, something that is generally expected today. The young Monteiro Rossi and his friends are communists, yes, and are conscious of the need to strengthen the international brigades that fight in the Spanish civil war, among other things, because Franco's victory would mean the perpetuation of the Salazarist dictatorship in Portugal. He knows nothing about the purges of Moscow and if he had been told about them, he would have believed that it was a lie invented by fascist propagandists, or that it had something to do with the punishment of a succession of traitors who before being executed, had committed their crimes. It is the same thing that Kio, of Malraux's *Human Condition* (one of the most beloved heroes during my youth, and whose death affected me as if one of my closest friends had died), would have thought. Here, Tabucchi breaks with a rigid contemporary mode of "politically correct thought"

that converts despicable monsters, active accomplices of crimes committed by Stalin, and creators of concentration camps, into any communist militant situated in the years of the Soviet purges. It would be like condemning Walter Benjamin, Picasso, Tibor Déry, and hundreds of intellectuals who envisioned the possibility of changing the world. *Pereira Declares*'s young hero could be any one of them. Not long ago, Jérôme Garcin related a conversation with Julien Gracq, in which that notable writer without any doubt referred to some circumstances of the 1930's: "revolution was an occupation and a faith. At that time he was a communist and a militant in the CGT. He never missed a single meeting [...] He remembers, with amusement, almost being fired in 1938, after having participated (he was the only one of all the professors of the Licé de Quimper), in a forbidden strike. He can't stop recalling that time of soliciting donations, of meetings and of illusions when he was directing a Section and was carrying the word of the Party to the rod fishermen (*palangreros*) of Douarnenez, to the tuna boats of Concarneau, and to the lobstermen of Guilvinec, and in cafés where the 'chouchen' inflamed the brains of the fishermen. Gracq surrendered his affiliation card in 1939, when the announcement of the German-Soviet pact was made. Severed on time? No – he replied – already too late. From the first of the Moscow talks, he thinks back, he should have cut his losses. But he adds that he would have then deprived himself of the beautiful moments of brotherhood in that secret and rugged Finisterre where he learned the meaning of a universe that was at the same time both Manichean and pure'.

Censorship, the loss of confidence in his newspaper, the police vigilance will eat away at Pereira. It may seem that the encounter with that couple, the young writers of the delirious and unpublishable obituaries would have been a curse for that old and ailing journalist, who will be compromised more and more by the "Manichean and pure" world to which his protégés belong. In the end, he will be another man. Without a doubt, the hurdles that he must jump in order to survive will grow larger, but he will have the certainty of having saved his soul. His victory will be immense. The only obituary that he manages to write is that of the young Monteiro Rossi. It will be, what is more, the most beautiful page of the entire novel.

We don't know who Pereira is talking to, before whom he testifies about what happened during that horrendous summer of 1938. Maybe he gives his testimony to some of his comrades in exile, one of them who pretends to be the author of the novel, he who conveys to the reader (who becomes the true recipient of this testimony), everything that the journalist claims, by providing commentaries, details, and nuances. The method is perfect. It permits intimacy and also allows for distanciation. And these two words: "Pereira declares", repeated throughout the novel, function as a ritornello which accentuates the melody of a perfect prose.

Xalapa, July 1995

Translated by Jesús Salas-Elorza

SOSTIENE PEREIRA

Sergio Pitol

Escribir sobre Antonio Tabucchi me ha situado siempre en el umbral de lo imposible. Deslumbrado por su escritura, la mayor tentación es reproducirla abundantemente. Llenar páginas con citas suyas, buscar un hilo conductor y desplegarlas en un orden conveniente para compartir con el lector el placer de leerlo. Se trata de un prosa difícilmente imitable; posee una melodía propia, una tensión emocional modulada por la inteligencia. Es la suya una escritura conjetural al mismo tiempo que precisa. En *Réquiem*, una de sus novelas, un fantasmal Pessoa le ruega al narrador: “No me deje solo entre personas llenas de certezas. Esa gente es terrible”.

Los malentendidos, los equívocos, las zonas de sombra, las falsas evidencias, las realidades soñadas, los sueños maculados por una realidad terrible, la búsqueda de lo que se sabe de antemano perdido los juegos del revés, las voces provenientes de lugares próximos al infierno, son elementos que a menudo encontramos en el mundo de Antonio Tabucchi. Otro más: una elegancia perfecta por no ostentarse nunca. La elegancia en Tabucchi va, por lo general, como la melancolía, asida siempre a la sombra del relato, o sepultada en el subsuelo del lenguaje.

Sostiene Tabucchi que aspira a escribir para un lector que no espere de él ni soluciones ni palabras de consolación sino interrogaciones. El presunto lector deberá estar dispuesto a dejarse visitar, a hospedar lo imponderable, a modificar categorías mentales, estilos de vida, a introducir nuevas formas de aproximación a la condición humana: forzar la suerte antes que condenarse a un anticipado réquiem.

En una conferencia leída en Tenerife en 1991, titulada “El siglo XX, balance y perspectivas”, afirma Tabucchi: “Un escritor que lo sabe todo, que ya lo

conoce todo no debería publicar ningún libro. La única certeza que poseo es la de que todo es relativo, que las cosas tienen su revés. Es, sobre todo, en esa zona en la que me gusta indagar, donde nada es visible de inmediato”. Y más adelante: “El hombre que la literatura de nuestra época nos entrega es un hombre solitario y dividido, un hombre que está solo pero no se conoce ya a sí mismo y que incluso se ha vuelto irreconocible [...] Es necesario reivindicar el derecho de soñar. Quizás pueda parecer, a primera vista, un derecho de poca monta. Pero, si se reflexiona sobre ello, aparecerá como una gran prerrogativa. Si el hombre es capaz todavía de nutrir ilusiones, ese hombre es aún un hombre libre”.

Y con esto llegamos a Pereira y a lo que sostiene en la novela de la que es protagonista. Tabucchi asume riesgos que pocos autores están dispuestos a correr. *Sostiene Pereira* es, entre otras cosas, una novela política, lo que ya en sí hará fruncir el ceño a algunos. Narra acontecimientos ocurridos en Lisboa durante el mes que corre de fines de julio a fines de agosto de 1938, periodo en que el régimen de Salazar refuerza su carácter totalitario y enclaustra a Portugal en una dictadura sin fisuras que durará aún treinta y cinco crueles años. Se trata, sí, de una novela política, pero diferente por todos conceptos al relato ideológico del realismo socialista. Lo único que la novela de Tabucchi comparte con los relatos de carga ideológica es su carácter de parábola. De ahí se desprende el que tal vez sea su mayor desafío. Todo personaje que participa en un apólogo ejemplifica una virtud o un vicio que al final será premiado o desenmascarado y castigado; cada uno de sus actos y palabras están predeterminados en rasgos generales para alcanzar ese fin. Sólo que para ser novelísticamente válido, debe tener una respiración propia, asumir esas virtudes o defectos como una expresión individual, de otro modo su lenguaje desprenderá siempre un tufillo panfletario.

Pereira, el protagonista de la novela de Tabucchi, está construido, como Ariel, el de *La tempestad*, del mismo material del que están hechos los sueños. Ahora bien, a medida que cumple su destino se va cargando de realidad, de una realidad trágica. Al final lo encontramos transformado en un personaje extraordinariamente vivo, uno de los más queribles de la narrativa contemporánea. Goza del doble privilegio de mantener una individualidad y de convertirse en símbolo.

Pero, a todo esto, ¿quién es Pereira, a qué se dedica, qué problemas enfrenta? Helo aquí: un viejo periodista, viudo, infernalmente gordo, cargado de achaques, a quien los médicos predicen escasos años de vida. Ha comenzado desde hace poco tiempo a dirigir una página literaria semanal en un periódico vespertino de medio pelo. Ha caído en una obsesión, casi manía, necrológica. Varias razones podrían explicar ese fenómeno, tal vez el hecho de que su padre fuera propietario de una agencia de pompas fúnebres, La Dolorosa, o de que su mujer pasó toda la vida conyugal aquejada de tuberculosis, enfermedad que terminó matándola, o por la convicción de que sus males cardíacos lo llevarían a un final muy cercano. Pero, también, por el hecho de que en el radiante verano de 1938 comenzó a sentir que Lisboa apestaba a muerte, que toda Europa

apestaba a muerte. Pereira es católico. La inmortalidad del alma y la resurrección de la carne son temas sobre los que medita sin cesar. El primero lo ilumina, el segundo lo horrorizó. Suponer que resucite la inmensidad de grasa que lo agobia le produce vértigo. Pereira es, a secas, un hombre bueno, inmerso en un mundo que cada día le repugna más. El culto a la muerte lo lleva a idear una columna de obituarios para la página literaria que dirige, a tener preparadas de antemano las notas necrológicas de los escritores a quienes admira; pero, por alguna razón, se resiste a ser él quien los escriba. Para ese fin se pone en contacto con un joven recién egresado de la facultad de filosofía. Francisco Monteiro Rossi, de quien ha leído un ensayo precisamente sobre el tema de la muerte.

Sostiene Pereira me remite de manera intermitente a una novela anterior del autor por la que siento veneración: *La línea del horizonte*. A primera vista parecerían antagónicas. El viejo Pereira se mueve bajo el azul radiante del cielo de Lisboa. Spino, el personaje de *La línea del horizonte*, hace, en cambio, sus pesquisas bajo un cielo brumoso en una ciudad sumida en la humedad y la penumbra. La búsqueda de Pereira finaliza por el descubrimiento de la libertad personal, por la realización de un acto de protesta, lo que en ese momento reviste un carácter heroico: al revelarse a sí mismo descubre a la sociedad que lo rodea. Spino, en cambio, se va segregando de la sociedad en un esfuerzo de anulación de signo metafísico. ¿En qué podrían parecerse entonces esos relatos? Por una parte el tema de la muerte está siempre presente en ambos. Pereira piensa en una colección de obituarios a la disposición de su página cultural. La muerte y la eventual resurrección son sus obsesiones. Spino trabaja en la morgue de un hospital, su trato con los cadáveres es permanente. En las dos novelas está sumergido el tema de la identidad personal. En ambas, el resultado es el mismo: cada uno de los personajes marcha hacia la revelación del destino que incubaba en su interior.

Al encontrarse con el joven Monteiro Rossi y su novia, se inicia el viacrucis de Pereira y su resurrección final. “¿En qué mundo vivo? – se pregunta en cierto momento; y se le ocurre la extravagante idea de que quizás no vivía, sino que era como si ya estuviera muerto.” Predestinado, sin embargo, a salvar su vida, todos los encuentros del periodista con esa pareja de jóvenes lo conducen a situaciones difíciles, a momentos francamente atroces. Y en eso estriba tal vez el reto más arduo que ha asumido Tabucchi. Presentar a un joven comunista de los años treinta no como a un cruel e insensible sectario, lo que por lo general hoy día se concibe como obligatorio. El joven Monteiro Rossi y sus amigos son comunistas, sí, y son conscientes de la necesidad de fortalecer a las brigadas internacionales que combaten en la guerra civil española, entre otras cosas, porque el triunfo de Franco significaría la perpetuación de la dictadura salazarista en Portugal. No sabe nada de las purgas de Moscú y si le hubieran hablado de ellas creería que se trataba de una falacia inventada por la propaganda fascista, o del castigo a una serie de traidores que antes de ser ejecutados habían cometido sus crímenes. Lo mismo que hubiera pensado Kio, el de *La condición humana* de Malraux, uno de los héroes más amados durante mi juventud, cuya muerte

me dejó tan conmovido como si hubiera sido la de alguno de mis amigos más cercanos. Tabucchi rompe aquí una férrea modalidad contemporánea del “pensamiento políticamente correcto”, la de convertir en monstruos de abyección, en cómplices activos de los crímenes de Stalin, en constructores de los campos de exterminio a cualquier militante comunista situado en los años de las purgas soviéticas. Sería lo mismo que condenar a Walter Benjamin, a Picasso, a Tibor Déry, a centenares de intelectuales que concebían la posibilidad de transformar al mundo. El joven héroe de *Sostiene Pereira* podría ser uno de ellos. Hace poco tiempo, en una conversación con Julien Gracq relatada por Jérôme Garcin, aquel notable escritor fuera de toda sospecha se refirió a algunas circunstancias de los años treinta: “La Revolución era un oficio y una fe. Entonces era comunista y militaba en la CGT. No se perdía un solo mitin [...] Recuerda divertido haber estado a punto de ser despedido en 1938, después de participar, sólo él entre todos los profesores del Liceo de Quimper, en una huelga prohibida. No deja de evocar aquel periodo de colectas, de reuniones y de ilusiones en que él dirigía una Sección y llevaba la palabra del Partido a los palangreros de Douarnenez, a los barcos atuneros de Concarneau y a los langosteros de Guilvinec, en cafés donde el ‘chouchen’ inflamaba el cerebro de los trabajadores del mar. Gracq devolvió su carnet en 1939, cuando tuvo lugar el anuncio del pacto germano-soviético. ¿Desenganchado a tiempo? No – replica —, demasiado tarde ya. Desde los primeros procesos de Moscú, opina retrospectivamente, debería haber cortado por lo sano. Pero añade que entonces se habría privado de los bellos momentos de fraternidad en aquel Finisterre secreto y áspero donde aprendió lo que era un universo a la vez maniqueo y puro”.

La censura, la desconfianza en su periódico, la vigilancia policíaca se cebarán sobre Pereira. Pareciera que el encuentro con aquella pareja de jóvenes autores de obituarios delirantes e impublicables hubiese sido una maldición para el viejo y enfermo periodista, quien se comprometerá cada vez más con el mundo “maniqueo y puro” al que pertenecen sus protegidos. Al final será otro hombre. Con toda seguridad los sobresaltos para subsistir se volverán mayores, pero tendrá la certeza de haber salvado su alma. Su victoria será inmensa. El único obituario que llega a escribir es el del joven Monteiro Rossi. Será, además, la página más hermosa de toda la novela.

No sabemos con quién habla Pereira, ante quién *sostiene* lo que ocurrió durante aquel terrible verano de 1938. Tal vez expresa su testimonio a algunos compañeros de exilio, uno de ellos el fingido autor de la novela, el cual glosa, detalla, matiza, todo lo que el periodista sostiene para transmitirlo al lector, quien se convierte de verdad en el auténtico receptáculo de ese testimonio. El método es perfecto. Permite la aproximación y también la distancia. Y aquellas dos palabras: “Sostiene Pereira”, repetidas a lo largo de toda la novela, funcionan como un ritornelo que acentúa la melodía de una prosa perfecta.

CREACIÓN

POESÍA

Saúl Yurkievich

Trayectos

(In Memoriam, 1931 – 2005)

Cuando de escritos se trata, abogo porque la poesía esté presente, intercedo por su preeminencia.

Insisto en la necesidad de considerar la necesidad de la poesía. La antepongo, privilegio su papel de sustento de la palabra literaria.

La poesía encarna lo literario más íntimo y más intrínseco, la puesta en juego de la máxima potencialidad de la lengua, la máxima intensidad, la máxima humanidad.

En poesía somos lo humano esencial. En narrativa somos lo humano demasiado humano. Sólo la poesía acomete y consume el caer sin fin al fondo de ti mismo reclamado por Altazor.

Pienso en ese vaivén ancestral entre contar y cantar. Otra disyuntiva emparentada sería la de cantar o comer, pero los pobres por suerte cuentan y cantan, incluso con hambruna.

La narrativa que no guarda el vínculo activo con la poesía se vuelve crónica anecdótica, puro cuento.

Carlos Fuentes, constitutivamente narrador, lo sabe y conserva con excelencia el nexo del relato extensivo con los ápices poéticos. Léase *Aura*, *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*. Fuentes combina con arte el epos fáctico con el eros melódico, el rigor de la razón atinada con el inconmensurable vuelo de la razón ardiente. Sabe del *daimon* de la escritura. En los paroxismos de la prosa sabe entregarse al ímpetu lírico.

¿Qué sería de nosotros, de la constitución de nuestro ser, de nuestra humanidad sin *Las flores del mal*, sin *Los cantos de Maldoror*, sin *Un golpe de dados* o *La tierra baldía*?

¿Qué sería de nuestra conciencia, de nuestra capacidad de percibir y figurar el mundo sin Dostoievsky, Kafka, Becket, Borges?

¿Qué sería de nuestro ser en el mundo, de nuestro ser latinoamericano, de nuestra facultad imaginativa de configuración y transfiguración sin los fundadores: Huidobro, Vallejo, Neruda, Gironde, Paz, Lezama Lima?

Quienes historian y analizan nuestras literaturas olvidan a la poesía. Prefieren textos de claro referente, conexos de realidades asibles y decibles, para disertar acerca de lo anexo al hecho literario. La novela, objeto de cuantioso consumo, motiva a menudo consideraciones concernientes al mercado editorial. Concita las metras economicistas, propicia lo estadístico.

La poesía poco se lee y menos se vende. Pregunté a mi amigo Henri Deluy, director de *Action Poétique*, la revista de poesía más añosa de Francia, qué podría hacer yo para que se conociera mejor un libro recién editado, y me respondió: «No te preocupes, quédate tranquilo. Somos trescientos los que escribimos poesía, trescientos los que compramos libros y trescientos los que leemos.»

La poesía no se lee pero sin ella, sin su numen, disminuiría sensiblemente la capacidad generativa de una literatura.

Parece que el período de la mezcla de módulos, de transfusiones recíprocas entre la enunciación narrativa y la poética, de fusión y confusión genéricas se amaina, ralea, cesa.

Podemos considerar que la modernidad estética termina su ciclo (para nada acaba la científica y tecnológica, con sus progresos en astrofísica, en informática y en genética que posibilitan hoy la concepción de nuevos Dibbuks). La era de la mixtura disonante, de los multimedia, de lo fragmentario y aleatorio, de los contrastes simultáneos y de las articulaciones fracturadas, todo aquello que participaba de la imperiosa dinámica del cambio parece concluir.

En arte, cuando no se progresa se regresa. Vuelven las formas canónicas, retorna la tradición con sus protectores protocolos y prosopopeyas. De nuevo, las crinolinas y los cuellos de almidón. Adiós *assemblage*, *by by collage*, dice nuestro reciente milenio.

El arte vuelve a casa, vuelve la poética de papá o la del abuelito. Quiere recuperar su libertad de fabular, halagar, sublimar, transportar; anhela recobrar su poder quimérico, hedónico, las ensoñaciones voluptuosas. No sus Africas (Africa mental llamaba Laforgue al desatinado dictado del inconciente) sino sus lascivas Arabias.

Lo propio del *postmodern*, arte ecléctico de corte bizantino, es abandonar la prédica militante. No más manifiestos conminatorios, no más imperativo estético. Ni compromiso ni progreso. Nadie de la lata. Nada de pioneros, nada de hombre nuevo ni de redención social.

Pero no se puede volver al pasado sin pasar por el presente que convierte a toda restauración en simulacro, en parodia. No se puede escribir *La divina comedia* ni *La tempestad*, sólo remedos en menos. La literatura es un organismo vivo (un *organon*). Necesita periódicamente recompensarse, regenerar. Necesita inyecciones de vital renovación. No puede por largo plazo prescindir de la novedad. Si no, todo se vuelve *kenningard*, metáfora muerta.

Momento no de *corsi* sino de los *recorsi*, no hay ahora en arte dinámicas hegemónicas, vectores de futuridad. Cada escritor hace lo que le parece (todo arte es parecer), se las arregla solo, como puede. Hoy un grupo literario, en comparación con la Revolución Surrealista, la prolet-cult, el agit-prop o fluxus, no es más que un círculo de amigos, una componenda privada.

Nada temo por el porvenir del arte o de la literatura. Son constantes antropológicas, ínsitas, connaturales de lo humano.

Todos los escritores escribimos libros, escribimos con frecuencia a mano. Manuscibimos. Nuestro propósito común es, ejerciendo al máximo los recursos intrínsecos al arte verbal, escribir obras maestras. Lo que viene después, lo que se hará con nuestros libros, escapa a nuestro arbitrio. Pero escribimos con la convicción de crear colectivos bienes culturales y de que constituimos a corto, medio a largo plazo, un poder. Encarnamos el atractivo y temido poder de la palabra, el preplejo, el pasmoso poder de la palabra.

[Intervención en la sesión “Diálogo sobre la literatura en el mundo hispánico a comienzos del siglo XXI,” Primer Congreso Internacional de Estudios Transatlánticos, “Geograffas de Carlos Fuentes,” Brown University, 17-20 abril, 2002).

Alejandro Schmidt

El predestinado

Con los dedos en punta
me tocó la poesía
me sacudió con repugnancia
y algo de curiosidad.

No digo que llegó a pesarme, medirme
a contarme los ojos
tampoco me abandonó en la calle
con un lápiz rojo y un baúl

¿qué se creará?
tanta soberbia, todo el día de aquí para allá
con la boca tapada
si después de todo
no la invita nadie
ni llega a ningún lado

me alzó sobre el pozo del mundo
esa señora
y me soltó

El hombre pozo

El hombre pozo
no tiene corazón

su profundidad es una voz

recibe los alimentos del mundo
y los pierde

los ve pasar

entrar

en su voz

¡cuidado!
exclama la gente

¡el pozo
el pozo!

los chicos
un trébol
se asoman

no hay nada

el hombre pozo
aumenta su distancia
y empeora

hasta que un gran gusano
llegado en la tormenta

prueba su barro

le da razón.

El hombre que me dijo la verdad

El hombre que me sacó punta
el que miró desde mis ojos
me conoció
me dijo la verdad

el enano
el cantor

se revolcó en el frío
pasó hambre
triunfó

podés pasear
me dijo
todos pasean
¿no los ves?

tienen tapados
timbre

a veces lo encuentro todavía
¡Epa!
grita desde la esquina

podés leer
escribir

y me quedo quieto
cuido la punta del dolor.

Poeta a los 15

Lejos brilla la sombra de los días mortales
atrás, el cielo
en círculos de música

antes que la poesía
llega el poeta
a su sola niñez
ya desprendida

¿para quién una verdad
fue lastimada reina?

Provincia, casa, el viento
estatuas parecían
del silencio

el chico estaba ahí
como la rosa y la paloma

esperando.

Cada poema

Cada poema como una casita
empujada por el alba
y la lluvia

cada poema como un hombrecito
que sale de su casa
al día inmerecido

cada poema como un cielo
dando piedra a los labios

cada palabra
al fin

cada deseo.

Para quién

Una de las chicas que atiende el bar
le dijo a su compañera.

*se extraña el agua caliente
es como la luz
cuando no está*

y todavía hay gente
estudiando
preocupada
qué escribir
y cómo

y para quién.

XXV¹

Mi padre dijo:
Los criollos son vagos.
Yo lo amé.
Levantó la casa aró sembró
Y se echaba de bruces en la tierra para ver crecer los pastos.

Pero en invierno sequía, en octubre granizo, en el verano langostas.
Y otra vez la siembra, la espera, la sequía. El desalojo.
Y Pablo que se muere. Y el silencio.
Y con el silencio, el vino.
Después de todo eso, el vino.

A veces apoyaba sus manos callosas sobre esta mesa blanca
de pino
Me miraba desde lejos y decía:
¿Cómo aguantás vos, Lucía?
Y las lágrimas le mojaban las manos.

XXVI

Cuánto odiaba su vino!
A veces derramaba gotas en el mantel y quedaban grandes manchas doradas.

1 Poemas. Alción editora, 1987.

Sábados y domingos volvía más allá de la una cantando un Valsecito
Y yo me tapaba la cabeza con la almohada.

Cuánto odiaba su vino!
Pero por envidia.
Porque aún hoy iría al almacén y me sentaría en rueda con mi vino
Para volver como él volvía
Sin nada en la memoria.

Tambaleando.

El miedo²

Lo conozco.
Escorpión dorado
hongo venenoso
brebaje emponzoñado.
Me lo dieron de beber una tarde de agosto
en taza verde con filigrana de plata.
Dosificado al principio
enmascarado con almendras y jalea de durazno
mezclado con poemas en inglés
“It’s many and many years ago in a country by the sea...”

Lo conozco.
Lentamente me lo hicieron beber porque yo amaba
por entonces
las palabras.
Escorpión dorado.
Nadie sabe que si enciendo fuego a mi alrededor
me clavarás la cola justo en el centro del corazón
y moriremos los dos
tan juntos como hemos vivido.

II

En los escaparates de la feria mayor
junto a gallos de porcelana
a relojes
a antiguas vinagreras que aún conservan rastros de óxido y de sal

cuelga la cabeza de mi hermano pronta a ser
 vendida
 rematada
 a servir de blanco a los tiradores.

IV

Años cuidando la piedra esmeril
 mojándola con salmuera
 resecándola al sol a los vientos apremiados de agosto.
 Años embetunando el mango de la cuchilla
 reforzando sus clavos
 amoldándolo al hueco de la mano.
 Años en fin afilando la hoja
 puliendo su punta
 marcando inexorablemente el contorno del corazón.

I³

No eligió el silencio.
 Quizá desde niña alguien la fue empujando.
 Alguien que dijo no te tires al suelo no saltes a la soga no toques ese gato.
 Alguien que hablaba mucho. Que no escuchaba.
 ¿Quién sabe?

Sólo ella sabe. O no lo sabe.
 Y deambula por los puentes
 se para en las estaciones a ver pasar los trenes
 traza espirales en el aire.
 Nadie conoce el fondo de sus ojos. Ni su espejo.
 María ha pasado las manos por él y lo ha dejado ciego.

Iván Egüez Rivera⁴

¿Estás entera?
 Estoy entera.
 Nos tocamos sutilmente la cuenca de los ojos
 una rodilla un antebrazo las caderas.

Velos pardos no permiten ver las oquedades.
 Estamos enterados de todo:
 muertes luchas heroísmos traiciones
 el recuerdo
 como perenne rosa.
 Queremos algo más. Un detalle. Una brizna.

*Las puertas
 lloraron
 con lágrimas de astilla.*

Siento ruido de huesos.
 Se están abrazando.

XII⁵

¿Qué son las heridas
 gatos
 sino este rasgarse el corazón por dentro
 este sangrar aromas y recuerdos
 esta necesidad de olvidar
 y tener la memoria como espejo?

II⁶

Muerto el hermano
 la mitad del hijo crucificada
 la otra mitad tierra ardida dragón encantado
 mar sin riberas barco sin velamen
 deberé soportar mis fuerzas por tanta ceniza acumulada
 como si fueran carbones a encender
 adormiladas brasas.
 Al cruzar este territorio de imágenes imágenes imágenes
 de palabras palabras más palabras
 mis entrañas aún vivas se anudan en prolongada náusea:
 el la necesidad del vómito
 el asco.

Bustriazo Ortiz

Mínima antología

I

Tan huesolita que te ibas

tan envidiada de qué sombras la tierra ardía huesolita
la siesta ardía melodiosa tan como ibas tu sonrisa era
una piedra arrobadora y era otra piedra mi costilla
dulcequeamarga solasola cuajada de alta pedrería eran
tus voces tan palomas eran tus manos piedras finas
guitarra tan azuladisa eras la piedra que acaricia piedra
te ibas quién te roba última brisa de la brisa o
flauta mía o leja y rota tan huesolita que te ibas tan
de la gracia mucha y poca si cuando vuelvas ves mis
días oh piedra llena llaga

hermosa!

V

Te regalé unas cuentas indias

y había un color de aroma hereje tan sobre mi caía el
 cielo amarilleaba su piel verde yo sé que labro joya
 oscura sólo por vos que me la entiendes porque a vos
 te hablo en esta piedra enrumorada de caldenes quién
 sino vos me la naciste y en quién sin vos ella se mece
 te di en la tierra qué colores sonorositos magamente
 remotas gemas de collares ascuas de piedras de otras
 gentes besos de piedras recobradas entre tus manos
 vieja fiebre alegría vieja o amoríos de aquella aquel que
 están sin frente te regalé gualicheríos piedras de dulces

redondeles

de *Elegías de la piedra que canta*, 1969

4

y crecía la hornalla hosca
 en aquel pueblo de hornos pérfidos
 eran mayas eran aztecas
 eran quichés de estuco y lágrima?
 eran teocallis bermellones
 o pirámides de tierra terca?
 eran hombres de barro fresco
 recién hechos por el gran padre?
 eran esclavos colorados
 o eran grietosos cuasi hombres?
 pero crecían las hornallas
 trabajosamente crecían
 empinábanse con dolores
 para que cuajaran panes panes
 eran palacios de gentes torvas
 o con máscaras de barro impuro?
 con inocentes mascarillas
 gentes que siempre comerán barro?
 crecía la hornalla cumplíase
 entre colorinches y desvelos

17

y anduve solo y no era la luz
 fuíme por duros corredores
 por los pasillos pesaroso
 y saquéme un papel azafrán
 con un saludo de tez granate
 “he aquí que llégume a verte
 juancarlos estuvo en esta torre”
 y fuíme solo y no era la luz
 por los pasillos musitantes
 atrás dejé los corredores
 negros y más que hechos con cuervos
 quedóse el papel inclinado
 esperando tus ojos de mora
 y como un ciego fui con las manos
 interrogando a las paredes
 buscando la puerta brillante
 los tragaluces del castillo
 el aire que andaba en el mundo
 “juancarlos estuvo en este cuarzo”
 fuíme solo y no era la luz

de *Unca bermeja* (1973), 1984

Quetral 4

Quetral del salamanquero,
 del indio rico Antipán,
 de aquel Jesús Calluhueque
 borracho en la soledad...

“Los brujos dan sus poderes,
 le piden prendas al hombre:
 tuve que dales mi matra
 bordada con arreboles.”

Quetral del brujo piedroso,
 de aquella pipa de piedra,
 o del matuasto tejido
 por el señor-de-las-sierras...

II

“Y yo les di mi cuchillo
de fino cabo de plata...,
y al poco tiempo murió
mi amor sin besar mi almohada.”

Quetral del pardo mortero,
del raspador transparente,
lengua filosa, luz lanza,
tajo nomás, llaga siempre...

Salamanquero yo fui,
y era Juan Paulo Durazno,
Honorio Manquepillán,
el Nicolás Antenao.

**... víbora de colores terribles...,
onduloso chasquido
bajo el abuelo Sol, el Gran Cabeza de Oro...
Sangrecita casi flauta,
torturada, torturada...
Apágame ya
este canto...
Ay, víbora,
tu silbo
rojo.**

de *Quetrales. Cantos del añorante* (1967), 1991

Sexta Palabra

Qué convulsión del cielo me amenaza
en lo creencial del mundo que me enlaja
con los errantes velos de la bruja
que ayer quemé, cuya ánima me abrasa
de septentrión a meridión? Me arrasa
el corazón, las testes, si me estruja.

Cuadragésima Primera Palabra

pasa bustriazo el viejo con el joven
bustriazo azul de serle el sentimiento
la flor la luz el agua en el momento
de la enjutez del vago pensamiento
la sangre infiel bustriazo el viejo el joven
en paz en pos de su destino el reto
de su vivir bustriazo el viejo el joven
cristal de roca ya cuarzo colete
tan pedernal de sí el viejo el joven
bustriazo va le brilla el esqueleto

(Ruta 5 y “San Cayetano”.
Domingo de Resurrección)

Cuadragésima Tercera Palabra

Adónde vas, poeta nochernícola,
de austera sal, de halo melancólico?
Y el primo amor, o bien, el tu penúltimo?
Y el vaso azul? Erótico y arqueólogo
te sientes bien, mi vate, muy católico?
Eres o no el juglar, el archimítico,
el hacedor maniático, elegíaco
de tu canción? O estrilas de neurótico
talante, o vas de túnica, de báculo
por la vastura de la noche eólica?
Ay semoviente, austral humano mágico,
nómade Juan, desnudo en lo fonético?

(Ruta 5, divagando bajo el
pánfilo viento)

de Libro del Ghenpín (1977), 2004

balada arcaica

ya te vas vegetal tomasolada no me prendas la flor del exterminio fulgimient
 del agua de los ojos no me prendas la flor del exterminio hinchamiento del
 cielo qué potencias no me prendas la flor del exterminio qué hinchadura del
 mundo taza turbia no me prendas la flor del exterminio con el hijo salido de
 tu entraña no me prendas la flor del exterminio con el ala punteada de tu
 ángel no me prendas la flor del exterminio con arcillas que vuelan soberanas
 no me prendas la flor del exterminio en olor de adiós que me espeluzna no
 me prendas la flor del exterminio con tu boca antañera tras tu boca no me
 prendas la flor del exterminio en amor de tu sombra sonadora no me prendas
 la flor del exterminio!

