

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 75

Article 49

2012

***INTI* Número 75-76 (Primavera-Otoño 2012)**

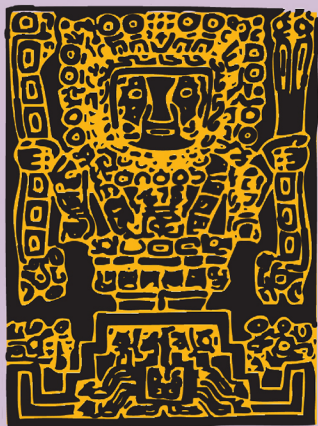
Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(April 2012) "*INTI* Número 75-76 (Primavera-Otoño 2012)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 49.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/49>

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

CARLOS FUENTES

Florence Olivier

Deborah Cohn

Crystal Chemris

Reindert Dhondt

Daniella Wittern Bush

Dulce María Zúñiga

Steven Boldy

Alira Ashvo-Muñoz

Heike Scharm

Julia Garner

Natalia Matta

Enrique E. Cortez

María Fernanda Lander

Pedro Ángel Palou

ESTUDIOS

Eugenia Houvenaghel

Nancy Fernández

Francisco Díaz De Castro

Vittoria Martinetto

Miguel Gomes

Katerina Seligmann

Anna Boccuti

Anthony L. Geist

Álvaro Salvador

VOCES DE VENEZUELA

Carlos Noguera

Antonio López Ortega

Marianne Díaz Hernández

Nela Ochoa

Elena Arellano

Alejandro Oliveros

Federico Vegas

Gabriel Payares

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 75-76

PRIMAVERA – OTOÑO 2012

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Rebeca Barriga Villanueva, *El Colegio de México*

Steven Boldy, *University of Cambridge*

Riccardo Campa, *IILA Istituto Italo-Latinoamericano, Roma*

Odette Casamayor-Cisneros, *University of Connecticut, Storrs*

Beatriz Colombi, *Universidad de Buenos Aires*

Adélaïde de Chatellus, *Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)*

Elena del Río Parra, *Georgia State University*

Patricia Espinosa H., *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

María Fernanda Lander, *Skidmore College*

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

María Rosa Lojo, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Vittoria Martinetto, *Università di Torino*

Juana Martínez, *Universidad Complutense de Madrid*

Lina Meruane, *New York University*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Mario Toral, *Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile*

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

Copyright © 2013 ***INTI***
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

I N T I
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

CARLOS FUENTES
POSTNACIONAL Y TRANSATLÁNTICO

VOCES DE VENEZUELA

EDITADO POR

JULIO ORTEGA
Brown University

ROGER B. CARMOSINO
Providence College

PATROCINADO POR
PROVIDENCE COLLEGE
PHILLIPS MEMORIAL LIBRARY
DIGITAL PUBLISHING SERVICES
Providence, Rhode Island, USA

NÚMERO 75-76

PRIMAVERA-OTOÑO 2012

ÍNDICE

CARLOS FUENTES POSTNACIONAL Y TRANSATLÁNTICO

JULIO ORTEGA: Noticia	3
DANIELLA WITTERN BUSH: Carlos Fuentes (1928-2012)	6
DEBORAH COHN: Carlos Fuentes: Fostering Latin American-U.S. Relations during the Boom	9
FLORENCE OLIVIER: La constancia de la historia	21
REINDERT DHONDT: Carlos Fuentes and the Modernity of the Baroque: A Reading of his Essays	31
CRYSTAL CHEMRIS: The Baroque and Carlos Fuente's <i>Zona sagrada</i>	46
STEVEN BOLDY: Narrador narrado: Vidas imaginarias en Fuentes: <i>Una familia lejana</i>	59
HEIKE SCHARM: No(n)-Place like Home: Postnational Narrative in Carlos Fuente's <i>Gringo viejo</i>	64
ALIRA ASHVO-MUÑOZ: <i>Aura</i> : Ontological Materiality of Existence and Fabulation	77
DULCE MARÍA ZÚÑIGA: <i>La muerte de Artemio Cruz</i> : entre deseo y nostalgia	87
JULIA GARNER: Alternative Structures of Time in Carlos Fuentes's <i>Cristóbal Nonato</i>	94
NATALIA MATTA: La reinención de la historia en <i>La campaña</i>	103
ENRIQUE E. CORTEZ: Cristobal Nonato: nombre, utopia y ficcion colombina.....	114
MARÍA FERNANDA LANDER: El buen morir de un gringo viejo	123
PEDRO ÁNGEL PALOU: Carlos Fuentes y sus Gringos	131

ESTUDIOS

EUGENIA HOUVENAGHEL: Alfonso Reyes frente al derrumbe de la vieja Europa (1939-45): América y la responsabilidad de “continuar la cultura”	139
NANCY FERNÁNDEZ: Tradición, política y género: Jorge Luis Borges. Las proyecciones del nombre propio: Bustos Domecq, Suarez Lynch	157
VITTORIA MARTINETTO: La vita irraggiungibile. Il tema del suicidio nei <i>Diarios</i> di Alejandra Pizarnik	168
ANNA BOCCUTI: César Bruto y Norberto Luis Romero: pactos humorísticos en la literatura argentina de los siglos XX-XXI	181
MIGUEL GOMES: Fuga, canon e indeterminación en la poesía de Marcelo Pellegrini	192
KATERINA SELIGMANN: Governing Readability, Or How to Read Césaire’s Cabrera	210
FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO: La condición del personaje: La escritura poética de Álvaro Salvador	224
ANTHONY L. GEIST: Suena una música por los callejones de la poesía de la experiencia	233
ÁLVARO SALVADOR: Fumando con mis muertos	240

NOTAS

CARLOS FUENTES: A Sofia Gandarias	251
SUSANA REISZ: Laudatio de Terry Eagleton en la Pontificia Universidad Católica del Perú	255
JULIEN ROGER: (D)escribir el viaje: <i>45 días y 30 marineros</i> , de Norah Lange	267
LINA MERUANE: Palabras encendidas en el huracán	277

VOCES DE VENEZUELA

CARLOS NOGUERA: Los cristales de la noche (Fragmento)	287
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Seis propuestas (narrativas) para el nuevo milenio	293
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Los árboles	301
FEDERICO VEGAS: Sobre el poder de las novelas	309
FEDERICO VEGAS: Tribilín Vegas al teléfono	319
ALEJANDRO OLIVEROS: Nuevos poemas del cuerpo	327
HELENA ARELLANO: Líneas de fuga	331
GABRIEL PAYARES: Réquiem en Buenos Aires	339
MARIANNE DÍAZ HERNÁNDEZ: 1 2 3 Hotel	343

ENTREVISTAS

VITTORIA MARTINETTO: Breve entrevista a Rodrigo Rey Rosa	355
AGUSTIN PRADO ALVARADO y ALONSO RABI DO CARMO: Palabra de Fuentes	360

RESEÑAS

MIGUEL GOMES: Gustavo Guerrero. <i>Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela. Literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad</i>	369
LIPI BENWAS SEN: José María Arguedas. <i>Qepa Wiñaq...Siempre. Literatura y antropología</i>	373
ÁLVARO SALVADOR: Eduardo Chirinos. <i>Mientras el lobo está</i>	377

BEATRIZ COLOMBI: Carlos García. <i>Discreta efusión.</i> <i>Alfonso Reyes-Jorge Luis Borges 1923-1959.</i> <i>Correspondencia y crónica de una amistad</i>	381
NANCY FERNÁNDEZ: Mario Cámara. <i>Cuerpos paganos.</i> <i>Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)</i>	385
VICTOR SANTANA: Joserra Ortiz. <i>Los días con Mona</i>	393
MINERVA REYNOSA: Sara Uribe y Marco Antonio Huerta. <i>Magnitud/e</i>	401
CARLOS YUSHIMITO: Rebecca Riger Tsurumi. <i>The Close Hand:</i> <i>Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature</i>	405
VICTOR RUIZ VELAZCO: Ezio Neyra. <i>Tsunami</i>	409
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	413
COLABORADORES	417

CARLOS FUENTES

POSTNACIONAL Y TRANSATLÁNTICO

NOTICIA

Julio Ortega
Brown University

Carlos Fuentes creía que la novela (que incluye el acto de narrar, el relato mismo y su lectura) debería despertar en el lector un horizonte no de expectativas sino de realización. La novela tendría que narrar desde el lector, cediéndole la voz narrativa. Ahora que empezamos a ver su obra con cierta perspectiva, pienso que Fuentes hizo de la lectura el eje de su fecunda visión del relato: le dio al acto de leer un carácter proteico; al lector, el papel desencadenante de una nueva versión de los hechos, más allá de los mismos. Concibió la narración como la materia dúctil de que estamos hechos. Y le dio al lector las tareas de constituir ese proceso libérrimo. No es casual que, a su muerte, nos haya dejado una vasta obra pero también varias novelas inacabadas y otras por escribirse, incluidas hace mucho en el plan de su “Edad del tiempo.” Sin paradoja, se puede afirmar que cada lector le añade un tomo a esa edad sin tiempo.

Por un lado, cada novela es distinta a la otra, ya que se trata de una estrategia desplegada por el acto de leer no la genealogía de lo pasado sino el proceso de lo venidero. Esa práctica de la novela de invención propone que la escritura es radicalmente poética, abierta y flexible. Por otro lado, ocurre que también el lector es siempre otro, y aun cuando relee es un distinto lector. Fuentes, se diría, se ha forjado ese lector: escribe para un lector que lee y relee el mismo libro siempre por primera vez. *Aura* es el mejor ejemplo: es una cámara oscura de la lectura misma. Lo que cambia no es el lenguaje en el tiempo (Borges) o el texto en su varia interpretación (García Márquez); lo que cambia es el lector.

No debe extrañarnos que en distintas épocas de nuestra biografía de lectores tengamos distintas relaciones con esta concepción de la novela. El lector

latinoamericano, dado el caso, reconoció su identidad primero en los debates del estado y la nación; luego, en la mezcla de todo signo y el mestizaje sincrético; después, en las opciones ideológicas y políticas. Pero a partir de la “Nueva novela latinoamericana” esas nociones identitarias son cuestionadas por las sagas narrativas que nos otorgan una identidad crítica, plural y transfronteriza. No en vano la novela, en manos de Fuentes, es un proceso de reescritura de las temporalidades de América en el mundo. Y, por ello, es un significante abierto que operamos, y también un modelo de habitar lugares donde “matematizar” y articular el porvenir. Pero no debe sorprendernos que algunos lectores puedan encontrar excesivas estas demandas; y que otros lectores incluso resistan el riesgo de las libertades en que zozobran nuestras seguridades y convicciones. Más ordinario es el caso del lector hecho al hábito de las representaciones estables, al rédito de ser ratificado por su lectura, provechosa y bien ganada.

Seguramente, Fuentes había heredado del gran modernismo internacional la fe en la novela como operativo de cifrar y descifrar la experiencia contemporánea. Pero, como se ha dicho, sus novelas mayores adelantan la estética del postmodernismo, la crítica de los “grandes relatos,” el escepticismo en las ideologías de verdad única, y la noción de la novela como palimpsesto de la historia. Instalado en la estética anticonservadora del cambio, esa Utopía americana de hacerlo todo de nuevo, Fuentes creía, o quería crear, en un lector capaz de trascender lo normativo, lo ya escrito por la “fortuna,” en pos de su identidad imaginaria, no esencial sino dialógica, forjada por la “voluntad” en el ejercicio de su libre albedrío; allí donde se forja el sujeto de las alteridades.

Tal vez Fuentes esperó demasiado de su lector. Quizá su proyecto postula un exceso de fe en la literatura en una época más bien dada al rédito de leer, a la inmediata ganancia verificable de saberes tangibles. Pero no inventó a sus precursores, no reordenó el Archivo; desencadenó otra lectura, postuló lectores venideros. Sus novelas más ambiciosas y universales son metanarrativas que anticipan el desarrollo de la “novela de invención” como la forma de una próxima modernidad trasatlántica y poscolonial, la de la comunidad de la lectura, ese otro proyecto de una humanidad compartida por la fe en la imaginación y la crítica del lenguaje.

Los trabajos sobre su obra aquí reunidos provienen, en buena parte, del coloquio “Carlos Fuentes Beyond Borders” (Brown University, 8-9 de octubre, 2012), organizado por el Proyecto Transatlántico de Brown como tributo a su fecundo trabajo.

CARLOS FUENTES (1928-2012)

Daniella Wittern Bush

Renowned Mexican novelist and public intellectual Carlos Fuentes died at his home in Mexico City on May 15, 2012, at the age of 83. A Brown University professor-at-large based out of the Department of Hispanic Studies since 1996, he had just been to campus in April to participate in the department's sixth Transatlantic Conference, "Transatlantic Poetics: Toward a Cross-Cultural Syntax."

Fuentes came to Brown every spring to teach classes, give public talks, participate in dialogues with other leading figures of the Hispanic world, and to contribute to the series of Transatlantic Conferences organized by Professor Julio Ortega and students from the Department of Hispanic Studies. He presented lectures within the departments of French Studies, Latin American Studies, and Literary Arts, while also partaking in a number of high-profile, international Brown events: he was part of former Brown President Vartan Gregorian's Dedication to Hispanic Studies; he participated in Brown's Transatlantic gathering in Madrid with then-Brown President Gordon Gee; and served as co-host, along with fellow Latin American author Gabriel García Márquez, to President Ruth Simmons for her Julio Cortázar invited lectureship at the Universidad de Guadalajara, Mexico. He received an honorary doctoral degree from Brown in 1995, when Professor Ortega was chair of the Department of Hispanic Studies—a department consistently recognized as one of the top in the country by the National Research Council.

Carlos Fuentes is the author of 50 books that cover the spectrum of genres, including novels, essays, plays, and anthologies. Best known throughout the Spanish-speaking world for what many call his masterpiece, *La muerte de Artemio Cruz* (*The Death of Artemio Cruz*, published in 1962), Fuentes

became well known within the United States for his 1985 novel *Gringo viejo* (*The Old Gringo*)—the first book by a Latin American novelist to become a best seller here. *The Old Gringo* was later made into a film starring Gregory Peck and Jane Fonda (1989). With Professor Ortega, Fuentes edited *The Picador Book of Latin American Short Stories* that was launched by Vintage Press in New York. Carlos Fuentes's collected works (*Obras reunidas*) are currently being published by the leading Mexican publisher, Fondo de Cultura Económica, and a group of graduate students from Brown's Department of Hispanic Studies has worked as editorial assistants on the production of the first five volumes of this series edited by Julio Ortega. For his writing, Fuentes has been the recipient of, among other prizes, the Premio Rómulo Gallegos (1977), the Premio Cervantes (1987), and the Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1994). Before joining Brown, he was a visiting professor at Harvard, Pennsylvania, Dartmouth, and Princeton universities.

CARLOS FUENTES: FOSTERING LATIN AMERICAN-U.S. RELATIONS DURING THE BOOM ¹

Deborah Cohn

Indiana University, Bloomington

Carlos Fuentes was an extremely influential figure in my intellectual development. His novels stimulated my interest in Spanish American literature, and his writings on William Faulkner inspired the work that became my dissertation and, ultimately, my first book. He was likewise a dominant figure in my research on the Mexican intelligentsia, and there is not a single chapter in my latest book, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, in which he does not play a determining role. Through Julio Ortega, I was fortunate to meet him at Brown as a graduate student and, later, talk to him about my most recent book project, and these interactions were formative for me. This essay focuses on Fuentes's roles as what José Donoso so aptly characterized as "el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta," and, more generally, as cultural ambassador for the Boom (49). Specifically, I examine two episodes in which Fuentes carried out this role while navigating the fraught political waters of Spanish American-U.S. relations in the decade following the Cuban Revolution.

"Ridiculous Rather Than Secure": Fuentes and the McCarran-Walter Act

My first case study centers on Fuentes's multiple brushes during the 1960s with Section 212(a)28 of the 1952 Immigration and Nationality Act, otherwise known as the McCarran-Walter Act, which denied U.S. visas on ideological grounds, that is, in effect, on the suspicion of Communist beliefs. The close encounters of Spanish American writers of notably different political stances—

including all of the region's Nobel Prize winners for literature except for Mistral, as well as Jorge Luis Borges and Ángel Rama, among many others—with the ideological exclusion clause began in the early 1950s, but became much more frequent, not surprisingly, in the years following the Cuban Revolution, which many of the Boom writers and their contemporaries supported. Fuentes's case, though, was unique in the sheer number of times that he was affected by the immigration blacklist, the publicity that his case received, and the political machinations to change the law that it inspired. His saga ultimately charted a path between a dock in Puerto Rico, the State Department, the Department of Justice, the floor of the U.S. Senate, and the *Congressional Record*, where Senator J.W. Fulbright himself asked to have the documentation of Fuentes's travails recorded for posterity.

While Fuentes visited the U.S. many times over the years, his troubles with McCarran-Walter seem to have begun, as Ortega has pointed out, after 1961, when he traveled to Havana as a delegate of the Congreso de Solidaridad con Cuba, and after he spoke out strongly against the United States at the Congreso de Intelectuales at the Universidad de Concepción in Chile in early 1962 (108). Soon after these incidents, Fuentes had his first run-in with the Act: in April of 1962, he was invited to participate in a televised debate on Latin American development and the Alliance for Progress with Richard Goodwin, President Kennedy's deputy assistant secretary of state for inter-American affairs. His visa application, however, was turned down days before the debate because, according to several sources, the State Department had learned that Fuentes might be a Communist and that he had supposedly consulted with Communist leaders in Mexico while preparing for the debate (Schwartz 46; Szulc).

This run-in turned Fuentes, in one critic's words, into "a martyr of the anti-establishment" (Rostagno 121). Over the next few years, Fuentes's visas were sometimes approved, sometimes denied, with no rhyme or reason; one was even pushed through behind the scenes by Robert Kennedy in his capacity as Attorney General (see Schwartz 47-49). The situation infuriated the writer. As he noted, "it is the application of the exclusionary [immigration] clause that endangers the Republic, mocks Democracy, demoralizes the true friends of the United States, and offers undeserved aces to the Soviet Union"—as well as alienating Latin American intellectuals from the United States ("McCarran-Walter Sadomasochism"). On those occasions when he did get visas, he was impressed by what he saw in the U.S., lending credence to immigration reform advocates who argued that an open door policy was key to offering foreign intellectuals a positive image of U.S.-style democracy.

Fuentes's difficulties with U.S. immigration policies reached a very public climax in February of 1969. When returning from Spain to Mexico, the boat in which Fuentes was traveling docked briefly in San Juan. When he tried to disembark, a U.S. immigration official found his name on the INS blacklist and tore up his landing card. As Fuentes later observed, "From the docks, I saw

land that is mine, part of Latin America, but an occupied land I cannot set foot on" (qtd. in Raymont, "Fulbright"). Fuentes returned to his cabin and wrote telegrams to his agent, his publisher, and Norman Mailer, who would soon be speaking to the PEN American Center, asking them to protest on his behalf. Mario Vargas Llosa, who was at this time visiting faculty at the University of Puerto Rico, had been waiting at the dock to meet his friend: he boarded, took the messages, and sent them to their final destinations (Fuentes, "Lecture" 59).

The event triggered a national and international uproar. The *New York Times* published an editorial condemning the episode: "One sure way to tarnish the United States is for some bureaucrat to decide that a writer . . . is an 'undesirable alien' because of his work or beliefs. Politicizing literature is a common practice for authoritarian governments; it should not become one for this country" ("The Fuentes Incident"). The editorial further urged Congress to "re-examine and eliminate these purposeless restrictions, which make the United States ridiculous rather than secure. Literary imprimaturs by the Immigration Service or any other Government body are alien to the United States itself" (ibid.). Fuentes's agent, Carl Brandt, mobilized writers, critics, and others to protest the incident. His publisher, Roger Straus, prepared a resolution condemning the act and urging the repeal of such immigration restrictions that was signed by more than two hundred writers at the National Book Awards ceremonies just days later ("Authors Condemn").

Fuentes's supporters also took their protests to the highest levels of the U.S. government, including the State Department and the U.S. Attorney General. William D. Rogers, a former head of the Alliance for Progress and president of the Center for Inter-American Relations (the predecessor to the Americas Society), with which Fuentes was involved, wrote to the Secretary of State that "the notion that Fuentes's presence among us could in any sense damage our national interest is unworthy of serious discussion. To the contrary, it is his rejection which [sic] will cause us immense harm. It will be interpreted by the youth and intellectual community in Latin America as meaning that our commitment to free expression is superficial and will confirm the impression to some that we are timid and fearful of criticism of Latin-American writers" (qtd. in Raymont, "Fuentes Incident").

Abba Schwartz, an advocate of more liberal immigration laws who worked in consular affairs at the State Department, and Arthur Schlesinger, Jr., a former foreign policy adviser to President Kennedy and a friend of Fuentes, organized a campaign to lobby Congress to change the immigration law. Schwartz also sent a telegram to Senator Fulbright, then chairman of the Senate Foreign Relations Committee, asking the committee to renew efforts to repeal the anticommunist clause of McCarran-Walter. Fulbright responded quickly, seeking an explanation of the visa denial and urging the Nixon administration to ease restrictions and administer the law more flexibly. He registered his concern that "incidents of this kind . . . do nothing to protect the internal security of the United States and

do a great deal to confirm the worst suspicions which [sic] are held about the United States by intellectuals abroad” (qtd. in *Cong. Rec.* 1969, 19895).

Although Fulbright was initially sympathetic to attempts to revise the law, and he was deeply concerned about preventing a recurrence of this type of incident, he ultimately stopped trying to change the law, focusing instead on changing the implementation of the policy in a way that allowed visa denials to be circumvented more easily. Fuentes was deeply grateful to the senator for taking the case to Congress and changing the implementation of the act, if not the terms of the act itself.² But as the experiences of Fuentes and so many others demonstrate, such changes were band-aids rather than solutions. In August of 1969, Senator James Scheuer introduced a bill to repeal the clause. Scheuer invoked Fuentes’s case when he presented the bill, arguing that the “irrationality in the State Department’s treatment of Mr. Fuentes underlines the arbitrariness with which this provision is enforced” (qtd. in *Cong. Rec.* 1969, 22950). His effort, too, failed, and the law remained unchanged until 1990, when, in the wake of the fall of the Berlin Wall, the expression of so-called subversive ideologies was removed from the law as grounds for excluding foreigners from the country.

After 1969, Fuentes had no further troubles visiting the United States, though he did have to go through hoops when applying for visas.³ When, for example, he considered settling in the United States in the late 1970s, he rightly surmised that having his name on the INS blacklist could jeopardize his application for permanent residence. He was advised by counsel to apply for an H-1 nonimmigrant visa, available to people of “distinguished merit and ability,” because the State Department would be willing to issue a waiver of excludability for this visa.⁴ It was a process that Fuentes characterized as “making the bureaucracy work twice: first, they refuse my application in order to abide by McCarran-Walter; immediately, they waive the undesirability because I am presented as a highly desirable professional worthy of an H-1 visa” (Fuentes, “McCarran-Walter Sadomasochism”).

Fuentes’s experiences with the McCarran-Walter Act, like those of his fellow Latin American writers, were emblematic of the paradoxical nature of official U.S. anti-Communist tactics: the authors’ political orientation—in particular, their support of the Cuban Revolution and their criticism of the U.S.—simultaneously rendered them attractive to the U.S. government as opinion leaders who could foster good will towards the nation among their compatriots at home and, on the other hand, “undesirable” as adherents to “subversive” ideologies. Latin American intellectuals were thus simultaneously courted and excluded in a way that pit U.S. efforts to show intellectuals the benefits of democracy against its own instruments—such as its immigration policy—for containing the spread of Communism. McCarran-Walter’s chipping away at democratic principles such as freedom of expression and the free circulation of ideas in the United States additionally brought about one of the greatest ironies of U.S. Cold War politics: constitutional guarantees thought to be fundamental differences between U.S.

democracy and the Soviet system were undermined in the name of U.S. national security. Thus while official U.S. agencies and many others worked during these years on programs aimed at luring Spanish American authors away from Communism, the denial of visas at the same time provoked hostility towards the United States and sympathy for rival political systems.

And yet, incidents such as those detailed here inspired writers and artists from the U.S. and abroad to uphold the democratic principles that were being eroded. In 1984, for example, the American Civil Liberties Union and several other organizations held a conference focused on “restrictions on the flow of information and ideas across the American border including restrictions on the right of Americans to import and export information, to travel abroad, and to receive foreign visitors” (Benda and Halperin, 691, fn.2). Organizers sought, ultimately, to repeal the ideological exclusion provision of McCarran-Walter (*ibid.*). Two high-profile speakers who had previously been denied visas to enter the U.S. participated in the conference by closed-circuit television from Canada, thereby avoiding the visa question, while Fuentes gave the plenary lecture. Thus, the literal exclusion of writers from the country paradoxically allowed them to inscribe themselves in the nation’s democratic process.

Fuentes and PEN International

My second case centers on Fuentes’s role in the PEN Club conference of 1966, which was held in New York City, and in the congress’s aftermath. The participation of Latin American writers in this conference marked a key moment in their entry “into the mainstream” (to invoke Luis Harss and Barbara Dohmann’s phrase) of Western literature, and is thus often noted in the literary histories. Fuentes played multiple roles in and behind (and after) the scenes at the conference, which I see as speaking to the rising international profile of the Boom during this period, as emblematic of contemporary currents in U.S.-Latin American relations, and, additionally, as foreshadowing an incipient breakdown of unity within the Latin American Left.

Committed to promoting understanding and defending free expression, the PEN American Center, which organized the conference, sought to provide authors from all ideological backgrounds with an opportunity to communicate with one another in an environment in which Cold War politics were ostensibly put aside in favor of cultural exchange. Organizers were keenly aware of the significance of holding the conference in the U.S. at a time when Cold War tensions were high. They did their best to facilitate (with both visa and financial assistance) the participation of delegates from Eastern Europe, and they reached out in particular to writers throughout Latin America, twenty-three of whom ultimately attended.⁵ Organizers were motivated by a sincere desire to use the event as a means of stimulating PEN activity worldwide, but their efforts also

spoke to U.S. interest in developing nations that were vulnerable to Communist advances. As a result, the event became a site of competing and conflicting interests that enabled both Latin American writers' designs on Western literary and political scenes and the hemispheric agenda of U.S. Cold War nationalism.

Latin American writers had a high profile in activities throughout the week. Many writers, including Fuentes and Pablo Neruda, who had been unable to enter the U.S. for over 20 years, were granted visas through a special group waiver for participants attending conferences in the U.S. During his stay in New York, Neruda gave his first poetry readings in the U.S.; he presented several anti-U.S. and anti-imperial poems, which were greeted with enthusiastic applause. Latin American writers were well-represented among the literary celebrities participating on the round tables that were the cornerstones of the conference: Haroldo de Campos spoke on a panel with translator Richmond Lattimore, Marshall McLuhan, and Norman Podhoretz; Fuentes participated with Ralph Ellison on another; and João Guimarães Rosa and Victoria Ocampo, a vice president of PEN International, appeared with publisher William Jovanovich and Melvin Lasky of the Congress for Cultural Freedom in the panel on "The Writer as Collaborator in Other Men's Purposes."⁶

But for the Latin American writers, as well as many others, the most memorable event at the congress was one that was not in the original program. Despite the rising international prominence of the Boom, many writers from the region had not yet met one another. Thanks to an intervention by Fuentes, whose greatest impact at this conference can be seen not in his literary remarks but in his role as cultural ambassador for Latin American letters, the PEN congress provided them with a unique opportunity to do so. Fuentes knew Arthur Miller, then president of PEN International, and when the two men went out to dinner with Neruda and Homero Aridjis one night, the group proposed a session on Latin American literature, which Miller approved and helped to organize (Fuentes, "El P.E.N.: Entierro," 58). Most of the Latin American writers at the conference spoke at the session, and many others from different regions also attended. The Latin Americans expressed their shared concerns about limited publishing opportunities, underdevelopment, political commitment, and the writer's responsibility to fight injustice.⁷ Miller closed the session by offering PEN's services in attempting to address many of the publishing issues that had been raised, and he praised the impromptu round table as the most significant act of the conference in his closing speech (Rodríguez Monegal, "Diario").

Overall, the congress, while in many ways enabled by the United States' Cold War agenda, marked an extremely important moment in Latin American literary history. It fostered both activism and collaborations, and writers took advantage of the opportunity to network with publishers, and to promote their work to other authors from around the world. The congress received widespread media coverage. The *New York Times* reported on it almost daily, and published a feature story on Neruda the next month that was no doubt prompted by his

high-profile success at the conference (Rodman). The round table devoted to Latin American literature was widely publicized in U.S. media directed at Hispanic readers and in newspapers and journals throughout Latin America, including *Mundo Nuevo* and "*Life*" *en español*. Fuentes published an article in the latter on "El PEN: Entierro de la Guerra Fría en la Literatura" in which he hailed the conference for allowing writers to join in productive dialogue and move towards change and rapprochement.

Not all reactions to the congress were positive, though, and Fuentes's reports of the passing of Cold War tensions were exaggerated, as soon became evident. Most notably, there was a widely-published "Carta abierta de los intelectuales cubanos a Pablo Neruda" in which a number of Cuban writers, including Cuban PEN Center President Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, and Nicolás Guillén denounced the presence of Latin American writers at the event, asserting that the writers' participation in the conference could be presented as reflecting an easing up of Cold War tensions and used as a means of neutralizing opposition to U.S. politics. In addition to describing "*Life*" *en español* as an instrument of the U.S. establishment and an "órgano de propaganda imperialista," the letter targeted Neruda and Fuentes in particular with their criticism, accusing the former of betraying the Cuban Revolution by attending the conference and refuting the latter's claim that the Cold War had ended ("Carta abierta" 30-31). A number of these charges were further elaborated on in follow-up features in *Casa de las Américas* and elsewhere.⁸ The letter ultimately precipitated a schism among the Left in Latin America that I view as foreshadowing the Padilla Affair of 1971. Neruda, for example, was subsequently compromised in his ability to support the revolution, and was forever afterwards alienated from some of its supporters. Fuentes, in turn, who still supported the Revolution at this time, was deeply frustrated by the accusations, for he found himself on the one hand accused of selling out the Revolution and, on the other, repeatedly denied visas to enter the United States because of his support of Castro and other leftist causes. The episode marked a turning point for Fuentes, and his support of Cuba subsequently cooled, though he continued to defend the nation's right to self-determination.⁹

The letter and its aftermath mark an important and well-documented moment in Spanish American literary and political history. Less well known is the trajectory of Fuentes's subsequent relationship to PEN, which is worth looking at, for it is, in my view, an interesting road not taken. In 1969, Miller asked Fuentes to consider succeeding him as president of PEN International. After the New York congress, Fuentes had asked Miller on several occasions to intercede on behalf of fellow writers who were imprisoned or under pressure from their governments. Fuentes's activism mirrored Miller's own commitment to defending writers' freedom of expression, and no doubt factored into the latter's choice of successor. But so did Miller's desire to raise the profile of Latin American literature within PEN, and to bring together writers from behind

the Iron Curtain with those from the West, as well as those from Europe and the Americas.¹⁰

Fuentes was profoundly moved by the offer. On the one hand, he was committed to the direction towards which Miller had steered the organization. On the other, he was currently having difficulties with his own government: his opposition to the Mexican administration had recently led to a crack-down on both the publication of his work in Mexico and the production of films based on his novels. Fuentes had also incurred the wrath of both the Soviet Union and the United States: he had been declared *persona non grata* by the Soviet Writer's Union for his denunciation of the Czech invasion and his support for Czech writers, and the incident in which he was barred from entering Puerto Rico under McCarran-Walter had taken place just days before Miller wrote to him. Thus he wondered if he would indeed be in a position to build the bridges that Miller had indicated and otherwise further PEN's interests.¹¹ Fuentes's relationship to Cuba was also a concern. Clearly thinking about the open letter to Neruda, the Mexican shared with Miller his concern about the direction in which Cuba was heading. On the one hand, he believed that the situation should be denounced. On the other, he realized that this would support official U.S. anti-Cuba efforts and additionally put him in a position where he would have to take a public stance against the revolution, which he was reluctant to do.¹²

In the end, Fuentes declined the invitation—not, at least primarily, for political reasons but, rather, in order to focus on his writing.¹³ In his stead, he proposed Vargas Llosa on the grounds of his cosmopolitanism, his multilingualism, and his sensitivity to the concerns of intellectuals in the developing world. Someone else was chosen—another Cold War history in itself¹⁴—but Fuentes's call was prophetic, and Vargas Llosa became president of PEN International, most likely at the instigation of Miller, in 1975.

Miller's looking to Fuentes to champion Latin American writers and bring together those from the developing and developed nations once again brings to mind Donoso's designation of him as "el primer agente activo y consciente de la internacionalización" (49). Fuentes was one of the greatest publicists of the Boom, and as these examples show, he was also inadvertently a lightning rod for the Cold War tensions in Spanish American-U.S. relations, as well as within the Latin American Left. As such, he is for me a paradigmatic figure who speaks to the need for challenging nation-based frameworks for literary history, testifying to the web of cultural connections and political histories that link writers from the south and north, and that demand that we, too, cross borders in order to best understand their writing, their canonization, and their politics.

NOTES

- 1 Much of this essay was previously published in chapters 1 and 2 of my recent book, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War* (Vanderbilt UP, 2012). I am grateful to Vanderbilt University Press for granting permission to excerpt from my book here.
- 2 Letter, Fuentes to Donoso, 27 August 1969, José Donoso Papers (C0099), Box 2, Folder 11, Department of Rare Books and Special Collections (henceforth "RBSC"), Princeton University Library.
- 3 Moreover, in the 1980s, his application under the Freedom of Information Act to see his file was denied, deemed "contrary to national interests" (Fuentes, "McCarran-Walter Sadomasochism").
- 4 Letter, Rogers to Fuentes, 8 March 1977, Carlos Fuentes Papers (CO790; henceforth "Fuentes Papers"), Box 88, Folder 4, RBSC, Princeton University Library.
- 5 "Some Results of the XXXIV International P.E.N. Congress," n.d. PA0600-0051, Ford Foundation Archives.
- 6 List of round tables and participants, PEN American Center Records (CO760), Box 160, folder 1, RBSC, Princeton University Library.
- 7 See "Papel del escritor en América Latina" for a transcription of the session.
- 8 There was, for example, a round table featuring Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, Lisandro Otero, and Ambrosio Fornet that was broadcast by Radio Habana Cuba on 10 August 1966, and later published in *Casa de las Américas* under the title "Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina." Fornet also addressed these issues in an article, "New World en español," in *Casa de las Américas*.
- 9 Fuentes, interview by author, and Fuentes, "Chronologie," 319.
- 10 Letter, Miller to Fuentes, 28 February 1969, Fuentes Papers, Box 116, Folder 11, RBSC, Princeton University Library.
- 11 Letter, Fuentes to Miller, 24 March 1969, Fuentes Papers, Box 116, Folder 11, RBSC, Princeton University Library.
- 12 Ibid.
- 13 Letter, Fuentes to Miller, 16 June 1969, Fuentes Papers, Box 116, Folder 11, RBSC, Princeton University Library.
- 14 See Cohn (89) for a discussion of this election.

WORKS CITED

"Authors Condemn Immigration Ban." *New York Times* 12 March 1969. *NYT ProQuest*.

Benda, Susan R., and Morton Halperin. "Forbidden Writers-The Foreign Threat in Literary Garb." *College English* 47.7 (November 1985): 690-97.

"Carta abierta de los intelectuales cubanos a Pablo Neruda." *Marcha* 1315 (agosto 5 de 1966): 30-31.

Cohn, Deborah. *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt UP, 2012.

Cong. Rec. 91st Cong., 1st sess., 1969, 115, pt. 15: 19895-19896.

Cong. Rec. 91st Cong., 1st sess., 1969, 115, pt. 17: 22949-22950.

Donoso, José. *Historia personal del 'boom.'* Madrid: Alfaguara, 1998.

Fernández Retamar, Roberto, Edmundo Desnoes, Lisandro Otero, and Ambrosio Fornet. "Mesa redonda: Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina." *Mundo Nuevo* 6 (noviembre-diciembre de 1966): 133-39.

Fornet, Ambrosio. "New World en español." *Casa de las Américas* 40 (enero-febrero de 1967): 106-115.

Fuentes, Carlos. "Chronologie Personelle (1928-1994)." *Carlos Fuentes*. Ed. Claude Fell and Jorge Volpi. Paris: Les Cahiers de L'Herne, 2006. 317-22.

---. "Lecture." In *Free Trade In Ideas: A Constitutional Imperative*. Washington, D.C.: Center for National Security Studies, 1984. 54-63.

---. "McCarran-Walter Sodomasochism." *New York Times* 6 October 1984. *NYT ProQuest*.

---. "El P.E.N.: Entierro de la Guerra Fría en la Literatura." *"Life" en español* 28.3 (1 de agosto de 1966): 54-59.

"The Fuentes Incident." *New York Times*, 5 March 1969. *NYT ProQuest*.

Ortega, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

"Papel del escritor en América Latina." *Mundo Nuevo* 5 (noviembre de 1966): 25-35.

Raymont, Henry. "Fulbright Urges Eased Alien Law." *New York Times* 9 March 1969. *NYT ProQuest*.

---. "Fuentes Incident Revives Dispute." *New York Times* 3 March 1969. *NYT ProQuest*.

Rodríguez Monegal, Emir. "Diario del P.E.N. Club." *Mundo Nuevo* 4 (octubre de 1966): 41-51, rpt. in <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/mundo/mundo_046.htm>.

Rodman, Selden. "All American." *New York Times* 10 July 1966. *NYT ProQuest*.

Rostagno, Irene. *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.

Schwartz, Abba. *The Open Society*. NY: William Morrow & Company, 1968.

Szulc, Tad. "Visa Denial Bars Leftist's Debate." *New York Times* 7 April 1962. *NYT ProQuest*.

LA CONSTANCIA DE LA HISTORIA

Florence Olivier

Universidad de París 3 Sorbonne Nouvelle

*E*ntre las obras que publica Carlos Fuentes en los noventa, algunas ficciones resueltamente paródicas, como las de *El naranjo*, evocan e imitan los *corsi e ricorsi* de la Historia pensados por Giambattista Vico gracias a falsos paralelismos entre las conquistas y los descubrimientos de territorios o mediante inversiones carnalescas de los mismos acontecimientos. Así es como cuentos y novelas vuelven a actuar los dramas históricos y despliegan de nuevo las fuerzas virtuales del pasado en un ejercicio de reescritura humorística de los destinos nacionales y continentales. La aparente fatalidad de los retornos de la Historia también puede verse desmentida con exorcismos alegóricos como sucede en esa parábola fantástica sobre el deber de memoria que es la primera «novela», no falta de humor, de *Constancia y otras novelas para vírgenes*.

«Constancia», título de la novela ejemplar, es el nombre de la fantasmal heroína del relato aunque también se entiende a lo largo del libro como la constancia del pasado en el presente que pide a cambio el reconocimiento de la memoria; y aun como la constancia de las historias o figuras simbólicas de una civilización que abarca las dos orillas del océano Atlántico. Las distintas figuras de la Virgen, las historias de las vírgenes mártires que pintaba Zurbarán y la Sagrada Familia en fuga son los relatos primeros, los yacimientos de imágenes o relatos que *aparecen* como epifanías narrativas en los distintos argumentos de las «novelas» del libro, migran de una a otra y, con ese movimiento, figuran la transmisión de la memoria simbólica. Al tiempo de la Historia, a los retornos de los crímenes, exacciones y abusos de los regímenes políticos y las guerras, a su pertinaz insistencia se opone, en la reflexión explícita de los personajes narradores y a través de los argumentos, el tiempo del arte. Éste, en su constancia, recoge las huellas de los fugitivos, los muertos, los desaparecidos, les perdona

la vida, les brinda la hospitalidad y nutre a los vivos con esos fermentos de tiempo rescatados de la Historia.

Tres entre las cinco «novelas» del libro confrontan de modo directo el tiempo de la Historia y aquel del arte. La primera, «Constancia», evoca las tragedias de la historia occidental del siglo XX. La cuarta, «Viva mi fama», une a la España de hoy con la del siglo dieciocho a través del sueño de un torero en quien se reencarna Pedro Romero, su alter ego de antaño retratado por Goya. El personaje vuelve a vivir las escenas de un triángulo amoroso entre Romero, el pintor y la cómica apodada «La Privada». Por fin, en la última, «Gente de razón», unos brillantes y racionalistas arquitectos mexicanos se extravían en sentido propio y figurado en los estratos arquitectónicos del centro de la ciudad de México y de Escocia, artísticas concreciones de la Historia donde perdura el tiempo constante e irracional de los mitos católicos.¹

«Constancia», novela inaugural del libro, sin duda indica y programa los modos de representación narrativa que hacen de esas historias unas parábolas sobre la función del arte—literatura, pintura, teatro, cine en este cuento—como reserva de memoria simbólica que conjura las destrucciones debidas a las recurrentes tragedias de la Historia. El carácter aparentemente realista del argumento en los primeros cinco de los dieciocho fragmentos del cuento se transmuta paulatinamente en un código fantástico según los cánones del género.² Sin embargo se desvían estos códigos gracias a su enarbolamiento y a su uso para fines satíricos. La reflexión que lleva a cabo la ficción no puede disociarse de la leve sátira de la comodidad moral en la que se suponen que viven—o vivían—los ciudadanos norteamericanos más conscientes de sus privilegios históricos. Más allá de éstos, el alcance crítico del cuento apunta a todo «honnête homme» que saborea los placeres del arte creado en el dolor de la Historia y las persecuciones y, por ende, a todo lector. Así, la vida estable, monótona y nostálgica del pasado que lleva el Dr. Hull, médico letrado y liberal según la tradición del Sur de Estados Unidos, nativo de Savannah que reside en esa ciudad fantasmal donde se ha detenido el tiempo, casado desde hace cuarenta años con Constancia, una piadosa, sensual y misteriosa andaluza a quien conoció en Sevilla apenas terminada la segunda guerra mundial, se llena de repente con los dramas de la historia de su siglo. En el primer fragmento, la ambigüedad del código realista se ve furtivamente insinuada por una reflexión del narrador acerca de la incertidumbre de sus percepciones semejantes a aquellas de los sueños que se tornan pesadillas durante una siesta por una bochornosa tarde de agosto. En el segundo, el narrador interpela al lector, refiriéndose a su relato como a una serie de apuntes apresurados para dar testimonio del trastorno que sufrió su vida y de los estragos de las represiones políticas y las guerras, antes de que sea demasiado tarde. Así, se señalan de entrada, entre gravedad y levedad, seriedad y humor, los lúdicos códigos de lectura del cuento, puesto que no sólo sugieren el inestable margen entre lo realista y lo fantástico en el que se moverá la historia narrada, sino que indican el alcance simbólico de tal

alianza entre ambos códigos:

El viejo actor ruso, monsieur Plotnikov, me visitó el día mismo de su muerte. Me dijo que pasarían los años y que yo vendría a visitarle a él el día de mi muerte.

No entendí muy bien sus palabras. El calor de Savannah en agosto es comparable a una siesta interrumpida por sobresaltos indeseados: uno cree que abrió los ojos y en realidad sólo introdujo un sueño dentro de otro. Inversamente, una realidad se acopla a otra, deformándola al grado de que parece un sueño. Pero es sólo esto, la realidad sometida a una temperatura de 101 grados Fahrenheit. Es nada menos que esto, sin embargo mis sueños pesados en las tardes de verano se parecen como gemelos a la ciudad de Savannah, que es una ciudad dentro de otra dentro de...

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

—La razón que nunca duerme produce monstruos.³

Desde el *incipit* del cuento—en el que parecería invertirse, al menos para el lector beocio, el sentido del *Capricho* de Goya, el signo del sueño de la razón, emparentado con las lúcidas visiones del arte—pesa sobre el narrador quien, conocedor de los grabados del maestro español, cinéfilo, lector de Kafka y Benjamin, vivirá y reconocerá poco a poco la presencia del pasado en el presente y de lo sagrado en el mundo. La metaficción se inserta con malicia en la ficción gracias a este personaje. Espíritu dotado, para los fines de la fábula, con los rasgos tópicos de cierta clase intelectual norteamericana—pragmático y razonador aunque imaginativo—, el Dr. Hull, quien se precia de ser un ilustrado aficionado a las novelas policiacas, cuando debe interpretar los primeros signos insólitos de su propia realidad resulta ser un híbrido del Dr. Watson y Sherlock Holmes. Por un juego de ironías, figura en la ficción el lector avezado a los códigos de distintos géneros narrativos aunque sigue siendo un irremediable ingenuo. En efecto, inicia la interpretación de su propia historia a la vez que permanece incapaz de comprender del todo los sucesos: si bien sus reflexiones lo llevan a analizar la nueva versión de su destino habitado por la historia trágica de una familia europea y a resumir su sentido, no alcanza a percibir su última condición de ser fantasmal. De este modo, la ficción establece su propio código interpretativo. Explicita parcialmente su valor simbólico como parábola de la memoria o necesario reconocimiento de los traumas de la Historia pero apela al humor cuando guarda para sí algunos resortes secretos de su estructura narrativa, o sea los encantos del cuento fantástico, sin dejar por ello de poner de realce su carácter lúdico con unas adivinanzas. Como la siguiente:

Pero durante estos primeros días de su convalecencia—¿Cómo llamarla, si no? Constancia no era una mujer, sino un pájaro, un ave de movimientos nerviosos (...) comprobando con el ojo izquierdo, velozmente desplazado, la verdad sospechosa que el ojo derecho acaba de comunicarle. Como una avestruz, como un águila, ¿como un... ?⁴

Tras varias sugerencias propias del código fantástico, la respuesta se dará implícitamente hacia el final del relato con la cita de un comentario de Walter Benjamin al cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee.⁵ El filósofo alemán a quien lee el Dr. Hull, ve en el cuadro a un ángel vuelto hacia las ruinas del pasado aunque invenciblemente aspirado por el viento del progreso. De ese Ángel constante, Constancia sería el avatar.

El manejo conjunto de códigos tradicionalmente heterogéneos como lo fantástico, cuyo humor ha de descifrarse, y el lirismo del discurso sobre el arte y la Historia que sostienen tanto el narrador como varios interlocutores suyos, códigos que se alteran de modo recíproco cuando ya se ven alterados por su propia puesta de realce, sirve la estrategia según la cual la seriedad de las ficciones de Carlos Fuentes es propensa a una ironía que jamás desmiente el discurso sino que lo aligera.

La irrupción de la Historia en la vida tranquila del Dr. Hull quien contempla con mirada tan distraída como benevolente a su vecino, «monsieur Plotnikov», un viejo actor y escenógrafo ruso exilado en Estados Unidos pues fue víctima de la política cultural estalinista, resultará no ser sino el descubrimiento *a posteriori* de su destino de anfitrión a pesar suyo de los refugiados políticos y culminará con el consentimiento a este destino. La muerte del actor, que éste viene a anunciarle el mismo día, coincide con un misterioso desmayo de Constancia que el médico diagnostica como una muerte súbita aunque transitoria. Pronto descubrirá Hull el vínculo que une los dos acontecimientos y la verdadera identidad de Constancia quien no es sino el fantasma de la difunta esposa de Plotnikov. Mujer y Ángel del pasado a la vez, ser entre la muerte y la vida, Virgen a quien rezaba en su identidad andaluza, al casarse con Hull Constancia cumplió con un segundo exilio, de España a Estados Unidos. En efecto, la—Sagrada— familia rusa que ella formaba con su «primer» marido y su hijo, iba a mudarse de Sevilla a Savannah antes de que los tres fuesen asesinados por las autoridades franquistas en 1939. En Savannah la familia Plotnikov perduraba así gracias a la vida que, cual vampiro, Constancia sacaba para todos —o al menos para su esposo ruso— de su segundo destino como esposa andaluza del Dr. Hull. Cuando éste, abandonando la cabecera de su mujer para acudir a casa de su vecino, penetra en el cuarto mortuario donde descansan Plotnikov y su hijo en un ataúd, penetra sin saberlo en la estancia de los muertos de aguda memoria y sabe que no encontrará a su mujer al regresar a su casa. ¿Muerto él o vivo? O fantasma a su vez, como lo dejaría pensar la petición que formulara Plotnikov el día de su muerte anunciada: «Gospodin Hull, usted sólo vendría a visitarme el día de su propia muerte, para avisármela como yo lo hago con la mía. Esa es mi condición.»⁶ El relato permanece enigmático a propósito.

Hull sigue actuando y narrando su viaje a España, donde investiga acerca del pasado de Constancia.

Así, el cuento juega con la vertiente simbólica que le brinda lo fantástico para contar la resolución del enigma que alegoriza el retorno de lo reprimido de la Historia y una suerte de liberación de lo reprimido en la conciencia del narrador. Al figurar el penar del pasado en el presente mediante la constancia de los fantasmas, el argumento escenifica con humor esa especie de entendimiento *a posteriori* muy freudiano gracias al cual el Dr. Hull comprende la lección de la Historia de la que participaba pese a su ignorancia. En efecto, el protagonista se confiesa a sí mismo que ha aprendido a expensas suyas que la excepción norteamericana, o sea, la ilusión muy relativa de una nación que cree—o creía— haber escapado a las plagas políticas del siglo, no exime a sus ciudadanos del deber de hospitalidad en el mejor sentido de la palabra, la cortesía para con la memoria del Otro. Deber que se simboliza en el cuento con ese tiempo para sobrevivir, ese plazo de gracia que misteriosamente le pide Monsieur Plotnikov en nombre de los inmigrados refugiados en los Estados Unidos.

Amablemente satírica con la buena conciencia de los ciudadanos norteamericanos ilustrados respecto del papel de tierra de asilo que desempeña su país con los refugiados de los sucesivos terrores políticos europeos del siglo XX—estalinismo, nazismo, franquismo—, el cuento concluye con un último retorno en la ficción de la historia emblemática de la Sagrada Familia en fuga. Nuevo avatar de ésta, una familia de jóvenes refugiados salvadoreños se acomoda clandestinamente en el sótano de la casa de Hull, quien los descubre allí al volver de España, adonde había viajado para consultar los archivos del estado civil de Sevilla y resolver el enigma de Constancia.

Puede verse allí una figura, si no de riguroso paralelismo entre distintos éxodos, al menos de la repetición de un esquema histórico, aquel de la eterna fuga a la que se ven obligadas y sometidas las víctimas de los terrores políticos. El último a la sazón del cuento desplaza las represiones políticas del espacio europeo al americano, desplazamiento que coincide con el tiempo presente de la ficción—los años ochenta del siglo XX—y con el retorno del narrador de Sevilla a Savannah. En efecto, el relato de los salvadoreños corresponde con las masacres de la población campesina del Salvador por el ejército durante la represión de la guerrilla que llevaba el Frente Nacional de Liberación Farabundo Martí a principios de esos ochenta. La doble fuga de la familia Plotnikov—que abandona la URSS en 1929 e intenta salir de España en 1939—se repite en la de los salvadoreños, y los códigos irónicamente empleados de los cuentos de fantasmas sugieren que éstos son avatares de los rusos pues, justo antes de percibir la presencia de la familia salvadoreña, el narrador recuerda la súplica que le hizo Plotnikov:

No tuve que abrir la puerta. Al tratar de introducir la llave (...) la puerta, empujada por mí, se abrió sola y todos mis fantasmas reencarnaron de un golpe, pero ya no pude, por algún motivo, pensar más en Constancia sola. En cambio pensé: Aquí me esperan ellos, invitándome a unirme a ellos, Constancia nunca sola:

—Visíteme, Gospodin Hull, el día de su propia muerte. Esa es mi condición. Nuestra salud depende de ello.⁷

En el argumento de «Constancia», los retornos de la Historia se entretajan con las travesías del Atlántico: aquellas de los refugiados europeos y las del narrador cuyo destino estuvo ligado al papel desempeñado por los Estados Unidos en la historia europea del siglo, puesto que luchó entre las fuerzas de los Aliados durante la segunda Guerra Mundial y pudo estudiar en Sevilla gracias a una beca especial otorgada por el gobierno norteamericano a los reclutas que tuvieron que interrumpir sus estudios. Hull, durante sus ensueños y razonamientos, se refiere repetidas veces a los desplazamientos de los dramas históricos desde las orillas del Mediterráneo hasta las del Atlántico. En definitiva, el espacio de la Historia se despliega y condensa a la vez entre las dos orillas del Atlántico. La aparición en «Constancia» de este tema caro a Carlos Fuentes, y al que dedicó nada menos que la inmensa ficción de *Terra Nostra*, subraya de nuevo en este cuento el trayecto histórico de las civilizaciones del Occidente hacia América. Y ya se sabe que no faltan los viajes de tornavía. La últimas oleadas de emigración política forzada en el siglo XX se inscriben en el «tráfico» incesante que se siguió. Tráfico de la Historia que pide su cuota de memoria, como lo ilustra «Constancia», cuya parábola parece glosar paródicamente el principio del *Manifiesto comunista*. «Un espectro recorre Europa y América, la constancia de la Historia», tal sería la sentencia que subyace en el relato. Sobra decir que tras la referencia católica a la Sagrada Familia a lo largo de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, se halla otra al libro de Engels y Marx de 1844, titulado *La Sagrada Familia* y en el que se refuta una concepción finalista de la Historia para oponerle otra, menos mecanicista.⁸

Ahora bien, lo que en «Constancia» aparece con toda nitidez, gracias a la referencia a Walter Benjamin completada por las reflexiones del narrador hacia el final de su relato, es una modelización del tiempo histórico. Como contrapunto a la percepción común de la sucesión de los acontecimientos en La Historia, el Ángel de Klee no ve, según Benjamin, sino una catástrofe única. Así comenta el narrador su propia visión de la Historia a la luz de su lectura del filósofo alemán:

...no una ruina sino un flujo sin fin, un río pardo cruzando del Viejo al Nuevo Mundo, una corriente de emigrados, perseguidos, refugiados, entre los cuales destaco a un hombre, una mujer y un niño que creo reconocer, por un instante, antes de que la marcha de los fugitivos los ahogue: la fuga de Palestino a Egipto, la fuga de las juderías de España a los guetos del Báltico, la fuga de Rusia a Alemania a España a América, los judíos arrojados fuera de Israel, fuga perpetua, polifonía del dolor, Babel del Llanto, interminable, interminable...⁹

El flujo evocado cruza simbólicamente el compás inherente a los apraentes retornos de la Historia para privilegiar una imagen del transcurrir del tiempo en su dolorosa continuidad o en su Constancia. El exorcismo de la fatalidad de los dramas históricos al que a menudo se dedican las ficciones de Carlos Fuentes a

través de la representación de lo dispar entre las recurrencias de sucesos mediante paralelismos que se tuercen o irónicas inversiones se practica aquí con otros medios. Pues no se trata de acercar dos coyunturas históricas para luego distinguirlas, sino de insistir en la unicidad del dolor de las víctimas en la diferencia de las circunstancias, los lugares, los tiempos. A los desastres siempre recomenzados de la Historia, el cuento responde con el carácter edificante aunque divertido de su parábola.

El desenlace subraya que no existe redención del dolor de los refugiados, muertos o vivos, sino en la acogida que se les hace. Acogida que acepta asumir el Dr. Hull al final de su historia cuando tiende los brazos a los salvadoreños y les dice cuán grata y necesaria le resulta su presencia. En este desenlace se pacta una solidaridad de las memorias puesto que Hull se siente próximo a su fin. ¿No sería él mismo un fantasma que pide un plazo de gracia, es decir, como él mismo lo explica, un tiempo de memoria? Pues, haciéndose hermeneuta de su historia, el narrador interpreta su tenor simbólico, traduciendo el discurso —fantástico— de los muertos al discurso—racional—de los vivos, traducción que no deja de surtir un discreto encanto cómico:

...ahora acepté ser esto y serlo con alegría, con honor, ser el intermediario entre realidades que yo no poseía, ni siquiera dominaba, pero que se presentaban ante mí y me decían: nada nos debes salvo el hecho de que tú sigues vivo y no puedes abandonarnos al exilio, a la muerte y al olvido. Danos un poco más de vida, aunque tú sólo la llares recuerdo, qué te cuesta.¹⁰

Pese a la edulcoración que el humor le brinda al lirismo, «Constancia» pretende ser una suerte de memorial. En efecto, el cuento rinde homenaje a los escritores, directores de teatro y cine, actores rusos y alemanes perseguidos por el estalinismo y el nazismo, cuyos nombres se citan tres veces: en los parlamentos que Plotnikov dirige a Hull, en las misteriosas letanías que recita durante sus paseos por el cementerio de Savannah y por fin cuando Hull los lee, labrados en la madera del ataúd del actor.¹¹

El cuento encierra así briznas de plegarias y se hace oración que contesta al poema del palestino Mahmud Darvish, lo cual aparece en el epígrafe como cita de en el epígrafe como cita de las *Reflexiones sobre el exilio* de Edward Said y retomado en el relato:

Séllame con tu mirada
Llévame donde quiera que estés...
Protégeme con tu mirada
Llévame como una reliquia de la mansión del dolor...
Llévame como un juguete, como un ladrillo,
Para que nuestros hijos no se olviden de regresar¹²

Pero esta súplica del exilio palestino se convierte a su vez en una tráfuga

en la ficción puesto que allí se da por una carta de los judíos expulsados de España en 1492, retomada por Constanca y mentalmente dirigida por el narrador a Walter Benjamin, muerto en 1940 en la frontera española con Francia cuando huía del nazismo. Así el cuento, al desviar los textos citados de su original intención interlocutoria, transmite con malicia ese «material» de plegaria de los palestinos de hoy a los judíos de siempre, más allá de las fronteras y las guerras fratricidas, invitando a los pueblos enemistados a que reconozcan su fraternidad en el dolor común. La ficción cumple con esta empresa de conciliación al negarse a establecer la obligada distinción entre agresores y agredidos que induce la percepción propia de determinada época, puesto que sortea la representación de la sucesión cronológica de las épocas para proponer la percepción del flujo único de la Historia donde confluyen los tiempos. El arquetipo de la historia de la Sagrada Familia se repite indefinidamente, con la salvedad de que la variación media constantemente entre uno y otro de sus avatares.

NOTAS

1 José Emilio Pacheco definió *Constancia y otras novelas para vírgenes* como una «ciudad de la novela» en el título de la reseña que le dedicó. Cf. José Emilio PACHECO, «La ciudad de la novela», *Nexos*, México, agosto de 1990, 13 (152), p. 85.

2 Cf. el sutil análisis de lo fantástico en este cuento en Georgina GARCÍA GUTIÉRREZ: «El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes», *Signos Literarios y Lingüísticos*, México, II. 2 (diciembre 2000), 15-43.

3 Carlos FUENTES, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, op. cit., México, FCE, col. Tierra Firme, 1990, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 30.

5 Cf. Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire» in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, NRF, 1991., p. 343.