.....27 y 28

.....para vos, dueña de los ponientes.

.....de *Canción rupestre*, 1972, inédito

el intenso dice

un adiós el intenso dice una sombra mi amor aterciopelada palaciega en esta
 tarde regocijante y tristonosa las gentes se ponen máscaras oh no mi amor
 se sacan los rostros se arrancan infantilizados la identidad remota y saltan
 saltan y no son langostas siquier y tristemente remedan al ancestral sagrado
 qué estoy diciendo mi amor yo celebrante rojo celebrante amarillo y negro
 y azul huelo a collón a piedra pintada a sien quemada huelo a corazón
 ahumado huelo a rodillas blanconas a canillas bermejas mi amor dios quiera
 que no pienses como yo en esta tarde que huele a tambores colorados a bajo
 vientre castaño a tobillos simplones a talón pintarrajo mientras la soledad
 los va comiendo y chilla

.....(t. 23, 24)

.....a ch.

.....de *Caja amarilla*, 1973-1974, inédito

Roberto Alifano

Puntos suspensivos

No preguntes quién es el que ha llegado
ni llames por un nombre
Saluda simplemente cada hoja
caída del otoño,
el manso anochecer que se avecina.

Te asedian y persiguen
invisibles los años que pasaron;
esclavos del desvelo
son chispas desprendidas de algún sueño.

Insólito eslabón de una cadena,
de nuevo tus pecados
en aguas de un espejo que se enturbia;
de gran perseguidor
te convierten de pronto en perseguido.

Tus pasos te sofocan.
¿Dónde ir,
si nada disimulas entre nubes?
Y en la tierra de nadie te sorprenden,
amparado en tu muerte,
actuándote a ti mismo y a cara descubierta,
histrión incorregible.

Ociosa soledad de tu fantasma
tan serena la noche,
el gran soplo de antaño,
su sombra sediciosa que reclama,
“aquí yace alifano”, disponible y ausente,
segura tu caída al laberinto,
a punto de nacer
y todavía.

Integraciones

Entre irte y quedarte
eliges este espacio de silencio,
tu tantas noches áticas,
el tan leve rumor de la tiniebla,
algo simple y austero,
la armonía dichosa de los grillos.

En dulces tornasoles de crepúsculo,
un estrella se enciende
y en manos del otoño te sostienes.
Perdido en libertad
no aciertas con los pies tu propia huella,
soñando te acompañas.

Como nube de fuego
liviano y vagabundo asciendes alto
y a la orilla del mundo
un lector desvelado te despierta
leyendo aquel poema,
tan bello sortilegio es el Edén.

Tu salto hacia el amor,
el puro advenimiento del milagro.

La palabra final la tienes tú.

Al correr del pincel

Vives la realidad
y no eres más que pura irrealdad.
Caminas y tropiezas,
tus pasos al azar van por la vida.
¿Discurres?
¿Y hacia dónde?
Te han puesto aquí sin consultarte.
Todo es viejo y es nuevo
¿Cuál es tu nombre verdadero?
¿Tú preguntas quién eres
y nadie te responde?
¿Adónde te diriges, dónde vas?

Estériles palabras te definen
y el mundo insobornable carcelero,
en su celda de seda,
con llaves invisibles te aprisiona.
No sales de tu cuerpo
y te escuchas apenas en un nombre.

¿Qué esperas de la vida?

Juega el tiempo los dados,
sus opuestas acciones
y en ardiente misterio
te hundes en tan breve potestad:

otra suma de ausencia es tu futuro.

Con pasos hacia dónde

Como todo mortal eres del viento,
vestigio de tu ayer,
esfinge transparente de mañana,
apagado rumor,
ese nunca de un eco indescifrable
que el polvo ya interroga
disipando.

Tu tiempo no es ahora,
tampoco fue pasado ni es futuro;
leyenda o cercanía.
Te han arrojado aquí. Eres del viento.

Ya no hay caparazón que te proteja,
frecuentes tus fantasmas,
fugaz y siempre al borde de un abismo
te sueñas cada noche.

Provocándote al filo del puñal
te despiertas teñido de asesino
y hundido en desamparo
las horas te acontecen y atormentan,
en días que se funden a tu ocaso,
con huellas despiadadas en la sangre.

Fragmento de una nube,
tu cuerpo es espejismo de las aves.

A tientas te escogieron
y el reparto asignó tu triste rol:
actuando todo el tiempo
desde entonces,
con burdo maquillaje representas,
el pobre personaje que es un hombre.

Apenas un silencio te sostiene
y el mundo sin sentido
idéntico a ti mismo te condena.

ROBERTO ALIFANO

Réquiem

Los días son tan largos y lejanos,
huye el tiempo inmortal
y en horas intangibles
tu muerte cotidiana
te abruma como nunca.

¡Ah, los años fugaces que se fueron,
sus alas misteriosas,
momentos que uno quiso retener,
todo es como hoja seca!

Un río sin sentido es este vida.
Tú mismo frente a ti,
dolor y desamparo tu memoria;
perdida de su sombra,
bajo la lenta noche solitaria,

Nada invita a soñar.
Te acompaña un perfume de jazmines,
una brisa de campo.
más lírica y amable que el canto del jilguero.

Rendido corazón
no encuentras caridad donde apoyarte.

Derrotero

Aquí tienes tu vida
cayendo fatalmente de unas fechas;
los lazos familiares,
tu nombre, su misterio y tu vacío,
la tan lenta fatiga de tu sangre.

Arena sin pisadas tu memoria,
la edad que se desliza
inapelable,
las sorpresas sencillas,
fulgores de una noche de verano
y en lágrimas y duelo,
entierro de tu propia lejanía.

Todo siempre es igual y no es igual,
se repiten los días y las noches;
el sol de esta mañana
es el mismo del griego y de Verlaine.
Asesino feroz el tiempo pasa,
mutilando las flores cada invierno.

Aquí tienes tu vida descarnada,
boyando a la deriva
como una frágil barca entre las nubes.

Las redes no detienen
el viento despiadado de tus años.

Alberto Blanco

Amherst Suite

I

Angeles del Momento
Me visitan cuando quieren –
Banderas en el Viento –
Bicicletas en la Nieve –
El Humo del cigarrillo
Se confunde con la Luz –
Y el calor que viene solo
Con un Resplandor Azul –

II

Un Arbol está temblando
Bajo la Nieve de Abril –
Hasta nunca y hasta cuándo
Los Angeles vendrán por mí –
Un Arbol está muy quieto
Sólo siempre – Porque sí –
Ya no tengo ningún miedo
Y esto te lo debo a Ti –

III

Un Cuchillo está llorando
En la Mesa – Junto a mí –
Hasta siempre o hasta cuándo
Volveremos a vivir –
La Mujer viste de Blanco
Y el Sueño viste de Añil –
Bajo el Cielo puritano
De las nevadas de Abril –

IV

Los Iris de Primavera
Que se empezaban a abrir –
Bajo la Nieve tardía
Se volvieron a dormir –
Púrpuras Sombras serenas –
Colores episcopales –
Que en la Hora buena
Resucitan puntuales –

V

El silencio reza solo
En la Iglesia Episcopal
Un haz de varitas secas
Hace guardia en el Altar –
La Iglesia bajo la Nieve
Quisiera reverdecer –
La Paloma trinitaria
Viste de Blanco también –

VI

La nave boga en Silencio –
La Blancura la apuntala –
Columnata – Presbiterio –
Epíscopo y Atalaya –
En medio de la Blancura –

En medio de Nieve tanta –
En las Ventanas esbeltas
Vidrios de colores cantan –

VII

Emily, yo te siento
En el Silencio y la Nieve –
Sigo mi Sentimiento
A donde quiera que lleve –
No tengo pena – Tormento –
Remordimiento ni afán –
Para cantar lo que siento
Con el vino – Como el pan –

VIII

Emily, yo te escucho
Como un murmullo en mi pecho
Y te siento cuando cantas
En Silencio del Silencio –
Señora, sé que en el Tiempo
Sólo cuenta el Corazón –
Y yo no sé lo que canto
Con Razón – Y sinrazón –

IX

La Razón ya estaba dada –
Una Regla y un Compás –
Una Columna dorada –
Una Noche – Nada más –
Dos Corazones en uno –
Dos pupilas – La Mirada
Me devuelve lo que tuvo
Resplandor en tu Morada –

X

Moradas, sólo las flores
 De la vista a las visitas –
 Obras son Amores
 Y no pistas de Artistas –
 El Camino no está lejos
 Si ni siquiera lo ves –
 El Camino es lo que pisas –
 La Sombra Bajo tus pies –

XI

¿A dónde me lleva el Canto
 Que ya no puedo parar?
 Viajar desde lejos – ¡Tanto
 Que ya a quedado detrás?
 ¿Por una quimera sólo?
 ¿Por un sueño nada más?
 Pero si Sueños son todos
 Y todos somos Soñar –

XII

Que no cese, Mi Señora
 Dormida en aquel Altar
 Entre las ramitas secas
 Y la Paloma – El Cantar –
 Ofrezco mi desconcierto
 En el Concierto de Rimas
 para que cese el Invierno
 Y vuelvan las Golondrinas –

XIII

Gorrión – Hambre en la Nieve –
 Aguja en la Nieve – Hambre –
 Lentamente se teje
 La bufanda de estambre –
 Lentamente la Vida

Va tejiendo el Destino –
Juguemos la Partida
Porque el Juego es Divino –

XIV

La Nieve es la distancia –
El Fuego es interior –
Con el Viento se siente
Que adentro está mejor –
Cristal – Transparente –
Muy lejos de la Idea –
Muy cerca del Presente –
¿Qué desea quien desea?

XV

El Silencio de las Horas
Con el Tiempo se disuelve
En el ruido de las Hojas –
En los pasos en la Nieve –
Un Camino para Dos –
Una Ventana con Flores –
Una Mesa – Una Silla –
¿Acaso hay Horas mejores?

XVI

Cada Error es un Favor –
Sólo espero que me lleve
El Tren de la Medianoche –
Las Vías Negras en la Nieve –
Cada Acierto es un Vacío
Donde juega la Blancura –
En la corriente del Río
Cada Error – Una Figura –

XVII

La Nieve de los Aleros
 Está atenta –
 Sólo espera el Momento
 De besar la Tierra –
 En los Pinos enhiestos
 La Vocación más pura –
 Cubiertos de Silencio –
 Troncos Negros – Blancura –

XVIII

Un Paisaje nevado
 Es el Mundo al revés –
 Allá al fondo hay un Lago
 Que es un Cielo a la vez –
 Pajaritos del Tiempo –
 Campos de Amanecer –
 En el Cuarto un Espejo –
 Las Estrellas del Ver –

XIX

El perfil de los Montes
 Ya quiere despertar –
 De un Sueño de Siglos
 Por llegar –
 Un Perfume de Tiempo –
 Un Viento de Color –
 Petirrojo – Carpintero –
 Y el Cuervo del Dolor –

XX

Una Zorra ha parido
 Su camada en la Nieve –
 Y yo sólo le pido
 Que no se los lleve –
 Para verlos al menos

En toda su Pureza –
Juguetear un Momento
En la Maleza –

XXI

Una túnica Blanca –
Una tela sencilla –
Una Novia sin mancha –
Una Flor amarilla –
Un Círculo en la Nieve –
Y en lugar de Hojas secas –
Las Violetas de siempre –
Y las Promesas huecas –

XXII

La nieve es la Nieve –
Silencio alrededor –
Todo esto sucede
En medio de Esplendor –
Y no será el Amor
Ni la Pasión inerte –
Terror – Dolor – Mejor
No ser aquel que duerme –

XXIII

Como dormían las Hojas
Bajo la Luz de Octubre –
Es una la congoja
Y Legión el que sufre –
¿Qué saldrá de la Tumba
Si en la Vida no ha entrado?
Nada que no esté vivo
Ni vivo haya quedado –

XXIV

Anhelos de las Flores
Bajo la Nieve viva
Se juntan – Son las Voces
De la Palabra arriba –
Y la Palabra abajo
Nos vuelve a recordar –
Por la Palabra hatajo
No se puede escapar –

XXV

Siluetas en el Viento
Se estremecen al punto –
Los Olmos – Los Abetos –
Comentario y Asunto –
¿La Palabra construye?
Las Manos nunca son
La Paloma que huye –
Desierto y Oración –

XXVI

Soledumbre en la Calle –
Lámparas en Silencio –
La Tumba – Nada grave –
Nada que no hayamos hecho –
Nada que en la Pantalla
No cobre Forma y Vida
Cuando los Comentarios
Subrayan la Medida –

XXVII

Y todos los Despachos
Confirman la Noticia –
La Nieve está cayendo
Y cubre la Avenida –
Cubre mi Pensamiento –

Medida sin Medida –
Ver para ver qué siento –
La Luz es la Poesía –

XXVIII

Murmullos del Aire –
Del Agua – Del Viento –
Me dicen lo que dice
El Sentimiento –
¿A dónde he de ir?
Cuando estoy contento
Sólo he de seguir
Soñando este Sueño –

XXIX

No hacen falta direcciones
Ni mal Mapas para dar
Con la Tumba – Las Acciones
Bastan para llegar –
La Carretera – La curva –
La recta y el Misterio –
Al final Nadie turba
La Paz del Cementerio –

XXX

Voy siguiendo las pisadas
Al pequeño Cementerio –
Cuatro Lápidas nevadas
Tras una verja de Hierro –
Allí yace la Poeta –
Donde el Pino se bifurca –
Esta es la Meta –
Y Nadie triunfa –

XXXI

Llego al pie de la Tumba
Cubierta por el Invierno –
Nada me dice que “Nunca” –
Nadie me dice que “Eterno” –
Porque en los Camposantos
Se bifurcan los Caminos –
Siento al juntar las Manos
La Ascensión de los Pinos –

XXXII

Más allá de las Formas –
Más allá de las Nombres –
El Mundo no es las cosas –
Ni las cosas el Hombre –
Las cosas son las cosas –
La Conciencia es el Hombre –
Y en la Paz generosa
De la Nieve se esconden –

XXXIII

Amherst se vistió de Blanco –
Angeles de nueva Luz –
Un Sudario de Silencio
Sobre el Cuerpo de Jesús –
Amherst se vistió de Blanco –
Azucena y Alcatraz –
En sus Mansiones de Hielo
La Vida descansa en Paz –

XXXIV

Misterio la Vida –
Misterio la Muerte –
En el Predominio
Del más Fuerte –
Calla cuando nieva –
Llora cuando llueve –

No hay mayor Misterio
Que un Cuervo en la Nieve –

XXXV

Las imágenes del Agua
De las márgenes se alejan –
Los Troncos están muy quietos –
Y en el Agua se reflejan –
Pasan altas las Parvadas –
Las formaciones de Gansos –
Y los Patos que ya buscan
La Verdura de otros Pastos –

XXXVI

En los Campos cultivados
Con la Paciencia de Antes
Los Surcos están muy Blancos
porque la Nieve es muy grande –
El Tabaco – El Girasol –
Porque la Nieve es muy grande –
Negra y Blanca – Aparición –
Cada Vaca es un paisaje –

XXXVII

Los rescoldos en el Fuego
Me miran con Atención –
Y yo – Que sigo despierto –
Vuelvo a soñar – Corazón –
¿Por qué si sueñas
Lloras? – Algo, presumo
Tienen que ver las Horas –
Las Lágrimas con el Humo –

XXXVIII

Un Resplandor azulado
Se mira tras la Ventana –
Y yo me quedo pensando
Que la Vida es casi Nada –
Pero en el casi radican
Todas las cosas Humanas –
Como Copos que tiritan
Al trasluz de la Ventana –

XXXIX

Una Visión transparente
Es igual a no ver Nada –
El Ojo está tan cercano
Que la Pupila es Mirada –
Y la Mirada y el Mundo
Abren y cierran sus Alas –
¡A volar en un segundo?
La Vida es un Vaso de Agua –

XL

La Nieve entre las ramas
Sigue su Camino –
Encaramándose
A su Destino –
El Tiempo en su Sitio
No nos deja mentir –
La Nieve se derrite –
Tenemos que partir –

Rodolfo Privitera

Nuevos poemas Abril 2006

Historia

No hubo gloria o funerales sagrados en mi niñez
solo restos de una alegría robada al azar
o al descuido de quienes determinaban las desgracias.

Pero aquella inocencia vaticinaba caminos inesperados,
aprendizajes de los que miran el mundo sin odio.
Los juegos fueron aliados necesarios para olvidar las terribles agresiones.

Sin mayordomo o sirvientas que escaparan para vivir la
pequeña historia de amor, inventé por algún tiempo, la alcurnia de ciertos
héroes barriales que se movían entre putas y marihuana.

Árboles y parques sin prestigio se extendían en las calles desoladas,
algún barco cruzaba esa pradera en los atardeceres. Ponía la proa hacia el
ocaso y lo veíamos desaparecer junto al sol.
Las hamacas se incrustaban en las ramas donde nidos y flores creaban las
preguntas que resolvíamos a gritos.

El tiempo se perdía entre corridas y anónimos insultos. A veces entre los
cigarros de zarzaparrilla, escribíamos en silencio los nombres de las
muchachas que compartían nuestros bancos en la escuela, y boca arriba, en
cualquier esquina del barrio, mirábamos la noche perturbados por ese amor
inalcanzable.

En invierno, con la luna apenas dibujada, quemábamos batatas en los potreros y crecían expectativas y silencio en la voz de un árabe que juntaba las manos bajo su mentón en una rara plegaria; ese murmullo nos vaciaba de travesuras y así volábamos junto a las llamas que se desvanecían azules. Desde lo alto se veía un castillo donde hombres y mujeres cabalgaban en pájaros fantásticos para salvarse de los demonios que asolaban sus vidas. Sus turbantes se extendían en el horizonte tiñendo las casas del suburbio.

2

Los pasos no se exploran fácilmente; hay esquinces olvidados, rincones donde la sombra dibuja lo predicho. En algún lugar se fijó la necesidad de un mundo que establecía cánones de vida. En algún lugar brotó el rechazo a todo eso. La curiosidad construyó su propia fortaleza para defender el silencio. Los deseos, libres de la obscenidad represora, fueron, aptos desde el principio. Dibujábamos con desparpajo las figuras que enriquecían nuestra erótica imaginación y entre el sueño y la realidad las mujeres se descolgaban desde cualquier parte excitando nuestro cuerpo que se desplomaba con ellas en algún lugar del mundo. Aun no caían los velos de falsas revoluciones en las que creíamos con la ferocidad de los principiantes.

Las fantasías tuvieron el límite de esa realidad que envilece los sueños.

A cierta edad las puertas se convierten en abismos.

Pensar era un montón de raíces secas que apostaban a la nada. Revivir los orígenes de las auténticas leyendas no pasaban por los claustros universitarios ni por las supersticiones religiosas. Lentamente nos fuimos dando cuenta que las ilustres mediocridades conquistaban el mundo porque enfatizaban lo que merecía olvido.

Uno iba creando su historia, dentro de las otras, que se desarrollaba con el titubeo de la duda. Ciertas convicciones a pesar de todo se convertían en llanas que asfixiaban los signos diferentes.

Las mañanas no eran saludables porque vaticinaban olvidos. La carroña con sus palabras de música barata, se levantaba para tender un velo trastornando el día, pero insistíamos en alcanzar la orilla donde los muertos y sobrevivientes ilustraban nuestras vidas. La noche no nos alejaba del ajeno de Verlaine, ni de Holderlin en su trágica ensoñación. Otras voces más cerca en el tiempo y el espacio iban cubriendo las espaldas que nos llenaban de vida. De ellas aprendimos a sacudirnos el desamparo y las sonrisas inútiles.

3

En la inestabilidad del horizonte se perdían nuestros ojos. Crecía la zozobra y los delirios que insistían en el diseño de otros caminos.

Voces rotas por la afonía proclamando la divina estupidez, muestrario organillero, personajes de orillas, señoronas aterradas por el vulgo, asesinos y drogadictos, curas hermafroditas. El tiempo y el llamado arte, que se desarrolla también entre miserables, junto al juicio de los otros, hacían estragos no perceptibles. Desde estos lugares construimos las ilusiones. Desde esos lugares me dijeron: no trate de salvar al mundo; sálvese de él.

Sobre escombros se construye la vida. Entre los muertos se inventa la esperanza. Las sensaciones, como trastos en desuso, nos abrirían un camino a pesar de Rilque. Recordar iba a ser una suma de momentos, presencia de esos momentos que diluían la elaborada costra de olvidos. El presentimiento se sumaba a las preguntas y al fervor que nos mantenía en la constancia por saber. Nos pusimos de pie tantas veces que se agota la memoria.

La incertidumbre nos guiaba hasta que pude separarme de todos los personajes que me rodeaban. Sus convivencias pueriles, dolor por el abandono de esa falsa realidad construida para esconder las pequeñas miserias.

Otras vivencias ocuparon el vacío y el ruido que aturdí. El camino lentamente se despejaba y así, desde algún lugar, fui observando que el circo seguía su curso inevitable hasta que el payaso, finalmente, a un costado de la pista, aprendió a reírse de si mismo.

Imagen

Un acordeón solitario
un hombre de pantalones color cielo
se pierde con las notas justas
en la ceremonia nocturna del universo.
Detrás, los adoquines brillan, los faros incendian diagonales,
casas donde los sueños se congelan en frágiles cajitas.

Sonidos que se construyen lentamente en la armonía
de lo intangible.

Adeptos

Esa institución que en su legendaria vida
asesinó la alegría y la voluntad de aquellos
que trataron de conocer la belleza y el sentido de la vida;
Siglos de ignominia que aun vive con sus adeptos que, agradecidos,
descansan en su ignorada mutilación.

El diario vivir

Pequeñas catástrofes,
encuentros al azar,
subrepticias embarcaciones arrastran
destinos inciertos
palabras y sonrisas;

maniobras de un tráfico que comercia con la nada.

Diálogo

Claro como corresponde al traje de los vaticinios
festejamos la ceguera y las vicisitudes del dolor
por todo aquello que nos fue abandonando.

Me preguntaba qué crecía fuera de mí;
riveras y figuras de niebla reflejadas en esa línea del cielo;
manos en espera melancólica
piernas avaras de movimiento
supersticiones que edifican esperanza.

Me pregunto por los atributos de este cuerpo
que vive para sostener la precariedad de su paisaje.
Qué es lo que vive más allá de este bosque idiotizado por el sol.

El ingenuo caminito de hierba mojadas,
florcitas crecidas al amparo
de colores que vuelan para enternecer la vida.

Y los cantos inesperados
galopan de puerta en puerta con su fuerza salvaje.

Mensaje

Uno es la memoria de un pasado;
dónde poner palabras que brotan de los pavos reales.
Mensaje híbrido de ebrios
que trastocan sílabas destinadas a la mudez;
Orejas que sobornan las repeticiones.
Remota rueca de roca que roe piedras y barro
coloreando el paisaje.

Sin embargo, los lirios expectantes amanecen embelleciendo los ojos.
Nos detenemos allí.



CREACIÓN

CUENTOS

María Teresa Andruetto

La pelirroja

*Mi orgullo por las mañanas era enorme,
así como era de pequeña mi resignación por las tardes*
Reina Roffé

¿Te esculpo las uñas?, las dos miraron al mismo tiempo la mano izquierda de ella, los dedos mochos, las uñas al ras; nadie en su sano juicio podría creer que esas uñas estén hechas para ser esculpidas, en el caso – la mujer pelirroja dice eso – de que las uñas se esculpan.

Eran casi las siete y ella había dudado entre meterse en la peluquería o seguir hasta el super Mercado para comprar fruta, queso, café, mucho café que es lo que toma por las noches mientras trabaja. Ella sólo va a la peluquería para cortarse el pelo, no le interesan otras frivolidades, ni hacerse las uñas ni teñirse, ni depilarse. Una vez, hace años, para el casamiento de una sobrina, por insistencia de su hermana, fue a una peluquería del centro para que le hicieran brushing. Te va a quedar bien, le había dicho su hermana y ella había pedido que se lo hicieran, pero después, por la tarde de ese día del brushing, bastante antes de vestirse para la fiesta, mientras regaba unas plantas en el pasillo, se llevó la mano a la cabeza y la sintió abultada, ridícula. Fue hasta el comedor y se miró al espejo: su cabeza estaba abultada, ridícula. Entonces se metió en el baño, se mojó el pelo y salió al balcón para que se lo secara el aire. Quiere decir que ella, antes, a veces, lo

intentaba, pero después, con el tiempo, cambió de idea y ahora ya no necesita que le hagan las uñas, ni que le tiñan el pelo, ni que la peinen, tampoco necesita gustarle a nadie, sólo cortarse el pelo cada tanto para no dar mala impresión.

Estaba con la cabeza echada hacia atrás mientras la asistente la enjabonaba, cuando la pelirroja se inclinó sobre su cara, clavó los ojos cargados de rimel (grandes ojos verdes, lindos ojos, pensó, aunque un poco irritados por las trasnochadas y el exceso) en los suyos y desde ahí, desde arriba mismo de sus ojos, preguntó? *¿Te depilo, querida?* Ante todo, ella detesta que le digan querida, y también detesta, como ya se ha dicho, hacerse nada de lo que hacen en las peluquerías, nada que no sea cortarse el pelo, y eso por necesidad; tiene la suerte de trabajar dentro de su casa, sin que nadie la vea, es una gran cosa a su edad. Pero la pelirroja insistió: *Estás llena de canutos.*

Ahora ella tiene ganas de asesinar a la pelirroja, ganas de decirle que los canutos le encantan, que si hay algo en el mundo que le da gusto es tener las cejas llenas de canutos, pero las enseñanzas de las monjas primero y las de la escuela normal después, y antes y más tarde los buenos recuerdos de su madre y de su abuela, vinieron a ponerle el bozal y entonces se limitó a sonreír – un esbozo de sonrisa que declaraba guerra por siempre a las pelirrojas –, como podía no más, en la ridícula postura de cabeza hacia atrás, con las uñas de la asistente rascándole el cuero cabelludo y con las cervicales a la miseria; es que ella se gana la vida arreglando textos científicos, para ver si alguna vez alguien los entiende, porque cada día que pasa los científicos escriben de un modo más incomprensible – más estudian peor escriben, como solía decir su padre –, con una sintaxis vergonzosa y repletos de errores, pero si escribieran bien, de qué viviría ella. Qué se le va a hacer, así es la vida, el mal de unos es beneficio de otros, ella ya se ha acostumbrado; en eso piensa a veces, por las tardes, cuando la resignación la vence.

Lo cierto es que ella se pasa la vida corrigiendo textos de otros y si hay algo que lleva arruinado, además de todo lo que se le arruina a una mujer de su edad, son los ojos y las cervicales. Los ojos se le arruinan porque ella también trasnocha, no como la pelirroja sino sobre la computadora para sacar a tiempo el trabajo, porque se las tiene que pelar sola y como sea; a eso también se ha acostumbrado.

Le gustaría darle unas cuantas lecciones a esta pelirroja, a ver si aprende que la vida no es sólo bambolearse entre las clientas, con una polera apretada y unos pantalones negros de cuero. Ella sabe mirar, se considera una persona atenta al comportamiento de los otros, interesada en las necesidades de sus congéneres como espera que alguna vez, de necesitarlo, alguien se interese por las suyas, por eso raras veces se sorprende, es tanto lo que ha andado, lo que ha visto, que raramente se sorprende. Y porque sabe mirar, ha observado que la pelirroja viste siempre de negro, toda apretada y de

negro, y se pasea con la piel lechosa, la cabeza hecha un fuego y los ojos repintados con kohl y rimel. Es el truco de las pelirrojas, bien conoce esos trucos, porque el año anterior al accidente de sus padres, cuando apenas había cumplido veinte, antes que tuviera que dejar de estudiar y empezara a pasar trabajos a máquina, una pelirroja parecida a ésta, con ojos de gata, vestida de negro y más apretada que ésta, una colorada a la que el profesor de Estética le recitaba poemas de Breton mirándola a los ojos, se quedó con Ricardo.

Pero todo eso es pasado, un pasado de hace treinta años, mil veces repasado e inofensivo ya, considera ella, ella que vuelve ahora a esta pelirroja, la de la peluquería. Le parece que ésta, aunque no da la apariencia de una persona inteligente, ha entendido el gesto irónico, porque desde aquella discusión sobre los canutos, ya no la molesta, se limita a pasar a su lado y, cuando la reconoce, dice: *Ah, cierto que vos no te hacías nada*, y continúa ofreciendo manos, uñas esculpidas, depilación y limpieza de cutis.

¿*Te hago las manos?*, escucha que la pelirroja le pregunta a las mujeres – a las ocasionales compañeras del salón – que leen revistas bajo el secador. Son esas estupideces las que a ella la sacan de quicio. Las manos están hechas, nena, le dan ganas de decir, pero sabe, ya ha aprendido, que tiene que frenarse, tiene que colocarse el bozal, o cortarse el pelo sola en su casa.

Debe reconocer, es lo primero que reconocería si fuera necesario, que la pelirroja es atractiva, con una belleza un poco fatal, teñida sí, aunque le parece que aun cuando esté teñida es una pelirroja natural que se remarca el color con la tintura. La piel blanca, lechosa, le hace pensar en otra pelirroja – un halconcito perverso que volaba a ganar o morir –, porque aunque el pasado ha pasado, bien lo sabe, y se ha convertido en pasado remoto, un pretérito pluscuamperfecto que tiene treinta años, ella a veces recuerda a Ricardo y a Isabel Corradi, la pelirroja que lo volvió loco y después lo dejó tirado, mordiendo el polvo, la misma a la que el profesor de Estética le recitaba *mi mujer con cabellera de llamaradas de leño / con pensamientos de centellas de calor / con talle de reloj de arena*, en un español extraño, con ridículas acentuaciones francesas; Chabeli Corradi, linda nena, pájaro perverso de ojos verdes. Ya lo sabe ella, una pelirroja ha sido puesta en el mundo para hacer estragos, ridículo trabajar, estar durante horas sentada frente a una máquina si entre los veinte y los treinta alguien puede caer sobre su pelo Colorado, sobre las llamaradas de leño, y quedarse.

Esta pelirroja es más bien menuda, pero ella considera que a los hombres les ha de parecer que tiene todo ahí donde hay que tenerlo, sobre todo una delantera importante, un verdadero balcón, y un trasero que llama la atención, en fin, todo lo que – además del pelo – vuelve locos a los hombres. Ella supuso que ya habría pasado los treinta y – la que se le ocurrió era una frase grosera, pero no encontró otra más apropiada – se preguntó por qué estaría ahí trabajando, por qué no había pegado el tetazo, y también pensó

que si aún no lo había pegado, ya era tarde para eso. Se le ocurrió que tal vez tendría alguna ligazón con el dueño del local, descartó que se tratara de la esposa, pensó más bien en la amante, la amante no – rectificó en sus pensamientos – sino más bien una diversión, un amorcito laboral; abusaba del alcohol y de la noche, eso era una fija, ella enseguida se daba cuenta de esas cosas. Ahí está el problema de las pelirrojas, pensó, no saben dosificar lo que tienen y se dejan arrastrar por los excesos, se confían en la abundancia como si la abundancia les fuera a durar toda la vida.

Hay algo que a ella siempre le reventó de los hombres (y la pura verdad es que a esta altura, ya no le importa ser grosera, se ha cansado de usar el bozal): son incapaces de fijarse en otra cosa que no sea las tetas o el culo, no importa qué haga una mujer ni cómo piense, mientras porte un buen par de tetas y un culo como corresponde, ahí habrá un marido o un amante, o las dos cosas al mismo tiempo. ¿Y las otras? ¿qué queda para las otras? Las otras que revienten, bien lo sabe ella, para conseguir a un tipo como la gente hay que tener unas tetas como las de la pelirroja, de eso está segura, ya ha vivido lo bastante como para saber que así son las cosas, que eso es algo que no tiene remedio. Así es la vida, muchacha, no se trata de una frase hecha, es la pura verdad, el beneficio de unas es perjuicio de otras, bien lo sabe, bien que lo ha aprendido.

Desde la tarde en que fue a la peluquería por primera vez, ella y la pelirroja no cambiaron más palabras que éstas: guerra sorda de unos pocos balines que, por lo menos para ella, nació esa tarde, la del día en que escuchó la dichosa frase de los canutos. Pero otra tarde, aquella en que dudó entre meterse en la peluquería o ir al super Mercado, la tarde de este cuento, la pelirroja se le acercó mientras esperaba que le lavaran el pelo y le dijo al oído: *Hacete una limpieza, hoy casi no he trabajado*, y ella mordió el anzuelo.

No alcanzó a contestarle que sí y al instante tenía la cara embadurnada con crema áspera; le pareció que la pelirroja se había equivocado de crema, que le habrían agregado arena y se lo dijo: *¿No está sucia esa crema?, parece que tuviera arena*. La pelirroja contestó: *Es una crema peeling, son nuevas y te dejan todo lisito. Vendría a ser como un lifting, pero sin riesgos quirúrgicos*. Ella no necesitaba lifting ni peeling, y en el caso que los necesitara, estaba dispuesta a prescindir de eso, pero le pareció que era mejor resignarse, así que se dejó embadurnar la cara con arena.

Le pareció ver un gesto, un ligero acuerdo entre la pelirroja y la chica que iba a lavarle el pelo, porque ésta – que se había acercado para empezar su trabajo – desapareció, de modo que quedaron solas las dos en la pequeña sala de lavado, mejor dicho, quedó sola ella a merced de la pelirroja. *¿Estás muchas horas acá?*, preguntó para llenar el silencio. *Doce*, dijo la pelirroja. *¿Doce?*, ella tragó saliva. *Es que vamos por tanto, un cuarenta de lo que cobro es para mí*. Ella tragó saliva otra vez: *¿Cuarenta?*, pensó que era

mejor arreglar trabajos de tesis en la computadora y después se le ocurrió que, aunque el dueño del local se quedaba con el sesenta, el cuarenta restante debía ser una suma considerable y entonces convenía andar bamboleándose doce horas con un pantalón ajustado y una polera negra, entre las clientas. *¿Y está bien el cuarenta?*, preguntó sin comprender por qué preguntaba. *Sí está bueno, dijo la pelirroja, en la otra cuadra, las chicas sacan el treinta.*

Después ya no pudo dejar de preguntar, totalmente olvidada de las pelirrojas de ojos verdes, del pantalón ajustado y de su odio a Isabel Corradi por el dichoso asunto de Ricardo. Tenía dos hijos esta pelirroja y estaba separada, según le contó mientras le pasaba un aparatito que zumbaba como una mezcladora de cemento sobre su cara. Sí, se quedaban solos en la casa, ya eran grandecitos, ocho años la nena y diez el varón, dijo. Una vecina les daba una vuelta. *¿No tenés empleada? Esto no da para empleada, querida*, dijo la pelirroja pasándole un algodón mojado en astringente y pasando también por encima de los veinte años de diferencia que las separaban, *apenas alcanza para comer.*

¿Y tu marido?. ¿Mi marido?, se fue cuando nació la nena, hice de todo para que se quedara, pero no pudo ser, dijo suspirando la pelirroja. Ella hizo un gesto de no comprender, un gesto sincero y la otra siguió: *Viste cómo son las cosas, una pone todas las ganas, pero a veces no va.* Después le puso una crema que a ella le pareció extremadamente suave, lisita, una humectante que olía a flores. *Sí, a veces las cosas no van, pero ¿te ayuda con los chicos?*

En ese momento una de las empleadas se acercó, le dijo algo al oído y la pelirroja se distrajo mirando hacia la caja, intentando ver algo o a alguien. *Sí que me ayuda, por supuesto que sí, me los quiere mucho*, y a ella le pareció que el verde de los ojos se trasparentaba, *la última vez que vino de Miami, los llevó a Neverland y les compró unas camperas muy lindas, con capucha, y para el cumpleaños de la nena le mandó una Barbie auténtica, de las que hacen allá, la nena es fanática de las barbies.* Otra vez se acercó la empleada que le había dicho algo al oído y ella hizo que no con la cabeza; luego se corrió hacia atrás de ella y desde ahí, de modo que ahora no podía verla aunque sí escucharla de una manera privilegiada porque estaba hablando detrás de sus oídos, siguió: *El anteaño también le regaló una muñeca, pero no una Barbie, otra de una marca que tiene un nombre difícil, una que sólo se conoce en Estados Unidos.*

Ella iba a preguntar si en eso consistía toda la ayuda, pero ahora no quería herirla, ni siquiera necesitaba cuidarse de decir alguna palabra que la lastimara, la verdad era que ya no quería herirla. No se trataba del bozal que le habían enseñado a colocarse las monjas o las profesoras de la escuela normal, ni siquiera se trataba del delicado barbijo que habían tejido con puntillosa paciencia su madre y su abuela, ahora se trataba sencillamente de su deseo, y entonces comprendió que lo más digno en una persona como ella,

interesada por las necesidades de sus congéneres, era no escarbar más. En algún momento – pensó que la pelirroja había terminado con su trabajo – el silencio se extendió, a ella le pareció que se hacía definitivo, y entonces tomó unas revistas. Caras, Gente, Hola, las hojeó apenas y se quedó con Caras; en las primeras páginas había una nota sobre una perra de Susana Giménez y entrevistas a unas modelos; se detuvo en la sección cocina donde encontró recetas con berenjenas, tenía berenjenas en su casa, tal vez al llegar se pondría a hacer ese pastel de la receta, o una ratatouille, si es que quedaban también zucchinis en el canasto de las verduras.

Ahora sí estaba segura de que la pelirroja había terminado con el trabajo y estaría lista para contarle sus cuitas a otra clienta, pero volvió con una loción tonificante, la hizo dejar la revista, poner la cabeza hacia atrás, cerrar los ojos y empezó a cachetearla. Entonces fue que ella dijo, así nomás, de torpe, o tal vez fuera – lo pensó más tarde no sin cierta sorna – porque una pelirroja la estaba cacheteando: *A lo mejor vuelve, a mí me parece que todavía lo querés. Sí*, dijo la pelirroja, *a mí me gustaría que volviera, no sólo por mí, también por los chicos, que lo adoran, pero como él dice, tengo que aprender a no ser egoísta, él tiene su vida allá, trabaja en un boliche muy famoso y tiene una pareja...*

La pelirroja le retiró la bata. *Yo creía que a las mujeres lindas los hombres no las dejaban*, dice ella. *Qué se le va a hacer, es la vida, el bien de unos es mal de otras*, dice la pelirroja. *¿Cuánto te debo?*, pregunta ella. *Son dieciocho pesos querida*, contesta la pelirroja, mientras la acompaña a la caja. Ella ya ha pagado los dieciocho pesos cuando la pelirroja dice: *Si te hacés una limpieza cada tanto, la piel te va a quedar divina*, y después, sobre el besito de despedida, agrega *¿sabes?, estuvimos casados y tuve a los chicos y todo, pero lo que pasa es que a él le gustan los tipos.*

Fernando López

EL ÁRBOL DE MANSALVAS

Para entender el insomnio forzado de esa noche, en la ciudad turística, de varias personas cuyas vidas tejió el destino a la velocidad de las horas, y no arriesgar hipótesis vanas sobre lo que cada uno hizo en ese tiempo huero, hay que tener información. Información suficiente que nos libre de explicarlo todo, pues, como se sabe, para eso ha de haber una investigación lo que puede no interesar a todo el mundo. Labores tediosas sin resultado apreciable ha habido siempre, pero la Humanidad insiste en escribir su Historia.

18:59. Los ojos color camello del Comisario Montali, irritados por el viento incesante de la costa, reflejan las huellas que la marea, después de sitiárlas, ha comenzado a borrar con displicente desprecio. En esa playa lejana, donde nunca hubo bañeros, flamea sin relevos la bandera roja. Van hacia el agua simultáneamente las huellas pequeñas que Montali atribuye a Verónica Lami, en paralelo con las grandes y toscas de unos pies masculinos, de tranco más largo, y hay algo en la secuencia de los pasos que induce a pensar en una breve carrera, en la excitación de la oscura conciencia que promueve al delito. A media hora de la puesta del sol que se mantuvo espléndido a lo largo de la tarde, el hallazgo alimenta la única certeza: un hombre de pies descomunales y la criatura cuya desaparición fue denunciada esa mañana estuvieron juntos la mayor parte del día. El tiempo transcurrido desde la denuncia, y la distancia hasta ese lugar desolado justifican la tardanza en el hallazgo, pero esos datos devienen inútiles para responder ciertas preguntas: ¿es conveniente buscar el cuerpo en el agua, echar a bucear a un par de hombres afrontando el acecho de los riscos por debajo de la superficie? ¿Es conveniente comunicar el hallazgo a los padres de la niña? La huella más grande, que calza por lo menos 54, sostiene un cuerpo

que sugiere un gran peso, más de cien kilos, de alguna de las razas que trajeron a América el estigma de creerse superiores. El Comisario Montali aprendió en algún curso de Criminalística que los venidos del Piamonte “son largos y patones”. Lo repite pero los agentes no lo escuchan, acostumbrados a los brulotes que suele disparar cuando se siente perdido.

La tradición concede, no sin astucia, que la caída del sol es el peor momento si debe remontarse la página en blanco del libro de novedades. Es la hora en la que todos fuman en silencio, amontonados alrededor de los patrulleros, hilando los recuerdos que la experiencia ha dejado plasmada en sus legajos. Es la hora en que comienza a pesar la sensación de que el tiempo ha corrido en contra de su esfuerzo y nada de lo hecho sirvió para avanzar. La crispación sienta su huella en los rostros de los policías, y desfigura levemente lo que luce a la vista como cansancio vital.

– Repasemos – dice el Comisario, arrojando el pucho a las olas.

– La niña tiene cuatro años – relata un oficial –. Estaba con los padres en el estacionamiento del hotel y la perdieron de vista. Eso fue esta mañana, a las diez, cuando cargaban el auto para ir a la playa. Ayer se les perdió otro hijo en la peatonal.

– ¿Se dedican a eso?

Nadie contesta.

– A perder hijos – masculla Montali.

– El padre es gerente de un banco, la madre es docente.

Montali se rasca la vieja picazón que dejó en su oreja izquierda una bala perdida. Ha dado la espalda a la marea para no contemplarla en su labor implacable.

– Si la nena está ahí, el mar la va a devolver. No perdamos más tiempo.

19:40. A bordo de los patrulleros los policías, el fotógrafo, los auxiliares del Fiscal regresan a la ciudad. Sólo quedan allí Pereyra y Anselmi, al cuidado de las evidencias, en el límite demarcado por la cinta de nylon con letras rojas que impide acercarse a las huellas que corren hacia el mar. La radio del móvil repite las señas particulares de Verónica Lami: cabellos rizados castaño claro, piel blanca, boca mediana, enormes ojos grises... La fotografía que le entrega la madre esa mañana en el jol del hotel no revela ninguna característica que la distinga de otras nenas de su edad. Verónica ríe con un oso de peluche entre sus brazos. Es muy “picuda”, muy curiosa – dice Blanca Gieco cuando le pide más datos –. ¡Habla, habla, habla y pregunta!

Las luces de los automóviles que se mueven de la playa a los hoteles producen escozor en los ojos color camello del Comisario Montali. Un par de gotas de colirio lo alivian de inmediato. Piensa. Recuerda otros casos de niñas raptadas y violadas con sadismo y las dificultades que suelen presentar estos delitos. Montali sufre, traduciendo a números la vigilia de esos padres. Ya no le queda tabaco. La petaca de licor que en el verano suele durar hasta la noche se ha agotado temprano. Cuando se detienen para

comprar cigarrillos y alguna bebida, una voz por la radio del móvil comenta que también ha desaparecido un masculino mayor, de treinta y cinco años, hospedado en el mismo hotel donde se alojan Pedro Iván Lami y lo que resta de su pequeña familia. El Comisario contabiliza como una ventaja esa casual circunstancia. Pide más datos: la intuición le dice que ese hombre puede estar relacionado con la desaparición de la nena. Su mujer lo ha visto por última vez cuando se levantó para salir a correr. Algo lo ha desequilibrado hasta convertirlo en un desconocido, en un ser tan violento contra sí que la mujer teme un desenlace fatal. Fabio Schmidt, responden cuando pregunta su nombre. Ese dato lo tranquiliza: tiene un apellido que no es italiano, le parece haber escuchado que en el Piamonte la tasa de suicidios es la más alta de Europa. Cuando uno de sus hombres le pregunta en qué piensa, Montali no responde. En realidad, no le resulta fácil formular una ecuación que abarque los dos términos. **Suma:** una nena más un suicida no le da tres, no le da nada. **Resta:** una nena menos un suicida le da por resultado una incongruencia. A lo largo de la vida la matemática le ha servido para contar a sus hombres, para no perderlos en la noche, nada más. **Sigue:** una nena, **dividida** por un suicida, le da varios fragmentos envueltos en nylon arrojados en lugares distantes. Una nena, **multiplicada** por un suicida, le da por resultado una familia entera de nenas patonas.

– ¡Huevadas! – murmura, ante la mirada expectante de los policías. Luego pregunta: – ¿Están cansados?

– ¡Sííííí!

– Bueno, ¿cuánto falta para llegar al hotel? ¿Diez minutos? Tienen nueve minutos para dormir. ¡Después los quiero despiertos hasta que esto se aclare!

Montali se entera por la radio del móvil que la mujer del suicida, Elina Müller, de veintinueve años, sin hijos, es psicóloga, asistente de un Servicio de Ayuda donde conoció a Fabio en una de sus crisis. A seis meses de casada descubrió que era adicto a los juegos mentales para escapar de la depresión. Montali y el chofer del móvil comparten una mirada piadosa ante lo que imaginan una vida de mierda de esa mujer con un loco. Los suaves ronquidos que vienen del asiento trasero lo alientan a repasar la información. Fabio Schmidt y Elina Müller han tenido un desencuentro amoroso porque el muchacho se niega a tomar su medicación. Discuten, ella lo rechaza, generando un incontrolable descenso de la autoestima que lo lleva a sentarse en la ventana del séptimo piso con los pies colgando en el vacío. Otro juego: escribir en el cuerpo de la mujer sentencias tomadas de su abundante lectura. Verónica Lami tiene cuatro años. Estaba con los padres en el estacionamiento del hotel y bla bla bla. Un descuido así puede ser fatal aunque parezca un pequeño incidente. Al hijo perdido en la peatonal lo encontraron en una sala de “juegos en red” a mitad de la tarde. Se ligó una paliza.

21:03 La mujer fuma como una chimenea junto al ventanal orientado hacia el ocaso. Montali se le acerca.

– ¿Tiene a mano una foto de su esposo?

Elina Müller lo mira como desde una distancia inapreciable. Lo estudia. No logra convencerse de que esa persona tosca y antipática, grueso, bajo, vestido de civil pero con toda la prestancia del milico, sea capaz de encontrar nada. Aunque previsoramente, no lleva ninguna fotografía de Fabio en el bolsillo.

– Mhm... ¿Qué altura tiene su esposo? – pregunta el Comisario.

– Un metro sesenta.

– Bajito. ¿Qué número calza?

– No tengo la menor idea.

– Debería saberlo – insiste Montali.

Elina Müller echa el humo hacia la cara del Comisario.

Calza veintitrés – responde fastidiada, levantando el pulgar de la mano derecha y extendiendo el índice. Agrega, luego de pitar: Por seis de diámetro.

Montali entrecierra los ojos. Tose. Acerca su rostro al de la mujer y le dice en voz baja:

– ¡No debería perderlo de vista!

En otro extremo del jol los Lami aguardan reunidos en familia. El largo día los ha devastado. El señor Lami está sentado en el extremo de un sillón de dos cuerpos observando el movimiento de los policías, sin perder de vista a Jordán, el nene de diez años que recorta dibujos con una tijera. Blanca Gieco parece haber agotado hace un instante el último resto de agua de sus ojos. Mira el reloj. Habla en voz baja con su marido y se toma la cabeza con las manos. Él la acaricia. Ya les han informado que no hay novedades.

– Las escrituras sobre su cuerpo... – comienza a decir Montali, pero se interrumpe.

– ¿Quiere verlas? – pregunta Elina Müller –. Tengo fotos – insiste, ante el gesto dubitativo del Comisario.

Le entrega un sobre con doce fotografías de su cuerpo desnudo y embadurnado con aceite. El Comisario las mira rápidamente, deteniéndose en una oración cuyas letras rojas han comenzado a desfigurarse por efecto de la transpiración:

ETNEG AL RENET ELEUS EUQ ERBMUTSOC ANU SE RIROM

La luz incidental que baña el cuerpo de la mujer le ha dado en cada fotografía un impecable efecto embellecedor sobre todo mínimo detalle. En una postura mucho más comprometida de su intimidad, alcanza a leer:

ALLE ED OVIV ELAS EIDAN EUQ ADACILPMOC NAT SE ADIV AL

– ¿Qué pasa? ¿Le da vergüenza?

– ¿Qué sentido tiene este juego?

Elina se le acerca casi hasta tocarlo con el cuerpo.

– ¿Usted qué hace en la cama? ¿No juega? ¿No le gusta leerse?

– Nunca se me hubiera ocurrido...

– ¿Escribir con sangre?

Montali duda. Es un detalle que no ha tenido en cuenta.

– Sangre muerta – murmura Elina –. Del cadáver de mis óvulos.

Montali entrecierra los ojos y echa el humo sobre el rostro de Elina.

Omite algunas preguntas que considera rutinarias, no quiere correr el riesgo de que la mujer se burle. Ella tose.

– Volviendo a las fotos, las he visto mejores – dice Montali, guardando el sobre en un bolsillo.

Los huéspedes protestan por los controles a los que deben someterse para entrar o salir del hotel. A regañadientes responden las preguntas de los policías, exhiben sus documentos, se allanan a abrir sus paquetes y todo lo que portan. ¿Para qué, se pregunta Montali, esa rutina inservible y agotadora? Para llenar el vacío de la inercia, se responde, en su primer intento serio de sacudirse la angustia que le produce dividir.

22:11: Un agente uniformado se acerca a Montali y le murmura algo al oído. Su cuerpo se tensa. Arroja la colilla en la maceta de un palo de agua y sale hacia afuera detrás del subordinado. Los Lami intentan seguirlo pero los detiene con un gesto firme. Ordena que no los dejen salir. Se acerca a un policía que ha llegado desde otro lugar con evidente cansancio. Le cuenta que han encontrado a una niña parecida a Verónica a unos treinta kilómetros del hotel, y están tratando de localizar al forense para que examine su cuerpo. Montali recibe la información bajo la atenta mirada de los Lami desde atrás de un ventanal. Le exige al agente que le informe hasta el último detalle. Luego toma su *handie* y habla con el Comisario del pueblo vecino.

– Prepárense muchachos: se viene una noche larga – le dice a los agentes. Después del breve sueño en el asiento del patrullero, lucen fresquitos y dispuestos.

El viaje de treinta kilómetros parece interminable. Los dedos de Montali tamborilean sobre la tronera del patrullero que avanza con la sirena encendida entre los automóviles que se desplazan por la costanera. No ha tenido el valor de decirle a los Lami que han encontrado a una niña que puede ser su hija. La omisión le dará más tiempo para entrever la madeja. No le parece posible que los datos recibidos contradigan lo que ha grabado en su conciencia como una regla imposible de quebrar. Repasa en voz alta algunos casos que el empeño le ayudó a esclarecer: el de la chica de dieciséis que volvía del boliche acompañada por su primo y apareció ultrajada y

muerta en un canal, a pocos metros de la casucha del pariente, donde encontraron la parte superior de su vestimenta; el de la chica de catorce que faltó al colegio y se juntó a fumar con su noviecito en una plaza lejana, y apareció dos meses después degollada y violada por unos cirujas que la encontraron caminando, a la noche, en busca de consuelo; el de la nena de seis, que al regresar del almacén se quedó charlando con el mecánico de la otra cuadra, y apareció enterrada en el fondo del lote, con el cuerpito destrozado. Toma el sobre del bolsillo y examina otra vez las fotografías de Elina Müller, su cuerpo sometido a textos de lectura incomprensible. Las mira todas, atrapado por la impronta de las luces que embellecen el ánfora de carne.

23:40. Hospital Regional. En una pequeña sala, con las puertas de vidrio cerradas, el forense conversa con la niña. Montali, porque así lo aconseja la prudencia, permanece afuera, escuchando los timbres mezclados de una voz, ensombrecida por el tabaco, y el parlamento inocente, limpiísimo, que responde cada pregunta con elocuencia y rapidez. La inquisición está dirigida a sus preferencias y a sonsacarle los pormenores de una larguísima jornada.

– ¿Adónde está el detenido? – pregunta Montali.

– En la Comisaría.

– ¿Lo interrogaron?

– En eso están.

La breve respuesta no le satisface. Ya deberían, por lo avanzado de la noche, contar con la confesión.

– Dice que no ha cometido ningún delito.

Pregunta si la chica ha sido violada. Nadie sabe, alguien sugiere que no pero no se atreve a sostener la hipótesis. Impaciente, el Comisario golpea con los nudillos la puerta de vidrio. Entre la risa de la niña y las exclamaciones de estupor de quien actúa frente a ella como un semejante, el médico lo atiende, pero no le permite el ingreso a la sala. La niña está bien, está sana. No tiene un rasguño. Parece una noticia de otro texto que contradice el oficio del Comisario.

– No le creo – dice Montali.

Estira el pescuezo y alcanza a divisar a la misma criatura cuya fotografía ha recibido de su madre.

– Es necesario que venga el fotógrafo – dice el forense mientras camina por el pasillo, seguido por el Comisario. Y agrega: – ¡Hay que escuchar lo que dice la niña!

– ¿Para qué quiere un fotógrafo?

El forense extrae agua mineral de un surtidor, bebe, chasquea la lengua.

– ¡Qué sed! – exclama. Bebe otra vez. Luego levanta la vista en dirección al hombre que parece estar perdiendo la calma, y agrega: – Tiene inscripciones en el cuerpo, sería bueno tomarles unas fotos antes que la tinta se borre.

– ¿Tinta roja? – pregunta Montali.

– Sí. ¿Cómo sabe?

– ¿O sangre? – le parece loco lo que va a preguntar, pero pregunta igual:

– ¿La nena ya menstrúa?

02:16. Comisaría del pueblo. Montali desocupa a los agentes que están con él para que se vayan a dormir. En la “pecera”, Fabio Schmidt fuma. Sobre una pesada mesa de algarrobo en la que apoya los codos para sostener su cabeza, hay dos platos y cinco vasos de plástico blanco con restos de café. Tiene los ojos hinchados, la boca hinchada, se queja de un fuerte dolor en la parrilla intercostal izquierda en la que suele apoyar su mano para ayudarse a respirar. Del lado de afuera del cristal refractario de la “pecera”, Montali lo observa sin dar crédito a lo que ha visto y oído en lo que va de medianoche en adelante. Pedro Iván Lami y Blanca Giéco lo acompañan. Con la tranquilidad recuperada observan en silencio a ese hombre pequeño, de cuerpo morrudo y piel oscura, rostro aborígen y ojos celestes como cielo que empieza a anochecer. Verónica se ha dormido en brazos de su madre luego de contarle su día, con reclamos, más que con palabras, con el orgullo instalado en su carita alegre cuando exhibe las escrituras del cuerpo que Fabio le ha enseñado a leer al revés. También está presente la vaporosa Elina Müller, ataviada con un elegante trajecito de color damasco. Le han permitido conversar con su marido y no cesa de quejarse por los golpes que le han propinado. El Fiscal ha dado la orden de que Schmidt permanezca en la Comisaría hasta que aparezca el payaso a reclamar sus zapatos, después se marchará. Montali ha expresado su deseo de interrogar al hombre que declaró ante el Fiscal durante dos horas y media, aportando una historia a la que sólo accederán los que tengan interés directo, cuando el caso se cierre y el expediente sea archivado. Verónica dijo que encontró a Fabio en la vereda de una heladería y le pidió que le comprara un cucurucho. En la espléndida mañana de verano se los vio caminar sobre la arena mojada y resplandeciente en dirección al sur, a paso muy lento, el adulto envuelto en la salida de baño provista en el hotel a los huéspedes que disfrutaban del natatorio, la niña con su vestido de toalla sobre la mallita de dos piezas y un sombrero de paja del tamaño de su cabecita.

03:14. Llegan las fotos de las escrituras en el cuerpo de Verónica.

El Fiscal de Instrucción intenta develar el sentido de la frase escrita con letra minúscula sobre el ombligo de la niña:

¿ÁMAM IM EUQ SÁM AMIM EM NÉIUQ

La tinta de la fina fibra roja ha perdido nitidez, produciendo la lenta encriptación de la escritura. El Fiscal transcribe al papel todas las letras y repite la operación con lo que Fabio ha escrito en su espalda, alrededor de un corazón tachado con una cruz:

ONAMREH IM Y ÁPAP IM

– ¿Qué patología es ésta? – pregunta el forense, oteando las fotografías del cuerpo de Elina Müller que le entrega Montali.

El médico repite el procedimiento y no responde.

– No me diga que no sabe lo que hace – advierte el Comisario.

– Sabe. Si escribir en el cuerpo de otro fuera delito, su estado mental no lo salvaría.

03:52. En el austero silencio de la “pecera”, los dos hombres maduran un diálogo difícil.

Fabio Schmidt: *No son juegos de mente: más bien, pequeñas andanzas en el planeta de la lengua.*

Montali: *Dice el forense que usted juega para evitar la locura.*

F.S.: *Tampoco para darle sentido. Para divertirme, para encontrar la opacidad de las cosas.*
Fabio Schmidt calla unos segundos.

F.S.: *Quiero ver más y salgo a buscarlo como un lobo hambriento. Lo evidente me abruma.*

M.: *¿Duerme bien?*

F.S.: *Sueño. Muero, en el sentido de lo evitable. La locura está detrás de lo evidente. ¿Por qué tantas preguntas?*
Montali duda nuevamente.

F.S.: *Lo que ayuda a vivir carece de explicación. Su juego es diferente, usted necesita evidencias. ¿Qué dice la norma? “Una niña de cuatro años no debe abandonar a sus padres, ni hablar con desconocidos”. Dice: “un hombre no debe amenazar a su esposa delante de sus hijos”. ¿A usted no le gusta jugar en los bordes? “Cuando el miedo gobierna, la*

razón se extravía". Investiga lo evidente, pero el juego mayor está detrás de los bordes. Lo sabe. El sordo entiende la música en las vibraciones de las cosas. El ciego percibe el movimiento, el mundo es mitad de los normales, mitad de los diferentes.

Montali lo interroga sobre los hechos de la tarde.

F.S.: *La nena me ve, me reconoce. Quiere comer helado... Es simpática. Pregunta si a mi mujer le gusta nadar. No le parece inteligente que Elina no tome sol. Verónica sabe nadar. Sabe escribir su nombre, contar, sumar. Y hace unas preguntas que valen oro. "¿Por qué los insectos no hacen ruido?" ¡Me fascina la mujer inteligente! Me levanta el ánimo. Me produce un estado de excitación. Sabe nadar, vamos a nadar. Lleva protector solar 48, las olas revientan allá donde la gente las espera y salta o se zambulle a refregar el vientre en el fondo del mar.*

Fabio sonrío. Montali lo convida con otro cigarrillo.

F.S.: *Verónica ríe porque aprieto su mano, ríe porque el agua le hace cosquilla en la nariz. Las olas son gigantescas, poderosas... (Silencio)*

M.: *¿Después?*

F.S.: *"¿Por qué la cucaracha es más grande que la mosca?" La excitación precede a la serenidad. Derrama protector solar sobre mi espalda, lo empareja. Caminamos... No quiero responder que su pregunta no tiene respuesta. Cuenta salteando, uno, tres, cinco, siete, nueve. Dos, cuatro, seis, ocho, diez. Sopla un viento agradable que abre el apetito. ¿No querés volver? No. ¿Dijiste a tus padres que te ibas? Estaban ocupados, se gritaban... Su apetito es digno de elogio.*

Fabio Schmidt hace otra pausa.

F.S.: *Ha visto en el cuerpo de Elina las escrituras de la noche. Quiere saber por qué la escribo. No me cree. No le digo que la escritura es con sangre. Elina se entusiasma con los grandes pensamientos. Le digo la verdad, Verónica se ríe. Elina quiere leer en su cuerpo lo que yo leo en los libros, es voluptuosa, ingeniosa... No le digo a Verónica que cuando la escribo se excita, que Elina no quiere ensuciarme y prefiere que la escriba con su sangre mientras le digo obscenidades. Prefiere que escriba en su cuerpo las mejores sentencias que he leído, que nos vuelva a unir lo que separa nuestros cuerpos. Su sangre y mis lecturas. Mojo la pluma en su vagina, su clítoris se expande. Ella lo entiende a su manera. Verónica, digo.*

Pregunta si me animo a escribir en su pancita la adivinanza que más le gusta. Quiere saber cómo hará para leerse. Le prometo que compraremos una fibra y un espejo. Caminamos. Caminamos. “¿Por qué las mujeres son diferentes a los hombres? El barullo de los autos sobre el camino de la costa, los gritos de la gente, sus juegos, todo se mezcla.

M.: *¡Pero se fueron lejísimo...!*

F.S.: *Treinta kilómetros. ¡No sé cómo hicimos! Encontramos a un payaso. Repartía volantes. Nariz roja, bombacha verde, chaqueta anaranjada. Caminaba saltando sobre grandes zapatones ante una Verónica exultante. La levantó sobre sus hombros para que toque el cielo con las manos. “Quiero ir al circo”. Vamos al circo... La función es larga, Verónica se duerme. El cansancio acecha. Verónica despierta. “Quiero otro helado”. El circo nos demora, Verónica no quiere volver. Caminamos alrededor de la carpa. Uno, tres, cinco, siete nueve. Dos, cuatro, seis, ocho, diez. Hace calor y la tarde declina. “Cómo es el árbol de mansalva?” Verde la planta, roja la fruta. “¿Es rica?” Sabe a deseo. “¿Es alto el árbol?” Como el baobab. “¿y las ramas?” La mejor estación para los pájaros.*

Fabio Schmidt reflexiona un instante.

F.S.: *“¿Son fuertes?” Son poderosas. “¿Para colgar a una persona?” Depende. “¿A mi mamá?” La voz de Verónica se torna grave. “Papá dice que la va a matar y la va a colgar de un árbol, y mamá le pregunta si de mansalvas”. Caminamos frente a la jaula de los tigres. Me aprieta fuerte la mano. La elefanta levanta su trompa y emite un sonido extraño. Verónica está preocupada. “Papá le grita a mamá”. Los pájaros no permiten que se acerquen a sus nidos. “¿Qué es ser infiel?” Mentirse a sí mismo. Verónica descubre los zapatones debajo del carromato. La tarde cae. Quiere subir sobre mis hombros para mirar desde arriba los zapatos del payaso. El mar se torna furioso entre las piedras. No hay nadie en la playa...*

05:14. Los ojos color camello del comisario Montali observan por sobre el humo del cigarrillo el andar cabizbajo de Fabio Schmidt en dirección a la avenida costanera. Elina camina a su lado, casi como una extraña, pero antes de llegar a la esquina se le acerca. Lo empuja suavemente con la cadera. La elegancia de su traje color damasco hace juego con el andar cadencioso de sus piernas finas sobre altísimos tacos. Fabio no responde a un segundo empujón, suave como el primero, parece entretenido buscando en la vereda

algún objeto perdido por otros. Elina acerca su cuerpo al de su esposo para echar su brazo izquierdo sobre los hombros macizos. En la otra dirección parten los Lami. Verónica duerme en brazos de su madre, Jordán en los del padre. Dulce y amorosamente cada cual acomoda a su vástago sobre el asiento trasero del automóvil y lo sujeta con el cinturón de seguridad. Ascende después Lami abriendo la puerta del conductor y Blanca Gieco la del acompañante. Conversan unos minutos. Montali se distrae observando la fotografía que Elina Müller escogió para obsequiarle, del sobre que le entrega el Fiscal Después de firmar la libertad de Fabio.