6 Carlos FUENTES, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, op. cit., México, FCE, col. Tierra Firme, 1990, p. 19.

7 *Ibid.*, p. 72.

8 Cf. F. ENGELS, *La Sainte Famille*, Paris, Editions Sociales, 1970, p. 116 : «L'Histoire ne fait rien, elle ne possède pas de richesses énormes, elle ne livre pas de combats! C'est au contraire l'homme, l'homme réel et vivant qui fait tout cela, possède tout cela et mène tout ces combats. Ce n'est pas, soyez-en certains, "l'Histoire" qui se sert de l'homme comme moyen pour réaliser—comme si elle était une personne à part!—ses fins à elle ; elle n'est que l'activité de l'homme qui poursuit ses fins à

lui “car” la première présupposition de l’histoire des hommes, c’est naturellement l’existence d’individus humains vivants.»

9 Carlos FUENTES, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, op. cit., México, FCE, col. Tierra Firme, 1990, p. 69.

10 *Ibid.* p. 74.

11 Como ejemplo del alegato elegíaco que encierra el cuento, citaremos aquí este fragmento del discurso de Plotnikov: «—¿Qué mal hacían, Gospodín Hull? ¿A quién le hacían daño, dígame usted? ¡Nunca ha habido una pléyade como ésa! ¡Qué gran fuerza para un país! Tener poetas como Blok, Essenin, Maiakovski, Mandelstam y Ajmátova al mismo tiempo, tener cineastas como Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko y Dziga, mi amigo Dziga Vertov, Dziga Vertov, Dziga Kaufmann, el *kinok*, doctor Hull, el loco del cine, ¡tan simpático!, y novelistas como Babel y Jlebnikov y Biely, y autores teatrales como Bulgakov, y los maestros, los creadores de todas las formas nuevas, mi amigo Rodchenko rompiendo la luz, mi amigo Malevitch investigando el límite de los colores, mi amigo Tatlin invitándonos a construir las formas paralelas del mundo, no la imitación del mundo, sino el mundo que cada uno puede aportar, único, irreplicable, al mundo ; todos ellos, Gospodín Hull, agradeciéndole al mundo por estar en el mundo con una nueva aportación, un regalo para el mundo. ¿Qué mal hacían?» *Ibid.* p. 46.

12 *Ibid.*, p. 9 y p. 70.

CARLOS FUENTES AND THE MODERNITY OF THE BAROQUE: A READING OF HIS ESSAYS

Reindert Dhondt

Research Foundation Flanders (FWO)
KU Leuven

Comme le Mexique veut à tout prix devenir «moderne», il a parfois tendance à rejeter ou à refuser son passé baroque. Et là, dans ce livre [*Terra Nostra*], il y avait un rappel non seulement de notre «nature» baroque, mais surtout du fait que le baroque est le signe culturel de notre naissance [...] (Fuentes quoted in Scarpetta 1990: 186)

1. Introduction

When dealing with the fundamental and foundational question of Modernity, it is important to avoid two kinds of reductionism: one that situates Modernity at the beginning of the eighteenth century and that confuses Modernity with Enlightenment and with a Eurocentric point of view, and, secondly, one that equates Modernity with a “master narrative”—whether positive or negative —, and reduces it to a homogeneous, continuous, and univocal process. Well-known advocates of these “metanarratives” of Modernity are, for instance, Jürgen Habermas (Modernity as the promise of emancipation) or the neo-Marxist Frankfurt School (Modernity as the outcome of instrumental reason). It seems therefore essential to nuance both stances: on the one hand, it is unmistakably worthwhile to retrace the emergence of Modernity in its cultural, political, and economic dimensions, but it would be a hopeless task to pinpoint the transition between the pre-modern and the modern since they appear as superposed, juxtaposed, or even contradictory discourses and practices. Furthermore, the almost exclusive focus on the dominant, colonizing center with its enlightened projects and universalizing claims deliberately ignores those alternative experiences and narratives that originated in the periphery of Europe’s Modernity.

On the other hand, it is necessary to recognize that Modernity is a complex, plural and dynamic phenomenon, which might be conceived of as a long-term historical structure whose development and depth differ from one context to another.

Both in his novels and essays, Carlos Fuentes has repeatedly explored the question of Modernity, foregrounding specific Latin American or Mexican experiences. The relation between Fuentes and Modernity has been the object of important books (Van Delden 1998) as well as of several articles (e.g. Phaf 1995, Williams 1996, Van Delden 2002). These studies have frequently laid bare a fundamental ambivalence with regard to the concept of Modernity in the work of Fuentes. Van Delden, for instance, has pointed out an unresolved tension between a sense of national identity and the construction of a democratic society, on the one hand, and the notion of Modernity, on the other, that is at the heart of Fuentes's vision. Van Delden argues that there is a fundamental tension between the discourse of national identity or self-determination as an integral part of Modernity, on the one hand, and the pre-modern, communal practices in which it is rooted, on the other. He sees Fuentes as a writer who is "engaged in the self-critique of an incomplete modernity" (1998: 144) and considers this to be a modernist trait.

In a more recent article (2002), Van Delden discerns in the discourse of Fuentes two faces of Modernity, which stem respectively from the Enlightenment and the Renaissance. This "double Modernity" can be divided into a homogenizing and rationalist Modernity, characterized by progress, capitalism, and a linear time conception; and an alternative tradition that claims values such as diversity, ambiguity, and multiplicity, and ultimately prefigures the postmodern moment. Whereas the "Enlightenment Modernity" (*la modernidad ilustrada*) is epitomized by Daniel Defoe's hero Robinson Crusoe (1719), the other face of Modernity can be traced back to Erasmus' *Praise of Folly* (1511) and Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615). Even though Van Delden shows that Fuentes calls upon the work of Jean-François Lyotard on postmodernism in order to celebrate "la multiplicación de los multirrelatos del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la *modernidad occidental*" ("the multiplication of 'multinarratives' coming from a multiracial and polycultural universe, beyond the exclusive dominion of *Western Modernity*"; Fuentes 1990: 25, quoted in Van Delden 2002: 84), he situates the origins of the "other Modernity" in Renaissance Europe, an epoch in which, according to Fuentes, a shift took place from the static and hierarchic order of the Middle Ages to a multidimensional, dynamic, and pluralist world.

In the same vein, Raymond Leslie Williams has observed in *The Writings of Carlos Fuentes* (1996) that Fuentes's fiction supports Octavio Paz's affirmation that the "Enlightenment Modernity" has never been able to take root in Latin America or in the metropolis. In his reading of *Terra Nostra* (1975), Williams insists on the importance of both medieval and Renaissance Spain for the construction of a modern Hispanic culture.¹ Although Fuentes has always

stressed the importance of the non-European Other for the decentered world vision of the Renaissance, his vision of the origins of the “alternative Modernity” remains profoundly Eurocentric according to the readings of Van Delden and Williams. In what follows, I will try to demonstrate that Fuentes has repeatedly referred to this “alternative Modernity” from a more outspoken Latin-American perspective, by claiming its Baroque roots. By doing so, he is able to go beyond the diagnosis of Latin America’s “deficient” or “belated” Modernity, which is still modeled on Europe’s historical trajectory (see Kaup 2007: 224). Fuentes instead claims the Baroque as a key component of this “alternative Modernity” that is historically rooted in Latin America. Moreover, this vindication of the Baroque is a crucial element in the author’s self-representation, since it enables him to rely on the illustrious literary tradition of the Spanish Golden Age in a (pan-)Hispanist discourse and to emphasize the Latin Americanness of the Baroque without having to renounce the Iberian heritage and the indebtedness towards European culture in general.²

2. *The Modernity of the Baroque*

Despite the author’s explicit and self-conscious identification with the Baroque, the relation between Fuentes and the Baroque has not been explored yet from this point of view. This is particularly striking since it appears as an intriguing case in the debate on Modernity. On the one hand, in contemporary historiography and philosophy, the resurgence of the Baroque is invariably presented as interconnected to the critique of “Enlightenment Modernity” and instrumental reason. Traditionally, the Baroque has been regarded as a pre-modern, pre-Enlightenment aesthetic (e.g. Wölfflin 1888) or as a form that conjoins the contradictory impulses of the pre-modern and the modern (e.g. Maravall 1975). Since the 1980s, however, the return of the Baroque in contemporary culture has been connected to postmodern tendencies (e.g. Calabrese 1987; Ndalians 2004). Some theoreticians have drawn an explicit parallel between the birth and the crisis of Modernity, mostly disregarding the historicity of the term “Baroque” or “Neobaroque.” A previous study of this topic in Fuentes’s narrative work (Dhondt 2012) has demonstrated that Baroque and Modernity are rather compatible terms in his discourse, which might be related to Fuentes’s ambivalent relationship to Modernity altogether. In novels such as *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), Fuentes’s position is comparable to the conception of the German philosopher Walter Benjamin, who argues that Modernity does not emanate from the *Aufklärung*, but from the Baroque, or to the philosophy of Gilles Deleuze, who sees the Baroque as a liberating, “minor” undercurrent of Modernity’s majoritarian thought. Instead of discerning a chronological succession, these theories have rather tried to articulate Modernity and the Baroque on the same synchronic plane.

At this point, it may be useful to recall Walter Moser's basic distinction between two meanings of Modernity: first, a *utopian* Modernity, based on an optimistic vision of history and mankind, that culminates in the Enlightenment and is opposed to the Baroque;³ and, secondly, a *melancholic* Modernity, which does not look into the future like its utopian counterpart, but is unable to overcome the loss of a (transcendent) totality that is situated in a remote past instead of projected into the future. This second meaning of Modernity has been extensively explored by Benjamin, who argues in works such as *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) that the Baroque is not opposed to Modernity but rather an integral part of it. To a certain extent, Moser's distinction corresponds to the traditional division of the initial phase of European Modernity into a resplendent Renaissance and a decadent Baroque. Yet this distinction fits in an exclusively European classification that does not take into account the peculiarity of the Hispanic world. In particular, it cannot explain why some of the masterworks of Hispanic culture arose in an epoch of decadence and imperial decline, or why Latin American artists self-consciously and ironically engage Baroque devices. In this sense, the case of Carlos Fuentes offers a corrective to this dichotomous model since it relies on a more utopian conception of Modernity that roots itself in the Baroque.

3. *Modernity and Baroque in the Essays of Fuentes*

In his seminal essay *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Fuentes presents the Counterreformation as a reactionary movement that prevented Modernity from taking root in Spain and its colonies, explaining thus the survival of pre-modern tendencies in the Hispanic world.⁴ It is most revealing that he does not adopt the widespread conception of the Baroque as the dogmatic "art of the Counter-Reformation" or a propagandistic instrument in support of the absolute monarchy (see in this respect the studies undertaken respectively by Weisbach in 1921, and Maravall in 1975). On the contrary, Fuentes identifies the Baroque in later texts as a liberating aesthetic, as an exception to the rigidity of the religious or political system that considers itself immutable and everlasting. For Fuentes, ambiguity, paradox, and indeterminacy are all hallmarks of the "nueva novela," as well as of the Baroque: both convey multilayered meanings and call into question supposedly incontrovertible truths. Or as he once stated in a conference that was later published in the Mexican magazine *Siempre!*: "Somos barrocos porque carecemos de verdades seguras" (1965: VI).

Around the same time, Fuentes argues in his 1969 essay "El mundo de José Luis Cuevas" (reprinted as "La violenta identidad de José Luis Cuevas" in *Casa con dos puertas*, 1970) that only the Baroque is genuinely Latin American since it was the first style to be imported in the continent. Confronted with the lack of Gothic or Classical art forms, the modern Latin American artist is induced

to recuperate “foundational” forms of the early modern period, after having rejected every common origin with the Metropolis throughout the nineteenth century, in the decades immediately following the wars of independence. The peculiarity of the Latin American Baroque resides for Fuentes in the junction of past and future, in line with his understanding of the simultaneity of Mexican times. The Baroque enables him to discover Mexico’s Modernity without having to dismiss the tradition. Therefore he urges his fellow Latin American writers to be simultaneously modern and Baroque. Furthermore, Fuentes considers the work of the modern Baroque artists truly “authentic” as well as “universal” since it prefigures the European culture to come. In the end, Europe will become as Baroque as Latin America. The two continents have not only a shared legacy but also a common destiny:

Las normas clásicas de la cultura pasada se convierten, de este modo, en las falsas exigencias de nuestra cultura presente. Pero como ni Leonardo, ni Rafael, ni Beethoven, ni Flaubert se van a repetir ni aquí ni en el país de Cocaña, nuestros sucedáneos apenas sirven para dorar un poco el sentimiento de las insuficiencias. Sofocamos con esto la verdadera tradición latinoamericana, la que corresponde realmente a nuestra coincidencia: el barroco, idéntico a *nuestro espacio y a nuestro tiempo originales*. Nunca podemos ser, en pureza, ni clásicos ni románticos, y habría que haber sido lo primero para poder ser lo segundo. Pero *podemos ser; con plena autenticidad, barrocos modernos*. Con autenticidad y sin violencia: *la presencia de la nueva cultura universal es de signo barroco*. No hemos llegado a ser como Europa, pero Europa ha llegado a ser como nosotros. (1970: 273-274; italics mine)

In “Kierkegaard en la Zona Rosa,” an essay collected in the 1971 volume *Tiempo mexicano*, Fuentes affirms that the colonial period was an anachronism that prolonged the organic, feudal order of the Middle Ages and that denied the rationalism, individualism, and mercantilism associated with European Modernity (1971: 11). Fuentes seems to imply here that Latin America did not experience Modernity except as a foreign imported form. In later works, however, he underlines the subcontinent’s search for its own Modernity, which he commonly associates with the Baroque. His own choice for the Spanish language, which after the seventeenth century became a “language of mourning” and “sterility” (1987: 227), is also an attempt to recuperate the highly prestigious Spanish Baroque literature: “Where were the threads of my tradition, where could I, writing in mid-twentieth century Latin America, find the direct link to the great living presences I was then starting to read, my lost Cervantes, my old Quevedo, dead because he could not tolerate one more winter, my Góngora, abandoned in a gulf of loneliness?” (1987: 227-228)

In some of the more essayistic passages of *Terra Nostra* (see in particular 2003: 749-750), Fuentes clearly shows his indebtedness to Alejo Carpentier’s theory of the Baroque as a transhistorical and transcultural expressive form. This

is evidently the case of his prologues to a Venezuelan edition of Carpentier's *El Siglo de las Luces* (1979) and the English translation of *Baroque Concerto* (1991), where Fuentes stresses the importance of the *mestizo* identity for the understanding of the Baroque. In texts such as "Lo barroco y lo real maravilloso" (1975), Carpentier famously defined Latin American culture by the mixture of different styles and times: "[...] toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo" (1987: 112). Similarly, Fuentes sees the Baroque no longer as opposed to the Renaissance or to the classical like in European art history, but as an amalgamation of different styles originating from different cultural regions and traditions that integrate what he has called "Indo-Afro-Ibero-America." Therefore both authors consider the syncretic culture of the West Indies to be the cradle of the Baroque understood as a continental hybrid identity: "[...] el Caribe nace bajo el signo del barroco. [...] el barroco es el nombre de la fundación, el acta bautismal del continente" (1979: XI). The perspective of both authors is truly transnational in the sense that the Baroque enables them to go beyond a national literary canon, as well as transhistorical in the sense that it allows them to reconcile a myth of origin with contemporary art, but Fuentes's conception of the Baroque is far from being as ontological or essentialized as the telluric Baroque of his Cuban predecessor.

Consequently, the Baroque is presented as the aesthetic correlate of an open world vision, a category to describe a plural culture shaped by multiple and conflicting principles. Instead of embodying the Enlightenment project of Modernity as a single, linear, and accumulative process that radiates from Europe to the rest of the world, the Baroque is characterized by contingency and fragmentation that cast doubt upon the legitimacy of the West's master narratives. In "José Lezama Lima: cuerpo y palabra del barroco," included in *Valiente mundo nuevo* (1990), Fuentes maintains that it is precisely the Baroque that shows how much the foundation of the New World is intertwined with the utopias of the Old World: "El barroco es uno de los nombres de nuestra fundación y la revela como un acto para siempre compartido entre Europa y América" (1990: 213). Echoing Lezama's reading, Fuentes reaffirms the persistence of the Baroque *ethos* in Latin America—withstanding the frequent political upheavals—and the privilege of the historical imagination above all future-oriented modernizing logic:

Pero la figura del barroco sólo se vuelve plenamente identificable y comprensible, en nuestro tiempo, gracias a su inserción dentro del concepto de las eras imaginarias propuesto por Lezama Lima en *La expresión americana*. Nadie, como él, ha visto más claramente que, si bien nuestra historia política puede ser considerada como una serie de fragmentaciones, la historia cultural presenta una continuidad llamativa. Aun cuando las pugnas políticas, en sí mismas fragmentarias, tratan de proyectar su propia ruptura en la vida cultural (negación del mundo indio por los españoles; negación de los mundos español, indio y mestizo por la modernidad independiente), el concepto de las eras imaginarias nos da la oportunidad de

restaurar la continuidad que [...] siempre supo mantenerse [...] en el sincretismo, el barroco y la constancia de la cultura popular [...]" (1990: 214-215)

For Fuentes, the Baroque is an inescapable style that underlines the cultural continuity with the Iberian Peninsula. Fuentes opposes an "independent" or "exclusive" Modernity drawn from Western models to an "inclusive" Modernity that allows many ways of being modern.⁵ Interestingly, Fuentes reminds us also that the root of the European Baroque was in itself syncretic. As a result, the Baroque cannot be identified with an anti-modern "Counter-Reformation," but with the Lezamian idea of "counter-conquest." Without any doubt, Lezama Lima's seminal 1957 essay on the Latin American identity is the turning point between these two conceptions of the Baroque. Fuentes, who read the work of Lezama Lima in an early stage, sees the Baroque also as a continental artistic conscience rooted in a game of rupture and symbiosis, of fragmentation and unity. In this conception, the colonial Baroque is nothing other than the art of the counter-conquest, which nevertheless can be seen as a continuation of the multiple confluences and origins of the European Baroque, which is eventually associated with the birth of Modernity: "la contraconquista [...] no cancela, sino que extiende y potencia, la cultura del occidente mediterráneo en América" (1990: 225).

In the chapter "The Century of Gold" of *The Buried Mirror* (1992), Fuentes is clearly indebted to Foucault's analysis of the mirror effects in Velázquez' *Las Meninas* and Cervantes' *Don Quixote*, recognizing the paradox that "Cervantes invented the modern novel, in the very nation that refused Modernity," before adding that "[...] if Modernity is based on multiple points of view, these in their turn are based on a principle of uncertainty" (1992: 176-177). Fuentes thus suggests that Modernity begins with an epistemic break or paradigm shift, which he links to this "uncertainty principle"—the same principle that he develops in *Geografía de la novela* (1993) from a more postmodernist perspective.⁶ He also invokes this notion in the chapter on "The Baroque Culture of the New World," where he defines the European Baroque as "the art of a changing society swirling behind the rigid mask of orthodoxy" (1992: 195). This broad and positive definition also applies to the Latin American context, since the New World Baroque allows ambiguous identities that are trapped by colonial domination to shelter in the "art of abundance based on want and necessity, the art of proliferation based on insecurity, rapidly filling in the vacuums of our personal and social history after the conquest with anything that it found at hand" (1992: 196). The Baroque is a defense of the difference, which it protects by concealing or masking it but without assimilating it completely. Fuentes sees in the Baroque a constructive, optimistic reaction against the collapse of the Renaissance utopias, a revisionist art of proliferation that fills the voids of history, a mirror in which we can see our constantly changing identity. As a refuge of the conquered, the Baroque is a heterogeneous and heterodox art that has integrated elements of popular or indigenous culture and expresses a colonial *difference*, while at the same

time hiding it in a paradoxical manner. In other words, it is a key component in the construction of a differentiated cultural identity in the Americas, which is nonetheless indebted to colonizing models. It is obvious that the Baroque culture questions the belief in one universal subject (by definition male, white, and European) by bringing to surface Modernity's alterity (the repressed "other of European Modernity"), but at the same time Fuentes's reading partly undoes the subversive consequence for the colonizing center. Indeed, Fuentes's idea of the Baroque does not take into account the dogmatic, "state version" Baroque or the ideologically motivated forms imposed by the colonizer in the overseas territories, but it only applies to a subversive potential in seventeenth-century and modern art as such. Nevertheless, according to this vision, the discourse of the "other Modernity" was not monological, but was dialogized by the Baroque both in Europe and in the Americas.

In his 1992 conference "Elogio del barroco," Fuentes repeats his layered definition of the New World Baroque. This "Barroco fundador" (1993a: 408) enables him to lay bare the common history of Spain and Latin America: "la cultura del Barroco como lazo de unión original de Europa y el Nuevo Mundo, el Barroco como fundación de la cultura común de España y las Américas, y como amparo americano de los componentes étnicos de nuestra novedad" (1993a: 388). Interestingly, the Baroque does not only constitute a critique of the grand narratives of Modernity, but it is also an expression of Modernity itself, which in its turn is conflictive and far from consistent. The Baroque can thus be understood as a negation of (enlightened) Modernity from within Modernity:

Nuestras ciudades modernas, esforzándose por ser cosmopolitas e industrializadas, *no han superado las contradicciones del barroco*, sus extremos de necesidad disfrazados por un barniz de opulencia, el choque de sus componentes raciales y culturales, o la exigencia de crear una civilización a partir de esta energía y de estos contrastes nuestros de cada día. Muy bien: *nuestras conflictivas modernidades han puesto al día la continuidad del barroco*: la distancia entre ideales y realidades, el mundo transitivo de la gloria, y transido de dolor, la compensación sensual de las carencias materiales, y la compensación imaginativa de los fracasos históricos, que distinguieron al barroco europeo; más el refugio de la identidad multirracial y mestiza, la protección de la vulnerable realidad policultural, la salvación de los linajes y las paternidades amenazadas, propios del barroco de Nuevo Mundo. (1993a: 407; italics mine)

Because of the distance between the utopian ideal and the daily experience of reality, Fuentes calls the contemporary societies of Latin America "Baroque," positing thus a continuity from the colonial Baroque to the *barock'n'roll* ("del Barroco al Barrocanrol"; 1993a: 407). The current relevance of the Baroque consists, according to Fuentes, in recalling the importance of art and imagination in order to fill the material emptiness (*horror vacui* as the underlying mechanism of "the abundance of poverty"),⁷ the promises of a multicultural society, and

the necessity of the cultural continuity against the background of economic and political misfortunes: “El barroco sigue siendo pertinente para nosotros porque su lección consiste en recordarnos que, igual que ayer, debemos darle respuesta cultural a nuestra vida diaria, económica y política” (1993a: 407). In the conference “Educar para el siglo XXI” (1998), Fuentes convincingly argues that the Baroque allows us to span the gap between the pre-Columbian past and the present moment, assigning a bridging function to the colonial culture:

Cada etapa de nuestra historia continúa y enriquece el pasado, haciéndolo presente. La cultura colonial no es desechable por el hecho de serlo, ¿cómo va a serlo si constituye el puente barroco entre nuestros pretéritos indígenas, europeos y africanos, y nuestra modernidad? Ese núcleo de identidad que crean la poeta sor Juana Inés de la Cruz en México, el inca Garcilaso de la Vega y el arquitecto Kondori en el Perú, el escultor y arquitecto Aleijadinho en Brasil, nos permite entender la conexión entre la pirámide maya y el conjunto urbano moderno. (1998: xviii)

Finally, in his latest collection of criticism entitled *La gran novela latinoamericana* (2011: 58), Fuentes sees the Hispanic Baroque as a reconciliation of a series of contradictions: between Renaissance humanism and absolute monarchy, between the Reformation and the Counter-Reformation, between the puritanism of the North and the sensuality of the South, between the European conquest of America and the Indo-Afro-American counter-conquest of Europe. The European as well as the Latin American Baroque offer a way out of the oppressive universe of colonialism: “El barroco europeo salva al Sur católico de la continencia dogmática y le ofrece una salida voluptuosa. El barroco americano salva al mundo conquistado del silencio y le ofrece una salida sincrética y sensual” (2011: 58). On a poetical level, the Baroque is not a servile imitation of European forms, but it can be regarded as a process of deformation or a creative recycling of those forms: “[...] sustituir los lenguajes, dándole cabida, en el castellano, al silencio indígena y a la salmodia negra, a la cópula de Quetzalcóatl con Cristo y de Tonantzin con Guadalupe. Parodia de la historia de vencedores y vencidos con máscaras blancas y sonrientes sobre rostros oscuros y tristes. Canibalizar y carnavalizar la historia, convirtiendo el dolor en fiesta, creando formas literarias y artísticas intrusas [...]” (2011: 57). Unlike the Enlightenment tradition of Latin America, which aims to forget the indigenous and Hispanic past, the Baroque devours other traditions by incorporating them. Hence the importance of the masquerade and the theme of the subaltern’s cannibalization of European ideas and forms to create difference. In addition, Fuentes’s definition of the Baroque promotes the appropriation of different cultural elements without maintaining the hierarchical models of model-copy and of center-periphery. By invoking Mikhail Bakhtin’s concept of carnivalization, which seeks to describe the desacralization of established aesthetic modes, and the idea of cannibalization as expressed in the *Manifesto*

Antropófago (1928) of the Brazilian modernist Oswald de Andrade, Fuentes proposes a playful and parodic Baroque that ultimately leads to what he has called a “lectura multinarrativa más allá de Occidente” (Fuentes quoted in Hernández 1999: 185). From this perspective, the Baroque is no longer a Eurocentric style or theme, but a truly dynamic and decolonizing function, a metaphor of the permanent process of formation and transformation of Latin American culture.

4. Conclusions

According to Walter Mignolo in *The Idea of Latin America* (2009: xiii), Modernity is the name of the historical process in which European nations began their progress toward world hegemony. The discovery of the Americas and the development of the Atlantic triangular trade are in this sense constitutive of a Modernity that originates not in the European Enlightenment, but in early colonialism in the sixteenth century. By means of the Baroque, Fuentes includes what Mignolo has called “the hidden face” or “darker side” of Modernity, that is to say the colonial experience that arose at the periphery of the old empires. In this sense, the Baroque can be seen as the resurgence of a peculiar sensibility that had been repressed by the practices and narratives of a Eurocentric Modernity. By tracing the Baroque genealogy of Latin America’s Modernity, Fuentes articulates a site-specific, hybrid Modernity as opposed to a supposedly “global” or “universal” Modernity. For Fuentes, the Baroque culture of Latin America arises precisely from the shock of different civilizations. By integrating these multicultural sources, the Latin American Baroque deviates from the metropolitan prototype, giving birth to a Modernity that is different from the European paradigm. Moreover, the all-inclusiveness of the Baroque as a counter-hegemonic strategy in both Europe and Latin America prevents Fuentes from falling into the trap of projecting a Eurocentric vision upon a foreign reality. It is precisely this incorporating capacity of the Latin American Baroque that leads to a critical revision of Modernity. Moreover, it is important to notice that the Baroque is for Fuentes an essentially positive answer, characterized by an open-endedness and a constructive potential. On more than one occasion, Fuentes has diagnosed *desengaño* or disillusionment not only in the abyss between the utopian ideal and historical reality, but also between the image of the noble savage and the horrors of slavery and abuse, as well as between the old “idols” and the new religion. All these distances between the promises and realities of the Renaissance create a desperate feeling of emptiness that in the end is filled by a utopian Baroque. Likewise, the gap between *engaño* and *desengaño*, between appearance and reality, between an indigenous pre-Modernity and a the West’s homogenizing Modernity is filled by a Baroque, prolific oeuvre that synchronizes and juxtaposes the cultural times and spaces of both Europe and the Americas.⁸ In short, the paradoxical art of

the Baroque as defined by Fuentes allows contraries to coexist – the Baroque conceit of *coincidentia oppositorum* that does neither homogenize nor destroy differences – and defies thus a monolithic conception of Modernity.

NOTES

1 Cf. “Fuentes’ [sic] dual project of *Terra Nostra* and *Cervantes or the Critique of Reading* tacitly agrees with Paz’s assertion about Spain’s lack of an Enlightenment and Modernity. Fuentes, however, recognizes a pre-Enlightenment culture in Spain that offered cultural alternatives as potentially liberating as those of the Enlightenment. [...] With his discovery of El Escorial and Foucault in 1967, and with his rereading of Américo Castro and Ortega y Gasset, Fuentes initiated a search for Mexican and Latin American identity, turning directly to the roots of Hispanic culture in medieval and Renaissance Spain” (1996: 106-107).

2 It might be useful to recall that several Hispanists have dismissed in the first half of the past century the very existence of a Spanish Renaissance, foregrounding the baroque-ness of the Spanish culture. See for instance Victor Klemperer, “Gibt es eine Spanische Renaissance?” (1927), and Helmut Hatzfeld, “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII” (1941).

3 In his article on “Résurgences baroques,” Moser distinguishes these two manifestations of the Baroque in the following terms: “Cette modernité connaît son moment d’élaboration forte à l’âge des Lumières et s’oppose donc, terme par terme, au Baroque qui l’aura précédée: vision pessimiste du monde, irrationalité faite de religiosité et de passion. Logiquement, le baroque vient à se situer dans la pré-modernité” (2000: 670).

4 Cf. “[...] nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. La contrarreforma destruyó la oportunidad moderna, no sólo para España, sino para sus colonias. La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico” (1969: 40-41).

5 See in particular *Nuevo tiempo mexicano* (1995: 123) and the book-length essay *Por un progreso incluyente*: “El carácter policultural del país nos pide que no sacrifiquemos ningún aspecto de la gran creatividad acumulada por los mexicanos a lo largo de los siglos. Nuestra modernidad no puede ser ciega, puramente imitativa; simple acto reflejo. Debe ser una modernidad inclusiva, que admita las múltiples maneras de ser actuales” (1997: 123).

6 This Heisenberg principle of the uncertainty of perception and reality is one of the cornerstones of postmodernism’s skepticism about universal values and truth. The epistemological implications of this principle are also thematized in Fuentes’s

novel *Cristóbal Nonato* (1987), in which the narrator evokes the figure of the German physicist. In his essays, Fuentes refers repeatedly to this principle, most notably in his texts on Cervantes and in “Elogio del barroco”: “Esta violencia, esta incertidumbre, y esta desilusión, llevan a los grandes artistas de la época a establecer una tradición moderna, que es la de la narrativa, verbal o visual, indeterminada, abierta a múltiples puntos de vista, como en el *Quijote* o *Las Meninas*, supremas y acaso insuperables afirmaciones de la capacidad del arte para definir a la realidad, ya que no en términos de la política, en términos de la imaginación. Pues el barroco, como lo afirma Umberto Eco, es un asalto contra las jerarquías del privilegio fundado en un orden inmutable” (1993a: 392).

7 The dominating, constitutive paradox of the New World Baroque is that it is an art of abundance, practically drowning in its own proliferation, and at the same time, it is the art of those who have nothing else, except their unbridled imagination: “[...] muchas de las lecciones del barroco resultan necesarias para unas sociedades que, como aquéllas, deben aprender otra vez a vivir con el otro, el extraño, el hombre y la mujer de raza, credo y cultura diferentes, deben aprender a colmar los vacíos entre los ideales de la época y sus negaciones prácticas, y hacerlo con lo que el barroco tuvo en abundancia: la imaginación humana que transforma la experiencia en conocimiento y éste, con suerte, en destino” (1993a: 389).

8 Fuentes does not use the term “Neobaroque” because it loses the link with the seventeenth-century Baroque. For the same reason, he dismisses the term “barroco de Indias” (“Baroque of the Indies”), since it functions within an oppositional logic with regard to the metropolis. For Fuentes, the Baroque is nonetheless a distinctive, specifically Latin American expression.

WORKS CITED

Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.

Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso.” [1975] *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987. 103-119.

Dhondt, Reindert. “Melancolía y ruina en Constanca y otras novelas para vírgenes de Carlos Fuentes.” *Nuevas narrativas mexicanas*. Eds. Marco Kunz, Cristina Mondragón, Dolores Phillipps-López. Barcelona: Linkgua, 2012. 9-22.

Fuentes, Carlos. “No creo que sea obligación del escritor engrosar las filas de los menesterosos.” “La Cultura en México,” suplemento de *Siempre!* 640 (29/09/1965). II-VIII.

——— *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

——— *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

——— *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.

——— “Alejo Carpentier.” *El Siglo de las Luces*. By Alejo Carpentier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. IX-XIX.

- “The Discovery of Mexico.” *Granta* 22 (1987): 221-237.
- *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori, 1989.
- *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- “Foreword.” *Baroque Concerto*. By Alejo Carpentier. Trans. Asa Zatz. London: André Deutsch, 1991. 11-19.
- *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1992.
- “Elogio del barroco.” *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 69 (1993a): 387-410.
- *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993b.
- *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1995.
- “Educar para el siglo XXI.” *Educación: la agenda del siglo XXI. Hacia un desarrollo humano*. Ed. Hernando Gómez Buendía. Bogotá: Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo / Tercer Mundo Editores, 1998. xvii-xxi.
- *Terra nostra*. Barcelona: Seix Barral, 2003 (1975).
- *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Hatzfeld, Helmut. “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII.” *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941): 9-23.
- Kaup, Monika. “‘The Future is Entirely Fabulous’: The Baroque Genealogy of Latin America’s Modernity.” *Modern Language Quarterly* 68.2 (2007): 221-241.
- Klemperer, Victor. “Gibt es eine Spanische Renaissance?” *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur* XVI.2 (1927): 129-16.
- Leslie Williams, Raymond. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell, 2005.
- Moser, Walter. “Résurgences baroques.” *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* Eds. Joachim Küpper and Friedrich Wolfzettel. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. 655-680.
- Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.
- Phaf, Ineke. “Nation as the Concept of ‘Democratic Otherness’: Christopher Unborn and the Plea for Hybrid Cultures.” *Encountering the Other(s). Studies in Literature, History, and Culture*. Ed. Gisela Brinker-Gabler. Albany: State University of New York Press, 2005.
- Scarpetta, Guy. “Le baroque contre l’orthodoxie: Carlos Fuentes.” *La règle du jeu* 1.1 (1990): 174-187.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

———. “Extremo Occidente: Carlos Fuentes y la tradición europea.” *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. Ed. Pol Popovic Karic. México: Siglo XXI/ITESM., 2002. 79-94.

Weisbach, Werner. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin: Cassirer, 1921.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung d es Barockstils in Italien*. München: Ackermann, 1888.

THE BAROQUE AND CARLOS FUENTES'S *ZONA SAGRADA*

Crystal Chemris
University of Oregon

Zona sagrada, published in 1967, is Carlos Fuentes's venture into the new Latin American mythic novel. Fuentes himself describes the novel's newfound fields of inspiration: "al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología" (qtd. in Avellaneda 247). Film is also an acknowledged influence, the novel having begun as a film script in which María Félix and her son were to play themselves (Oviedo 30). Fuentes cites Buñuel as a model of mixing the ludic and the serious to achieve his own artistic goal of "una politización del juego" (Rodríguez Monegal 54). Yet the experimental novelty of the work may have undermined its appeal. René Jara, among others, faulted the work for falling into "un virtuosismo técnico que paraliza la vitalidad del mundo narrado" (170).

Severo Sarduy, in his classic essay, written shortly after the publication of *Zona sagrada*, "Un fetiche de cachemira gris perla" (1968), reads the work as an oedipal drama of mother and son: a film star Claudia Nervo, cast as an emblem of México, and her son Guillermo, nicknamed, significantly, Mito. A novel about the process of its own composition, a parody of intertwined versions of the *Odyssey*, the work, in his view, transforms its central images into a play of signs: the mother's face as an iconic close-up, "un rostro tótem," the mirror of which she deprived her son in her own narcissism, her clothing embraced instead by him as a fetish, which like every other figure in the work becomes emptied out of any transcendent signification.

Sarduy's early intervention lays the foundation for future critical studies, of which I will mention two that define poles of inquiry.¹ Steven Boldy reads the novel as a "dizzying theatre of representation" that combines "bits and pieces from a pre-existing code into a new configuration" as "an instance of

the *bricolage*” celebrated in the work of Claude Lévi-Strauss (181, 183). He notes the jumble of high and low intertextual references not only to literary but also to visual works in this mix: paintings, pin-ups, religious images, frescos, movies (181). For Boldy, this free play of reversible and self-referential chains of signification proliferates to form a work whose difficulty—in the spirit of Sontag and Robbe-Grillet—resists interpretation. In contrast, Suzanne Jill Levine elaborates a political reading, citing a parallel with *Pedro Páramo* in the *topos* of an unfinished odyssey—with a double oedipal twist—that points to the unresolved legacy of the Mexican Revolution. For Levine, Claudia Nervo, who once played a *soldadera*, embodies the betrayal of the revolution; she symbolizes the false façade of consumer culture and the economic submission of her people to the United States. These two contrasting readings return us to Fuentes’s formula: “una politización del juego.”

Zona sagrada’s textual play has been described rather cursorily as Baroque, but at first blush the work does not seem to be a Neobaroque novel in the mold of, for example, *Terra Nostra*. There is no obvious Baroque hypotext, or substantive contextualization in the early modern.² Yet if one measures the text against Severo Sarduy’s definition of Baroque form, articulated most systematically in his essay “El barroco y el neobarroco” (1972), *Zona sagrada* clearly fits the label. I hesitate, however, to apply a purely formal definition of Baroque, bearing in mind Francisco A. Ortega’s argument that “The baroque preserves its recurring naming capacity in Latin America not because of what it positively signifies but because in its many misnomers it marks a field of struggle over the meaning and legacies of our modernity” (188). With that caveat, I will proceed to address the Baroque features of *Zona sagrada*, first in formal terms using Sarduy’s vocabulary, but then also as part of a vexed political-historical construct. In so doing, I will include what might be called cases of Baroque prequels (*Celestina*, *Lazarillo*) and sequels (*Modernismo*, *Symbolism*) that share certain “syntagmatic grama,” to use Sarduy’s term, with *Zona sagrada*: in other words, a type of syntax or scaffolding that defines a more subtle form of intertextuality.

My hope is to contextualize this exploration of Baroque features in *Zona sagrada* within an analysis of the role of violence and sexual politics as features of the crisis of modernity. To do this, I will need to first reference what I believe is an important and as yet (as far as I know) unacknowledged source for this work: Leopold Von Sacher-Masoch’s original novel of sadomasochism, *Venus in Furs* (*Venus im Pelz* 1870) as it was mediated by yet another intertext, Kafka’s *Metamorphosis* (1915-18). I rely on Mark M. Anderson’s discovery of the role of *Venus in Furs* in Kafka’s story to make my case.

Kafka’s *Metamorphosis* opens with an ekphrastic description of a framed picture of a cut out from a magazine—a lady with a fur cap and stole holding out “a huge fur muff into which her whole forearm had vanished” (89), a picture against which Gregor, who had awoken to find himself transformed into a

cockroach, would enjoy resting on. In Kafka's text, Gregor "presses himself to the glass, which was a good surface to hold on to and comforted his hot belly" (118; qtd. in Anderson 124). As Anderson points out, Kafka takes the basic situation of *Venus in Furs*, announced by the "visual cue" of the appearance of the picture, playfully suggestive of the *vagina dentata*, and inserts it into Gregor's oedipally-charged family life (125).

Sacher-Masoch's novel includes a similar scene before a photo of a "Venus in Furs," modeling the ekphrastic doubling of Fuentes's novel, with pornography itself operating as a visual fetish. The photo depicts a nude woman in furs, playing with a lash, her bare feet resting on a man lying slavishly like a dog. In his face "lay a brooding melancholy and passionate devotion; he looked up to her with the ecstatic burning eye of a martyr" (trans. Fernanda Savage; qtd. in Anderson 121). Sacher-Masoch's use of religious imagery here brings to mind Catherine Marshall's observation that vestiges of the masochism associated with early modern religious fervor resurface in modern sadomasochistic sexual practices (115, 121). This is quite germane to *Zona sagrada*'s play with the boundaries of the secular and the sacred. The ending of Sacher-Masoch's novel informs that of Fuentes as well, in the appearance of a male partner of the dominatrix, named Apollo (an obvious source for Giancarlo), who emerges from her bed to whip the masochistic protagonist. Mito's final debasement, as Charlene Helmuth notes, mirrors Kafka's *Metamorphosis* in his transformation into a servile dog (36).³

The use of a pornographic subtext as a vehicle for social critique is as old as the *Celestina* and *Lazarillo* and as modern as the work of Darío and Fuentes, as each engage elements of erotic debasement within a secularization of religion in art. In linking these Baroque prequels and sequels, I take inspiration from "Cervantes, or the Critique of Reading" (rev. 1988), in which Fuentes questions the facile teleology that would assign a date to Spanish modernity. I will also note that while there are pivotal moments in the ebb and flow of combined and uneven development that constitutes the scope of history, their impact on letters cannot be established in a simple or direct correspondence. Nonetheless, the contradictory figures associated with critical junctures in Hispanic modernity do constitute a kind of grammar of the literary Baroque—to use Sarduy's term—and one that we can trace in a brief genealogy of works that constitute a structural heritage of *Zona sagrada*. My focus, again, will be on a less apparent case in Sarduy's taxonomy, that which illustrates a similar syntax or scaffolding without necessarily demonstrating overt examples of direct intertextuality, and I will rely on the current critical consensus on the works at issue to make my argument.

Roberto González Echevarría, with good reason, titles his investigation into modern Latin American continuities of the Spanish literary Baroque *Celestina's Brood*, as he considers the *Celestina* (1499), often placed in the medieval canon, to be one of the great "literary myths" of the Spanish Golden Age, one which is seen to have "opened the dark abyss of modernity" (31, 11). The features of

Baroque syntax in the *Celestina* include the parodic incorporation of previous literature,⁴ both classical and European, amounting to a debasement of the epic in its aspiration to inclusivity; the “staging” or ironic realization of literary *topoi*, in this case the commonplaces of courtly love poetry;⁵ and a bleak “axiological nihilism,” to use Stephen Gilman’s term, in its chaotic enumeration and leveling of a list of events both personal and political as all equally insignificant before the cosmic indifference of the new space.⁶ Most pertinent to *Zona sagrada* is its play with the boundary of secular and sacred, in its defamiliarization of the code of courtly love through its association with prostitution. The masochistic subservience of the courtly lover,⁷ modeled on the cult of the Virgin, inverted and obscured the degradation of woman in feudal society. In its critique of the commercial nature of all sexual relations, the *Celestina* exposes the entire social hierarchy from the perspective of an alienated *converso* writer.

Lazarillo de Tormes (c.1554), written in the aftermath of the defeat of the *Comuneros* and in the context of the Church debates on the fate of the new urban poor, figures its social critique as well in a recognized debasement of the archive of sacred and secular literature.⁸ Like *Zona sagrada*, it operates on the basis of what Edmond Cros calls an endless dynamic of inversionsm,⁹ a circulation of reversible signs that parallels the circulation of human labor, now reduced—as Marxist critics have observed—to a replaceable commodity on the market.¹⁰ This commodity fetishism is associated with Eucharistic imagery in what is seen as a covert but scathing indictment of the endless cycles of prostitution and corruption protected by the clergy, including the violent sexual abuse of children such as Lazarillo (e.g. Rabell, Ferro). The story of Lazarillo mimics Biblical narrative in its recognized use of *figura* (Deyermond), trumpeting the ending from the beginning in what could well be seen as a model for Fuentes’s positioning of the culmination of his narrative in the first chapter, ironically titled “Happily Ever After.” In such a debasement of Christian eschatology, *Lazarillo de Tormes* becomes a degraded, secularized version of the *peregrinatio vitae topos*, a circular journey of social frustration and historical impasse.¹¹ Here *Zona sagrada* conforms to its early modern model within the primary syntagmatic grama Sarduy describes, that of the category “escritura/Odisea” announced in the negative, the *happy end* both its apotheosis and its own mockery (1401).¹²

The more experimental works of the Baroque proper continue this pattern. Cervantes’s *Don Quijote* (1605-15) also illustrates the syntagmatic grama of “escritura/Odisea,” repeatedly splitting into doubles, miniatures of itself,¹³ and enacting its own process as writing. *Zona sagrada* imitates this in Mito’s self-described narration, referencing an apocryphal version of the Ulysses myth. Fuentes’s novel stages a debased, dark side of Don Quijote’s madness in Mito’s solipsistic compulsion to view the world entirely through the mediation of art (See Gyrko, “Sacred and Profane” 190). A work like Góngora’s *Soledades* is yet another case. The poem depicts an inconclusive pilgrimage, a debasement of epic, in a *bricolage* of classical and Renaissance forms emptied out of their

canonical significance (Beverley, *Aspects* 106; Collard 102). Most significantly, it does this within framing images of aestheticized sexual violence, emblematic of imperial conquest (Chemris, "Violence, Eros").

I will mention briefly *modernismo* in association with Symbolism as Baroque sequels. Sarduy has pointed to Mito's "zona sagrada" as "una gruta rubendariana," displaying a proliferation of cultural artifacts, "este cáncer barroco" (31), and notes references to Beardsley's *Salomé* (30). Boldy has identified further ekphrastic and literary citations to Decadent art. But what I find most striking about Fuentes's incorporation of *modernismo* is his staging or ironic realization of the *modernista* and Symbolist goal of a religion of art, which Gyurko describes in the personal credo of Mito. The novel also realizes the *modernista* incorporation of aristocratic privilege in the private sphere, referenced in the dialogue about the "derecho de la pernada" (115) in a modern day brothel, and implies a continuity with the bohemian world of sexuality associated with Symbolism.

Given Fuentes's dedication of the novel to Paz and his own comments on sources for the new mythic novel, I suspect that Fuentes investigates in narrative the very Symbolist continuity of the Baroque that Paz explores in poetry: for example, in an enactment of the solipsistic poetics of José Gorostiza's *Muerte sin fin*, the aspiration of the poet as godlike and collapsing as a form of evolutionary or embryonic regression. Here we see a confluence of the modern antihumanism Boldy observes with the Baroque fear of loss of self, represented by Fuentes in the earlier frescoes of Signorelli. More obvious is the representation in *Zona sagrada* of the aspiration of the Symbolist poet to watch himself write, to observe his own creation, depicted in Claudia's zeal to watch her own movies.¹⁴ Lanin Gyurko has noted an indigenous aspect to Claudia's solipsistic fascination with her own image in her association with Tezcatlipoca, whose attribute was the smoky mirror ("Pseudo-Liberated Woman" 30; cf. Durán, "Holy Place" 82-86).

Paz describes the structure of *La muerte de Artemio Cruz* in terms that recall the dynamics—and crisis—of Symbolist aesthetics, the evocation of the possibilities of the poetic word on the edge of its negation. In Paz's view, the various selves of Cruz's past converge simultaneously in his death agony: "el viejo agonizante busca en su vida pasada el indicio de lo que es verdaderamente, ese momento inmaculado que le permitirá ver de cara a la muerte...Cruz muere indescifrado...su muerte nos enfrenta a otro jeroglífico, que es la suma de todo lo que fue—y su negación" (Giacoman 19). A similar dynamic informs *Zona sagrada*, in its indeterminate shuffling of historical possibility, its "juego de naipes" that represents, enigmatically, the cipher of a new social order. In his *bricolage* of myths of right and justice, engaging, implicitly, the classical heritage of predecessors such as Reyes, Mistral and Lorca, Fuentes revisits the Baroque as a site to interrogate the failures of history.

This brings me to my final point, which is to look at *Zona sagrada*'s incorporation of the Baroque in more than formal terms, as an unresolved political

and historical question. Suzanne Jill Levine is correct to highlight the legacy of political strife that subtends the novel's play of *différance*; as she suggests, in the abuse of her son, Claudia behaves as a *macha castradora*: "Al vengarse de la humillación impuesta por el machismo a la mujer mexicana, Claudia usa a los hombres, los empequeñece, los viola en un sentido simbólico (viola su dignidad), y los abandona—como el conquistador español violó al indígena, como el macho mexicano viola a la mujer" (627-8)—which I interpret not as a literal equation but as a commentary on the legacy of colonialism in contemporary psychic violence. Claudia thus engages in a private sphere repetition of the chain of sexual-communal violence that recurs to the conquest, thereby reenacting the curse on the body politic evoked by the classical myths. Her cruelty continues a foundational violence that Francisco A. Ortega has identified with the Baroque (194), with its repetitions of an impasse that defines the crisis of modernity (Beverley, *Essays* 12). Fuentes, in *El espejo enterrado* (1992) comments on the sexual acting out of social hierarchy, privilege, and religious fervor on the bodies of servants as a feature of colonialism:

La crueldad sexual puede ejercerse fácilmente en sociedades de estrictas separaciones sociales, donde el compañero sexual puede ser fácilmente reclutado (de entre las legiones de criados), el objeto del placer fácilmente desechado, y la impunidad disfrutada aunque practicada en lugares ocultos. Las ciudades de la Hispanoamérica colonial poseyeron todos estos atributos, con la dimensión añadida—impunidad, escondrijo—del mundo religioso del convento y el monasterio. (261)

Fuentes then describes colonial nuns paying their maids to whip them, and monks and priests enjoying similar suffering as compensation for that of Christ at Calvary (262). The sadomasochism—and outright sadism—in *Zona sagrada* resonates with this description from Fuentes's history. Perhaps the most poignant example of such private sphere ritualized cruelty is Mito's hideous torture of his dogs to get back at his mother: denying them food, throwing them onto the highway to languish for hours, run over, with their bellies torn open, cutting off their tails and paws and letting them bleed to death (137). In his haunted memory of their wounded bodies, the image of "anos rojos" might also suggest sexual abuse (136). At the end of this short chapter, called "Ésta es la verdad," there is a quick filmic cut to a view of the street, and Mito recalls the children who occupy that spot during the day: "esos pobrecitos que tratan de vender el último ejemplar de la *Extra* no han de ser niños, pero son la única vida de la calle, con las cabezas mal rapadas y los pies negros, descalzos, con una costra rosácea" (138). The memory of images of black feet and scabs from the description of the dogs at the opening of the chapter merge with those of the street children at the end to make a statement, about neocolonial society's cruelty to its most vulnerable.¹⁵ In this case the title is more than device-baring. *Ésta es la verdad*. The images of violence here stand out as an excess among

the play of signs like the “written scars” Sylvia Molloy sees in Borges’s work (46). This is the real return of the Baroque.¹⁶

NOTES

1 *Zona sagrada* has attracted a number of other fine critical studies, mainly from the 1970s. These include, among others, Jungian approaches by Gloria Durán and Richard Callan; a more general psychoanalytical / structural analysis by Frank Dauster; a study of the theme of metamorphosis in the novel by Nancy Gray Díaz; myth theory studies by AO Avellaneda and Phillip Koldewyn; as well as three elegant close readings of the text by Lanin Gyrko. Also quite useful is Henry Giacoman’s early homage volume, which includes Emir Rodríguez Monegal’s interview with Fuentes and essays on *Zona sagrada* by A. Brehil-Luna, Jaime López Sanz, and Severo Sarduy.

To my knowledge there are still no studies focused on *Zona sagrada* engaging queer theory, sexuality studies, or—continuing Gyrko’s work—new approaches from the optic of contemporary film theory. These come together in a possible reading of the literary field of the novel, in the constellation of literati and film icons of Fuentes’s circle, one which might go beyond an assessment of the work as thinly veiled social satire, such as is implied in the *LA Times* summary of the novel’s impact: “In his novella ‘Holy Place,’ Carlos Fuentes created a character representing Felix as a dominating egoist. Fuentes was a close personal friend of Felix. But when the novella was published, Felix didn’t take kindly to his portrayal of her, and Fuentes has suffered her wrath ever since” (“Viva la Diva!” July 24, 2000). María Félix, known to have relationships with women, inspires a later play by Fuentes, *Orquídeas a la luz de la luna* (studied by Gyrko, who does reference *Zona sagrada* in the article). Félix’s role in a movie that dramatizes the national education campaign invites a comparison with Gabriela Mistral, and her attraction to non-traditional female roles such as Doña Bárbara or Catalina de Erauso (which Sherry Velasco has studied) invite continued attention to the film icon from a queer theory perspective. Fuentes’s comments on the emergence of his own sexuality in *Myself with Others* (14, 21) provide material to contextualize his elaboration of the pornographic subtext of *Zona sagrada* (Sacher-Masoch, Sade) that I discuss in this essay. Fuentes’s text holds an apparently ambivalent dialogue with Bataille and the Collège de Sociologie on their notions of violent eroticism and the sacred, which are also factors in Paz’s and Pizarnik’s work.

2 Nancy Díaz associates the Baroque with mutability and decadence in *Zona sagrada*, and specifically characterizes the palazzo at Madonna dei Monte portrayed in the novel as a “Baroque labyrinth” and Mexico City as “heir to the Baroque essence of Italy and the late Renaissance” (86). Samule Arriarán comments briefly on *Zona sagrada* in his study of the Baroque and Neobaroque, noting the novel’s “juego de inversiones,” related to the Baroque *topos* of “el mundo al revés” (104) as well as its “transgresión barroca” (139).

3 Liliana Befumo Boschi and Elisa Calabrese link Mito's metamorphosis to the "transformation of Quetzalcoatl in his humiliated form, forced to suffer wounds and insults in the other world and wearing the face of a dog" (Díaz 85).

4 González Echevarría offers an apt summary of the critical consensus on this point: "It is also a work that eschews genres and styles, an amalgam of traditions, a hybrid of comedy, classical dialogue, tragedy and sentimental romance" (11). The picaresque elements of the *Celestina* are incorporated in another (and also apparently unrecognized) modern intertext: Luis Martín-Santos's *Tiempo de silencio* (1961). This connection is especially intriguing, as it offers a transatlantic perspective on the impasse of Spanish modernity, which in the context of Spanish poverty under Francoism impacts a country described by Martín-Santos as "un país que no es Europa" (60). The engagements with classical myths, psychoanalysis, and the theme of castration form noteworthy parallels.

5 González Echevarría 16; cf. Stephen Gilman, *The Art of La Celestina* 123.

6 Gilman, "Intro." 14-15.

7 See Sanda Munjic for a study of masochism as an alternative form of masculine subjectivity available to aristocratic poets, such as Garcilaso, as well as Cynthia Marshall's analysis of Petrarchism and "self-shattering."

8 Molho calls this "an aesthetic of negation" (*Introducción* 58); Peter Dunn writes, "We can find all the current exemplary models of writing, from confessional memoir to heroic fiction, being raided for ideologically encoded keywords, phrases, or negative strategies, with the purpose of composing a story and a self that negate them all" (42). See my article "Violence and Subjection" for a more comprehensive accounting of the critical literature on the *Lazarillo*; the literature on the topic of sexual abuse in the novel is extensive and I only reference a couple of those studies most relevant to my argument.

9 Cros uses the term "réversibilité de concepts" (15).

10 Beverley, "Lazarillo" 71; Rodríguez Puértolas 160.

11 As Dunn remarks, "Nothing redemptive can be read into the circularity of its plot" (42). Lázaro Carreter calls the narrative "una peregrinación inútil" (95).

12 In summarizing Sarduy's argument in English I rely on Mary G. Berg's excellent translation ("su apoteosis y simultáneamente su irrisión").

13 Beverley notes "self-miniaturization" as a characteristic of the *Quijote* and of Góngora's *Soledades* (*Aspects* 37). Tittler notes another parallel in the insanity motif expressed through canine imagery (588).

14 Here one might also consider the impact of film on Mallarmé's poetic technique, (See Wall-Romana).

15 Here I echo John Beverley's argument about the "Lazarillos" of Latin America's slums as a continuation of the impasse at the origins of Hispanic capitalism; see "Lazarillo" 39-40.

16 I want to thank Julio Ortega for his kindness as well as intellectual and personal

generosity in inviting my participation and for proposing the Sarduy essays as a focus for this study. My essay illustrates Julio Ortega's reference to the Baroque as a syntax that offers Fuentes the opportunity to express "la imposibilidad de concebir la nación como un contrato social," "la imposibilidad de la nación en México" (oral remarks, Fuentes Colloquium). I relate this impossibility to Francisco A. Ortega's notion of the Baroque as a marker for the past's unfulfilled promises (194).

WORKS CITED

Anderson, Mark M. "Kafka and Sacher-Masoch." *Franz Kafka's The Metamorphosis*. Ed. and intro. Harold Bloom. NY: Chelsea, 1988. 117-33.

Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra modernidad*. México: Itaca, 2007.

Avellaneda, A.O. "Mito y negación de la historia en *Zona sagrada* de Carlos Fuentes." *Cuadernos Americanos Nueva Época* 175 (1971): 239-48.

Beverley, John. *Aspects of Góngora's Soledades*. Purdue Monographs in Romance Literatures 1. Amsterdam: Johns Benjamins, 1980.

---. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America* Woodbridge: Tamesis, 2008.

---. "'Lazarillo' and Primitive Accumulation: Spain, Capitalism and the Modern Novel." *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 15.1 (1982): 29-42.

Boldy, Stephen. "Towards *Zona sagrada*." *INTI* 45 (Spring 1995): 181-95.

Brehil-Luna, A. "Despliegue de mundos en 'Zona sagrada.'" *Giacoman* 355-64.

Brody, Robert and Charles Rosman, eds. *Carlos Fuentes: A Critical View*. Austin: U of Texas P, 1982.

Callan, Richard. "The Function of Myth and Analytical Psychology in *Zona sagrada*." *Kentucky Romance Quarterly* 21.2 (1974): 261-74.

Chemris, Crystal. "Violence and the Trajectory of Early Modern Subjection in *Lazarillo de Tormes*, *Fuenteovejuna* and the *Soledades*." *Symposium* 64.2 (2010): 105-25.

---. "Violence, Eros and Lyric Emotion in Góngora's *Soledades*." *Revista de Estudios Hispánicos* 37.3 (2003): 463-86.

Collard, Andrée. *Nueva poesía: Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. 2nd ed. Madrid: Castalia, 1971.

Cros, Edmond. "Le folklore dans *Le Lazarillo de Tormes*: Nouvelle examen, problèmes méthodologiques." *Lecture idéologique du Lazarillo de Tormes*. Eds.

Edmond Cros and Antonio Gómez Moriana. Montpelier: Université Paul Valéry, 1984. *Co-textes* 8. 5-15.

Dauster, Frank. "The Wounded Vision: *Aura*, *Zona sagrada*, and *Cumpleaños*." Brody and Rosman 106-20.

Deyermund, A.D. *Lazarillo de Tormes: A Critical Guide*. London: Grant & Cutler and Tamesis, 1975.

Díaz, Nancy Gray. *The Radical Self: Metamorphosis into Animal Form in Modern Latin American Narrative*. Columbia: U of Missouri P, 1988.

Dunn, Peter N. *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell, 1993.

Durán, Gloria. "Dolls and Puppets as Wish-Fulfillment Symbols in Carlos Fuentes." Brody and Rosman 173-83.