05:59. Amanece. La claridad se deposita lentamente sobre un mar que se aleja. El Comisario, en cuyos ojos color camello el azul se asienta como pentimento, mastica bronca. El payaso no entiende la ley de los hombres, no reconoce el perjuicio cuando hurtaron sus zapatones y se niega a denunciar una conducta que no considera delito. Habla de su acto, de la salvación a través de la risa para que los niños se olviden de sus padres. Montali reniega del tiempo invertido, le cuesta aceptar que la reflexión es insuficiente para entender ciertas cosas. La vieja picazón que dejó en su oreja izquierda una bala perdida se instala nuevamente. Mientras camina hacia el móvil que lo espera con el motor en marcha y el chofer semi-dormido, la matemática, que utiliza siempre para contar a sus hombres, acude en su ayuda una vez más. Toma en sus manos el *handie* y emite el mensaje.

– ¡Hey, muchachos! ¡Anselmi! ¡Pereyra! Váyanse a casa, ya está todo aclarado.

Los policías, entretenidos en contemplar el constante retroceso de la espuma, se miran interrogándose. Es la voz del jefe aunque les parezca extraña, como de otro, quizá porque nunca la escucharon rodeados por una secuencia que no cesa. La cinta de nylon con letras rojas desplegada para prohibir el paso a los curiosos, preservando las huellas que en la tarde fueron hacia el agua, se sacude al viento por última vez entre las piernas de Anselmi, tironeada por Pereyra.

El habla

Se despertó sobresaltada, estiró el brazo y el contacto con su propio cuerpo la tranquilizó. El alivio fue como una descarga: suspiró. Venía de un lugar extraño y peligroso, pero ya estaba a salvo. Se sintió a salvo y volvió a suspirar. Despacio, se llevó una mano a la cara y se refregó los ojos. Cuando los abrió, la oscuridad de su habitación le resultó familiar, como si estuviera cargada de imágenes. Callada, sonrió, y por unos segundos se quedó muy quieta, casi sin respirar. Volvió a sonreír y llevó los ojos vacíos de un extremo al otro de la habitación. Le gustaba hacer eso en la oscuridad. Mover los ojos de un lado al otro y después dejarlos fijos en algún lugar, de golpe, hasta que empezaba a ver los colores. Siempre le había parecido que cada color – incluso el negro – podía descomponerse en todos los demás. Para eso repetía el ejercicio: para probárselo. Estaba todavía con los ojos fijos cuando lo escuchó resoplar. Se había acomodado en la cama. Se había dado vuelta y – supuso – ahora debía estar dándole la espalda. Ella movió apenas el brazo para rozarlo. Sintió su piel bajo las sábanas y supo que estaba dado vuelta, pero no lo acarició. Estaba muy bien así, sola y sin hablar, en medio de la oscuridad. Por eso no lo despertó. Movié el brazo hacia ella y apoyó la mano sobre su propio vientre. Lo sintió frío y extraño, como si fuera ajeno. Después de un momento dejó caer los dedos hacia un costado y se acarició la cadera. Le pareció que había engordado – la curva de su vientre era más pronunciada. Después subió la mano deslizando – despacio y suavemente – las yemas de los dedos sobre su piel hasta tocarse un pecho. – Sus tetas eran redondas y firmes como naranjas. Juan siempre le había dicho que eran perfectas –. Se lo rodeó con los dedos y lo apretó apenas, casi sin hacer fuerza. En ese instante sintió una puntada. Volvió a

recorrer la oscuridad con los ojos abiertos antes de notar sobre su mano algo acuoso. Pensó que era saliva. Parecía ser un poco de saliva sobre el dorso de su mano, justo entre el dedo pulgar y el índice que apretaban el pecho. Mientras los separaba, con la mano libre levantó la sábana y llevó la mano húmeda muy despacio hasta la altura del cuello, sin inclinarla. Después prendió el velador. Una luz pálida y granulosa iluminó la habitación. Tuvo que esperar a que sus pupilas terminaran de acomodarse al resplandor para fijar la mirada. Entonces acercó la mano a la lámpara. No parecía saliva. El líquido era demasiado blanco y espeso para ser saliva. Además tenía mal olor, un olor penetrante. Acercó todavía más la mano a la lámpara y se convenció: era pus. Dos gotas blancas y ovaladas. Terminó de destaparse y en un movimiento rápido se sentó. Dejó escapar un suspiro y cerró los ojos. Estuvo un largo rato en esa posición. En su mente se formó de pronto la imagen de una mujer desnuda. No era ella. Era una mujer joven pero desconocida, y no estaba muerta. La mujer dormía desnuda en una cama muy blanca, y no estaba muerta. Ella estuvo viendo esa imagen hasta que se levantó. Lo hizo bruscamente y sintió de golpe el peso de su cuerpo sobre las piernas: por una fracción de segundo le pareció que se iba a caer – en ese instante desapareció la mujer de su mente. Pero dio un paso hacia delante y se estabilizó. Entonces caminó hasta la cocina. Cuando salió del dormitorio sintió una corriente de aire en los brazos y en las piernas: había quedado entreabierta la banderola del baño. Entró y la cerró. Por un instante miró el cielo a través del vidrio: todavía era noche cerrada; seguramente faltarían un par de horas para que saliera el sol. Antes de dejar el baño se miró en el espejo. Demoró unos segundos en reconocer sus propios rasgos. Entonces volvió a pensar en la imagen de la mujer. No era ella, definitivamente. Había algo extraño en esa imagen, cierto misterio, pero no consiguió descifrarlo. Se levantó la remera por encima de las tetas y estuvo un momento observando el pecho del que le había salido pus. No había nada anormal en él: el tamaño y la forma no diferían del otro. Volvió a apretárselo, muy despacio, pero no salió nada. Tampoco sintió dolor. Lo hizo de nuevo, ejerciendo mayor presión, y esta vez lo sintió. No quiso encender la luz. Le pareció que era suficiente con el dolor, y dejó caer la remera. Cuando salió al pasillo oyó resoplar a Juan. Por un instante pensó en volver a la cama, para que no se alarmara si se despertaba, pero no lo hizo. Caminó sin hacer ruido hasta la cocina, buscó los fósforos y encendió una hornalla. Lo había hecho de un modo automático: no sabía para qué iba a poner agua a calentar. Las llamas azules iluminaron las paredes de la estrecha cocina del departamento por unos segundos, mientras ella cargaba la pava. Después la puso sobre el fuego y buscó una taza en la alacena. La taza tenía una inscripción: «De esta taza sólo toma Juan», decía. Tal vez porque había leído esa leyenda muchísimas veces, consiguió hacerlo una vez más ahora, con la luz apagada. De esta taza sólo toma Juan, pensó, y

sonrió. Había comprado esa taza hacía unos años, en su luna de miel, en la plaza de un pueblo de las sierras. Se la había regalado a Juan esa misma noche, en la cabaña, durante la cena. Esa taza tenía un valor especial para ellos: había sido su primer regalo de casados. Desde entonces, Juan había desayunado todos los días con su propia taza. Ella recordó vagamente la historia de la taza y volvió a sonreír. Apoyó las manos en la mesada y se reclinó hacia delante. Dejó caer la cabeza y suspiró. La mujer no estaba muerta, sólo estaba cansada. El agua hirvió y la pava dejó escapar una delgada columna de humo por el pico. El humo le pareció más blanco y espeso en la penumbra. Apagó el fuego y volvió a abrir una de las puertas de la alacena para buscar el frasco donde guardaba los saquitos de té. Era un frasco grande y cuadrado, con una vaca completamente blanca pintada en una de sus caras. Mientras giraba la tapa observó el dibujo. Nunca le había prestado atención. Se llevó el frasco muy cerca de los ojos para ver si efectivamente era una vaca. Lo comprobó. Después buscó un saquito de té y lo dejó caer adentro de la taza. Tapó el frasco y lo guardó. Echó el agua sobre el saquito y se quedó viendo por un momento las siluetas que dibujaba el vapor. No había ningún sentido en esos dibujos. No había nada que descifrar en ellos. No eran como la vaca del frasco, tampoco como la mujer en la cama. No había nada que esperar de las siluetas que trazaba el vapor. Buscó una cuchara y el azúcar y caminó hacia el pasillo y después en dirección al comedor. Dejó la taza y la azucarera sobre la mesa, separó una silla sin hacer ruido y se sentó. Por el ventanal que daba al balcón entraba un destello de luz, y de a ratos se oía el rumor de algún auto que pasaba rápido por la avenida. Tomó el té mirando hacia las fachadas oscuras de los edificios vecinos. Después se levantó y caminó, llevando la taza, hasta el ventanal. Desde donde estaba podía ver la calle vacía y, en la esquina, las luces intermitentes de los semáforos. Todo estaba quieto y en silencio allá abajo, como si la ciudad, de pronto, hubiera sido abandonada, como si no hubiera nadie. Por un segundo sintió ganas de vestirse y bajar para caminar por la ciudad vacía. Caminar sin ningún destino, simplemente dejándose llevar por las calles hacia otros lugares. El aire debía estar fresco y los pájaros a punto de empezar a cantar. Lo pensó todo en un segundo, pero no lo hizo. Había sido apenas una ilusión. Sabía que si bajaba iba a encontrar al guardia del edificio sentado junto a la puerta, leyendo alguna revista o completando un crucigrama, y que le preguntaría si todo estaba bien, si necesitaba algo y ese tipo de cosas. Sabía que el diariero del puesto la saludaría, y le haría alguna broma porque se había levantado demasiado temprano, y que posiblemente sucedería lo mismo con el verdulero. Se sintió molesta por todo eso: pensó que, de alguna manera, estaba encerrada en su propia casa. Entonces estiró la mano y abrió el ventanal. Una brisa fresca le tocó la cara y se sintió mejor. *No debía preocuparse*. Dio dos pasos y se apoyó en la baranda del balcón. Miró hacia abajo: la fachada de su

propio edificio cayendo en picada le dio vértigo. Aferró los dedos de su mano libre a la baranda y cerró los ojos. Despacio, se echó para atrás. Llevaba sólo una remera y la bombacha, y cuando abrió los ojos notó que en las piernas se le había puesto la piel de gallina. Pensó que debía haber sido por el susto, y suspiró muy hondo para tranquilizarse. Después de un rato miró hacia un lado y hacia el otro, y notó que las luces de los edificios vecinos estaban todas apagadas, menos una. Era una luz muy tenue, amarilla, que salía de una lámpara de metal e iluminaba una ventana cuadrada, sin cortinas y sin balcón. Se quedó mirándola. Esperando que, en algún momento, se recortara una silueta contra esa luz. Mientras lo hacía, pensó que se había equivocado al suponer que la ciudad había sido abandonada, y sonrió. *Tampoco debía preocuparse por eso.* El cuadrado de luz amarilla de la ventana permaneció igual por mucho tiempo: no apareció ninguna silueta. Ella estuvo mirándolo, expectante, hasta que reconoció la forma de la lámpara y la luz. La había estado viendo desde otro ángulo, pero eran las mismas. Estaba completamente segura. Se sintió confundida y apoyó la taza en la baranda del balcón. Necesitaba las dos manos libres para afirmarse: estaba algo mareada – había fijado demasiado tiempo la vista en un mismo punto. Se aferró a la baranda y volvió a mirar. No tenía ninguna duda: eran la misma luz y la misma lámpara, idénticas, vistas desde otro ángulo. Entonces pensó en entrar al comedor. Le pareció que había aumentado la claridad y estaba frío. Un auto pasó muy rápido por la avenida y las cubiertas chillaron contra el pavimento cuando dobló. El rumor del motor fue desapareciendo poco a poco, cada vez más lejos, perdiéndose en la ciudad. Pero ella no le prestó atención. *No debía preocuparse por eso.* Dio un paso atrás para volver al comedor, y estaba a punto de hacerlo cuando vio la taza. Había quedado en la baranda del balcón. Una forma suave y definida contra el fondo borroso y áspero de los edificios. Desde donde estaba volvió a leer lo que decía: «De esta taza sólo toma Juan», y sonrió. ¿Qué significaban esas palabras? ¿Qué significaba esa taza en el borde del balcón? Estaba buscando esas respuestas cuando escuchó la voz de Juan llamándola desde el dormitorio.

CRÓNICA

LA TRADICIÓN NÓMADA: ¿SILENCIADA?

Jorge Carrión

La reedición en Argentina del libro de crónicas de viaje Larga distancia (Seix Barral), con el que Martín Caparrós ganó en el Premio Rey de España de periodismo, y la aparición de Viaje intelectual (Beatriz Viterbo Editora), un ensayo de Beatriz Colombi sobre la literatura hispanoamericana de finales del XIX y principios del XX: dos buenos pretextos para examinar algunas cuestiones pendientes sobre el viaje y la literatura escrita en castellano.

Ensayos-en-movimiento

La modernidad líquida ha reclamado una literatura líquida donde los géneros se fecunden para relatar el viaje como lo que es: mutación, pero ya no sólo vital, sino también escrita. Nació así el meta-viaje o lo que Eloy Fernández-Porta ha llamado, a propósito de otros autores, el ensayo-en-movimiento. A mi entender, Claudio Magris, Edgardo Cozarinsky, Gao Xingjian, W. G. Sebald, Cees Noteboom, Peter Handke o Juan Goytisolo serían algunos de los escritores más relevantes de esa tendencia posmoderna que ha logrado alumbrar textos de altísimo nivel estético e intelectual, alimentados por el motor del viaje, cuya naturaleza formal es mutante. En sus obras, las técnicas y los géneros se metamorfosean y a menudo lo gráfico se integra a lo textual. La crónica periodística ostenta el rigor y la osadía de la novela. El narrador se sabe siempre viajero y aunque la narración esté

muy presente, el lector se queda con la duda de si no fue un ensayo lo que estuvo leyendo. Ensayo en doble movimiento: el de los pasos por el paisaje; el de la mente por lecturas e ideas.

Crónicas de larga distancia

Martín Caparrós es autor de dos volúmenes de crónicas de viaje fundamentales: *Larga distancia* y *La guerra moderna* (Buenos Aires, Norma, 1999). La reedición de *Larga distancia* favorece tal vez su reivindicación a la luz del ensayo-en-movimiento que he destacado como tendencia internacional. Hay que tener en cuenta, a este respecto, el periodismo como la novela. Esa versatilidad se muestra en los tres tipos de texto que conforman el volumen que comento: la crónica de viaje, el relato de ficción y el ensayo fragmentario de tintes líricos.

Las crónicas retratan, entre otras realidades, algunos momentos políticos de América Latina que han sido reenfocados en el último año. Me explico: una de ellas se adentra en la Bolivia del líder cocalero Evo Morales en 1991, doce años antes de que éste fuera el Evo Morales que ha puesto en jaque a su país; otra traza una semblanza espacio-biográfica de Aristide en la misma fecha, antes de ser el terrible Aristide de la Haití de principios del siglo XXI. Los relatos, por otro lado, son principalmente borgeanos, como “Don Miguel o el honor de la deshonra”, a propósito del autor del *Quijote*, o “Caparrós o la derrota esperanzada”, irónica historia de un militar del siglo XVIII apellidado Caparrós, que murió sin descendencia. Y, por último, están esos fragmentos de un ensayo no unitario, destacados en cursiva, que actúan como hilo conductor del volumen y van encadenando aspectos y tópicos del viaje, sometidos a una mirada crítica y, al mismo tiempo, poética. Esos son los polos entre los que se mueve el escritor en movimiento. El libro ostenta una rara virtud, la de la armonía. Este valor musical, no demasiado reivindicado en literatura, provoca en algunas, pocas obras una sensación de equilibrio difícil de conseguir. Parece mentira que piezas tan dispares, escritas y publicadas durante años en medios muy diversos, puedan encajar con tanta coherencia. La que sólo otorga la voz que defiende un discurso.

Para lo que aquí trato de explorar, no obstante, los textos más importantes son los de corte ensayístico: los fragmentos citados y la crónica “Mato Grosso: el mismo río”. En ésta, el narrador es, a un mismo tiempo, periodista en un crucero por la selva brasileña y teórico sobre el turismo posmoderno. Es difícil encontrar un texto escrito en castellano donde el meta-viaje que tanto abunda en Noteboom o Sebald se haga explícito al nivel en que lo sitúa Caparrós: “Los turistas conforman una especie casi inmóvil por lo previsible de sus movimientos y, aun así, resbaladiza. (...) El viaje del

turista es circular, trayecto de ida y vuelta sin más llegada que el punto de partida: un viaje casi puro, sin más objeto que el viaje – sus recuerdos”. En esa travesía entre Conrad y la banalidad del viaje de masas, el barco se convierte en la cocina de la escritura viajera, correlato del laboratorio donde se ha experimentado para la escritura de todas las crónicas del volumen. Escritorio donde la voz deviene fragmento de un discurso que trasciende el paréntesis de cada viaje.

“Todo depende de la carga de mito que el viajero sea capaz de agregarle, voluntaria o involuntariamente”, dice el escritor viajero. Esa carga depende directamente de la mirada propia: “Problema de la mirada: si yo fuera americano, por ejemplo, me resultaría más fácil viajar: tendría, en principio, una forma de mirar el mundo.”, afirma y añade: “Pero soy – casi – argentino”. Irónicamente, Caparrós trata el tema de la tradición viajera y se siente huérfano. Borges, Cortázar o Eloy-Martínez también viajaron y también escribieron sobre el viaje. Pero sólo hace falta observar la cartografía para percatarse de la diferencia. El viaje en la literatura hispanoamericana abarca sobre todo América y el oeste europeo (París como capital), con incursiones puntuales en un Oriente de fronteras móviles, más libresco que político o real. Si he situado a Caparrós en otra órbita es porque su cartografía es otra. Su trayectoria vital y profesional le han llevado (como dan fe *Larga distancia* y *La guerra moderna*) de Argentina a Brasil o a Birmania: itinerario que rehúye las metrópolis y los espacios saturados de escritura. Podríamos encontrar precedentes de incursiones en ellos en las tradiciones francófonas y anglosajonas, pero apenas en la producida en castellano.

La tradición interrumpida

Al leer el primer libro de crónicas del escritor chileno Juan Pablo Meneses, *Equipaje de mano* (Planeta Chile, 2003), se reconoce en él la maestría de Caparrós. Eso no significa que Meneses no encuentre su propio tono ni sus propias fuentes de recursos técnicos, quizá siguiendo una de las afirmaciones memorables de *Larga distancia*: “Hay pocos viajes que no conozcan – desde el principio – sus palabras”. Otras antologías de crónicas literarias de viaje que también han aparecido últimamente, en cambio, no acusan la influencia, porque ésta no pudo producirse: el libro de Caparrós no atesoró la difusión que merecía en España. Sería interesante saber cómo serían volúmenes notables como *7 colores* (RBA, 2004), de Jon Arretxe, o *Lugares que no cambian* (Alba, 2004), de Eduardo Jordá, si el género disfrutara del debido diálogo editorial transatlántico. Diálogo que no hay que circunscribir a las editoriales, sino también a las revistas y a las reuniones académicas. Diálogo que quizá no deba limitarse al periodismo

literario, sino también a todos los géneros que se expresan a partir o desde el viaje.

Eso, aunque en una primera instancia pueda parecer saludable, ya que demuestra la capacidad de ciertos escritores para crear una incipiente tradición propia o para inventar poéticas personales, señala sobre todo hacia una ruptura paralizadora. Que *Larga distancia*, que no en vano recibió el premio Rey de España, no haya sido difundido debidamente en los países de lengua castellana es una prueba más de cómo la modernidad hispánica se construye a copia de interrupciones. Aún hoy en día las obras viajeras del argentino Domingo Sarmiento, del español exiliado en Gran Bretaña Blanco White, del argentino radicado en París Edgardo Cozarinsky o del español afincado en Marruecos Juan Goytisolo constituyen piezas sueltas, no una tradición literaria. Aunque seguramente no sea tan abundante como la anglosajona, sospecho que existe esa estela de autores, que todavía no es considerada en su continuidad como lo son Stevenson, London, Conrad, Hemingway, Lowry, Bowles, Kerouac, Chatwin, Naipaul, Theroux, etc. Seguramente no exista esa continuidad porque no hay entre ellos una tan evidente intertextualidad (muchos ni siquiera han llegado a tener acceso a los textos de otros); además, el viaje como fenómeno social llega mucho más tarde a los países hispanos que a los anglosajones. Las razones son múltiples, no viene a cuento enumerarlas. Pero sí intuyo que los hilos son más de los que parecen. Habría que rastrearlos.

La generación viajera

En *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* (Beatriz Viterbo Editora, 2004), la profesora de la Universidad de Buenos Aires Beatriz Colombi recuerda que Manuel Ugarte habló de una “generación viajera”, que estaría formada por un grupo de escritores hispanoamericanos que, como él mismo, sufrieron Europa. Entre otros: Rubén Darío, Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral o Alcides Arguedas. Dice Colombi: “Estos rasgos comunes [definidos por el propio Ugarte] son: la expatriación por razones políticas o por incompatibilidad con el medio, la consecuencia y continuidad con los precursores, la búsqueda de una literatura nueva, la necesidad de profesionalización, la defensa de un programa iberoamericanista, la intervención pública en los sucesos de la época y, finalmente, un desenlace prematuro o trágico”.

Me ha parecido brillante el análisis que firma la autora sobre el modo en que los escritores hispanoamericanos más significativos del fin du siècle construyeron su modernidad a partir de la tensión viajera (Estados Unidos – América hispanohablante – Europa). Una modernidad basada en el diálogo

con la tradición europea de la literatura de viajes. No es de extrañar, por tanto, que ningún escritor español sea mencionado como referente personal o textual de esa “generación viajera” ni de la que le precedió (con Sarmiento a la cabeza). En el siglo XIX – como se recuerda en el capítulo quinto: “Retóricas del viaje a España” – nuestro país era una ficción francesa. Sarmiento, a la hora de redactar su viaje español, tiene en cuenta a Dumas y a Chateaubriand. El tópico de la “entrevista con el escritor” es elaborado por esos escritores viajeros: Victor Hugo hasta los 80 del siglo XIX; después: Verlaine y otros. Figuras que merecen la peregrinación, cuya frecuentación es cotizada.

¿Qué significa esa ausencia? ¿Hay que esperar hasta la posguerra mundial para encontrar libros de viaje de españoles sobre España como los firmados por Cela y diálogos transatlánticos de altura como los que protagonizaron él y Asturias? ¿Qué autores de los últimos cincuenta años han cultivado la crónica de viajes a un nivel literario que merezca la antología? ¿Los poemarios americanos de Juan Ramón y Lorca deben ser considerados literatura de viajes? ¿Hasta qué punto el exilio español de los años treinta en países hispanoamericanos contribuyó a esa genealogía silenciada, aún por reivindicar?

Al cabo, tal vez se trate de itinerarios particulares, de construcciones de miradas y no de cánones. De ser así, el viaje como aventura personal sería traducción y hallazgos, a un tiempo, esto es, un canal por el que hallar lo que el sistema cultural de tu país de origen no puede – o no quiere – brindarte. Incorporo ahora *Larga distancia* y *Viaje intelectual* a mi biblioteca. Continúo pendiente de mis preguntas. Y hago de nuevo la maleta.

ENTREVISTAS

**DEMORARSE CON AMOR: UNA ENTREVISTA
CON ANTONIO BENÍTEZ ROJO SOBRE
*MUJER EN TRAJE DE BATALLA***

Juan Armando Rojas Joo
Ohio Wesleyan University

Antonio Benítez Rojo (La Habana, Cuba, 1931 – Massachusetts, EEUU, 2005) fue un destacado narrador y ensayista cubano. Entre sus obras se encuentra *Tute de reyes* (Premio Casa de las Américas 1967), *El escudo de hojas secas* (1969), *Heroica* (1976), *Los inquilinos* (1976), *La tierra y el cielo* (1978), *Fruta verde* (1979), *El mar de las lentejas* (1979, 1985), *Antología personal* (1997), *La isla que se repite; el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1992, 1998), *Paso de los vientos* (1999, 2000), *Mujer en traje de batalla* (2001). Su obra ha sido traducida a varios idiomas, siendo James Maraniss su traductor principal al inglés. Su cuento “Estatuas sepultadas” se llevó a la pantalla grande bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea bajo el título *Los sobrevivientes* (1978, 1990). Fue profesor de Literatura Latinoamericana en Amherst College, Massachusetts, en donde tuve la oportunidad de atesorar un diálogo con él durante mis dos años de postdoctorado (2002-2004), en la misma universidad, bajo un *fellowship* de la fundación Andrew W. Mellon. Esta entrevista se llevo a cabo el 4 de abril del año 2004 en Amherst, Massachusetts.

Sin lugar a dudas la obra de Antonio Benítez Rojo se nutrió asiduamente de la historia, siendo además El Caribe el nudo que enlazó los diversos temas que en ella aparecieran. Lo dicho también quedo muy claro en su última novela publicada en vida: *Mujer en traje de batalla* (Madrid: Alfaguara, 2001). En ésta novela de estructura épica la diversidad de tonos (romántico, erótico, picaresco, jurídico, histórico, realista, naturalista) influyen

determinantemente en la creación de la voz narrativa y protagonista de Henriette Faber, personaje además histórico. El mismo autor asegura que la narración únicamente dramatiza los rasgos biográficos de la protagonista que logró encontrar durante sus investigaciones: Henriette es una mujer suiza que relata su vida en la Francia napoleónica y decide hacerse pasar por hombre, Enrique Fuenmayor, para poder realizar uno de sus sueños en la vida: estudiar medicina. Participa en la campaña de Napoleón en Rusia y sufre las consecuencias de la derrota francesa. Posteriormente la protagonista cae prisionera en España por los ingleses y, por ser médico, debe trabajar en un hospital hasta que se firma la paz con Francia. Después de su regreso a París, "Enrique" decide visitar a su amiga Maryse en La Habana, Cuba. Su amiga muere y ella permanece en Cuba trabajando como médico de un pequeño poblado. En ese lugar se casa con Juanita, adolescente que, después de engañarla y chantajearla, hace público su controversial secreto. A modo de "castigo", se le sentencia a trabajar durante algunos años en un hospital de mujeres y posteriormente se le envía a Nueva Orleans. Durante su vejez, en Nueva York, Henriette escribe las experiencias de su vida.

La protagonista narra la historia hilando sus experiencias, deseos y necesidades humanas con tal lujo de detalle que incluso su intimidad se dibuja entre las páginas de la novela. A Henriette Faber le ha tocado vivir en una época difícil para una mujer, una época de transformaciones y del surgimiento de corrientes filosóficas, sin embargo no aún tan liberales como para aceptar su lucha individual. Henriette, sin prejuicio alguno, se enamora tanto de hombres como de mujeres. En esos momentos de emoción y desborde sentimental Faber despliega su bondad y su belleza humana. Henriette/Enrique se proyecta como un ser humano que al presentarse como hombre, o como mujer, vive y busca la libertad.

Mujer en traje de batalla de Antonio Benítez Rojo sorprende por la maestría en el manejo de las técnicas narrativas. El mismo autor comenta que ha intentado "seguir" el consejo de Schiller: «Demorarse con amor» y es obvio que lo ha logrado. La novela fluye intensamente en un desborde de experiencias que van entre lo delicado y lo complejo, de las fiestas en palacios al campo de batalla, de Europa a Cuba, de lo que se esperaba de una mujer durante principios del siglo XIX a lo que Henriette logra:

Y tal vez mi vida no sea más que eso; sea precisamente esa falta de algo que siempre he sentido;... esa pérdida incesante que cada día me deja en el medio de las cosas, pequeña y en suspenso como una coma, pero con la determinación de seguir y seguir. ¿Quién sabe? (508).

Juan Armando Rojas Joo: *En el prólogo a Mujer en traje de batalla usted afirma que es una novela totalizante, ¿logró concretar su proyecto inicial?*

Antonio Benítez Rojo: No, yo pienso que no, no tanto por las distintas aventuras, tan diversas, que tiene Enriqueta, este personaje. En ese sentido creo que es una novela bastante total, pero no siento que llegue a redondear todo el personaje y sus interioridades. Me gustaría haber hecho sobretodo una gran historia de amor que no acaba de cuajar dentro de la novela. Así que en ese sentido no creo que sea total pero más que nada, repito, me refiero a la interioridad, la vida interior del personaje.

JARJ: *Durante el desarrollo de la novela la vida de Enriqueta sufre altas y bajas y, en uno de esos momentos difíciles, ella empieza a tener comunicación con un ser creado por su imaginación, o quizá por sus propias creencias, ¿de dónde y por qué surge este personaje?*

ABR: Si, yo creo que más que creencias, en el sentido mágico religioso, es una cuestión imaginativa, o sea, yo creo que ella desde niña, como una niña solitaria, vamos a decir, tenía la necesidad de dialogar con una amiga que a lo mejor no tenía, o por lo menos de comentar ciertas cosas que no lo hacía con otras amigas. Eso pasa en los niños porque yo recuerdo que mi hija tenía una amiga imaginaria y también he visto otros niños que tenían amigos imaginarios. En este caso [de Enriqueta] pues es un hada, que sale de los cuentos de hadas, pero ella verdaderamente sabe que es producto de su imaginación. Lo único es que también sabe que cuando ella establece este diálogo con este ser fantástico en realidad se establece a un nivel muy profundo de su personalidad, a un nivel casi subliminal. Y claro, ella se ha representado visualmente a esta hada madrina que, curiosamente, se va a parecer a la muchacha cubana, con alitas. Se va a parecer a la imagen visual que ella tiene de este personaje. Eso va a contribuir, por lo menos al principio, a que ella se sienta atraída por Juanita.

JARJ: *Llama la atención la manera como surge en la novela esta hada madrina, este ser fantástico. Aparece de pronto y en los momentos mayormente difíciles en la vida de la protagonista y, además, sucede precisamente cuando ella inicia su viaje hacia Latinoamérica. ¿Será un rasgo nato de la literatura latinoamericana el hecho de introducir estas situaciones, estos elementos fantásticos o seres sobrenaturales?*

ABR: Bueno, yo he visto técnicas, una técnica parecida, sin embargo se observa con un libro que no tiene nada que ver con América Latina, es un libro que se llama *Historia de San Miguel* de un médico sueco, Axel Munthe, que fue muy famoso en la primera mitad del siglo XX porque fue médico de las casas reales de Europa, médico de reyes y reinas. Este es un libro muy bonito donde él cuenta detalles de su vida, y uno de los detalles ocurre cuando él regresa a Laponia después de muchos años. Él no había ido a Laponia desde que era niño y entonces ocurre algo parecido, o sea que él habla con los espíritus del bosque que de niño le habían dicho que existían, y que de niño era que tenía algún tipo de comunicación imaginativa. Eso está en toda la literatura y si uno se pone a ver, los mismos cuentos de hadas, son mayormente europeos. Yo pienso que saben de estos contactos de gente con imaginación y las tradiciones folklóricas. Y yo te digo, en el caso mío, yo puedo imaginar un rostro y una cara de alguien con quien yo podría tener un milagro, y cuando lo imagino siempre es la misma cara. No es que lo vea, pero es como si fuera un recuerdo, que tú ves el recuerdo, la imaginación. Y es una niña o una adolescente muy bonita, y es como si fuera esta hada, lo único es que no me pongo a hablar con ella.

JARJ: *Otro detalle que destaca inmensamente es la pericia con que describe las batallas, es decir, las escenas de guerra. ¿Cuál o cómo es la investigación que Antonio Benítez Rojo desarrolla para (re)crear el escenario histórico y relatarlo de un modo fidedigno en la novela?*

ABR: Sí, bueno, aquí hay dos temas, primero que nada el interés mío, mis primeras lecturas sobre este tipo de literatura militar, novelas que tengan que ver con decisiones de batallas, por ejemplo, lamentablemente no recuerdo los nombres, son dos escritores alsacianos que escribieron dos novelas *Una historia de un recluta de 1813*, otras veces se llama *Un quinto de 1813* porque esta escrita en francés y yo leí la traducción. La otra se llama *Waterloo*, es la historia de un muchacho que entra en el ejército de Napoleón pero

vista desde el punto de vista del soldado. Entonces, realmente es muy buena, siempre me llamó la atención la descripción que hace Víctor Hugo de Waterloo, *La cartuja de Parma*, o sea, novelas que tocaban las guerras de este periodo, y ni hablar de *La guerra y la paz*. Ese tipo de descripción de batalla siempre me interesó. Incluso en mi pueblo, mis juegos infantiles, de soldado, yo siempre organizaba campos de batalla entre los soldados, creo que eso lo hacen otros muchachos.