---. "Holy Place: The Consummate Witch." *The Archetypes of Carlos Fuentes: From Witch to Androgyne*. Hamden: Archon, 1980. 75-96.

Ferro, Margarita. "Perversión del aprendizaje violento en el Tratado 1º de *Lazarillo de Tormes*. La violencia como construcción-destrucción de un sujeto. (Un ejemplo renacentista: *El Lazarillo de Tormes* - Tratado 1.)" *Espéculo* 23 (2003): 1-6. Web. 7 June 2008.

Fuentes, Carlos. "Cervantes or the Critique of Reading." *Myself with Others* 49-71.

---. *El espejo enterrado: Reflexiones sobre España y América*. México: Alfaguara, 2010.

---. *Holy Place*. Trans. Suzanne Jill Levine. *Triple Cross: Novellas by Carlos Fuentes, José Donoso, Severo Sarduy*. Trans. Suzanne Jill Levine and Hallie D. Taylor. NY: Dutton, 1972. 5-144. Trans. of *Zona sagrada*.

---. *Myself with Others: Selected Essays*. NY: Farrar, 1988.

---. *Zona sagrada*. 1967. México: Siglo XXI, 1992.

Giacoman, Henry. *Homenaje a Carlos Fuentes: variaciones interpretivas en torno a su obra*. NY: Las Americas, 1971.

Gilman, Stephen. "Introduction." *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1969. 7-29.

Gilman, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: U Wisconsin Press, 1956.

González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke UP, 1993.

---. "Cinematic Image and National Identity in Fuentes's *Orquídeas a la luz de la luna*." *Latin American Theatre Review* 17.2 (1984): 3-24.

---. "The Myths of Ulysses in Fuentes's 'Zona sagrada.'" *Modern Language*

Review 69.2 (1974): 316-24.

---. "The Pseudo-Liberated Woman in Fuentes's 'Zona sagrada.'" *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 3.1 (1975): 17-43.

---. "The Sacred and the Profane in Fuentes's 'Zona sagrada.'" *Revista Hispánica Moderna* 37.3 (1972-73): 188-209.

Helmuth, Charlene. *The Postmodern Fuentes*. Cranbury: Associated UP, 1997.

Jara C., René. "El mito de la nueva novela hispanoamericana: A propósito de 'La muerte de Artemio Cruz.'" *Giacoman* 147-208.

Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. Trans. Willa and Edwin Muir. *The Complete Stories*. Ed. Nahum N. Glatzen. NY: Schocken, 1976. 89-139.

Koldewyn, Phillip. "Mediation and Regeneration in the Sacred Zones of Fiction: Carlos Fuentes and the Nature of Myth." *Journal of Latin American Lore* 7.2 (1981): 147-70.

Lázaro Carreter, Fernando. "*Lazarillo de Tormes*" en la picaresca. Barcelona: Ariel 1983.

Levine, Suzanne Jill. *Zona sagrada: Una lectura mítica*. *Revista Iberoamericana* 40.89 (1974): 615-28.

López Sanz, Jaime. "Carlos Fuentes: 'Zona sagrada.'" *Giacoman* 377-84.

Marshall, Cynthia. *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity and Early Modern Texts*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2002.

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. 1961. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Molho, Mauricio. *Introducción al pensamiento picaresco*. 1968. Salamanca: Anaya, 1972.

Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Trans. and adapt. Óscar Montero in collaboration with the author. Durham: Duke UP, 1994.

Munjic, Sanda. "Patriarchal Love Discourse as a Model of Perversion: Violence and Psychoanalysis." Diss. U of California-Berkeley, 2004.

Ortega, Francisco A. "History of a Phantom." *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Ed. Sara Castro Klaren. London: Blackwell, 2008.

Oviedo, José Luis. "Cara y sello de Carlos Fuentes." *Marcha* 19 enero 1968, 30-31.

Rabell, Carmen R. "La confesión en jerigonza del *Lazarillo de Tormes*." *Bulletin of Hispanic Studies*. 73.1 (1996): 19-32.

Rodríguez Monegal, Emir. "Carlos Fuentes." *Giacoman* 23-66.

Rodríguez Puértolas, Julio. *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona: Labor, 1976.

Sarduy, Severo. "Baroque and Neobaroque." Trans. Mary G. Berg. *Latin America in its Literature*. Ed. César Fernández Moreno, Julio Ortega, and Ivan Schulman. NY:

Holmes, 1980. Trans. of *America Latina en su literatura*. NY: UNESCO: 1972.

---. "El barroco y el neobarroco." *Obra completa* 1385-1404.

---. "Un fetiche de cachemira gris perla." *Obra completa* 1138-46. *Escrito sobre un cuerpo*.

---. *Obra completa*. Vol. 2. Ed. Gustavo Guerrero and François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999.

Tittler, Jonathan. "'Cambio de zona / Piel sagrada': Transfiguration in Carlos Fuentes." *World Literature Today* 57.4 (1983): 585-90.

"Viva la Diva!" *LATimes*. 24 July 2000. Web. 30 September 2012.

Wall-Romana, Christophe. "Mallarmé's Cinemoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893-98." *PMLA* 120.1 (2005): 128-47.

NARRADOR NARRADO: VIDAS IMAGINARIAS EN *UNA FAMILIA LEJANA* DE CARLOS FUENTES

Steven Boldy

University of Cambridge

En *La región más transparente*, como se sabe, “En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta.” Ya en *La voluntad y la fortuna*, “no es grave, la tragedia le es vedada al mundo moderno. Todo se nos vuelve melodrama, *soap opera*, folletín, película de vaqueros” (138). En *Una familia lejana* el latinoamericano, “un criollo mexicano medianamente resentido” es “un hombre que convierte en melodrama cuanto toca: la tragedia le ha sido vedada y aun sus peores dolores no escapan al gran rubro del circo del desastre” (183). Pero nada de esto parece regir para el “Carlos Fuentes” de la novela, que es un escritor francés de origen mexicano que pasó a París desde sus ciudades perdidas Buenos Aires y Montevideo. Javier en *Cambio de piel*, desde Argentina o desde Grecia, piensa que si no regresa a México, “si no se enfrentaba a todas las terribles negaciones de México, pensaría siempre que había tomado el camino fácil y que su obra carecería de valor” (149). Pero para este “Carlos Fuentes” el retorno se quedó en hipótesis incumplida: “Imagine si hubiese regresado a México al terminar la guerra ... que publica su primer libro de cuentos a los veinticinco años, y su primera novela cuatro años después; habla usted de México y de los mexicanos, las heridas de un cuerpo, la persistencia de unos sueños, la máscara del progreso.” “Carlos Fuentes” es un exquisito que dialoga en pausados períodos proustianos con su aristocrático amigo le Comte de Branly en un elegante comedor que da sobre la Place de la Concorde. Comparten el culto de la *politesse*, “la simetría” (19) del espíritu francés, para el cual los templos mexicanos son simplemente “espantosos.” El poeta uruguayo francés Supervielle sublima “el enervamiento tropical” con “los velos piadosos que los europeos sabemos arrojar sobre nuestros crímenes históricos ... sin perder el filo de fantasía, de desplazamiento, de locura reveladora, de las tierras anchas y vacías del nuevo continente.” (130). La vida

que este Fuentes evitó pasa a ser su “otra vida,” su “vida adyacente” (214). Pasa a ser su fantasma, finalmente “el fantasma que no mataste, que no dejaste atrás en México, en Buenos Aires” (218). Es su “otredad.”

Branly acepta y no acepta a “Fuentes” como francés. Supervielle, dice, “es de allá como usted.” “Allá y acá”: los términos nos remiten más que a los còtés de Guermantes y de Chez Swann, a *Rayuela* de Julio Cortázar, donde para Oliveira, “en París todo le era Buenos Aires y viceversa” (32). Y nos remiten al cuento “El otro cielo” donde París, para el corredor de bolsa porteño, no es la culta “patria final de un latinoamericano” (*Una familia* 29), sino el hogar de otro francés-uruguayo, el sudamericano, le comte de Lautréamont, y de la delirante imaginación, las terribles y liberadoras blasfemias y transgresiones de su Maldoror. En Cortázar, como es en esta obra de Fuentes, lo otro se cuela entre una ciudad y otra, invade insidiosamente las conciencias que creían haberlo cancelado, dejado atrás: vuelve lo malo y lo bueno, las vampiresas de 62. *Modelo para armar*, la Maga en *Rayuela*. Lo de “acá y allá” también inscribe a *Una familia lejana* dentro de la parodia bufa de Carpentier en *El recurso del método* donde el Primer Magistrado alterna entre las matanzas de Nueva Córdoba y su colección de pinturas impresionistas en la capital gala.

El compromiso con la otredad es una constante en la obra de Fuentes, y toma muchas formas. Laura Díaz, por ejemplo, se resuelve a ser una continuación de la vida de otro, del primer Santiago: “voy a serte fiel, viviendo en tu nombre, haciendo lo que no hiciste.” Este Santiago es avatar del joven poeta veracruzano Carlos Fuentes Boettiger, tío y homónimo de Carlos Fuentes, y muerto trágicamente joven en la Ciudad de México. Lorenzo Cruz, por otra parte, invierte el signo de la cobardía de su padre Artemio en la Revolución Mexicana, muriendo heroicamente en la Guerra Civil Española. En *Aura*, y esto nos interesa para *Una familia lejana*, la alteridad se abre al campo de la reescritura intertextual y también a la posible absorción del protagonista por un áter ego afrancesado. Así como Fuentes reescribe, como explica en “Como escribí algunos de mis textos,” los cuentos de James, Pushkin y Dickens, su protagonista Felipe Montero reescribe las memorias de un militar del Imperio Francés en México: el general Llorente. Concibe, literalmente, a su propio doble, en la misa negra donde celebra sus “sentidos en desarreglo,” “le dérèglement de tous les sens” al que alude Rimbaud y por el que accede a la conclusión clásica de que “je est un autre”: yo es otro (250). A través de Llorente y su mujer Consuelo acuden otros fantasmas de una época histórica que se creía superada: los emperadores Carlota y Maximiliano.

En una novela donde todo funciona por contigüidad, donde no hay compartimentos estanco, y el sentido y las palabras se refractan y emigran y contagian a cuerpos aparentemente lejanos, la identidad del Fuentes francés se refleja y se amplifica en la de su amigo e interlocutor el conde de Branly. Éste se va implicando de una manera enigmática en una trama diabólica, de la que aparentemente se hace cómplice por la esperanza de recuperar las promesas de su

propia juventud. Su destino se va imbricando con la extensa red de los Heredia, familias mexicanas, venezolanas y caribeñas ligadas más que por parentesco directo, por la homonimia de su apellido. Ya se sugiere otro fantasma para el Fuentes francés: el poeta cubano José María Heredia se afincó en México, mientras su primo y tocayo, nacido después de su muerte, es el parnasiano francés José María de Heredia citada en la novela.

Branly es secuestrado por Víctor Heredia, el Heredia francés, al que desprecia con exagerada vehemencia. El contraste entre la acendrada sofisticación de la ‘vieja línea francesa’ y el burdo ‘transplante colonial’ del grotesco Heredia, payaso y diablo, es excesivo. La historia familiar de éste está cargada de atropellos e infamias demasiado recientes, todos los crímenes impunes del Gallegos de *Canaima*, rapacidad comercial y prostitución hasta de la propia mujer de uno: la ubicua Lucie, duchesse de Langeais. Casi inevitablemente los va relacionando una serie de objetos misteriosos: un reloj con una figura femenina tocando el clavecín muy parecida a Lucie, y que reproduce una tonada que resuena a través del texto; la foto del joven y rubio padre de Branly; una carta encontrada en su biblioteca sobre el trueque de un bebé negro por uno blanco efectuado por Alejandro Dumas en la casa de los Heredia. La red de relaciones, cronológicamente disparatadas pero no por eso menos potentes, se estrecha cuando Heredia francés sugiere que un antepasado de Branly, oficial del ejército imperial francés en México, pagó por los servicios sexuales de la Mamasela (sic) gabacha, Lucie (a la que él considera su madre) en un burdel en Cuernavaca. Cuando vemos al fantasma de Lucie llorando ante la fotografía del joven padre de Branly, las preguntas se multiplican: ¿quién es el bebé rubio?, ¿qué relación tiene con el padre de Branly, con el mismo Heredia francés? De todas maneras la estirpe del conde francés no está tan exenta de turbios parentescos con una familia lejana e indeseada como él quisiera.

El arqueólogo Hugo Heredia cuenta la historia de los Heredia a Branly en Xochicalco durante la vigilia de la Noche de los Difuntos, y éste se la pasa al Fuentes francés, con evidente peligro para la vida del primer narrador: de hecho se perciben en la masa indígena, víctima secular de los Heredia, “miradas de odio secreto, soterrado. Crímenes pacientes, mi amigo” (203). Su identidad discreta y aislada de escritor francés está sujeta de un golpe a todos los flujos y contagios transatlánticos de la novela. ¿Quiénes son sus fantasmas, su alteridad que es su identidad? El primero es Hugo Heredia, el amigo que nunca tuvo porque no volvió a México, y que lo esperó en vano en la Librería Francesa del Paseo de la Reforma. El fantasma que lo acompaña en las páginas finales le susurra precisamente: “Tú eres Heredia.” Por él hereda quizás a la masa de los mexicanos que Heredia describe como “los únicos fantasmas sólidos que conozco,” por ser las víctimas que, a diferencia de los europeos, los mexicanos tenemos “en casa.” También ocupa el texto de Fuentes una gran familia literaria lejana, no sólo Supervielle, cuyo poema “La Chambre voisine” es un tema recurrente, ni Lautréamont, ligado a la barbarie de los Heredia, con quienes “la cruel pluma de

Maldoror escribió a latigazos su poema sobre demasiadas espaldas inocentes” (128). Branly, haciéndose eco de Borges, le dice a Fuentes que “la novela ya fue escrita” y que “su autor, sobra decirlo, es Alejandro Dumas.” Su novela “La máscara de hierro,” con sus historias de niños intercambiados, y sobre todo sus memorias son una presencia fantasmal en *Una familia lejana*: su abuela, una esclava negra de Haití cuyo apellido hereda, el encuentro de su padre mulato con su joven madrastra francesa, su homonimia con su hijo autor de *La Dama de las camelias*. Ningún individuo ni ningún texto es independiente, tienen un pasado fantasmal, son de todos los sitios, o liminares entre varios: “Carlos, no eres de aquí, nunca serás de allá,” le susurra Lucie. Branly le hace un brindis elocuente: “Por su otra vida, Fuentes, por su vida adyacente. ... Piense que lo mismo sucede con toda novela. Hay otra narración contigua, paralela, invisible, de cuanto creemos debido a una escritura singular. ¿Quién ha escrito la novela de los Heredia?” (214).

OBRAS CITADAS

- Julio Cortázar, *Rayuela*. 1963. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. 1958. México: FCE, 1972.
- La voluntad y la fortuna*. México: Alfaguara, 2008.
- Una familia lejana*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Cambio de piel*. 1968. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Aura*. 1962. México: Era, 1976.
- Rimbaud, Arthur. “Lettres du Voyant.” *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

NO(N)-PLACE LIKE HOME: POSTNATIONAL NARRATIVE IN CARLOS FUENTES'S *GRINGO VIEJO*

Heike Scharm
South Florida University

I had no nation now but the imagination.¹

The question of Latin American identity, usually tied to *mestizaje* and the loss of cultural essence after the arrival of the colonizer, has been a focus of postmodern critics throughout a larger part of the 20th century. One of the readers of Fuentes's novel *Gringo viejo*, for example, refers to David Alfaro Siqueiros' painting, *Nuestra imagen actual* (1947), displayed in the museum of contemporary art in Mexico, as a possible subtext of some of Fuentes's work (Gyurko 280-1). The painting shows a dark-skinned, bare-chested, and faceless man reaching out with both hands towards the spectator. For the critic, this image captures the paradox of the Mexican who, since colonization, "has still not recovered his identity or been allowed to create a new one" (281). Identity, for Gyurko and other postmodern readers alike, holds the qualities of an essence—in the platonic sense—as something transcendental, pure, and incorruptible. Once identity/origin is deemed lost, one has to look towards an imagined past to recover a sense of self.

The reading I am proposing of *Gringo viejo* aims to show that Carlos Fuentes was a writer and thinker well ahead of his time. Decades before the emergence of post-national discourse, Fuentes already envisioned and novelized a globalized world in need of a change of direction. Rather than breaking with postmodern values, however, the Mexican author adheres to them, while at the same time proposing a reevaluation and redefinition of some of postmodernism's key terms and concepts. His objective consisted of proposing a path, through art, for a constructive dialogue among nations who would coexist—on equal terms and with equal rights and opportunities—in a world "en el que todas las

culturas, y sus manifestaciones políticas, tuviesen vigencia” (*Tres discursos* 71-2). *Gringo viejo* promotes two main changes to established postmodern tendencies, very much in tune with recent postnational discourse:² firstly, a proposed change of direction when addressing the question of national identity (from the past towards the future), and secondly, a reevaluation of the concept of identity itself. In keeping with Pazian analogy, Fuentes moves away from an inward, platonic understanding of essence, towards a selfhood perceived as an outward and dynamic process of mutual growth with the other. As is evident in many of his novels, and also explicitly expressed in his essays, Fuentes rejects the validation of the past as the sacred keeper of a nation’s *Volksgeist* and fixed identity. Furthermore, for Fuentes, as *Gringo viejo* shows, rather than a source for melancholy, the loss of pure origin can also constitute a strength, as the faceless man from the past opens up towards a new kind of identity construction, one within a shared postnational future.

I. Postnational Construction of Identity

As postnational critics well have expressed, the realities of our globalized world question the traditional understanding of nation, culture, and identity, and call for a redefinition of their meaning, in order to keep up with socio- and geopolitical changes (Schultermandl 12). Among one of the most representative examples is the questioning of cultural essentialisms as the source and carrier of national identity. Postnational thinkers decidedly move away from the concept of rooted identities, because, as they propose, in today’s dynamic world they are losing their bearing. This idea of identity as a collective and evolutionary process can be found throughout Fuentes’s work. As Julio Ortega rightly observes,

Fuentes será uno de los primeros escritores mexicanos en poner en cuestión la idea de la identidad como lo idéntico, estable y prefijado. Desde sus primeros relatos exploró la identidad como indeterminación, proceso y diferencia. La novedad de esta propuesta introdujo la duda metódica, creativa, en el edificio monumental de la identidad nacional [...]. Fuentes radicalizó [el cuestionamiento de la complacencia nacionalista en una identidad esencial y verificable]; introdujo la indeterminación del sujeto al someterlo a la práctica del otro, a su diferencia ganada en el diálogo (69).

George Irish, one of Fuentes’s readers, equally recalls the Bergsonian words of one of the main characters in *La región más transparente*, who “postulates that Mexico’s originality is *not evaluated in terms of sources* but rather in terms of an *evolutionary experience* [sic] which gains its validity and dynamism from the reality of the present as an *ongoing dialectical process* and from the [yet] undefined possibilities of the future” (32, emphasis added).

Fuentes’s novel *Gringo viejo* is a further illustration of this questioning of

fixed cultural essentialisms and the reexamination of identity, which takes into account the present and future interrelations with the national, cultural other. When reading *Gringo viejo*, critics have commented on the obvious parallelisms between the fictional Bierce and Don Quixote, supported by the fact that Cervantes's novel is among one of the few objects Bierce brings with him to Mexico. Therefore, Bierce has been widely read as a symbolic reincarnation of Don Quixote—due to his attempts at self-fashioning, his overall failures, his attachment to a past no longer relevant—or even as an Anti-Quixote.³ I would like to propose yet another point of connection between *Gringo viejo* and *Don Quixote*. Since Fuentes, the writer, also acted as his own reader and literary theorist, his essays provide ample explanations for his novels, while his fiction often serves as a novelization or practical application of his thought. In his acceptance speech for the Cervantes prize (1987), Fuentes characterizes *Don Quixote* as the work of art that marks the beginning of modernity, due to the notorious instability of the novel's characters and settings. According to Fuentes, the awareness of lacking an immutable, ascribed identity is what motivates modern man to set out for a quest of self-definition. In the absence of a divine, *a priori* meaning of the self and his world, this process of self-fashioning occurs through man's interaction with his surroundings. Therefore, I argue that one of *Gringo viejo*'s main ideas, tied to Cervantes, finds its corresponding theoretical counterpart in the second part of *Valiente mundo nuevo*, where Fuentes maintains that especially for our modernity we need “el reconocimiento constante de que vivimos en un mundo variable,” so that “no tenemos más remedio que dirigirnos siempre al otro” (142-143).

This lack of fixed identities cherished as an incentive to reach out and grow with the other constitutes one of the pillars of post-national discourse, and also consistently arises as a topic of discussion on modernity—a discussion to which Fuentes was an avid contributor. Rather than a deficiency in the negative sense, indetermination and uprootedness could become the strength of the Mexican people. With Fuentes's quote in mind, Siqueiros's painting could then be read as an artistic rendering of the potential of an undefined nation reaching out towards the future and the other. In that sense, we then could add to the original title of the painting, *Nuestra imagen actual*, Fuentes's words written in *Geografía de la novela*: “no somos aún. Estamos siendo” (169). Replacing “being” for “becoming” implies not only looking inwards, but also—and especially—looking forward and outwards. The faceless Mexican's outstretched hands signals, thus, the readiness to grow with other nations, the desire to shape and be shaped through dialogue and cultural exchange, not just as one national identity, but rather as (and through) postnational affiliations.⁴

II. Fuentes's Postnational Narrative as a Polycentric Non-Place and Universal Strangerhood

The present day redefinition of identity as a collective and ongoing project leads me now to Fuentes's postnational thought, as I see it crystallized in his novel *Gringo viejo*. In his speeches, essays, and fiction, Fuentes expresses a coherent and consistent worldview, in tune with his political, social, and artistic agenda, reminiscent, at times, of 19th century symbolic realists. However, contrary to a Galdosian-type *novela de tesis*, where characters symbolize certain national elements and—to drive home the author's critical view of his nation—are either killed off or happily married in the end, the final destiny of *Gringo viejo*'s characters leaves the reader with more questions than answers. All main characters are either lonely or dead; one killed not once, but twice. In an apparent attempt to push his readers over the edge and into depression, Fuentes closes the novel with chapter XXIII containing only one sentence: the oft-repeated “Ella se sienta sola y recuerda” (236). If Fuentes's agenda consisted of convincing the reader of the benefit of a postnational affiliation between Mexico and the U.S., why does he not leave us with two enamored neighbors happily riding off into the sunset? And should we read this implied impossibility of a union of two cultures as a proof of the author's disillusionment with American foreign policies, leading to its isolation on the world stage?

The novel's refrain-like “Se sienta sola y recuerda” has been mainly read as a failure of, or as a lack of readiness on the character's part for, a fertile cultural encounter between nations. The use of the verb “sentar” could certainly be interpreted as a veiled “sentir,” further stressing what appears to be Harriet's state of loneliness following the deaths of Arroyo and Bierce, and her subsequent abandonment of Mexico. A postnational reading, however, may argue the opposite. By preserving Harriet as a separate subject, Fuentes willfully avoids the utopian myth of a “humanistic globalization,” which supposes the “harmonious union” of cultures after erasing the differences between them. This eradication of differences for the sake of a happy ending is implicitly yet forcefully rejected in the novel. Heeding Spivac's warning of the dangers of a (former) colonizer's “triumphalist self-declared hybridity” leading to neocolonialism (cited in Kuortti and Nyman 2007: 3), Fuentes cautions against “la velocísima integración mundial que podría dejarnos a todos sin rostros, o con una sola máscara sonriente: la del robot feliz” (*Tres discursos* 75). Through Harriet's complex function in the novel, Fuentes first refers to and then decidedly avoids both traps. Her inner conflict (that of unquenched desire) manifests itself in her symbolic and contradictory feelings of attraction and hatred for Arroyo. Harriet hates the Mexican revolutionary for making her first realize what she could become by his side, while at the same time showing her the impossibility of their union. Due to the work's title and the fact that it novelizes the writer Ambrose Bierce's mysterious disappearance in Mexico, it is natural that readers

have mostly focused on the old *Gringo* as the preferred object of interpretation. However, by shifting the focus towards Harriet as the possible protagonist, we can uncover an important underlying message, which exemplifies Fuentes's postnational thought and prophetic vision. When Fuentes leaves us with the final image of Harriet, seated and alone, rather than with a robotic happy smile on her face, he does so in order to stress her role in the novel as a postnational agent of negotiation. The *Gringa*'s function is to open a space for dialogue, with the goal to foster mutual understanding while respecting their differences and preserving idiosyncrasies. Rather than seeing Harriet as a passive force and as one of the multiple narrators, as has been stated (Gyurko 269), we could read Harriet as Fuentes's Borgean double and implied author of *Gringo viejo*. The insistence on "se sienta sola," as opposed to the expected "se siente sola," could simply describe the physical gesture—more so than an emotional state—signaling preparation for the writing process. Physical solitude, rather than loneliness, is what allows her to suspend time and to collect her memories. The refrain-like quote sheds the negative connotations of abandonment and loss (the previous apparent leitmotif of the novel), and now refers to a writer's seclusion and reflection. This implies, furthermore, that Harriet does not just hold the central role in the novel. She also appears as multiple characters, each connected to two separate times: the Harriet of the past living in Mexico, and the Harriet of the present, writing *Gringo viejo*. Through her writing, the multiple pasts and presents converge: not just her own, but also those of all other characters. Within this confluence of time, as Harriet sits down, remembers and writes, we recognize the powers of the narrative voice Fuentes describes in *Geografía de la novela*:

Esa voz nos cuestiona, nos llega desde muy lejos pero también desde muy adentro de nosotros mismos. Es la voz de nuestra propia humanidad revelada en las fronteras olvidadas de la conciencia. Proviene de tiempos múltiples y de espacios lejanos. Pero crea, con nosotros, el terreno común donde los negados pueden juntarse y contarse las historias prohibidas por los negadores. (172, emphasis added)

From this perspective, Harriet, the author, clearly embodies the *descubridor* Fuentes refers to in *Valiente mundo nuevo*: "el descubridor es el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador" (46). Driven by the desire to understand, rather than to change or civilize the different-other, as was her goal in the beginning of her stay at the Miranda Ranch, Harriet eventually discards the role of the colonizer and becomes a discoverer with a postnational consciousness, moving from eurocentrism towards polycentrism. For Fuentes, as he explains in this prophetic essay, the discoverer "no sólo quiere descubrir la realidad; también quiere nombrarla, deseirla, decirla, recordarla. A veces todo ello se resume en otro propósito: imaginarla" (46). However, the invention of her "New World," through her writing, memory, and imagination, fulfills a completely different purpose than that of a conqueror. Written in the present

tense, the refrain-like quote contrasts with the past tense of the novel, and further reinforces the idea of the act of writing as an extemporal act suspending the linear time of narration. In her solitary realm of imagination, multiple times of narration are invited to intersect: the circular flow of time, symbolized by Harriet's repetition of seasons and indicative of the time of writing; and linear time, symbolized by Arroyo's one and only season, indicative of the time of narration. Even the structure of the novel itself could be interpreted both ways: as a false chronology—narrating Harriet's slow transformation from a troubled and uprooted identity into a character who discovers a way of belonging—or, if read as a circular text, taking as starting points any of the refrain-like “se sienta sola”s marking the eternal *ahora* of the time of writing.

If we read *Gringo viejo* as a circular rather than a chronological novel, Harriet becomes the demiurge at its center, taking on the role of the intradiegetic creator of time and space. Declaring herself the ruler and keeper of time, Harriet announces that “voy a regresar con tu tiempo, Arroyo; con el tiempo del viejo; los voy a guardar, Arroyo; tú no lo sabes pero voy a ser dueña de todo el tiempo que gane aquí” (140). The meaning of Harriet's name is equally significant here, and further supports her central function in the novel. Harriet comes from the Old German Henrik, meaning the ruler of home. In that sense, we could argue that Harriet, rather than a fully developed character in the traditional sense, acts the part and holds the symbolic meaning of place. More specifically, she fits the definition of Marc Augé's *non-place*: a space defining our modernity, “in which neither identity, nor relations, nor history really make any sense; spaces in which solitude is experienced as an overburdening or emptying of individuality, in which only the movement of the fleeting images enables the observer to hypothesize the existence of a past and glimpse the possibility of a future” (87). For Augé, a *non-place*, because of its anonymity, solitude, and certain neutrality (read: lack of fixed identity), facilitates the encounter and collective experience of human destinies (120). As Harriet sits down—alone—and remembers, she offers herself up as an empty vessel or a *non-place*. Her memory and imagination, devoid of an individual center, open a collective space and time with a new center of enunciation, welcoming and connecting the many uprooted and ex-centric characters of the novel.

The novel clearly suggests that only as a *non-place* is Harriet able to become the voice of those who before were silenced by History and their respective nations: the voice of Bierce—his regrets, losses, and unknown death—, and the voice of the Moon-woman, who gave up her name but now can tell her story through the *gringa*, her *descubridora*: “sólo se lo podría contar a alguien llegada de una tierra tan lejana y extraña como los Estados Unidos, el otro mundo, el mundo que no es México, el mundo distante y curioso, *excéntrico* y marginal de los yanquis” (*Gringo viejo* 157). Harriet's centricity in the novel and her ex-centricity as a *non-place* become evident throughout *Gringo viejo*. She facilitates the multiple discourses of others, including her father's black

lover in Cuba, by supplanting the lover's imagined loneliness with that of the abandoned daughter's. Finally, her memory as a *non-place* invites Arroyo's voice and opens a space for him to speak for his oppressed and silenced people. While Harriet is writing, Tomás Arroyo speaks through her and for his people: "Tomás Arroyo. Para ti, Rosario, Remedios, Jesús, Benjamín, José, mi coronel Frutos García, Chenchó Mansalvo, tú misma Garduña, en nombre de las chozas y las prisiones y los talleres, en nombre de los piojos y los petates, en nombre de..." (187). This imagined ventriloquism is particularly telling, since the repetition of "en nombre de" takes on biblical undertones and thus stresses even more the correlation between enunciation and divine-like creation, as well as between enunciation and self-sacrifice, both characteristic of Harriet's function in the text.⁵

Harriet the writer becomes thus "the nombrador" of the Mexican *campesinos* by replacing the Versailles ball-room of mirrors with her own solitude, her own memory, and her own imagination. The insistence in the novel on the question of whether she, like the others, contemplated herself in the ball-room mirrors, and the final answer that she had not, has been read as a proof of denial and "perhaps even dread of accepting her new [transcultural] identity" (Gyurko 268). However, if we understand Harriet as the writer, as the discoverer, and as the "namer," it makes sense that she herself will not look into the mirror—because she *is* the mirror. There is only one incident in the novel, before she leaves the U.S. for Mexico, when Harriet contemplates her own face. Gazing into a mirror, she attempts to trace her reflection, but realizes that her face is empty: "[su rostro] parecía no más viejo sino más vacío, menos legible [...] como la página de un libro que palidece cuando sus palabras lo abandonan" (*Gringo viejo* 73).

Harriet the mirror, Harriet the blank page of a book, Harriet the *non-place*, and Harriet the "namer," all function as heterotopias, defined by Foucault as a placeless place. A place without a place is a utopia, in the sense that it is an illusion. But at the same time, as Foucault tells us, a reflecting mirror is also a real place, and as such, is able to connect and embrace all surrounding spaces. This is the function of Harriet's character in the novel. Foucault helps us to understand why she, in return, becomes centered only after first renouncing her own center, thus opening herself up to the ex-centricity of the other. This is equivalent to Heidegger's idea that, in order to truly discover who we are, we first have to learn to exist without a name. As the mirror, empty by itself, Harriet has to become like the faceless man of Siqueiros's painting, before she can find meaning through the other characters reflected by and within her. This is exactly how she describes her purpose and even happiness: "Yo fui más feliz cuando mi adorado padre nos dejó [...]; sentí que ahora las cosas dependían de mí; era yo quien debía sacrificar, esforzarse, posponer, no sólo en nombre propio, sino en nombre de todos los que me quieren y son correspondidos" (123). This "Ser feliz cumpliendo con el deber" could be interpreted, of course, as Bakhtinian irony, as a double voice undermining its meaning. But within the context of postnational narrative and Harriet as the implied writer of *Gringo viejo*, this statement takes

on a wholly different meaning: it expresses how her own vacuity (symbolized by the loss of the father and her origin as an unsatisfying belonging) enables her to become a place of encounter and the voice and mirror of the silenced and fragmented other, who, in return, initiates a positive, humanizing change in her: “La nueva compasión [...] ella se la debía a un joven revolucionario mexicano que ofrecía vida y a un viejo escritor norteamericano que buscaba muerte: ellos le dieron existencia suficiente *a su cuerpo* para vivir los años por venir, aquí en los Estados Unidos, allá en México, dondequiera” (214, emphasis added).

The much repeated “se sienta sola y recuerda” as an implied agent of dialogue also brings to mind Zygmunt Bauman’s definition of the stranger as the universal and universalizing condition of modern man. As mentioned before, Harriet’s character is determined by a lack of belonging and her difficulty to truly connect to a place. Her uprootedness differs from Bierce’s, however, since his renunciation of his nation is a conscious decision following his disillusionment with North American politics, whereas her lack of belonging is portrayed as an integral part of who she is (with all the possible connotations of her as an allegory for the nation she represents). According to Bauman, this uprootedness, defined as being “neither inside nor outside, neither friend nor enemy, neither included nor excluded [...] makes the native knowledge inassimilable” (*Modernity and Ambivalence* 76-7). While this, in Harriet’s case, may not be a desirable condition and further stands between her and her capability of understanding the Mexican men and women (examples of these abound in the novel), for Bauman, recognizing this uprootedness and ultimate strangerhood can also facilitate a first step towards post-national dialogue, despite its interfering with the assimilation of culturally-specific or native knowledge. He continues to postulate that “the vision of universality is born of rootlessness [...]. It is only through setting oneself apart that one can share in the predicament of others, and participate on equal footing in the universal human condition. Strangerhood has become universal. Or, rather, it has been dissolved; which, after all, amounts to the same. If everyone is a stranger, no one is” (97).

Fuentes’s decision to choose the Mexican revolution as the backdrop of a novel that can clearly be read as a commentary on the complexities and needs of our time is not gratuitous. Uprootedness is common to all characters in the novel, although their reasons differ, depending on their culturally and historically specific circumstances. Nevertheless, we find Bauman’s idea reformulated in the voice of the Moon-Woman, who explains that the only reason she could open up to Harriet and speak through her was because of their common uprootedness: “le podía contar esto a la gringa no sólo porque era diferente, sino porque ahora ellos, los mexicanos, eran [...] como ella, como el gringo viejo, como todos los gringos: *inquietos, moviéndose, olvidando su antigua fidelidad a un solo lugar y un solo paisaje y un solo cementerio*” (157, emphasis added). Bauman’s definition of universal strangerhood, visibly expressed in the novel, also brings to mind Fuentes’s own view on ex-centricity explained in *Geografía de la novela*:

Al antiguo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que [...] debe conducirnos a una ‘actividad de las diferencias’ como condición común de una humanidad sólo central porque es excéntrica, o sólo excéntrica porque tal es la situación real de lo universal concreto, sobre todo si se manifiesta mediante la aportación de lo diverso que es la imaginación literaria (167).

This “literary imagination,” described by Fuentes as a Goethe type *Weltliteratur* but freed from 18th century eurocentrism, promotes a literature of difference, a narration of diversity, yet flowing together en “un mundo único, en una ‘superpotencia única’” (167), which we can find represented in Harriet Winslow and her *non-place* of narration. Harriet exemplifies what Schultermandl would consider a model for postnational thinking, capable of mutually enriching cultures through contact, since “cultural identities draw on and come into existence through the interaction with other cultural identities. Identity is therefore not only a process of identification, it is a continuous cultural dialogue between self and other” (Schultermandl 16).

In the last chapters of the novel, Fuentes plays U.S. official discourse, representing western-driven globalization, against Harriet’s literary imagination, representing postnational and culture-driven discourse. The questions the reporters ask Harriet upon her crossing back into her homeland are eerily reminiscent of the U.S.’s past foreign policy: whether the U.S. should intervene in Mexico’s revolution (read: invade to protect interests), whether she wants to avenge her father’s death (read: invade to protect interests), or whether the U.S. should bring democracy and progress in order to save Mexico (read: invade to protect interests). Harriet’s answer summarizes one of the main underpinnings of a postnational consciousness, and is proof of to what extent her attitude towards the neighboring nation has changed over the course of the novel. When she first arrived at the Mirandas’ Ranch, she came as an educator trying to civilize its inhabitants. Now, rather than trying to “save” the other—meaning to make them like her—her ambition rests with “aprender a *vivir con México*,” realizing that “lo importante era vivir con México *a pesar del progreso y la democracia*, y que cada uno llevaba *adentro* su México y sus Estados Unidos [...]” (222, emphasis added).

At this point, Fuentes appears to come dangerously close to falling into the trap of what one critic calls the postmodern phenomena of “neo-liberal opportunism and global sisterhood” (Schultermandl 16). However, Harriet’s voice, in continuation, really does express what postnational critics are proposing all along. She does not make a secret of the seemingly insurmountable obstacles, such as her own prejudices and limitations. All to the contrary, she admits that “yo soy débil y extranjera y aun en mi condición de aristocracia empobrecida, un ser protegido,” that “yo no puedo asimilarlo todo en tan poco tiempo,” “también soy parte de mi propio pueblo, no puedo negar lo que soy” (227). Harriet’s doubts, self-criticism, her previously declared lack of empathy towards

what is different, her final abandoning of Mexico, and her solitude in the U.S., undermine any kind of utopian or simplistic view one would be tempted to stick to Fuentes. In *Valiente mundo nuevo*, the author explains indirectly the ending of *Gringo viejo* and why there can be no happy ending for Arroyo and Harriet: “tal sería la perfecta armonía de la Utopía definitiva. En realidad no sería sino una nueva enajenación, porque sin la distinción entre objeto y sujeto, se pierde la facultad de razonar” (142). While in Fuentes’s narrative utopias are indeed present, they only persist as unfulfilled desire and longing, thus keeping their transformative powers, rather than paralyzing progress by offering an idealized substitution of reality.

Van Delden distinguishes between two forms of cultural relativism: one, following Isaiah Berlin, who thinks that each culture is a self-contained windowless box. Another, which, all to the contrary, believes in the possibility of two cultures’ meaningful communication. Van Delden proposes, and I agree with him wholeheartedly, that through his work as a writer, “Fuentes is asking his readers in the United States to become cultural relativists in the second and not the first sense,” and that “it is equally clear that his purpose is not only to demand that we acknowledge difference [the goal of postmodern thought], but also that we strive for a rapprochement between cultures [the objective of postnational narrative]” (344-5). Harriet’s willingness to open herself up, her eagerness to learn, her final understanding that “esta tierra ya nunca me dejará” (223), and, of course the same pages constituting her own polycentric discourse as the implied author of the novel, all indicate that some progress can be made, if only within the realm of art, on fostering dialogue among cultures and constructing postnational affiliations. With novels such as *Gringo viejo*, Fuentes is pointing us into the right direction.

NOTES

1 “The Schooner Flight” (Walcott 346).

2 While the scope and focus of the article do not permit an extensive elaboration on postnational theory, I would like to clarify that it is not a refutation of postmodern thought, but rather an attempt to adjust postmodern modes of interpretation to adequately respond to the specific challenges of a globalized world, such as the (apparent) disintegration of borders through technology, the normalization of border crossings, or the increasingly complex processes of transculturation. Schultermandl, Toplu, Kuortti, Nyman, among others, provide excellent introductions and contributions in their studies and anthologies. While a consensus among critics concerning terminology has yet to be established, most distinguish between “global” (referring to economic

and geographic aspects), “transnational” (referring to the blending of more than one national identity through border crossings), and postnational (referring to the attempt to redefine selfhood as a fluid concept and through factors beyond national or cultural origin).

3 See Creighton (70-2), Sagnes Alem (131), among others.

4 Post-national affiliation is a term used by David Hollinger. Hollinger’s preference for affiliation over identity stresses the idea of fluidity, rather than permanency, and also the idea of self-determination as an active and participative process, involving the self and the other (cited in Schultermandl 14).

5 The idea of the former colonizer speaking for the formerly colonized certainly raises red flags. However, what Fuentes proposes and achieves by having his main character “write” the other, is different from (neo)-colonialism. The important factors of excentricity and self-sacrifice here avoid any association of her character with a Westerner overwriting the subaltern voice.

WORKS CITED

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London; New York : Verso, 1995.

Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. New York: Cornell University Press, 1991.

Creighton, Jane. “Bierce, Fuentes, and the Critique of Reading: A study of Carlos Fuentes’s *The Old Gringo*.” *South Central Review* 9, 2 (Summer 1992): 65-79.

Delden, Maarten van. “Carlos Fuentes: from Identity to Alternativity.” *MLN* 108 (1993): 331-346.

Foucault, Michel. *Of Other Spaces*, 1967. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Barcelona: Mondadori, S.A: 1990.

---. *Geografía de la novela*. Mexico: Fondo de cultura económica, S.A., 1993.

---. *Tres discursos*. Mexico: Fondo de cultura económica, S.A., 1994.

---. *Gringo viejo*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

---. *La región más transparente*. Madrid: Alfaguara, 2008.

Gyurko, Lanin A. *Lifting the Obsidian Mask: the Artistic Vision of Carlos Fuentes*. Potomac, Maryland: Scripta humanistica Maryland, 2007.

Irish, George. “Carlos Fuentes: ‘Mexico coming to terms with itself.’” *Caribbean Quarterly* 23, 1 (March 1977): 31-49.

Kuortti, Joel and Jopi Nyman. *Reconstructing Hybridity: Post-colonial Studies in Transition*. New York: Rodopi, 2007.

Nyman, Jopi. *Home, Identity, and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*. New York: Rodopi, 2009.

Ortega, Julio. *Imagen de Carlos Fuentes*. Mexico: Jorale Editores, 2008.

Sagnes Alem, Nathalie. "La confrontation Mexique-États-Unis dans *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes: de l'incompréhension à la réconciliation." *Caravelle* 64 (1995): 119-32.

Schultermandl, Silvia and Sebnem Toplu. *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity*. Berlin: LIT Verlag, 2010.

Walcott, Derek. "The Schooner Flight." In *The Collected Poems 1948-1984*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

AURA: ONTOLOGICAL MATERIALITY OF EXISTENCE AND FABULATION

Alira Ashvo-Muñoz
Temple University

Aura by the Mexican author Carlos Fuentes is a narrative of a story within a story: a novel based on a biography being re-written by one of the central characters, a student named Felipe—a detail that is mentioned only once in the first paragraph, then the plot continues without ever mentioning his name again. The biography that he edits and rewrites pertains to a historical character, and the intertextuality questions the ontology of existence and degrees of fabulation in discrepancies created based on the public image of a general, whose memories are recounted by those who knew him and others who did not. An attitude and configuration is being construed by those who have not known this individual personally based on the image staged for public consumption, creating discrepancies between the private and the public image.

Fuentes uses an effective writing technique, creating a ghostly ambience to point to the real versus unreal, using a character also named Aura who wanders in and out as the plot unfolds, making it difficult to distinguish what actually happens. Her role as mediator in essence guides us through such philosophical issues as: What is the true nature of existence? What fabulation has been created on the historical plane? The semi-real atmosphere in the plot points to what could be identified in post-modernity as the production of image. We are living at a time when virtual reality has its place, and many uses of technology create ways to represent presence that previously never existed, some of which are true and some of which are not. There is a departure from presenting facts as truth, confusing the perception of verisimilitude because globalization emphasizes fluidity, flexibility, and self-reinvention in the market place. The images are being marketed as products, therefore many individuals do not seem to care if they are truthful or not. The visual has taken prevalence over the written with

the increase of television marketing that has taken place in the last decades. There is a generation that has grown up with this process. The use of images has created a confused ambience in how things could be perceived that renders more significance to possibilities in a multiple and fragmented world reality. In the novel, one has to focus on the *imaginatio creatrix*, the possibilities and differentiation being presented, over what actually happened.

The notion of what captures the ways of the world is now constantly changing in peoples' minds. What is truly real about what you think of yourself or what others perceive you to be is constantly blurred by shifts in identity perceptions enmeshed in the many technical advances and cultural changes. Consequently, an individual character as it is portrayed by mass media culture is affected and distorted by the same media that propels it. It is even more in reference to popular figures, since the more they get to be known, the more different perceptions about their images exist. Each human reality is always a direct project of metamorphosis: of itself and in itself. Individualization, with its range of variables and perceptions and the constant dispersal of ideas, aids to obliterate the establishment of any permanence in meanings. It is questionable where the true authentic self remains, as well as the public versus private separates in an individual existence.

The realm of modernity and imagination presents fantasy and denial as viable roles to play. The contemporary era has created a thin reaction to these issues and has underscored the understanding that relates to self and society. We see daily a multiplicity of cultures and identities co-existing at a given time and place in any of the world metropolis. Dislocation and dispersal are now prevalent characteristics of postmodern times, as are fantasy, denial, abandonment of fixed social status, and hierarchy of power relations. It is difficult to enable an understanding of the historical and practical dilemmas of life.

One of man's constant dilemmas is to bestow meaning upon the world and upon his own life. Sartre in *L'Être et le Néant* deals with the risk in trying to overcome personal groundlessness and yearns to become what he names: "*En-soi-Pour-soi*" (J-P Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1950), leading to the question of human reality (la réalité humaine), the awareness of the essential ambiguity of the human condition, and the boundless capacities for self-deception. We are both subjects that are world-related and world-constituting. There is an ontological gulf between historicity and the history that proves metaphysically unbridgeable. True knowledge and opinions should have reality as their object as opposed to appearance. If we give up truth as correspondence to reality, as seems to be happening now, we are left with conflicting opinions and no truth at all. The interpretation of lived experience tends, in a way, to constitute truth (Eugene T Gendlin, "Experimental Phenomenology," in N Nathanson, ed., *Phenomenology and the Social Sciences*, Evanston, Northwestern UP, 1973). This covers the arguments one uses for oneself and a whole range of discourses. The general aim is for persuasion and conviction whatever audience is being

addressed and whatever subject matter is dealt with, thus making it clear why Fuentes centered the novel on editing a biography; to present philosophical aspects in a nomos/physis debate, and to address ontological issues that ought to concern us since technology is affecting how we think and react to the main events in our lives.

Language, in its use and manipulations, plays a role in any truth being presented. All events, past or present, carry within possibilities of actually being real, and as such relate to the understanding of the projecting character, fictional or nonfictional. Experiences contained in understanding are interpreted as being. A person's capability knows its finitude and presupposes that it surrenders to signification without knowing what could be found. Hans-Georg Gadamer in *Truth and Method* asserts this without disputing difficulties in otherness for mediator and/or receptor:

...that this kind of understanding does not at all understand the 'you' but rather the truth you tell us. (Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, NY, Crossroad, 1989, xxiii)

The role *Aura* has as mediator points to the questioning of ontological issues. Postmodern ontological inquiries deal with what is significant, inferential, different, and coincidental, specifically referring to the personal in the world realm, which is more questionable when it includes virtual reality as part of the possible and credible image of a being. *Aura* produces an explicit attempt to holistically articulate the correctness of existence, materiality, and fabulation.

A historical figure is a life structured and expressed in a work, no longer understood or produced by the non-reproducible and idiosyncratic individual experience, but mostly by what others attain, articulate, and think of it. The reading of a biographical text is at best interpretational. (Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1974). In *Aura*, the meta-language in the memories being edited adds several sequences to the plot and increases ambiguity focusing on new versions of events through other characters' perceptions, such as when Felipe revises the memoirs, or the widow's perspectives that contradict insights, and *Aura*, who creates more contradictions as we understand that she is non-corporeal.

...all concepts hitherto proposed in order to think the articulation of a discourse and of an historical totality are caught within the metaphysical closure ... (Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1997, 99).

As readers we become aware of the duality when actions become more than the appearance of themselves, giving hidden, subterranean possibilities relating to main incidents or persons placed fragmentarily as information throughout the text. This fragmentation provides insight about the existence recalled, dwelling on images transforming under historical pressures. Images are literally being

created before our eyes and we are not sure of this transformation because through time views of history change. Every epoch has its ideals, taboos, and dissonances to which individuals are constrained.

The psychology and motivation of the general, the central character in the biography, become crucial structuring elements dealing with the historical consciousness of the given time. As events take place, references become convincing whether the referent is fictional or not: in both circumstances, they perform a similar function to create a credible and marketable image of who he was. Transcendentally, the structure of subjectivity makes it possible for all kinds of objects to present themselves to us. Aura, as connector of text, characters, author, and reader, forms part of virtual reality.

The image of Aura is a fictional creature in someone's imagination, created probably by the editor but we remain unsure of by whom. Her role of living metaphor does not follow a traditional logic and the narration schematically reflects on several contexts: it argues and thinks things through, suggesting that at the core of the reality in question lays a paradigm regarding the interrogative nature of practical reasoning. Facts are recorded as possibilities, as a video game, for they do not speak for themselves but are there to be interpreted (WJT Mitchell, ed., *The Politics of Interpretation*, Chicago, U of Chicago P, 1983). Consequently, the existential could be seen optimally as inevitable and insurmountable byproducts or derivation of the plot, precisely because it discusses, contrasts, demonstrates, seeks, and acquires wisdom. Existence is an answer to and for oneself, and in the age of information technologies it has its own adverse effect over and above the intended. In *Aura*, Felipe as well as the reader participate in constructing reality.

Lees esa misma noche los papeles amarillos, escritos con una tinta mostaza; a veces horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas, El francés del General Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar la narración difusa de hechos pasados... Nada que no hayan contado otros... (You read that same night the yellowish papers, written with a mustard colored ink; at times neglectedly pierced with ashes of tobacco, stained with flies. The French of General Llorente does not enjoy the excellence his wife had attributed it. You say that you can considerably better the style, tighten the diffused narration of past occurrences... Nothing that has not been told by others...) [Translation's mine] (Carlos Fuentes, *Aura*, Ediciones Era, S.A., México, 1988, 30).

The narrative achieves a time inversion, past as present, with factors creating a historical convergence punctuating history, and what is being re-written will remain certain for posterity.

According to Jean-François Lyotard we face an open space-time, a recombining intersection of prelude and absence. (Jean-François Lyotard, *Peregrinations*, NY, Columbia UP, 1988, 31-6). These are transmutations in spatial

and temporal coordinates that have political, individual, and social implications, obvious in the attention lavished on identity in post-modern culture, commonly concerning celebrity figures. The transfiguration marks a delegitimization of the deep structures of experiences and subjectivity of the self. Products of human agency tend to surpass what individuals merely intended; self-understanding cannot itself be merely understood in terms of what was consciously intended.

Dudas al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás sólo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan. (You doubt as you let yourself fall in the armchair whether in reality you saw it; maybe you only united the image to the horrific miaows that persist, diminish, and finally end.) [Translation's mine] (Carlos Fuentes, *Aura*, Ediciones Era, S.A., México, 1988, 31).

One is confused to the point of questioning which events took place, non-existent facts transformed into real ones. Hermeneutical truth is rhetorical, essentially historical in nature, and context-bound.

The text discloses fundamentals about the significance of existence and the possibilities that can exist, including the virtual possibilities that have resulted from rhetorical transformations. An intense storyline lucidly explores the nature of the characters' essences. As fictional entity, *Aura* seeks the believable, while she might not be able to live to expectations. Some of the images purposely created are studied and polished to set in motion the public image, based on wishes and distortions that takes us to fabulation as an integral part of the intentionality for public consumption. Felipe and, later, the widow re-write events to emphasize optimum behavior. In *The Gravity of Thought*, Jean-Luc Nancy presents the question of existence as a construed reality that lies not in the basis of essence but in the answer given to and for oneself. The telling of partial truths can at times facilitate personal freedom as well as damage it. Fuentes questions ontological validity, using virtual images forming a new present, diminishing the value of what was known or said.

The past is treated as otherness, distancing or freeing itself from reality, creating a historical horizon addressing alterity. There is an attempt to conceptualize reality, although the notion that we could arrive at a conclusive interpretation about the essence of life seems nonsensical at best. The world presents itself as the subject of multiple insights and our own expectations of its meanings.

A truly historical way of thinking has also to keep in mind its own historicity. Only then will it give up pursuing the phantom of a historical object, the topic of linearly advancing research, learning instead to recognize in the object the Other of its own, therewith bringing to recognition the One and the Other. The true historical object is not an object, but rather the unity of the One and Other, a relationship in which the reality of history consists just as much as the reality of historical understanding. (Hans-Georg Gadamer, "On the Circle of Understanding")

in *Hermeneutics Versus Science?*. trans. and ed. John M Connolly and Thomas Keutner, Notre Dame, U Notre Dame P, 1988, 70).

There are competing views of the world rather than one; no main narrative or universal claims but rather knowledge as multiple, content-dependent, and fragmentary, recounting what exists out there. Reality is not definite or a fixed criterion at which to be arrived, when it seems that the ultimate judge is the interpretative community to which one belongs. Gadamer in *Truth and Method* hypothesizes that one has to place oneself within the historical horizon from which a tradition presents itself in order not to defeat historical understanding. Each one relates to others as subjects of inquiry under the rubric of human nature, under the form of self-relatedness, and in a relation marked by openness. We are binding interpreters seeking understanding in a given situation. The message at the height of hyper-reality is that there is no reality that counts but the image. Fiction and reality are not metaphysical opposites. In human affairs and in the reality being lived, the real is many times brought into being by means of imaginaries, especially in the media where the public image exists, providing the concrete reason for Aura's existence in the novel. A possibility exists for fiction to function in truth and to induce effects of truth in order to bring about a true discourse on existence, to intuit or discover and represent the true nature of things.

The notion of transcendental consciousness is basically the immediate self-presence of a waking life. In the realm one calls one's own, concepts find a systematic unity (Husserl's account of language). In the text, comments by Felipe alert us to philosophical inquiries inextricably linked to editing. At the heart of human subjectivity and in facing reality are passions and representations of unconscious creations as well as truth. Duality, fragmentation, and multiplicity have become contemporary media in our time. Postmodernity, with its proliferation of media simulations, unleashes a multiplicity of identities and cultural paradigms without central or authoritative coordination. Cultural experience generalizes media communication while information technologies are at the core of importance in any symbolic exchange.

The fundamental issue of fracturing knowledge in postmodernity has produced conceptual displacement related to the creative and self-instituting capacity of the unconscious imagination. It explores the foundation of the physicality of life and creates a specifically modernist tension between rationality and imagination. The argument develops on ontological issues, interpreting webs of signification through the meaningful actions that have spun them and in which the characters find themselves caught up. Each of us as humans daily integrates our experiences into the texture of our psychic world.

Ousted from an established terrain of theoretical and practical reason, identity and subjectivity in a postmodern context are positioned within a politically and culturally variable social contingent, in linguistic and discursive practices that are always coordinated in space-time zones. What goes along with the

current postmodernist tendencies effectively endorses and promotes ideological mystification. In an age of hyper-reality, truth conditions vary from one specific context to another, involving criteria according to evidences, and in most cases, there is no established form of generalized theory for facts. *Aura* discloses an unchanging fundamental for existence, pointing to the possible in the real and fabulated, to an ontological gulf between historicity and real history that proves metaphysically unbridgeable.

There is a difference between Being and beings when one intelligibly questions what happened when the past shapes the future due to individual limitations from previous conditioning. It is very hard to escape from ideas, myths, and conditions that have been established in one's own time.

I am myself and my circumstances, and if I do not save them, I cannot save myself.
Benefic loco illi quo natus es. (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote, ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, 8)

As Ortega y Gasset articulates, it is impossible to extricate oneself from the environment of which one is a part, and this ought to be considered in ontological questionings.

A notion that captures the meaning of existence changes constantly as more and more images are being produced through media outlets. The transformation that embodies *Aura*, sometimes undecipherable, becomes helpful to differentiate relationships. Felipe and the widow, who commissioned the editing, are manipulating the events being written. *Aura* transforms as quasi-cinematic presence into a metaphor of functionality questioning the meaning of presence. The evolution of the biography and the technology of simultaneous communication undermine the notion of reality, as truth and fabulation are intrinsically intertwined here, historically and individually.

In an age of hyper-reality, fiction more and more displaces reality, and simulacra reign supreme, showing a vital concern about credulity. One is aware that there is more than one way to interpret reality. One abstains from judgment because of the evident conviction of fictional truth in the unfolding of presence and the conviction that descriptions of life are directly constitutive to communicating and the use of language between individuals.

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de *Aura* la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. [When awakening, I look for the other presence in the room and know that it is not *Aura* that unsettles me, but a double presence of something to which birth was given the night before] (Carlos Fuentes, *Aura*, Ediciones Era, S.A., México, 1988, 31)

The narrated history, the content of the representation, and internal meanings are perceived to be connected to visual effects more than words. Interpretative reality

plays here with what is existence within the historical, rendering consequences and confutations by reconstruction. Existence becomes a testimony of the self-suspending significations, including singularities that inscribe in them one and the same historicity. One ends with the conviction that in the realm of human understanding in a postmodern world, most of what seems real is left to speculation, that there is no specific answer to ontological questions, but rather a phenomenological approach to understanding that facilitates asking the right questions.

WORKS CITED

- Adorno, Theodor W., *The Jargon of Authenticity*, London, Routledge, 1973.
- . *Negative Dialectics*, London, Routledge, 1984.
- Baudrillard, Jean, "Oublier Foucault," *Humanities in Society* No. 3 (Winter 1980), 87-111.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1974.
- . *Writing and Difference*, Chicago, Chicago UP, 1978.
- Echeverría, E.J., *Criticism and Commitment: Major Themes in Contemporary Post-Critical Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities P, 1981.
- Elliott, Anthony, and Charles Lemert, *The New Individualism: the Emotional Cost of Globalization*, London, Routledge, 2006.
- Ernsth, Michael, *Wilhelm Dilthey: The Critique of Historical Reason*, Chicago, Chicago UP, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, NY, Crossroad, 1989.
- Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Harvard UP, 1986.
- Habermas, Jürgen, *Theory of Communicative Action*, Boston, Beacon P, 1984.
- . *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Polity, 1987.
- Heidegger, Martin, *Identity and Diference*, NY, Harper & Row, 1969.
- Husserl, Edmund, *Logical Investigations, VI, II*, New York, Humanities P, 1970.
- . *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1993.
- Jalbert, John E., "Hermeneutics or Phenomenology: Reflections on Husserl's Historical Mediations as a 'Way' into Transcendental Phenomenology" *Graduate Faculty Philosophy Journal* 8, 1982, 98-132.

Lyotard, Jean-François, *Peregrinations*, New York, Columbia UP, 1988.

---. *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1984.

Nancy, Jean-Luc, *The Gravity of Thought*, NY, Humanities P, 1997.

---. *The Sense of the World*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1997.

Ogilvy, James, *Many Dimensional Man*, New York, Oxford UP, 1977.

---. *Self and World: Reading in Philosophy*, NY, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Ulmer, Gregory, *Applied Grammalology*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1985.

LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ: ENTRE DESEO Y NOSTALGIA

Dulce María Zúñiga
Universidad de Guadalajara

La obra de Carlos Fuentes es un mapa del complejo imaginario mexicano que incluye mitología, ontología, identificación y búsqueda. La escritura de Fuentes es un amplio mosaico cuyo diseño dibuja el movimiento de un deseo que pasa por lo cognoscitivo histórico, lo teológico, lo mágico, lo enciclopédico, lo filosófico. Una escritura que transfigura la realidad, una literatura con vocación visionaria. Cada uno de sus libros forma parte de una serie capaz de sugerir infinitas aproximaciones al mundo. Acróbata que reúne en su ejercicio inteligencia e imaginación.

Carlos Fuentes se propuso la tarea soberbia de abarcar la “Edad del tiempo.” Su obra se reúne con aquellas que, de algún modo, han intentado clasificar lo inclasificable, medir lo inconmensurable e historiar lo inaprehensible: Balzac figuró su “Comedia Humana”; Borges escribió la *Historia de la eternidad* y la *Historia Universal de la infamia*; Paolo Zellini aventuró una *Breve storia dell’infinito*; Fuentes rebasa los límites de lo imaginable y construye “La Edad del Tiempo” en diferentes capítulos-libros, que forman parte de un gran proyecto literario que, con afán totalizador, quiso agotar la historia—cuya materia es el tiempo. Este proyecto de escritura de Fuentes se explicitó por vez primera en 1987, en las primeras páginas de *Cristóbal Nonato*, y se ha visto enriquecido con el paso de los años.

Carlos Fuentes es un escritor mexicano, pero lo es no sólo por su pertenencia geográfica (aunque nació en Panamá), sino por ser uno de los pensadores que más conoció este país, que mejor lo estudió y verbalizó. México estuvo siempre en el centro de sus preocupaciones y exploraciones. Tal como lo señala él mismo en su ensayo *Valiente mundo nuevo* (1990) a propósito de otros escritores, ha dado Nombre y Voz a México, por medio de la Memoria y el Deseo. Cada

uno de sus libros, de ficción o de ensayo, explora alguna zona de la amplísima panoplia que constituye el *Ser* mexicano, le ha dado nombre y voz a toda la escala que compone la sinfonía mexicana.

El acto de la nominación es una de las principales vocaciones de la literatura. Para hacer que las cosas vivan, para volverlas presentes, es imprescindible nombrarlas. Mediante técnicas literarias antiguas y modernas, Fuentes da fuerza y consistencia, con pasión, a una tradición cultural en el México contemporáneo, donde cohabitan indios herederos de culturas prehispánicas, ejecutivos de consorcios internacionales, mestizos de tantas razas, universitarios, analfabetas, narcotraficantes y desheredados, entre otros múltiples personajes. México en un mosaico, un calidoscopio de mitos y figuras. La historia nuestra le dio los principales elementos para desarrollar, con imaginación y audacia, textos que se han convertido en clásicos de la literatura mundial.

La región más transparente (1958) fue un acontecimiento en las letras de México: puso en escena a la ciudad más poblada del mundo, el Distrito Federal, una ciudad convulsiva con sus personajes míticos, arquetípicos y caricaturescos de los años cincuenta. Es una novela que conjunta tradición con inventiva y renovación de estilos y formas de narrar.

Una de las novelas que, a mi juicio, mostró la maestría y la capacidad de síntesis de Fuentes es *La muerte de Artemio Cruz* (1962). El personaje, Artemio Cruz, tiene sangre india, negra y europea, y ojos verdes. Resume en sí mismo la historia de México en su periodo más complejo: el episodio de los cambios radicales, la fundación del México nuevo. Artemio nace bajo el régimen de Porfirio Díaz, es un joven en las trincheras de la Revolución Mexicana, su madurez transcurre en el vértigo posrevolucionario cuando las riquezas del país fueron repartidas entre los sobrevivientes, dispuestos a obedecer los mandatos de los presidentes en turno. Artemio se vuelve un hombre poderoso apoyado en la corrupción y la podredumbre de la nueva nación, la cual no sabe muy bien—ni quiere aprender—cómo gobernarse y se vende con facilidad a los extranjeros, ni le importa ejercer la democracia que tanto había buscado desde la Independencia de la corona española, cien años antes, en 1810.

Fuentes ha opinado que la Revolución de 1910 es el suceso clave de la historia mexicana moderna. Una conmoción económica, política, social y cultural; la afirmación de México como un país diversificado, que significó, también, el final de los disfraces y del afán de imitación de países como Francia y los Estados Unidos. La Revolución reveló lo que era México: enfrentó a los mexicanos consigo mismos; transformó la imagen que el país tenía de sí mismo, y eso se manifestó no sólo en los sitios en que hubo lucha armada, sino también en la imaginación de los artistas, en la pintura, la poesía, la novela, el cine, la arquitectura...

La muerte de Artemio Cruz es una lección de historia, una narración que al mismo tiempo que divierte por su estilo vertiginoso y complicado, enseña cómo fue el pasado para tratar de entender el presente.

La muerte de Artemio Cruz es probablemente la novela de Carlos Fuentes que ha recibido mayor atención de los lectores. Miles de páginas se han escrito, pero recuerdo una afirmación del crítico chileno Fernando Alegría, quien refirió: “En *La muerte de Artemio Cruz* hay páginas que, por su fuerza poética, no tiene igual en la literatura mexicana contemporánea” (Alegría, 19; 1966, 260). Es una narración compleja, cifrada, que sólo se entrega al lector después de cierto ejercicio de co-participación con el autor, y con el narrador. José Emilio Pacheco, dos meses después de la aparición de la novela, afirmó en el suplemento “La cultura en México”:

“Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por la renovación que significa, por los caminos que abre a la narrativa mexicana. Como, además, el libro manifiesta en todo momento la actitud política que Fuentes ha sostenido en un buen número de artículos, nadie pecaría de inteligente si dijese que tales razones explican el porqué una novela bastante más que considerable como ésta ha tenido, salvando como siempre las excepciones, un recibimiento hostil e incomprensivo por parte de la crítica. [...] Creo que en el caso de Artemio Cruz, nuevamente, la sorpresa se ha transformado en indignación. Novela densa, compleja, en no pocos pasajes difícil de leer; novela que utiliza todos los registros de las últimas técnicas; novela, en fin, que a mayor abundamiento se arriesga a ser enjuiciada no por sus méritos literarios sino por sus ideas políticas, *La muerte de Artemio Cruz* merece, en todo caso, un intento—por humilde que sea—de comprensión.” (Pacheco, 1962, 19)

Cuando revisamos la crítica que ha generado *La muerte de Artemio Cruz*, notamos que lo más destacado de ella se refiere a la complejidad de la estructura narrativa de la novela, de la desestructuración temporal, de sus lecturas a la luz de la Historia política mexicana, de los movimientos sociales, del poder y la sujeción....

La estructura de la novela se rige en una lógica poética, fundada en la matemática discursiva (si se me permite el término). Se construye sobre un esquema que alterna varios planos espaciales, temporales, personales, que se oponen y a la vez se complementan. Cada una de las secuencias está diferenciada por una distintiva persona verbal: Yo, Tú, Él. En cada una de ellas tenemos una perspectiva diferente: conciencia, subconsciencia y memoria.

En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son en realidad doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía biológica. Las negativas, las traiciones, las elecciones, las presiones a las que su espíritu se somete lo empujan al mundo de los objetos, en el cual él es un objeto más. En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir.

Fragmentos de intenso lirismo alternan con otros puramente narrativos, cada relato de estos doce días significativos del protagonista tiene valor propio y juntos adquieren unidad al encadenarse en la visión total de Artemio, la

evolución histórico-social que atraviesa y articula. La tesitura poética (épica y lírica) de numerosas páginas rompe los preceptos de la novela tradicional que discurre linealmente y por capítulos ordenados según un razonamiento plano.

Artemio Cruz protagonista, se sitúa “entre el enigma y la transparencia.” Su novela es como su vida, dice Carlos Fuentes (1989, 21). Las elecciones que descarta son parte de las que asume, como sucede en un partido de ajedrez: tanto las movidas realizadas como las descartadas impactan en el resultado del juego. Ese es el principio de composición de *La muerte de Artemio Cruz*.

Si tratamos de encontrar el linaje de Artemio Cruz en la novelística mexicana del siglo XX, vemos que sin duda su pariente más cercano es *Pedro Páramo*. Varias son las similitudes, aunque quizás las diferencias son igualmente importantes, estaremos de acuerdo, porque Rulfo es pura concentración y densidad, Fuentes es un discurrir amplio, recurrente múltiple e hiperbólico.

En ambas novelas la estructura narrativa sigue un lineamiento poético, desestructurado formalmente, donde se alternan diversas voces, diversos puntos de vista: el tiempo pasado de la muerte con la narración en presente del narrador-protagonista “vivo”: en el caso de *Pedro Páramo*, est narrador-protagonista “vivo” es Juan Preciado, más los monólogos de Pedro Páramo.

En las dos novelas, los personajes centrales representan una encarnación del poder, del dinero y la tierra. Páramo y Cruz son poseedores, cada uno en su ámbito particular: el México rural del sur de Jalisco, de la transición de la Revolución al ejido, en el caso del cacique Pedro Páramo; y el México que va desde la vida en una hacienda veracruzana hasta el centro del poder político y económico del país en la novela de Fuentes.

Tanto Pedro Páramo como Artemio Cruz tienen atributos que los distinguen como personajes poderosos, los “chingones,” capaces de imponer sus intereses por encima de los ajenos, o más bien, haciendo creer que sus intereses coinciden con los ajenos. Son atractivos y seductores, y a la vez imponen respeto y temor. Pero en el fondo ambos son también personajes que viven en la nostalgia del objeto inalcanzable de sus deseos: el amor en sus diversas formas.

La nostalgia de Páramo por Susana San Juan permite al autor construir los pasajes más poéticos de la novela. Juan Rulfo escribió la novela del amor infecundo, del amor imposible para quien todo lo tiene, un poco como Calígula que persigue la luna porque “es una de las cosas que no he podido tener,” en la imaginación de Albert Camus.

Artemio por su parte, evoca las distintas formas de entrega amorosa que constituyen sus recuerdos más recurrentes, los recuerdos que elige llevar a su presente en la hora de la muerte, cuando ya no hay elección posible. En aparente desorden llegan las imágenes de los momentos cruciales.

No tiene sentido ordenar los episodios de *Artemio Cruz* cronológicamente, (la novela perdería todo valor poético), pero, con la intención de aclararnos la evolución del personaje, veamos no su recuerdo más antiguo, sino el primero que llega a su memoria en su hora final: un día de 1903, cuando estaba a punto

de cumplir 14 años.

El mulato Lunero había dispuesto en 1889 que el niño bastardo, hijo de su hermana Isabel y del amo Atanasio, debía vivir. Entre abandonarlo en el río como al personaje bíblico Moisés y quedarse con él, decidió lo último. El tiempo con Lunero en la hacienda es el tiempo del origen, más poético y mítico que histórico. Es el primer recuerdo que se identifica con el amor (amor por Lunero, su salvador y educador, por el paisaje, el mar, el trabajo manual), un tiempo idílico incontaminado:

Y lo amaba—se dijo ahora el mulato de largos brazos, hincado junto a la corteza lijada—; lo amaba desde que corrieron a palos a su hermana Isabel Cruz y le entregaron al niño y Lunero le dio de comer en la choza con la leche de la cabra vieja que quedó del ganado de los Menchaca y le dibujó en el lodo aquellas letras que había aprendido de niño, cuando era mozo de los franceses en Veracruz y le enseñó a nadar, a distinguir y saborear las frutas, a manejar el machete, a fabricar las velas, a cantar canciones que eran traídas por el padre de Lunero de Santiago de Cuba... (...) El niño también amaba a Lunero y no quería vivir sin él. Esas sombras perdidas del mundo—el señor Pedrito, la india Baracoa, la abuela—avanzaban ahora hacia el frente con un perfil de navaja, a separarlo de Lunero. Lo extraño, lo separado de la vida común con el amigo eran ellos. Y esto era cuanto pensaba el niño y cuanto entendía. (286)

Ese primer día marcó en su historia la primera elección: entre matar o morir, elige matar. Quita del camino al agente que pretende arrebatarse su felicidad: es inútil, el destino lo separa de Lunero. Es una pérdida. El muchacho emprende la ruta hacia México, lleno de ira, a la conquista del tiempo revolucionario.

Luego aparece el personaje Regina, quien representa el amor carnal, el amor a lo femenino y el erotismo. Frases como las que siguen traducen ese sentimiento de profunda pertenencia al mundo, al su Otro femenino:

¿Cuándo es mayor la felicidad? Acarició el seno de Regina. Imaginar lo que será una nueva unión: la unión misma; la alegría fatigada del recuerdo y nuevamente el deseo pleno, aumentado por el amor, de un nuevo acto de amor: felicidad. [...] reducidos al encuentro del mundo, a la semilla de la razón, a las dos voces que nombran en silencio, que adentro bautizan todas las cosas: adentro, cuando él piensa en todo menos en esto, piensa, cuenta las cosas, no piensa en nada, para que esto no se acabe: trata de llenarse la cabeza de mares y arenas, de frutos y vientos, de casas y bestias, de peces y siembras, para que esto no se acabe.... (67-68)

Regina y su cuerpo mismo son vistos como pasado relacionado con su presente (con ese presente de eternidad que es la hora de la muerte). Regina simboliza la autenticidad de los días auténticos, sin máscaras, de Artemio Cruz. Antes de su encuentro con ella, él era sólo Cruz, el niño Cruz. Regina es quien lo nombra, quien le da su destino de guerrero de la estirpe de Artemisa.

Otro de sus amores es Catalina, su esposa por alianza. En el caso de Catalina se conjugan el interés económico con el amor. De algún modo, la fuerza del sentimiento que “mueve al sol y a las otras estrellas” redime al monstruo en que deviene Artemio Cruz, como producto de la historia. “¿Quién era este monstruo?; ¿quién era este hombre que todo lo sabía, que todo lo tomaba y que todo lo quebraba?” (55) Dice:

“Sí, estoy vivo y a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas, y mírame como a un hombre que necesita... No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y del otro mi amor y verás que mi amor es más grande...” (p.114)

El jeroglífico de Artemio queda sin solución: no es posible regresar para tomar las alternativas pasadas. “Nunca has podido pensar en blanco y en negro, en buenos y en malos, en Dios y el Diablo: admite que siempre, aun cuando parecía lo contrario, has encontrado en lo negro el germen, el reflejo de su opuesto; tu propia crueldad, cuando has sido cruel, ¿no estaba teñida de cierta ternura?” (33). Este fragmento forma parte de una reflexión del Tú de Artemio Cruz cuando se compara con los norteamericanos como modelos de moral maniquea. Esta escisión fundamental del personaje entre dos tiempos, en lucha permanente—entre la revolución y la traición, la juventud (belleza y voluntad de dominio) y la vejez (fealdad-asco-dolor)—se concentra en él como individuo y como clase, como representante de un México dependiente, oscilante entre el pasado revolucionario y la revolución congelada del presente.

Esta oscilación entre el pasado y lo inaprensible del futuro, entre el origen y la utopía, nos lleva a pensar en el problema de la libertad, sus relaciones con el poder, la muerte, el amor. Artemio Cruz, como Pedro Páramo, es un personaje múltiple, que vive en la contradicción, dividido entre los extremos del amor-odio, la ambición por dominar y el amor por lo imposible.

En 1962, en el año de su aparición, José Emilio Pacheco lanzó al aire una apuesta cuando afirmó: “Un libro se defiende o se hunde por sí solo. Y me atrevo a afirmar que *La muerte de Artemio Cruz* prevalecerá contra el silencio, contra la incomprensión que la ha rodeado.” Cincuenta años después vemos que la apuesta se ha ganado. La obra de Carlos Fuentes seguirá cifrando y descifrando a los lectores los enigmas y las máscaras humanos.

ALTERNATIVE STRUCTURES OF TIME IN CARLOS FUENTES'S *CRISTÓBAL NONATO*

Julia Garner
University of Virginia

Although Carlos Fuentes affirms that “Lo que pasa con la literatura latinoamericana es que al poco tiempo las fantasías más extravagantes se nos convierten en realidad cotidiana” (*Territorios* 25), the landscape of disaster that he predicts in his 1987 novel *Cristóbal Nonato* remains outrageously hyperbolic. *Cristóbal Nonato* represents both real disasters, such as the devastating 1985 earthquake, and a series of fictional catastrophes that Fuentes anticipates in his novel for the quincentennial of the conquest. By 1992, vast tracts of land have been annexed to the U.S. and its corporations, while the capital “Make Sicko City” is engulfed in fires, plagued by overcrowding and violence, and enveloped by a grey cloud of smog. Fuentes appears to forecast a hopeless and dismal landscape, the origins of which he traces as far back as the conquest, and more recently to U.S. economic and political hegemony, the PRI’s failure to deliver on the promises of the Revolution, and the corruption and machinations of Mexico’s politicians. Criticism is directed at the PRI, “el único partido, el poder único” (484), because, as the new national slogan states, “LOS SEXENIOS PASAN, LAS DESGRACIAS QUEDAN” (261), while the President presides over a government “en el que nada de lo que se dice que se hace, se hizo o se hará” (301).

In *Cristóbal Nonato*, Mexico’s present and future are inextricably tied to its past, especially to the legacy of the conquest. The concept of time is central to Carlos Fuentes’s oeuvre as a whole, which he titles “La edad del tiempo,” beginning with *Aura* (1962, “El mal del tiempo”), and encompassing foundational, revolutionary, and political times, to name only a few of the organizing thematic categories of his novels and collections of short stories. According to the Mexican writer, time “es el eje mayor, digamos. Bajtín nos

hace ver que no hay novela sin tiempo y espacio, sin cronotopía. Yo iría más allá para decir que aunque quizás ha habido tiempo sin novela nunca ha habido una novela sin tiempo” (“Carlos Fuentes” 407). Time organizes the treatment of Mexico’s disasters in *Cristóbal Nonato* by emphasizing both continuity and rupture; real and imagined catastrophes unveil linkages across time and concomitantly signal a break in time.

In *Cristóbal Nonato*, the fantastical cataclysms construct two temporal paradigms for Mexico: cyclical time and the teleology of apocalypse. The novel weaves together apocalyptic time, which is linear and focused on an end-point, and carnival time, characterized by its cyclical nature and eternal return. By using imagery, language, and narrative structures that accentuate a one-way flow towards catastrophe or the cyclic return to myriad historical disasters, the novel seems to present a pessimistic vision of Mexico’s future.

I contend, however, that Fuentes deploys the metaphors of apocalypse and carnival without giving in to their fatalism. Ultimately, he undermines their temporal structures and the paired visions of doom or eternal stagnation that they imply, thereby giving vitality to a third option, the prospect of an ongoing struggle in the present with no guaranteed outcome. A critical perspective emerges out of the tension and inconsistency between cyclical and apocalyptic temporal frameworks that eventually moves to a dialectical resolution, giving rise to the third alternative: the metaphorical time of the spiral.

In *Cristóbal Nonato*, the cyclical construction of time is represented in the form of recurring disasters, subjecting the country to an endless pattern of invasion and disintegration. By the quincentennial of the conquest, history seems to be repeating itself; this time, the invading force is the United States. The new colonialism is felt throughout the republic, and especially in the Yucatan, where the federal government has sold off the entire state to the exclusive Club Med vacation resort in order to pay the foreign debt that has climbed to the symbolic figure of \$1492 million. For the same reason, the Chitacam Trusteeship was created, granting U.S. oil companies control of the southern states of Chiapas, Tabasco and Campeche, reversing the nationalization of Mexican petroleum that took place during the presidency of Lázaro Cárdenas. Repeating historical incursions into Mexican territory, U.S. Marines have invaded Veracruz, while the northern states have been annexed to a new independent country called Mexamerica.

Fuentes also incorporates cyclical time through a Bakhtinian carnivalesque language, with parody, satire, and wordplay mockery spilling over each page. Whereas *La región más transparente* (1958) explores the polyphonic nature of the megalopolis, in *Cristóbal Nonato* language has been utterly transformed, Humor in the novel derives from the mixing and reprocessing of languages and the neologisms that ensue. El Huérfano Huerta and the members of the rock band the “Four jodiditos” speak an invented language called Anglatl, a hybrid of Spanish, English, and Nahuatl. Even Mexico’s landmarks and

national heroes have undergone a phonetic and orthographic Americanization that is used to a comedic effect, as in “COLONIA WHATAMOCK, AVENIDA WAREHZ, JADINES FLOTANTES DE SUCHAMILKSHAKE, CALLES DE BUCK O'REILLY” (104). Here, language underscores and reflects Mexico's disintegration, and this linguistic decomposition in the text is yet another way that Fuentes executes his critique of the cyclical return.

Critics such as Julio Ortega maintain that humor and parody also enact a kind of regeneration within the text,¹ and indeed, the reprocessed language of the novel is subversive and irreverent, undermining the sacred texts of the Spanish language, the literary canon, and the official discourse of the nation-state by drawing on the destabilizing humor of Mexican popular culture and its penchant for gruesome hilarity and the double-entendre. Fuentes incessantly mocks political rhetoric through puns and neologisms, unraveling the language that upholds the country's institutions, political parties, and social movements. However, as Ricardo Gutiérrez Mouat asserts, “the question persists as to whether the novel goes far enough in the direction of political resistance through language or whether it is always going back to some inner circle of power lodged in the literary tradition and supervised by the authority of the literary intellectual” (90).

The carnivalesque language points to the problematic, temporary nature of carnival, which is suggestive of transgression and upheaval, but ultimately works to reaffirm authority and maintain the status quo. Therein lies the cyclical nature of the festival, its duality, fleeting inversions and eternal cycles of birth and death. Indeed, in *Cristóbal Nonato* the popular classes are not portrayed as enlightened enough to challenge authority; the masses are often depicted as lacking a sense of solidarity and the language of the popular is not a language of redemption or liberation. This is evident in the character of Mamadoc, a secretary who undergoes a pygmalian transformation into a mix of Mae West, Coatlicue, and the Virgin of Guadalupe, and is fashioned as a patriotic icon by the government strategist Federico Robles Chacón. Mamadoc is also a play on “Papa Doc,” the Haitian dictator who played to the popular masses and used his security forces to spread fear among his opponents and secure his power. In the novel, Mamadoc becomes a symbolic spectacle intended to create national unity and obedience through the use of popular culture, or “Circo con Circo” (316), and the dissemination of the message “Unión y olvido” (314). Both Mamadoc and the character of the populist leader Matamoros Moreno reveal how easily the people are manipulated and distracted from the poverty and injustice they suffer. Fuentes certainly condemns the politicians as corrupt, but the novel emphasizes that the language of the popular contains elements of both contestation and acquiescence. Fuentes sees the ambiguities of popular culture's vital but not always coherent and unified resistance, since it has both regressive and recuperative tendencies.

There exist, however, pure moments that disrupt the eternal return, and one such instance is the brief passage that represents the 1985 earthquake in Mexico

City. This passage possesses clarity and directness—a moment of recognition of necessity rather than jocular resignation—in contrast to the carnivalesque language. Amidst the absurd, exaggerated, fantastical, and future-imagined disasters that Fuentes predicts for Mexico, the four pages that pay tribute to the spontaneous civilian rescue efforts and the display of solidarity represent a singular moment in the text: they describe in vivid detail and unadorned language the tragic loss and acts of courage of that fateful September day. This episode that depicts a recent historical disaster emerges as the only moment devoid of the dark, satirical tone or corrosive wordplay that characterizes most of the novel. In *Cristóbal Nonato*, this moving and compelling description interrupts the undertone of despair and expresses a guarded hope in the emergence of civil society and the spirit of collective action.

Thus the representation of the popular exists as a tension in the text: while Fuentes is critical of a manipulated, misguided, and false popular that he describes through playful language, he finds hope in the popular activism that arises in the aftermath of the earthquake. As Claire Brewster explains, an outraged Fuentes addressed the 1985 earthquake, but in contrast to other public intellectuals in Mexico, his response was more literary than essayistic or journalistic (103). Fuentes embeds this tragic event in the cacophonous humor of *Cristóbal Nonato* to show that the Mexico of civil activism is the true Mexico: it is uncovered only for a brief moment in the novel, but that instant is extremely powerful, and the author highlights its pureness through the careful use of language. Fuentes has stated that reprocessed language “permite variar infinitamente las versiones de la realidad” (*Territorios* 25). The linguistic play, with each new permutation of a word or concept, gives the reader a sense of the endless possibilities of interpretation, whereas the language purged of this wordplay presents a reality that is less multi-layered. There is no ambiguity or relativism surrounding this event; in the aftermath of the earthquake what stands out is an authentic popular that spontaneously organizes itself with compassion and determination to aid fellow citizens, not misguided by populist rhetoric or the mind-dulling strategies of the PRI. This singular moment in the novel stands as a reminder of civil society’s role in breaking the cycles of disaster and eternal stagnation.

The second temporal metaphor in the novel is the Apocalypse, a framework that structures the narrative and competes with cyclical time as a discourse for encompassing Mexico’s history. An apocalyptic fate seems to be descending on Mexico as ferocious coyotes devour cadavers in a devastated Acapulco, an angry earth unleashes storms of acid rain, and fires and massacres consume the capital. The characters themselves are conscious of the apocalypse that is upon them, as Uncle Fernando Benítez explains when he flees from the ruins of the city to live with the Huichol Indians: “Ojalá que todos salgamos bien de este remedo de apocalipsis” (452). Cristóbal internalizes the apocalyptic events that he has witnessed from the safety of the womb as his mother goes into labor: “Cuánto tiempo pasa entre cada temblor apocalíptico en el vientre

de mamma mia?” (555).

Essentially teleological, Apocalyptic time moves linearly toward a projected ending: after the definite end-time, the old world will cease to exist and a new age will dawn. Fuentes sets up an apocalyptic plot structure based on the gestation and growth of Cristóbal, the fetus who narrates the novel from his mother's womb. Cristóbal's due date is the anniversary of Columbus's arrival to the New World, and if he is the first child born on October 12, 1992, he will win the contest of the “Cristobalitos,” which will bestow honor and power on the newly proclaimed son of the fatherland. The novel is narrated chronologically and spans the nine months from conception to birth, preparing the reader for the momentous occasion of the birth of the savior amidst the disintegration and mutilation of Mexico. According to linear, apocalyptic Jewish and Christian Messianism, there will be immense suffering on earth, both in the form of natural disasters and man-made cataclysms, before the Messiah appears to usher in a new period of happiness. The novel centers on the arrival of Cristóbal as such a figure, and the text indeed seems to move in a steady progression towards its anticipated conclusion; however, in the end there is no radical transformation of society. Instead of presenting the reader with the definitive and anticipated apocalyptic ending in which the current society is destroyed and replaced by a new, utopian world, Fuentes's novel ultimately diverges from the expected finale. There is no ending of total destruction, nor do Ángel and Ángeles embark with their baby for the New New World in an act of millenary faith.

Faced with a homeland mired in catastrophes, Ángeles and Ángel contemplate leaving Mexico and setting off for a new land of utopian promise. The couple is invited to board the ships bound for Pacífica and abandon “su viejo mundo de corrupción, injusticia, estupidez” (544). Nevertheless, Ángel and Ángeles turn down the enticing invitation to set off for Pacífica and, despite the dismal environmental, social, and political landscape, they decide to stay in Mexico:

tampoco quiero un mundo pacífico que no mereceremos mientras no resolvamos lo que ocurre acá adentro, nos dice mi padre, con todo lo que somos, bueno y malo, malo y bueno, pero irresuelto aún; mujer, hijo, llegaremos a Pacífica un día si antes dejamos de ser Norte o Este para ser nosotros mismos. (555)

The young couple's resolve to remain in Mexico finally gives an affirmative answer to the question that Cristóbal repeats as his mother goes into labor: “Vale la pena nacer en México en 1992?” (557). Fuentes stated in an interview that the Mexico of *Cristóbal Nonato* has a future, since Ángel y Ángeles “Se dicen vamos a terminar lo que hay que hacer aquí, vamos a hacer no la utopía, sino la posibilidad, simplemente” (“Carlos Fuentes” 403). The narrative structure of the text sets up the reader for a conclusive ending of tumultuous destruction and utopian, Messianic promise, but in the final chapter all that the characters are left with are unresolved, persistent problems that they confront and commit to changing.

In this way, instead of a trajectory whose ending is predetermined, time becomes a product of human praxis. In the chapter “Tiempo,” Ángeles explains that the new concept of time in the modern urban culture of Mexico City is not only faster-paced, it also places responsibility for the past and future in the hands of the people, stressing that time and history are man’s work and not divine providence:

antes el tiempo no era nuestro, era providencial; insistimos en hacerlo nuestro para decir que la historia es obra del hombre: y mi madre admite con una mezcla de orgullo y responsabilidad fatales, que entonces tenemos que hacernos responsables del tiempo, del pasado y del porvenir, porque ya no hay providencia que le haga de nana a los tiempos: ahora son responsabilidad nuestra: mantener el pasado; inventar el futuro. (307)

Ángeles affirms that Mexicans cannot give up on the struggle of everyday life, and that people must remember the past but work in the present to forge a future. In this way, the representation of time reveals a less pessimistic note about Mexico’s experience of disaster than one might initially imagine.

Fuentes’s literary response to the problems that plague contemporary Mexico is the metaphor of the spiral, signaling his engagement with a process that advances at a slow pace, marked by forward movement as well as a constant circling back. In *Cristóbal Nonato* Fuentes envisions a persistent struggle that progresses in a spiral-like shape, a geometric metaphor that Cristóbal uses at the end of the novel in a comment to the “Elector”: “nada es lineal, gracias a Dios todos somos observadores espirales” (560). In her seminal book *Writing the Apocalypse* (1989), Lois Parkinson Zamora identifies a similar pattern in *Terra Nostra* (1975), and she traces the metaphor of the spiral to Fuentes’s interest in the Italian philosopher Giambattista Vico. Zamora writes, “In Vico’s vision of history as a spiral, Fuentes finds the historiographic mode by which to integrate the linear and circular times that meet in Mexico” (151-152).

Clearly Fuentes was thinking of Vico while writing *Cristóbal Nonato*, since there are direct references to the Italian philosopher in the novel and it dates roughly from the same period as *Valiente Mundo Nuevo* (1990), in which Fuentes explains that Vico rejected a linear concept of history in favor of a theory of history as the movement of *corsi and recorsi*. In *Cristóbal Nonato*, the exclamation “Para vico me voy!” appears twice (491, 304) and Fuentes specifically mentions the shape of Vico’s spiral when speaking of Cristóbal’s conception. Fuentes even prints a spiral-like graphic in the center of the page to represent the “sierpe de espermas espirales, el vícolo de la historia, estrecha vía de vicogénesis” (150). Vico’s concept of *ricorsi* is not merely a cyclical recurrence of cultural stages; although historical phases contain the traces and memories of preceding civilizations’ achievements, failures and unresolved problems, no two phases are identical. Instead, as Fuentes asserts, Vico’s *corsi*

and *ricorsi* “ascienden en forma de espiral. No son, propiamente, parte de un tiempo circular como el imaginado por Borges, ni el eterno retorno evocado por Carpentier, sino el presente constante” (*Valiente* 33). Vico’s concept of history contains both retrogressive *and* progressive elements, looking back at the past while also considering forms that may come in the future. Less hopeless than the cyclical return and less definitive than the end-time of apocalypse, the form of the spiral suggests the open-ended challenges of everyday life that many Mexicans face.

Though critics generally maintain that Fuentes is more hopeful about civil society and social change as an essayist than as a novelist,² my reading of *Cristóbal Nonato* finds a note of resilience in the novel. Mexico is not caught in an eternal return, nor is the nation progressing along a linear trajectory towards a moment of total, qualitative, rapturous, or messianic discontinuity; rather, as the shape of the spiral suggests, the move forward occurs at a slow pace, marked by many returns, a constant negotiation between past and future, and the construction of outcomes through praxis. The author has deliberately created an inconsistent novel, part carnivalesque with its appearance of fun and its undertone of despair, and part apocalyptic, with its sense of disaster and its essence of redemption. This apparent duality is in keeping with a dialectical movement toward a conception of time that transcends both of these partial frameworks, revealing in the metaphor of the spiral Fuentes’s commitment to praxis, perseverance, and dedication to positive change and action in the present.

NOTES

1 See Julio Ortega’s article “Christopher Unborn: Rage and Laughter” in the *Review of Contemporary Fiction*, p.290.

2 See, for example, Maarten Van Delden’s *Carlos Fuentes, Mexico and Modernity* (1998).

WORKS CITED

Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico: The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: U of Arizona P, 2005.

Fuentes, Carlos. *Aura*. Mexico: Era, 1996.

---. *Cristóbal Nonato*. Mexico: FCE, 1987.

---. *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo*. Mexico: FCE, 1999.

---. *La región más transparente*. Mexico City: FCE, 1972.

---. "Carlos Fuentes: La tradición de la Mancha." Interview by Julio Ortega. *Taller de escritura: conversaciones, encuentros, entrevistas*. Mexico: Siglo XXI, 2000. 392-423.

---. *Terra nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.

---. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.

Mouat, Ricardo Gutiérrez. "The Modern Novel, the Media, and Mass Culture in Latin America," *Latin American Literature and Mass Media*. Ed. Edmundo Paz-Soldán and Debra A. Castillo. New York: Garland, 2001. 71-99.

Ortega, Julio. "Christopher Unborn: Rage and Laughter." *Review of Contemporary Fiction*. 8 (1988): 285-291.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt, 1998.

Vico, Giambattista. *The New Science of Giambattista Vico*. Trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch. Ithaca: Cornell UP, 1948.

Zamora, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. New York: Cambridge UP, 1989.

LA REINVENCIÓN DE LA HISTORIA EN *LA CAMPAÑA*

Natalia Matta
Texas Tech University

Las jornadas de mayo de 1810 en Buenos Aires dan inicio a la historia en *La campaña* (2002) de Carlos Fuentes. Queda así trazado el primer escenario de la narración: las luchas independentistas hispanoamericanas. Como pronto se advierte, sin embargo, la novela no se propone recrear los hechos históricos, ni mucho menos reescribir una determinada versión de la historia. En su lugar, coloca los elementos de un debate sobre la modernidad hispanoamericana, que coincide con lo expuesto por el autor en *Valiente mundo nuevo*, volumen de ensayos publicado el mismo año en que aparece la novela. Para Fuentes, “[l]a modernidad, que tan desesperadamente habíamos buscado desde la Independencia, adaptando con premura las leyes del Occidente a nuestra realidad colonial” (22), se alcanzó únicamente en el campo de la cultura. De cara a los “desafíos de la nueva modernidad”, una alternativa—señala—debería “hacer pasar toda la dramática complejidad de nuestra sociedad . . . tan confusa y contradictoria a veces, por la crítica de la cultura” (14), lo cual supone reconocer la diversidad cultural del continente, al que Fuentes prefiere llamar indo-afro-ibero-americano.

Las incertidumbres del protagonista respecto de la realidad han permitido leer *La campaña* como una crítica postmoderna al discurso histórico;¹ se puede leer el cuestionamiento a los proyectos modernos del siglo XIX, de otro lado, como una cancelación del debate mismo en el que la novela se inserta.² Estas posibilidades, sin embargo, discrepan con la postura que el autor adopta en ensayos y entrevistas de aquellos años.³ Sobre todo, discrepan con la poética cervantista que Fuentes elabora para la novela moderna y cuyos motivos claramente escoge para *La campaña*. Siguiendo su interpretación del *Quijote* en *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), quiero proponer que, lejos de la incertidumbre, esta novela reafirma la capacidad de la ficción histórica para conocer la realidad, no

en su paralelo con el discurso histórico, sino en su poder como creación verbal de la imaginación. Desde esta perspectiva, Fuentes no sólo plantea una visión de la historia de comienzos del siglo XIX, sino que se vale de esta para proponer su visión sobre el futuro del continente, que, desde la nueva modernidad o la postmodernidad, mantiene la espera del cambio.

La representación en *La campaña* tiene como marco los primeros once años de las luchas independentistas hispanoamericanas (1810-1821). Pero, aunque hechos como el paso del Ejército Libertador de los Andes o las derrotas del general José Antonio Páez en Venezuela proyectan el itinerario de las campañas libertadoras sudamericanas, la novela dista de construir una representación histórica sobre las guerras de independencia. En cambio, la novela nos presenta las rutas del aprendizaje de Baltasar Bustos, un joven argentino al que los frentes de batalla y las incursiones por el territorio americano le revelan la dificultad de concretar en las realidades políticas de las futuras naciones los ideales de justicia, libertad e igualdad que animan la revolución rioplatense y que él ha bebido, en particular, de Rousseau.

Al comienzo de la novela, Baltasar Bustos, y sus amigos Xavier Dorrego y el narrador, Manuel Varela, aparecen seducidos por la novedad y la velocidad de los acontecimientos que los han convertido en ciudadanos de la Argentina, cautivados con una “nueva idea de fe en la patria, su geografía, su historia” (15). En la atracción que los amigos sienten por los relojes se cifra la fascinación por el futuro, y se entrevé la noción del tiempo como esa instancia presente en que se conjugan pasado y futuro: “[el] misterio del tiempo, que es sólo la posibilidad de imaginarlo corriendo hacia atrás y no hacia adelante, o acelerando el encuentro con el futuro, hasta disolver esa noción y hacerlo todo presente: el pasado que no sólo recordamos, sino que debemos imaginar, tanto como el futuro, para que ambos tengan sentido” (16). Este discurrir sobre el tiempo y la historia tiene como horizonte el debate sobre la modernidad hispanoamericana. La novela nos presenta la visión de la historia que, a partir de su lectura de la filosofía de la historia de Giambattista Vico, Fuentes formula en *Valiente mundo nuevo*: la historia no es un movimiento linear hacia el futuro—como propone el racionalismo europeo—, sino un movimiento en el que las civilizaciones traen al presente la memoria de las que las precedieron (32). Por eso para Fuentes, “el pasado es parte del presente y el pasado histórico se hace presente a través de la cultura, demostrándonos la variedad de la creatividad humana” (38).

Las acciones de Baltasar, en cambio, contradicen tal visión del tiempo. Su entusiasmo por la libertad y la igualdad que traerá el nuevo orden lo lleva a querer imponer la justicia por sus propias manos. Baltasar, a quien llamaban “el Quijote de las Luces” porque quería “comprobar en la realidad la validez de sus lecturas” (34), intercambia una noche el destino de un niño negro y un niño blanco en su sueño de acelerar el futuro. Pero su hazaña termina en arrepentimiento: el joven idealista había pasado por alto la desgracia de Ofelia Salamanca, la madre del niño blanco, de quien además está enamorado platónicamente. Es

entonces que la miopía y los anteojos empañados que caracterizan a Baltasar Bustos delatan su visión incompleta del tiempo.⁴

Baltasar Bustos se asoma al despertar independentista con una confianza en el progreso que refleja la concepción de la historia de la Ilustración francesa —opuesta a la filosofía de Vico—, que, como señala Fuentes, sostiene “que la naturaleza humana es constante, es la misma siempre y en todas partes, aunque lo que en verdad se considera como universal es sólo la naturaleza humana, históricamente determinada, de algunos europeos ilustrados del siglo XVIII, dado que el pasado es abolido como algo irracional” (*Valiente* 34). Así se explica que, si bien es capaz de ejecutar un acto de pretendida justicia en favor de la igualdad históricamente negada a los negros, Baltasar excluya de la historia a otro personaje marginado debido a su supuesta “barbarie”: el gaucho. “Cada uno era portador de una historia pasada hecha de violencias, supersticiones y estupideces, que Voltaire había condenado para siempre. Baltasar no imaginaba, simplemente, un futuro con gauchos” (55). El conflicto civilización y barbarie que deja notar el gesto de Baltasar refleja nuevamente una visión incompleta del tiempo, puesto que niega el pasado. En otro pasaje de la novela, al referirse a los indios del Alto Perú, el amigo Dorrego declara bajo los mismos principios la exclusión del pasado en una realidad futura: “El Alto Perú, ya se sabe, es tierra de hechiceros, alucinaciones y drogas. Hay que acabar con eso un día” (121).

En la actitud de Baltasar y Dorrego, la novela proyecta la visión de las élites hispanoamericanas que, buscando ser modernos, excluyeron lo que procedía del pasado colonial. Carlos Fuentes explica el sinsentido de esta visión en *El espejo enterrado* (1992): “¿Qué era esta categoría civilizada a la cual aspirábamos, con la cual identificábamos la vida moderna y el bienestar mismo? Por exclusión, decidimos que la civilización no significaba ser indio, negro o español” (423). En *La campaña*, el error de tal proyecto moderno lo advierte el padre Julián Ríos, el antiguo preceptor jesuita de Baltasar, cuando se pregunta: “¿entenderían los patriotas suramericanos que sin ese pasado nunca serían lo que anhelaban ser: paradigmas de modernidad?” (180) Más adelante en su viaje, en México, Baltasar recibe la misma lección del padre Anselmo Quintana, un párroco que lidera la causa independentista como una causa propia de su fe religiosa: “¿Queremos ser ahora europeos, modernos, ricos, regidos por el espíritu de las leyes y de los derechos universales del hombre? Pues yo te digo que nomás no se va a poder si no cargamos con el muertito de nuestro pasado” (304). Las palabras de Quintana vuelven a poner de relieve la necesidad de abrigar el pasado. Pero, además, aclaran que de lo que se trata es de abrigar la diversidad cultural que reúne pasado y presente:

Lo que te estoy pidiendo es que no sacrifiquemos nada, m'ijo, ni la magia de los indios, ni la teología de los cristianos, ni la razón de los europeos nuestros contemporáneos; mejor vamos recobrando toditito lo que somos para seguir siendo y ser finalmente algo mejor. (304)

La opción que resume Quintana abarca tanto el pasado como el presente. Como señala Van Delden, esta perspectiva propondría una solución para el divorcio que existe entre las ideas (la nación legal) y la realidad americana (la nación real), y que es para el autor el problema característico del continente (192). Recordemos que esta solución, que supone la continuidad cultural del continente, de corte inclusivo, es la alternativa que Fuentes propone frente al reto de “los nuevos desafíos de la nueva modernidad” (*Valiente* 14). Ahora bien, ¿es esta la posición en *La campaña*? Van Delden considera que aunque tal solución existe, no se llega a consolidar en la novela: “On the one hand, the novel reflects his desire to suggest solutions to what he regards as the fundamental problem of the split between the real and the legal nation in Latin America. On the other hand, the novel proposes that text and reality, the real nation and the legal nation, can in fact never be reconciled with each other” (192-3).

Propongo retomar la pregunta desde una aproximación distinta: examinar el discurrir sobre el tiempo y la historia a partir de las lecciones que recibe Baltasar a través ya no de ideas dentro de un discurso sino de la experiencia. Me refiero a la visión de El Dorado en una cueva en el Alto Perú y a su paso por una alta región paramera de Venezuela.

La primera empresa militar de Baltasar es llevar “la revolución de las luces” (103) del Río de la Plata al Alto Perú. Con la ilusión del “nacimiento de un mundo nuevo” (96), Baltasar busca imponer la justicia, la libertad y la igualdad que acabarán con la servidumbre de los indios del altiplano. Pero el Alto Perú le revela el abismo que existe entre la ley y la realidad en ese vasto territorio que empieza a conocer. Los indios ni siquiera pueden entender la proclama que los libera, puesto que Baltasar lee el decreto en el español que no saben.

Poco después de esta primera comprobación, el maestro Simón Rodríguez le revela el secreto de El Dorado, la mítica ciudad de oro de los indios, como una lección sobre el poder de la imaginación. En la oscuridad de una caverna, el protagonista puede distinguir inexplicablemente la mirada de cientos de indios y además distinguir cómo sus ojos cerrados iluminan la cueva. El Dorado se vuelve así una cueva de luz que le revela a este hombre de las luces la visión de sus dos pasiones: una moderna ciudad del futuro y Ofelia Salamanca. Esta experiencia agudiza su conflicto entre las lecturas y la realidad. Baltasar, como buen rousseauniano, nos ha dicho, “cree en la pasión que nos lleva a recuperar la verdad natural y reunir, como en un haz, las leyes de la naturaleza y las de la revolución” (32). Pero la visión de El Dorado desmiente esta concepción: “este origen mágico, de brujería y engaño, no era el de una perfecta asimilación del hombre con la naturaleza, sino, nuevamente, un divorcio intolerable, una separación que lo hería en lo más seguro de sus convicciones ilustradas” (120).

La visión de la ciudad, y de Ofelia como proyección de la luz de miles de ojos cerrados, habla, según Simón Rodríguez, de la realidad de la imaginación: “la lección es entender que todo lo que imaginamos es cierto, que hoy sólo sorprendimos un momento de esa cinta interminable donde la verdad está inscrita,

y que no sabemos si lo que vimos es parte de nuestra imaginación hoy; o de una imaginación que nos precede; o el anuncio de una imaginación por venir...” (122). La imaginación es el prisma por el que se hace realidad la conjunción de los tiempos. En *El Dorado*, los indios no recuerdan el pasado sino que viven el pasado de la misma manera que habitan el presente. El mismo descenso a la cueva está medido por esa multiplicidad del tiempo. Baltasar, como don Quijote después de haber visitado la cueva de Montesinos,⁵ no recuerda después cuánto tiempo les tomó llegar pero sí recuerda los espacios maravillosos por los que pasó: volcanes nevados y lagos rojos, bosques de nubes estrelladas contra el muro de una montaña, tropeles de llamas y rumores de cencerros. El mito y la magia asociados a la cultura indígena que, desde la perspectiva racionalista convocan la eliminación del pasado, son desde la lección de Rodríguez la clave que permite entrever la multiplicidad de los tiempos y que, en consecuencia, coloca la imaginación en el centro de la comprensión histórica.

La segunda experiencia transcurre en el páramo venezolano, en donde Baltasar continúa la búsqueda de Ofelia Salamanca. En el páramo, las numerosas leyendas inverosímiles sobre la amada, que incluso lo tienen a él como personaje de ficción, le demuestran la imposibilidad de conocer la verdad y, en seguida, le hacen perder la “fe en una posible reconciliación del hombre y la naturaleza” (243). La experiencia en el páramo, que le ofrece leyendas antes que verdad, provoca que Baltasar se desengañe de la historia como medio para acceder a los hechos pasados: “. . . en Homero, en el Cid, en Shakespeare: sus dramas épicos ya estaban escritos antes de ser vividos. . . La inversión de la imagen se llamaba “historia”: la fe crédula de que primero se actuó y luego se escribió. Era una ilusión, pero él ya no se engañaba” (245). Baltasar rechaza así una visión lineal de la historia, acercándose así a las lecciones recibidas en *El Dorado*.

A continuación, Baltasar se entrevista con pobladores del páramo, cuyos relatos también desmienten la visión lineal de la historia. Para estos personajes, el futuro precede al pasado. Un hombre viejo, antes de 1821, le cuenta que a Simón Bolívar lo traicionaron y lo mandaron a morir solo así como que a San Martín lo corrieron y acosaron hasta que tuvo irse al destierro (248). El viejo, además, ya no sólo habla del futuro de la guerra de independencia, sino del futuro de toda la historia hispanoamericana hasta el presente de la novela: “Cada vez contaba más historias desconocidas, guerras contra los franceses y los yanquis, golpes militares, torturas, exilios, una interminable historia de fracasos y de sueños sin realizar, todo aplazado, todo frustrado, puras esperanzas” (249).

Visto así, la lección de *El Dorado* se realiza en el espacio del páramo, en donde, como en el primero, Baltasar pierde la noción del tiempo transcurrido: “[lo que en] su memoria cubría meses enteros, apenas había ocurrido en dos semanas” (251). El personaje percibe esta conexión entre las dos experiencias. Pero, además, reconoce que ahora entiende mejor lo que antes era una amenaza para su orden racional: “Pero ésta era entonces más fuerte; ahora todo conspiraba, creía él, a debilitarla, y el tiempo pasado en el páramo le resultaba, por ello,

más comprensible, más aceptable que otro tiempo en otra montaña...” (251).

Ambos espacios representan también el pasado que las nuevas naciones pretenden excluir. Mientras que en El Dorado perdura la injusticia de la mita contra los indios, en el páramo existe el engaño contra los negros que habían peleado por la independencia y que ahora no tenían como “[hacer] valer sus derechos” (247). Fuentes coloca la visión de la multiplicidad de los tiempos precisamente en los contextos que acentúan la pluralidad cultural que le hace hablar de un continente “indo-afro-ibero-americano” (*Valiente* 12).

Las experiencias de Baltasar exponen la concepción de la historia que el autor presenta en *Valiente mundo nuevo*. Según Fuentes, la continuidad cultural que ha manifestado el continente y que se funda en su herencia plurirracial y pluricultural impone “la obligación de conjugar la memoria con el deseo, radicados ambos—pasado y futuro—en el presente” (18). Mientras que la visión progresista de la historia impuso rupturas políticas y económicas en el continente, la visión de la continuidad cultural insistió en que “la imaginación del pasado era inseparable de la imaginación del futuro” (18). Esto es posible en la literatura, donde el escritor “conjuga los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales” (18) y, de manera privilegiada, en la ficción histórica cuya vocación es, según Seymour Menton, “la reflexión sobre el pasado como un signo de narrativa para el futuro” (24).

¿*La campaña* asume esta visión sobre la ficción histórica? Es aquí donde volvemos a la lectura de Fuentes sobre el *Quijote*. Recordemos que, para el autor, Cervantes logra la fusión del pasado y del presente mediante los recursos del lenguaje (*Cervantes* 32). La resolución que crea la novela moderna consiste en una crítica de la lectura en el interior de la novela misma. Siguiendo lo anterior, podemos leer *La campaña* no únicamente desde la perspectiva de la historia de Baltasar sino también desde las lecturas que su historia convoca. En ese sentido, en un primer nivel, reconocemos que las aventuras de Baltasar proveen el contenido de la novela a través de las cartas que este escribe al narrador, Varela. En la multiplicidad de los tiempos que ha entrevistado, existe una presencia constante del futuro pues, además de las historias que contaba el viejo en el páramo, otros personajes exponen continuamente esta conciencia. Así, por ejemplo, podemos ver al general San Martín, incluso antes del heroico cruce de los Andes, advertir, en alusión a los planes monárquicos que pensó para el Perú, que él no buscará que lo coronen; en otro momento, deplorará el desastre que traerían las guerras civiles una vez conseguida la independencia.

En un siguiente nivel, en su manuscrito sobre las aventuras de Baltasar, el narrador ha recogido las lecciones sobre la multiplicidad de los tiempos. Además, el narrador, como editor, ha tenido la oportunidad de recibir una crónica sobre la vida de Simón Bolívar escrita por un tal Aureliano García de Barranquilla, que narra “la melancólica previsión de un Bolívar enfermo y derrotado como su sueño de unidad americana y libertad civil en nuestras naciones” (316). Es decir, tanto las historias de Baltasar como la historia de Bolívar, en clara alusión

a *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, muestran la alternancia de tiempos que niega la visión lineal de la historia. Sin embargo, Varela decide no publicar ni el manuscrito ni la crónica, puesto que lo primero supondría revelar secretos que dañarían a su amigo y lo segundo mostraría “un mal final para el Libertador y su gesta” (316). No obstante, mantiene la esperanza de que en el futuro eso sí sea posible.

Podemos sugerir que el narrador no publica las crónicas debido a que no tiene plena comprensión de la multiplicidad de los tiempos en la historia. Tal visión del tiempo, como sabemos, declara la modernidad para Fuentes. En la lectura del autor, sin embargo, la generación a la que pertenece el narrador no privilegió entre sus valores la inclusión de la diversidad cultural que es signo de esa modernidad. Recuérdese que hacia el final de la novela, el narrador admite haber dejado atrás las preocupaciones políticas y se dedica como siempre a su fascinación por los relojes. Ahora bien, a diferencia de los relojes con los que comenzaba la novela, cuya imagen delataba la multiplicidad de los tiempos, los relojes que contempla junto al niño de Baltasar le hacen pensar a Varela en un tiempo único y fijo:

Dorrego traía y llevaba sus relojes de Buenos Aires a San Isidro y el chico se fascinaba viendo esa colección de formas fantásticas y diversas . . . nos preguntábamos si para nosotros el tiempo, en cierto modo, se había detenido y, en cambio, para el muchachito rubio era tan variado como los relojes mismos. (319)

En el tercer nivel de la novela, el autor Carlos Fuentes, que no deja mayor nota de su rol, dirige el juego de referencias al futuro a través de los dos niveles anteriores. Solo un lector de *La campaña* en el presente, a partir de su publicación, puede reconocer que hechos del pasado como la triste muerte de Bolívar son a la vez recuerdos del futuro. Desde la lectura, nosotros los lectores hacemos posible, en el presente, la fusión de los tiempos en el presente que personajes como San Martín plantean en sus visiones. Además, desde la lectura presente, hacemos realidad la esperanza de Varela de que llegará un mejor tiempo para la publicación de las crónicas. Las alusiones al futuro hechas por los personajes y resueltas en la lectura de la novela cristalizan la función de la literatura según Fuentes. En vista de que la modernidad nunca se va a realizar, pues, “[s]u premisa es el futuro, creer en el futuro, y el futuro nunca llega, por definición,” la literatura tiene la función de ir contra esa promesa del futuro y “afirmar el valor del presente” (Ortega 96).

El último pasaje de la novela sugiere el matiz de la relación entre esas llamadas al futuro y nuestro presente de la lectura. El hijo de Ofelia, que venía de un territorio que había sufrido la violencia de la guerra, juega con los ojos vendados, representando su propia muerte: “El niño giró varias veces, jugando solo, y luego, sin quitarse la venda de los ojos, se abrió de brazos frente a un muro del jardín, dio una orden de fuego, él mismo gritó pam pam pam, y cayó

llevándose la mano al corazón, por tierra” (326). La representación de la muerte, luego, se ve interrumpida con la aparición de Gabriela Cáo, actriz y también amada de Baltasar. Al hablar de Gabriela, el narrador había dicho: “Cuando ella abría la boca y decía una palabra . . . tenía que hacerse cargo de la palabra como una madre, como una pastora, como una amante, . . . convencida de que sin ella, sin su boca, sin su lengua, la palabra iría a estrellarse contra un muro de silencio, y moriría, desamparada” (207). En la escena final, entonces, Gabriela, que impide “el muro de silencio” con sus palabras, interrumpe la muerte del niño frente al muro cuando corre hacia él a recogerlo (326).

A diferencia de Varela, el niño había percibido la diversidad en la imagen de los relojes, lo cual sugiere que con él comienza una nueva posibilidad para el nuevo proyecto moderno. Pero luego la representación de la muerte parece teñir esa esperanza. Solo la aparición de Gabriela puede interrumpir dicha imagen. Gabriela representa la visión múltiple de los tiempos puesto que, como las visiones del futuro que encuentra Baltasar y como la crónica de Barranquilla sobre Bolívar, ella actúa lo que ya está escrito. Gabriela, nos ha dicho el narrador, se hace “cargó de palabras que ni siquiera eran suyas” (207), lo cual evoca la reconciliación entre Baltasar y el padre Quintana después de que este último se confesara ante el joven: “Pero el cura abrazó a Baltasar, le besó la cabeza, le dio la bienvenida y así Baltasar supo que el padre Anselmo se hacía cargo de él para que él, Baltasar, se hiciera cargo, al fin, de lo que lo esperaba aquí...” (307). “Hacerse cargo del otro” significa la realización de la historia a través de la ficción. Hablando de la técnica literaria de *Yo, el Supremo* (1974), novela histórica de Augusto Roa Bastos, Fuentes señala: “La técnica es la escritura misma: la escritura de la historia y la escritura de la novela unidas en la escritura de una vida que sólo puede ser nuestra si nos hacemos cargo de la vida del otro” (*Geografía* 97). Este hacerse cargo de otro lleva a su comprensión, que no se realiza sino en la escritura de la novela que es la escritura de la verdadera historia: “Al escribir la novela, escribe la verdadera historia, y al escribir la novela y la historia, escribe una vida que sólo puede ser nuestra si asumimos la responsabilidad de comprender la vida del otro” (*Geografía* 101).

La campaña, pues, reafirma el poder de la imaginación de la ficción para la comprensión histórica, no sólo del pasado sino del presente y del futuro que lo contienen. Fuentes coloca esta comprensión como parte de los retos de la nueva modernidad de cara al siglo XXI (*Tres discursos* 27),⁶ con lo cual reitera la posibilidad de continuar imaginando la modernidad a través de la palabra. Por eso, *La campaña* de Carlos Fuentes, lejos de descubrir el pasado, lo reinventa, y en esa reinvención celebra el privilegio de la literatura para comprender la historia.⁷

NOTAS

- 1 Para Helmuth, *La campaña* ilustra la visión postmoderna de la historia al mostrar la naturaleza construida de la historia (108-128).
- 2 En la crítica al proyecto moderno hispanoamericano, según Carlos Alonso, la novela muestra la posición de Fuentes para no seguir comprometido con el debate sobre la modernidad (265). Al respecto, Val Delden responde que no proponer una solución no implica necesariamente que Fuentes haya abandonado la búsqueda de soluciones realistas al problema de la modernidad (195).
- 3 Véase *Valiente mundo nuevo* (1990), *El espejo enterrado* (1992), *Geografía de la novela* (1993) y *Tres discursos para dos aldeas* (1993).
- 4 Cuando se una después al ejército patriota, Baltasar querrá buscar también el perdón de la amada. Así, al comenzar su viaje, el personaje reafirma su perfil quijotesco pues persigue por igual los valores de la justicia y el amor, que son, para Fuentes, el contenido social, ético y político del Quijote (*Cervantes* 87-91).
- 5 El episodio de El Dorado recuerda el de la cueva de Montesinos: a don Quijote le parece haber estado en la cueva tres días, pero Sancho dice sólo ha estado poco más de una hora (pt. II, cap. 23).
- 6 En una entrevista de 1996, Fuentes señala: “Yo creo que la cultura de la posmodernidad en América Latina significa que podemos recoger todo nuestro pasado, toda nuestra cultura, actualizarla y proyectarla hacia el futuro” (“Carlos Fuentes y Cristóbal Nonato” 100).
- 7 En el capítulo “Historia” de *En esto creo* de 2002, Fuentes reitera el triunfo que significó en el siglo pasado el reconocimiento de las “muchas historias” y las “muchas culturas.” Pero cuando se pregunta por lo que espera para el próximo siglo, no trasluce la misma confianza que podemos esbozar en *La campaña*, sino acaso escepticismo (117).