JARJ: *¿Cómo ha sido recibida Mujer en traje de batalla por la crítica y el lector europeo y cómo por la crítica y el lector americano? ¿Qué elementos notables aporta la novela a la literatura?*

ABR: Yo pienso que ha sido bueno en los dos lugares, incluso en Cuba, para mi sorpresa, porque recibí un mensaje de una editorial cubana, la mejor, Letras Cubanas, pidiéndome permiso para publicar la novela en Cuba, y yo por supuesto dije que sí. Y también en Francia ha tenido mucha aceptación. Va a ser publicada en francés, sale en abril del año que viene. Y de acuerdo con la traductora, la gente de la editorial está muy entusiasmada. Y eso me gusta porque como hay tanto material francés y ellos más o menos lo han encontrado bien, así que yo creo que ha tenido buena recepción y las personas que la han leído, amigos míos o conocidos, independientemente de la crítica, que tiene buenas críticas, todo el mundo ha dicho que le ha gustado, que es una novela entretenida. Pienso que es muy variada, por ejemplo al que le interese la parte militar, y volvemos un poco a esto, ya no sólo es la descripción que uno puede encontrar, vamos a decir en *Waterloo*, sino que está vista desde el punto de vista de un soldado, de una persona, y claro eso se debe a la cantidad de diarios de soldados alemanes, franceses, rusos que leí y entonces pude ver lo que sentía la gente. Por ejemplo morir de frío, ¿qué es lo que tú sientes cuando tú te estás muriendo de frío? o cuando la gente se muere de frío, ¿qué es lo que hace? Que fue el caso de ella que casi se muere de frío, así es que yo pienso que encontré tantos materiales. Es una novela muy entretenida y eso fue una manera de novelar que ya yo tenía a prior. Antes de escribir la novela yo quería escribir una novela que incluyera historias de muchos tipos, digamos una historia de amor, una historia casi como una picaresca donde los personajes no son los que son sino que son siempre otros, todos con máscaras, y divertida, con cuestiones eróticas. Otras un relato de batalla, la parte última, la novela legal, la primera historia, una historia de amor de acuerdo con las reglas del romanticismo. Técnicas realistas, incluso hasta del realismo mágico, porque cuando ella

está en el hospital de Smodene y se encuentra con esta mujer rusa, eso está tratado dentro de un realismo mágico. También está este hombre que dice que ve los muertos y se crea una atmósfera mágica, además, siempre traté de ver esa novela, aunque eso en general se ajusta mucho a mi manera de escribir. A mi me gusta ver lo que estoy escribiendo, no dependo tanto de los conceptos tanto como de una imagen.

JARJ: *Debido a estos elementos que ha mencionado como la guerra, su desarrollo paralelo histórico, los romances de la protagonista, el amor, la novela remite a la literatura fantástica del siglo XIX y, sin embargo, tiene características de la novela experimental del siglo XX. Creo que con esto vuelvo a insistir con lo de novela totalizante.*

ABR: Claro porque en realidad yo diría que esta novela es una suma de novelas, cuando yo decía una novela total no es en el sentido que uno pudiera pensar de que es una novela, digamos, como *Rayuela* que es una novela total. Es una novela total en el sentido que resume el discurso de la novela, y como que yo me he quedado con lo que más me ha interesado de esas corrientes. Vemos pasajes naturalistas, realistas, románticos, realismo mágico, vemos una serie de pasajes que sin embargo están enlazados o unidos a través de un lenguaje y vocabulario estable. De modo que no se produce la ruptura que se puede producir en mucho de la literatura del Boom, donde hay un cambio de técnica literario y un cambio de estilo. Sin embargo yo aquí traté que el estilo fuera el mismo, y el vocabulario fuera consistente lo más posible. De modo que todos estos cuadros hechos según los cánones de distintas corrientes literarias yo traté de que estuvieran bajo el paraguas de un mismo lenguaje y de un mismo vocabulario y de una misma manera pensar de una ideología.

JARJ: *Hay autores que desarrollan su narrativa en regiones o experiencias ajenas a la propia y otros que escriben solamente basados en su propia experiencia. Mujer en traje de batalla sucede tanto en Europa como en Cuba, sin embargo, ¿cuál es su opinión al respecto?*

ABR: Yo pienso que yo no podría generalizar, yo tendría que hablar única y exclusivamente por mi experiencia. Yo creo que como persona, ya no tanto como escritor, sino como persona, uno tiene sus paraísos perdidos ya dejados atrás, momentos de epifanía que puede ser un pedazo de una película, puede ser un libro, una persona que conoció, puede ser alguna aventura infantil, puede ser un sueño. Uno va dejando todo eso atrás como una magnífica

perdida de momentos epifánicos, y yo creo que al menos yo respondo a eso. Ahí hay muchas cosas, incluso la misma idea de la novela, el mismo personaje surgió en Cuba hace muchos años, cuando yo leí acerca de su juicio. Instantáneamente me di cuenta que esa era un personaje, y esa era una novela. Me sentí instantáneamente atraído por esa situación. Y sin embargo cuánta gente no habrá leído eso. Por ejemplo Vargas Llosa, leyó una vez en el periódico la cuestión del perro que mordió al niño en sus partes sexuales y entonces de ahí salió *Los cachorros*, pero cuánta gente no habrá leído esa misma noticia y no le produjo nada. Así que creo que nosotros nos sentimos atraídos por lazos invisibles, completamente inconsciente, hacia determinados hechos e imágenes que son muy importantes dentro de nuestro ser y eso fue lo que me pasó a mí en gran medida con este personaje y con las aventuras que le hago vivir. Por ejemplo, no hay nada sobre el circo, de ella, esto es una cosa totalmente inventada, pero para mí el circo es una cosa muy importante, y de alguna manera para mí la comedia es la comedia del arte, cuando leo sobre la comedia del arte y veo la representación visual de Arlequín, Pierrot, me gusta muchísimo. Hay algo ahí que yo no sé por qué será que yo me siento obligado a la Comedia del arte.

JARJ: *Pierrot es siempre un personaje que atrae, es grotesco, cómico, imperfecto, es muy humano, y así se representa en la novela, como un personaje interesante e interesado, ya que tiene sus gustos sexuales por la protagonista. Estoy pensando en esa parte cuando Pierrot se mete por la ventana del cuarto de ella y entra con este pene o este palo de madera que utiliza en su actuación.*

ABR: Sí, también la escena del pene está hecha de tal medida que cuando el lector la lee cree que es verdad, y cree que el hombre se quita el pene este. En las distintas situaciones eróticas yo traté de ser lo menos lugar común posible, en todas, incluso en sus encuentros con el oficial polaco, con su primer amor, traté de que fueran un poco distintas a lo general. Su situación con la misma mujer rusa, ese encuentro medio mágico. Y en eso tal vez estaba interesando en rodear la idea erótica de distintos ambientes, de distintas complejidades, partiendo de la complejidad intrínseca que tiene el erotismo, y muy en particular de ella que fue una mujer que históricamente se casó, tuvo hijos y después se casó con una mujer y tuvo relaciones con una mujer. Fue una persona que sin duda podría cubrir, como ella dice en la novela, si yo puedo tener amigos y amigas y puedo sentir un sentimiento de amistad independientemente del sexo, del género, ¿por qué no se podría

amar de la misma manera, tener una relación sexual? Si a mí no me molesta el abrazo de un amigo o una amiga, tal vez haya también una pregunta mía en ese sentido. Digamos, en mi caso no he podido hacer eso, yo no he podido romper ese esquema que me parece absurdo, pero yo particularmente no he podido hacerlo, y ella sí.

JARJ: *Sí, son esos momentos que suceden dentro de un marco erótico y que después el lector sigue esperando que sucedan.*

ABR: Bueno yo creo que en todas las distintas historias cada una tiene sus momentos, incluso cuando ella está en España con el inglés, en el momento cuando está en el circo, cuando está en Cuba, cuando está con su primer amor, y cuando está estudiando en París.

JARJ: *Otro personaje, seguramente más histórico, que aparece en la novela es Napoleón Bonaparte, un estratega formidable, el emperador. De él generalmente se conoce su historia, pero hasta que se empieza a estudiar su biografía se empieza a conocer su manera de pensar, su locura y su cordura, y entonces se empieza uno a querer imaginar lo que él pensaba y lo que él estaba haciendo. Si Enriqueta es en cierta manera narradora y autora de su propia historia, ¿qué elementos aporta Napoleón a la novela?*

ABR: Claro, bueno yo pienso en eso, figúrate, estamos de acuerdo como los locos, que siempre Napoleón ejerce cierta fascinación entre los locos. Pero claro que es una figura muy controversial, muy fascinante. Pero a mí más que nada me sirvió para establecer de alguna manera la ideología, digamos, en el personaje. Enriqueta es un personaje liberal, vagamente revolucionario, pero no desde el punto de vista ideológico en el sentido conceptual. Ella creció entre la revolución, está en contra la guerra pero crítica la ambición de poder de Napoleón, sin embargo luego establece la conexión con la restauración, la monarquía, el sistema monárquico que regresa Luis XVIII, entonces ella dice, le dice a su amiga Mari, que prefiere con todos sus defectos a Napoleón antes que a Luis XVIII. O sea que a mí la cosa de Napoleón también me sirvió para ir dando una idea de una ideología desordenada de una persona que vive al margen de ideologías organizadas y, tal vez, voluntariamente. O sea que a ella no le interesa eso porque presupone que es más libre de la otra manera, lo cual yo creo que es mucho más interesante ser independiente que estar afiliado a una ideología particular que necesariamente tiene límites estrechos. Así es que me sirvió un poco para eso Napoleón.

LA NOSTALGIA DEL SILENCIO: ENTREVISTA A PEDRO LASTRA

Francisco José Cruz

Francisco José Cruz: Pedro, háblame de ese proceso gradual, más o menos azaroso que hizo de ti un lector y un poeta. Qué circunstancias pudieron ayudarte a descubrir que la poesía iba a ser el centro de tu vida.

Pedro Lastra: Todo empezó con las lecturas infantiles: desde que aprendí a leer me convertí en lector de todas las horas, gracias a la pequeña biblioteca de la escuela de mi pueblo. No fui interrumpido, afortunadamente, por distracciones frecuentes ahora. La luz eléctrica era lujo de muy pocos en ese pueblo y, como lo he contado en otra parte, mis lecturas de Salgari, Verne, Dumas, ocurrieron a la luz de lámparas, a menudo portátiles, cuyo movimiento producía un fascinante ir y venir de sombras o creaba zonas de penumbra propicias a las figuraciones de la fantasía. Esas penumbras suelen recurrir en mis versos, y tal vez vienen de aquéllas proyectadas por las velas y las lámparas de la infancia. Irene, mi mujer, se sorprende cuando me ve leyendo o incluso escribiendo no a la luz plena sino en zonas intermedias, donde la luz linda con la sombra: esa atracción algo crepuscular, pues, no ha desaparecido.

Una circunstancia decisiva para el acercamiento a la poesía fue la costumbre escolar de la época de memorizar poemas. Mi maestro de primeras letras era un entusiasta de esa práctica y me traspasó su entusiasmo; memoricé muchos poemas, atraído primero por la armonía de las rimas, aunque no siempre se trataba de poemas infantiles: a los diez años yo recitaba poemas de Gabriela Mistral tan inquietantes como “Interrogaciones”: ¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas? / Un cuajo entre la boca, las dos sienas vaciadas...”. Casi una pesadilla; pero los ejercicios de la memoria hicieron lo suyo, favoreciendo encantamientos y fervores futuros.

FJC: Además de las vagas y típicas inquietudes de tipo intelectual y sensible, que fueron con el tiempo tomando cuerpo, qué experiencias vitales han podido influir en la visión del mundo que luego desarrollaste en tu obra. Te hago esta pregunta, precisamente, porque en tu escritura no domina la anécdota, aunque no desestimes el dato personal ni siquiera, a veces, cierto desarrollo narrativo. En este sentido, el pudor de tu poesía, ¿tiene que ver más con razones personales o literarias?

PL: Ensayaré una reflexión acerca de las razones sugeridas en tu pregunta, porque no las había pensado antes en ese sentido. Tal vez lo que señalas insinúe en algunos poemas una cierta visión distanciada, que de alguna manera traduce vivencias de marginalidad. Podría ser. Durante seis años estudié en un internado y tengo recuerdos más bien sombríos de ese tiempo. No todo fue negativo en ese lugar, desde luego, e incluso hice obrar en mi favor las negatividades – las conductas descomedidas o agresoras del alrededor cotidiano – refugiándome en cuanto me era posible en la excelente biblioteca del internado. De un personaje de Borges se dice en un relato que abrió un libro “como para tapan la realidad”. En esos años, y antes de leer a Borges, lleve a cabo ese acto muchas veces. Y una cosa por otra: podía ser al mismo tiempo desdichado y feliz o, visto de otro modo, hacer de la desdicha una felicidad. Sin embargo, esta es sólo una parte de la cuestión, porque no escasean los poemas cuyo origen está en otras experiencias concretas traspuestas con mayor o menor fidelidad a un ámbito poético, como los poemas sobre Roque Dalton, Javier Lentini y Ricardo Latcham, pues las situaciones vividas son siempre, de una manera u otra, una textualidad de base para todo escritor.

FJC: Este pudor, sin embargo, potencia por contraste la sensación de extrañamiento e incluso de desconcierto ante el vivir. Extrañamiento y desconcierto que desdibujan las fronteras entre vigilia y sueño, pasado y presente hasta la perplejidad misma de no estar donde se está o de no estar donde se estuvo. Poesía sin esperanza, pero tampoco desesperada. Háblame en este orden de cosas de tu noción de extranjero y en qué medida supone un alivio y una rémora.

PL: La respuesta anterior adelanta algo de lo implicado en esta pregunta, pues las vivencias de marginalidad, sean estás **más** o **menos** intensas, generan siempre desconcierto. La noción de extranjería materializa verbalmente esa perplejidad, por lo que la escritura – y en mi caso también la lectura – vendría a ser el intento de llegar a una posible explicación de sí mismo, o una manera de alcanzar “una palabra” (ese es el título de un poema de Gottfried Benn que leo en traducción de mi amigo Rafael Gutiérrez Girardot): “un brillo, un vuelo, un fuego” en medio de la oscuridad, monstruosa, “en el vacío espacio junto al mundo y al yo”.

En un artículo sobre la poesía del exilio, escribí que los términos **descolocación** y **lejanía** describen bien la figuración de distancias dibujada en esos poemas. Ahora los pienso como aplicables también a algunos de mis poemas de extranjería: haber podido escribirlos me ha procurado un sentimiento de alivio, algo como una pequeña catarsis o exorcismo que supongo común a todo escritor o artista al dar por terminada una tarea que lo ha obsedido, y esto a pesar de las incertidumbres o del escepticismo con que uno juzga después su trabajo a la luz de sus genuinas admiraciones: digamos solamente Vallejo, Borges, Eliot, Machado, Pessoa, Neruda, Lihn. Y repito ahora, porque los estoy recordando siempre, estos versos de Lihn: “Porque escribí porque escribí estoy vivo”: **palabra de salvación** me permití llamarla en nuestras conversaciones de 1978.

FJC: Tu poesía le da el mismo rango de realidad al sueño que a la vigilia. Es más, ambos comparten esa condición inestable, escurridiza y provisoria de la existencia. Leyendo algunos de tus poemas, nos damos cuenta, poco a poco, de que narran un sueño, como si rasgos de la vigilia lo enmascararan. A pesar de ello, siento que el sueño representa a veces un último reducto, un espacio propicio al encuentro, como la memoria. ¿Lo ves tú también así? ¿O se trata sólo de una prolongación del laberinto sin salida, que es la vida humana?

PL: Describes muy bien lo que llamas “condición inestable de la existencia”. En efecto, las representaciones del sueño configuran a menudo un espacio compensatorio, aunque no siempre más seguro – porque los sueños suelen ser también muy perturbadores – pero sí abierto a esa extraordinaria posibilidad exaltada por André Breton en su primer manifiesto: la de vivir varias vidas simultáneas. Es lo que ocurre de manera semejante con el discurrir de la memoria. Y así como la vigilia modifica y reduce los sueños al tratar de imponerles un orden (casi siempre uno retiene apenas un retazo de lo que fue una desplegada, veloz y compleja situación en ese mundo), el tiempo modifica y altera lo recordado al convertirlo en una figuración que en sus extremos puede ser amable o tormentosa, pero que nunca coincidirá con lo que Eduardo Anguita llamó en uno de sus mejores poemas “el verdadero momento”, ese momento tan irrecuperable como el sueño que se quisiera reconstituir en la vigilia. Yo giro alrededor de esos enigmas, tal vez porque son para mí la vivencia más reveladora de la inestabilidad del existir. Me han inquietado siempre tales reflexiones y no es raro que en mis versos aparezcan fragmentos o astillas de esas escenografías tan frágiles como misteriosas que doblan o miman lo que entendemos como lo real.

Me atraen particularmente los escritores y pintores que han visto en el sueño y la memoria una fuente de provocaciones creadoras: René Magritte, por ejemplo, cuyo cuadro *El durmiente temerario* me parece inolvidable desde su título.

FJC: Hay sueños que se exponen con total coherencia narrativa, como el descrito en “Otras conversaciones”. Y, aunque otros poemas – “Informe para extranjeros”, por ejemplo – no mantengan la continuidad lógica de la experiencia que cuentan, siempre están bajo control sus elementos irracionales. ¿A partir de qué aspectos reelaboras el sueño en el poema?

PL: En algunos textos, como los que mencionas, he tratado de articular sugerencias provenientes de ese mundo. La palabra **articular** es importante para mí en estos casos, pues los desplazamientos en que abundan esas situaciones – hay un cuadro de Yves Tanguy que se llama *La velocidad del sueño* – introducen en ellas lo que Enrique Lihn describió alguna vez como “el perfecto desorden”. El trabajo del poeta consiste, creo, en atender a esas sugerencias, que suelen ser muy ricas, y conferirles un cierto orden. A veces he reconstituido fragmentos de esas imágenes o voces vistas u oídas

en momentos fronterizos, en ese estado intermedio entre sueño y vigilia conocido como **duermevela**. El poemita que he titulado precisamente así no es más que una notación escrita a partir de figuras y ecos algo sombríos, aún presentes al despertar. Me pareció que la escritura de esa breve secuencia convertía la vaguedad y la extrañeza de una escena indescifrable en una fugaz reflexión poética. Tal vez en otros casos se crucen datos oníricos dispersos ofrecidos por la memoria, pero su concurrencia no es premeditada, lo que hace prevalecer en el poema la impresión de control que tú has tenido.

FJC: Tú no eres un poeta que celebre el mundo natural ni que se sienta a salvo en él. Todo lo contrario: eres hijo de la perplejidad y la desorientación modernas. Sin embargo, te apoyas con frecuencia en elementos primordiales de la naturaleza. ¿A qué puede deberse esto?

PL: La vivencia de la naturaleza está en todo y en todos y es, como se ha dicho muchas veces desde la Edad media, el verdadero “libro de la experiencia”. Irene, que es una de las personas más inclinadas a la celebración de la naturaleza que conozco, observó alguna vez en mis poemas lo mismo que señalas, y eso me llevó a reflexionar sobre esto: ocurre que en mi infancia yo tuve un trato muy intenso con el mundo natural, y es la memoria de ese tiempo lo que recurre tal vez en ciertos poemas como sustrato, como relación y también como contraste con el farrago y la inarmonía urbanas. En “nuestras ciudades ruidosas”, como las llama George Steiner, es imposible no sentir la nostalgia del silencio y de la armonía imperantes en la naturaleza.

FJC: Quizá a esa desorientación esencial contribuya el halo de ambigüedad que sutilmente envuelve tu poesía sin menoscabo alguno de su capacidad comunicativa. La brevedad de muchos poemas tuyos – a veces extrema –, ¿obedece sólo a un creciente rigor estético o pretende también ir en consonancia con el carácter casi fantasmal de los seres y objetos que los habitan? De hecho tienes poemas que empiezan con una copulativa o adversativa, sin que parezcan fragmentos truncos.

PL: Me parecen válidas las dos razones que tú propones como explicación de la brevedad de varios de los poemas. En la segunda parte de la pregunta te refieres a la presencia de lo fantasmal en el

espacio abierto por el o los versos que lo constituyen: no se me había ocurrido esa posibilidad de lectura, no poco reveladora y sugerente para mí.

FJC: A partir de 1979, y tras descartar casi todos tus poemas escritos hasta entonces, has ido publicando sucesivos volúmenes bajo el título común de *Noticias del extranjero*. En cada edición has enmendado, eliminado y añadido textos. Es como si más que expresar vivencias nuevas de continuo, necesitaras ahondar en unas cuantas que no dejan de acompañarte a lo largo de la vida. ¿Se podría decir que desde dicha fecha te has dedicado exclusiva y tenazmente a la mejora de un único libro cuyo proceso artesanal ha podido seguir el lector? ¿O consideras válidas aún sus diversas versiones que, comparadas entre sí, enriquecerían el conjunto? En definitiva, ¿cómo llegaste a esta concepción de tu trabajo y qué te hace perseverar en ella?

PL: A mí me convence la descripción que Roland Barthes hace del escritor como un experimentador que siempre varía lo que recomienza; según su decir, un sujeto obstinado que no conoce más que un arte: el del **tema** y sus **variaciones**. Me adscribo a esa idea, que veo relacionada al mismo tiempo con sentimientos de incertidumbre y con aspiraciones perfeccionistas, aunque no ignoro que ambas mociones del ánimo pueden llevar a la parálisis o al silencio. Corrijo con alguna tenacidad, es cierto, y siempre en el orden de las reducciones o eliminaciones, cuando sorprendo lo que podríamos llamar “ruidos molestos” de la escritura, es decir, palabras o frases que estuvieron ahí como un soporte inicial, pero que pasado un tiempo aparecen como innecesarias. Por eso no considero del todo válidas las distintas versiones de mis poemas: opto por las últimas, desde las ediciones chilenas de *Noticias del extranjero*, y me gustaría ser estimado o desestimado por ellas y no por las versiones primeras y tentativas.

FJC: Al reescribir durante décadas *Noticias del extranjero*, se podría pensar, en una primera y apresurada lectura, que su unidad no va más allá de un tono sostenido, de unos temas recurrentes y de ciertos poemas que se han mantenido en todas las entregas a modo de columna vertebral de tu poesía. Sin embargo, dicha unidad resulta de mayor alcance sí se advierten las relaciones temáticas o de clima que unos poemas establecen con otros, como si, al complementarse, formaran las dos caras de una moneda. Por ejemplo los vínculos más o menos directos o evidentes entre

“Copla” y “Contracopla”, “Balada para un historia secreta” y “Lección de historia natural”. “Carta de navegación” y “Nostradamus”, “Noticias del maestro Ricardo Latcham...” y “Noticias de Roque Dalton”, “Puentes levadizos” y “Plaza sitiada”
¿Te sorprenden estas relaciones al releerte o escribes teniendo en cuenta lo ya escrito?

PL: Advierto a veces tales relaciones y las entiendo como una especie de natural continuidad temática y expresiva, aunque los poemas hayan sido escritos en momentos muy distantes; pero tu observación me convence: ese diálogo textual podría leerse como una suerte de entramado o cimiento subterráneo, por así decirlo. No se trata de una práctica deliberada, sin embargo, porque no escribo teniendo presente lo anterior; por el contrario, creo que uno está buscando siempre la manera de ampliar los límites de su acción: las variaciones suelen revelar también ese empeño.

FJC: La brevedad, la limpieza del verso, cuyo periodo rítmico – sin el sobresalto del encabalgamiento – suele coincidir con la idea y los cambios respiratorios, invitan a aprender poemas de memoria. Pulidos y amortiguados, su tersura es tal que raramente hay en ellos estrofas: parecen hechos de una sola pieza. De modo que cuando las hay no están sólo al servicio de un ritmo interno, sino que proponen un silencio o llaman la atención sobre algo, como por ejemplo ocurre en “Los días contados” o “Informe para extranjeros”, en los que el verso final se desgaja del resto, cargándose así de sentido. Cuéntame cómo escribes. O sea, si vas haciendo mentalmente el poema y luego lo pasas al papel. Si te surge de un tirón o en momentos distintos...

PL: Nunca se sabe cómo ni cuándo llegará la primera palabra de un verso, a no ser que uno se proponga escribir acerca de algo muy determinado y por lo mismo pensado de antemano. El poema sobre Roque Dalton es un ejemplo de esto, en mi caso: Rigas Kappatos me pidió una pequeña relación de mi amistad y mis encuentros con Roque, y fue en el intento de realizar esa tarea más bien informativa cuando advertí la posibilidad de un poema. Hay semejanzas entre ese poema y las *Noticias del maestro Ricardo Latcham...*, es cierto, pero la motivación del segundo fue distinta; desde luego, no me lo propuse sino que lo suscitó la azarosa relectura de un libro de don Ricardo, que de pronto desvió mi atención de lector hacia imágenes y situaciones activadas por la memoria. Escribí ese poema como si me lo dictara a mí mismo, las

correcciones fueron mínimas y tiene una extensión desusada en mi escritura. Es notorio que ambas **noticias** son “poesía de la experiencia”, como se dice ahora, y en un sentido muy cabal.

Pero otras **noticias** se han originado en una primera frase, cláusula o fragmento verbal, de motivación muy variada y a veces imprecisa, en la cual presiento lo que Felisberto Hernández describió con inmejorable expresión como un **porvenir artístico**. Con frecuencia ese porvenir insinuado en una cláusula se manifiesta para mí en ella misma, y de ahí la brevedad extremada de algunos de los textos. Aunque no todos son tan breves, porque a partir de esa moción sensible y de las sugerencias que provoca, la búsqueda de la finalidad poética puede ser larga e incierta y nada garantiza su hallazgo o su aproximación en una u otra de sus versiones. Muchos poetas deben proceder tal vez de un modo parecido.

FJC: Tu escritura, tanto por su recato como por su falta de experimento formales, se desmarca de la corriente más atrevida y desmelenada de la poesía chilena – incluso la obra de Oscar Hahn, que se acerca a la tuya en algún punto es más arriesgada y juguetona –. Además de una necesidad íntima, ¿escribes desde la conciencia crítica de esta corriente, tan inventiva y próxima a la vanguardia? Recurre con frecuencia a imágenes y símbolos reusados por la tradición como silencio, arena, agua..., acercándote a Borges en esta suerte de conformidad con los acarreo de siempre para aprovecharlos a tu manera. ¿Te consideras dentro de otra corriente de la poesía chilena o te has sentido más o menos solo en dicho panorama?

PL: Mi lugar en la poesía chilena es marginal no porque yo me considere al margen de las diversas y animadas manifestaciones que la constituyen, sino por circunstancias que determinaron, de manera muy explicable, tal condición. Aunque nunca he dejado de escribir, mis publicaciones en el país han sido escasas y han aparecido lentamente, con varios años de distancia entre una y otra: de 1954 y 1959 son mis primeros libritos, que ahora veo como meros ensayos de palabra poética y cuya insuficiencia se me hizo notoria en cuanto aparecieron. Me bastaba comparar esos versos con los de Enrique Lihn y Jorge Teillier, amigos míos muy próximos, para emprender una huida crítica, por así llamarla. Había otros poetas además, como Oscar Hahn, que empezaron por esos años y a los cuales yo leía con admirativo interés porque me parecían más dignos de esa gran tradición que nos comprometía a todos. Empecé, pues, a conformarme con esa práctica de lector,

que proyectó cierta imagen mía como conocedor de cosas varias, a lo cual contribuía mi acción como profesor de literatura, de hispanoamericanista vocacional, muy cercano a don Ricardo Latcham, gran maestro de esa disciplina. En una nota periodística fechada en 1969, Jorge Teillier celebró mi retorno “desde la erudición a la poesía”: me gustó leer esa nota de Jorge: la sentí como animadora. Pero todavía hay personas allí que se sorprenden cuando oyen decir que escribo poesía: me pusieron muy temprano una especie de cartel con la leyenda “Profesor”, lo que en efecto ha sido por muchos años. En ese terreno las cosas suelen ser así, y así las registró Felisberto Hernández en una página autobiográfica: “... después que el mundo se hace una idea de una persona, le cuesta mucho hacerse una segunda o corregir la primera”. La verdad es que yo tampoco me he empeñado en corregir esa idea, porque ser reconocido o no como cultor de este u otro género es algo irrelevante para un escritor que intenta hacer su trabajo de la mejor manera a su alcance. Uno debe tener alguna conciencia de sus propias posibilidades y una buena medida para valorar las de los otros. Eso define a un buen lector, me parece, y ser un buen lector ha sido una de mis aspiraciones principales. Me ayudó a llegar a ese punto mi interés inicial por la música, arte en el cual es imposible no hacerse cargo a tiempo de las limitaciones personales. Esas convicciones me han permitido seguir en mi tarea sin distraerme demasiado con las novedades de cada día o las influencias de siempre: esta es una de las muchas lecciones que le debo a Borges.

FJC: ¿Qué obra o, concretando en lo posible, qué aspectos de tales obras han influido en la tuya? Me refiero a esos aspectos o sesgos menos notorios para el lector, pero que para ti han sido decisivos.

PL: En unas páginas de regocijante e ilustrativa lectura tituladas *Método fácil y rápido para ser poeta*, el escritor colombiano Jaime Jaramillo Escobar (conocido también como *X-504*), dice que uno aprende o debería aprender de todo, “hasta de un gusanito que pasa”. Es cierto: y si se trata de obras escritas, un lector encuentra muchas cosas en sus andanzas por los libros. La palabra **sesgos** a la cual tú acudes aquí invita a enfrentar la dificultad de esta pregunta, y yo lo intento empezando por decir que incluso aspectos negativos o ingratos encontrados en alguna obra puede transformarse en lecciones valiosas, al poner de manifiesto lo que no debe hacerse. En el lado positivo de la influencia, señalaría cuanto se relaciona con la precisión y la necesidad del decir, que

es vivencia en el trato con poetas sentidos como perdurables: la palabra que se me impone siempre en la lectura es la vivida como necesaria, aunque me apresuro a admitir que para otro lector la experiencia de esa palabra puede ser totalmente distinta.

Alejado de las supersticiones de una supuesta norma de perfección que nadie podría determinar a ciencia cierta, como lo razona Borges en un ensayo famoso, a mí me fue muy aleccionador un principio encontrado en la *Poética* de Aristóteles. Es aquel pasaje referido a la unidad del objeto, donde el filósofo señala que los actos parciales de la trama o intriga deben estar unidos, “de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar cuartee y descomponga el todo, porque – dice – lo que puede estar o no estar en el todo, sin que nada se eche de ver, no es parte del todo”. No sé cuánto he aprovechado de esa lección en mi trabajo como poeta, pero sé que me ha ayudado en mi desarrollo como lector.

FJC: Desde 1972 vives regularmente en Nueva York, donde eres profesor emérito universitario. ¿De qué modo ha influido esta larga ausencia de tu país en tu escritura y en la relación con la poesía chilena, teniendo en cuenta, además, que tu entorno lingüístico no es español?

PL: La distancia ha intensificado mi temprana convicción de que la patria de un poeta es esencialmente la poesía, una patria cuyas líneas fronterizas están constituidas, desde luego, por la lengua materna. Insisto en la palabra **esencialmente**, pues nadie podría desconocer la gravitación que tienen en la vida de un poeta las experiencias de la infancia, por ejemplo, o el trabajo de la memoria, o el peso de una determinada tradición literaria, sobre todo cuando de alguna manera se es parte de una historia poética como la chilena. Pero el hecho de que mi vocación fuera el estudio de la literatura hispanoamericana me preparó, creo yo, para recibir lecciones muy variadas, entre las cuales la poesía chilena es una manifestación más, sin menoscabo del particular interés con que considero su proceso y la dignidad o excelencia de sus logros mayores.

Vivir en la cercanía de Nueva York es, por cierto, muy enriquecedor para un escritor, y en muchos sentidos. Lo que podría llamar la “adicción museológica” es uno de ellos, y no el menor.