OBRAS CITADAS

Alonso, Carlos J. “The Mourning after: García Márquez, Fuentes, and the Meaning of Postmodernity in Spanish America.” *MLN* 1994; 109 (2): 252-67.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

Fuentes, Carlos. 1990. *La campaña*. México D.F.: Alfaguara, 2002.

---. “Carlos Fuentes y Cristóbal Nonato: entre la modernidad y la posmodernidad.” Entrevista de Claudia Ferman. *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand*. 1996-1997; VIII-IX: 97-107.

---. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1976.

---. *En esto creo*. México D.F.: Planeta, 2002.

---. *El espejo enterrado*. Madrid: Alfaguara, 1997.

---. *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1993.

---. *Tres discursos para dos aldeas*. 2a ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

---. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990.

Helmuth, Chalene. *The Postmodern Fuentes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

Ortega, Julio. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

CRISTÓBAL NONATO: NOMBRE, UTOPIA Y FICCIÓN COLOMBINA

Enrique E. Cortez
Portland State University

Este breve artículo analiza la presencia de la utopía en la novela más distópica de Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*. Antes que enfocarse en la anécdota de la destrucción del proyecto criollo de un México moderno, presente en las páginas de esta novela, mi análisis interroga el sentido de esta destrucción, algo que sólo resulta legible si se examina *Cristóbal Nonato* a partir de la tensión entre utopía y distopía que organiza el texto.¹ Pero mientras la utopía podría situarse en el nivel de algunos de los personajes, y en específico el principal, Cristóbal Nonato, la distopía se despliega como el mundo que espera el nacimiento del personaje no nacido, que frena todo comienzo utópico. Al final del texto, sin embargo, sostengo que Fuentes recupera la noción de lo utópico del descalabro distópico; y eso ocurre como una resemantización del nombre propio Cristóbal Colón.² Desde una perspectiva de las ficciones sobre el nombre Colón, es importante situar el esfuerzo de Fuentes al inicio y al final de este ciclo. Es decir, como si su novela desplegara toda la historicidad de las consecuencias de los usos de este nombre—una historicidad que es la narración de un deterioro—, pero que en la novela de Fuentes logra volver a un cierto origen utópico que el nombre Colón retiene y que es potencial para imaginar el futuro, en este caso, de México.

La vida del navegante genovés, a falta de mejores pruebas para su origen, no ha sido un espacio carente de polémica.³ Desde las páginas del padre Bartolomé de las Casas que lo instalan como héroe de la cristiandad en América hasta la exaltada defensa del leal servidor—no apropiadamente reconocido—de sus majestades, en que se constituye su primera biografía a manos de Fernando, su hijo, la vida de Colón ha sido un espacio de argumentación: sobre lo providencial de su encuentro del Nuevo Mundo; como ejemplo de la ilegitimidad del ejercicio del poder imperial en menoscabo de sus “verdaderos” dueños, los conquistadores;

o, desde una perspectiva más moderna, sobre el aniquilamiento de sus otros dueños, las poblaciones nativas, a las cuales el discurso colombino barbariza, esclaviza y extermina.

La plataforma donde estos diversos argumentos se han desarrollado incluye textos históricos, filosóficos, de crítica literaria y, los más importantes para este ensayo, aquellos que se han producido como un discurso ficcional sobre el personaje Colón. Pero como nos recuerda Margarita Zamora tal figuración de un “discurso Colón” se instala también en los mismos textos “históricos” de Colón, los cuales, advierte, muestran la fuerte presencia del trabajo editorial del padre Las Casas, al punto que en varios pasajes del *Diario de a bordo* de Colón, la escritura colombina y la de Las Casas son una y la misma cosa. Dice Zamora: “Las Casas no sólo resume y parafrasea el enunciado colombino, sino que se inserta en el texto como nuevo sujeto de la escritura, imponiendo una retórica editorial que no podía haber existido en el texto original” (29). De manera que la escritura sobre Colón no sólo se enfoca en sus textos, sino también en aquellos producidos sobre él.

No es posible entender el lugar de *Cristóbal Nonato*, dentro de la ficción colombina, sin destacar el gesto que supuso la reescritura de Colón en el proyecto de rectificación biográfica que emprende Vicente Blasco Ibáñez. Sin el alcance crítico de la aproximación de Rubén Darío al tema, quien a propósito de las celebraciones del Cuarto Centenario en 1892 escribe en Madrid el poema “A Colón,” Blasco Ibáñez desestabiliza la imagen hasta ese entonces aceptada de Colón: la de un héroe cultural que lleva al mundo europeo (y se supone que también al americano) a un estado superior de civilización, ayudado por la Providencia, o como explicara Edmundo O’Gorman, por el sentido teleológico con que se concibe en el siglo XVIII la Historia europea (48). Pero mientras el poema de Darío cuestiona el devenir de la humanidad que se origina de la idea del acto extraordinario del Almirante, lo cierto es que su figura ejemplar se mantiene intacta en el poema como contrapunto del cuestionamiento que Darío pone en marcha contra su descendencia:

La cruz que nos llevaste padece mengua;
y tras encanalladas revoluciones,
la canalla escritora mancha la lengua
que escribieron Cervantes y Calderones.

Cristo va por las calles flaco y enclenque,
Barrabas tiene esclavos y charreteras,
y las tierras de Chibcha, Cuzco y Palenque
han visto engalonadas a las panteras.

Duelos, espanto, guerra, fiebre constante
en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
¡Cristóforo Colombo, Pobre Almirante,
ruega a Dios por el mundo que descubriste! (19)

La decadencia americana del siglo XIX, el fracaso republicano que sucedió a la euforia independentista, sienta un antecedente discursivo en el poema de Darío para el tratamiento de la humanidad americana, y más específicamente mexicana, que Fuentes explora en el siglo XX en *Cristóbal Nonato*. Pero si en el plano del contenido la ficción de Fuentes puede ser el equivalente del poema de Darío en su crítica del devenir político de lo americano, el cuestionamiento de Fuentes que tiene por escenario al siglo XX implica a la figura misma de Colón, algo que Darío no toca directamente, ya que Colón sirve al poeta como intermediario ante Dios, libre de responsabilidad histórica para con sus vástagos como se lee en los versos anteriores.

Al contrario de Darío, Blasco Ibáñez no está interesado en la prole de Colón, —conquistadores, criollos y mestizos—, sino en Colón mismo. Sin el énfasis dramático con que el poeta nicaragüense se dirige al Almirante, el novelista valenciano revisa nuevamente la biografía de Colón para presentarlo, tanto a él como a su empresa, como un proceso más “humano,” despojándolo de la tropología heroica con que se le había exaltado. De manera que en términos de un discurso sobre la idea de Colón el sujeto, Blasco Ibáñez consiguió renovarlo como signifiante cultural, abriéndolo al complejo círculo de la interpretación. El Colón de Blasco Ibáñez, mediocre tanto en su conocimiento cartográfico como naval, está marcado por el destino social de la pobreza material. De allí su humanidad y su antiheroísmo. Una vez conseguido el relativo éxito de su primer viaje, el novelista lo presenta envanecido, ególatra, interesado sólo en adquirir títulos y hasta desleal con su tripulación. Esta situación de soberbia personal se contrasta en la narración con el aspecto real de sus logros, no muy significativos en términos materiales, y de allí la sensación para el lector de estar enfrentándose a una estafa, a la figura de Colón como un fraude historiográfico. Dice Blasco Ibáñez en el ensayo biográfico que cierra el libro: “Colón no fue ni sabio ni santo. Fue simplemente un hombre extraordinario, dotado de gran imaginación y firmísima voluntad, con alma de poeta y avaricias de mercader . . . En resumen, un hombre de enormes cualidades y grandes defectos . . . que encontró un nuevo mundo sin saberlo nunca” (367). Al margen de que muchas de las aseveraciones del novelista valenciano aparezcan ahora corregidas y hasta negadas por la historiografía colombina, lo fundamental, desde una perspectiva del discurso ficcional sobre Colón, fue que este tratamiento “desmitificador” de la figura del Almirante ha sido el modo recurrente en la ficción del siglo XX.

En efecto, para el lector familiarizado con la saga literaria sobre la figura de Colón, la representación de Blasco Ibáñez no resulta muy novedosa. Autores como Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra* (1979), o Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983), han llevado al máximo las elaboraciones comenzadas por el escritor valenciano en cuanto a la humanidad del personaje. Y si, desde una perspectiva de las reelaboraciones biográficas a través de la ficción, escribir sobre Colón después de Carpentier y Posse resulta una tarea poco promisoriosa, la novela de Fuentes, *Cristóbal Nonato*, pone un límite y quizá un final a la

saga colombina. Porque Fuentes, a diferencia de sus antecesores, no se ocupa de la anécdota biográfica del Almirante; lo que importa a Fuentes es algo más central: la cuestión del nombre propio. En el nombre, como ha señalado Jacques Rancière, se sostiene la posibilidad misma de lo histórico y, por consiguiente, la existencia de una ficción colombina. Después del intento de hacer de la historia una ciencia, predicando un riguroso análisis documental, el aprendizaje de geografía, estadística o demografía, Rancière constata que la narración histórica permanece allí, como una atribución de acciones o acontecimientos a sujetos con nombre propio: “la historia sólo es capaz, en última instancia, de una sola arquitectura, siempre la misma: una serie de acontecimientos ha sucedido a tal o cual sujeto” (10). Esto, por supuesto, acerca a la narración histórica al espacio literario, lo cual es menos peligroso para Rancière que el intento de divorciar a la historia del lenguaje: “Lo propio de una historia es poder siempre tanto ser como no ser una historia . . . [porque] siempre es posible atribuir acontecimientos verídicos a sujetos de ficción o sustitución, y acontecimientos inciertos y ficticios a sujetos reales. La historia recreativa y la novela histórica se nutren en los pliegues de esta indeterminación” (10). Lo apuntado por Rancière tiene consecuencias importantes para el análisis de *Cristóbal Nonato*, porque muestra que Fuentes no necesita ficcionalizar la biografía para escribir sobre Colón; lo que referimos como Cristóbal Colón es un conjunto de narraciones que conforman este nombre, produciendo un discurso con profundidad diacrónica, lo cual constituye en sí una historia. He aquí el hallazgo narrativo de Fuentes: se ha bastado con mencionar el nombre para actualizar los acontecimientos atribuidos a ese nombre.

Dentro del grupo de textos que componen el nombre Cristóbal Colón, quizá sea la novela de Carpentier la que mejor permita calibrar el alcance del logro de Fuentes. Mientras en *El arpa y la sombra* Carpentier aborda el mito del origen textual de la literatura latinoamericana—esto es, la propia escritura de Colón como un proceso de falseamiento—, Fuentes está más interesado en la simbología del Almirante, sobre quien se funda la ficción estatal mexicana de un nuevo origen. Sin embargo, no se trata de procedimientos opuestos. Diría más bien que Fuentes retoma las significaciones del Almirante logradas por Carpentier allí donde éste las deja, donde éste concluye. Porque al lidiar con la persona biográfica que fue Colón (o con lo que se ha hecho de él diacrónicamente), Carpentier necesita leerlo haciendo (e inventando) genealogía: como el autor que se supone que fue a comienzos del siglo XVI y como nombre con utilidad política al comienzo del XIX, allí cuando los nuevos países latinoamericanos se libraban del yugo político español y aspiraban a hacer lo mismo en términos religiosos con el Vaticano. Al considerar la abortada canonización de Colón en el ámbito de la iglesia, Carpentier en cierto sentido explica su canonización en el espacio secular, que es de donde lo retoma Fuentes. Humano, demasiado humano, el destino de Colón para la pluma de Carpentier es un espacio de sombra fundador, porque de allí surge la textualidad americana: un discurso

legitimador, o, como apuntaría años después Roberto González Echevarría, un mito de origen (o no-origen) que generará un archivo como espacio de rescritura, sustentado en la ideología de que es posible transmitir poder y conocimiento de las crónicas a las novelas del siglo XX (18).

Cristóbal Nonato aborda el discurso colombino ya no como espacio de elaboración biográfica, sino como un momento consolidado del origen, en este caso, tanto de la reproducción del poder en México como de ese archivo en lo cultural. Fuentes lo retoma del discurso oficial, que lo ha convertido en efeméride, la más importantes de todas, y desmonta su trampa, devolviéndonoslo como lo que es: un nombre propio marcado por la arbitrariedad del poder:

SEPAN CUANTOS: El niño de sexo masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, aparte del nombre de pila (seguramente, lo estimamos bien, Cristóbal) más semejanzas guarde con el del Ilustre Navegante será proclamado HIJO PRODIGO DE LA PATRIA, su educación será proveída por la República y dentro de dieciocho años le serán entregadas las LLAVES DE LA REPUBLICA, premio a su instalación, al cumplir los veintiún años, como REGENTE DE LA NACION, con poderes de elección, sucesión y selección prácticamente omnímodos. De manera CIUDADANOS que si su apellido por pura casualidad es Colonia, Colombia, Columbiario, Colombo, Colombiano o Columbus, para no hablar de Colón, Colombo, Colomba, o Palomo, Palomares, Palomar o Santospirito, e incluso, ya de pérdida, Genovese (¿quién sabe?, quizás ninguno de los anteriores y entonces A USTED YA SE LE HIZO) entonces óyeme ¡MACHO MEXICANO, EMBARAZA A TU SEÑORA, PERO YA! (Cristóbal Nonato11-12)

Pero si el motivo principal de la novela parece una broma descabellada, su lógica, en cambio, es de lo más seria y estricta. Un concurso nacional que premie al primer nacido del 12 de octubre de 1992 como el hijo de la patria y heredero legítimo del poder hace que tal legitimidad descansen en lo arbitrario, lo sinsentido. Qué mejor nombre para narrar la historia del despotismo institucional que el de Colón: no sólo su elaboración biográfica o la arbitrariedad de sus escritos, también su apropiación institucional durante siglos. Fuentes rescata el nombre de Colón de la lógica de la efeméride, que es la manera en que lo institucional fosiliza el carácter potencial de lo histórico, mostrando que en la historicidad de tal nombre se guarda una enseñanza y, por qué no, también una esperanza.

Por ello, no es casual que Fuentes haya publicado su novela sobre el Quinto Centenario en 1987. Al adelantarse a las celebraciones de 1992, la novela demuestra que el futuro, por lo menos el económico y político, no esconde misterio si se logra comprender la lógica que gobierna el poder institucional. En la novela, Fuentes no sólo analiza narrativamente el poder y su creación de ficciones estatales; el novelista, además de desmontar este poder, lo hace fracasar. Pero si en este fracaso se lee una distopía, como lo ha hecho buena parte de la crítica del libro durante los últimos veinticinco años, lo cierto es que tal distopía

corresponde más al descalabro institucional, y a los personajes asociados a ello. No a Cristóbal, que contiene en el nombre también una posibilidad utópica.⁴

Puede que desde 2013 *Cristóbal Nonato* haya perdido su tensión futurista, pero no su gesto, su condición de reflexión desde la novela sobre el futuro no sólo mexicano, sino también latinoamericano. Porque al liberar a Colón de la efeméride, como hace Fuentes en este libro, el pequeño aún no nacido, también se libra de la lógica que este discurso implica como futuro. Por ello, con su nacimiento, Cristóbal Palomares tiene que olvidar. La novela nos conduce desde el momento de su concepción hasta su nacimiento. Aquí es importante oponer concepción y nacimiento. La concepción aparece en el texto como un instante casi panóptico en que la voz de Nonato surge en el lenguaje (y todo lenguaje es en una tradición) como un estallido de luz que ilumina pasado y presente, en un ir y venir vertiginoso. El nacimiento es, en cambio, un acabamiento; una manera de no ser, desde donde se inicia todo otra vez, desde donde el lenguaje puede comenzar otra vez. Aquí es posible situar la semilla utópica de la obra de Fuentes: si cada nueva vida representa la posibilidad de transformación del lenguaje, la novela renueva la palabra “futura.” El nombre Cristóbal, recuperado de su fosilización por el poder estatal, adquiere en esa nueva posibilidad de lenguaje que será la vida de Cristóbal Palomares su sentido de promesa. Lo garantiza la condición de no nacido de Cristóbal, pero también la juventud de sus padres y el compromiso de estos últimos al final de la novela de quedarse en México, de comenzar de nuevo en el espacio americano, incluso si la Pacífica pareciera un espacio más utópico.

¿Cómo leer entonces a *Cristóbal Nonato* desde 2013, desde 2021? Creo que una clave nos la da el mismo Fuentes en su breve reflexión sobre otra efeméride, la del Bicentenario.⁵ En su “Epílogo transitorio en 2010,” texto que cierra la más reciente edición de *El espejo enterrado*, Fuentes ofrece de manera sintética su visión histórica de lo americano. Mas allá del balance histórico que convoca el Bicentenario, lo que interesa al escritor es encontrar respuestas para el presente. No se trata, como el título del texto en cuestión indica, de un epílogo definitivo. Al contrario, es transitorio, como énfasis de que el presente y su proyección futura son estados que se definen cada día. En *Cristóbal Nonato*, tal proyección se logra gracias al nacimiento, que ocurre bajo la forma de una hecatombe del viejo mundo: un mundo que se instaló en los discursos oficiales como nuevo, pero que pronto envejeció, exhibiendo quizá vicios aún más mezquinos que los de sus predecesores (tiránías tanto europeas como indígenas que la novela denuncia por igual). Pero si el lenguaje de lo literario en la novela *Cristóbal Nonato* dramatiza este envejecimiento, el análisis de *El espejo enterrado* establece un diagnóstico más distante. Lo que el mirador del Bicentenario permite a Fuentes es establecer una distinción: que el proceso de la cultura en América Latina tiene una lógica y un destino heterogéneo a los procesos políticos y económicos. Por ello, dice Fuentes en referencia a la cultura: “en Iberoamérica hemos hecho una cultura de la continuidad” (*El espejo* 469). En cambio, cuando se refiere a los proyectos

económicos y políticos que se han desarrollado históricamente en el continente, afirma que estos siempre se han instalado negando a otros que negaron a su vez a otros, instituyendo un círculo vicioso. Parafraseando a Octavio Paz, Fuentes afirma que el poder ha establecido, en cuanto a la economía y la política, una “in-cultura de la ruptura” (*El espejo* 469).

¿Cómo identificar esa continuidad cultural tan central para pensar el futuro de América Latina en Fuentes? A partir de un reconocimiento: “La mitad de los latinoamericanos—doscientos millones de hombres y mujeres—tiene treinta años o menos. Toda propuesta viable—política, económica o cultural—tiene que tomar en cuenta este hecho sencillo, complejo e impresionante: el nuestro es un continente de jóvenes” (*El espejo* 472-73). Cristóbal Palomares, el nacido fuera de la ley que la efeméride del Quinto Centenario prescribía, cifra ese futuro.

NOTAS

1 La bibliografía que estudia la dimensión distópica del México de *Cristóbal Nonato* es amplia. De lo más reciente, destaca el capítulo que Miguel Lopez-Lozano dedica a la novela en *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares*.

2 La presencia de Colón en la novela ha sido ampliamente expuesta por Alicia Rivero-Potter, quien establece paralelos entre *Cristóbal Nonato* y el proceso de invención de América, en los términos de Edmundo O’Gorman. Desde esta perspectiva, para Rivero-Potter, el sentido de la novela es fundamentalmente utópico: “*Cristóbal Nonato* entertains the possibility that a Utopia may exist in Pacífica, which it describes as the New World of the New World” (308).

3 La polémica sobre el origen natal de Colón es del todo actual, pues tiene consecuencias simbólicas en los discursos nacionalistas tanto de España como de Italia. Lo más reciente es el avance de un origen catalán-judío, y ha sido reactualizado por Estelle Izarry en su libro de 2009, *Christopher Columbus: The DNA of his Writings*, un análisis de la puntuación de los escritos de Colón, que según la autora se corresponden más con los usos catalanes de la época.

4 Para Julio Ortega, en un temprano texto sobre esta novela, es precisamente en el trabajo con el lenguaje que Fuentes nos permite imaginar el futuro, porque el texto encierra “la propuesta radical de rehacer el porvenir con el lenguaje” (49). Mientras que para Michael Hardin, especifica como ese lenguaje, hay una marca de sentido fundamental en el nombre del protagonista: “If everything is language and language is always already there, meaning preallocated for Cristóbal, then by his very name ‘Cristoforo’—Christ bearer, or, according to the Gospel of St. John, ‘the Word’ bearer—

he takes on the power and authority of universality and timelessness. Furthermore, the enigmatic signs and signature of Cristobal's namesake, Colón, contain a surplus of signification, if one has knowledge of the codes which are inscribed" (33).

5 Para una lectura reciente del Bicentenario desde el campo literario, ver "El Bicentenario, una efeméride pendiente," introducción a *Estar en el presente: Literatura y nación desde el Bicentenario*.

OBRAS CITADAS

- Blasco Ibáñez, Vicente. *En busca del Gran Kan*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Cortez, Enrique E., y Gwen Kirkpatrick, Eds. *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Lima y Berkeley: Latinoamericana Editores y CELACP, 2012.
- Darío, Rubén. *El canto errante*. Madrid: Pérez Villavicencio Editor, 1907.
- Fuentes, Carlos. *Cristóbal Nonato*. Madrid: Mondadori, 1992.
- . *El espejo enterrado*. México: Alfaguara, 2010.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. New York: Cambridge UP, 1990.
- Hardin, Michael. "The Language of the Fathers: The Conquering and Colonizing Tongue of *Cristóbal Nonato*," *Chasqui* 25.2 (1996): 30-43.
- Izarry, Estelle. *Christopher Columbus: The DNA of his Writings*. San Juan, P.R.: Ediciones Puerto, 2009.
- Lopez-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2008.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ortega, Julio. "Cristóbal Nonato." *Vuelta* 139 (1988): 46-49.
- Rancière, Jacques. *Los nombres de la historia: una poética del saber*. Trad. Viviana Claudia Ackerman. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.
- Rivero-Potter, Alicia. "Columbus' Legacy in *Cristóbal Nonato* by Carlos Fuentes." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.2 (1996): 305-325.
- Zamora, Margarita. "'Todas son palabras formales del Almirante': Las Casas y el Diario de Colón." *Hispanic Review* 57.1 (1989): 25-41.

EL BUEN MORIR DE UN GRINGO VIEJO

María Fernanda Lander
Skidmore College

Gringo viejo (1985) de Carlos Fuentes recrea el destino final del ex-soldado de la guerra civil y escritor norteamericano Ambrose Bierce (1842-1913?), quien desapareció después de cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos en tiempos de la Revolución. Aunque actualmente el canon de la literatura norteamericana juzga a Bierce un escritor menor, en vida gozó en su país de una fama estimable como periodista y cuentista. Esa notoriedad la ganó Bierce gracias a un estilo narrativo considerado, por críticos y lectores, como intensamente sombrío y mordaz. Su manera de escribir le valió, además, el apodo de “Bitter Bierce” y, según relatan sus biógrafos, un día le hizo justicia al remoquete y en un acto de hartazgo y soberbia frente a lo que consideraba el rumbo equivocado de la política exterior de los Estados Unidos (además de los fracasos en su vida personal), decidió buscar la muerte cruzando el Río Grande.¹

El lector familiarizado con la vida de Ambrose Bierce reconocerá el origen de la amargura que da forma al personaje de la novela de Fuentes. El peso que tuvo la historia de las difíciles relaciones entre México y Estados Unidos en el temperamento severo de Bierce es relevante para el acercamiento a la ficcionalización que de sus últimos días ofrece el escritor mexicano. Pero porque se trata de un autor un tanto olvidado, para que el lector no ignore ese detalle Fuentes, en un gesto atípico, al final de la novela se dirige directamente al lector en una “Nota del autor.” Dicha apostilla adquiere así una relevancia inusitada para la interpretación de la novela ya que, a través de dicha nota, Fuentes invita al lector a reconsiderar lo que acaba de leer desde la condición histórica del personaje principal.

En la “Nota del autor,” Fuentes informa que Bierce al final de su vida, declarándose “viejo y cansado” y “reservándose el derecho de escoger su forma

de morir,” decide cruzar la frontera (249). Fuentes entonces cita una de las últimas cartas que Bierce escribiera antes de desaparecer: “Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia” (249).² Fuentes, al declarar que la frase pertenece al ex-soldado norteamericano, obliga al lector a reconocer el peso del halo histórico que acompaña a la novela. Esa nota, que se presenta como un complemento biográfico, fuerza al lector a que, nuevamente y de forma retroactiva, repase las acciones del personaje principal desde la perspectiva explícita del deseo autodestructivo.

Por lo ingenioso, esa frase que hace mención a la eutanasia probablemente no ha pasado desapercibida para el lector. Además, éste recordará que la idea se repite constantemente y de diversas formas a lo largo de la novela de la boca de otros personajes. El coronel Frutos García abre el segundo capítulo declarando que: “El gringo viejo vino a morir” (53) y lo cierra apropiándose casi en su totalidad de la frase de Bierce: “Ah—sonrió el coronel—, ser un gringo en México. Eso es mejor que suicidarse” (58). La primera vez que el lector se topa con la mención a la muerte del gringo, seguramente no sospecha que se trata de una referencia a las palabras del Bierce real. Pero Fuentes en su intervención al final, se asegura de que el lector reconozca el valor historiográfico que esas palabras le dan a la novela.³

Está claro que en *Gringo viejo* citas y referencias directas a los cuentos y a las cartas de Bierce, así como también al material de sus biógrafos, hacen acto de presencia a través de los diálogos y las acciones de los personajes. Sin embargo, el lector no puede apoyarse en estrategias tipográficas tradicionales para reconocer un juego intertextual evidente puesto que no se ofrecen de forma constante. Algunas veces se utilizan las comillas, pero éstas, como ya se mencionó, pueden simplemente responder a convenciones literarias para marcar el diálogo o discursos de los personajes. Otras veces, se adoptan letras cursivas, las cuales sí ayudan a establecer una marca intertextual más clara, pero ello tampoco se hace de manera consistente. El lector más avisado comprenderá que gran parte del mundo narrativo de *Gringo viejo* se erige sobre la fundición de la literatura de Bierce y los textos sobre Bierce. Al eliminar marcas para hacer evidente el valor intertextual del préstamo, Fuentes logra temporalmente aislar el universo narrativo de cualquier tipo de interferencia historiográfica. Esta acción define el objetivo de una primera interpretación de la novela en la que el elemento historiográfico no juega el papel principal. Pero al final de la novela, la nota de Fuentes se transforma en un llamado directo al lector para que, en una suerte de segunda aproximación al texto, considere la actualidad de las marcas que han dejado las difíciles relaciones entre México y los Estados Unidos.

Teniendo todo lo anteriormente expuesto en consideración, no hay duda de que con la nota final Fuentes intenta dirigir el foco de la lectura a la noción del fin último: la muerte. Para el viejo, traspasar la línea geopolítica que divide al norte del sur no fue un simple movimiento espacial, fue también el cruce definitivo de la última frontera.⁴ Sin embargo, con ese guiño biográfico, Fuentes

invita al lector a hacer memoria, a regresar a la ficción no sólo para ensartarnos en la realidad del personaje, sino para reevaluar sus acciones dentro de la trama. La nota al final hace entonces que la idea de la eutanasia ya no sea sólo un referente metafórico del destino final del viejo, sino que subraya la condición protagonista que adquiere la idea en la trama de la novela.

No se puede entender ese “buen morir” que se esconde en el origen griego de la palabra eutanasia sin definir quién quiere hacerlo y quién debe llevar a cabo la ejecución. Esta condición hace que ante el lector cambie la dinámica de las relaciones entre el viejo y el joven ejecutor del deseo. El lector, para el momento en que se topa con la nota del autor, sabe que el destino final de dos de los personajes principales ha sido la muerte. El lector está al tanto de que el gringo murió en manos de Tomás Arroyo, el joven revolucionario mexicano que mata al viejo cuando éste quema su posesión más querida: los papeles en los que el Rey de España ponía fin a las encomiendas. Igualmente, el lector ya sabe que Tomás Arroyo ha pagado con su vida el haber hecho realidad la aspiración de muerte del gringo viejo. Ambos participaron activamente en el final del otro.

El viejo escritor llega a México porque ha decidido que es la hora de morir pero no se va a suicidar: “así murió mi hijo y no quiero repetir su dolor” (193). Como todo en la novela, la idea de “el buen morir” se construye a partir de la dualidad inherente a las fronteras. No se trata simplemente de la vida y de la muerte, sino de quién facilita a quién escapar del terrible peso en que se ha convertido el vivir. Desde ese punto de vista, el personaje del gringo viejo se asume como el receptor lógico de tal indulgencia. La apelación a lo “gringo,” es decir a la versión popular de su gentilicio, obliga a considerar su condición foránea, dejando en claro que quienes ejecuten la merced serán los mexicanos. Ya que su identidad nacional genera desconfianza entre los mexicanos, ellos se transforman en los instrumentos de la muerte. El viejo es consciente de que en la concreción de su deseo final su identidad nacional lo ayuda. La injerencia norteamericana en la política mexicana del momento significó el intento de Estados Unidos por colocar en la presidencia del país vecino a quienes pudieran funcionar como auxiliares en la defensa de sus intereses. Desde que se dieron los primeros levantamientos revolucionarios, Estados Unidos dejó en claro que no toleraría el desorden en la zona fronteriza. Bierce, quien trabajó en el *San Francisco Examiner*, y cuyo dueño era William Randolph Hearst (1863-1951), sabía que el nacionalismo guerrero norteamericano era inescrupulosamente explotado desde la prensa. Ambrose Bierce sabía que las versiones del llamado a la “Intervención. Guerra. Indemnización” que encabezaban los periódicos de Hearst descansaban en el miedo del magnate de ser expropiado de sus posesiones en el país del sur. Del repudio de los revolucionarios a las políticas de los Estados Unidos hacia México, se aprovecha el ex-soldado de la unión.

Así entonces, en la novela y a través del personaje del viejo gringo, se explora el rechazo a una conciencia nacional beligerante y oportunista. El desprecio del viejo por esa arrogancia imperialista que es lo que está seguro que los mexicanos

verán en él, es lo que lo motiva a escapar. El ex-soldado de la guerra civil llega buscando la muerte como una manera de expiar los errores de las políticas de los Estados Unidos hacia México. Su *taedium vitae*, la razón que los romanos daban para justificar el suicidio, no es más que el desdén por el peso en que para él se ha convertido su identidad nacional. El deseo de hacer de su destino un camino independiente de las consecuencias que la historia política de los Estados Unidos impone en sus ciudadanos nunca le será posible y, por eso, es preferible la muerte. Puesto que ya desde el título de la novela se marca el peso que tiene la identidad nacional en el personaje, la historia de los difíciles tratos bilaterales entre México y los Estados Unidos se superponen a los del gringo viejo y Tomás Arroyo.

Las relaciones del viejo y Tomás Arroyo complican, a un tiempo, la lucha de los personajes con sus respectivas identidades nacionales y el reconocimiento de sí mismos con el otro. El joven mexicano despierta en el viejo norteamericano sentimientos filiales, los cuales se transformarán en celos cuando ambos hacen de la maestra Harriet Wilson el objeto de su deseo. El fantasma de Edipo se pasea sin melindres por la novela. Los sentimientos paternos del viejo por Tomás se asegura de apuntarlos el narrador de la novela ante la renuencia del viejo a expresarlos. Pero, como personajes definidos por orígenes nacionales distintos, la idea de poder asociada a la figura del padre se entremezcla con la lucha por el control entre los dos países. El llamado a matar al padre, que aparece en los cuentos de Ambrose Bierce, es invocado en la novela no sólo como otro más de los juegos intertextuales, sino como elemento premonitorio del destino final del viejo en manos de su hijo mexicano.⁵ El viejo, mientras va a caballo con Arroyo, piensa para sí: “Cumplan con su deber. Disparen contra los padres” (128).⁶

La altura moral desde la cual ambos hombres intentan medirse también se sostiene en buena parte en la nacionalidad de los personajes. No obstante, la conciencia de éstos de que para uno es muy tarde, y el otro probablemente no tenga vida para alcanzarla, los iguala. Así, conseguir que uno valore al otro siendo fiel a sus convicciones se transforma en la plataforma desde la que pelearán por el poder que define la relación entre los dos. Para el gringo, la altura moral sólo se consigue con la experiencia de vida, y aunque ha vivido mucho, no logró conquistarla. Pero a pesar de que fue un individuo incorruptible que se enfrentó a magnates ferroviarios como Leland Stanford y le echó en cara su desfalco a la nación (118-119), las razones de sus fracasos en lo personal lo acusan de mal padre y esposo.⁷ El viejo, sin embargo, puede ver la posibilidad que tiene Arroyo de lograr esa superioridad moral. No obstante, ante los ojos del viejo, la pureza de Arroyo sólo podrá conservarse si muere joven para que el poder no lo corrompa. En esa convicción compartida, una vez más, uno y otro tienen la oportunidad de reconocerse. El gringo viejo le dice a Arroyo:

Deje que me lo imagine a usted en el porvenir del poder, la fuerza, la opresión, la soberbia, la indiferencia (...) Usted sólo se salvará de la corrupción si muere joven. (...) Esto pareció alegrar, en contra de las intenciones del viejo, a Arroyo. -Me adivinaste el pensamiento, general indiano. Nunca me he soñado viejo. ¿Y tú? ¿Por qué no te moriste a tiempo cabrón? (130)

El objetivo de la lucha del general Tomás Arroyo es otorgar la legitimidad debida, e históricamente negada, al campesinado indígena mexicano. Tomás es el hijo natural del patriarca Miranda, dueño de la hacienda que es escenario principal de la trama, y quien abusó sexualmente de la madre del joven revolucionario cuando ésta apenas tenía dieciséis años. La batalla por la legitimidad que lleva a cabo Tomás Arroyo la enturbia su extendida permanencia en la hacienda (contraviniendo las órdenes de Pancho Villa de que nadie tiene derecho a quedarse en su casa) y se transforma en el goce de un poder que, como buen Miranda, intenta mantener. No obstante, la manera en que Tomás metamorfosea su condición de luchador revolucionario por la del poder mirandino no la marca su reticencia a abandonar el lugar que, en su papel de líder, le permite tener un mayor control sobre el destino de quienes lo acompañan. Así, de la misma forma en que su padre ejercía su poder violando a las mujeres de la hacienda, Tomás lo hace con la maestra norteamericana. La obliga a tener relaciones sexuales con él para salvarle la vida al gringo viejo a quien Tomás ha condenado a muerte por desobedecer la orden de matar a un soldado del gobierno. El Tomás Arroyo del comienzo se va transformando en una versión del patriarca Miranda. En la soberbia y prepotencia de Tomás, el viejo puede imaginar al señor Miranda que el general Arroyo tanto desprecia. Para salvarlo de ese destino, deberá entonces matarlo.

Si bien el viejo buscó morir en México y lo consiguió, en un acto de arrogancia última condenó a su idea de “buen morir” al joven general villista, ya que como consecuencia de sus acciones le evitó la pena de llegar a viejo y corromperse. El gringo viejo, quien se consideró a sí mismo un “ángel exterminador,” quien era “el amargo y sardónico discípulo del diablo porque trataba de ser tan santurrón como los objetos de mi desprecio,” ante Tomás Arroyo impone una vez más el orgullo en que lo envuelve una supuesta altura moral que llega con el reconocer los errores en la vejez (120). El general villista muere joven, y aunque no de manos del gringo viejo, sí por su culpa.

La referencia a la ahora famosa frase de Bierce—“Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia”—que hace Fuentes en su nota final le confiere a la idea de eutanasia una ambigüedad que en una primera lectura a lo mejor no se hace manifiesta. El viejo en su desprecio a “esos pedos de Dios que llaman humanidad,” en su deseo por abandonarla no sin antes tratar de acabar con cualquier esperanza en ella, se hace instrumento vital en el fin heroico con el que soñó Arroyo (124). Como agente de una eutanasia activa, la que se supone que quiere la víctima pero está incapacitada para solicitarla, el gringo viejo impone

su destino sobre el del mexicano. Tanto el gringo como el general repiten la frase “Mi destino es mío” varias veces en la novela, pero al final se descubre esa sentencia como una ilusión de control que sus respectivas historias nacionales les impidieron hacer realidad. Con la muerte de Arroyo, la nacionalidad del viejo vuelve a hacerse relevante ya que mata un sueño concebido desde la posibilidad revolucionaria de la renovación. En otras palabras, el viejo se arrogó el derecho a eliminar el futuro de Arroyo.

Como se señaló al comienzo de este trabajo, no hay duda de que el propósito de la “Nota del autor” es rubricar la condición histórica del personaje principal en caso de que el lector la desconozca o la haya preferido ignorar. Pero a la vez y en la misma nota, en deuda con la biografía *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer* (1951) de Paul Fatout, Fuentes deja en claro su condición de creador de otra historia para Bierce. Una historia construida desde la ficción y no desde la evidencia. Fatout concluye su trabajo sobre Bierce indicando que éste, después de escribir su última carta—esa en la cual califica la ida a México como un acto de eutanasia—desapareció sin dejar rastros. No se volvió a saber nada de él, y una vez cruzada la línea limítrofe entre México y Estados Unidos desapareció o, en palabras de Fatout: “el resto es silencio” (318). Nuevamente, Carlos Fuentes en su apéndice final revela que ese silencio fue una invitación a novelar la aventura de un viejo escritor norteamericano que, en su condición de estadounidense, quiso morir en manos de Pancho Villa. Fuentes le informa al lector en la apostilla que Bierce “Entró a México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción” (249). Para el novelista mexicano, desde la ficcionalización de lo que ocurrió después de la desaparición de Bierce se revelan las marcas de la realidad histórica que las relaciones entre los dos países han dejado en sus ciudadanos. De ese modo, la indudable vigencia de la novela reside en ser un texto que se invita a llenar el vacío del silencio y retomar el diálogo inconcluso.

NOTAS

1 Dos de los trabajos más interesantes sobre Bierce son la biografía de Paul Fatout *Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer* y la introducción de Clifton Fadiman a *The Collected Writings of Ambrose Bierce*.

2 En carta fechada el 1 de octubre de 1913, y dirigida a Lora Birce, la esposa de su sobrino, el escritor no sólo afirma que cruzando la frontera su final está asegurado sino también cómo sería ese final: “It beats old age, disease, or falling down the cellar stairs. To be a Gringo in Mexico—ah, that is euthanasia” (Fatout 314).

3 En la preparación de la edición crítica de *Gringo Viejo* para la colección Aula Abierta del Fondo de Cultura Económica que estuvo a mi cargo, utilicé la primera edición de la novela que también fue publicada por el FCE. Fuentes no hizo correcciones

a ediciones posteriores. Pero entre la primera edición de la versión en español y la primera en inglés (las dos de 1985) sí hay algunas diferencias con respecto de las marcas tipográficas del texto. Por ejemplo, en lo relacionado a la frase en cuestión, en la versión en inglés no hay señalamientos de ningún tipo que hagan obvio el elemento intertextual. En la versión en español, la frase “eso es eutanasia” está en cursiva y no lo que la antecede.

4 El trabajo más interesante sobre las fronteras en *Gringo viejo* sigue siendo “Fuentes fronterizo” de Debra Castillo.

5 Una aproximación a la temática edípica en la novela la ofrece Monique Lamaitre en su artículo “Territorialidad y Transgresión en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes.”

6 Esta frase también proviene de uno de los cuentos de Bierce, “A Horseman in the Sky,” de la colección *Tales of Soldiers and Civilians* (1891).

7 D.W.Gunn señala que el magnate ferroviario con quien el Bierce real tuvo este altercado no fue Leland Stanford sino Collin P. Huntington (69).

OBRAS CITADAS

Castillo, Debra. “Fuentes fronterizo.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 4 (2000): 159-174.

Fadiman, Clifton. *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York: Citadel Press, 1946.

Fatout, Paul. *Ambroise Bierce. The Devil's Lexicographer*. Norman: University of Oklahoma Press, 2013.

Fuentes, Carlos. *Gringo viejo*. Ed. María Fernanda Lander. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Gunn, D.W. “A Labyrinth of Mirrors: Literary Sources of *The Old Gringo/ Gringo viejo*.” *Revista de Estudios Hispánicos*. 26.1 (1999): 61-79.

Lamaitre, Monique. “Territorialidad y transgresión en *Gringo viejo* de C. Fuentes.” *Revista Iberoamericana*. 53.141 (1987): 953-63.

Roy, Joaquín. “Historia, biografía, cine y ficción en *Gringo viejo*.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 17.34 (1991): 147-164.

CARLOS FUENTES Y SUS GRINGOS

Pedro Ángel Palou
Tufts University

Curioso es que en la larga relación de amor y de amistad que Carlos Fuentes tuvo con Estados Unidos haya sido esa breve novela sobre Ambrose Bierce la que lo llevara a cierta fama y popularidad incluso extraliteraria (quizá, claro, la fuerza de la película protagonizada por Gregory Peck y Jane Fonda tuviese que ver). Curioso también que después de su larga relación con William Styron—en su casa de Martha's Vineyard conoció a Bill Clinton—haya declarado que no volvería a un país gobernado por George Bush. Menos curioso que aquí pasase no sólo los felices años de la infancia en la casa de la embajada en Washington o que haya vivido con Silvia y Natasha y Carlitos, sino que también los años de Princeton, Dartmouth, Columbia y Harvard (de las Charles Elliot Norton lectures saldría su hermoso y luminoso *Valiente mundo nuevo*). Aunque quizá su experiencia más duradera haya sido como Professor at Large en la Universidad de Brown, donde estuvo quince años asistiendo anualmente a convivir y dictar cátedra entre alumnos y facultad de la mano del crítico Julio Ortega.

Sin embargo, desde el punto de vista literario, los Estados Unidos llegaron tarde. Fuentes aprendió a leer y a ver el mundo en inglés. Su intento de escribir en español tenía que vérselas también con el país que quería inventarse, México. Un novelista—ese tipo especial de escritor que usa la imaginación para inventar mundos que de tanto parecer reales llegan a serlo—es siempre un *Homo Duplex*. Es y no es él cuando escribe y las cosas referidas dentro de esos extraños artefactos que son sus libros—las novelas—tampoco existen en el mundo exterior a las palabras, aunque él se encargue de hacernos creer lo contrario: es un ilusionista. Nada de lo dicho dentro de una novela se *refiere* a algo que exista fuera de sus límites. *La región más transparente* no es la ciudad de México y sin embargo creemos que sí.

Cuando a Vladimir Nabokov lo entrevistaron a propósito de *Lolita*, dijo algo que bien podríamos parafrasear aquí. De joven, Carlos Fuentes puso todo su empeño en inventar la ciudad de México, y luego de lograrlo decidió inventarse Guanajuato y para ello escribió una novela que es, en todos sentidos, la antípoda de la anterior, *Las buenas conciencias*. Y luego de conseguirlo inventó México, completo, sin más.

De su búsqueda narrativa de mezcla de todos los tiempos nació *Terra Nostra*, y de esa misma obsesión temporal (que le viene de su gran lectura de Faulkner, por cierto) nació su libro de ensayos *Tiempo Mexicano*. Allí, Carlos Fuentes realiza un guiño cervantino muy conspicuo y en una nuez resume la colosal obra de una vida que supera la vida y todas sus formas, incluso las caprichosamente temporales—como que estemos aquí festejando su cumpleaños número ochenta—, cuando dice: “El tiempo se vierte, indiferente a nosotros; nos defendemos de él invirtiéndolo, revirtiéndolo, divirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo: la versión pura es atributo del tiempo puro, en hombres; la reversión, la diversión, la inversión, la superversión y la conversión son respuesta humana, mácula del tiempo, corrupción de su limpia y fatal indiferencia. Escribir es combatir el tiempo a destiempo, a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol. Escribir es un contratiempo.”

En ese *contratiempo* están escritas todas sus novelas. Porque descubrió muy pronto algo que Césaire Pavese hablando de su admirado Stendhal dijo para definir el arte de la novela: se trata de crear situaciones estilizadas. Estilo es una palabra compleja cuando se trata de novela, ya lo dijimos, porque implica algo que subyace a la composición y la trama. (Cada novela tiene por ello su estilo por encima del llamado estilo del escritor, porque cada novela exige su propia coherencia interna que la hace real. Una novela es tanto más real cuanto más coherente es con su estilo interior, la intrincada mezcla de trama y composición—piénsese si no en *Aura* como lo que es, una novela realista, y se verá lo que estoy diciendo.)

Así que volvamos a *Gringo Viejo*. Los dos gringos de la novela, Bierce y Harriet, llevan pesadas cargas, un pasado que quieren olvidar. Y van a México, el país donde la revolución lo ha reinventado todo. Traen a su país en las espaldas, es cierto, pero la novela es otra novela sobre México y sobre la identidad y las fronteras. Pero mientras el viejo gringo sólo piensa en morir dignamente—en desaparecer, como el escritor en el que está basado el personaje—, Harriet cree que México necesita salvarse, aunque la que necesita esa redención es ella misma. Esto es evidente en la imposibilidad de Harriet en aceptar el concepto de Arroyo (el general revolucionario del que se enamora) de la muerte. En una conversación que Arroyo sostiene con Harriet ella le dice que ella entiende muchas cosas sobre él, incluyendo su vanidad, su insensatez, su vulnerabilidad. Sin embargo, ella admite ante Arroyo que no puede entender por qué “Ustedes celebran la muerte sobre la vida.” Para Arroyo, lo más importante de una existencia, en cambio, “no es la forma en que (se) vivió, sino la forma en que

(se) murió” (119). De esta manera, Arroyo ve a su muerte, no sólo como una parte de su vida, sino como justo final heroico. Esto es marcadamente diferente a la idea de la muerte de Harriet. Cuando Arroyo pregunta a Harriet, “gringuita, ¿ves mi muerte como parte de mi vida?”, ella responde que la vida y la muerte son entidades separadas (135). De hecho, Harriet no se limita a considerar la vida y la muerte por separado, ella cree que ambas son “opuestos, enemigos” que no deben combinarse. En el México de Arroyo, sin embargo, la muerte no es más que una parte inevitable de la vida, algo que se acerca más con cada respiración que toma. La muerte es inherente a la revolución, es una ocurrencia diaria para Arroyo y todos los participantes en la revolución: hombres, mujeres y niños, por igual. Ella piensa que la muerte es rival de la vida. No ve—no puede ver—la conexión.

Harriet finalmente hace el amor con Arroyo y esto conduce a su pérdida de la inocencia. Si bien lo hace para proteger al gringo viejo de la muerte, en realidad Bierce la cuestiona cuando ella responde, “¿No sabes que yo quería salvar a mi padre de una segunda muerte?”

Novela sobre la identidad y sus porosos límites, *Gringo viejo* explora la sexualidad, la violencia y la muerte con una intensidad más dramática que lingüística. Al principio de la novela, Fuentes deja claro que los gringos son especialistas en cruzar fronteras, las suyas y las de otros. Porque el horizonte se aleja a la medida en que se avanza caminando, una metáfora nada ajena a la novela. Por eso Harriet, transfigurada por la experiencia directa de la muerte y el amor, puede decir: “Quiero aprender a vivir con México, no deseo salvarlo.” Ha *comprendido*.

Carlos Fuentes comprendía muy bien la realidad americana, de la que escribió con pasión. Podía hablarse de tú con sus escritores—Styron y Roth entre sus contemporáneos, pero también se manejaba campechano con sus clásicos—, podía hablar de sus políticos y sus errores. Y entendió la compleja migración de América Latina, y especialmente la mexicana, por lo que no podía comprender cómo se votaba en California a favor del monolingüismo (la infame Proposición 227) y escribió en un memorable artículo de *El País*:

Hace 150 años, los Estados Unidos entraron a México y ocuparon la mitad de nuestro territorio. Hoy, México entra de regreso a los Estados Unidos pacíficamente y crea centros hispanófonos no sólo en los territorios de Texas a California, sino hasta los Grandes Lagos en Chicago y hasta el Atlántico en Nueva York. ¿Cambiarán los hispanos a los Estados Unidos? Sí. ¿Cambiarán los Estados Unidos a los hispanos? Sí. Pero esta dinámica se inscribe, al cabo, en el vasto movimiento de personas, culturas y bienes materiales, que definirá al siglo XXI y su expansión masiva del transporte, la información y la tecnología.

Fuentes tuvo siempre una relación tempestuosa con los Estados Unidos, un país que lo formó pero que era para él siempre el país de la mezcla, de lo migratorio por excelencia. Debía ser para él el país sin fronteras, y odió que al final

de sus días el Imperio hubiera vencido al humanismo de los padres fundadores, a quienes admiraba sin reservas (podía hablar de Jefferson por horas). Ese es el tema, por supuesto, de *La frontera de cristal* (su novela en nueve cuentos): el muro transparente que nos divide como mexicanos y que él busco derribar con las herramientas de su oficio, la palabra y los sueños.

Porque si bien la frontera divide, puede también unir. Es una herida que mana sangre, pero también una puerta (de entrada o de salida). En el cuento que da nombre al libro, el protagonista compara la ciudad de México con la de Nueva York y siente que en la primera ya no hay capacidad de soñar. En la otra, la gran urbe, la vida y la ciudad se construyen a través de su desintegración. Su fuerza está en su capacidad reproductiva, sí, pero exige la destrucción y la muerte. Mientras que en México todos son tiempos superpuestos, pasados no resueltos, Nueva York es la “ciudad de todos, enérgica, brutal, asesina ciudad del mundo entero, donde todos podemos reconocernos y ver lo mejor y lo peor de nosotros mismos.”

Acaso sea esa la enseñanza del mundo postidentitario que Fuentes ya preveía: no existimos, somos porosos, invisibles, como las fronteras que desaparecen. Quizá por ello la comprensión que Carlos Fuentes tuvo de Estados Unidos fue la que le permitió en sus últimos días modificar su idea de la identidad. La ponía en plural, para empezar. En una última charla en abril de 2011 en Brown, lo oí por vez primera hablar de la diversidad—no de la unidad—y de la diferencia, no del consenso, como virtudes del presente democrático (lo mismo habló de las minorías sexuales que de las étnicas), para terminar afirmando que no hay definición que abarque el *conflicto permanente* que significa ser mexicano.

ESTUDIOS

ALFONSO REYES FRENTE AL DERRUMBE DE LA VIEJA EUROPA (1939-45): AMÉRICA Y LA RESPONSABILIDAD DE “CONTINUAR LA CULTURA”

Eugenia Houvenaghel
Universiteit Gent, Belgium

1. Contextualización

Los ensayos de Alfonso Reyes que vamos a analizar en el presente estudio fueron apareciendo, en revistas y periódicos mexicanos¹ y de otros países hispanoamericanos,² entre los años de 1939 y 1945, y giran en torno a la Antigua Grecia.³ Pese a que Reyes redactó y publicó los artículos en Hispanoamérica, el clima en el que produjo dichos ensayos está muy marcado por los sucesos históricos en Europa. En 1939, estalló la Segunda Guerra Mundial y, con ella, se develaba el derrumbe definitivo de los valores de la Vieja Europa. El mismo mundo que había sido fuente de inspiración y modelo de imitación para la América Latina se convertía en la escena de la más increíble negación de lo humano, de lo racional y de lo moral. Los conflictos bélicos en Europa dieron pie a que muchos intelectuales hispanoamericanos creyesen en el irreversible debilitamiento del Viejo Mundo y temiesen el agotamiento completo de los centros tradicionales de la civilización. Veamos cómo expresa Leopoldo Zea⁴ el sentimiento que la crisis europea despierta en Hispanoamérica:

[...] América vivía cómodamente a la sombra de la cultura europea. Sin embargo esta cultura se estremece en nuestros días, parece haber desaparecido en todo el continente europeo. El hombre americano que tan confiado había vivido se encuentra con que la cultura en la cual se apoyaba le falla, se encuentra con un futuro vacío, las ideas a las cuales había prestado su fe se transforman en artefactos inútiles, sin sentido, carentes de valor para los autores de las mismas. Quien tan confiado había vivido a la sombra de un árbol que no había plantado se encuentra en la intemperie cuando el plantador lo corta y echa al fuego por inútil.

Ante este panorama desolador, la esperanza de los intelectuales hispanoamericanos se depositó en el Nuevo Mundo,⁵ al que reservaban un gran papel espiritual en el futuro. Sobre el trasfondo de la Segunda Guerra Mundial, en la que una Europa de violencia y matanzas se autoelimina, y de la difusión de ideas sobre la decadencia del Occidente por parte de pensadores como Spengler, tendrá lugar un cambio en la autovalorización de Hispanoamérica.⁶ Si sumamos a la desastrosa situación de Europa la nueva y creciente confianza en los valores americanos que caracteriza el novomundismo de la época, no resulta sorprendente el surgimiento de la idea de que la misión del Nuevo Mundo consiste, precisamente, en asumir el liderazgo cultural que había pertenecido antes a la Vieja Europa.⁷

Reyes, recordémoslo, conoció muy de cerca el ambiente bélico de Europa, pues tuvo que huir de París a Madrid tras el estallido de la primera Guerra Mundial. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, ya había abandonado la diplomacia y residía en México, pero, pese a la distancia geográfica, es frecuente hallar, entre los artículos periodísticos de entonces, reflexiones sobre las posibles consecuencias de la crisis del mundo occidental en Hispanoamérica.⁸ La pregunta sobre el futuro de Europa después de la guerra da lugar al escepticismo: “que Europa pueda salir indemne e ilesa tras esta prueba pavorosa ¿quién se atreve a afirmarlo?”⁹ se pregunta Reyes, para afirmar, en otra ocasión, que Europa “saldrá de la guerra como un soldado herido, necesitando de auxilios y vendajes en tanto que vuelve a recobrar la salud.”¹⁰ Reyes considera que, para Hispanoamérica, se plantea más que nunca en estos momentos de crisis del mundo occidental el desafío y la responsabilidad de “continuar la cultura.”

En el plano filosófico, recordemos cómo en la segunda mitad del siglo XX el positivismo propone una visión negativa respecto de la identidad americana basada en elementos materiales—tales como la influencia del medio geográfico sobre el hombre—y fundamentada en las teorías acerca de la raza, de suerte que América será considerada como un continente enfermo. Contra aquella presentación pesimista del Nuevo Mundo surge, a inicios del siglo XX, un movimiento de reacción que busca en elementos espirituales otra visión sobre la identidad de América. Esta corriente—inspirada en el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche, Stirner, Boutroux y Bergson—, constituye el germen de un nuevo movimiento de talante optimista, caracterizado por su confianza en las posibilidades del Nuevo Continente, y que se conocerá con el nombre de “nuevo Americanismo” o “nuevo idealismo.” Dentro del marco de aquella corriente idealista, cabe situar a los miembros del Ateneo de México, entre los que destacan Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos y Alfonso Reyes, y cuyo propósito en la primera mitad del siglo XX fue, como sintetiza Gutiérrez Girardot,¹¹ “el de superar la estrechez del positivismo que había servido de base ideológica al porfiriato y el de restablecer la metafísica y la cultura clásica.”

Ahora bien, en esta contribución, nos interesaremos por el *punto de vista* del ensayista acerca de la materia helénica expuesta en el libro y por el efecto que esta perspectiva sobre la cultura clásica produce en el público lector. Como punto de partida metodológico para analizar la *mirada* de Alfonso Reyes sobre la Antigua Grecia en los ensayos seleccionados, nos apoyaremos en el concepto de ‘escenografía,’ introducido por Dominique Maingueneau para referirse a la escena de enunciación que el propio discurso construye.¹² Más concretamente, la ‘escenografía,’ tal como la presenta Maingueneau, corresponde a la puesta en escena en el propio discurso de cuatro elementos interactivos a partir de los cuales pretende desarrollarse la enunciación: el ‘enunciador’ y el ‘co-enunciador,’ y el espacio (‘topografía’) y el tiempo (‘cronografía’).¹³ Por razones metodológicas y de claridad, vamos a tratar los diferentes aspectos de este punto de vista de forma independiente, pese a que cada una de estas facetas implica las otras y resulta, por tanto, artificial el separarlas.

2. Cronografía

Son varios los elementos que marcan el discurso *cronológicamente*—esto es, que revelan que nuestro autor nos habla desde un *ahora* que está muy distante del *ahora* de la Grecia Antigua. Entre estas marcas textuales de carácter temporal, incluimos, evidentemente, todas aquellas referencias al *hoy*, a partir del cual nuestro ensayista evoca la cultura clásica y que, por lo general, constituyen comparaciones entre aquel entonces y el momento actual. Cuenta Reyes, por ejemplo, que “las largas correrías *eran* [en la Antigua Grecia] siempre cosa temible, y los viajes de placer *distaban* de ser lo que *hoy son* y *se limitaban* a lo más fácil y próximo”¹⁴ y observa que “la novela pura parece haber sido desconocida en *aquel* periodo”¹⁵; o explica, también, nuestro autor, que la presencia de los dioses del Olimpo “*ocupaba* la imaginación de la gente como *hoy* la presencia de los insulsos astros de Hollywood”¹⁶; en otro ensayo, el autor mexicano destaca que “el escribir libros *era* entonces más difícil que *hoy* y el publicarlos (o su equivalente) más aún; y no salían al mundo tantas insulseces como *en esta nuestra venturosa edad* de la imprenta y de las publicaciones industriales, entendidas como parte del mueble”¹⁷; “Sócrates,” resalta Reyes en otro lugar, “habla para *sus coetáneos*, y no le importábamos *nosotros*, o al menos no nos tenía en la mente.”¹⁸

Obsérvese que los tiempos verbales y los pronombres personales empleados ayudan a resaltar el contraste entre el tiempo en el cual nuestro ensayista estudia la cultura griega y el momento en el que, efectivamente, esa civilización helénica se desarrolló. Examinemos, a continuación, un pasaje en el que Reyes subraya la diferencia entre lo que *nosotros* entendemos *hoy* bajo la palabra plagio y las costumbres de los antiguos en su momento histórico:

Hoy en día, todo autor se apresura, en general, a reconocer sus deudas; en parte, por la imposibilidad de disimularlas, dadas las facilidades *actuales* para semejantes esclarecimientos, que *están ya* al alcance de cualquiera. No así entre los antiguos. Carecemos de noticias sobre los medios de que se *valían* los bardos homéricos para precaverse contra imitadores y plagiarios, si es que lo *hacían* de veras. Más los historiadores no parecen haber tenido el menor escrúpulo en saquear a otros sin confesarlo. Ciertamente es que les *asistían* razones de que *hoy no podríamos prevalernos*. [...] Sería, con todo, absurdo comparar *aquel* mundo con el *actual*, en punto a servicio de librería y comunicación de publicaciones.¹⁹

Más adelante, el ensayista vuelve sobre este punto, diferenciando, siempre, muy bien entre el *hoy* y el *aquel entonces*: “No se tome esto por acusación, que no puede acusárselo de lo que nadie consideró *entonces* como un delito. [...] pues mucho peor sería para la posteridad que Heródoto hubiera ignorado o dejado perderse el saber acumulado *en sus días*.”²⁰

Los ejemplos precedentes sirven para ilustrar las grandes diferencias existentes entre los distintos momentos históricos a los que se está aludiendo. El fragmento siguiente, sin embargo, revela, que en ciertos terrenos, poco o nada ha cambiado:

Los sofistas, en esto, *contrastaban* con los hábitos de la gente, que se *había acostumbrado* a ver al filósofo como un ente extravagante que vivía en las nubes, al estilo de los pensadores jonios, y que, como Tales, *tropezaba y caía* en el pozo por andar bobeando con las estrellas. *Aún se piensa*, por ejemplo, que la gente de pluma *debe* vivir de aire como los camaleones. Y *hace pocos años*, yo escuché en boca de cierto diplomático sudamericano este dictamen inapelable: “¿Qué filósofo va a ser Keyserling, si cobra por dar conferencias?”²¹

En otras ocasiones, Reyes recurre al *ahora* para definir, mejor, a una persona, objeto o acontecimiento de la Antigua Grecia, como sucede, por ejemplo, en su descripción sobre el temperamento del líder militar Milcíades (“temperamento —diríamos *hoy*—de jugador de alto estilo”²²), o cuando declara que “la tragedia [*Los persas*, de Esquilo] había sido escrita—según *hoy* diríamos—como obra de encargo para una fiesta patriótica,”²³ o bien al explicar que “el ciudadano [griego] acababa de hacerse en la calle, en el mercado, en las discusiones del ágora, en lo que llamaríamos *hoy* la tertulia de los intelectuales”²⁴; más adelante, precisa que la designación sofistas “no *tenía* en los orígenes el sentido peyorativo que *hoy* le damos.”²⁵

Pero estas marcas cronológicas que delatan el punto de vista de un autor no tienen por qué referirse, directamente, al tiempo. Ocurre, a veces, que nuestro ensayista alude, simplemente, a objetos, personas o conceptos que los griegos antiguos todavía no conocían, como sucede, por ejemplo, cuando afirma que, en aquel entonces, “no había brújula,”²⁶ cuando alude a “los pequeños satélites”²⁷ de las diferentes patrias del mundo helénico, al declarar que “Sócrates hacía de barómetro”²⁸ o describiendo como “caballeresco”²⁹ el oficio de la piratería

entre los aqueos. En otro lugar, menciona que Odiseo conoció “el país de los Lotófagos o comedores de la fruta (dátiles), en el estrecho formado por la isla de Gelbes o Yerbá, y aquella parte de la costa de Túnez, cuyo nombre significa precisamente *el país de los dátiles* [...] unos dos mil quinientos años antes de Carlos el Emperador.”³⁰ En cierta ocasión y mediante aposiciones, define la *koinée* griega como el “esperanto internacional de la clase intelectual y de los negocios”³¹ o describe la agrupación de los pitagóricos como una “masonería intelectual.”³² Más adelante, señala que la invención de la escritura había sido una “revolución tan radical como lo fue la imprenta para los tiempos modernos”³³ y compara la significación de Homero para la era alfabética con la repercusión de los poetas renacentistas en la era de la imprenta.³⁴ En otro momento, indica que el cisma de los discípulos de Pitágoras entre “racionalistas matemáticos” y “supersticiosos acusmáticos” podría verse “un curioso parangón de lo que *acontecerá* entre la Escuela y la Iglesia de Augusto Comte.”³⁵

Obsérvese además que, en este último ejemplo, Reyes cambia la perspectiva temporal al emplear el futuro para relatar los acontecimientos posteriores a la antigüedad clásica, pero anteriores al momento de escritura. En el siguiente ejemplo, Reyes también hace uso del futuro, pero, esta vez, para referirse a un momento histórico que todavía no ha llegado ni siquiera para el propio ensayista:

Tucidides siente que la historia humana ha llegado a una crisis definitiva con las guerras del Peloponeso. La causa que las impulsa se proyecta sobre los hechos como una fatalidad, saltando sobre los años de la tregua e hilvanando las dos guerras en una sola, como *aparecerán* a los ojos del historiador *futuro* nuestras dos Guerras Mundiales.³⁶

Finalmente, en su explicación de “El mito de Protágoras,” el autor mexicano advierte, antes de relatarlo, que el mito “es de una actualidad palpitante” y, tras su narración, vuelve sobre aquellas palabras iniciales revelando, al referirse a las invenciones científicas del siglo XX, su perspectiva temporal.

Protágoras ha querido decir que las técnicas del especialista, los inventos y las ciencias todas, si han de ser propicios a la humanidad, deben tener siempre a la vista el fin ético y político, la felicidad de todos los hombres. Por su mente parecen haber pasado tremendas anticipaciones proféticas. La falta de educación social, o su desviación egoísta y sanguinaria, hacen de la química, del avión, de la dinamita [Y de la desintegración atómica. *Nota posterior*], armas incontrastables de destrucción en vez de servir a los superiores destinos de la especie. [...] En nuestros días hallaríamos quien las niegue [las reglas éticas que rigen la ciencia humana], en mérito del ángulo facial y la pigmentación de la piel, miserias éstas de que Zeus nunca hizo caso. Pero ya Hermes, el amigo de los hombres, está otra vez de viaje, y esta vez trae, con los preceptos, las sanciones.³⁷

Nótese, asimismo, que en una nota al pie de la página de este ensayo que data de 1943, nuestro autor agregó, posteriormente, una referencia a la bomba

atómica arrojada sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945.

En definitiva, resulta obvio que Reyes ha optado por tratar su materia no desde una perspectiva neutra, objetiva y científica, sino, más bien, desde un punto de vista personal y cronológicamente marcado, tal y como hemos destacado en el análisis de las referencias temporales que se han llevado a cabo. Consideramos, además, que la finalidad didáctica de estos recursos no puede albergar ninguna duda, puesto que Reyes ofrece, a los lectores del siglo XX, puntos de referencia modernos, aposiciones y comparaciones que aluden a elementos contemporáneos para facilitarles la comprensión de una materia muy distante temporalmente. Bajo esta perspectiva educativa, las marcas cronológicas que hemos comentado se convierten en procedimientos de actualización de la cultura griega cuyo estudio, hoy en día, quedaría, así, plenamente justificado.

3. *Topografía*

Las marcas geográficas en nuestro corpus de trabajo son menos numerosas que las marcas cronológicas. No obstante, algunos elementos textuales bastan para indicar que nuestro ensayista escribe desde Hispanoamérica y, más concretamente, desde México. Reyes compara, por ejemplo, los lagos de Grecia con el Cuitzeo de México³⁸ y tras haber sostenido que los griegos conocían, muy bien, que el color de la piel es, únicamente, “una consecuencia exterior del sol y del clima,” ilustra este hecho con una oración que delata el origen mexicano de nuestro autor: “Todos ven volver atezado al que veraneó en Acapulco.”³⁹ En otro artículo, el ensayista alude, implícitamente, a su perspectiva mexicana para argumentar que el culto público a los dioses del Olimpo, “mucho más que un culto de creencia,” es “un culto de ceremonia cívica, como cuando hoy acudimos a cumplir un turno de guardia ante la columna de la Independencia.”⁴⁰ En otro momento, explica que la discusión acerca del lugar tan inconveniente en el que los calcedonios se instalaron recuerda la controversia sobre la ubicación de la Ciudad de México:

Los griegos [...] no comprendían la ceguera de sus antecesores, que se habían instalado a veces en los lugares más incómodos y desventajosos, siendo así que, al lado, tenían lugares mucho más convenientes.

Vieja discusión es ésta, de que algo sabemos nosotros. Porque todos los días oímos la queja contra la ciudad de México, encaramada en una altitud tan extrema, pantanosa ayer y hoy afligida por un clima cada vez más desértico, y que se hace desesperante en la estación de las tolvaneras. Todos los días oímos aquello de que Cortés debió haber llevado su capital a Cuernavaca. [...] es innegable que no era lo mejor esta alta meseta, y mucho menos por los días en que llegaron los remotos fundadores de Tenochtitlan. Al considerar la larga peregrinación que traían, y más si es cierto que se afincaron algún tiempo en parajes tan placenteros y ricos como Mazatlán, no puede uno menos de pensar que ellos no escogieron,

sino que venían expulsadas de todas partes—acaso por su conocido carácter sanguinario—y acabaron por quedarse con lo único que les dejaron: los fangales inclementes de las alturas.⁴¹

Otras referencias geográficas nos situarán en Argentina. Así, en “La estrategia del *gaucho* Aquiles,”⁴² nuestro autor elabora una larga comparación entre una serie de refranes recogidos en la región de los gauchos y un fragmento del canto XXII de la *Ilíada*. Reyes introduce un decir en el habla argentina que reza: “no te dejés ganar *el lao de las casas*” y que aproxima a uno de los ladinos consejos del Viejo Vizcacha del Martín Fierro (“No dejes que hombre ninguno/ te gane *el lao del cuchillo*”) para explicar, a continuación, que, en las haciendas, el lado de las casas es “el refugio donde el hombre se hace fuerte y se concentra en sí mismo.” Esta sentencia, reelaborada y adaptada a otro contexto, aparecerá, de nuevo, en el relato de la lucha definitiva entre Héctor de Troya y el héroe griego Aquiles, en la que Aquiles logra, a juicio de Reyes, “ganarle a Héctor el lado de las casas,” movimiento estratégico del héroe griego que explicará su triunfo. En otro ensayo, leemos que los emigrantes, en Grecia, se convirtieron en griegos, “por conquista ecológica del ambiente, como es argentino a más no poder el hijo de ‘gringos’ emigrados.”⁴³

Una unidad geográfica más extensa, América, sirve, también, a nuestro ensayista para situar el *punto de vista* geográfico de la enunciación, de modo que no resultará extraño leer que la Magna Grecia es “la América de los pueblos helénicos”⁴⁴ y que “los griegos tenían del Oriente la misma idea que tenían de América los descubridores, quienes esperaban encontrar a cada paso los portentosos países de Eldorado y las Amazonas.”⁴⁵ Asimismo, al referir cómo terminó la dominación de los griegos por parte de los persas tras la batalla de Maratón, inserta un episodio histórico de la tierra americana:

Se necesitaba una prueba de sangre para que, en su fuero interno, los griegos se reconocieran iguales y hasta superiores a los amos militares del mundo. Hacía falta, a fin de romper el encantamiento, un hecho bruto semejante a lo que fue, para los indígenas de América, el darse cuenta de que los caballos de los conquistadores, tenidos por entes incorruptibles, también eran mortales.⁴⁶

Algunas referencias más a la colonización de América revelan la perspectiva histórico-geográfica de nuestro autor; así sucede, por ejemplo, en la comparación que Reyes establece entre “la amorosa Calipso” y “la primera española,” porque “celos y ardor no le faltaban”⁴⁷; o cuando reconoce que el hecho de intercambiar objetos artísticos entre los griegos y los pueblos orientales no significa que exista comunicación alguna entre ellos, ya que “conquistadores españoles e indígenas americanos podían trocar chaquiras y pepitas de oro en silencio.”⁴⁸ La fusión, en la Antigua Grecia, de dos religiones, la del invasor y la del invadido, recuerda a nuestro ensayista el sincretismo que tuvo lugar entre el catolicismo español y las religiones indígenas en México:

Claro está que muchas veces [los dioses del Olimpo, importados por los invasores del Norte] se mezclan con legítimas divinidades nacionales o regionales, y entonces disfrutan el beneficio de la mezcla. También nuestros “hechiceros” indígenas comenzaron por seguir adorando a la Tonantzin bajo el disfraz de la Virgen de Guadalupe, y ya sus hijos adoraron a ésta.⁴⁹

Las referencias al *aquí* que acabamos de resaltar no son, de todos modos, estrictamente geográficas, ya que muchas veces aluden, únicamente, a las costumbres sociales del pueblo americano y a su pasado histórico. Sin embargo, los pasajes citados en este apartado ponen de manifiesto que la perspectiva de nuestro ensayista está moldeada por su origen americano. Esta cinceladura histórico-geográfica implica un modo concreto de *traducir* la significación de los acontecimientos griegos descritos a un lenguaje comprensible para los lectores de este continente. De esta forma, al poner de relieve esa perspectiva geográfica que autor y lector tienen en común, Reyes procura familiarizarlo con la materia griega y consigue que ésta le resulte menos ajena. En definitiva, si las marcas cronológicas examinadas en el apartado anterior disminuyen la distancia temporal entre la cultura griega y el marco de referencia del lector, las referencias histórico-geográficas aminoran, también, la distancia espacial entre ambos.

4. El enunciador

Numerosas alusiones a elementos de la literatura, la filosofía, la religión o la música, en su mayoría europeas y de diferentes épocas históricas, revelan que la perspectiva cultural bajo la cual nuestro ensayista se enfrenta a la materia griega clásica no es, únicamente, hispanoamericana ni únicamente contemporánea. Es llamativa la carencia de referencias a facetas culturales hispanoamericanas en los ensayos estudiados. Mientras que las categorías espaciales y temporales parecen introducirse para crear un *nosotros*—que incluya al enunciador y al co-enunciador en un *aquí* hispanoamericano y un *ahora* contemporáneo—, la construcción del contexto cultural europeo parece situar al enunciador en otro mundo diferente.

Abundan alusiones de carácter literario que reflejan el ambiente cultural europeo que envolvía al enunciador del texto. Así, sabemos que el diario de Aristides fue escrito después de los hechos, pero se basa en notas que el autor iba tomando en el momento mismo, “como *La Doulou* de Alphonse Daudet”⁵⁰; el mismo Aristides había perdido el aliento “como cierto cantante en una historia grotesca de Edgar Allan Poe”⁵¹ y su arte ha sido comparado, según Reyes, “con Flaubert y con Whistler,”⁵² estos afligidos del delirio de perfección.⁵³ Cuando Reyes escribe sobre Homero, explica que, en opinión de Bérard, pueden distinguirse tres poemas diferentes dentro de la *Odisea*—el *Viaje de Telémaco*, las *Narraciones en casa de Alcínoo* y la *Venganza de Odiseo*— que corresponderían

a la obra de tres poetas distintos, comparables, respectivamente, con “Racine, Regnard y Voltaire.”⁵⁴ Reservamos un lugar aparte para dos autores ingleses cuya obra, de una manera u otra, tiene que ver con la Antigua Grecia. Tal es el caso de Swinburne, que elaboró un poema sobre el antiguo tema de la bella Atalanta, “virgen de armas tomar,”⁵⁵ o el de William Morris, quien trabajó con la historia de los Argonautas, Medea y Jasón.⁵⁶

En el terreno de la filosofía, podemos hallar algunos indicios que nos ponen sobre la pista de cuál es el entorno cultural que rodeaba y definía al enunciador del texto. Así, en uno de sus ensayos leemos que “en Aristóteles ambos [lo objetivo y lo subjetivo] se armonizan, y ya en los estoicos, como en Schopenhauer, prima *lo que se es* sobre *lo que se representa*,”⁵⁷ mientras que, en el campo de la música, se incluyen referencias como la de “aquel Olimpo que está ya en la línea de las operetas de Offenbach,”⁵⁸ que también nos informan acerca del punto de vista del enunciador.

A veces, nuestro autor interrumpe su discurso sobre la cultura griega para citar fragmentos literarios de extensión variable que, obviamente, guardan algún tipo de relación con lo que se acaba de exponer y que, con frecuencia, corresponden a autores de origen europeo. Así, en uno de sus artículos, leemos que “la formación definitiva del ciudadano [griego] resultaba del trato y roce con aquellas energías ambientes que Jules Romains llamaría *las potencias de la ciudad*.”⁵⁹ o que la obra de Homero se ha considerado, en una de las múltiples hipótesis lanzadas sobre ella, como “un misterioso producto colectivo, onda *wolfiana* que se organiza por sí sola en el aire a *manera de tempestad divina*, según decía Sainte-Beuve.”⁶⁰ Siguen otros ejemplos en los que se alude a Gil Vicente y a Cervantes:

[...] Safo, que hace agua clara de sus turbulencias pasionales. Oigámosla. En cierto fragmento que nos recuerda las estancias de Gil Vicente donde se enaltece la belleza de una doncella por encima de las bellezas de la guerra y del mar, de la montaña y del cielo (“Digas tú el caballero...”) Safo exclama: “Dicen que nada haya más hermoso que un escuadrón de jinetes, que un pelotón de infantes, que una escuadra de navíos en boga. No; que más hermoso es la presencia amada, que pone en suspenso el corazón.”⁶¹

De todo había entre los guerreros de Datis: montañeses de Hircania y del Afganistán, jinetes salvajes del Korasán, negros flecheros de Etiopía, y la populosa gente del Indo, el Oxus, el Éufrates y el Nilo, armada con sus sables cortos. De ellos, sólo la división persa ponía el corazón en la empresa. Con lo que va de la verdad al sueño, casi parece que para este abigarrado conjunto hace Don Quijote aquella su fantástica enumeración: “... los que beben las dulces aguas del famoso Janto; los que pisan los montuosos masílicos campos; los que criban el finísimo y menudo oro en la Felice Arabia; los que gozan las famosas riberas del claro Termodonte; los que sangran por muchas y diversas vías el dorado Pactolo; los númeridos, dudosos en sus promesas; los persas, arcas y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes, de mudables casas; los citas, tan crueles como blancos; los etiopes, de horadados labios, y otras infinitas

naciones...” (I, XVIII) [...].⁶²

Finalmente, referencias a puntos de anclaje del cristianismo católico en Europa completan la perspectiva cultural de los ensayos. El dios Anfiarao, por ejemplo, es comparado con San Antonio de Padua, a quien también se le atribuía la virtud de encontrar los objetos perdidos. Reyes explica, a continuación, que la adivinación era, para este dios, “práctica de familia,” y agrega que “el hábito, en ambos sentidos del vocablo, hace el monje.”⁶³ Hesíodo y su sacralización del trabajo diario le hacen pensar en “aquella santa castellana [Santa Teresa de Ávila] que decía a las monjas de su convento, predicándoles el cuidado de las faenas diarias: *Entre los pucheros anda Dios, hijas.*”⁶⁴

Parece obvio que el *punto de vista* cultural está muy marcado por lo europeo. Esta perspectiva cultural, claramente perceptible, cumple otra función que la perspectiva cronológica o topográfica. Mientras que los primeros componentes de la puesta en escena del texto crean un *aquí* hispanoamericano y un *ahora* contemporáneo que el enunciador y el co-enunciador hispanoamericanos tienen en común, esta última categoría sitúa al enunciador en un ambiente europeo. De este modo, la focalización cultural bajo la cual Reyes describe la Antigua Grecia transgrede fronteras espaciales para pasar a la otra orilla y supera fronteras temporales para pasar a otras épocas.

5. Conclusiones

Las categorías espacial y temporal de la perspectiva de Reyes en *Junta de sombras* no deberán considerarse neutrales, sino que cumplen la función de actualizar y “americanizar” la materia tratada. Creemos, además, que esta construcción de la *mirada* del ensayista juega un papel importante en el funcionamiento “didáctico” de aquellos ensayos. Efectivamente, los puntos de referencia temporales y geográficos que delatan las circunstancias en las que un autor escribe su obra pueden considerarse manifestaciones del subjetivismo característico del ensayo, pero en este análisis de *Junta de sombras*, creemos haber probado que la función de este *punto de vista* se entiende mejor a la luz de una perspectiva didáctica, que, de hecho, constituye el fundamento de los *Estudios Helénicos* que acabamos de analizar. La finalidad didáctica de la perspectiva desde la cual el ensayista trata la materia no puede albergar ninguna duda, puesto que el autor ofrece a los lectores puntos de referencia concretos para facilitarles la comprensión de una materia distante en el tiempo y en el espacio. Esta puesta en escena de elementos temporales y espaciales implica un modo concreto de *traducir* la significación de los contenidos descritos a una situación comprensible para los lectores.

Si bien es verdad que la lectura de los griegos le era familiar a Reyes,—y también la de los críticos e intérpretes del helenismo tales como Otfried Müller,

Walter Pater, Victor Bérard, Gilbert Murray—, la cultura griega les era sin lugar a dudas ajena a los lectores de los periódicos en los que los estudios helénicos iban apareciendo. En este contexto, hemos resaltado el hecho de que el *punto de vista* ofrece a los lectores, de manera explícita, puntos reconocibles por éstos, facilitándoles, así, la entrada en una materia distante, tanto temporal como espacialmente. La cultura transmitida por los textos pierde su carácter anónimo, se personaliza gracias a la *mirada* del ensayista, lo que redundará en beneficio del receptor y de su aprovechamiento de las lecciones sobre la cultura helénica. Se trata, en definitiva, de la perspectiva personalizada e innovadora que nuestro ensayista adopta para referirse a una cultura que, a los ojos del lector americano medio que compraba los periódicos donde iban publicándose los artículos de Reyes, debe haberle parecido muy distante. En definitiva, en sus ensayos de *Junta de sombras*, nuestro autor busca transmitir el mensaje de que—según advierte al inicio de “La estrategia del *gaucho* Aquiles”—“no hay que tener miedo a la erudición” sino que “hay que contemplar la Antigüedad con ojos vivos y alma de hombres,” y más aún porque “en nuestra época de vasos comunicantes, y en que hay tan buenas traducciones y comentarios al alcance de todos, ni la extrañeza de la lengua muerta o de las circunstancias históricas pasadas podrían estorbar este contacto inmediato entre las almas de ayer y las de hoy.”⁶⁵

Al margen de esta personalización de la materia, subrayemos que estos ensayos sobre la cultura griega clásica ofrecen una segunda ventaja didáctica que consiste en realizar la verdadera integración de una cultura distante, tanto en el sentido cronológico como en el sentido geográfico, en el propio patrimonio. Recuérdese, a este respecto, la naturalidad con la que Reyes asocia elementos de su discurso central sobre la cultura helénica con aspectos ajenos a la cultura; por lo general, el ensayista no estima necesario introducir o justificar la cita, el ejemplo o la comparación, sino que los integra, casi sin interrumpir el hilo de su discurso sobre la cultura griega. Dentro del espacio limitado de este estudio, no hemos podido insertar muchas citas extensas, pero el lector de *Junta de sombras* observa que los pasajes dedicados a elementos no-griegos son insertados con relativa frecuencia y que, incluso, pueden llegar a extenderse bastante.

Deducimos que para Reyes, el establecer un vínculo entre la cultura griega y la cultura americana se cuenta entre los objetivos de la serie de estudios helénicos. Se constata, pues, que la apropiación de culturas clásicas y la integración de la cumbre de la cultura europea en el propio patrimonio se va a llevar a cabo conscientemente en esta colección de *Estudios Helénicos*. La colección de estudios helénicos *Junta de sombras* funciona, en este sentido, como paradigma de todos los escritos de Alfonso Reyes sobre la cultura clásica, en los cuales nuestro autor hace un esfuerzo importante por actualizar, rehabilitar, popularizar y “americanizar” la civilización grecorromana, mediante su *mirada* particular sobre aquella cultura.⁶⁶ No se trata, para Reyes, de adaptarse a la cultura europea, sino de adaptar ésta a su circunstancia propia, americana.

Recordemos que, en los años de juventud de nuestro autor, los miembros del Ateneo de México (1909-1914) se ocuparon intensamente de la lectura y el estudio de obras clásicas, lo que fue toda una experiencia y marcó decisivamente al entonces joven Alfonso Reyes. En virtud de un conocimiento científico y sistemático de la cultura clásica, Pedro Henríquez Ureña, el padre espiritual del Ateneo, denunciaba el fraude histórico y filológico del helenismo estetizante finisecular, el “pasatismo” o “exotismo” de los modernistas. Dentro de esa línea de pensamiento, Alfonso Reyes, en su época de madurez, vuelve a estudiar temas tales como la filosofía griega, la mitología clásica o la antigua retórica.

Para poder entender por qué las intenciones “didácticas” de nuestro autor se dirigen, tan insistentemente, hacia la cultura de la Antigüedad Clásica, no nos parece superfluo recordar la idea que nuestro autor tiene de la cultura en general y del destino de la cultura hispanoamericana en concreto, en este momento de crisis en el Viejo Mundo. La cultura tiene como única base la *continuidad*. El adjetivo “nuevo” adquiere, pues, en el contexto de la cultura, un valor relativo y no absoluto, de manera que lo nuevo no se opone a lo *antiguo*, sino que lo incluye.

Como prueba de esta relación de inclusión, no de oposición, entre lo nuevo y lo antiguo, tómese, por ejemplo, el caso de la civilización de Grecia, que representa “una *nueva* cultura, aunque proceda de una derivación continua a partir de Egipto y el Oriente próximo y de la Europa occidental.”⁶⁷ El caso de la cultura de la Europa occidental no es diferente: representa una *nueva* cultura, aunque proceda de una derivación continua a partir de la Antigüedad Clásica. Del mismo modo, para Reyes, la cultura de Hispanoamérica será una *nueva* cultura, aunque proceda de una derivación continua de la cultura europea en general y clásica en particular. Pues bien, Reyes considera que se plantea para Hispanoamérica, más que nunca en aquellos años de crisis de la vieja Europa, el desafío y la responsabilidad de “continuar la cultura.”

El ideal cultural que América ha de alcanzar tendrá carácter “ecuménico” o de “síntesis”;⁶⁸ en efecto, este continente tendrá que asimilar “los condimentos indispensables de las mejores culturas del mundo” y refundirlos de modo original.⁶⁹ “En un mundo intensamente recorrido y cubierto por las comunicaciones entre todos los pueblos, y que lleva ya tanto tiempo de mezclar ideas, técnicas y emociones,” sentencia Reyes, no es lícito “hablar de culturas en plural,”⁷⁰ sino que la cultura debiera ser una. Esta unión o síntesis cultural que tendrá lugar en Hispanoamérica debe entenderse tanto en sentido temporal—fundir lo nuevo con lo antiguo—como en el sentido geográfico—la fusión de culturas distantes—.

Volviendo a nuestro corpus de trabajo, se constata, en efecto, que la apropiación de culturas clásicas se va a llevar a cabo, efectivamente, en esta colección de *Estudios Helénicos*. Observamos, asimismo, cómo la integración de este patrimonio en el horizonte hispanoamericano responde tanto a una fusión geográfica (Europa versus América) como a una síntesis de continuidad cronológica (Antigüedad Clásica versus siglo XX). Es así como los

hispanoamericanos pretenderán prolongar la cultura clásica, pero creativamente y en relación con la realidad americana en la que ha de ser recreada.

Sin embargo, y a pesar de la “americanización” de la materia helénica tratada, en los ensayos estudiados, la focalización del enunciador no centraliza la cultura hispanoamericana sino que revela, de hecho, una actitud eurocentrista. La puesta en escena de una red de referencias a la cultura europea revela la preferencia del enunciador por elementos culturales—contemporáneos o antiguos—provenientes de la vieja Europa, hecho que pone de manifiesto cuál es la tradición cultural más admirada por el enunciador y, a la vez, cuál es la tradición cultural que es aconsejable continuar. Más allá del mensaje obvio acerca de la difusión y popularización de la herencia griega, los ensayos parecen incluir una recomendación de una orientación hacia la cultura europea y de una actitud receptiva ante las influencias europeas. El análisis de la escenografía de los ensayos redactados entre 1939 y 1945 nos permite concluir que en época de Guerra, Reyes sigue comportándose, acorde con el ideario del Ateneo, como un educador y, más concretamente, un educador europeísta, quien, cuando emite un mensaje acerca de la responsabilidad de América para “continuar la cultura,” privilegia la cultura de la Vieja Europa. En definitiva, la visión de Alfonso Reyes sobre la misión cultural de América tras el derrumbe del Viejo Mundo parece subdividirse en dos fases. Primero se impone un anteproyecto, una fase preparatoria que supone un esfuerzo previo por parte de los hispanoamericanos, que consiste, precisamente, en apropiarse de la tradición cultural europea y en dominarla cabalmente para darla un lugar natural en el contexto de la realidad americana. Tras la realización de este trabajo previo orientado hacia la recepción de la cultura y la familiarización con esta herencia cultural, se iniciará—en opinión de un Reyes angustiado y devastado por las consecuencias culturales de la Guerra—otra fase que dé mayor protagonismo al continente americano y en la que se consolidará el significado cultural del Nuevo Mundo, del continente responsable de “continuar...la cultura.”

NOTAS

1 Revistas: *Cuadernos Americanos*, *Occidente*, *Educación Nacional*.

Periódicos: *Todo*, *El Nacional*.

2 *Revista de las Indias* de Bogotá, *La Prensa* de Buenos Aires, por ejemplo.

3 El corpus del presente estudio está constituido por unos 25 ensayos agrupados en un libro que apareció en 1949, bajo el epígrafe *Junta de sombras*. Alfonso Reyes, *Junta de sombras*, Obras completas t. XVII (México, FCE,): 233-535. En adelante abreviaremos: JS.

4 Leopoldo Zea, *América como conciencia* (México: CC y DEL UNAM, 1983), p. 9.

5 Citado en Martin Stabb, *In Quest of Identity* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969), p. 291-292). Antonio Caso, en su artículo “En América dirá su última palabra la civilización latina,” también prevé un papel glorioso para la cultura americana. Leopoldo Zea sugiere, en *La filosofía como compromiso y otros ensayos* (México: FCE, 1952) y en *América en la conciencia de Europa* (México: Los presentes, 1955), que América podría ser destinada a rescatar los restos del humanismo occidental.

6 Es el derrumbe de la cultura por excelencia lo que permitirá el comienzo de la detección de lo positivo en una realidad americana que será reinterpretada en términos positivos frente a la barbarie europea: “[México] Ya no puede ser visto como un país símbolo del atraso o de la barbarie porque ha luchado en la Revolución por alcanzar un bienestar general. Este atraso y barbarie se hacen ahora patentes, elevados al más alto grado, en los más cultos pueblos que hasta ayer se lo reprochaban.” Leopoldo Zea, citado por Tzvi Medín, Leopoldo Zea: *Ideología y filosofía de América Latina*, (México: UNAM, 1983), p. 42.

7 Alfonso Reyes, “Posición de América.” Discurso pronunciado en 1942 en el *III Congreso de Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Nueva Orleans*. El ensayo ha sido recopilado en Alfonso Reyes, *Tentativas y orientaciones / Obras completas, Vol. XI* (México: FCE, 1960), p. 256.

8 Alfonso Reyes, “La futura victoria” (23-VII-1943), “Los problemas de la guerra” (1943), “La conferencia de París” (12-VIII-1943), “La liberación de París” (VIII-1944), en *Los trabajos y los días / Obras completas, Vol. IX* (México: FCE, 1996), p. 310-320, p. 415-420.

9 Alfonso Reyes, “Posición de América.” Discurso pronunciado en 1942 en el *III Congreso de Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Nueva Orleans*. El ensayo ha sido recopilado en Alfonso Reyes, *Tentativas y orientaciones / Obras completas, Vol. XI* (México: FCE, 1960), p. 256. En adelante, abreviaremos: PdA.

10 Alfonso Reyes, “Un mundo organizado,” en: *Tentativas y orientaciones / Obras completas t. XI* (México: FCE, 1960), p. 332.

11 Rafael Gutiérrez Girardo, “La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)” en *Revista de Occidente* (N° 106), p. 100.

12 Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau (eds), *Diccionario de análisis del discurso*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), p. 222.

13 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. (Paris: Dunod, 1993), p. 123.

14 “Un dios del camino,” JS, p. 234. El subrayado es nuestro.

15 “La historia antes de Heródoto,” JS, p. 345. El subrayado es nuestro.

16 “El mito de Protágoras,” JS, p. 376. El subrayado es nuestro.

17 “La historia antes de Heródoto,” JS, p. 329. El subrayado es nuestro.

18 “Parrasio o de la pintura moral,” JS, p. 384. El subrayado es nuestro.

- 19 “La historia antes de Heródoto,” JS, p. 327. El subrayado es nuestro.
- 20 *Id.*, p. 328. El subrayado es nuestro.
- 21 “El mito de Protágoras,” JS, p. 380. El subrayado es nuestro.
- 22 “Fastos de Maratón,” JS, p. 358. El subrayado es nuestro.
- 23 “*Los persas* de Esquilo,” JS, p. 372. El subrayado es nuestro.
- 24 “El mito de Protágoras,” JS, p. 376. El subrayado es nuestro.
- 25 *Id.*, p. 378. El subrayado es nuestro.
- 26 “Un dios del camino,” JS, p. 233.
- 27 “Fastos de Maratón,” JS, p. 351.
- 28 “Parrasio o de la pintura moral,” JS, p. 383.
- 29 “Un dios el camino,” JS, p. 234.
- 30 “Prólogo a Bérard,” JS, p. 252. El subrayado es nuestro.
- 31 “Hacia la Edad Media,” JS, p. 522.
- 32 “El despertar de Mileto,” JS, p. 292.
- 33 “La historia antes de Heródoto,” JS, p. 332.
- 34 “Prólogo a Bérard,” JS, p. 251.
- 35 “Los filósofos de las islas,” JS, p. 302. El subrayado es nuestro.
- 36 “De cómo Grecia construyó al hombre,” JS, p. 516-7.
- 37 “El mito de Protágoras,” JS, p. 380-1.
- 38 “Un dios del camino,” JS, p. 240. Cuitzeo, lago en el estado de Michoacán de Ocampo, se ubica en el parte centro occidental de México.
- 39 “La aurora de la investigación,” JS, p. 282.
- 40 *Id.*, JS, p. 280.
- 41 “Sobre fundación de ciudades,” JS, p. 273-4.
- 42 “La estrategia del *gaucho* Aquiles,” JS, p. 254-9.
- 43 “La aurora de la investigación,” JS, p. 278.
- 44 “La historia antes de Heródoto,” JS, p. 342.
- 45 “Fastos de Maratón,” JS, p. 360.
- 46 *Id.*, p. 353.
- 47 “Prólogo a Bérard,” JS, p. 253.
- 48 “La aurora de la investigación,” JS, p. 285.
- 49 *Id.*, JS, p. 280.

50 “Elio Aristides o el verdugo de sí mismo,” JS, p. 454.

51 *Id.*, p. 457.

52 Whistler, James Abbott McNeill (1834-1903), pintor, diseñador y artista gráfico estadounidense que realizó innovaciones técnicas y defendió el arte moderno, destacando sobre todo por sus aguafuertes. Hacia el final de su vida, mientras residía en París, Whistler alcanzó una gran consideración como artista y está considerado un pionero en el vanguardismo de las primeras décadas del siglo XX.

53 “Elio Aristides o el verdugo de sí mismo,” JS, p. 460.

54 “Prólogo a Bérard,” JS, p. 246.

55 “Un dios del camino,” JS, p. 238. Swinburne, Algernon Charles (1837-1909), poeta inglés famoso por sus temas libertarios y su virtuosismo estilístico. Su drama en verso coral *Atalanta y Caledon* (1865) lo lanzó a la fama; este poema constituyó un ambicioso intento por reproducir la fama y espíritu de la tragedia griega.

56 “Un dios del camino,” JS, p. 238. Morris, William (1834-1896), diseñador, poeta y reformador socialista inglés que tradujo en verso la *Eneida* (1875) y la *Odisea* (1877).

57 “De cómo Grecia construyó al hombre,” JS, p. 482.

58 “En el nombre de Hesíodo,” JS, p. 266.

59 “De cómo Grecia construyó al hombre,” JS, p. 479.

60 “Prólogo a Bérard,” JS, p. 245.

61 “Aspectos de la lírica arcaica,” JS, p. 320.

62 “Fastos de Maratón,” JS, p. 363.

63 “Un dios del camino,” JS, p. 236 y 238.

64 “En el nombre de Hesíodo,” JS, p. 267.

65 “La estrategia del *gaucho* Aquiles,” JS, p. 254.

66 Esta observación es, por ejemplo, muy válida en el caso del estudio de nuestro autor sobre el antiguo arte de persuadir, titulado *La Antigua Retórica*. En este sentido, podemos citar a Julio Torri, que señala cómo el ensayista mexicano quitó la pólvora de la antigua retórica en su libro: “Dondequiera que se abra *La Antigua Retórica*, se siente uno captado por una exposición llena de brío en que no sólo se interpretan las ideas retóricas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, sino que se les actualiza con referencias a los libros modernos aparentemente más distantes, se evoca humanamente a esos tratadistas, y se exhuma con poderosa intuición su lejano ambiente y sus influencias intelectuales.” (Julio Torri en: *Boletín Capilla Alfonsina* (México, n° 16, abril-mayo-junio 1970), p. 24.

67 Pda, p. 255.

68 La teoría cultural de nuestro autor, que define la cultura americana como una síntesis de las culturas universales que superará a las culturas anteriores, se puede

comparar con la idea principal que Vasconcelos propone sobre el plano étnico en *La raza cósmica*, considerando al mestizo iberoamericano como una síntesis de razas, que superará a las razas existentes.

69 Alfonso Reyes, “La liberación de París” en *Los trabajos y los días /Obras completas* vol. IX (México: FCE 1960), p. 417.

70 PdA, p. 255.

TRADICIÓN, POLÍTICA Y GÉNERO: JORGE LUIS BORGES. LAS PROYECCIONES DEL NOMBRE PROPIO: BUSTOS DOMEcq, SUAREZ LYNCH.

Nancy Fernández

CONICET- Universidad Nacional de Mar del Plata

Recortar el objeto Jorge Luis Borges, hablando de lo real y de ficción, o de realidad (en el sentido más amplio, contextual y cultural) y literatura, supone un trabajo tan sutil como paradójico a la hora de tener en cuenta las complejas operaciones que realiza nuestro autor. Y pongo énfasis en el término “operación” porque implica elaborar técnicas y nociones que exceden el texto como efecto final y acabado del proceso de producción, incluso la categoría (necesaria también en otro nivel de análisis) de procedimiento. Es sabido que para Borges la escritura, como *work-in-progress*, como tarea infinita, abarcaba desde la construcción del nombre propio a partir de las mitologías de origen familiar, hasta la configuración espacio-temporal que sostiene en amplio sentido, las tramas poético-narrativas de una tradición conectada desde la orilla y un Buenos Aires fantasmal con el universo cosmopolita de la moderna vanguardia occidental. El “problema Borges” ofrece nuevas entradas de lectura cuando se trata de abordar su relación con Adolfo Bioy Casares. Vale aquí lo biográfico como pretexto artístico de una doble construcción: a) la noción de margen a través de artefactos culturales relegados del canon y de las instituciones dadoras de prestigio (en su momento, la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo); b) la construcción de la firma apócrifa que a su vez conserva restos del linaje onomástico ligado a la cepa criolla: Bustos-Domecq, Suarez Lynch. Precisamente aquí es donde colocan un potencial estético extremando el impacto de interrogantes y planteos que, lejos de clausurar, siguen abriendo nuevas posibilidades.

Este trabajo propone mostrar algunos de esos itinerarios donde la letra extrema su potencial paradójico, la lógica de un sentido que a lo largo de las décadas no solamente mostró coherencia en cuanto al modo de concebir la propia obra y de leer la literatura, sino de experimentar sus propios límites, sus intersticios:

su condición de orilla. Los textos que propongo como ejemplo son “La muerte y la brújula” (de J.L. Borges), ““La fiesta del Monstruo”” (Bustos-Domecq) y ““Un modelo para la muerte”” (B. Suarez Lynch).

Los géneros son inscripciones—o mejor, codificaciones históricas de modos de escribir—paralelos al sistema de normas y valores que varían en el tiempo y constituyen el conjunto de textos que llamamos literatura. Sus materiales confirman todo aquello que presta base a las prácticas simbólicas: discursos, textos, lenguajes, tonos, registros, motivos. Desde esta perspectiva, la categoría de tradición nos permite analizar las posibilidades dinámicas de un sistema cultural, que abre series y constelaciones fuera de taxonomías fijadas por el canon (noción estabilizadora e institucional), ya sea desde la cronología lineal o desde las políticas del gusto, el prestigio y la legitimación. La escritura se sirve de todo eso y las condiciones de producción (históricas y materiales) resuelven la eficacia de técnicas, procedimientos y efectos que, en el caso de Borges, se define por una posición vanguardista a través de su obra en el tiempo, allí donde son claves ciertas operaciones culturales que buscan la inscripción ajustada y precisa de su trabajo literario. Si sus comienzos ultraístas le confirieron una colocación privilegiada en el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX (vanguardia histórica), pronto advertimos los desajustes y desplazamientos que permiten pensar en un autor fuera de lugar, corrido, si no del lugar central que siempre tuvo, sí de las respuestas, soluciones y lecturas previsibles. Intento una síntesis de estas operaciones artísticas y políticas.

- a) Pensar una tradición literaria nacional en franca polémica con el nacionalismo del Centenario (Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones), reescribiendo ni más ni menos que el canon Martín Fierro, como replanteo final del género gauchesco.
- b) Reconstruir el suburbio y la orilla de Buenos Aires (ni campo ni ciudad) como límite y cifra de traducción y apropiación de la cultura occidental.
- c) Rescatar géneros y autores minore, o mejor, contrahegemónicos (Carriego, Macedonio, en quien reconoce a su maestro), convalidando así su posición y operación de lector.
- d) Reconocer la variación complementaria y aleatoria entre los roles de escritor y lector, lo que implica corregir de continuo su propia obra.
- e) Y sobre todo, la moderna elaboración de una lengua nacional desprejuiciada, que gradualmente se despoja de residuos localistas para fraguar la invención de una herencia legítima.

Sin embargo, más allá del “olvido” (noción creadora y repositora de mecanismos inconscientes de la memoria) de motivos (cuchilleros, tapias, milongas y arrabales) y de escansiones fonéticas y ortográficas (supresión de la “d” que

podemos advertir en *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)), Borges nunca deja de plantear estas cuestiones que dan entidad a su poética y, también, a su modo de pensar la literatura. En estas operaciones de reediciones, remisiones intrapoéticas, intertextuales, de repetición y desplazamiento que sabe llevar al extremo experimental en sus ficciones (Pierre Menard es un ejemplo), no está exenta la ironía a su propia obra ni, como veremos, a su propia clase (intelectual burgués de linaje criollo, autenticidad de argentino viejo, no inmigrante), cargando las tintas en la lengua para proscribir los aspectos metafísicos y esencialistas.

Borges a veces combina las matrices del género policial con el de aventuras o el fantástico, a los desvíos en un policial que extrema hasta la irrisión sus rasgos constitutivos, para dar lugar a la sátira de los discursos sociales y políticos (Calabrese: 2009). En la elección de este género que mezcla acción, aventura y especulación lúdica e intelectual, determina su política de lectura, el sentido de un gesto y acto electivo que reconstruye el realismo tal como se viene desarrollando y tomando auge durante la década del treinta, con la novelística de Manuel Galvez. De esta manera, el policial expone su carácter de artificio verbal en las huellas de Macedonio Fernández—de artefacto, en tanto ficción que no excluye el carácter reversible de lo real. Así procede en “La muerte y la brújula” llevando a cabo un ejercicio depurador en el plano de la lengua (clásico en Borges); mientras tanto, Borges/Bioy, Suarez Lynch y Bustos Domecq cruzan técnicas complejas y barrocas. En estos textos se manifiesta el signo político que pone a funcionar (en clave humorística, sarcástica, en código de farsa carnavalesca), un ácido dispositivo de exclusión. Si un dilema que aparece a simple vista es el declarado (por otros y por él mismo) propósito de constituirse como un escritor apolítico, parecería que su consabida defensa de la autonomía literaria entraría en contradicción.

Una posibilidad para resolver, o al menos encarar, el problema supone pensar el armado de un léxico, una sintaxis, una prosodia: un ritmo. La relación con lo real está mediado por el lenguaje, o mejor dicho, se constituye en él. Ficcional es así el concepto de tradición, un tejido verbal producto de una deliberada construcción. Hay un uso deformante del estatuto ontológico de la noción o de la idea de Verdad, y esa manipulación está puesta al servicio de la ficcionalidad. La adopción del género policial implica la asunción de una postura y decididamente, una operación cultural en lucha franca contra las hegemonías estéticas. Si en los treinta Borges fue por Galvez, en los cuarenta, con Bioy, Silvina Ocampo y José Bianco forman un subgrupo dentro de la prestigiosa revista *Sur*, a contrapelo del éxito, del tema y tono espiritualista impuesto por Eduardo Mallea.

Veremos algunas estrategias de “La Muerte y la Brújula” que suponen una inversión distorsiva en la función del verosímil, implicando una conexión analógica o semejante entre las palabras y el mundo. Aquí veremos transfiguradas por el uso las funciones habituales de los personajes, que más bien son “actantes

diseminados” al servicio de trama (Molloy: 2000); el pistolero Scharlach es también un elegante erudito que tiende la trampa mortal al investigador Lonnrot. En cuanto a las referencias espaciales (construcciones arquitectónicas, formaciones geográficas y suburbanas), están construidas con la semejanza metafórica sustraída de la procedencia idealmente verídica que encarna la denotación.

Paradojalmente, en el proceso de construcción radica el pleno potencial de la realidad textualizada (Balderston: 1993). En este sentido, uno de los trucos de Borges (solo y en colaboración), en contrapunto con la mirada fiscalizadora del realismo consagrado en el campo intelectual de los treinta, es borrar el contorno de los nombres (en tanto referencias directas de los sujetos/personajes) y datos con carga verídica validada en el imaginario cultural, aplicándose a las técnicas del anacronismo deliberado y de las falsas atribuciones. Sucede en “La Muerte y la Brújula” y también en “La fiesta del Monstruo”. En el primero, la parodia se hace notar en su condición de homenaje o filiación deliberada, con la explícita mención del Auguste Dupin de Edgar Allan Poe. También es paródico el carácter exacerbado de los personajes, y es en ese procedimiento que pone énfasis en rasgos peculiares donde Borges decide la íntima lógica de la ficción. De esta manera, si el sentido común de Treviranus se opone a la autosuficiente facultad razonadora de Lonnrot, es el final del relato, precisamente, la instancia que desarticula la postura intelectualista, combinando al extremo una reducción de posibilidades al grado mínimo de un empirismo ciego (acordes a prácticas policiales y periodísticas). Posible pero no interesante, califica Lonnrot a la módica lógica del comisario; y podríamos replicar, interesante pero improbable, acercade la postura de Lonnrot. Por esto, tampoco es menor su ineficacia, que como es característico en la poética borgeana, el protagonista concluye por responder al llamado de una trampa mortal. Es el lúcido, sagaz detective que alcanza su destino en el engaño de palabras esquivas, en las pistas falsas fundadas en la trama que prevé una lectura equivocada de los signos (Piglia: 1990). Y el escriba no es otro que el perverso Scharlach; en esta historia, la que cuenta el designio silencioso de hechos inciertos, es el narrador el mejor intérprete que sabe guardar las posibilidades secretas del azar.

La revelación final, en cierto modo, parece corroborar los movimientos lógicos de la posibilidad y de la probabilidad: la primera, atribuida despectivamente a Treviranus por parte de Lonnrot, gesto consentido maliciosamente por el narrador; la segunda perseguida infructuosamente por Lonnrot, la cuarta víctima. En definitiva, lo probable es la cifra ficticia, el signo infundadamente depositario del orden empírico, aunque la posibilidad reserve la dosis de incertidumbre que mejor expresa el azar infinito. Como decía, paródica es también la percepción del detective, por la vía del narrador omnisciente (en definitiva, un perverso demiurgo) en tercera persona, que lee al discurso periodístico como un “abuso de simplificaciones.” Si es cierto que la realidad y la ficción tienen estatutos ontológicos diferentes, también es verdad que son asintóticos (porque de alguna manera podríamos pensar que el periodismo es así).

De la misma manera, en “La Muerte y la Brújula”, Borges pone en un mismo nivel la Cábala, el latín y el griego, junto a referentes extraídos de la realidad contextual, puliendo el efecto prosaico con la ficción de una distancia infranqueable, con un tono oracular que finge burlar el asedio de la historia. Entonces, el narrador comienza a jugar con pistas falsas e indicios verídicos en su desvío, acercando y alejando al lector de su punto de llegada. El Hotel du Nord, “ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto,” apunta al edificio Cavanagh, hacia la zona del Bajo en la ciudad de Buenos Aires (Calabrese: 2009). Asimismo, el nombre apócrifo señala la vía metonímica de una construcción ficcional en el sentido de una remisión (y procedencia) al núcleo que organiza la poética borgeana desde lo nacional: desierto y orilla. Dichos motivos, lejos de ser indicios prescindibles, asumen la base de una operación cultural y política, en dirección a establecer las líneas de una subjetividad que rearma los parámetros de la imagen de autor y las formas deliberadamente construidas de una identidad colectiva.

Aparecen alusiones a sucesos y personajes del momento (de connotación burlesca pero con tinte político). Con el Congreso Eremitico (deformación del XXII Congreso Eucarístico Internacional de 1936 que convocó en Buenos Aires una enorme concurrencia donde se hallaba el futuro Papa Pío XII), podría decirse que hay cierta crítica lúdica al pensamiento católico de la derecha nacionalista. Así como la mención a la “Cruz de la Espada” alude a la frase de Leopoldo Lugones celebrando el golpe de Uriburu en la década de los treinta, en momentos de Borges apoyando al partido radical de Irigoyen, también se dispara la mención al cronista Ernst Palace indicando a Ernesto Palacio.

Si en líneas generales el lenguaje oblicuo e indirecto pone una distancia de borra o vuelve extraña la realidad del mundo o la exterioridad de la ficción, por otra parte hay claves que funcionan como contrapeso donde el escenario se vuelve reconocible, pero de otro modo. Triste Le Roy (la quinta de Adrogué, un suburbio bonaerense) presenta la necesidad de traspasar un “ciego arroyuelo de aguas barrosas” (en un plano semántico y fonético alude al Riachuelo), limitando con otro suburbio fabril (Avellaneda); la Rue de Toulon será el Paseo de Julio (detestado por Borges y glorificado por su contemporáneo Raúl González Tuñón). En “La Muerte y la Brújula” hay un cuidadoso trabajo con la frase y con la imagen sin evitar las metáforas que difieren o desplazan el sentido del lugar al que se quiere llegar o referir. Pero la construcción de un espacio supone necesariamente la de un tiempo y un modo de entenderlo, vinculado desde una teoría de la literatura, se plasma en el relato de un secreto deseo: la historia que se cuenta no tiene fin. Si los sentidos varían entre el tiempo (corte y clausura) y la teleología (fin como meta, propósito o intencionalidad), sus matices coinciden en la realización de la experiencia como desvío, puesta en escena sobre el acto mismo de errar. Cuando Lonnrot descubre la verdad, tiene que morir (Piglia: 1990).

No es novedad que la poética borgeana (ejemplificando con “La biblioteca de Babel,” “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius,” “El Aleph,” “Jardín de senderos que se bifurcan”) hace del laberinto un motivo que cuantifica el potencial significativo de los ambiguos cruces entre tiempos y espacios, afirmados en la materialidad del lenguaje. Quizá esa sea la perspectiva más sólida para hablar de autonomía literaria porque, al decir de Piglia, esa marca en el tiempo, ese revés, sea la diferencia entre la literatura y la vida. Y será el final el instante constructivo por antonomasia en Borges, ese que Piglia reconoce como un cambio de velocidad, variaciones entre la lentitud y la aceleración, lo cual implica un modo de poner a prueba la percepción, sensorial y especulativa; pero también, empatiza con el tono oral de una prosa que registra el tiempo de la espera. Sin embargo, esa demora, antes que aplazamiento de la acción, es más bien el indicio de una presencia complementaria al del narrador: el que escucha, el que lee. Ese personaje, más o menos participativo, no es alguien externo sino una pieza de la mitología que vuelve sobre viejos espacios, atávicos y repetidos porque estuvieron ahí desde siempre. Esa es la figura que forma parte de la trama acentuando la tensión entre oralidad y escritura, entre el decir del narrar y escribir. En “La Muerte y la Brújula”, Lonnrot es el destinatario de una hermética y confusa disposición de claves para desentrañar hechos de sangre. Mientras tanto, Treviranus actúa como intérprete llano e intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común.

Para el modelo liberal romántico, dice Ludmer, la política se hace con la palabra, mientras que para el rosismo, la política se hace con el cuerpo (Ludmer: 1988). “La fiesta del monstruo”, el relato que Borges y Bioy Casares escriben en 1947 con el seudónimo Bustos Domecq, actualiza la escena decimonónica en la fórmula del peronismo. Pero sobre todo, Borges, Bustos Domecq o Suarez Lynch utilizan motivos políticos e ideológicos para manifestar, en última instancia, que la literatura trata más con formas que con contenidos—o mejor dicho, con la forma de torcer los contenidos. Esa es la teoría que afirma la obra de Borges, tomando especial relieve la parodia, particularmente sobre la lengua en el doble registro de la cultura letrada y la cultura popular. Lo alto y lo bajo son en sí mismas dimensiones inventadas en función de una extrema destreza verbal. De esa misma manera, Borges extiende su potestad cultural más allá del nombre propio para garantizar la eficacia de Bustos Domecq y Suarez Lynch. Si el primero es el nombre apócrifo constituido sobre una de las vertientes genealógicas de Borges y Bioy Casares, el segundo repite la ecuación siendo además el nombre de un discípulo de Bustos Domecq, quien prologa otro de los grandes relatos sobre el imaginario nacional: “Un modelo para la muerte”. En estos términos, es acertada la indicación de Gramuglio: Borges será dueño de la obra en colaboración (Gramuglio: 1989).

Formalismo, parodia, ficcionalidad, ideología de la literatura y política nacional son vértices que en definitiva nos permiten leer los efectos culturales materializados en el sistema de mediaciones, dentro de los circuitos de producción

y distribución; en este sentido pienso en el vínculo de Borges con la cultura de masas (Montaldo: 1998). Habrá que detenerse entonces, en los modelos genéricos que los años cuarenta sancionan, en torno de oposiciones que no obstante en algún punto se complementan. Uno de ellos es promovido por el sacerdote Leonardo Castellani, quien había comenzado a publicar en el diario *La Nación* su serie del cura Demetrio, desde unos años antes (Ponce: 2000). Su poética recupera lo popular reivindicando una tradición rural que, desde una base católica y protoperonista, constituye la base identitaria del nacionalismo regionalista. El personaje central es un inmigrante italiano que se desempeña hacia finales del siglo XIX, momentos de la construcción del estado argentino con su proyecto modernizador. En el otro extremo, se inscribe el universalismo (antiperonista) de Borges y Bioy, allí donde se despliegan los sarcasmos más impiadosos. Así por ejemplo, en “Un modelo para la muerte” se hace funcionar la caricatura del padre Gallegani correspondiendo al mismo sistema que gira alrededor de la revista *Sur* y los suplementos culturales de *La Prensa* y *La Nación*. Más allá de parodias hiperbólicas y de un juego que satura hasta la ilegibilidad los discursos estereotipados, la matriz ideológica del modelo construido por Borges y Bioy se atiene a la congruencia identitaria con la elite, decididamente enfrentada, desde el cosmopolitismo de *Sur*, con posturas antinacionalistas y antimilitaristas.

Sin embargo, si el modelo de Castellani resultaba directamente afín con una tendencia nacional, Bustos Domecq rubricaba una tradición nacional afín, coherentemente, al otrora joven Borges. De esto se trata cuando las formas lingüísticas criollas inciden entre el narrador y el personaje; o cuando el héroe, Parodi (valga un nombre sin eufemismos para este criollo viejo, peluquero antes de ser un presidiario) refuerza la trama entre el confidente y el “culpable,” combinando de un modo singular la lógica del policial de enigma con la estructura gauchesca. Buenos Aires será el tablero sobre el que Parodi moverá las piezas de su razonamiento.

Pero si la ficcionalidad es la condición necesaria de la poética borgeana, no implica que la autonomía sea la falsa prescindencia de lo exterior. “La fiesta del monstruo” muestra al peronismo menos como irrupción que como el resultado siniestro de un proceso histórico. En este caso, la Historia incluye lo siniestro como probabilidad de lo latente, del rasgo auténtico que asedia como escena fundante la constitución identitaria nacional. Desde este punto de vista, el peronismo resulta una franca ruptura política y cultural cuyos signos se advierten gradualmente desde 1943, año referente en “Un modelo para la muerte” (Rossano: 2003). Este es el contexto en el que las masas (después de Irigoyen) se reconvierten como sujetos históricos elaborando en este relato la materia prima de las consignas de tres principales “ismos”: industria, nación y anti-imperio. Entre la construcción de la imagen de autor y la consolidación de las muchedumbres (desde la década de los ochenta y el factor inmigración, pasando por el Centenario y la creación de un antídoto simbólico contra esos efectos de alienación y vertiginosa transformación urbana), se transforman las

condiciones de producción y los cambios culturales. Aquí es donde interviene la percepción de configuraciones sociales imaginarias (sujetos, identidades, clases y nación). El lenguaje, la vestimenta, y hasta la alimentación y el esparcimiento dan forma a los sujetos suburbanos que transitan por los textos de Bustos Domecq y Suarez Lynch.

Es en “La fiesta del monstruo” donde la masa alcanza su máxima representación, allí donde los rasgos animalizados del protagonista se funden en una multitud sin nombre ni ley (Fernández: 1996; 2010). Si la hipálage es un tropo que atraviesa la poética borgeana, favoreciendo la enigmática alegorización en algunos de sus relatos “fccionales,” en la escritura más política también aparece la herramienta de asignar “erróneamente” un atributo a un término imprevisto. Esta es la torsión lógica que maniobra las claves en la representación de la barbarie. La sutil estilización de la violencia prepara el camino para mostrar la irrupción de las masas, las cuales aquí habilitan otras formas de mirar, de sentir y de oír, tomando cuerpo en el grupo anónimo, la multitud que escucha absorta el discurso del líder transmitido en cadena. A su vez, en “Un modelo para la muerte”, relato anterior, los sectores se representan con marcas que los identifican sin dejar de lado la abstracción exagerada de una grotesca generalidad. De eso trata, en parte, el procedimiento de la parodia: de hacer evidente, al mejor modo expresionista, las formas de un sujeto que toma el carácter de las migraciones internas del interior a la gran ciudad. Ahí se vuelven visibles los medios masivos de comunicación que consolidan la industria cultural, constituyéndose asimismo como voceros de una interpelación: las masas se convierten en pueblo y el pueblo en una forma nueva de nación. Bárbara y brutal, la fiesta convoca un narrador sin nombre, personajes sin nombre o portadores de apodos cuya carga connotativa es por demás elocuente; el monstruo muestra, hace evidente, el proceso de hegemonía visual y emergente que va tomando la masa, en tanto sujeto social e histórico.