FJC: En la entrevista con Edgar O’Hara, que cierra su ensayo sobre tu obra *La precaución y la vigilancia*, reconoces que encontraste algo tarde tu propio camino y aceptas, sin la menor queja, que el

reconocimiento a tu trabajo sea también tardío, a pesar de la estrecha relación que has mantenido con importantes e influyentes escritores de nuestra lengua y cuyas obras has editado y difundido. Pensando, sobre todo en los jóvenes poetas, recuerdo que en Bogotá Rogelio Echavarría, a mi comentario de que hay que saber esperar, me respondió que en realidad ni siquiera se debe esperar nada. Háblame de esta experiencia tuya y del papel – hoy tan olvidado – que juega la paciencia. No sólo referido al reconocimiento público, sino también al mismo acto creativo.

PL: La opinión de nuestro amigo Rogelio Echavarría me recuerda una idea de Joseph Conrad, para quien el escritor debía hacer su trabajo lo mejor posible y no “aguardar otra recompensa que el silencioso respeto de sus iguales”; pero pienso que también se podría argumentar con el Dr. Samuel Johnson a favor de este matiz, no sin importancia en esta materia: “...nadie se complace en que todo lo suyo sea desdeñado, por poco que sea”.

Como al poeta Echavarría, a mí no me han desvelado nunca preocupaciones de esta clase, y concuerdo con él en esta suerte de convencimiento implícito de que estar un tanto al margen favorece la concentración en el propio quehacer. Por algunas de las razones que han aparecido en este diálogo, mi presencia poética ha sido precisamente la de un extranjero, en el sentido más extenso de la palabra, y por lo mismo mis lectores son escasos; casi podría asegurar que los conozco en persona, lo cual yo entiendo como un privilegio: esos pocos lectores se cuentan entre mis amigos, lo que al leer y comentar conmigo algún poema, o hacerme llegar un juicio de su lectura, me expresan su cercanía. Yo aprecio esto como el mayor reconocimiento que podía esperar. Lo demás lo dice, o no lo dice, el tiempo que vendrá.

Lo más memorable que he escuchado sobre esto se lo oí a Juan Gelman, una tarde en que leyó sus poemas para un grupo de mis estudiantes en Stony Brook. Uno de ellos le propuso esta inesperada posibilidad: – ¿Cómo le gustaría a Juan Gelman ser leído por alguien en sesenta años más? Y Juan contestó: – Si eso ocurriera, me gustaría que ese lector se sintiera acompañado.

**“ESPAÑA COMETIÓ EL ERROR DE
NO APOSTAR POR LATINOAMÉRICA”
(CONVERSACIÓN CON JAVIER CERCAS)**

José Miguel Lemus
University of Illinois, Urbana-Champaign

Dos años y 300 mil ejemplares después de la aparición de *Soldados de Salamina*, el escritor español Javier Cercas, ha escrito su nueva novela *La velocidad de la luz*. En España y en toda Europa *Soldados de Salamina* fue un fenómeno editorial y luego cinematográfico. Hace unos quince años Javier Cercas trabajaba y estudiaba como *Teaching Assistant* en el Departamento de español, italiano y portugués de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. La siguiente es una conversación con el escritor cuando a principios de octubre del 2003 visitó su antigua *Alma mater*. En ella habla –con su estilo desenfadado y sincero- de su experiencia como aprendiz de escritor y del futuro de los hispanos en Estados Unidos.

Javier Cercas: Yo en México he estado una vez nada más. Pero me enamoré a primera vista, instantáneamente. No fue en la Ciudad de México donde estuve en ese tiempo, sino sobre todo en la ciudad de Tijuana. Fui a Tijuana dos días para escribir algo para *El País Semanal*. Me enamoré totalmente.

José Miguel Lemus: Es que es impresionante. Ahí se vive una tensión social, política, cultural...

JC: ...impresionante, sí, impresionante...es un lugar único en el mundo, es decir, yo nunca... - y mira que he viajado bastante últimamente- nunca nada me había impresionado tanto como Tijuana.

JML: Yo lo compararía un poco con el sur de España, con Melilla...

JC: Es cierto, es cierto completamente, lo que pasa es que, mira mi ignorancia, yo no conozco el sur de España.

JML: ¿De verdad? Bueno, yo la conozco de oídas...

JC: Pero creo que es más bestia, he, no hay ninguna ciudad como Tijuana. Dos millones y medio de habitantes ahí viviendo, que impresionante.

JML: Javier, tu estuviste en Urbana, Illinois hace 15 años, en términos de presencia hispana, ¿qué tanto ha cambiado la ciudad en tu opinión?

JC: Es que no tengo una opinión porque voy a pasar dos días aquí. Entonces no tengo más que impresiones muy vagas. Por ejemplo, advierto, veo que hay más *TA*'s españoles, latinoamericanos en mi época había bastantes. En mi época uno de mis mejores amigos era chileno. Yo aquí descubrí muchas cosas sobre Latinoamérica, estudié literatura latinoamericana. Yo nunca había estado en Latinoamérica hasta hace muy poco. Entonces aquí descubrí muchas cosas muy interesantes y si quieres muy estúpidas, pero todos los grandes descubrimientos son estúpidos... y es que... que Latinoamérica es muy compleja. Tuve a mi amigo chileno, conocí a un cubano, y claro, cada país era distinto. Recuerdo por ejemplo a un estudiante mexicano-americano de Arizona, que estaba muy preocupado por el español en Estados Unidos. Y en aquel momento yo ignoraba por completo el interés de muchos hispanos en América por el español, por preservar su propia lengua, por su derecho a conservar el idioma. Estados como Nuevo México y otros en aquel momento acababan de perder legalmente el español como segunda lengua. Y este hombre estaba muy preocupado por eso... lo cual me lleva a una reflexión, que es la siguiente: España ha cometido un grave error... ha cometido un gravísimo error, es decir, España salió de la dictadura, del franquismo, y

lo que queríamos era ser europeos, entrar a Europa. Y eso nos llevó a olvidar a Latinoamérica. Que siempre había estado olvidada por parte de España. Y eso es un grave error porque España podría ser un interlocutor privilegiado de Latinoamérica, podría ser una conexión perfecta entre Latinoamérica y Europa y por tanto también entre Latinoamérica y Estados Unidos. Y tendría un gran papel que desempeñar... culturalmente, por razones obvias, pero también política y económicamente. Es decir, es un gran error que España no haya apostado más por Latinoamérica. Un error en principio tal vez comprensible porque había que ser europeos y olvidar el pasado, digamos, dictatorial ¿no?, pero es un grave error. Yo siempre pienso en una cosa simplemente... (¡carajos!) Si Latinoamérica echa pa'delante, cosa que tarde o temprano pasará, bueno eso sería brutal, es una comunidad tan importante como la anglosajona o más.

Imagínate que los latinoamericanos empiezan a leer y a tener un alto nivel de vida. Bueno, sería un mercado inmenso. Cultural y político y de todo tipo, ¿no? España tendría y tiene, no solo la obligación moral e histórica, sino la posibilidad estratégica de apostar por Latinoamérica. Le interesa a España. Le interesa en todos los sentidos.

JML: ¿No te parece que España está descubriendo la hispanidad en Estados Unidos? Recientemente el Rey vino, el Instituto Cervantes está abriendo nuevas instalaciones en el país. Parecería que está descubriendo...

JC: Debería hacerlo. Yo no sé si lo hace con la suficiente intensidad. Me temo que no. Ojalá lo hiciera, yo no tengo datos para afirmar eso, pero ojalá lo hiciera.

JML: Déjame hacerte otra pregunta que podría ser incómoda. Pareciera a veces que España, al menos un sector de ella, está intentando entrar a la ola de la hispanidad en Estados Unidos pero por arriba. Vamos, los españoles no vinieron a pizcar a los campos ni vinieron a las industrias... ¿cómo te parece eso?

JC: Claro, claro... Fíjate, estas preguntas que tu me haces yo te las debería hacer a ti. Porque mi ignorancia sobre lo que ocurre aquí es total. Puede ser, no lo sé. Después de todo, los españoles se supone que somos europeos, pero también somos hispanos,

¿no? Si a mi me preguntas, y no es porque esté hablando para un hispano, yo apostaría sin duda por los hispanos porque son el futuro. Entre otras cosas porque -si me lo permites- nosotros follamos mucho. Y entonces hay mucha gente que entra aquí. Los vamos a invadir todo, es inútil, no se puede poner puertas al campo. Estados Unidos va a hablar español... lo quieran o no lo quieran.

JML: Ya lo está haciendo.

JC: Ya lo está haciendo y lo va a hacer más, cada día más. No se puede detener con nada. Yo fui a Tijuana y me impresionó tanto el muro aquel que hay. Me sentí humillado. ¡Nunca me había sentido tan humillado! Porque yo estaba del lado del Tercer Mundo, y al otro lado estaban estos hijos de la chingada impidiendo pasar a la gente. Es inútil, no se puede hacer. Tendrían que entenderlo, que no se puede hacer, que vamos a pasar de todos modos. La gente va a venir aquí. Y va a tener hijos. Y va a hablar español. Yo sé que hay hispanos que pasan y que sólo quieren hablar inglés y olvidarse de todo lo hispano, pero habrá quienes sigan siendo hispanos y aprenderán inglés, lo cual es magnífico, pero que seguirán hablando español y manteniendo su cultura. Este es un país libre ¿no?

JML: Ahora, en términos económicos y demográficos pareciera muy clara la tendencia. Pero ¿cómo lo ves tú en la perspectiva cultural? Tu mismo eres en este momento un escritor aceptado en Estados Unidos...

JC: No, no. No nos equivoquemos. Un libro mío va a ser publicado aquí en Estados Unidos en inglés, pero no lo va a leer nadie. No, la cultura anglosajona es muy potente, y eso hay que reconocerlo. Bueno, cine norteamericano es muy potente, la literatura es potentísima. Lo que tenemos que hacer los hispanos es ser mejores. Joderlos. Joderlos en el buen sentido de la palabra. Escribir mejor, hacer mejores películas, ser mejores. Entonces tendrán que aceptarnos por huevos. A García Márquez lo han aceptado por huevos, porque es muy bueno. Eso es lo que hay que hacer. Claro, por supuesto, Estados Unidos es muy potente, hay quien va a intentar parar lo nuestro. Seguro lo intentarán. El *English only* es una forma de ellos. Aquí es muy difícil que un escritor en español entre. Los latinoamericanos

tal vez entran pero los españoles no se ven. Y ellos tienen la literatura norteamericana que es buenísima y hay muy poca tradición de lectura de literatura de otros países. Españoles o franceses, ¿cuántos escritores franceses hay publicados en Estados Unidos? O alemanes, muy pocos. Hay algunos pero muy pocos.

JML: ¿No es un poco paradójico esto que estas diciendo? Vamos, muchos escritores quisieran tu posición en cuanto a aceptación en Estados Unidos y sin embargo tu te sientes no aceptado. Ya el sólo hecho de ser traducido y publicado es un privilegio.

JC: Sí, es un privilegio total, por supuesto, pero yo no soy un escritor aceptado, es decir, no me quejo, he, entiendo que es así, no me quejo en absoluto. Yo vengo aquí a universidades, a departamentos donde se habla el español, pero yo voy por Nueva York y nadie me lee, ni siquiera estoy traducido. Así como hay escritores norteamericanos que van a jodernos, imagínate, Norman Mailer, va a España y ¡joder; es Norman Mailer. Hay que ser ambiciosos en el buen sentido de la palabra. En todos los terrenos pero en el literario también. Escribir tan bien que no tengan más remedio que leerte.

JML: En ese sentido déjame hacerte otra pregunta Javier ¿tu crees que con tu libro *Soldados de Salamina* estás arrebatándole la palabra a Hemingway y su *Por quién doblan las campanas*?

JC: No. No. No hay ninguna comparación. Hemingway me parece un gran escritor, por favor, no hay competencia, no. ¡Hombre; hay una visión distinta de la Guerra Civil Española, sí. Si te refieres a eso sí. Pero Hemingway es un clásico, no pretendo arrebatarle nada. De ninguna manera.

RESEÑAS

TODOS LOS TERRORES, EL TERROR

Juan Francisco Ferré. *La fiesta del asno*. Barcelona, DVD, 2005, 244 páginas.

Más que determinados rasgos estéticos o ideas filosóficas, lo que caracteriza la posmodernidad es quizás ante todo la sustitución masiva de los recuerdos vividos por experiencias mediáticas indirectas, pero altamente impactantes sobre el imaginario colectivo. El terrorismo actual fomenta uno de los nuevos traumatismos generados no tanto por la vivencia personal, sino más bien por la atención excesiva que le prestan los medios de comunicación, pues sólo una muy pequeña minoría de la humanidad ha sido afectada en carne y hueso por los hechos sangrientos que todos recordamos intensamente sin haber sido víctimas ni testigos. Basta la mención, por ejemplo, de un “coche [que] vuela por los aires como tantas otras veces” (pág. 19), para que se active una memoria de fotos, documentales y relatos en cuyo centro aparecen un nombre, una ciudad y una fecha: Luis Carrero Blanco, Madrid, 20 de diciembre de 1973. Con reminiscencias obvias de la célebre bomba que mató al presidente recién designado por Franco empieza la primera novela de Juan Francisco Ferré, *La fiesta del asno*, protagonizada por el terrorista vasco Gorka, un energúmeno camaleónico que por sus múltiples fechorías merecería un lugar de honor en el panteón de la infamia, pero que es introducido pérfidamente con esta evocación de un atentado que, debido a las simpatías que despierta todo tiranicidio, no provocó la misma indignación unánime que las masacres del 11-S y del 11-M (posteriores a la redacción pero anteriores a la publicación de *La fiesta del asno*) o las ejecuciones en medio de la calle perpetradas por los sicarios de ETA en la era posdictatorial. Ferré juega hábilmente con la variabilidad de motivos conocidos dándoles una orientación inesperada: cuando estalla la carga de explosivos ocultada debajo de la calle en el momento en que el coche de la víctima pasa por el lugar, Gorka ve con sorpresa que el automóvil catapultado hacia arriba no vuelve a caer, sino que sigue subiendo hacia el sol mientras que abajo el cráter producido por la detonación se llena del agua que brota de unas tuberías destruidas, lo que la gente aprovecha para bañarse con gran jolgorio en esta improvisada piscina. En *La fiesta del asno*, el horror se carnavaaliza,

la anécdota histórica se desvía hacia la fantasía desenfadada y el terrorismo y sus secuelas políticas y mediáticas son desenmascarados, a través de la mitificación paródica, con el cinismo y el humor cáustico de un escritor que no hace la más mínima concesión al código vigente de la corrección política.

El título de la novela de Ferré proviene de una frase del *Diccionario filosófico* de Voltaire que se cita en el epígrafe y alude al rebuzno del animal que siempre dice “sí”. En un preámbulo, el texto se presenta como la traducción castellana de un original escrito en euskera, es decir, trasladado “desde una lengua totalmente desaparecida a otra absolutamente minoritaria o en proceso inexorable de involución” (pág. 17), realizada en el año 2997 en la Capital Federal de los Estados Unidos de China y autorizada “conforme a la ley de 14 de abril de 2633 que regula la publicación electrónica de «escritos altamente peligrosos u ofensivos»” (pág. 17). Este recurso ficticio se inspira en *La República de los Sabios* (*Die Gelehrtenrepublik*, 1957) de Arno Schmidt, una novela futuroológica que pretende ser la traducción de un manuscrito en inglés norteamericano a un idioma muerto, el alemán, como medida de seguridad tomada a causa del carácter peligroso del texto. Así, Ferré coloca su ficción bajo el signo de la Ilustración irónica de Voltaire, el pesimismo apocalíptico de Schmidt y la ascensión de Madrid al cielo de Carrero Blanco, una mezcla que tiene que resultar altamente explosiva: se le añade una buena dosis de Don DeLillo y la bomba estalla.

El juego intertextual continúa en los títulos nietzscheanos de las dos partes simétricas (y también en los de varios capítulos que homenajean, entre otros, a Cortázar y Kafka) de la novela: “La voluntad de poder” y “El eterno retorno” contienen cada una dieciséis episodios que cuentan, por orden no cronológico, sucesos destacados pertenecientes a distintas versiones de la vida de Gorka y conducen al relato de una de las múltiples muertes del protagonista. Entre los capítulos situados en el mismo lugar de cada serie existen numerosas correspondencias temáticas y parodias paralelas de discursos políticos, económicos, religiosos, etc., v. gr. la dialéctica de la violencia y contraviolenia en la lucha entre terrorismo y terror estatal, la perversa dimensión lúdica, la propaganda patriótica para reclutar a nuevos sicarios, los fetiches de la mitología nacionalista vasca, la espectacularidad del crimen político explotada por los *mass media*, las tentativas de usar el terrorismo para manipular la democracia, la frankensteiniana construcción del héroe, su deconstrucción forense y reconstrucción taxidérmica, las pesadillas paranoicas del asesino, etc. Además, un intermedio central nos muestra a un Gorka retirado del oficio de matar y transformado en mujer, dueña de un bar-santuario para hombres sólo donde el cocktail más legendario se llama *cochebomba*.

No falta en *La fiesta del asno* la discusión autoirónica de la novela misma en el nivel metaliterario: en dos capítulos se entrevista en la tele a un

escritorzuelo calvo, autor de una obra sobre el conflicto vasco cuyo título (*El festival del borrico, La homilía del rucio, La letanía del cuadrúpedo, La solemnidad del pollino, etc.*) es tan proteico como Gorka, quien ve la emisión fascinado y repugnado al mismo tiempo, se masturba ante el televisor cuando oye cómo se postula la independencia del País Vasco, pero se escandaliza ante las razones provocativas que se alegan a favor de la autonomía de Euskadi: “Para librarnos de una vez de ellos y de sus necias tradiciones y arcaicas mentalidades” (pág. 97). El escritorzuelo se anticipa a las críticas previsibles calificando su obra de “infame novela o novelucha [...] demasiado compleja y ambigua a la hora de describir la realidad del terrorismo, demasiado experimental y escasamente realista, nada comprometida con el dolor de las víctimas o el castigo de los verdugos” (pág. 98).

Ferré se atreve a jugar un juego muy arriesgado en los tiempos que corren con esa tendencia a diabolizar a quien no se alinea, ya que hoy día hablar de los atentados de ETA o Al Qaida va acompañado casi obligatoriamente de todo un ritual discursivo de condenas inequívocas de los malhechores, muestras de solidaridad incondicional con las víctimas y afirmaciones enérgicas de – por cierto muy respetables – principios democráticos, éticos y humanitarios. Como nos enseñó la suerte de Meursault, el protagonista de *El extranjero* de Camus, no llorar en el entierro de su madre puede ser un crimen imperdonable a los ojos de los bienpensantes, y el de Ferré consiste en no repetir los lugares comunes de la retórica antiterrorista globalizada. Sin embargo, su sátira no es inmune a la indignación, al contrario, obviamente ésta fue un móvil importante que propulsó la escritura, aunque no se exprese en la habitual toma de posición explícita (pero, ¿hay que insistir, a estas alturas, que existe una diferencia fundamental entre lo que dice el narrador y lo que piensa el autor?) y además se extiende a toda la gama de efectos colaterales de las bombas – de todas las bombas – y los tiros en la nuca, en particular la hipocresía de su instrumentalización política y su espectacularización en la prensa y los medios audiovisuales. Ferré es un observador y crítico lúcido de nuestro presente, y su burla mordaz resulta tanto más desagradable cuanto más obliga a los lectores a enfrentarse con los mecanismos que los manipulan y lobotomizan y, peor aún, con sus propias estrategias de evasión, la cómoda autocomplacencia de su indignación ostentativa y la morbidez de una fascinación inconfesable, camuflada de necesidad de información, que los empuja siempre de nuevo a rebobinar el vídeo de su imaginación y ver por enésima vez cómo el coche del almirante vuela hacia el cielo de Madrid, cómo se derrumban las Torres Gemelas y cómo se levantan cadáveres en Atocha, Liverpool Street Station o la acera de una calle cualquiera en el País Vasco. De una manera inteligente, y por esto mismo expuesta al peligro de

no ser comprendida, *La fiesta del asno* demuestra que se puede decir decididamente *¡no al terrorismo!* sin al mismo tiempo tener que decir *sí* a todas las inanidades y aberraciones que suelen legitimarse bajo el pretexto de un antiterrorismo oportuno.

Marco Kunz

Max Parra. *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2005.

En 1950, tan sólo dos años antes de su muerte y 35 años después de la publicación de *Los de abajo*, Mariano Azuela afirmó: “nada está agotado en materia de Revolución.” Si bien su afirmación fue menos que contundente, en años posteriores hemos visto que el tema de la Revolución ha sido en la conciencia mexicana y universal un trasfondo fecundo e inagotable para situar tanto literatura y reflexión histórica como política contemporánea. Este hecho se debe, en parte, a la historia curiosa de lo que hemos llegado a llamar, problemáticamente, *la Revolución Mexicana*.

Por cierto, el término es sobradamente inexacto para situar los acontecimientos de los diez años de violencia que acosaron al país en la segunda década del pasado siglo. La Revolución fue, desde cierta óptica, una serie de movimientos y sublevaciones simultáneos con principios y metas profundamente regionales, objetivos distintos y hasta antitéticos y que, en última instancia, degeneraron en guerras civiles entre distintas facciones. Por otro lado, las rebeliones tampoco cumplieron la función primaria de una guerra revolucionaria: la de consolidar un estado centralizado, un proceso que no se realizó hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas 20 años después de que cesó la guerra abierta. Entre los años de violencia revolucionaria y el tardío establecimiento de la hegemonía estatal, la figura de Pancho Villa se destaca por encima del panteón de héroes revolucionarios como el que ha generado más controversia oficial, y cuya memoria ha penetrado más profundamente en la mitología mexicana y universal.

Consciente de este contexto, Max Parra, profesor en la Universidad de California-San Diego, traza seis encarnaciones literarias del Caudillo del Norte en su libro *writing Pacho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico* (University of Texas Press, 2005). Su repertorio incluye libros canónicos escritos – o canonizados – en los años de la reconstrucción pos-revolucionaria, recorriendo la gama de géneros importantes en la literatura de la revolución: novela, cuento, ensayo, y estudio histórico. Toma sus ejemplos de varios períodos bien demarcados

de la vida, muerte, y mitificación de Villa entre 1914 – la cima de su poder –, a través de los años siguientes de disminución de su influencia luego de su derrota, el no-reconocimiento oficial del *Maximato* (1920-1934), hasta el fracasado intento del estado cardenista (1934-1940) de rehabilitar su imagen.

En términos concretos, el objetivo de Parra en *writing Pancho Villa's Revolution* es doble. Primero, como sugiere el título, busca reconstruir la figura – o más bien el mito – de Pancho Villa en la consciencia popular, y del villismo como movimiento, en momentos determinados del México reconstruccionista. Construye su discurso sobre la base de literatura que se ha institucionalizado como la esencial de la Revolución – *Los de abajo* del ya citado Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* por Martín Luis Guzmán – inclusive escritores que no han recibido la atención crítica que merecen – *Cartucho* por Nellie Campobello y *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz – entre otras. Su presentación de las novelas sigue un orden cuyo sentido se derive más de cuestiones ideológicas en su tratamiento de la figura de Villa que de fidelidad cronológica, un detalle que le otorga a su análisis una lógica temática y le permite situar juntas obras analíticamente relacionadas pero cronológicamente dispares. Como se espera, todas las obras giran en torno a Villa y reflejan visiones distintas de éste y del villismo, sean ambivalentes o teñidas de perjuicio evidente; todas, asimismo, recibían tratamiento variado a manos del régimen oficial que presidía su publicación.

Sin embargo, el tema titular no es en todo momento el enfoque mayor de estudio de Parra. A través de su estudio su interés principal, y lo verdaderamente emocionante de su propuesta, reside en acercamientos nuevos a textos canónicos. Para descubrir nuevas voces y nuevas lecturas, el estudio procura divorciar varios de los textos de la “semiología cultural” – una concepción social en que la creación literaria participó no poco – que influenciaba su producción y bajo la cual se suelen leer aun hoy. Así, Parra evita la mera repetición de lecturas canónicas, y es capaz de desenterrar voces subalternas, escondidas o suprimidas por discursos ideológicos imperantes, y de plantearlas como fuentes válidas en la generación de memoria histórica. Desde esta óptica subversiva, Parra sugiere convincentemente que se puede reconstruir una concepción popular del villismo en contrapunto a la historia oficial, enfocándose en el tejido de voces populares que nos ofrece la rica literatura de la época.

El *modus operandi* general de Parra es de situar cada novela en su contexto histórico, junto con el ambiente político-intelectual y las ideologías oficiales que forman esta “semiología cultural” a que seguramente respondían – sea favorable o infavorablemente – sus autores. Después de una reseña del texto mismo, destacando momentos importantes para su análisis, resume la lectura canónica con un énfasis en la subordinación o

supresión de voces subalternas; enseguida propone una lectura “contra el grano,” aprovechando la óptica de los estudios subalternos, que se fundamenta precisamente en la recuperación de esas perspectivas silenciadas. Veamos un ejemplo en su tratamiento de la primera novela de la revolución mexicana, *Los de abajo* de Mariano Azuela, la primera obra que trata Parra y la que más aprovecha la perspectiva subalterna.

El caso de *Los de abajo* es singular, tanto dentro del contexto del estudio presente como del canon de literatura de la Revolución, en que fue escrito en 1915 a mediados de los años de violencia, aunque no fue recogido en el canon hasta una década después en 1925. Como señala Parra en varios momentos, este hecho excepcional implica que la novela es, por razones temporales, incapaz de expresar ni una subjetividad revolucionaria coherente – la cual todavía no se había articulado o existía en formulaciones conflictivas – ni una ideología hegemónica oficial, pues no había gobierno para imponerla. No obstante, al “descubrirse” la novela en los años 20, fue recogido como una expresión por excelencia de la ideología del estado, que se interesaba por suprimir y subordinar la subjetividad regional campesina de la revolución a un proyecto nacionalista y unificador de un gobierno centralizado.

La lectura canónica de *los de abajo* se construye en torno a la representación de la revolución popular como insostenible: una vez conseguido el poder, los revolucionarios se dedican al robo, a la violencia insensata, a la degeneración y la corrupción moral que conducían al fracaso del movimiento revolucionario. Urge que éste, por lo tanto, se subordina a un discurso racionalista cuyo propósito sugiere que aunque clases populares pueden *promover* la revolución, su falta de objetivos e ideologías, o su incapacidad de articularlos, implica un fracaso inevitable sin la intercesión de líderes educados. Respondiendo a esta propuesta, los protagonistas campesinos son descritos en momentos de “impulso ciego” como seres inanimados, carentes de voluntad, involucrados en la revolución por instinto, por naturaleza o por inercia: son “hoja[s] seca[s] arrebatada[s] por el vendaval” de la violencia, o piedras que “ya no se para[n] una vez arrojadas “al fondo del cañón.” A través de su esfuerzo de describirlo, Azuela rechaza el villismo – y por extensión la instalación de un poder popular – como un fin revolucionario válido o viable.

Este discurso encontró mucha simpatía en el proyecto hegemónico de Calles, interesado a su vez en distanciarse de y desacreditar a Villa, cuyo movimiento seguía ejerciendo muchísima influencia regional en los estados fronterizos, para establecer un gobierno central en un país todavía definido por fuertes lazos regionales. Sin embargo, Parra señala correctamente que para subordinar una perspectiva subalterna es necesario “incorporar, apoderarse de, y rearticular” sus discursos. Por lo tanto, se puede detectar en *Los de abajo* representaciones de la misma subjetividad que intenta

rechazar, suprimir o controlar. Consideremos la escena en que la soldadera La Pintada expresa, con su rudeza acostumbrada, lo que podemos llamar su filosofía revolucionaria: “Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre [...]. Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines...” Si le divorciamos la voz de Azuela y la semiología cultural que la informaba, el discurso se despoja de la ironía anti-popular que la subyace, y con que se suele leer, para cobrar valor independiente del motivo del autor. Así se puede percibir en él y en las acciones de la Pintada un ataque concentrado contra una de las instituciones que más ayudaba a subyugar la clase popular: la propiedad privada. Más generalmente, la escena es la literalización de una concepción mítica de Villa como un héroe tipo *Robin-hood*, y la articulación de un proyecto revolucionario con un objetivo claro: la redistribución de los bienes. Sea lo que fuera el objetivo de la revolución para Azuela y su público, para sus protagonistas sirvió para otorgarles a sus acciones una legitimidad social que hasta entonces les había sido rotundamente negada. De repente “la autoridad está en las manos de *los de abajo*,” y la utilizan para desarmar instituciones, subvertir órdenes establecidos e invertir jerarquías sociales usuales. El análisis de Parra nos da una ventana clara en la articulación y supresión temprana de estos ideales.

Parra sigue un procedimiento semejante en su discusión de otras obras en que la representación de la perspectiva subalterna se encuentra reprimida, subordinada o burlada. En *El águila y la serpiente* Martín Luis Guzmán describe, mediante una yuxtaposición de clases altas y bajas, la necesidad de restablecer los órdenes sociales que se encuentran invertidos después de la Revolución en una propuesta de “corregir” la sociedad. Integra dos visiones de Villa – la del monstruo y la del hombre sentimental y espiritual – en un discurso que, parafraseando a Parra, deja que lo alabe a la vez que lo deslegitime políticamente. La historia representa a Villa ejerciendo una violencia que necesita desaparecer o subordinarse al gobierno para que éste pueda consolidar la hegemonía del estado centralizado. Sin embargo, Guzmán se queda ambivalente en su actitud final hacia Villa y los revolucionarios: por una parte reconoce que urge asimilarlos en la colectividad de la nación; por otra los admira y les asigna el don de encarnar *lo mexicano*, otorgando validez a sus discursos y sus prácticas. La subjetividad y penetración del mito de Villa se revela en por lo menos un relato que destaca Parra en que Villa, con un desinterés que no se esperaría del hombre descrito en otros momentos como un “jaguar”, se arriesga la vida para salvar a su compañero de los *rurales*. En el relato sale inconfundiblemente como el protagonista perseguido sin misericordia por las fuerzas del gobierno, convirtiendo Villa, oficialmente considerado el *autor* de violencia contra el estado, en víctima y *objeto* de violencia estatal. A diferencia de *Los de abajo*, la crónica de Guzmán no necesita de la óptica de estudios subalternos

para descubrir voces subordinadas: aparecen destacadas de por sí gracias a la ambivalencia ideológica del autor, Que dicha ambivalencia, se resuelve a lo largo de la obra a favor de la subordinación del villismo, como se esperaba, no invalida la fuerte presencia de subalternidad.

A estas dos novelas en que las voces populares encuentran su expresión sólo dentro del discurso de *otredad*. Parra contrapone dos series de cuentos que valoran lo subalterno como sujeto legítimo de por sí. *Cartucho* por Nellie Campobello, fue publicada en 1931 y re-elaborada con 24 cuentos nuevos en 1940. Parra reconoce en *Cartucho* tanto un intento de subvertir las fuerzas hegemónicas y centralizantes que en los años 30 intentaban borrar el villismo para unir el país, como de elaborar y legitimar el mito que rodeaba la figura de Villa a través de la expresión subalterna. Empleando un proceso de inversión jerárquica – reemplazando la voz masculina y adulta con una narradora niña, el espacio de la nación centralizada (la patria) con el espacio regional y doméstico (*La patria chica*), y la memoria oficial escrita con la memoria colectiva oral – lleva a cabo una subversión atrevida del discurso oficial. Dentro del contexto de la violencia horrible que padeció el norte durante la guerra civil entre villistas y cardenistas, y mediante discursos contrapuestos al intento de los líderes nacionales de desacreditar al villismo, Campobello rechaza la voz unívoca impuestos por éstos, y busca perpetuar el recuerdo de héroes rebeldes locales en la memoria del pueblo. Define la lucha revolucionaria en nuevos términos y la extiende a nuevos espacios subalternos, más notablemente el espacio doméstico. De esta manera, en un momento en que el gobierno intenta sustituir el recuerdo regional con un recuerdo patriarcal, hegemónico e impuesto, Campobello propone y perpetúa la memoria matriarcal y comunitaria. Una década después, *Cartucho* desempeñará una función similar en simpatía con el intento cardenista de rehabilitar a Villa en la memoria nacional, un intento que genera resistencia formidable (y en última instancia insuperable) de los enemigos del Caudillo. Sin embargo, el testimonio de Campobello persiste como una absolución, fundamentada en la recuperación de la memoria reprimida, de Villa y de otros héroes en un momento en que otros buscan condenarlos al olvido nacional.