Por ello, la Plaza de Mayo es el referente aludido como cita obligada de la liturgia peronista y popular, allí donde la masa “amasija” (apedreándolo salvajemente) al intelectual judío que resiste la orden de inclinarse ante el estandarte del Monstruo. De esta manera el pueblo es representado con los caracteres del cuerpo gregario y del delito. “Te prevengo Nelly, fue una jornada cívica en forma.” La frase anuncia la irónica inversión de la civilidad autorizándonos así para hablar de “reescritura de Civilización y Barbarie.” La oposición peronismo/antiperonismo reedita entonces una nueva inflexión de este ideologema fundacional que fue mutando en torno de “los otros,” de acuerdo a los contextos históricos, de modo tal que en su larga tradición se constituye como verdadera máquina de leer en términos políticos a los sujetos sociales encarnados en la cultura popular. A partir de 1945 la aparición del peronismo fue percibida por la clase media y la alta cultura argentina como una agresión de sectores ajenos que intentaban apropiarse de espacios consagrados a un sistema de valores que les era, naturalmente, extraños; por esto, peronismo/antiperonismo

inscriben el punto donde pertenencia y exclusión, clave de espacios simbólicos y políticos, anulan la posibilidad de correspondencia.

Entre política y ficción se signa el cruce de una historia que define los usos y transacciones de la literatura nacional; es ahí donde Borges descubre la aptitud retórica del tono, el sentido que impone el habla de un personaje cuando se trata de conocer su vida y su destino. Desde esta misma perspectiva podemos admitir que la búsqueda y el logro de Bustos Domecq reside en el trabajo sobre la oralidad, sobre la parodia que en su exageración refuerza el verosímil de la manifestación, de aquello que se hace visible. Y de manera complementaria, la mirada constitutiva de la imagen de autor se detiene en lo siniestro, una mirada que sin quedar exenta de humor, recoge eso que siempre estuvo en la cultura argentina. De ahí que podamos hablar de reescritura de civilización y barbarie; de ahí también que en la construcción de la serie Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, podamos percibir el desvío referencial que supone el léxico, el fraseo, la sintaxis.

Es de ese modo como Borges y Bioy llegan a la mayor complejidad en su sistema de representación. Si Suarez Lynch extrema la intriga con consignas irrisorias (“Un modelo para la muerte”), Bustos Domecq hace lo mismo con la mitología popular, narrada en la primera persona de un asesino (“La fiesta del Monstruo”). En el primero, la sátira política toma gran parte de su material a partir del clero y los militares prodigando ironía sobre el sacrificio y la transparencia de la “cosa pública.” El golpe de Estado perpetrado en el 43 no es solamente el telón de fondo sino el referente que sostiene las fábulas de estafadores y prostitutas, de apócrifos nacionalistas y de sociedades fraudulentas: Asociación Aboriginista Argentina (formada por irlandeses, italianos, judíos y alemanes que adoptan seudónimos indígenas). Entre el fantástico y el policial, la parodia pone su sello sobre los materiales de extracción histórica y política, en cuya línea se inscriben los referentes que aluden oblicuamente al hotel Nuevo Imperial (en “Un modelo para la muerte” se habla de “El nuevo imparcial,” otro modo de ironizar por omisión un atributo que la política convirtió en consigna; asimismo se activan los “ferrocarriles australes” por Ferrocarriles Argentinos y se señala Sucesos Argentinos, el clásico noticiero que antecede al peronismo. Pero el elemento realista no comulgaba con el credo de Sur, cuya prédica es claramente la matriz ideológica en ambos relatos; en verdad, ni su directora ni el staff mostraron demasiado entusiasmo por estos textos. Al decir de Borges, “Sobre Bustos no hay nada escrito” (Gramuglio: 1989).

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Nicolás. "II. El uso de los códigos. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar," en *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Borges, Jorge Luis, "La muerte y la brújula," *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1956 (primera edición, 1952).

Bustos Domecq, H. "La fiesta del Monstruo," Montevideo: Marcha, 1955 (posteriormente en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, 1977).

Calabrese, Elisa. "Borges: literatura y política" en *Moenia*, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

Fernández, Nancy. "Fiesta y cuerpo. Algunas reescrituras de Civilización y Barbarie," en Elisa Calabrese y otros. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

---. "Cuerpo y violencia en la literatura argentina. Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Literal," en *Papeles en progreso. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*, Edgardo H. Berg (comp.), Mar del Plata: Unmdp, 2010.

Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos," en revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, número 34, julio/septiembre, 1989.

Ludmer, Josefina. "2. Los desafíos (del lado del uso)" en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Montaldo, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes" en *Boletín/6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, octubre 1998.

Piglia, Ricardo. "Sobre Borges (entrevista de Horacio González y Victor Pesce)," en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

Ponce, Nestor. "Manuel Peyrou y la nacionalización de un género," en revista *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, número IV, 2000.

Rossano, Susana. "El peronismo a la luz de la "desviación latinoamericana." Literatura y sujeto popular," *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol I, número 1, 2003.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995.

Suarez Lynch, B. "'Un modelo para la muerte'," Buenos Aires: Oportet y Haereses, 1946.

LA VITA IRRAGGIUNGIBILE. IL TEMA DEL SUICIDIO NEI *DIARIOS* DI ALEJANDRA PIZARNIK.

Vittoria Martinetto
Università di Torino

Soltanto gli ottimisti si suicidano, gli ottimisti che non possono più esserlo
Gli altri, non avendo alcuna ragione per vivere, perché dovrebbero averne una
per morire?

Emil Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, 1952

E' evidente: più si vive più ci si approssima alla morte. Quindi, decidere di morire giovani significa ribellarsi non tanto alla vita quanto alla morte, corollario del vivere¹. Ma se questi pensieri possono attraversare la mente di chiunque, creano sconvolgimenti in quella del depresso ed epifanie creative nella sensibilità del poeta.

Alejandra Pizarnik era entrambe le cose. Nessuno si scandalizzi: lei stessa nel suo diario parlava esplicitamente della propria nevrosi e si descriveva nei termini in cui qualunque psicologo, anche non troppo raffinato, riconoscerebbe i sintomi della depressione narcisistica². Questo non sottrae meriti alla scrittrice, anzi: la sua poesia è proprio, senza peccare di romanticismo, il frutto necessario di un tale tormento, quello che l'ha tenuta in vita, in modo quasi terapeutico, per tanti anni, sebbene non abbastanza³. Lei stessa rifletteva, a proposito delle opere di Mishima e di Bergman: «Siempre me ha sorprendido y maravillado que se pueda realizar obras bellas partiendo de la imposibilidad de la felicidad o del absurdo de la existencia» (p.156). Eppure è esattamente quello che l'ha resa scrittrice - « Despierto alegre. Tal vez a causa de ello, imposibilidad de escribir un poema. Entonces, ¿alianza definitiva entre la angustia y la poesía?» (p.167) - , una scrittrice che non a caso sentiva stupefacenti affinità con scrittori morti suicidi come Cesare Pavese, Virginia Woolf e Yukio Mishima, o pazzi come Antonin Artaud⁴.

Già nelle prime pagine di diario inaugurato nel 1954 – e concepito come parte del suo progetto letterario – Pizarnik confessa: «entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir» (p.17), salvo esclamare appena due giorni dopo: «De pronto siento náuseas de mi resignación de ser-para-la-muerte. Quiero vivir! Quiero liberarme! Quiero Vivir!» (p.20)⁵. Proseguendo nella lettura si evincono, di fatto, le oscillazioni della poetessa fra un esacerbato nichilismo e un esaltato vitalismo, fra il pensiero della morte e della pazzia sentite come imminenti e un'attrazione irrefrenabile verso la vita, che si traduceva in un furore di scrivere e in un desiderio – sempre insoddisfatto - di abbandonarsi ai piaceri della sessualità⁶. Poi, comincia ad affacciarsi l'idea di un compromesso fra questi due poli, quello di concedersi vita entro un tempo a scadenza in modo che la vita stessa diventi arte: «Anoche hice planes para mi importantísimo futuro – scriveva già nell'ottobre 1959 – Busco comprometer todas mis fuerzas en algo que me secuestre de dormir diez horas por día (...) cinco o seis años en una tarea y después suicidarme no es un futuro desdeñable» (p.153). E' la prima volta che nei *Diarios* compare un riferimento esplicito al suicidio, per poi riaffacciarsi a intervalli costanti a partire dall'anno seguente: «Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional. No sé cómo saldré de todo esto, si llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo» (pp.163-64) e più avanti: «Anoche pensé qué medios usaré para suicidarme» (p.178). Il 1° gennaio 1961, Pizarnik inaugura il diario con la frase «Dentro de muy poco me suicidaré», e anche se metterà in atto il suo progetto più di dieci anni dopo, il suicidio si prospetta ormai come unica soluzione dinanzi a un'incontenibile, e impossibile, desiderio di vivere più intensamente, quasi che la vita non fosse all'altezza delle sue aspettative o delle aspirazioni della sua anima. L'idea del suicidio arriva ad assumere addirittura connotazioni sottilmente umoristiche nel cinico e lapidario appunto «El más grande misterio de mi vida es éste ¿por qué no me suicido? En vano alegar mi pereza, mi miedo, mi olvido (se olvida de suicidarse). Tal vez por eso siento, de noche, cada noche, que me he olvidado de hacer algo, sin darme bien cuenta de que. Cada noche me olvido de suicidarme» (p.196)⁷.

Mi pare che la parabola di Alejandra Pizarnik – divisa fra due pulsioni inscindibilmente intrecciate di vita e di morte, possa essere ben riassunta nella frase di un personaggio che compare in *Suicidi esemplari* di Enrique Vila-Matas: «...scoprii che la vita è irraggiungibile nella vita, che la vita sta molto al di sotto di se stessa e che l'unica pienezza possibile è la pienezza suicida»⁸. Ovvero, che il suicidio possa leggersi, come osserva James Hillman, non tanto come una mossa contro la vita, bensì come un andare incontro al bisogno imperioso di una vita più piena⁹. Piuttosto che un invecchiare perdendo con il contagocce l'esistenza - «me imagino a los cuarenta o cincuenta años – annota Pizarnik –, una mendiga loca, con manía depresiva»¹⁰ - meglio «la locura o la muerte»¹¹, la prima vista come un'anticamera della seconda o addirittura come un sinonimo. La frase «he meditado en la posibilidad de enloquecer» (p.110)¹², può significare

una premeditazione di morte: «Talvez esté enloqueciendo. Porque lo deseo, lo deseo tanto como la muerte. Cierro los ojos y sueño la locura. Un estar para siempre con los fantasmas amados, llámense paraíso, vientre materno o lo que el demonio quiera» (p.138).

E' questo anche uno dei motivi dell'avversione di Pizarnik per la psicoanalisi cui si era tuttavia sottoposta¹³. La sensazione – fondata – che il lavoro psicanalitico volesse sottrarla ai suoi «ensueños», facendola atterrare per radicare i piedi in una realtà che lei non riesce affatto, per sua natura, a trovare attraente: «nunca, hasta hoy- scrive nel luglio del 1962 – he sentido estos deseos superlativos de hallar la causa, la raíz, el origen de mis sufrimientos. ¿Y si me dejara en paz? Después de todo, yo podría transcurrir deliciosas veladas recordando sucesos fantasmales y pensando en cosas que no existen» (p.233). Tuttavia, il percorso fatto con la psicoanalisi non sembra essere reversibile. Pizarnik è ormai consapevole di come da bambina del “sì” sia divenuta adulta del “no” - «decir “no” en vez de “sí” me emociona» (p.266) - e ne attribuisce la responsabilità ai genitori e ai maestri che chiama “verdugos” con la loro “faena repugnante”: «Considero que mi infancia ultrajada es un hecho perfectamente serio» (p.288), annota. Secondo Julia Kristeva, che raccoglie le teorie psicoanalitiche classiche di Abraham, Freud e Klein «Il lamento contro di sé sarebbe un lamento contro un altro e la messa a morte di sé il tragico travestimento del massacro di un altro»¹⁴. O, più icasticamente con Pavese, «I suicidi sono omicidi timidi. Masochismo invece di sadismo»¹⁵.

Tuttavia, abbandonando le divagazioni psicoanalitiche e tornando a empiriche riflessioni sul tema del suicidio nei suoi scritti diaristici, è impossibile non imbattersi in ragionamenti che lo contemplano: la ricorrenza è quasi ossessiva. So che la scelta di questo argomento non vedrà d'accordo alcuni esegeti dell'opera di Pizarnik¹⁶. Tuttavia nel volerlo evitare al punto da mettere perfino in dubbio la volontarietà del gesto – dopo ben tre tentativi falliti documentati¹⁷ – mi pare di intravedere il pregiudizio di chi è soggetto all'idea del suicidio come tabù in una cultura il cui diritto lo ha giudicato come reato, la religione come peccato e la società come attentato alla sua sopravvivenza, invece che una libera scelta dell'individuo, una possibile soluzione al male di vivere¹⁸. Non a caso un modo per esorcizzarlo è stata, scrive Hillman, «la tendenza a mettere a tacere il fatto o a giustificarlo con la follia, quasi che il suicidio fosse l'aberrazione antisociale per eccellenza»¹⁹.

Eppure, per quanto l'associazione di follia e di morte sia ricorrente non solo nei *Diarios* ma anche nell'opera poetica di Pizarnik, è difficile trovare in altri scrittori pagine di lucidità altrettanto disarmante nei confronti dell'idea suicida. Non si potrebbe affatto sottoscrivere, nel suo caso, la frase di Albert Camus che ne *Il mito di Sisifo* afferma: «Raramente – ma tuttavia l'ipotesi non è esclusa – ci si uccide per riflessione. Ciò che scatena la crisi è quasi sempre l'incontrollabilità»²⁰, dal momento che proprio i *Diarios*, testimoniano come la poetessa abbia riflettuto per una decina d'anni almeno sull'eventualità di

suicidarsi, rientrando, semmai, nell'eccezione contemplata dallo scrittore francese. Lo stesso Hillman nella sua attenta disanima del fenomeno del suicidio, annota come siano rari nella Storia gli individui – e infatti ricorre ai casi leggendari di Socrate e di Seneca – capaci di comprendere con chiarezza la trama del proprio mito personale al punto da avvertire il momento della propria morte e di raccontarlo, e questo perché, sottolinea, siamo così poco in contatto con la morte che ci portiamo dentro, da sembrarci una «forza esterna, esogena, che colpisce dal di fuori»²¹. Ma non era Alejandra Pizarnik in un faccia a faccia costante con la propria morte? «¡¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!!»²², esclama citando il suo adorato César Vallejo: di sicuro per Pizarnik la morte non è stata mai pensata come un agente estraneo – «sólo la muerte da sentido a la vida. Esta verdad se ha encarnado en mí» (p.107), ragiona – ma una componente intrinseca al suo vivere, con cui faceva quotidianamente i conti, come dimostrano le pagine dei *Diarios*, prima ancora di quelle poetiche dove il termine e le metafore relative sono onnipresenti.

Per riuscire a considerare il suicidio in generale – e quello di Pizarnik in particolare – , senza alcun pregiudizio patologico o di altro genere, come qualcosa di “naturale”, una scelta aperta a ciascuna psiche umana, va pensato, come suggerisce Hillman, quale affermazione di una individualità, che a sua volta implica coraggio – non a caso sempre citato nei dibattiti sul suicidio –, poiché occorre coraggio per entrare nell'ignoto per propria autonoma scelta. «Per alcuni – scrive Hillman – il suicidio può essere un gesto inconsciamente filosofico, un tentativo di comprendere la morte congiungendosi con lei»²³. Di fatto potrebbe esprimere il bisogno imperioso di incontrare una realtà assoluta, una vita più piena proprio attraverso l'esperienza della morte, tanto è vero, come annota ancora Hillman, che «la filosofia ci rammenta che noi ci costruiamo di giorno in giorno in vista della morte» e dunque, per estensione, «ci uccidiamo quotidianamente sicché ogni morte è un suicidio»²⁴. Il *filosofare è imparare a morire* di Montaigne potrebbe tradursi per Pizarnik in *poetare è imparare a morire*: la scrittura assume per lei la valenza di una cura o di una salvezza temporanea, ma anche di un'esperienza cognitiva, l'unica, quantomeno, cui attribuisce la facoltà di comprendere se stessa, la propria vita e la propria morte, più di qualunque dialogo diretto con analisti o indiretto con altri autori²⁵. Dinanzi a esclamazioni come queste: «¡Oh, crear! ¡He de crear! Es lo único importante. Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra! ¡Crear!» (p.54), sembra incomprensibile l'approccio del suo medico P.R. che vorrebbe indurla a cessare di scrivere, cosa da lei giustamente rifiutata in modo categorico²⁶. Come ha scritto Kristeva «la depressione è il volto nascosto di Narciso, quello che lo trascinerà nella morte ma che egli ignora quando si ammira in un miraggio»²⁷. Per Pizarnik il miraggio è stato per molti anni, lo testimonia la sua vasta produzione poetica, l'innamoramento per la scrittura perché, «non si dà scrittura che non sia innamorata», così come «non v'è immaginazione che non sia, in modo aperto o latente, melancolica»²⁸.

È la cifra ossimorica che contrassegna tanta lirica contemporanea, e senz'altro quella di Pizarnik, che aspira a contenere nella parola l'incontenibile. Solo la poesia può dare alla scrittrice l'illusione, a tratti, di compensare, sublimandolo, l'insoddisfatto inseguimento di un qualcosa che la elude e la delude di continuo²⁹.

La brevità preponderante nei componimenti poetici di Pizarnik deriva in parte, come ha opportunamente segnalato César Aira, dalle premesse surrealiste da lei adottate (o dal «surrealismo innato» che riconosce in se stessa³⁰), e l'impossibilità di scrivere narrativa – pur essendo un suo grande desiderio, sempre frustrato, come testimoniano i *Diarios*³¹ – può a sua volta derivare da quel presente assoluto teorizzato dalla scrittura automatica, che pretende di cogliere il flusso libero dell'inconscio e che come tale esclude, anche solo teoricamente, di essere guardato al passato, costringendo il poeta a essere un perpetuo Orfeo, cui è proibito voltarsi indietro per vedere ciò che ha fatto³². Tuttavia, mi pare ancora più importante sottolineare come la coesistenza di tempi implicita nella prosa narrativa – il passato in cui sono accaduti i fatti e il presente in cui li si racconta – sembrano preclusi a Pizarnik per via di quella sua resistenza a maturare, di quell'infanzia irriducibile che ricorre nelle metafore del soggetto della sua poesia, e che è reiteratamente espressa in quel momento emblematico di annullamento del tempo rappresentato dalle immagini dell'alba e dell'insonnia. «Lo que yo necesito decir – conclude Pizarnik nel rinunciare, definitivamente al progetto narrativo – carece de duración» (p.480)³³. In sostanza, anche la riduzione a un presente inviolabile, che è a detta di Aira «una de las sobredeterminaciones de la brevedad de los poemas de A.P.»³⁴, è anche, alla luce della sua parabola esistenziale, riflesso e preannuncio di un percorso che si fermerà volontariamente molto prima della soglia della vecchiaia.

Secondo Aira, inoltre, la scelta di un catalogo lessico e tematico ristretto, l'esercizio combinatorio di uno “stock” per così dire limitato di immagini, cifra di un minimalismo e di un'austerità rivelatesi inflessibili lungo tutta la sua produzione poetica, è in sé un modo economico, per quanto scomodo, di anticipare la propria morte, di incorporarla nella propria opera decretandone al contempo la fine³⁵. Si prendano a esempio le «palabras del sueño de la infancia de la muerte» di quella straordinaria poesia che è “En esta noche en este mundo”, pubblicata un anno prima della morte³⁶. Un solo verso sembra condensare la parabola esistenziale di Pizarnik: da un lato la vita, concessa grazie alla parola poetica e ai sogni, dall'altro la morte come unico interlocutore e orizzonte, visti gli eterni impossibili: il protrarsi dell'infanzia, l'incapacità di trascorrere insieme al tempo, altrimenti espressi pochi mesi prima del suicidio nel brano “Recuerdos de la pequeña casa del canto”: «Y otra vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mi único horizonte (...) Murieron ya los sueños sagrados de la infancia»³⁷. Se la depressione circoscrive lo sguardo e lo concentra sulle cose essenziali – come testimoniano i temi che ritornano ossessivamente anche nei suoi *Diarios* –, il suicidio, in quanto negazione definitiva dell'esistenza in nome dell'essenza, ne sembra il naturale corollario³⁸.

In sostanza, ancora una volta non sembra aver ragione Albert Camus che mette in relazione l'impulso suicida con la scoperta dell'assurdo della vita³⁹. Pizarnik non pare essere abitata dal sentimento dell'assurdo, quanto dall'inquietudine che le deriva dai propri impossibili, da un'inadeguatezza che imputa semmai più a se stessa che alla vita: «eres muy capaz de suicidarte, no por lo que eres sino por lo que no eres», ragiona, impietosa, verso se stessa, come faceva di continuo (p.256)⁴⁰, soprattutto incolpando la propria innata resistenza a maturare: «Y he sabido que mi esfuerzo por vivir como adulta, ganarme la vida, pensar, amar, es una imposibilidad de imposibilidades» (p.206).

Un po' come l'ammirato Mishima, che pur con motivazioni diverse aveva organizzato la propria uscita di scena con grande lucidità e freddezza, lasciando un biglietto in cui era scritto «La vita umana è breve, ma io vorrei vivere per sempre», l'epitaffio di Alejandra Pizarnik potrebbe essere l'incipit di "Texto de sombra": «Quiero existir más allá de mí misma»⁴¹, oppure quest'altro appunto di diario del 1955: «Aún sopla en mí la optimista esperanza de hallar el puente entre los límites y el infinito»⁴². In questo amore platonico, mai corrisposto, per la vita, sembra fondarsi il suo istinto di morte, se è vero che «porre fine a se stessi significa arrivare al termine di sé, trovare la fine o il limite di ciò che si è, per arrivare a ciò che non si è ancora...»⁴³. In sostanza è come se la morte rappresentasse non un terminare ma un superarsi, un vivere senza limiti, quello che per altri è, banalmente, l'immortalità. Del resto, sia in vita, sia in morte è stata la sua opera poetica a concederglielo, come già intuiva concludendo il diario 1957: «¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despenarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco» (p.95).

Mai riflessione fu più vera per sé, di quella che la poetessa fa considerando la sofferenza di Baudelaire, il suicidio di Nerval, il precoce silenzio di Rimbaud, la vita e l'opera di Artaud: «Estos poetas – scrive in un articolo pubblicato sulla rivista "Sur" nel 1965 – tienen en común el haber anulado – o querido anular – la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida», sebbene questo, come affermava Hölderlin, sia un gioco pericoloso⁴⁴. Un anno prima di suicidarsi, Pizarnik esprime in parole magistrali questo desiderio di fusione fra vita e poesia intuito come a lei precluso: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir»⁴⁵.

«Sé de una manera visionaria, que moriré de poesía – scrive dieci anni prima della morte –. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro» (p.260). La cosa certa è che il suo gesto suicida, che lo si voglia o no mettere in relazione con la sua poesia, è a sua volta, in qualche misura, un gesto poetico che risponde al desiderio di esprimersi in un'arte «que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso, como la muerte» (p.145).

NOTE

1 «La vita è un fluire di energia – scrive Jung –. Ma ogni processo energetico è irreversibile per principio e quindi diretto in modo univoco verso una meta: e tale meta è uno stato di riposo (...) Nella seconda metà dell'esistenza rimane vivo solo chi, con la vita, vuole morire. Perché ciò che accade nell'ora segreta del mezzogiorno della vita è l'inversione della parabola, è la nascita della morte», Carl G. Jung, *Anima e morte. Sul rinascere*, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p.23. Secondo Jung il sottrarsi al riconoscimento della legge naturale per cui la curva della vita è finalizzata al raggiungimento della sua fine, è un segno di nevrosi piuttosto diffuso. Il gesto suicida compiuto da giovani, aggiungo io, ne è la manifestazione estrema.

2 Innumerevoli i brani dei *Diarios* di Pizarnik in cui la sua personalità mostra evidenti analogie con il depresso narcisistico descritto da Julia Kristeva (cf. 1988, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano: Feltrinelli) e sono continui i riferimenti espliciti alla propria depressione: «Llegó la angustia. No se puede hacer nada sino dejar que el cuchillo se hunda cada vez más, y que una mano invisible me impida respirar. No hay defensa posible. Todo pierde su nombre, todo se viste de miedo. Aun el pensar en la poesía como posible salvadora me parece falso, neurótico» (p.121); «Estoy muy angustiada: lo inconciente me domina (...) Me siento vieja, fea, enferma (...) Me arrastra el sueño, la impotencia. Quiero dormir para siempre» (p.130); «He dejado el psicoanálisis. No sé por cuánto tiempo. Estoy muy mal. No sé si neurótica, no me importa. Solo siento un abandono absoluto. Una soledad absoluta» (p.137); «Huyo de lo esencial. Estoy enferma. Desintegrada. Agotada. Casi loca o, tal vez, completamente» (p.149); «Si gozo en el sufrimiento (...) no es posible entonces que haga todo lo posible e imposible por salir de mi depresión. Hace años que estoy protestando y quejándome por mis angustias, en diarios, en poemas, en conversaciones con amigos y enemigos, en el psicoanálisis» (p.180); «Esta escisión de mi ser me aterroriza. Es constante» (p.181); «Apenas busco ya me abandono en mi urgente, inmediato, anónimo y vengativo deseo de morir. Lo que tú deseas no tiene nombre. Lo que tú deseas es dormir. Depresión melancólica sin duda», (p.229). Tutte le citazioni dai *Diarios* rimandano all'edizione a cura di Ana Becciu, (2003), Barcelona: Lumen.

3 E' Pizarnik stessa a illustrare la valenza terapeutica del suo "ufficio": «Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos». Intervista concessa a Martha Isabel Moia, in Alejandra Pizarnik (2001), *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, p. 312.

4 Riguardo a Cesare Pavese e ad Antonin Artaud, Pizarnik fa commenti analoghi. Pavese: «Comencé a leer el diario de Cesare Pavese (...) casi todo lo que ha escrito me parece pensado por mí (...) Me desilusiona un poco tanta semejanza y, al mismo tiempo, me siento salvada» (p.153); «He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento» (p.147); e ancora: «si hay alguien que puede estar en condición de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate

con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío?» (p.159).

5 Come ci racconta la curatrice del volume, Ana Becciu, alla vigilia del suo suicidio, il pomeriggio del 24 settembre 1972, Pizarnik le esprime esplicitamente il desiderio che una selezione delle pagine dei suoi *Diarios* fossero in seguito pubblicate come “diario de escritora”, e quindi considerate parte integrante della sua opera. Sull’importanza di questa attività di scrittura, parallela a quella poetica, la poetessa non ha alcun dubbio: «¿Cómo podría vivir sin este cuadernillo? - esclama ribellandosi alla madre che non vorrebbe vederla scrivere tanto - ¡Imposible imaginarlo!». (p.37)

6 «El miedo a desear y su contrario: el deseo absoluto imposible de satisfacer en este mundo» (p.175); «...mi eros y mi thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfin de renacimientos» (p.258); «El error está en querer sentir una dicha extrema o un total abatimiento. Los estados neutros de mi vigilia sobria – hechos de una leve angustia y una sorda ansiedad – me son insostenibles» (p.262); «Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (p.394). Nell’ultima pagina dei *Diarios*, datata 4 dicembre 1971, ormai convinta della fine prossima, Pizarnik lamenta proprio la mancanza della scrittura e del sesso, ovvero di quelli che chiama i suoi «pilares de la sabiduría» (p.503), speculari a «la locura y la muerte».

7 Scrive l’anno dopo: «Que no se nos ocurra, tampoco, suicidarnos, no quiere decir que no lo haremos alguna vez sino que la decisión del suicidio ya fue tomada y anotada y firmada...» (p.246). E ancora: «De todos modos el horizonte es siempre mi suicidio. Cada año prolongo más la fecha. Hoy la prolongué muchísimo: me mataré cuando tenga treinta años» (p.314); «Nunca he visto un ejemplo más palpable, más evidente, de alguien que tiene que suicidarse cuanto antes», (p.384). E così via. Nell’opera poetica di Pizarnik, invece, la parola suicidio e il verbo suicidarsi ricorrono soltanto cinque volte e precisamente nelle poesie: “Algo” in *La última inocencia* (1956), “El despertar”, in *Las aventuras perdidas* (1958), “Los naufragos detrás de las sombras” in *Otros poemas* (1959), “Hija del viento” e “Entrar entrando dentro de una música al suicidio al nacimiento” negli inediti intitolati *Textos de sombra*

8 Enrique Vila-Matas (2004), *Suicidi esemplari*, Roma: Nottetempo, p.31

9 Cfr. James Hillman (2010), *Il suicidio e l’anima*, Milano: Adelphi.

10 Numerosi i brani dei *Diarios* in cui Pizarnik riflette sulla propria vecchiaia «Y dentro de cuarenta años, si vivo – es un decir, pero espero no estar en esa “farsa imbécil – , si vivo, repito, escribiré con mano temblorosa: “Son las 12 de la noche en mi angusta vejez solitaria» (p.243). Ne scrive – significativamente alla luce del suo suicidio – con una certa incredulità, come se fosse qualcosa di puramente immaginario, soprattutto perché sente in se stessa un’immaturità che non potrebbe rispecchiarsi nella decadenza del corpo: «Además me molesta mi carencia de edad visible: a veces me dan catorce años y a veces diez años más que la edad que tengo, lo que me angustia mucho no por miedo a la vejez ni a la muerte (que llamo a gritos) sino porque sé que necesito de un cuerpo adolescente para que mi mentalidad infantil no sienta la penosa impresión de ser una niña perdida dentro de un cuerpo maduro y afligido por el tiempo», (p.266).

11 La “locura” e la “muerte” ricorrono associate non solo nella sua poesia, ma anche nei *Diarios*: «Ojalá enloquezca o muera pronto» (p.83); «Se acercan la locura o la muerte o ambas que es lo mismo» (p.85); «Siento que me acerco al final. No sé si vedrán la locura o la muerte» (p.188). E così via.

12 Vale la pena riportare la citazione completa: «He meditado en la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más. De cualquier modo, me es indiferente enloquecer o no, morirme o no. El mundo es horrible, y mi vida no tiene, por ahora, ningún sentido (No obstante creo que nadie ama la vida más que yo. Sólo que entre mis sueños y mi acción pasa un puente insalvable. He aquí que yo deba desangrarme como un animal enfermo, detrás de la vida)», (p.110).

13 «¡Madre y el psicoanálisis! ¡Maldito! ¡Todo me llega fuera de hora! Estoy segura que dentro de diez años – scrive nel 1955 –, mi madre va a querer que me psicoanalice siete veces por semana. Pero ¡creo que ya voy a estar muerta!» (p.39). «Tengo que dejar el psicoanálisis – scrive nel 1958 -. Tengo que reconocer, de una vez por todas, que en mí no hay que curar. Y que mi angustia, y mi delirio, no tienen relación con esta terapéutica, sino con algo más profundo y más universal» (p.132); «...días en que tengo una conciencia absoluta de mi imposibilidad de vivir. No puedo psicoanalizarme. No hay qué analizar. Simplemente me niego – alguien en mí se niega – a vivir» (p.179). La ribellione contro l’analisi e l’autoanalisi è ricorrente: «He pensado en la locura. He llorado rogando el cielo que me permita enloquecer. No salir nunca de mis ensueños. Ésta es mi imagen del paraíso», (p.138)

14 Julia Kristeva, op.cit, p.17.

15 Cesare Pavese (2000), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino: Einaudi, p.399.

16 Mi riferisco in particolare a Claudio Cinti, curatore dell’unica antologia italiana dell’opera poetica della scrittrice argentina (2004, *La figlia dell’insonnia*, Milano: Crocetti) il quale insinua che Pizarnik non si sia data deliberatamente la morte e parla di circostanze oscure – senza però motivare tali affermazioni là dove è invece accertato che la poetessa muore per aver ingerito 50 pastiglie di Seconal nella notte fra il 24 e il 25 settembre 1972. Nelle sue pagine introduttive, inoltre, Cinti si scaglia con sospetta veemenza contro coloro – gli autorevoli critici Guillermo Sucre e Frank Graziano e lo scrittore César Aira – che secondo lui leggono l’opera della poetessa argentina attraverso la lente deformante del suicidio. Il pregiudizio e l’atteggiamento morboso che Cinti imputa a costoro potrebbe tranquillamente rovesciarsi attribuendolo a coloro che, invece, non riescono a interpretare tale gesto come il frutto di una libera scelta, rimanendo soggetti al tabù sociale che tende a rimuoverlo. Cfr. ivi, pp.161-166.

17 Si vedano le annotazioni diaristiche del 9 ottobre: «Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas» (p.502) , e del 27 novembre 1971: «El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua» (p.503).

18 Cfr. James Hillman, op. cit. p.32

19 Ibid.

20 Albert Camus (1997), *Il mito di Sisifo*, Milano: Bompiani, Milano, p.9.

21 James Hillman, op.cit., p.84

22 Alejandra Pizarnik, *Diarios*, cit., p.24

23 James Hillman, op.cit., p.101

24 Ivi, p.99

25 «No es que niegue mi depresión interna. ¡ No! Escribir y escribir. Siento un placer casi morboso al escribir estas sensaciones. Por nada del mundo quisiera estar en otra parte ni en otro ser» (p.29). La poetessa sostituisce di fatto la domanda filosofica per eccellenza con la ricerca e la percezione di sé che esprime, di fatto, attraverso la scrittura «No me importa verificar algo tan vulgar como la existencia de Dios, pues me basta con sentir mi ser» (p.31)

26 Dal momento che il dottor P.R. «no cree en la poesía ni, mucho menos, en que sea necesaria» (p.427), come annota Pizarnik, lei decide con spirito di rivalsa di «escribir día y noche. Contra él y contra el mundo y todo lo que me es hostil y espera o exige mi suicidio» (p.426). Pizarnik è profondamente consapevole di quanto la scrittura sia un antidoto, ancorché provvisorio, al suo impulso di morte. «Si puedo trabajar todos los días no necesito del psicoanálisis. No es cierto. Pero cuando me analizaba no hacía nada. ¿Hacer qué? No sé pero contra mi perpetua sensación de inutilidad no veo otra solución que el trabajo. De todos modos quisiera acabar mi vida lo antes posible» (p.372).

27 Julia Kristeva, op.cit, p.13

28 Ibid.

29 «Il depresso – annota Kristeva – ha l'impressione di essere diseredato di un supremo bene innominabile, di qualcosa di irraggiungibile, che solo una divorazione forse potrebbe raffigurare, solo un'invocazione potrebbe indicare, ma nessuna parola riuscirebbe a significare (...) Sentendosi diseredato della sua Cosa, il depresso fugge all'inseguimento di avventure e amori sempre deludenti, oppure si rinchiude, inconsolabile e afasico, in un a tu per tu con la Cosa innominabile (...) La sublimazione fa un tentativo in questo senso: attraverso melodie, ritmi, polivalenze semantiche, la forma detta poetica, che decompone e ricostruisce i segni, è il solo "contenente" che sembri assicurare una presa incerta ma adeguata sulla Cosa»», ivi, pp.19-20.

30 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, cit., p.313.

31 Sul progetto narrativo che diviene un tema ricorrente nei *Diarios*, al punto che le stesure di questi e del romanzo che la poetessa mai riuscì a scrivere sono strettamente vincolate, si veda l'esautivo saggio di Federica Rocco (2006), *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia: Mazzanti Editori.

32 Cf. César Aira (1998), *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Annota Aira a proposito dell'impossibilità di scrivere narrativa: «Como muchos poetas, ella encontraba imposible emprender la escritura de una novela, porque ésta necesita enlaces, información, momentos poéticamente inertes. En A.P. todo iba en dirección a

un máximo de densidad poética, es decir en la dirección opuesta a la novela», ivi, p.82.

33 E' nell'agosto del 1970 che Pizarnik sembra rassegnarsi definitivamente a non scrivere l'agognato libro: «Para escribir cuentos y novelas es preciso *planear*, hacer proyectos (pocos o muchos, no importa) hay que planificar, ordenar en capítulos, saber de antemano qué se va a decir (...) un libro, como una casa, implica una verdadera planificación y además laboriosidad y paciencia. Por una parte, no creo estar en condiciones de contruir un libro; por la otra me siento cada día más vieja y siento que a cada momento se hace “tarde” la posibilidad de ese libro», (p.480).

34 Cfr. ivi, p.21

35 «Pues bien – annota Aira – un autor que se impone restricciones léxicas o temáticas se está adelantando a su propia muerte, al cierre de su obra. Es un modo económico, aunque incómodo, de incorporar la muerte a su obra», ivi., p.39.

36 Alejandra Pizarnik (2003), *Poesía completa*, Barcelona: Lumen, pp.398-400

37 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, cit. p.435. Si vedano anche i brani “Devoción”, che è un dialogo fra «la muerte y la niña» e gli “Ejercicios sobre tema de infancia y de muerte”, rispettivamente a p. 30 e p. 67 in Alejandra Pizarnik (2001), *Prosa completa*, Barcelona: Lumen.

38 Cfr. James Hillman, op. cit., p.112.

39 «L'argomento del presente saggio – puntualizza Camus inaugurando il *Mito di Sisifo* – è appunto il rapporto fra l'assurdo e il suicidio, la misura esatta nella quale il suicidio sia una soluzione dell'assurdo, op.cit. p. 10.

40 Frasi come queste ricorrono nei *Diarios*: «Angustiarne y querer morir, porque quisiera ser todo y sólo soy nada», (p.122); «Y me doy asco, y me desprecio y me repugno (...) porque no soy más que una infeliz neurótica con ambiciones y proyectos que jamás se cumplirán» (p.158); «Y yo siempre tan al borde de abismo (...) sintiendo con todas mis fuerzas que no puedo vivir, que estoy tensa y desecha, un despojo humano, una depresiva ni siquiera maníaca pero inapta para todo» (p.267);

41 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, cit., p.409. Nei *Diarios*, la poetessa, dichiaratamente agnostica, riprende significativamente, adattandola, una frase del Vangelo: «Y escuché una voz que dijo así: “Aquel que quiera salvar su vida la perderá, pero el que quiera darla, la volverá, en verdad, viva», cit., p.117.

42 Ivi, p.45

43 James Hillman, op.cit., p109.

44 Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, cit., p.269

45 La poetessa termina un'intervista concessa a Martha Isabel Moia rispondendo a la domanda già formulata da Octavio Paz in *El arco y la lira* –«¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? – rimandando ai versi finali di “El deseo de la palabra” (El infierno musical, 1971), ivi., p.315.

BIBLIOGRAFIA

- Aira, César (1998), *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Camus, Albert (1997), *Il mito di Sisifo*, Milano: Bompiani
- Kristeva, Julia (1988), *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano: Feltrinelli
- Carl G. Jung (1978), *Anima e morte. Sul rinascere*, Torino: Bollati Boringhieri,
- Hillman, James (2010), *Il suicidio e l'anima*, Milano: Adelphi
- Cesare Pavese (2000), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino: Einaudi
- Pizarnik, Alejandra (2001), *Poesía completa*, Barcelona: Lumen
- Pizarnik Alejandra (2002), *Prosa completa*, Barcelona: Lumen
- Pizarnik, Alejandra (2003), *Diarios*, Barcelona: Lumen
- Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia: Mazzanti Editori
- Vila-Matas, Enrique (2004), *Suicidi esemplari*, Roma: Nottetempo

CÉSAR BRUTO Y NORBERTO LUIS ROMERO: PACTOS HUMORÍSTICOS EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS SIGLOS XX-XXI

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

1. El humor es una especie endémica: al trasplantarlo de una latitud a otra, o de una época a otra, su densidad semántica y su efecto en el lector se ven afectados irremediabilmente. Como se sabe, autor y lector deben poder acceder a las mismas referencias extra-textuales, contextuales e intertextuales para que el fenómeno humorístico pueda realizarse, sobre todo cuando este se presenta bajo la forma de parodia o pastiche, o sea, de una representación en segundo grado, en términos de Genette [1982 (1989)], lograda a través de la reproducción y deformación de los lenguajes y de los discursos. Esto es evidente en los textos de César Bruto, alias de Carlos Warnes (1905-1984)¹ reunidos en *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946), *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), *Los grandes inbento deste mundo* (1952), *El secretario epistolarico* (1955), *Brutas biografías de bolsillo* (1972), *Consejos para futuros gobernanteS* (1982), y en los de Norberto Luis Romero, escritor nativo de Córdoba (Argentina) y residente en España, autor de una rica producción narrativa que comprende microficciones, cuentos y novelas;² entre ellas *Emma Roulotte, es usted* (2009). Ambos humoristas se sirven de un inmenso catálogo de resonancias y significados estratificados en la lengua y en la enciclopedia del lector, cuyo desciframiento (y, consecuentemente, la adhesión a los valores por ellos vehiculados a través de la distancia irónica) resulta ser un requisito indispensable para que el lector participe en el juego humorístico.

Hasta ahora no he hecho ninguna distinción entre humor, parodia, intertextualidad e ironía—nociones cercanas pero caracterizadas por funciones diferentes y activas en niveles distintos del discurso humorístico, como la crítica ha subrayado abundantemente.³ Aquí me limito, por razones de espacio, a señalar en pocas palabras las afinidades entre parodia, ironía y humor. El humor no

puede ser identificado con ninguna figura retórica en particular, sino que debe entenderse como una lengua, un código organizado según su propia lógica—muy parecida a la del sueño—denominada por el estudioso italiano Giovanni Bottirolí “confusiva”: el *aut-aut* de la lógica aristotélica está reemplazado por el *et-et*, como en la condensación onírica, por ejemplo, o en las metáforas (2006: 217-218).⁴ Dentro del humor, el discurso irónico y el discurso paródico ocupan un lugar de honor en cuanto ambos se basan, como el humor mismo, en el doble sentido, la polisemia, la separación entre enunciado y enunciación, significado y significante.⁵

2. Lo que venimos señalando explica por qué el proceso humorístico siempre debe producirse dentro de un territorio compartido por una comunidad, en este caso de lectores. Con la expresión “territorio compartido” me refiero al patrimonio cultural y al conjunto de saberes y experiencias que construyen la especial alianza entre el emisor del mensaje humorístico y su destinatario, el tercero indispensable en la producción del chiste, como subraya A.B. Flores (2006: 66) en su lectura del ensayo de Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905).

Esta alianza está en la base de lo que, de ahora en adelante, llamaré “pacto humorístico.” Propongo utilizar esta expresión para designar la solidaridad única entre autor y lector, en otras palabras lo que permite a autor y lector situarse en el mismo tiempo y en la misma socialidad, adoptando un idéntico punto de vista. Esto posibilita no sólo la activación de los procesos inferenciales y por tanto la descodificación de las implicaciones presentes en el mensaje humorístico, esenciales para que el humor se manifieste, sino también la posibilidad de coincidir en los valores puestos en juego por la risa.

El concepto de “pacto humorístico” permite también comprender por qué las realidades locales (personajes políticos, tipologías sociales, sociolectos, etc.) caen frecuentemente bajo la lente del humorista. Este las propone como objeto de reflexión y las convierte, gracias al carácter eminentemente social propio de la risa (ya evidenciado por Henri Bergson en su ensayo “La risa” ([1900] 1973) en instrumentos para la consolidación del sentido de pertenencia a una comunidad, ya sea de clase, cultura o nación. Eso también aclara por qué las formas de humor se ven afectadas por los cambios de espacio y tiempo: este es el caso de los textos de César Bruto.

3. El personaje del redactor analfabeto creado por Warnes retoma tic, clichés y deformaciones lingüísticas de tipos sociales bien reconocibles y arraigados en la realidad argentina, pero al mismo tiempo inventa su propia lengua a partir del juego con el habla de las clases populares:

Jues de turno criminal

Si yo fuera jueS agarraba y enpesaba por soltar a todos los presos de la cárSeL,

primero porque ya mucha jente está arrepentida y no lo vaser más, y segundo porque cuando yo enpesara a condenar a los questán sueltos me faltaría lugar enseguida a donde meterlos (César Bruto, [1947] 1996: 107)

La segmentación incorrecta de vocablos, artículos, verbos, reproducidos así como se los perciben en la cadena fónica (*de aquí enadelante se vadejar de ...*), la abundancia de vulgarismos fonéticos, morfosintácticos y léxicos, así como la acumulación de todas las frases hechas, hacen de la lengua el territorio privilegiado de lo cómico. Sin embargo, gracias a los excesos de la caricaturización y a la redundancia, los tipos sociales evocados mediante el lenguaje se desrealizan y el humor pierde toda connotación satírica. Nos encontramos, más bien, frente al humor del absurdo que se sirve de la realidad para después deshacerla en la proliferación de invenciones lingüísticas y discursivas, como bien ha subrayado Roberto Ferro (1996: 235-244).

El “error,” tanto en el lenguaje como en las argumentaciones, se convierte aquí en el principal recurso humorístico, iluminando puntos de vista inesperados. Se va así perfilando un mundo al revés—cercano al de la tradición del carnaval según Bajtín—, donde la lógica corriente se ve constantemente cuestionada y con ella todo orden y valor convencional:

Preso para toda la vida

Si yo tengo la suerte algún día de ir preso, no digo mucho, pero aunque sea por 20 años, me daba el gusto de darme una vida de bacán pansa arriba y sin preocuparme por la carestía de los productos de primera necesidad, del voto femenino de la muger, ni de importarme que sea quien sea el que estea arriba del gobiernO, porque total, estea quien estea, en la presión a mí nada me podía haser. [...] Fingensen ustedede que la cosa es macanuda y a ver si seaviban de una vez todos: los questán libre en la calie tienen el peligro de que los maten los auto, los coletibo, losónibú y los carro; le sacuden arriba de la salfonbras y le tiran el agua de las maseta; no lo dejan pisar arriba del séspe, no lo dejan escupir arriba del suelo, no lo dejan desir piropos a las muger [...] El día en que todo el mundo seavibe y estea preso, la jente será duenia de vivir con anplia libertá. (César Bruto, [1947] 1996: 85)

Se trata de un mundo dominado por el paralogismo, donde la *doxa* cede su lugar a la *para-doxa*: asistimos a la inversión de toda jerarquía axiológica. La lógica de interpretación de lo real refleja la naturaleza no sólo de “bruto,” sino también de “vivo,” como anuncia el título de uno de los volúmenes citados: *El pensamiento vivo de César Bruto*.

El pacto humorístico antes mencionado se demuestra indispensable para acceder a los contenidos “locales” de los textos, tanto por lo que concierne a los referentes como en lo relativo al lenguaje y a sus ecos intertextuales. Mi experiencia personal confirma que para un hablante no argentino es muy difícil captar los matices irónicos de ciertos sociolectos, así como reconocer

las citas intertextuales o interdiscursivas que constituyen el *humus* del humor de Warnes/Bruto. La dimensión histórico-política también entra en los textos de César Bruto a través de las referencias a los problemas de actualidad, como en la dedicatoria que abre *Consejos para futuros gobernanteS*:

DEDICATORIA DE FACTO

Quiero dedicar este libro a los 21 presidenteS que tuvimos en menos de 40 años, por orden de aparición:

<i>Rawson</i>	<i>Guido</i>	<i>Perón</i>
<i>Ramírez</i>	<i>Illia</i>	<i>Isabel</i>
<i>Farrell</i>	<i>Onganía</i>	<i>Luder</i>
<i>Perón</i>	<i>Levingston</i>	<i>Videla</i>
<i>Lonardi</i>	<i>Lanusse</i>	<i>Viola</i>
<i>Aramburu</i>	<i>Campora</i>	<i>Galtieri</i>
<i>Frondizi</i>	<i>Lastiri</i>	<i>Bignone</i>

O sea que, desde el 43 al 82 nos gobernaron (¡bah, es un decir!) 14 jeneraleS, y eso merese todo nuestro agradecimiento: porque cuando a nosotros los siviles nos toca haser el servició militaR, sienpre nos quejamos; ¡y en cambio los militareS nos capases de cualquier cosa por haser el servició sivil! (César Bruto, 1982: 7)

A partir del título, que alude con el eufemismo “de facto” a los gobiernos militares que se instalaron en el poder gracias a los golpes de estado, el texto declara su intención irónica y, gracias a la mirada desacralizante, exhibe toda la fuerza demoledora de la risa. El uso del discurso de las carteleras de cine y teatro en la presentación de los presidentes (“por orden de aparición”) refuerza la ironía, mientras el chiste del final, basado en la inversión, expresa disfrazándola con el humor la opinión del autor sobre la situación política del país, creando una proximidad muy especial con el lector.

El lenguaje se convierte en un lugar para el humor, donde pueden converger lectores de varias clases sociales y varios niveles culturales. El texto resultará más o menos eficaz según el repertorio lingüístico y cultural de cada individuo, según la capacidad de cada uno de reconocer las infracciones operadas por el autor en el nivel ortográfico, gramatical, sintáctico y lógico, y su éxito dependerá de la mayor o menor identificación con el grupo social parodiado por Warnes—en otras palabras, de la naturaleza del pacto humorístico que se establecerá entre autor y lector.

5. En Norberto Luis Romero, el título mismo de la novela, *Emma Roulotte, es usted* (2009), declara que el pacto humorístico se afianza en un territorio diferente del que vimos en César Bruto: la Emma aludida es por supuesto Emma Bovary, la protagonista de la celebre novela de Gustave Flaubert, y las que se parodian son las palabras del autor francés: “Madame Bovary, c’est moi.”

Aquí el humor se dirige hacia un “objeto” (el sistema literario y las reglas de producción del mercado editorial) accesible a un público universal; sin embargo el pacto humorístico se estrecha entre el autor y una “audiencia” selecta: los lectores cultos y literatos.

La acumulación paródico-humorística toma como modelo el lenguaje literario, el horizonte de expectativa creado por los distintos géneros y las fórmulas estereotipadas de la literatura, involucrando en la dimensión metaliteraria tanto el discurso como la estructura de la novela. El lector, por supuesto, no tarda en darse cuenta de que se trata de una metanovela en clave cómica, constituida por una serie vertiginosa de narraciones encajadas una dentro de la otra, según la tradición de *Las Mil y unas noches*: un cuento encierra otro cuento que encierra otro cuento, tanto que por momentos se vuelve difícil determinar en qué nivel de narración nos encontramos.

La estrategia que permite la proliferación de los relatos es la peregrinación de un cuento a otro de la joven Emma, personaje consciente de su naturaleza de ente de ficción. Destinada por el Autor a papeles secundarios, Emma está en busca de un cuento donde conquistar un rol como protagonista, y en el final se convertirá en la autora de la novela que estamos leyendo. Por eso la mujer conoce los planes de su Autor y por lo tanto puede prever el desenlace de la novela:

Buenas noches, soy Emma.

Él le sonríe. Ella advierte su desconcierto y se apresura a aclararle:

- Me envía el autor.

Se tranquiliza, pero reflexiona y le pregunta:

- ¿Un hombre ojoso, con deportivo rojo? Dijo que buscaba a una tal Emma-

- No será a mí, contesta ella, decidida.

-En ese caso... encantado de conocerla. Soy... – y se calla, vacila, porque desconoce su propio nombre.

- Carlos- le dice ella. Y le tiende una mano diminuta. Carlos se sorprende y a la vez se siente reconfortado cuando conoce su propio nombre, tiene por fin una identidad y deja de ser sencillamente “el muchacho.” (Romero, 2009: 14)⁶

En un juego de espejos, la expresión “el muchacho” retoma el incipit de la novela misma:

El muchacho descende de un coche de línea en medio de un páramo. Está solo, con su maleta, a la orilla del camino de tierra. El ronquido del motor se aleja a sus espaldas y el corazón se le encoge en un puño ante tanta desolación. (9)

El lector informado habrá reconocido en el muchacho Carlos a Charles Bovary, el marido de la protagonista de la novela evocada en título, *Madame Bovary*.

En otros episodios nos encontramos ante personajes de ficción en el acto de idear la novela en la que aparecen como personajes, como en el capítulo

“Una caja enigmática,” en el que las hermanas Carlota y Emilia (de más está decirlo, duplicación paródica de las hermanas Brönte) así se interrogan mientras esperan la inspiración:

“Y si escribiéramos algo absurdo? Algo kafkiano, referente a un hombre que se pierde en un pueblo, por ejemplo, y que tiene que buscar a una persona que no existe y encontrarle una caja.” (24)

Además que a la multiplicación de los relatos en los relatos, asistimos a la fluctuación de un género a otro—pasamos rápidamente de un cuento de ciencia ficción (“Crónicas gammapurpurenses,” eco de la novela de Ray Bradbury) a las atmósferas del *dirty realism* (“El jodido escritor fracasado”), al cuento de hadas reconstruido según las funciones destacadas por Propp en su *Morfología del cuento*: todo esto provoca la explosión de la novela y somete el quehacer literario a una crítica rigurosa por medio de lo ridículo.

Más allá de la desacralización obrada por la parodia humorística y de la libre manipulación del material literario, resultan claros los que son los elementos teóricos de reflexión. En más de una ocasión es posible reconocer una verdadera teoría del cuento, cuyos puntos principales se exponen bajo el disfraz humorístico. Los defectos de la mala escritura están cuidadosamente enumerados en el prospecto del CUENTOVAK 10 mg, un medicamento utilizado para curar la falta de inspiración, al que recurren las hermanas Carlota y Emilia:

DOSIFICACIÓN Y MODO DE EMPLEO: Se recomienda no hacer uso excesivo de CUENTOVAK 10: una sobredosis podría originar cuentos demasiado extensos sin que la acción lo requiera. Las digresiones son siempre aburridas y no contribuyen a una marcada mejoría, y en cambio distraen de la acción fundamental. (27)

La superposición de discursos diferentes—en este caso el farmacéutico y el teórico—origina la colisión humorística. En otro punto, se recurre a la perspectiva extrañada (el presente observado desde un lejano futuro: en el capítulo “Crónicas gammapurpurenses,” el año 5789 de la “Era Espacial en Gamma Purpúrea”), para dedicarse a otro de los contenidos “serios” de la obra: la crítica al sistema editorial. A los escritores se los llama “monstruos” y así habla uno de ellos:

- [...] Nosotros no éramos monstruos. En un principio fuimos seres humanos normales y vivíamos en el planeta tierra, igual que ustedes, pero caímos en mano de algunos traductores... de ciertos editores... algunos críticos desaprensivos, agentes literarios ambiciosos... y quedamos así, deformados por las erratas, el marketing, las fusiones editoriales... y también por las traducciones sucesivas. (49)

El lector que no se sienta implicado en las preocupaciones de este hablante (la actividad literaria vs el sistema editorial) se coloca fuera del pacto humorístico, ya que este requiere no solo que lector y autor posean las mismas competencias, sino también que compartan, como hemos visto, el mismo punto de observación del mundo y los mismos valores. Por supuesto, compartir una enciclopedia semejante se vuelve indispensable para reconocer las imprevisibles y variadas citas diseminadas en el texto (versos de tango canción, estrofas de sonetos de Darío, microcuentos como *El Dinosaurio* de Augusto Monterroso). Asimismo, permite identificar el modelo de las deformaciones paródicas que forman parte de este pastiche, cuya captación es imprescindible para el detonante humorístico. En ausencia de estos requisitos, el humor constitutivo del texto permanecería mudo.

6. Espero haber mostrado con las reflexiones propuestas hasta aquí que, para la realización completa del texto humorístico, es necesaria la existencia de un pacto específico, de análoga naturaleza a la del pacto ficcional o el pacto autobiográfico, ya consolidados en el discurso crítico.

He elegido trabajar sobre textos que se diferencian en diversos aspectos: la época, el medio editorial, la circulación y, sobre todo, la voz narradora. En efecto, César Bruto aparece como un analfabeto y Emma Roulotte como una hiperliterata. Sin embargo, una analogía los subtiende en profundidad. En ellos, la comicidad se funda en la reutilización irónica de materiales discursivos preexistentes, y por lo tanto ambos requieren un lector competente para poder significar.

Ambos me parecen muy interesantes también porque presentan dos hipotéticos lectores modelos: en el primer caso, el autor (Warnes, para entendernos) se dirige a un público más amplio, parte de una franja sociocultural mediana pero localmente muy arraigado. En el caso de Emma Roulotte, deberá seleccionarse el público por su nivel cultural, pero no por su origen geográfico-cultural. Hay también ejemplos de humor donde lo local y lo universal—lo popular y lo culto—se confunden, admitiendo así lectores que acceden a mayores o menores significados según sus conocimientos: entre otros, es el caso de la célebre historieta *Inodoro Pereyra* (1974-2007) de Roberto Fontanarrosa o del pastiche-parodia de Luis María Pescetti y Jorge Maronna *Copyright* (1999), donde se retoman pasajes de la literatura universal entremezclados con hechos de la actualidad y de la política Argentina de los años en que fueron publicados.

Lo que todas estas obras tienen en común—aunque sus resultados lleven a reflexiones de distintos alcances—es la práctica del humor y del absurdo como forma de liberación de la tiranía de la razón, que con sus certezas representa ella misma un límite para el hombre. Creo que vienen al caso las palabras de Ana Camblong sobre la humorística de Macedonio, de cierta manera precursor de estos humoristas: “[...] apedrear las solemnidades en todas sus formas” (Camblong, 2003: 395). La mirada humorística fundada en la irrisión de lo existente a través de lo absurdo corroe todas las certezas y las convierte en el

blanco de la risa, por eso el humor se resiste a un análisis exhaustivo: porque es en sí anti-solemne y anti-dogmático. Yo espero no haber traicionado con tantas teorías la naturaleza de estos textos.

NOTAS

1 Carlos Warnes fue uno de los humoristas argentinos más destacados entre los años cuarenta y setenta del siglo XX; a él se debe la invención del personaje de “césaR brutO,” redactor analfabeto contratado por error, como César Bruto mismo declara en su primera nota en las páginas de la revista *Cascabel*, en 1942. Con este alias, Carlos Warnes firmaba los textos que aparecían en la sección de humor de revistas de amplia difusión popular como la ya mencionada *Cascabel*, *Rico Tipo*, *Tía Vicenta*, *Vea y Lea*. Las invenciones lingüísticas de César Bruto fueron acompañadas por las ilustraciones de Oski, alias del dibujante argentino Oscar Conti: de esta colaboración nació otro personaje, “Brutoski,” cuyo humor mezclaba, tanto en el dibujo como en el texto, costumbrismo y absurdo. Al respecto, véase Saturain, 1995. Los textos de Warnes aparecidos en publicaciones periódicas se recopilarán sucesivamente en los libros citados arriba.

2 Entre los libros de cuentos, se recuerdan *Transgresiones* (1983), *El momento del unicornio* (1996 y 2009); entre sus novelas, *Signos de descomposición* (1996), *La noche del Zeppelin* (1999), *Islas de sirenas* (2002), *Ceremonia de máscaras* (2003), *Bajo el signo de Aries* (2005), *Tierra de bárbaros* (2011).

3 Sobre la parodia, remito a Bajtín, [(1965), 1989]; al ya mencionado Genette [1982 (1989)] y Hutcheon (1981). Sobre la ironía, véase especialmente Kerbrat-Orecchioni (1980), Mizzau (1984), Reyes (1984).