En *¡Vámonos con Pancho Villa!*, una serie de cuentos por Rafael F. Muñoz publicada en 1931, Parra identifica elementos que funcionan, en menor grado que en *Cartucho*, para elaborar y legitimar el mito que rodeaba la figura de Pancho Villa. El enfoque de su análisis es en la elaboración de *lo mexicano* como un sistema de valores que privilegia lo masculino y, más específicamente, lo macho. Muñoz se aprovecha de la concepción oficial del villismo como un movimiento violento y bárbaro para celebrar las características tradicionalmente aborrecidas como parte de una cultura nacionalista que emerge de la Revolución. Valiéndose a su vez de una de las metáforas centrales de *¡Vámonos!*, Parra señala la valorización del

hombre a través de la destrucción de “puentes afectivos” familiares y la concepción de la guerra como estilo de vida legítimo como un choque radical con el sistema de valores de sus antecedentes literarios, estancados en el positivismo porfirista. Este choque es una expresión importante de liberación masculina posibilitada por la Revolución: si el sistema decimonónico esclavizaba al hombre subalterno y lo despojaba de su masculinidad, la revolución le permite recuperarla mediante la guerra contra los opresores, la destrucción violenta de relaciones afectivas, la liminalización de mujeres y la feminización de la vida civil. Asimismo, la inclusión de personajes subalternos en la construcción de valores tan contemporáneos e imperantes como el nacionalismo y *lo mexicano* señala un cambio cultural de carácter verdaderamente revolucionario.

Parra da fin a su estudio considerando en breve otras novelas de la época cardenista que también demuestran cambios decisivos en la “semiología cultural” que rodea la concepción del villismo. En *Writing Pancho Villa's Revolution*, Max Parra demuestra de manera inequívoca, mediante una prosa concisa y ejemplos claros y sobre una base histórica bien fundamentada, que la literatura de la Revolución Mexicana sigue capaz de sostener con coherencia el peso de lecturas nuevas y modernas. Aunque hay veces en que parece perder el hilo de hacer lecturas “contra el grano,” sus convincentes y estimulantes lecturas de la representación de la subjetividad popular del movimiento villista y la construcción del mito de Pancho Villa no erran. Señala, además, una dirección fecunda y emocionante para el futuro de estudios literarios de la Revolución Mexicana.

Kyle James Matthews
Brown University

ANTENOR ORREGO RECUPERADO

Eugenio Chang-Rodríguez, selección, introducción, cronología y bibliografía: *Antenor Orrego, modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, 495 páginas.

Uno de los empeños más importantes del crítico y el estudioso, así como del historiador de la literatura, consiste en dar a conocer nuevos valores y también iluminar aquellas obras que han dejado una huella decisiva, pero a las que la historia de la literatura no ha apreciado hasta el límite que les corresponde, y cuya impronta resulta del todo necesaria para interpretar parcelas propias y ajenas, e incluso otras figuras coetáneas. Creo que este es el caso de Antenor Orrego (1892-1960) cuyos escritos podemos leer ahora seleccionados por un investigador que los conoce de manera profunda, Eugenio Chang-Rodríguez, en un volumen que destaca por el cuidado de su diseño y por el relieve de las personas que lo presentan, Ántero Flores-Araoz, Presidente del Congreso de la República del Perú y Luis Alva Castro, Congresista de la República, en una publicación auspiciada por el Congreso del Perú. Eugenio Chang-Rodríguez es un muy destacado crítico, docente universitario en Nueva York y director del Seminario Latinoamericano de la Universidad de Columbia, además de miembro de Número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y miembro Correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Peruana de la Lengua. Intelectual de prestigio, con merecidos honores en su país y fuera de él, preocupado por los varios aspectos de la cultura, pero muy especialmente por investigar y difundir el pensamiento peruano y americano, en libros tan conocidos como manejados: *Latinoamérica: su civilización y su cultura* (Boston, 2001); *Latinoamérica, nación continental* (Beijing, 1999), *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (Madrid, 1983); a la vez que muy versado en las cuestiones lingüísticas, es autor de diccionarios y estudios relacionados con la lengua, cosa que es muy perceptible en esta edición.

Advertimos que *Antenor Orrego, modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas* no es una mera recopilación sino que, fruto de un trabajo minucioso, presenta eficaces instrumentos para conocer al ensayista peruano, pues además de la clarificadora "Introducción", se añade una "Cronología", una "Bibliografía selecta", unos índices onomásticos y temáticos y una

parte, no menos significativa, dedicada a la iconografía, “Orrego en imágenes”. Esta simple descripción del libro nos demuestra que se ha cuidado en extremo la entrega del trabajo, que no se ha regateado ningún esfuerzo para que el lector interesado pueda ingresar con los mejores apoyos en la obra de Antenor Orrego; todo sumamente necesario para valorar a un ensayista que, a partir de sus ideas políticas y desde su Perú natal, soñó con la unidad continental y escribió una de las reflexiones más interesantes, aunque controvertidas, acerca del presente y pasado del continente. Nada más injusto que el silencio que ha cubierto su obra antes y después de su desaparición en 1960.

Pero si los apéndices que acabamos de citar son complementarios y coadyuvan a la comprensión del autor, el resto del libro está formado por once apartados bien distribuidos, de los cuales nueve lo constituyen la selección de la obra de Orrego realizada por Chang-Rodríguez. Permítannos sin embargo empezar por el final, pues a esas selecciones antológicas el autor del trabajo ha adjuntado dos apartados en extremo interesantes y útiles que sirven al lector atento para iluminar y aprovechar las páginas de Orrego: los “Comentarios sobre *Pueblo-Continente* y su autor”, y “Homenajes póstumos”, con lo que este trabajo cobra otra dimensión por encima de la simple lectura, pues incita al análisis y a la discusión de lo leído, y lo que importa también en el caso de la investigación literaria, incita a volver sobre otros trabajos con mirada crítica. Así ocurre cuando se lee el juicio de Luis Alberto Sánchez quien insistió en el valor de Antenor Orrego como pensador y en su sólida formación filosófica así como en el hallazgo de su idea del “pueblo-continente” que, dice, “Es uno de los pocos esfuerzos serios por desentrañar con altura, honestidad y profundidad el meollo de nuestra esencia americana”, aunque le reprochaba un estilo compuesto por un “lenguaje excesivo y opulento”, en lo que ya se ha convertido en un tópico que se aplica sin discusión a la prosa del ensayista peruano. Sánchez se refirió también en otro artículo aquí incluido a su “lenguaje cerrado, no oscuro, pero sí denso, cuajado de metáforas, de hipérbatos”, y justificaba que “como buen descendiente de españoles del Siglo de Oro, fue arcaizante él mismo”, aunque “tenía una entrañable devoción por la belleza”. Y sin embargo, a mi ver, habría que discriminar y apreciar esa evolución que creo ver en su estilo, desde los comienzos muy retóricos y modernistas a una mayor depuración, aunque no exenta de ciertos elementos arcaizantes, neologismos y aún popularismos que colorean y dan expresión a su prosa, aunque no la afean ni la entorpecen. Al lado de Sánchez, Alberto Zum Felde, el estudioso uruguayo, es quizá el crítico que lo contempla con mayor amplitud de miras al intentar, en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas* (1954) interpretar la enjundia ideológica, social y política de *Pueblo-Continente*, y valorar incluso la forma como Orrego interpreta la asimilación de la cultura de la vieja Europa, al decir:

“Todos los elementos importados deben descomponerse, desintegrarse, convertirse en plasma vital, para ser restaurados, reformados, ordenados según nuevas síntesis”, nudo en el cual encarna el proceso revolucionario en que cree el ensayista peruano y que hará surgir un mundo nuevo. Ilustrativa es también la valoración de Luis Monguió en *La poesía postmodernista peruana* (1954), en este caso insertándolo en las corrientes poéticas y culturales al aclarar que Orrego cree en un nuevo tipo de hombre americano que habrá de llegar y cuya base es el mestizaje como puente comunicante. Otros varios testimonios se añaden, como el de Ciro Alegría (1966), esta vez con cálido y emotivo testimonio acerca de su relación con Orrego como periodista.

Con este apartado se enlazan los “Homenajes póstumos” donde aparece una selección de opiniones varias y que entran en mayor medida dentro de la valoración general, pero no de menos interés, de quien fue guía y maestro, educador y político. Es el caso de la nota necrológica de Andrés Townsend Ezcurra, que realiza un recorrido por la trayectoria de esta inteligencia lúcida y profunda, interesada en las verdades esenciales”, del que recuerda que en 1914 reunió el Grupo Trujillo en el que brilló César Vallejo, para concluir con un acertado juicio en el que expresa que, en su amplia dimensión, “Orrego fue en nuestro país lo que Vasconcelos en México en la época creadora de su *Indología* y de su *Raza Cósmica*: un descubridor y un intérprete de alma americana”. Y es que el ensayista peruano pertenece a la estirpe de esos hombres que desde la Independencia intentaron formar una unidad de un continente diverso. No es arriesgado el parangón que se traza entre “Nuestra América” de Martí y el “Pueblo-Continente”, claro que con otro contexto y otras matizaciones.

Es fundamental para quien quiera conocer la obra y el pensamiento de Orrego acercarse a esta selección temática que realiza Eugenio Chang-Rodríguez pues abarca todos los aspectos de su producción ensayística y en ella puede observarse la riqueza de pensamiento y el esfuerzo de aproximación a los diversos campos. Comienza la selección por los temas literarios en una doble vertiente, la que incluye artículos de diverso tipo, desde necrológicas a Manuel González Prada, Amado Nervo, Abraham Valdelomar y a José Vasconcelos, con el que apunta las conexiones espirituales y de pensamiento con los jóvenes peruanos del 20, su labor cultural y repercusión continental. Ya en este apartado se puede ver cómo Orrego se inclina en sus comienzos por el adjetivo exuberante y la desenvuelta adjetivación, aunque justa, de lo que puede ser ejemplo la titulada “Conferencia sobre don Manuel González Prada”, con arrastres de la prosa rodoniana y también el largo artículo de las “Palabras prologales: *El libro de la nave dorada*” de Alcides Spelucin, cuya primera parte destaca por la altisonante adjetivación muy propia de la época, y en el que creo ver la huella dariana de *Los raros*, cosa tampoco extraña en el momento peruano. Reflexiones varias se añaden a estos trabajos, “El

personaje y el conflicto dramático en el teatro, la novela y el cuento”, o “Ubicación de Ciro Alegría” al que considera un ejemplo importante de novela americana, ésa que para Orrego tenía que ser insumisa al modelo europeo. Un ejemplo de estilo de prosa más sobrio es el ensayo dedicado a Salvador de Madariaga, donde alaba al republicano defensor de las libertades, pero a la vez censura su visión de Bolívar para concurrir en una frase que resume bien su mirada y su opinión americana: “Le ocurre a Madariaga, lo que le ha ocurrido siempre a los europeos con respecto a América. Nos ven con ojos europeos y a través de los acontecimientos de la historia de Europa”, y hasta le reprocha su pensamiento de fondo: “Nosotros los americanos no podemos tener, para otros, historia propia”.

Pero sin duda una parte fundamental de la obra de Orrego está en sus ensayos sobre César Vallejo. Gran acierto del investigador es dedicarle gran espacio incluyendo gran parte de ellos en las casi 100 páginas que le dedica. “Mi encuentro con César Vallejo” (1955) abre la serie y constituye un artículo fundamental por ser el testimonio directo de los comienzos del poeta en el ambiente negativo que lo envolvió en los años de la publicación de *Los heraldos negros*. Es sabido que Orrego supo ver la importancia de su poesía, su renovadora intencionalidad hasta el punto de señalar que “Ningún poeta en el Perú, así en la pasada como en la nueva generación ha traído tanta riqueza poética” (111). Leyendo estos textos nos damos cuenta de la importancia del testimonio de Orrego acerca de Vallejo, de la cálida cercanía con que nos habla de su encuentro con el poeta, cómo percibió la importancia del escritor y cómo le dedicó las primeras críticas: “Escribí el prólogo con amoroso y eufórico entusiasmo. Era natural que me dejara ganar por un casi lírico arrebató fraternal” (124), nos dice al aclarar cómo siguió la formación del poeta y sus primeros versos. A través de este texto vemos un Vallejo en formación pero consciente de sus lecturas, y también menos acartonado, y más cálido de lo que nos lo lega la historia literaria. A este artículo se unen otros como “La gestación de un poeta” que analiza los dones del creador y su técnica, y en el que al ser el primer artículo valorativo de Vallejo, situado hacia 1919, se caracteriza por cierta altisonancia e hipérbole, claro que ya vemos aciertos valorativos indudables, así: “César Vallejo, como todo verdadero creador, es inclasificable. Hace versos como habla, y habla como vive” (137); o también “César Vallejo, el poeta del solecismo” de 1957, “Ha muerto el poeta César Vallejo” y “Sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo” (1960), en el que resalta los aspectos metafísicos de su obra al decir que “Vallejo es el poeta de América que hace de nuevo la pregunta por el ser del hombre” y da fundamentos espirituales a la nueva cultura americana, con lo que Orrego aplica sus teorías del pueblo-continente.

El apartado dedicado a la estética y artes plásticas contiene artículos de diverso contenido desde temas generales a los dedicados a pintores como

José Sabogal. Quizá destacaría “Algunas notas de andar y ver” sobre Ortega y Gasset, en cuyo texto reconociendo su gran repercusión en América, entra en liza con el filósofo en contra la idea de la deshumanización del arte, pues para Orrego, el arte nunca ha sido más humano que ahora; y contra su apoliticismo, pues Ortega se consideraba un intelectual puro. Un pasadizo se puede establecer con el apartado siguiente dedicado a las “Especulaciones filosóficas” en que se recogen varios artículos procedentes de *Amauta*, “¿Qué es una filosofía? ¿Cuál es la función de pensar?” “Apuntes a una filosofía o interpretación del pensamiento” “Dios encadenado”, “Historia y dialéctica” o “Germen histórico” donde reflexiona acerca del pensamiento de Spengler, para afirmar que “la cultura occidental se torna germen histórico en América para poder alcanzar” otra dimensión exenta de ese racionalismo que Orrego vio siempre como dañino y europeizante.

La sección sexta da entrada a la selección política que culminará en el apartado noveno dedicado a la “Unidad continental”. Temas como la convivencia y la voluntad de la mayoría, el “Regionalismo, federalismo, nacionalismo, universalismo”, los “Partidos y paz interior” van construyendo ese pensamiento ante el lector, para avanzar hacia aspectos como la “Ética”, “Individualidad”, “Autoridad, moralidad y justicia” para continuar con fragmentos de *Pueblo-Continente* y un capítulo de su libro póstumo *Hacia un humanismo americano*, y alguno en el que se analiza el programa del aprismo como en el titulado “En el camino de las primeras realizaciones”. A partir de estos ensayos podemos observar la formación de su pensamiento americano, sus reflexiones sobre el “Proceso de desintegración y de integración continentales”, “La irradiación cultural mexicano-andina” en los que Orrego, en la senda del idealismo de Bergson, propone una cultura americana opuesta al racionalismo europeo, así como cree que el lenguaje castellano en América acabará sufriendo la misma disolución que el latín con lo que se acentuará la individualidad de las naciones. La parte novena con casi 80 páginas selecciona su fundamental libro de 1939, de tal manera que podemos percibir la importancia de esta crucial y poco conocida obra. Para ello incluye los prólogos a la primera y la segunda edición que aclaran al lector sus propuestas y lo incitan a una mayor lectura de ese libro que Orrego entendió como “un pacto con América” y un mensaje a las juventudes de América. Esa fe en el renacimiento de una América Nueva marca su pensamiento en una suerte de utopía: “una nueva criatura cósmica es la que está estructurándose en sus entrañas, un nuevo mensaje humano, el que está surgiendo de sus senos juveniles” para conformar un ser de “Sangre indígena, [y] pulmones europeos, he aquí la forma esquemática de nuestra auténtica vida psíquica” (331), pero una utopía que en este caso se entretrejea con sus planteamientos políticos esencialmente prácticos.

La complejidad de su pensamiento a la vez que la importancia del mismo se puede percibir en este trabajo antológico, de inteligente realización que

tiene en cuenta a lectores de diverso tipo, a lo que ayuda un prólogo esencialmente clarificador. Pues es allí donde se explican sus conexiones filosóficas, su idealismo, su visión de futuro de humanista americano. Ya en un trabajo del año 2000, presentado en el Congreso del IIII de Salamanca, Chang-Rodríguez concluía que Orrego “Se esforzó por aclarar los conceptos de independencia, libertad y democracia en términos más críticos y exactos para facilitar la comprensión de la existencia de un pueblo-continente latinoamericano”, y ahora en la introducción nos amplía: “Antenor Orrego sintió el llamado del pueblo: dedicó su vida a ayudar a cimentar la democracia y la justicia social, y a darle a la nación peruana el profundo mensaje histórico de la libertad y la igualdad ciudadanas” (23). Ello tiene como base un mensaje tremendamente práctico en el que el hombre constituiría el gozne esencial en un proceso formativo de tránsito transformador para su plena realización, en lo que incide una voluntad consciente de actuar sobre las cosas.

En definitiva un libro, el de Chang-Rodríguez, nacido de una muy intensa investigación y conocimiento, cumple sobradamente su objetivo de rescatar al ensayista peruano e incorporarlo a la historia literaria en toda su dimensión, y ello produce una satisfacción en el lector interesado al observar cómo en él se ha conseguido encerrar la esencia fundadora de un pensamiento y de una visión de la cultura, y mucho más por centrarse en un autor tan preterido y tan injustamente valorado. Se trata entonces de una decisiva publicación que cumple su objetivo en la entrega a los lectores.

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca

Claudia Caisso. *Fiel de lides*. Alción Editora, 2004.

Fieles a sus lides, los poemas que componen este libro ensayan una mirada retrospectiva a partir de la cual los ojos de la niñez se mezclan con las palabras del adulto y donde la voz poética, al volver a la experiencia sentimental de la infancia, dialoga y recupera las voces que rodeaban a la niña. De este modo, las palabras se transforman en proyecciones fragmentarias del pasado, en sinédoques de la memoria. Suponen la ruptura de un largo silencio y la verbalización de aquello que aún no está dicho por el olvido.

La poesía de Claudia Caisso, poeta argentina, profesora en Rosario, va hacia las cosas, hacia una vasija blanca, elongándose apenas” (10), hacia la mesa “donde se ama / sin igualdad” (11), hacia “un puente entre los cortes del hacha” (25), “hacia los perfiles / del recuerdo que espera su remate justo” (26) y deja que el verso se pierda para afirmarse o para, al menos, aferrarse a los “vuelcos del nombre” (19).

Su voz se figura como la realización de un desdoblamiento que nos instala en una poética del diálogo: “Sí, / que se le ha de amar, / por la falta / de equidad, / por las ‘cicatrices / aferrándose ciegas a la penuria de su forma’...” (11). Se trata de una voz que se va de sí a partir de las palabras y vuelve a sí una vez que cada palabra ha encontrado su lugar en la frase y ha asumido una cadencia precisa en esa suerte de aliteración de una memoria que está por ser: “entre abejas y alebrijes, / la aljaba nos ha devuelto la magia gozosa, / el peso sideral de alguna verdad... (19)”.

Sus poesías codifican un especial razonamiento de la ternura y de la exigencia de amor y, bajo la semántica del oxímoron, se transforman en “concretas abstracciones”, zonas donde el detalle linda con el pensamiento, donde el “azul” persiste como nostalgia y color de la infancia (634), y donde la imaginación “literal” de la niña se superpone con la ansiedad metafórica de la adulta.

La lectura nos adentra en un escenario barroco denso de claroscuros donde: “Unas criaturas en la noche / sueñan su vuelo a contraluz: / a contraluz sueñan / el tendón oscuro del alma, / la opaca inquietud: (15)”, y donde los relojes de Dalí ensayan puntualmente la contemplación de la tristeza “¿o traman la violencia lejana y serena / donde la virtud y el mal / unen el insomnio al desencanto / en un único duelo, / el más tímido, / y variado del alba?” (15). El tono barroco del poemario se expresa también en el manejo elíptico de la puntuación, pues nada lo es más que condensar la emoción, el clímax del

poema en los versos que no están. Asistimos, a su vez, a una suerte de movimiento pendular que va de los pronunciamientos “in absentia” a las contorsiones barrocas: “Conjeturas enlazadas al vuelo / que concede soportar el horror; / encrespadas en el ejercicio vano, / de los vuelcos del nombre” (19). Pues esta voz poética, fluida y elástica, no puede sino también ella confesar su tedio ante la incapacidad abarcadora del lenguaje. El discurso poético de Caisso se nos figura como la elaboración consciente de su propia paradoja; supone la expresión de una doble imposibilidad: la de trascender el lenguaje y la de prescindir de él. De la superación de esta antítesis es que surge su poética: la de la palabra no dada. La palabra se dobla, adelgaza, retrae, desaparece y vuelve a aparecer con un ritmo preciso que transforma el susurro en intimidad: “ay, / la constancia abisal de tu costado, / el perfil abierto de las manos / que era lo más solo y absolutamente bello / que quedaba para mí” (10). Surge una voz familiar que busca el “sitio de la conversación” “entre las pausas de la atención extrema” (49) y que asume la “dicción bondadosa de algunos rostros amados” (49) a quienes piensa “con asombro”, “en el yacimiento estricto de los nombres” (49) y por los que vuelve a pasar en el discurso, espacio dialogado donde se reconstruye el pasado y donde la memoria, “fiel de lides”, debatiéndose en argumentos reconoce su miedo al equívoco y se instala en el nuevo espacio / tiempo del poema: “Vuelve sobre mí en esta luz, / que es cifra sombría de otro mediodía / con sus blasfemias hinchidas y estrictas, / con el resentimiento vivo entre los perros [...] con el que la pobreza leuda el duelo de la noche común (21).” La voz poética “presentiza” las imágenes de la infancia y las congela para recuperar sus digresiones, los detalles: “Ahora miro tus surcos sucios, / Juana, el delantal pleno del rechazo / con su diezmo procaz de harina, / con el rebozo del abismo intuido / más allá de las faenas... (23)”. Se percibe cierto distanciamiento, cierto gesto indolente del yo presente que puja por salir del dolor. Dolor que persiste bajo la forma de un recuerdo: “Viandas como vendas, / las más hondas de mi herida” (26). Recuerdo que concilia la inmediatez descriptiva con su respectiva abstracción y cautiva al lector con su capacidad de ruptura y extrañamiento: “Un puente entre los cortes del hacha, / los rieles del taco que pulen leña en otra fila, / eco si hilo donde ha de crecer en redoble seco, / cierto abandono secreto de la minoridad... (25).” Poesía que es reflexión poética. Infancia que es motivo de despiadada ternura donde el “puñalito cruel” (51) y “la pelusita de sombra leve” expresan las reminiscencias de un “doble reino / tendido ante la crueldad de la ausencia” (41). Poética de la palabra no dada, de la palabra que se “deshace” y se interroga a sí misma para dar con la cadencia que logre el “vuelco” exacto de su intimidad.

Jorge Polanco Salinas, *La zona muda*. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn. Santiago: RIL Editores, Universidad de Valparaíso, 2004, 200 páginas.

Este estudio continúa y da nuevos horizontes a la contenida, aunque rica, conversación sobre la obra poética de Enrique Lihn. Jorge Polanco, apoyando su mirada sobre lo ya dicho – me refiero a los trabajos de Luis Correa-Díaz, Carmen Foxley, y Adriana Valdés, entre otros –, trae a la mano y anuda nuevos hilos al ya complejo tejido del pensamiento abierto, como una herida, por la práctica poética de Enrique Lihn. Práctica ésta que se desenvuelve en la constatación y exploración del carácter viciado, agotado, del lenguaje. Práctica recursiva, verborrérica, de una lengua que se vuelve contra sí misma, como el ouroboros, casi enrabiada, demandándole lo imposible, buscando la cura, el silenciamiento del deseo, volver permanente del lenguaje a esa zona que escapa al asimiento, ya que así se piensa el pensamiento poético de Lihn. Lo otro sería callarse. Pero el poeta, nos enseña Polanco, no puede más que continuar insistentemente con su tarea de dar testimonio de esta furia amorosa, de esta demanda imposible. Ya que el poeta ama, con rabia casi, este lenguaje que no le permite penetrar esa zona silenciosa desde la que se levanta. Y Polanco, en este traer a la mano, hace circular, abriéndola a nuevas asociaciones, la obra de Lihn, es decir, la relaciona sugestivamente al quehacer de las prácticas pictóricas de Arnold Böcklin y de Francis Bacon, como también a la tensión actualizada por la escritura de Samuel Beckett. El artista trabaja contra un medio ya sobrecodificado, precario, casi diríamos con una percepción visceral de que está agotado, para exigirle más de lo que éste puede darle.

Polanco da cuenta, con gracia y profundidad de pensamiento, de la propuesta lihneana de una “poesía situada”, y establece la íntima relación de ésta con un entendimiento dolorido, audible en el texto de Lihn, del “poeta precario” y de su “lenguaje precario”. Esta triada es desarrollada y estudiada en profundidad en los cinco capítulos de este libro.

Es importante establecer que en este estudio cada capítulo es desplegado, con soporte visual o no, en relación con intertextos (escriturales o pictóricos) desde los que despegan las líneas vuelo o el hilado interpretativo que Polanco va actualizando en su lectura.

Así, en la introducción: “Señales de ruta”, Polanco levanta las señales que organizan las rutas interpretativas para que el lector/a pueda mejor seguirlas. En consecuencia, “Señales de ruta” se abre con un portal que contiene la conocida fotografía de Enrique Lihn de Luis Poirot. El retrato fotográfico pone en juego la problemática del autor – ¿en el texto emerge un retrato realista o un retrato distorsionado en el que se percibe otro Lihn? – que será estudiado en detalle en el capítulo II: “La fragilidad de *Diario de muerte*”.

En el capítulo I: “La isla de los muertos”, Polanco continúa la tarea hermenéutica citando intertextualmente el cuadro de Arnold Böcklin del mismo nombre, y asociándolo a *Diario de muerte* de Lihn, publicado en forma póstuma. En este capítulo Polanco procede a la interpretación de la obra de Lihn a partir de su concepto de “poesía situada”, la que está íntimamente ligada, nos enseña Polanco, al motivo del viaje. La imagen de la barca de “La isla de los muertos” de Böcklin funcionaría como una metáfora de la práctica poética de Lihn puesto que toda ella emergería del desplazamiento del poeta por el mundo de la experiencia. La pertinencia de la pintura de Böcklin ayuda a entender *Diario de muerte* como cierre del viaje y clausura de la vida del poeta. ¿Pero a qué lleva esta experiencia del viaje? A la vivencia de estar bajo “pena de extrañamiento” en todas partes, de una pertenencia que no elimina la agitación visceral de, por ser un intelectual latinoamericano, afirma Polanco, no recibir la paz que da la identificación total. Esta inquietud, este temblor, de estar en casa pero bajo “pena de extrañamiento”, o, en términos más concretos, de estar en un exilio permanente, aún en la propia palabra, la propia lengua, puesto que la palabra es tan precaria como el poeta. La práctica poética, en consecuencia, no aquietaría esta inquietud, este dolor de estar siempre amenazado por el desarraigo, por la falta de origen, por la falta de suelo, por la falta de dioses o certezas.

Esta es una práctica poética que, como bien nos enseña Polanco, explora este universo inaugurado por la caída de todas las certezas o esencias. Aquí no hay dioses. La palabra tampoco nos asegura nada, ni un suelo semántico, ni un diálogo, ni nada. La palabra es el instrumento de esta exploración de estos universos sin fondo ni suelo. Es en el retorno al autor donde encontraremos una suerte de continuidad que de otra manera no existiría, aunque sea una continuidad no de lo mismo, sino de un algo que esa equívoca palabra no puede dar cuenta cabalmente, la figura de un autor que sólo emerge y se percibe en su distorsión.

En el capítulo II: “La fragilidad de *Diario de muerte*”, Polanco retoma la problemática del autor para trabajarla ahora en profundidad. La tesis de trabajo de este capítulo afirma con consistencia que *Diario de muerte* es una escritura testimonial ya que, continúa Polanco, “(e)sta poesía se escribe entre la escisión y el vínculo, pues el concepto de autor se resiste a un

distanciamiento cabal de sus poemas, impidiendo la completa autonomía que prescindía de quien los escribió” (p. 38). Para probar su tesis Polanco da un largo rodeo acerca del estado de la cuestión autorial en la teorización actual, rodeo pertinente que aclara con precisión su lectura del problema en Lihn, y, nos aclara el rol que la “poesía situada” juega al replantear la relación obra-autor. *Diario de muerte* emerge, en consecuencia, como la inscripción final del poeta ante el umbral, da testimonio de este acercamiento ineludible. Su trabajo emerge como la obra de un mercenario, como en otro contexto ha dicho Mauricio Wacquez, de la experiencia.

En el capítulo III: “Isabel Rawsthorne”, Polanco continúa la tarea hermenéutica citando intertextualmente el retrato en tríptico de “Isabel Rawsthorne” del pintor irlandés Francis Bacon para desarrollar la tesis de que en la práctica poética de Lihn la autobiografía no responde a un realismo puro, sino a la distorsión resultante de la lucha contra las imperfecciones e imposibilidades del lenguaje de este “horroroso Chile”. De allí el carácter “fragilizado”, como le llama Polanco, tanto de la obra como del autor. La experiencia, al pasar por el autor y el lenguaje resulta distorsionada. No hay transparencia, no hay identidad; el lenguaje cambia la figura, la distorsiona, como en las pinturas de Bacon, engendrando un retrato distorsionado en el que, a pesar de la distorsión misma, reconocemos el retrato del autor, una especie de retrato cruzado por líneas de fuerza, de dolor, de hendiduras, de heridas, de las huellas que va dejando la experiencia y el imposible deseo, en los textos en que se va tejiendo la singularidad irreductible del autor. No hay posesión. No hay reducción.

En el capítulo IV: “Esperando a Godot”, Polanco inicia su lectura trayendo al tejido la obra de Becket, para indicar que la espera a que hace referencia este texto debe entenderse como una espera en tensión, un aguardar que algo o alguien le de sentido, coherencia, una valencia sólida, a las palabras que hacen emerger la experiencia. Para Polanco esta espera tensional, “entendida como un aguardar activo”, sería la “gran metáfora del poeta precario”, ya que éste desconfía del lenguaje mismo, “y, por otro, requiere de él para sentirse de algún modo vivo” (pp. 128-129). Es aquí justamente cuando el poeta precario emerge como un poeta que refunfuña, discute, maldice, vomita, desfonda el aparente carácter luminoso del lenguaje para luchar contra la negatividad intrínseca a éste y no dejar de devenir poeta, es decir, trabajador de la palabra. Trabajo contra el enmudecimiento y el silencio que permea al lenguaje. El trabajo del poeta, en consecuencia, es un trabajo afirmativo para no quedarse mudo, es un trabajo con esa zona muda desde la que todo universo significante se levanta: a saber, lo innumerable. En esta concepción de la práctica poética no hay cabida para una visión del poeta como vate, es decir, como ser luminoso, camino y futuro. Esta tensión es la que constituye el quehacer poético de Lihn: duda y afirmación, paradoja que constituye la tensión a que hacía mención antes.

Duda, ya que el lenguaje no da cuenta de la totalidad de la experiencia, y, por ende, es incapaz de dar un sostén sólido al universo en el que vivimos; afirmación, ya que el poeta, en toda su precariedad, resiste el silencio, fuerza esa zona muda a desplazarse un poco más allá, de tal manera que esta práctica poética es una lucha permanente contra el silencio que todo lo cubre. Lucha perdida sin duda, sin embargo, lucha al fin que define la situación y la experiencia del poeta.

En el capítulo V: “La zona muda”, Polanco, haciendo un acopio de citas de otros autores que han sentido y trabajado visceralmente el enmudecimiento de tal manera de tematizarlo y convertirlo en el eje en torno al que gira su quehacer poético: Nietzsche, Celan, Eliot, Artaud, Martínez, Roa Vial. Zona muda que surge de la imposibilidad de dar cuenta de la situación puesto que el lenguaje es incapaz de ser un puro reflejo, ya que el signo ha devenido opaco, se ha interpuesto entre el hablante y su experiencia, el hablante y su situación. No hay, en consecuencia, retrato fiel; sino distorsión. No hay realismo sin transposición y superposición de diferentes momentos del viaje. No hay visión directa del rostro, sino torsión, al modo de los retratos de Francis Bacon. No hay encuentro y revelación sino una espera tensional, en lucha con el lenguaje, contra el lenguaje, en el lenguaje, amándolo, torciéndolo, quebrándolo, forzándolo hasta donde den las fuerzas para lograr ese imposible: hacer que la relación entre lenguaje y situación sea mínima. Deseo de la distancia cero, como Artaud ya lo dijo, ya que el lenguaje es la herramienta en la que se vive y despliega la vida, y en esto fue visceralmente luminoso Enrique Lihn. Como señala Polanco parafraseando a Celan: “el poeta agradece el deterioro”.

En esta breve reseña de este hermoso trabajo de Jorge Polanco Salinas he querido dar cuenta, por razones de espacio, de sólo algunos pocos aspectos levantados en su argumento. La tarea interpretativa de Polanco va recursivamente agregando nuevos elementos a su demostración como un espiral que va dando forma, poco a poco, a una figura compleja. Espero que este hermoso estudio sea utilizado con profusión en el estudio de la obra de Enrique Lihn. Es un estudio importante para reconsiderar la obra de este escritor dentro de la literatura chilena y latinoamericana, y, por qué no decirlo, mundial, para estudiar el lugar de Lihn entre sus pares. Porque Lihn debe ser leído desde sus pares. Su riqueza se ensancha cuando lo sacamos de lo chileno y ensanchamos las dimensiones de su diálogo con otros textos que también han resistido o cuestionado estas limitaciones del lenguaje confrontadas por Lihn en la herida de su lengua.

Sergio Holas Véliz

University of Queensland, Australia

LA VIRTUD DE DIOTIMA

Patricia Guzmán. *Con el ala alta. Poesía (1987-2003)*. Mérida, Ediciones El otro, el mismo, 2004.

*A cada paso mío se derrama la copa
(Con una mano me sostengo el corazón
Con la otra limpio los labios de quienes me aman)*

Patricia Guzmán

El texto con el que Luis Alberto Crespo prologa la obra reunida bajo el título *Con el ala alta* (Ediciones El otro, el mismo), de la poeta Patricia Guzmán, desentraña, con lucidez y elocuencia, la naturaleza metafísica de esta escritura que deja al descubierto el lado más divino de lo humano, este «idioma de rama desnuda», este «decir antiguo», como observa Crespo.

Tal vez por el epígrafe que abre una de las secciones, *Canto de oficio*, o la atmósfera de liturgia de *La Boda*, podría decirse que la poeta emite su voz al modo místico de San Juan de la Cruz, o que se eleva a un plano visionario y epifánico como Sor Juana Inés. Pero, a medida que avanzan los versos – corporales, viscerales, aporéticos –, es sólo su singular voz la que se oye, sin apelar a la glosa alegórica de San Juan, ni padecer el pecado que atormentara a Sor Juana en el devaneo de sus endechas.

Es un ritual devastador el de Guzmán, donde el diálogo con el Esposo, con el Ángel, con el Pájaro, con su Otro remite al lector a la oscuridad de lo sagrado, a la *hubris* de la poesía, dejando un sedimento ético con su liturgia perturbadora. *Canto de oficio, La Boda...*, desde los propios títulos hay un tenor de sacramento, de servicio espiritual, de celebración penitente y redentora. En su obra se exhibe sin pudores ese carácter sagrado que ha observado el poeta Jorge Arbeleche en la poesía, ubicándola entre la inteligencia y la gracia, entre *el principio ético y el principio del misterio*.

Patricia Guzmán ha creado un mundo autárquico, de leyes propias, donde la levedad del ser propicia la existencia de inéditas categorías de lo real: *He pasado toda la noche debajo de los pájaros / Voy a colocarle una*

piedra en la boca a cada muerto / (Para que no olviden el peso de vivir). Hay un presente pleno y un jardín oferente pero, a la vez, el escenario lírico es atópico y acrónico, no hay espacio ni tiempo que impongan sus vanos y empobrecidos cálculos terrenales: la escritura nace en una dimensión fenoménica, en el cruce de la herida con el lenguaje, entre la corporalidad sufriente y el ritual de un gozoso registro – escrito: *Agobiada por la fe, debo hablar de amor*.

No hay una escritura confesional, porque ésta posiblemente siempre se realiza en un plano real, empírico y hasta racional. Hay una experiencia de éxtasis, tan religioso como pagano (*Me sangra la boca cuando miro al cielo / Clara la sangre en lo alto de la llama*), una pasión corporal que, como en Blake o en Hölderlin – pero sin la traza de lo siniestro –, se desarrolla entre la realidad y el ensueño, y acciona algo entre delicioso y oscuro: *¿Serán estos delirios, delicias de Santo?* Si hay una delicia en ese ritual (*Me importa el conflicto de lo bello / No debo manchar la perfección / No debo manchar la gracia divina*); y una asunción de lo eterno (*Hay algo en mí que no ha terminado de nacer*), y a la vez de lo fallido: *Los ojos de amar no sé dónde los puse [...] Todo sigue oculto aunque lo vea*.

En una era de cuestionamientos de género y de la consideración de lo femenino en la escritura como categoría ideológica, *El Poema del Esposo* es, desde el propio título, estremecedor: es una altísima escritura amoratoria en la que se desecha todo prejuicio contra una práctica de adoración. Guzmán sabe que el pensamiento es tan profundo como la virtud amoratoria, y, con la melopea de sus versos – esa «voz oracular», «de sacerdotiza y oferente», como dice Crespo –, la poeta se aparece como Diotima enseñando a Sócrates la naturaleza del amor. Lo propicio, lo bello, la donación, la gracia, la gloria, la sabiduría, la prudencia ingresan a su protocolo poético, como una mayéutica del amor proferida por la preceptora de un gineceo antiguo, pero en la voz de una actualizada Diotima. Se expone una noética del amor, del mismo modo que del atributo de la herida. Amor y herida son los abrevaderos de la poesía de Patricia Guzmán.

Escritura órfica, como el canto al pájaro, al jardín y a la copa vacía de Rilke – correspondencia, junto a Blake que se señala desde el prólogo –, la poesía de Guzmán tiene la gracia del epigrama y la profecía, y el efecto encantatorio del rezo: *si es ángel vive en el árbol / Si es ángel está nervioso / Se le cae mi cuerpo de las manos / Pájaro pon más blanco en lo blanco más aire en el aire / Coloca pájaros en los floreros*. Es un canto claro, aunque dé «de sí», *lo oscuro*; ella sobrevive al desastre, aun abatida algún instante como Ofelia (*Debajo de mí / nada se mueve*); y llega alto el eco de su canto, aunque afirme que hay un lado sordo del cielo.

La herida del ángel (segunda parte de *Canto de oficio*) es un impresionante canto espiritual. Y aunque señale la distancia con el ángel (*El ángel me dio su espada para que le golpeará las alas / El ángel me come el pecho*), la

herida es joya roja sobre la propia piel de la poeta: *El vértigo soy yo* – la beatitud es suya –, ella es la *sola flor de tramo duro*. El ángel es el pájaro que es la copa que es la flor que es la poeta. De uno al otro hiende la espada su reluciente filo; y a todos les saca el ala que llevan oculta. La palabra es una espada transverberante.

Su palabra es performativa porque es un acto de fe en el lenguaje: *Si le hablo / pierde la cara, (...) sé que a la voz se la llama con la mano*. Su escritura da forma a la idea lesionada, al rastro de un interior profanado, a la memoria de la cicatriz, al agua curativa del pensamiento.

En el íntimo reducto de un libro luminoso, Diotima enseña la virtud de la herida.

Mariella Nigro

UN EPITAFIO DE LO COTIDIANO

***Duelo por Miguel Pruneda*, de David Toscana. México, Editorial Plaza y Janés. 2002. Edición argentina: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.**

“Hace muchos años a Miguel Pruneda le divertía visitar el cementerio”, así comienza la novela de David Toscana *Duelo por Miguel Pruneda*, relato de cementerios y muertes en el cual el duelo, como eje temático, articula múltiples procesos significativos.

Cuando era niño, Miguel Pruneda recorría el cementerio de Monterrey, en bicicleta, con su amigo Faustino, leyendo las lápidas y construyendo en su fantasía las vidas que habían inspirado esas inscripciones. Por eso, cuando se entera de que será honrado con un homenaje por sus treinta años de servicio en la oficina, “con el peso de las palmadas de su jefe en la espalda”, vuelve al lugar, donde recorre las tumbas y panteones y lee las lápidas, entre ellas la que contiene su propio nombre – el de su padre – en el panteón familiar. La muerte en su materialidad concreta, de estos en descomposición y huesos que ya no conservan ni siquiera su color original, se constituye en eje temático de la novela. Sin embargo, la presencia de la muerte trasciende el espacio del cementerio y se instala en el ámbito de lo cotidiano, a través del cadáver de don José Videgaray, el vecino a quien Miguel, su mujer y sus amigos deciden cumplir su última voluntad de no ser enterrado y permanecer en su departamento.

La narración se desplaza entre el presente del protagonista y sus recuerdos de la infancia, a través de un relato donde se alternan las voces del narrador y de los personajes, para componer un duelo que expande su significado: duelo por el muerto de cuerpo presente, don José Videgaray; por los muertos evocados, como los pasajeros de un avión que se estrelló contra el cerro del Fraile, la hija perdida de su vecina o el niño Emigdio Sáenz; y los muertos imaginarios, como Irenita, construida por la fantasía del protagonista, a partir de una bolsa con huesos “incompletos” que encuentra en un panteón abandonado. Pero en el espacio de esas muertes materiales, por sobre la descomposición física de los cuerpos, se va inscribiendo “el duelo por Miguel Pruneda”, como develación del verdadero

sentido de su vida, cuyo resultado más que un homenaje demanda un epitafio. No es casual que el cuaderno de notas donde Hugo, empleado de la empresa, debe escribir los datos para el discurso en su honor, permanezca casi vacío hasta el final de la novela; mientras que en el diario se publica una extensa nota con la descripción de su muerte, redactada por su amigo de la infancia, adelantando una muerte física que ya se ha concretado en el plano de la experiencia vital.

Porque Miguel Pruneda, al saber de su homenaje, toma conciencia de su derrota: “Apenas ahora le caía el peso de saberse vencido...”. Su vida es la manifestación del fracaso de las ilusiones, del deseo que no se cumple por falta de voluntad, de esa muerte en vida característica de muchos personajes de Onetti, que va carcomiendo lenta pero inexorablemente la existencia.

Por otra parte, la visión de la muerte que presenta el relato de David Toscana desmorona toda la tradición religiosa y cultural occidental. Los ritos que se realizan, como el simulacro de velorio que se organiza en la casa del muerto, desmontan la significación de las ceremonias tradicionales de la sociedad mexicana, mediante un proceso de parodización que lleva su sentido hasta el ridículo, con el cadáver vestido de torero y sumergido en un formol insuficiente para detener el proceso de descomposición. De este modo se desarrolla una imitación del ritual cristiano, en el cual solamente Estela, la mujer de Miguel, reza conscientemente, mientras “los demás emitían murmullos, sin siquiera llevar la oración en la mente” y “Miguel no pensaba en el alma de José Videgaray, sino en su sexo en ruinas, su esfínteres dispuestos a aflojarse si alguien osaba mover el cuerpo, anden, cabrones, nomás tóquenme y los meo; también pensaba en Mónica, en que era una muchacha deliciosa”. Es una muerte desacralizada, sin Dios ni dioses (“con óleos o sin óleos, con misa o sin misa, don José ya está donde debe estar”) que desenmascara y pone al descubierto el esqueleto de la realidad.

Pero *Duelo por Miguel Pruneda* es también la representación de una ciudad que desaparece lentamente, y cuyos restos se buscan entre las luces y los relucientes edificios productos del progreso. Miguel intenta exhumar las ruinas del Monterrey de su infancia en un intento vano por rescatar algunos huesos que, como los restos hallados en una bolsa plástica en el cementerio, le permitan componer un esqueleto, aunque sea incompleto, de la ciudad perdida.

La ciudad como espacio de la memoria opera también como disparador para la revisión histórica. La vida del anciano, reconstruida a través de sus escritos y del relato de Horacio, su amigo de confianza, se constituye en punto de apoyo para una mirada crítica sobre la historia y un juicio póstumo a quienes tuvieron la responsabilidad de construirla. La espada que cuelga en la pared del departamento de José Videgaray y la frase que le sirve de epígrafe, escrita el 21 de abril de 1956, representan metafóricamente una

concepción heroica: “Con ésta se ha derramado sangre noble y sangre ruin”. Sangre noble del toro que mató en el ruedo y sangre ruin del “gringo” a quien sacrificó para cobrar en él la cuota por la derrota sufrida durante el sitio de la ciudad, un siglo atrás. La narración esboza una concepción de lo heroico que se va construyendo y deconstruyendo a partir del legado ideológico de don José, recordado por Horacio: “lo único que puede convertirlo a uno en héroe es un arma bien utilizada, sea fusil, espada, puñal o puño; (...); pero esta ciudad premia la acumulación, no las agallas”. Revisión crítica, formulación de un concepto de lo heroico que se revela con toda su carga de ambigüedad, ante la posibilidad de considerar el acto de don José propio de “un hijo de puta” o “un héroe”: “todo depende de cómo se lea la historia”.

A lo largo del relato, entre todos estos duelos reales, recordados y contruidos a partir de la imaginación del protagonista, entre los hilos de la historia narrada, se entretiene el duelo que Miguel Pruneda elabora de sí mismo y de su vida que agoniza en el sinsentido y la impotencia. Vida que no difiere mucho de la del “esperpento” discapacitado que cuida el cementerio y con el cual se establece un juego especular y sórdido, que tematiza la experiencia límite de tocar fondo en un intento fallido por escapar de la nada.

La necesidad de la vivencia del extremo dolor – más psicológico que físico – para experimentar el límite con la muerte se manifiesta a través de diversas prácticas. Por ejemplo, aquella a la cual lo somete su amigo Faustino al apretarle el tórax en un abrazo mortal que lo lleva hasta el desvanecimiento y la conciencia de la proximidad del fin, para devolverlo al mundo con una sensación de gozo incomparable. De manera paralela, Miguel intenta hacer lo mismo con su esposa, dejando en manos del discapacitado del cementerio y su presencia mutilada y maloliente la tarea que él mismo es incapaz de realizar: la degradación del cuerpo como modo de sumergirse en la nada para despertar a una existencia diferente.

Con respecto a la figura femenina, representada en su esposa, Toscana continúa con la elaboración de tipos femeninos pasivos y cuyo protagonismo depende de su relación con las figuras masculinas. Estela, la mujer de Miguel, sólo se ocupa, aparentemente, de cocinar e higienizar el ambiente con líquidos que huelen a aromatizantes artificiales, acompañando las decisiones de su esposo con un consentimiento basado más en la necesidad de conservar un orden que en la convicción. La suya es una relación construida sobre la base de una tragedia – se conocen cuando los padres de ambos mueren en un accidente de tránsito ocasionado por la imprudencia del padre de Estela – y se caracteriza por la imposibilidad de comunicación. Los años de convivencia no resultan suficientes para establecer un vínculo más auténtico, que hubiera puesto en boca de su mujer la frase que pronuncia el cuidador del cementerio: “Te entiendo”.

Miguel Pruneda sobrevive muriendo, prolongando el encuentro con “la mujer del velo” – representación diegética de la muerte – a través de una actitud que intenta quebrar el orden sin llegar a hacerlo nunca. *Dum tacet clamat* (“aunque en silencio, clama”), la expresión latina inscrita en las lápidas de los afiliados al sindicato de madereros *Woodmen of the World* y a la cual Miguel le atribuye diversos significados, sintetiza una concepción de la muerte: la posibilidad de pervivencia, la “vida eterna” que promete la religión cristiana. Sin embargo, el hecho de que la inscripción funcione en cierto sentido como *slogan* del Sindicato, como su marca de identificación, desacraliza y trivializa el significado. La existencia de Miguel Pruneda, metonimia del hombre urbano de estos tiempos, podría resumirse a través de una deconstrucción del significado de esta frase: en silencio, clama, clama por la posibilidad de transformación de un estado banal y pasivo; sin embargo, permanece en el silencio, sin atreverse a realizar un acto que justifique y dé sentido a su existencia. Ni abandona a su mujer, ni deja su trabajo, ni se lanza a la loca carrera en bicicleta hasta estrellarse contra un automóvil gritando “Micaela”, como sucede en su muerte ficcional construida por el artículo del periódico.

Duelo por Miguel Pruneda instala una voz narrativa que quiebra el silencio a través de la proclamación de una denuncia contra la existencia cotidiana urbana y la celebración de una muerte. Una muerte en la cual el alma, en lugar del prometido ascenso a los cielos, desciende al infierno con un homenaje que representa la consagración de una vida carcomida por los gusanos del tedio, de la frustración y de la ausencia de voluntad.

David Toscana pertenece a la joven generación de escritores mexicanos. Nacido en Monterrey en 1961. Ha publicado varias novelas, entre ellas *Las bicicletas*, *Santa María del circo* y *Estación Tula* y el libro de relatos *Historias de Lontananza*, que evidencian sus cualidades de narrador y su capacidad para la construcción de historias que ponen en cuestión algunas de las problemáticas más relevantes de estos tiempos.

Liliana E. Tozzi

COLABORADORES

ROBERTO ALIFANO: Escritor argentino y director de la revista *Proa*. Secretario y colaborador de Jorge Luis Borges, dialogó con él durante diez años sobre su obra y sus lecturas. Ofrecemos aquí algunos de sus poemas inéditos.

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ: Escritora venezolana. Ha publicado varios libros de poesía, entre ellos destacan *Cuerpo* (1986), *Ca(z)a* (1990), e *Inmóvil* (1996). Es profesora de literatura latinoamericana en Miami University, Oxford, Ohio.

HERNÁN ARIAS: (Córdoba, Argentina). Profesor de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado el libro de relatos. *Los invitados*, Alción Editora, 2004; *La sed*, novela, primer premio en el concurso de novelas "Letras de Córdoba 2004, Daniel Moyano", traducida al portugués y publicada en el 2005 por Ferreyra Editor. También en 2005 obtuvo el primer premio en el concurso "Estímulo a Jóvenes Creadores", organizado por la Agencia Córdoba Cultura, con el relato "*Imagina*" de Editorial Norma. Actualmente trabaja como colaborador en los diarios *Perfil* y *La voz del interior*.

GLAUCE BALDOVIN: Poeta argentina. (Córdoba, 1928). En 1972 recibió el Premio Casa de las Américas por su libro de poemas *La militancia*. De su fecunda obra poética se publicaron *Poemas (Libro de Lucia, El fuego y El combatiente)*. Alción 1987, y a partir de entonces siempre en Ediciones Argos, *El libro de la soledad* (1989), *De los poetas* (1991), *Libro del amor* (1993), *Con los gatos el silencio* (1994), *Libro de la soledad nuestra casa en el Tercer Mundo* (1995), *Poemas crueles* (1996), *Libro de María/Libro de Isidro* (1997), *Yo Seclaud* (1999). Mucha de su obra permanece inédita. Uno de sus hijos fue secuestrado y muerto por la dictadura. Con una obra polémica, de estética arriesgada y fuerte contenido social, Glauce Baldovin se diferenció notablemente de antecesoras y contemporáneas y marcó de un modo liminar la poesía de Córdoba.

ALBERTO BLANCO: Poeta mexicano. Tiene publicados doce libros de poesía en México y uno en los EEUU. Recibió el premio "Carlos Pellicer de Poesía" de Instituto Nacional de Bellas Artes por su libro *Cromos* en 1988.

GINA CANEPA: Crítica literaria chilena. Ha publicado ensayos críticos sobre cultura popular chilena, literatura chilena, argentina y uruguaya del exilio y crítica literaria feminista. Actualmente enseña literatura hispanoamericana en Connecticut College y como lectora especial en Providence College.

JORGE CARRIÓN: (Tarragona, 1976). Es escritor y responsable de las crónicas de viaje de *Lateral*. Ha escrito para algunos de los medios más prestigiosos de expresión castellana (*Letras libres, Culturas, Travesías, The Barcelona Review*). Ha sido incluido recientemente en la antología *Extra-mares* (Jorale, México, 2004).

JUAN GUSTAVO COBO BORDA: (Bogotá, 1948). Poeta y ensayista. Fue director durante una década (1973-1983) de la revista *ECO* de Bogotá. Ha ocupado cargos diplomáticos en Buenos Aires y Madrid y ha sido embajador en Grecia. Miembro de número de la Academia Colombiana de la Lengua, desde 1993, y correspondiente de la Española. Ha sido jurado tres veces del premio Juan Rulfo, de Guadalajara, México, de Rómulo Gallegos (Caracas), del Reina Sofía de poesía Iberoamericana (Madrid) y del Neustad, Universidad de Oklahoma, USA.

LINDA CRAWFORD: (Estados Unidos). Profesora e investigadora de literatura hispánica. Actualmente es profesora en Salve Regina University, Newport, Rhode Island.

FRANCISCO JOSÉ CRUZ: Escritor español. Actualmente está preparando una antología de los versos de Pedro Lastra que se publicará en Carmona (Sevilla).

HEDY HABRA: Profesora e investigadora. Dicta cursos de lengua española en Western Michigan University. Ha publicado artículos sobre numerosos autores españoles e hispanoamericanos, entre ellos, Mario Vargas Llosa, a quien ha dedicado varios estudios críticos.

P. ERIC HENAGER: Es profesor de Español y Literaturas Hispanoamericanas en Rhodes College en Memphis, Tennessee. Ha publicado trabajos sobre Cristina Peri Rossi, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Actualmente investiga acerca de representaciones literarias de la cultura popular.

CARLOS HERNÁN SOSA: Profesor e investigador argentino. Se especializa en literatura argentina del siglo XX en la Universidad Nacional de Salta.

ALAIN LAWO-SUKAM: Profesor e investigador de literatura hispanoamericana de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Se especializa en "El Cono sur" en general y las obras de Eugenio Cambaceres en particular.

JOSÉ MIGUEL LEMUS: Es candidato al doctorado en Literatura en la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Su interés profesional abarca el estudio y recopilación de la Historia Oral en español en los Estados Unidos y las conexiones entre la literatura española y mexicana desde el enfoque Transatlántico.

FERNANDO LÓPEZ: Novelista y cuentista argentino. Sus novelas *El mejor enemigo*, Ed. El Cid, Buenos Aires, 1984; *Arde aún sobre los años*, Casa de las Américas, Cuba 1985; *Odisea del cangrejo*, Planeta, Buenos Aires, 2005; ganaron los siguientes premios; Premio Latinoamericano de Narrativa Colima, México, 1984, Premio Casa de las Américas 1985, Cuba, y Primer finalista del Premio Planeta Argentina 2004. Sus colecciones de cuentos incluyen *El ganso parlante*, 1987, Sudamericana, Buenos Aires; *La noche de Santa Ana*, 1992, Lerner, Cuba; *Duendes al alba*, 1995, Alción, Cuba. Su última novela se titula *Bilis negra*, El copista, Cuba 2005. Tiene otros cuentos publicados en antologías, diarios y revistas de Argentina, Suecia, Cuba y México.

EDGAR MONTIEL: Economista y filósofo, ensayista. Autor de *El humanismo americano* (FCE, 2001) y *Hacia una mundialización humanista* (UNESCO, 2003). Chief, Section Culture and Development, Division of Cultural Policies and Intercultural Dialogue UNESCO, Paris, France.

ROSSANA NOFAL: Es investigadora del CONICET y profesora de la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha publicado los libros *La imaginación histórica en la colonia. Carlos de Sigüenza y Góngora revolucionarios del sur* (UNT-IIELA, 2002). Actualmente se encuentra llevando adelante una investigación sobre las memorias de la represión e imaginarios postdictatoriales en Argentina. Sus trabajos sobre el género testimonio y su vinculación con la literatura y con la historia fueron publicados en revistas del país y el exterior.

BUSTRIAZO ORTIZ: Santa Rosa, La Pampa (Argentina, 1929). Autodidacta. Su actividad de radiotelegrafista lo llevó a recorrer y conocer la mayor parte del Territorio de la Pampa Central. Durante muchos años fue corrector y linotipista del diario *La Arena*. Sus poemas han sido musicalizados por los artistas pampeanos. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Los Poemas Puelches/Quetrales* y *Cantos del Añorante*, (Ediciones La arena), 1991, ambos libros editados en conjunto; *Libro del Ghenpin* (Cámara de diputados de La Pampa, 2004); *Unca Bermeja y otros poemas* (Intemperie Ediciones, Santiago de Chile, 2006). Tiene escritos entre 70 y 80 textos, la mayoría de ellos permanecen aún inéditos. Su obra fue declarada de interés provincial y Patrimonio Cultural de la Provincia. Ha sido publicado en numerosas revistas literarias. Aguarda su edición la antología *Herejía bermeja*, preparada por el poeta Cristian Aliaga.

JOSÉ IGNACIO PADILLA: Es candidato al doctorado en literatura hispánica en Princeton University. Actualmente está terminando su tesis titulada "Lenguaje e imagen en la obra plástica y poética de Jorge Eduardo Eielson".

CARMEN PERILLI: Es profesora e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

SERGIO PITOL: Puebla, México, 1933). Escritor, profesor, traductor, diplomático. Premio Cervantes de Literatura 2005. Considerado por los críticos un maestro en el género del cuento, las memorias y la poesía. Entre sus obras más conocidas figuran *El arte de la fuga* (1996), *Pasión por la trama* (1998), *Todo está en todas las cosas* (2000), *El viaje* (2000), y *El mago de Viena* (2005).

RODOLFO PRIVITERA: (Córdoba, Argentina). Es profesor de literatura y autor de varios libros de poesía, entre los cuales se encuentran *Hechos simples*, *Visita cotidiana*, *Noche única*, *Revés de palabras*, *Viajes y reconocimientos*, *Velos y texturas*, *Cosas y otras menudencias*, *Lugares nómadas*, *En el límite*; de cuentos *Desde otro lugar* y un ensayo sobre el Movimiento Poesía Buenos Aires.

ALESSANDRO ROCCO: Profesor e investigador de literaturas hispánicas en la Universidad de Nápoles, L'Orientale, Departamento de Estudios Americanos, Culturales y Lingüísticos. Ha publicado varios artículos sobre cine latinoamericano.

JUAN ARMANDO ROJAS: (Ciudad Juárez, Chihuahua, México). Profesor e investigador de literatura hispánica en Ohio Wesleyan University. Ha publicado dos libros de poesía, *Río vertebral* (Chihuahua Up, 2002) y *Lluvia de lunas* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1999). Sus ensayos, poemas y cuentos se han publicado en revistas literarias de México, Estados Unidos y España.

JESÚS SALAS-ELORZA: Profesor e investigador de literatura hispanoamericana en Bloomsburgh University, Pennsylvania. Es autor de cuentos y poesía en español, francés e inglés. Ha publicado el libro *La narrativa dialógica de Sergio Pitol*, Ediciones Inti, 1999.

ALEJANDRO SCHMIDT: (Villa María, Córdoba, Argentina, 1955). Tiene publicados 30 libros de poesía. Fue traducido al inglés, alemán e italiano. En los últimos veinte años dirigió revistas, editoriales y colecciones de poesía argentina contemporánea.

STEVE SLOAN: Profesor e investigador de la literatura latinoamericana en Texas Christian University. Se especializa en la literatura brasileña y la del Cono Sur de principios del siglo XX.

RAÚL VIDAL: (Salta, Argentina, 1959). Escritor y analista miembro de *École Lacanienne de Psychanalyse* (París). Además fue miembro de la Asociación de Cervantistas (Madrid) y de la Asociación Argentina de

Hispanistas. Comenzó a escribir narrativa durante la primera mitad de la década de los noventa. Su relato *El elegido* salió finalista en el certamen de cuento policial organizado por *La voz interior*, en 1999. Su primera novela, *Elogio de la ceniza*, fue editada por Alción Editora en 2004. Además ha presentado y publicado varios escritos ensayísticos en Argentina y México, uno de los cuales, *Contar al desaparecido*, fue galardonado con una mención honorífica en el Premio *Colección Archivos – Unesco de Ensayo Literario* – Concurso Internacional “Juan Rulfo”, 2002 – otorgado por Francia Internacional en el Instituto de México (París).

SAÚL YURKIEVICH: (Argentina, 1931, París, 2005). Ejerció con talento equiparable la poesía y la crítica (crítica literaria y crítica de arte). Como crítico, Yurkievich es un renombrado especialista en Cortázar, Neruda, Vallejo, Borges, Paz, y en las literaturas y artes de vanguardia. Asiduo colaborador de *Acción Poétique*, convive con la plana mayor de la actual poesía francesa. Jacques Roubaud, Florence Delay, Henri Deluy, Pierre Lartigue, Claude Esteban traducen sus textos al francés. En 1984, gana uno de los Pushcart Prizes otorgados a las mejores publicaciones en revistas literarias de lengua inglesa. En 1998 la Fundación Royaumont consagra a la poesía de Yurkievich uno de sus seminarios de traducción. Profesor de la Universidad de Paris-Vincennes desde su creación en 1969, ha enseñado en prestigiosas universidades de Europa y las Américas. Ha sido Mellon Professor de la Universidad de Pittsburgh, Tinker Professor de la Universidad de Chicago y professor visitante de Columbia, Harvard y John Hopkins. Desde la fundación de *Inti*, en 1974, ha sido colaborador asiduo y miembro del comité editorial. El texto que aquí publicamos lo presentó en la sesión “Diálogo sobre la literatura en el mundo hispánico a comienzos del siglo XXI,” Primer Congreso Internacional de Estudios Transatlánticos, “Geografías de Carlos Fuentes,” Brown University, 17-20 abril, 2002.

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Regular individual:	\$ 45.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$ 90.00 US
Extranjero:	\$100.00 US

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

.....

SUSCRIPCIÓN POR **AÑO(S)** \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,
P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111 / 2690
FAX: 401-865-1112
E-mail: rcarmo@providence.edu

VISÍTENOS EN EL INTERNET:
<http://www.revista-inti.com>

Nueva Critica Hispánica

Julio Ortega, Director

Hispanic Studies • Box 1961 • Brown University • Providence, RI 02912

E-mail: julio_ortega@brown.edu

Klaus Vervuert, Editor

(Editorial Iberoamericana, Madrid)

Consejo editorial

Angel Gómez Moreno (Universidad Complutense), Carmen Ruíz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), William Rowe (University of London), Juana Martínez (Universidad Complutense), Cecilia Colombi (University of California, Davis), Herrmann Herlinghaus (University of Pittsburgh), Flor Maria Rodríguez Arenas (Colorado State University), Carmen de Mora (Universidad de Sevilla), Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires), Rigoberto Lanz (Universidad Central de Venezuela), Alicia Llarena (Universidad de Las Palmas, Gran Canaria), Rocio Oviedo (Universidad Complutense), Roberto Hozven (Universidad Católica de Chile), Jordí Gracia (Universidad de Barcelona), Rafael Olea Franco (El Colegio de México)

Dedicada a la producción crítica hispanista a ambos lados del Atlántico, esta serie se propone:

1. Acoger prioritariamente a la nueva promoción de hispanistas, que a comienzos del siglo XXI hereda y renueva las tradiciones académicas y críticas, y empieza a forjar, gracias a su vocación dialógica, un horizonte disciplinario menos autoritario y más democrático;
2. Favorecer el espacio plural e inclusivo de trabajos que además de calidad analítica, documental y conceptual, demuestren voluntad innovadora y exploratoria;
3. Proponer una biblioteca del pensar literario actual, dedicada al ensayo reflexivo, las lenguas transfronterizas, los estudios interdisciplinarios y atlánticos, al debate y la interpretación donde una generación del relevo crítico despliegue su teoría y práctica de la lectura.

Se recibirán propuestas (10 págs. de descripción más la introducción o el primer capítulo del libro) a través de los miembros del Consejo editorial, o enviadas al Director de la serie.