4 Giovanni Bottirolí incluye la lógica del humor entre las lógicas *confusivas*: como se ha dicho, éstas, a diferencia de las lógicas separativas fundadas en la disyunción exclusiva *aut-aut*, aceptan las posibilidades sugeridas por la substitución de *aut* con *et*, típicas tanto del lenguaje del sueño como de la retórica de lo cómico. Bottirolí destaca dos formas de pensamiento confusivo: “[...] un *confusivo inferior*, de donde surgen malentendidos y errores (ridículos, infantiles, simpáticos y a veces divertidos, pero más allá de toda intención), y un *confusivo superior*, que hace oscilar y transforma los límites de nuestro ser, que genera figuras lingüísticas y ‘sabe ser chistoso.’” La lógica confusiva superior se propone superar el error lógico a través de la producción de otro sentido; se trataría, por lo tanto, de una lógica ‘otra.’ Cfr. Bottirolí, 2006: 217-218; Id., “Una ‘truccata espressione della verità’: il confusivo superiore e inferiore,” 2005: 137-148.

5 La relación de afinidad entre parodia e ironía ha sido sometida a un análisis muy detallado por Massimo Bonafin. El estudioso italiano retoma las reflexiones de Hutcheon y de M.A. Rose en *Parody//Meta-fiction* (1979) para sus formulaciones: “[...] la ironía obra en el nivel intratextual como la parodia obra en el nivel intertextual. Ambas combinan diferencia y síntesis, alteridad y asimilación: esta correspondencia a nivel de estructuras explica por qué la ironía es la estrategia retórica preferencial para la parodia. [...] Tanto la ironía como la parodia complican el normal proceso de la comunicación porque alteran la obvia correspondencia entre códigos, textos y mensajes, la primera ofreciendo dos mensajes contradictorios disimulados en un mismo código, la otra combinando dos códigos en un texto solo, que resulta ser el producto del diálogo dialéctico entre estos códigos. En el primer caso, le toca al destinatario reconocer la distancia entre significado manifiesto y significado sobrentendido, en el segundo caso el contraste surge de la ‘fricción ideológico-semántica’ entre el contexto original y el contexto, adicional, de la parodia” [Bonafin, 2001: 37-38. (trad. mía)] .

6 Todas las citas hacen referencia a esta edición. De ahora en adelante indico el número de página entre paréntesis en el texto.

OBRAS CITADAS

Bajtín, Michail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965). Madrid: Alianza, 1987.

Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900). Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Bonafin, Massimo. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: UTET, 2001.

Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura?* Torino: Einaudi, 2006.

- “Una ‘truccata espressione della verità’: il confusivo superiore e inferiore”. *Il genere dei sogni*. Amaya, Fabio R., Campra Rosalba (eds.), Bergamo: Bergamo U.P., Il Sestante, 2005. 137-148.

Camblong, Ana. *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

César Bruto. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

---. *Consejos para futuros gobernantes*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Ferro, Roberto. “CarloS WarneS (césaR brutO): la letra del humor. ¿Quién nos rescatará de la seriedad?” *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (ed.), Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996. 235-244.

Flores, Ana B. *Políticas del humor*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), Madrid:

Taurus, 1989.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "L'ironie comme trope," *Poétique. Revue de théorie et d'analyses littéraires*, 41 (1980): 108-127.

Huctcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie." *Poétique*, 46, (1981): 140-155.

Mizzau, Marina. *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli, 1984.

Reyes Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

Romero, Norberto Luis. *Emma Roulotte, es usted*. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2009.

Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

FUGA, CANON E INDETERMINACIÓN EN LA POESÍA DE MARCELO PELLEGRINI

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs

I

No es usual que un poeta joven recoja sus trabajos para empezar a darles la fisonomía de *obra*, es decir, de escritura en la que cristaliza o se construye una trayectoria vital dotada de sentido y destino, aunque este, tras las lecciones del simbolismo—soterradamente asimiladas durante la primera mitad del siglo XX en medio del bullicio de las vanguardias y su colapso—, se confine al libro mismo o a la “vida” de las palabras. Mucho menos usual es que el poeta joven en cuestión recoja sus trabajos con persistencia, unos dentro de otros, para insinuar que la existencia literaria, la del autor y lo que escribe, es una especie de *mise en abyme* de identidades inestables, precarias, al menos parcialmente ficticias. Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971) tenía solo treinta y seis años en el momento en que apareció *La fuga (poemas 1992-2007)*, donde incluía *Ocasión de la ceniza* (2003)—que a su vez reunía, con nuevos materiales, *Poemas* (1996) y *El árbol donde envejece la muerte* (1997)—y *El sol entre dos islas* (2005)—donde se juntaba a los inéditos una *plaque* anterior, *Partitura de la eternidad* (2004)—, así que debemos descartar como estímulo central una “sinceridad” emparentada con el autobiografismo romántico (Steltzig 8), aun advirtiendo aquí y allá la mención de nombres como los de Coleridge o Dickinson. La nota significativamente titulada “Previa”—frase trunca para que de inmediato reparemos en hechos del lenguaje—formula su admonición con una afable sonrisa:

Si la experiencia del poeta es [...] verbal, espero que estas páginas den fiel testimonio de ello [...]. No publico aquí todo lo que he escrito; no pensé al compilar este libro en unas quiméricas “obras completas”, algo que estoy reservando más

bien para los deleites de la vejez literaria. Tampoco pude resistir la tentación de modificar algunos poemas. (7)

Iniciar la compilación de una carrera poética con semejantes negaciones nos da la clave y reorganiza nuestra percepción: la ausencia de autobiografismo tradicional no exige que borremos del todo el legado romántico, en particular el menos obvio, porque el tipo de “subjektivismo sentimental” que solemos atribuirle al movimiento tal como se manifestó en la tradición hispánica (Paz 117) había sido, en sus orígenes alemanes, sometido a severo juicio por varios escritores y pensadores esenciales. Friedrich Schlegel y sus allegados desarrollaron una teoría de la ironía que la concebía como fuerza subversiva que irrumpía tanto en la escritura como en la lectura, “bufonería trascendental” (fragmento de *Liceo* 42) capaz de construir y a la vez destruir al sujeto y los temas de los que se ocupaba (*Liceo* 37; *Ateneo* 51, 305). La ironía nos distancia de nosotros mismos porque, además de manifestarse como *parabasis*, aparte histriónico (*Liceo* 42), “es la forma de la paradoja” (*Liceo* 48) y todo, para ella, se convierte en “síntesis radical de radicales antítesis, permanente mutación producida por opuestos” (*Ateneo* 121). Tratar de dar con un fondo de sinceridad se vuelve, así, materia de fábulas eleáticas. Cuando Pellegrini completaba su nota “Previa” con las siguientes disquisiciones, nos instalaba definitivamente en el espacio de lo irónico:

La fuga es una sola y es múltiple. Es la huida del poeta de sí mismo hacia sí mismo y hacia ninguna parte. Es el escape hacia las últimas fronteras del lenguaje y hacia las palabras más cotidianas. Es el arte de Bach y el poema “Fuga de muerte”, de Paul Celan. Es la luna a mediodía y el sol a mitad de la noche. Es la permanencia de lo efímero [...]. Es el habla y la mudez [...]. (8)

Cabría agregar entonces que *La fuga* es lo autobiográfico y aquello que lo contradice, un libro que nace para desmentirse en cada una de sus líneas, corroyendo cualquier ingenua fe en instancias superiores de la “verdad” que pueda albergar a estas alturas de la historia algún lector distraído. La ironía, en efecto, se concebía en el romanticismo como lucha contra la entelequia de un conocimiento absoluto (Man “The Concept” 166-167)). La “Previa” de Pellegrini es una estilizada—probablemente involuntaria—reelaboración ensayístico-poética de la árida definición “teórica” que Paul de Man había ofrecido de la ironía, con ocasión de comentar el texto donde Schlegel va más a fondo en su visión de esta, “Sobre la imposibilidad de comprensión” (Über die Unverständlichkeit): “el acto irónico revela la existencia de una temporalidad no orgánica al relacionarse con su origen en términos solo de distancia y diferencia, sin permitir finales o totalidad” (Man “The Rhetoric” 222).

Un libro que se titula *La fuga* anuncia, de entrada, que distancia y diferencia se han integrado en la sustancia del canto.

II

El proyecto lírico de Pellegrini se entiende mejor cuando lo situamos en el contexto cultural del que surge. En los albores del siglo XXI, un vistazo al canon de la lírica chilena percibe sin esfuerzos un desfile de héroes y antihéroes que por escrito y en los roces paratextuales con la vida “pública” han practicado y propuesto modelos de actuación intensos, grandiosos, cada uno a su manera extraordinarios. Rafael Gutiérrez Girardot, en una frase que no necesita demasiadas aclaraciones, caracterizó al personaje nerudiano como “Narciso telúrico” (15); el de Nicanor Parra es una estrella letrada cuyas carcajadas todavía animan recitales, exposiciones y proclamas de su añeja candidatura al Nobel, sin la cual la vehemencia periodística no consigue aparentemente valorarlo;¹ Raúl Zurita consolidó con ácido su leyenda de víctima y marginado, poeta-mártir, aunque ya tempranamente recompensado en el Cielo de los premios con pensión vitalicia.² Bastan tres ejemplos, aunque podrían multiplicarse: en tal panorama, el tono contemplativo, discreto que adoptan los hablantes de Pellegrini—y el compendio de todos que “edita” y prologa *La fuga*—podría dar la impresión de medianía, cautela o falta de vigor a un lector superficial o ensordecido para otro tipo de poesía luego del estruendo de tantos titanes que ocupan pedestales. Para quien esté acostumbrado a poemas concebidos para el megáfono o aderezados con los rumores de una videomasturbación (Maldonado-Zurita), ciertamente, el recato de Pellegrini resulta ininteligible, porque su crítica se hace con el silencio o, como diría Kierkegaard de la ironía, con “una negatividad infinita” (287). El comedimiento y la timidez expresiva se convierten en un auténtico atentado si se colocan en un escenario donde la superhombria o el escándalo son la norma.

Pellegrini no está solo en esta empresa. Otro creador indispensable en el panorama chileno actual, Luis Correa-Díaz, comparte varios de sus principios, aunque los pone a funcionar al revés: sus personajes-autor—piénsese en el que nos da la bienvenida en la “Advertencia” al *Diario de un poeta recién divorciado* (7)—son extrovertidos; con su democrática llaneza y su cotidianidad les hacen frente a profetas, mártires autoflagelantes o *stand-up comedians* en su propio territorio, el de lo gregario. Algo similar habría que decir de poetas jóvenes que hasta ahora sabiamente se han abstenido de entregarse a una poesía signada por el espectáculo o a él encaminada, dedicándose más bien, en sus términos, a explorar “el provisorio firmamento de una hoja de papel” (Armando Roa Vial 22), a “fabular en el aire” (Ismael Gavilán), a ejercer un “oficio menor” (Andrés Anwandter) o a “callar cuando hablan” (Jorge Polanco 34). El de Pellegrini es un nombre sobresaliente en lo que constituye desde hace algunos años—finales de los ochenta si deseáramos mayor precisión, y más adelante me detendré en lo que ese período socialmente implica—un momento de renovación profunda de la sensibilidad poética chilena, que propicia nuevas maneras de leer y entender la literatura, y cuyo canon nacional no es el habitual en los manuales escolares

o los medios de comunicación de masas que incursionan en la “alta cultura,” sino que incluye escritores como Omar Cáceres, Eduardo Anguita, Rosamel del Valle, Jorge Teillier y Pedro Lastra, adeptos a una *minoridad*—en el sentido de Deleuze y Guattari—que contrarresta los excesos espectaculares de la vanguardia y de la posvanguardia.

La fuga se ciñe a la ironía cuando las inclinaciones enunciativas esbozadas en su arquitectura libresca se refuerzan con epígrafes como el proveniente de José Gorostiza, al frente de la primera sección del volumen: “cegados por la recia tempestad del instante” (11). Invocar a Gorostiza como voz tutelar nos recuerda que la abstracción es necesaria para combatir el imperio de figuraciones, poses teatrales y caudillismos letrados al que la poesía hispanoamericana tiende desde la fundación en el siglo XIX de su campo literario moderno (Gomes 57-61)—al poeta mexicano le tocó hacerlo en la atmósfera declamatoria, inflada y operática (no se nos olvide: también muralista) de la cultura que promovió la Revolución en vías de institucionalizarse. Sus palabras evocan, tal como el ironista se lo propone, la vastedad de lo mínimo cuando la poesía denuncia lo rotundo o solemne. Y un inteligentísimo desparpajo hay en la cita de Pellegrini, sin duda, puesto que la estrofa completa del “Nocturno” de Gorostiza perfila un poeta chileno futuro que se encuentra con su reflejo o identidad velada en lo que irremediabilmente es ludismo verbal, lenguaje desprendido de actitudes demagógicas—incluso por el anticipado *camp* con que se acude a la entonces fosilizada retórica modernista:

Esta noche sin luces y esta lluvia constante
son para las historias de aquellos peregrinos
que dejaban el lodo de sus buenos caminos,
cegados por la recia tempestad del instante,
y con paso más firme seguían adelante,
al lucir de los nuevos joyeles matutinos. (Gorostiza 47)

Evidentemente Pellegrini, uno de *aquellos peregrinos*, socava la autoridad del autor al retratarlo no como fuente del decir, sino como ingrediente de este, una forma más entre las que se explayan en el espacio y el tiempo del libro enfáticamente diseñado, lo que convierte al poeta en una especie de “arqueólogo” que reclama para la lírica la perspectiva que aconsejaba Foucault respecto de la noción de *œuvre* (139).

Pero en sus poemas el estro paradójico de la distancia romántica de sí mismo se manifiesta de maneras diversas. Una pieza reciente, no recogida en volumen antes de *La fuga*, señala el punto exacto donde las escisiones e inversiones del plano de la enunciación se cruzan con el enunciado. La extensión y el prosaísmo del título demuestran de una vez lo que señalo: “El libro de (sobre) Wittgenstein que se perdió, bloqueando así mi identidad.” Tras la “bufonería” con que el hablante ofrece sus primeras señas, los dos primeros fragmentos que componen el poema son suficientes para captar, por una parte, la honestidad de una escritura

que no oculta su índole lingüística—casi espectral, si se la compara con la del mundo empírico—y, por otra, el rigor con que se expone la lucha interna de las palabras con sus significados en movimiento, a duras penas portadores de una esencia fija o eterna:

[1]

Die Welt ist alles, was der Fall ist.
The world is everything that is the case.
El mundo es todo lo que es el caso.

[2]

Mi caso, sin embargo, no fue el mundo,
ni lo es ahora. Es hacer y deshacer
las manchas, extirpar la niebla,
ver con las manos, tocar con los ojos. (193)

En algunas ocasiones, la composición reúne referentes que entre sí se rechazan, amplificando los oxímoros o las antítesis que acabamos de ver—con los cuales la vivencia mística suele formularse. La “Nota para un poema de José Antonio Ramos Sucre” se elabora como versión laica de la *coincidentia oppositorum*, menos por la matriz vida-muerte desarrollada que por bosquejar una curiosa paradoja enunciativa: el poeta venezolano y el que lo evoca se entreveran mediante un “tú” de referente inasible y una preposición esquiva —¿escribe Ramos Sucre la nota, en una situación ficticia, *para* uno de sus poemas en prosa, o leemos un homenaje que alguien más le rinde?:

El suicidio es la rosa perfecta del jardín. Sobre ella danzamos en busca de la ambrosía que nos dará la vida eterna. Tú, suicida angélico, eres el que sufre de insomnio en la cueva de la metáfora. Tú balbuceas el hambre de morir en la respiración del mundo. (34)

El espacio en blanco de la página y otros elementos gráficos refuerzan la sensación “trascendental,” aunque íntima, de muchos poemas de Pellegrini, especialmente los iniciales:

El rasgo
La tarea
La letra en la sangre
Su dibujo en la mano
Y, sin embargo,
Cósmico (15)

Como en la inscripción previa, “Pájaro” sitúa sus contradicciones en una reflexión sobre la poesía misma que no agota, con todo, las posibilidades de interpretación:

Sobre el cielo un pájaro
trata de describir la eternidad,
pero solo le salen instantes,
el aire de su vuelo,
un espacio hecho de nada. (17)

“Los mesteres del poeta,” por su parte, hasta en la enfática duplicación del tres que se produce en las estrofas, confirma que la inflexión que se les da a los conflictos es dialéctica, como se sospecha en muchos de los pasajes donde Schlegel aborda el tema de la ironía:

La mano teje el libro en el destierro.
Mientras fulgura una palabra
el viento apaga una lámpara.

Ni luz ni oscuridad: sombra,
unión de dos frutos
crecidos en la memoria. (38)

Finalmente, en una de las secciones de “El ciego de los mares,” comprobaremos que la visión extrema desde la cual se genera casi cada poema halla su vehículo más apto en el antiguo *topos* de lo indecible, solo que remozado, con un guiño, por un roce sardónico con el trabalenguas dentro del ropaje fragmentario y fatigado de una silva y por la prosa en que poco a poco la dicción encalla:

Para leer lo que quiero leer
tendría que escribirlo.
Pero no sé escribirlo.
Nadie sabe escribirlo. (49)

Novalis, compañero cercano de Schlegel en pensamiento y escritura, anheló “el día en que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez,” “Soñar, y al mismo tiempo no soñar” (Béguin 263). Pellegrini apunta: “Sé que desperté: todavía duermo” (54). Si a ello agregamos lo que en su poema “La llama” leemos: “El Hacedor está en la llama. / Todo lo destruye y todo lo crea / con simultánea paciencia” (100), o lo que de “La palabra” se afirma: “Te haces y deshaces / dentro de ti misma, / como ese libro de la Sabiduría / cuyo orden desconocemos” (101), la raigambre germánica del neorromanticismo que triunfa en *La fuga* queda con seguridad establecida.

Lo anterior deja una cuestión por discutir: ¿pueden la abstracción y el “trascendentalismo” de esta poesía volverse prisión? Al hacerme la pregunta estoy pensando, por supuesto, en el ideograma que numerosos críticos repiten movidos por la antipatía hacia los “formalismos,” categoría elástica que abarca

diversos productos estéticos o teóricos.³ Para responder, declararía que no estimo que la poética de Pellegrini genere ningún tipo de enclaustramiento en la forma o ninguna estéril satisfacción con los límites del lenguaje. Un título como *La fuga*, entre sus acepciones, tiene la muy previsible en la tradición latinoamericana de “escape” tal como lo entienden los sacerdotes del compromiso. Inmediatamente, habría que plantearse que el autor se señala a sí mismo, una vez más irónico, con el dedo acusador. Si repasamos uno de los poemas más llamativos teniendo en cuenta ese detalle, la ironía se convierte en risa y nos aconseja debatir si el asunto de “C’est la mort o la morte?” es erótico o, más bien, “metapoético,” por retratar al obstinado protagonista como artífice (que “lima”), propietario de un discurso (“quejidos”) y hasta de un sistema retórico (“lugares comunes”). La metapoesía haría de él una sátira despiadada de todo formalismo, incluso el que pueda imputársele a su autor:

Y aquí vuelve este Onán,
el insensible amante de sí mismo,
limando el pedernal gastado de su sexo,
con sus quejidos llenos de lugares comunes,
con sus caricias sin sentido.
Quiere irse a una playa lejana
para acabar con su vida,
pero, dichoso él, su heroica
gesta nunca abandonará
las costumbres humanas. (65)⁴

Pellegrini cultiva lo que en literatura constituye la más suprema de las libertades: la de permitir al lector interpretar y localizar una verdad a su medida, no una impuesta por un Autor—en mayúscula—de dimensiones mitológicas, encarnación de la ley. Poemas como este quedan “abiertos” para enseñarnos que el lenguaje es una prisión, sin duda, pero creada y regentada por nosotros. Su forma nos encierra para iluminar, igualmente, cómo puede conmutarse nuestra pena.

III

La libertad a la que me he referido se alía a una operación irónica cuyas antinomias apuntan en direcciones sorprendentes, en particular si el fantasma del escapismo no deja de inquietarnos. Lo cierto es que buena parte de la poesía de Pellegrini podría leerse políticamente, aun cuando sus temas no recalquen dicha opción. El juicio al que el poeta somete el canon chileno, que ensalza sin matices las actitudes “responsables,” se hace más efectivo y enriquecedor cuando nos obliga a ver que el salvacionismo, la ostentación épica y otras modalidades de lo que en estas páginas he denominado “espectáculo” no son imprescindibles para

dialogar con la sociedad. Pellegrini no se ha propuesto volver a crear el mundo o reorganizarlo con su escritura, sino insertarse en él—y aquí parafraseo los términos con que H. G. Widdowson ha meditado, muy coherentemente, sobre la capacidad de intervención que tiene la literatura (191-192).

En ese sentido, una de las secciones más solventes de *La fuga* es “El sol entre dos islas,” donde se registra la experiencia colectiva chilena de los últimos años sin recaer en formas cansinas, fácilmente mercadeables y consumibles de testimonio. Estos poemas, de hecho, traducen una estructura de sentimiento colectiva al lenguaje de la lírica sin arrastrar a esta a dominios que le son ajenos. Si la transición a la democracia ha sido un camino lleno de incertidumbres, vacilaciones y ajustes de cuenta prorrogados, pero no por ello ha dejado de hacer realidad cambios, igualmente la cosmovisión que construye esta poesía refleja vivencias en suspenso a través de las cuales el deseo intenta orientarse e insinúa su acción sobre el entorno. El desplazamiento por un espacio impreciso sintetiza ese patrón de conocimientos e intuiciones que no puede, por el momento, verbalizarse de otra manera.

Antes de examinar textos específicos, conviene hacer un par de aclaraciones. Para vincular su obra al acaecer chileno no me parece problemático que Pellegrini se haya radicado en 1997 en los Estados Unidos, ni me parece un obstáculo que los poemas de “El sol entre dos islas” señalen “Berkeley, California 2003-2005” como el lugar y el período de la redacción: son poemas en español, “extranjeros”; en ellos podemos suponer en acción una cultura distinguible de la predominante en el país de la escritura, un horizonte vital y estético previamente interiorizado en el que el sujeto formó su sensibilidad y con el que sigue enfrentándose de una u otra manera al presente. Su extranjería aporta otra faceta a la “suspensión” o los “espacios imprecisos” a los que he aludido, porque es una condición para la que había estado preparándose en un Chile donde debería, más bien, haber sentido lo contrario, el arraigo—como correctamente se ha aseverado, el “exilio” de Pellegrini, que “no vive con las maletas listas para volver,” es “voluntario” (Gómez Olivares). La inestabilidad, la movilidad del pasado se confirma en el presente de la enunciación que se convierte, hasta cierto punto, en su consecuencia. Que “El sol entre dos islas” haya sido incorporado en la estructura de una autobiografía irónica lo corrobora: o ¿acaso hay *fugas* sin siquiera la sospecha de un origen?

La segunda aclaración tiene que ver con la *transición* chilena. Esta la concibo, por supuesto, de una manera más amplia y menos mecánica que la expuesta en 1999 por Manuel Antonio Garretón, que hablaba de un proceso concluido. Óscar Godoy Arcaya argumentó, por esas mismas fechas, que, pese a que en la superficie institucional la democracia parecía haberse consolidado en Chile, desde muchos puntos de vista no había habido ninguna consumación. Con una posición similar, y considerando que Augusto Pinochet muere en diciembre de 2006 sin que se lo haya penalizado convincentemente, no creo desacertado tampoco sostener que la llamada “transición” aún continúa, si no en el Estado

visible, al menos en la subjetiva conversión del espacio social en experiencia —de allí que rememore la difundida noción de *structure of feeling* con que Raymond Williams estudió ese tipo de fenómenos (128-135). Por lo demás, la opinión nacional e internacional ha apoyado esa perspectiva cuando en 2005 alegaba, por ejemplo, que seguían librándose en Chile batallas legales contra una “herencia autocrática” (Cárdenas).

Las vivencias en suspenso que sugiero en “El sol entre dos islas” se observan en varios mecanismos concretos. El primero afecta a la totalidad de *La fuga* y propone al libro como reto de interpretación. Me refiero a la estratégica selección del material gráfico de la portada, que actúa como uno de los muchos intertextos plásticos o musicales a los que Pellegrini nos tiene acostumbrados. La intertextualidad en general descentra la lectura y libera significados en un campo amplio de referentes, entre las exigencias de sentido del primer texto y las exigencias del que a él nos remite—“cruce (o estallido) de varios discursos,” según Julia Kristeva (2: 67). Si lo que se cruza o estalla proviene de lenguajes distintos—pintura, música, fotografía, cine, literatura—, solo cabe esperar una exacerbación del fenómeno. Pellegrini es un lúcido practicante de los trasposos que Roman Jakobson llamaría “intersemióticos” (429): el volumen que nos ocupa, recuérdese, desde su título convoca a Bach y a Celan. Las fotografías de Pellegrini han acompañado a sus poemas⁵ y, para libros recientes, ha seleccionado obras de René Magritte.⁶ La portada de *La fuga* (ver “Apéndice gráfico” 1), con su reproducción de *La mesa, el océano y la fruta*, también de Magritte—que contrasta dos sistemas de representación, el icónico y el verbal—juega ya con el tipo de indeterminación estudiado, entre otros, por E. H. Gombrich y Dario Gamboni, es decir, una suspensión hermenéutica.⁷ Ni las palabras escritas sobre el retrato de las cosas dicen la “verdad” (vemos, más bien, una rama, una roca y un jarro), ni el icono agota el ser de lo representado, porque ambos códigos, superpuestos en un cuadro, pierden no solo su capacidad de equivalencia, sino de significación por separado. Magritte crea una oscilación permanente entre los sistemas que cita. ¿Mesas o ramas, océanos o rocas, frutas o jarros? La respuesta no está en las palabras o las imágenes que encabezan porque “todo arte es conceptual [...] y los conceptos no pueden ser verdaderos o falsos, solo más o menos útiles para una descripción” (Gombrich 89); lo decisivo son “el propósito y los requisitos” de la sociedad a la que toca decidir la pertinencia de la información transmitida por una representación (90). Magritte convierte al pintor en receptor de dos códigos y manipulador lúdico de ellos, con lo que a su vez nos recuerda que cuando vemos en el cuadro lo que él ha copiado, palabras o imágenes, estamos en presencia de un código más, el de la pintura, que no se limita a ser ni icónico ni verbal, obligándonos así a detener el proceso de interpretación o la ingenua denuncia de “errores” para aceptar que el arte es una especie de “magia sutil,” como diría Gombrich, donde debemos abandonar provisionalmente nuestras exigencias pragmáticas (115). Gombrich cuenta que Matisse le advirtió a una espectadora que criticaba la fidelidad de un retrato:

“Señora, esto no es una mujer, sino un cuadro”; a nosotros, Magritte podría advertirnos: ni mesas ni ramas, ni océanos ni rocas, ni frutas ni jarros, sino pintura. Trasladada su obra a una carátula, es decir, a un umbral de la escritura de Pellegrini, la duda se intensifica y enmarca nuestra lectura, que ahora cuestionará toda certidumbre.⁸

En un terreno propiamente retórico, la frase “El sol entre dos islas” revela la matriz hermenéutica del conjunto. Ausente el verbo, un objeto y el espacio aguardan suspendidos la acción que extraiga de ellos su cabal significado—“el propósito y los requisitos” a los que Gombrich aludía—; pero la espera no es angustiosa sino que parece optimista: el sol es, además de luminoso, numinoso. Esa radiante paciencia recorre buena parte de las piezas dispuestas en la sección, muchas de las cuales comparten una persistente conducta elocutiva. El poema suele postular una imagen medular, tan autosuficiente y simbólicamente productiva como la del “sol,” y el discurso subsiguiente se desprende de esa potente visión. Sucede así en “Cristal,” en el que el primer verso es ya el momento álgido que irradia los demás:

Toda palabra se la lleva el mar,
ojos de Orión, promesa
invariable del cielo,
flecha y brillo, pie torcido,
voz anclada en el cristal. (141)

Cabría decir lo mismo de “Fin de verano,” que recurre a la suspensión mucho más explícita que ofrece la anáfora, frecuente en la poesía de Pellegrini:

Mira cómo la luz
abrasa las hojas
del único árbol del paisaje,
mira cómo cubre
de caricias a la montaña,
cómo se apodera del cielo,
del valle, de sí misma [...] (142)

En otras ocasiones, los paralelismos obligan al universo a hacer una pausa meditabunda en que se aprovecha la energía de imágenes ínfimas y elementales proyectadas sobre el telón de fondo de la inmensidad física o metafísica:

La araña, su tela contra una nube
que oscurece en el aire
de esta primavera temprana.

La tela, un diamante de viento
que flamea su mudez
y ruge su muerte interminable.

El viento, frío de la tarde
contra el calor de la saliva [...]

La araña, alimento de sí misma,
criba de luz en la memoria [...] (143)

El procedimiento se invierte en varios poemas y la visión definitiva aparece no como origen del decir, sino como conclusión, incluso señalada gráficamente, lo cual ocurre en “Robert Duncan camina por la playa”:

La arena imagina su cristal
mientras sus pasos lo llevan
hacia la fría luz de la mañana.

Atardecer y duda
en la estrofa del mar
y los acentos de la espuma.

El cristal imagina su arena
mientras sus pasos lo atraen
hacia el sol que brilla en silencio,

sombra de otra luz que duerme en el viento. (185)

Las posibilidades infinitas del instante—su “recia tempestad”—son el tema de uno de los poemas más logrados no solo de “El sol entre dos orillas,” sino de *La fuga*: “Por siempre eternidad.” En dicha composición, una serie de simetrías fónicas y sintácticas se encarga de inmovilizar el discurso para entregarlo al ámbito del recuerdo que anuncia la dedicatoria, “In memoriam G.M.” El equilibrio formal capta la armonía tenaz que hay en el “cruce” mencionado y nos hace adivinar una aceptación de la estática trayectoria que se perfila lingüísticamente con ingeniosas perífrasis en torno al nunca pronunciado adjetivo *saudoso*—o al sustantivo *saudade*, tan caro a la (G)abriela (M)istral de *Tala* y bien conocido por Pellegrini, traductor del portugués—, ausencia presente que sustituye el núcleo visionario y genera neologismos:

Una palabra cruzó tu verano
y se hizo monte de mi gozo,
cadena desvanecida en la hora
como el venado en el sendero de sal,
solidario en soledad,
en ese monte que se repite en otro monte
y se derrama en un valle
sedoso y soledoso
contigo abrasado en eternidad,

tus brazos extendidos
tus párpados cerrados
por siempre en ese pan. (158)

La sensación de irresolución o suspensión que se percibe en estos poemas puede acoger el temor—incluso de índole social o política—, como ocurre imprevistamente, siempre con sutileza, en “Extraña fruta,” reescritura de la hermosa y siniestra canción de Lewis Allan (seudónimo de Abel Meeropol), hecha célebre gracias a Billie Holiday, a quien se refiere la escueta dedicatoria del poema con las iniciales “B.H.” (178). Pero lo que se impone en los versos de Pellegrini, por lo general, es un universo donde el sujeto se debate entre la claridad y las sombras sin salir de un umbral que separa y simultáneamente une. La indeterminación da voz al vértigo de un “golpe de noche, no de dados” en que, sin embargo, encontramos “la tiniebla de la noche / junto a la semilla” (166). No por casualidad la “Nota preliminar” al libro *El sol entre dos islas*—, no recogida en *La fuga*—, al reflexionar sobre el invariable sol “suspendido” entre espacios, sugiere como meta el afán de “construir puentes,” “uniones hechas de palabras.” Lo cierto es que el poeta no pretende señalar en qué dirección han de recorrerse los puentes o cuál es el propósito definitivo de las uniones. En medio de la imprecisión, sin sermones de un hombre de letras predicador o descifrador del destino colectivo, debemos partir por nuestra propia cuenta y con nuestra individualidad a cuestas en busca de sentido. Sea este el que sea, las revelaciones en última instancia provienen de un “celeste manantial” en el que tenemos que aprender a detenernos como hacen los elementos cósmicos que pueblan esta poesía (177).

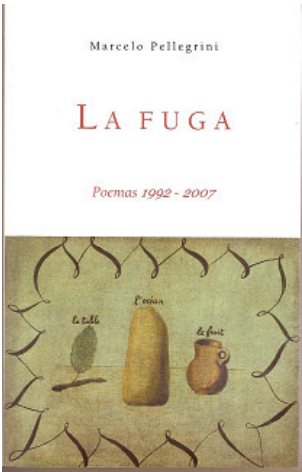
La de Marcelo Pellegrini no es una *lirica del instante*, equívoco marbete que injustamente contribuiría a confundirla con un misticismo notarial del que abusaron demasiados autores de la segunda mitad del siglo XX. “El sol entre dos islas” y, en general, su poesía nos hablan de lo que una comunidad ha estado sintiendo o tal vez presintiendo en un instante particular de la historia y en un espacio humano que, con suerte, está en tránsito a lo que podría ser “semilla” o lo que aún podría depararnos la “secreta alianza” que entrevé otro poema (189). Los secretos, no obstante, solo se expresan plenamente con un lenguaje exento de prédicas, heroísmo o monumentalidad, y eso es lo que aquí recibimos.

Indeterminación e ironía se complementan, sobre todo integradas en el marco neorromántico al que la poética de Pellegrini pertenece en tantos sentidos. Si, como aseveraba Schlegel, ironía es “permanente mutación producida por opuestos,” ello significa que la “síntesis radical” a la que también se refería constituye el proceso inagotable de jamás lograr una síntesis convencional: resignación al abismo del tiempo, en el que la perfección y el ser absoluto quedan descartados (Man “The Rhetoric” 220). La sistemática producción de ambigüedad en el poema recrea esa diferencia constante y delata una postura para nada ingenua con respecto a las posibilidades del conocimiento. No menos, insinúa una crítica a los terribles autoritarismos que siempre tratan de respaldar

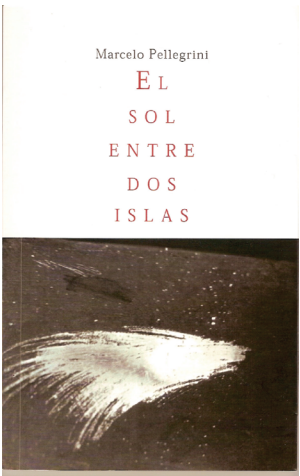
sus prácticas y creencias en la posesión de verdades superiores, definitivas. Un poema, un poeta, desde luego, no pueden frenar con éxito el ejercicio abusivo del poder del que sociedades como la chilena han sido tristes testigos, pero pueden, sin duda, prepararnos para dismantelar sus discursos mostrándonos cómo ciertas “realidades” se hacen y pueden deshacerse igualmente con palabras.

APÉNDICE GRÁFICO

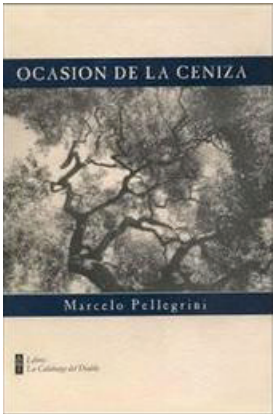
(1)



(2)



(3)



NOTAS

1 Véase, como muestra, los actos y el recital recogidos en *Homenaje a Nicanor Parra, antipoeta Nobel 2001*. Narr. Jordi Lloret. *Panorama Comunal* UCV-TV Cable. Taller de Acción Cultural y Televisión Independiente, Región de Valparaíso. Septiembre 2001.

2 Pellegrini ha dedicado un artículo a reflexionar sobre la inserción de Zurita— aunque no sean estos sus términos—en el *mercado simbólico* de la cultura chilena (“Poesía en/de transición”). Cabe señalar que mucho de lo que discuto en este trabajo podría vincularse, como lo anterior, con fenómenos que Pellegrini ha observado en su sólida labor de crítico, sobre todo cuando muestra interés en explorar la poesía chilena de los noventa, o sea, la de sus contemporáneos, algunos de ellos estrictos coetáneos (véase el volumen *Confróntese con la sospecha*).

3 Fredric Jameson, por ejemplo, ofreció una variante memorable del cliché en el título de uno de sus libros, *The Prison-House of Language*, extrapolando de su contexto original un tropo de Nietzsche. Empleo el término *ideologema* en el sentido que Kristeva le dio (1: 147-148).

4 Los lazos “imaginables” entre masturbación y escritura no son, desde luego, nuevos. Consúltense las reflexiones de Derrida sobre Rousseau (214-217).

5 La portada de *Ocasión de la ceniza* muestra su “Árbol de ceniza” (Apéndice gráfico 3).

6 *Figuras del original*, traducciones de poesía, y *Confróntese la sospecha*, ensayos sobre poesía chilena.

7 Consciente de las polémicas que ha suscitado, aptamente resumidas por Gerald Graff, empleo el término “indeterminación” tal como lo hace Gamboni, quien lo considera intercambiable con “ambigüedad,” pero lo prefiere esporádicamente para casos en que los sentidos suscitados no son “cuantificables” (19-20): ambigüedad programática, irreductible, afín a la célebre noción de “apertura” artística de Umberto Eco.

8 Lo que he planteado sobre Magritte y *La fuga* es trasladable a lo que ocurría en 2005 en la edición como volumen de *El sol entre dos islas*, cuya fotografía de portada (Apéndice gráfico 2), de Manuel Álvarez Bravo, con su contraste de lo que parece fulgor y sombra, se inscribe en el tipo de indeterminación que Gombrich denomina “ambigüedad de la visión” (395): ni la mancha blanca es un cometa ni la oscuridad que la circunda es la del espacio exterior; lo que vemos, como puntualiza el título, es un “Vidrio raspado”; sus texturas no pertenecen a la vastedad sideral, sino a un microcosmos al alcance de la mano. En una breve nota publicada en 2006 he expuesto someramente estas cuestiones, que aquí desarrollo a fondo (“Los umbrales del sentido en la poesía de Marcelo Pellegrini” <http://www.letras.s5.com/mp250706.htm>).

OBRAS CITADAS

Anwandter, Andrés. *El árbol del lenguaje en otoño*. [Volumen de hojas sueltas, no numeradas.] Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. M. Monteforte Toledo, A. y M. Alatorre, tr., México: F.C.E., 1978.

Cárdenas, Federico de. "Fin de la transición chilena," *La Insignia*. Madrid (19/7/2005). http://www.lainsignia.org/2005/julio/ibe_058.htm.

Correa-Díaz, Luis. *Diario de un poeta recién divorciado*. Santiago de Chile: RIL, 2005.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1976.

Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge & The Discourse on Language*. A. M. Sheridan Smith, tr. New York: Pantheon, 1972.

Gammoni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2004.

Garretón, Manuel Antonio. "Las revanchas de la democratización incompleta." *Mensaje*. Santiago de Chile (febrero de 1999): s.n.

Gavilán, Ismael. *Fabulaciones del aire de otros reynos*. Santiago de Chile: Altazor, 2002.

Godoy y Arcaya, Óscar. "La transición chilena a la democracia: pactada." *Estudios Públicos* 74 (otoño 1999): 79-106.

Gombrich, E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Gomes, Miguel. "Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano." *Hispanic Review* 73.1 (2005): 41-63.

Gómez Olivares], Cristián. "A la espera de la belleza." <http://www.letras.s5.com/mp230906.htm>

Gorostiza, José. *Poesía*. México: F.C.E., 1982.

Graff, Gerald. "Determinacy/Indeterminacy." *Critical Terms for Literary Study*. F. Lentricchia y T. McLaughlin, eds. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 163-176.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Provocaciones*. Bogotá: Ariel, 1997.

Jakobson, Roman. *Language in Literature*. K. Pomorska y S. Rudy, eds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Kierkegaard, Søren. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. D. González, tr. Madrid: Trotta, 2000.

Kristeva, Julia. *Semiótica*. 2 vols. J. M. Arancibia, tr. Madrid: Fundamentos, 1981.

Maldonado, Sandra. "Raúl Zurita." http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm

Man, Paul de. "The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*. A. Warminski, ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 163-184.

---. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Pellegrini, Marcelo. *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006.

---. *El sol entre dos islas*. Santiago de Chile: Manulibris, 2005.

---. *Figuras del original*. Santiago de Chile: Beuvedráis / Manulibris, 2006.

---. *La fuga (poemas 1992-2007)*. Santiago de Chile: Beuvedráis / Manulibris, 2007.

---. *Ocasión de la ceniza*. Santiago de Chile: Caligrafía Azul, 2003.

---. "Poesía en/de transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*." *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 41-64.

Polanco Salinas, Jorge. *Las palabras callan*. Santiago de Chile: Altazor, 2005.

Roa Vial, Armando. *El apocalipsis de las palabras / La dicha de enmudecer*. Santiago de Chile: Beuvedráis, 2001.

Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. H. Eichner, ed. Vol. 2 de *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. E. Behler et al., eds. München: Schöningh, 1967.

Stelzig, Eugene. *The Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and Goethe*. Charlottesville: Virginia University Press, 2000.

Widdowson, H. G. *Practical Stylistics*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

GOVERNING READABILITY, OR HOW TO READ CÉSAIRE'S CABRERA

Katerina Seligmann
Brown University

Lydia Cabrera's *Cuentos negros de Cuba* [Black Stories from Cuba] is a classic of Cuban literature whose trajectory reveals a complex, transnational cultural history. During the Cuban Revolution's famous literacy campaign of 1961, when all Cuban schools were shut down until the entire nation had learned to read, the Cuban government sponsored a massive publishing binge of a selection of 'must-read' books. Even though Cabrera had left Cuba the year before and was a known dissident of the Revolution, this book was one of those chosen to bestow upon the nation's new and renewed readership en masse. The choice indicates the book's prominence in Cuban literary history, even though it holds that promise in an odd way: it is lauded primarily for its ethnographic "value" as opposed to its literary "value"; in other words, it is broadly assumed that the book contains a collection of Afro-Cuban folklore instead of a set of *literary* texts inspired by Afro-Cuban folklore. The reason for this widely-held view is that the book was characterized as a "translation of folklore" in its preface by the most famous Cuban anthropologist, Fernando Ortiz, which has most often accompanied the book since its first Cuban edition in 1940. Ortiz's preface was not the first to accompany the book, but it seems to have been the most influential of all of its prior and subsequent ones.¹ Only twice were Cabrera's stories in question, readable in English now under the title of *Afro-Cuban Tales*, published without Ortiz's preface. The book was first published by Gallimard in Paris in 1936, four years before its Cuban debut, with the title *Contes nègres de Cuba*. This publication includes an introduction by the stories' translator, Francis de Miomandre, who was also notably the French translator of Guatemalan Nobel Prize winning author Miguel Angel Asturias and of France's modern edition of Cervantes' *Don Quijote*. Later,

in 1944, a single story from the collection was published in the Martinican cultural review, *Tropiques*, which was co-edited by Aimé Césaire—celebrated Martinican poet of the *Cahier d'un retour au pays natal* [Notebook of a Return to the Native Land]—, alongside a short introduction by him. In addition to Césaire's introduction, in Cabrera's *Tropiques* publication her story was presented with its title, "Bergantino-Bergantín," alongside a supplementary title in parentheses: "(un conte nègre-cubain)": a shift of the original French title of Cabrera's collection of stories, *Contes nègres de Cuba*. Césaire's introduction and title shift, as I argue, interact with—or frame—Cabrera's text in ways that challenge the ways her stories had been dominantly acted upon by the titles and introductions of her two previous publications.²

I. Traveling Textual History

Although Cabrera left several accounts of the story behind her stories, very little of her perspective makes it into any of the introductions written for them. Cabrera, like Césaire, left her native land to study in Paris in 1929. She studied painting and ethnology there, and remained until 1939, when she returned to Cuba for good. During her time in Paris, she returned to Cuba several times and began informally investigating Afro-Cuban religious beliefs and practices as a participant-observer, even becoming initiated into Santería. As her story goes, her interest in Afro-Cubans was sparked by studying Japanese folklore in Paris. Japanese folk stories reminded her of the stories she had heard from the black servants employed by her wealthy, white family while she grew up. The reminiscence piqued her interest in researching Afro-Cubans, their religious practices, and their folklore more seriously.³ Cabrera states in several accounts that on one of her trips back to Paris from visiting Cuba she decided to write down from memory the folk stories the black Cubans who raised her had told her growing up.⁴ In one account, she says about these stories that she wanted to write down, "*cuentecitos sobre negros*" ("little stories about black people") for her ailing companion, the Venezuelan writer, Teresa de la Parra (Hiriart, 38). Most of the stories in the collection feature animal protagonists, and most (though not all) resemble Yoruba myths (*pataquies*) as they were told orally in Cuba. The stories were discovered by de la Parra's translator, Francis de Miomandre, who fell in love with them and first published a selection of them (including the one republished in *Tropiques* the following decade) in the Marseilles-based journal *Cahiers du Sud*, before passing them along to Gallimard to be published in Paul Morand's short story collection, "*Renaissance de la nouvelle*."

Cabrera's French acclaim was, to say the least, complicated. An ethnographically-infused fetish of Africa and its diaspora flourished in the 1930s that is popularly known as the *vogue nègre*. On the one hand, this fetish made it possible for Cabrera's stories to put Cuba on the afro-diasporic map for

French readers, and by extension, led to their validation at home. On the other hand, this fetish also set the terms of their readability. Miomandre submitted the stories to Paul Morand in 1934, just six years after Morand's own book *Magie Noir* had made primitivist caricatures of the black artists and intellectuals he had encountered traveling through the Americas and Africa. As Brent Edwards pointedly remarks, his stories "portray a unified black world ultimately determined by its *atavism*—the susceptibility of even the most seemingly civilized and modern black subject to revert at any moment to his or her 'essential' primitive nature" (164). The atavistic essentialism that colors Morand's own stories determines how Cabrera's stories are read as well. Miomandre's introduction to the stories draws on this same logic when he writes about the black Cubans who inspire Cabrera's stories: "*Les Noirs sont un peuple de poètes et de magiciens. Aucune logique scientifique, aucun concept de raison positive n'a de prise sur leur imagination*" ("The Blacks are a people made up of poets and magicians. No scientific logic, no concept of positive reason has hold over their imagination" 10).⁵ Although this sentence intends to praise blacks for their freedom from the confines of Western modernity, it nonetheless essentializes the African diaspora as an un-modern people among whom a poetic irrationality flourishes. Cabrera's stories did very well for Gallimard under this guise, selling the stories to European audiences as *both* decontextualized from the ethnic and religious origins that gave them ethnographic meaning *and* from the literary work of the author who composed them.⁶

Although Aimé Césaire and the *Tropiques* group publish Miomandre's edition of "Bergantino-Bergantin," the frontline story of Cabrera's collection, its conditions of readability are altered significantly for the magazine's readership. Given the later split between the editors of *Tropiques* over "Negritude," understood to comprise a wave of poets from the francophone black diaspora who poetically engaged with the racist construction of blackness and sought to articulate a fraught individual and collective form of subjectivity *out of* that very construction, it comes as no surprise that the magazine's texts do not promote that movement.⁷ Re-framing Afro-diasporic identity on the island was a primary part of the magazine's intellectual labor, however, and publishing Cabrera's story served this end well. In an interview with Jacqueline Leiner published in the 1978 Jean-Michel Place edition of *Tropiques' Complete Collection*, Aimé Césaire explains that the magazine was dedicated to filling a cultural void in the Antilles. He explains that the magazine was a venue for promoting and disseminating Antillean, or Caribbean, cultural productions in order to transform a Caribbean he saw as primarily participating in culture as consumers into a society of producers. Both he and Ménéil, in his own text on the magazine, "Towards a Critical Reading of *Tropiques*," assert that the intended audience of the magazine was the students of the Lycée in the Martinican capital of Fort-de-France where Césaire taught literature and Ménéil taught philosophy. As such, *Tropiques*, served to intellectually develop the editors' students in

addition to promoting Caribbean cultural productions. *Tropiques* as a cultural review was primarily a venue for poetry—overwhelmingly the poetry of Aimé Césaire—and critical essays on poetics and theories of Caribbean poetics. Among the few French writers featured in *Tropiques* are Lautréamont, Mallarmé, and Bréton (after his brief visit to Martinique in 1942). Although it was a magazine intended as a venue for Caribbean cultural production, it scantily published the works of writers from other parts of the Caribbean, making Cabrera's story, in 1944, an exceptional case of intra-Caribbean publishing in the magazine. In the "Notes" section of the magazine the previous year, it was announced that Césaire's famous *Notebook of a Return to the Native Land* had been published in Cuba, translated by Lydia Cabrera and illustrated by the now famous Afro-Chinese-Cuban painter, Wifredo Lam, who had met the *Tropiques* group along with Bréton in 1942 on his way back from studying painting in France and Spain. Given that Cabrera's translation of Césaire's now monumental poem spawned its first publication in book form, her publication in *Tropiques* may be read as a sort of "returning the favor" she had bestowed on Césaire; but just as her translation involved much more than 'bestowing favor,' so too did Césaire's presentation of her story for its *Tropiques* debut.

II. How to Read Césaire's Cabrera

As Brent Edwards explains, "claiming the term *nègre*," especially as a translation, has "implications that go beyond the 'simply' linguistic" (38). This word choice, its positioning, and the other discourses it is placed in relation to are "framing gestures." It is along these lines that I understand Morand/Miomandre, Ortiz, and Césaire to do work that frames Cabrera's work. Edwards draws on David Scott to elaborate his definition of framing, but I would like to return to Scott to suggest that framing can be even more productive than Edwards indicates:

The practice of writing introductions is one that establishes what one might call a relation of "framing" and "placement." An introduction, you might say, *frames* a text by *placing* it in relation to **its** conditions of enunciability, and in relation to a system of discursivity that **governs** the production and organization of its statements. (4)

Scott's definition is particularly relevant here, as it hinges on an ambiguity pertinent to the way that introductory practices operate. Does an introduction frame a text by placing it in relation to its—the introduction's—conditions of enunciability, or does an introduction relate a text to its—the text's—conditions of enunciability? It is difficult to discern this, I argue, because introductory framing work produces the conditions of enunciability and the system of discursivity

that govern the texts they introduce, and as such, at least in part, *do that very governing*.⁸ What is particularly remarkable about Césaire's placement and introduction of Cabrera's story for *Tropiques* is that the regime of readability produced by his framing work both directly and indirectly contests the very framing regimes to which Cabrera's previous publications in France and Cuba were subjected.

Of the introductory regimes that proposed their governance over Cabrera's text, Ortiz's has proved most intractable, serving to authenticate the ethnographic quality of Cabrera's stories in each subsequent book publication of the collection and overdetermining much of the scholarship dedicated to Cabrera's work. The French edition constitutes the book's original frame, perhaps even producing its lasting title. This version was a hit in France among critics and in sales, but its introduction has never been reproduced, perhaps because it frames the stories in terms of a very specific fetish of blackness confined to the Paris of the mid-1930s. As I will demonstrate, Césaire's less stable introductory regime both directly usurps Gallimard's French titular frame and indirectly disrupts the Ortizian regime that renders Cabrera's stories cultural artifacts by repressing her creative work in authoring them.

The particular story that Césaire *et al* select for *Tropiques*, "Bergantino-Bergantín," is the most directly political of the collection, and, interestingly, is the only story that has been censored from it in Cuban publications since 1959.⁹ In it, the despotic bull king of a kingdom called Cocozumba wreaks terror on his subjects by taking all the women in the kingdom for his wives and ordering the murder of all the males born in it. This king is eventually deposed by one his sons who has been magically revived and watched over by the entire Yoruba pantheon, or the *Orishas*, until he is old and strong enough to depose the king and reinstate the previous status quo. As Emily Maguire aptly notes in her reading of this story, the way the despotic bull king appropriates all the women of the kingdom is reminiscent of plantation governance under slavery (95-7). Furthermore, as Ortiz, Césaire, and Maguire all indicate, the story takes an Oedipal turn, and I argue, one that signals the tragedy of colonial hybridity.¹⁰ The new bull king is that hybrid, the product of both a woman oppressed by the first bull regime and that oppressive bull. The story is a fairytale, of course: the bull son flawlessly succeeds in returning the order of the pre-despotic past to the kingdom. But there remains a kernel of doubt about this possibility: prior to the despotic bull king's reign, a peaceful glow worm had ruled the kingdom, and in the animal kingdom, a bull and a glow worm could not be farther apart. The story neglects to mention the species of the new bull king's mother (or any of the women of the kingdom for that matter)¹¹ but certifies that the avenging son, like his father, is also a bull. Even if the story's fairytale logic allows for peace to magically become restored to the kingdom under the new bull king, this new bull may approximate, but never become, the glow worm of the kingdom's past—just as after slavery and colonialism, the enslaved and the colonized can

never return to the past before these collective social traumas. It is a story about overcoming the tragedy of an invincible regime, which, without the Orishas' divine intervention, would have been impossible. If, as Maguire suggests, Cabrera does cultural translating in the writing of these stories (129-30), this translating may best be observed when she gives the Catholic translation, or equivalent, of each of the Yoruba deities in this story. Each time one of the deities appears, she gives first the Yoruba name and then the Cuban Catholic version. For example, when Ochún arrives on the scene, she says: "that woman was Ochún (*la Caridad del Cobre*) lady of the rivers, of the fountains, of the lakes" (*Cuentos negros* 20), and when Yemayá is introduced it is as, "Yemayá (*la Virgen de Regla*) mother of all the saints..." (21). Now, since this is the kind of translating that requires knowledge of these two Cuban-Catholic deities, it is not terribly surprising that the parenthetical translations are omitted from the French versions of the text. Why should anyone in France, or in Martinique for that matter, know about the Virgin of Charity and Copper—Caridad del Cobre, the patron Virgin of Cuba, or the copper miner's virgin; or the black virgin of the island of Regla, the patron virgin of Havana, or the fisherman's virgin? The French version does include the translations of Yoruba deities into Catholic saints that are more easily recognizable for a francophone audience, however. This cultural translating introduces the Yoruba deities to uninformed readers, providing a preliminary education in Santería, Cuba's syncretic religion that consists of Yoruba traditions blended with the worship of their Catholic deity equivalents. The translating indicates that though these stories may have African roots, they have passed through the syncretist imagination that blended Catholic "deities" (versions of the Virgin and saints) with Yoruba ones.

When this story travels to Martinique, then, how does its framing govern its readability? The supplementary parenthetical title to Cabrera's story in *Tropiques*, "(un conte nègre-cubain)," appears next to its "original" (and untranslated) title, "Bergantino-Bergantín" in both the issue's table of contents and at the top of the story itself. The parenthetical gesture is an odd move that is unique in the magazine—no other text published in it has supplementary titles such as this one. Instead of completely retitling the collection or neglecting to refer to it at all, the parenthetical title shifts the French book's title for the magazine publication, resignifying the identity production engaged in by the Gallimard title. What is the difference between "*conte nègre de Cuba*" and "*conte nègre-cubain*"? It is worth mentioning that the word "*nègre*" is used to refer to both African and Afro-diasporic cultural productions in *Tropiques*.¹² Some examples include: 1) Aimé Césaire's essay on Harlem Renaissance poetry called "*La poésie nègre aux Etats Unis*," which in the period would translate to "Negro poetry in or of the United States"; 2) "*L'art nègre*" to refer to African art in a few instances, and notably to refer to it as one of the references of Wifredo Lam's hybrid painting style, who is also referred to as a "*nègre cubain*" painter,¹³ without the hyphen; and 3) an essay on the history of the slave trade entitled "*La*

Traite de Nègres,” which would best translate to “The Slave Trade,” taking the word back to its origins as one of the variants of the linguistic corridor through which African peoples were transformed by a process of “negrification” into tradable commodities. If there is a link between *Tropiques* and what would later be known as the “Négritude” movement, the affiliation of the magazine’s pedagogical project to the tenets of the movement would lie in its deployment of the word “*nègre*,” the use of which falls somewhere between diffusing a history of slavery and using the word to refer to important cultural productions and, sometimes, to their producers. In the case of Cabrera’s story in the context of *Tropiques*, it is less significant that the word “*nègre*” also serves to frame it, and more significant that the “*de Cuba*”—which can be understood as either “of” or “from Cuba”—of both the “original” French and Cuban versions of the title has been transformed. To return to the question of what constitutes the difference of the shift, “*de Cuba*” denotes origin but also connotes a national claim to ownership, like the kind of claim that predicates the regulation of “national patrimony,” whereas relating “*nègre*” to Cuban by way of a hyphen connotes a Cuban origin while denoting the story’s claim to Cubanness, like the kind of identity claim involved in brokering national citizen’s rights for minority peoples.¹⁴ In both the French and Cuban contexts of the book publication, the title of the collection packages Cuba’s African heritage as a sort of national cultural commodity, whereas the Martinican version’s shift turns the title into an identity claim for the stories, so that they announce both an Afro-diasporic and Cuban national heritage, and as such the right to claim both of these, together. In this sense, the subtle shift of the title makes a huge difference. The editorial gesture of the hyphen illustrates how racializing language can be transformed through the use of what may otherwise seem the slightest of framing gestures.¹⁵

In Césaire’s introduction to Cabrera’s story entitled “Introduction à un conte *de* Lydia Cabrera,” he brings back the “*de*” displaced from the original French title so that instead of an introduction to a story *by* Lydia Cabrera, which would require the French word “*par*,” it is an introduction to a story “of or from” Lydia Cabrera, referring to her as the origin or proprietor of the story without actually crediting her authorship the way that a story “*by*” or “*par*” Lydia Cabrera would. In fact, in the poetically obscure framing work of his introduction, he neither explicitly admits nor dismisses Cabrera’s authorship of the story in question. He also never mentions, as both Miomandre’s introduction to the Gallimard edition of Cabrera’s stories and Ortiz’s introduction to the first Cuban edition do, Cabrera’s resolutely Spanish (read: white) origin. In the reading I present of Césaire’s introduction, I will first explain how it disrupts the work of Ortiz’s “introductory regime,” and then I will consider some of the poetic governance it proposes. Ortiz titles his introduction to Cabrera “Prejuicio,” a play on preface (*prefacio*) and judgment (*juicio*), which literally translates to “Prejudice,” announcing that what he does in it is propose his own prejudiced views on Cabrera’s stories. According to his “prejudice” then, the stories in question are

“authentic” Afro-Cuban folk stories from the Yorubá tradition that like the Yorubá religion’s syncretized Cuban version—Santería—have mutated between their Atlantic crossing and life in Cuba so that any detraction from “original” Yoruba myths in them can be traced to their displacement in the Caribbean. As such, Ortiz claims that as a good ethnographer, Cabrera “penetrated the forest of the black legends of Habana...transcribing them and collecting them.” He portrays Cabrera as an ethnographer of folklore here, and in order to address the tenor of her literary merit, he goes on to call her the stories’ white translator, with the statement: “*No hay que olvidar que estos cuentos vienen a las prensas por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca*” (“It may not be forgotten that these stories have come to the press by way of a collaboration, between black folklore and its white translator”). Here, he establishes that Cabrera’s transcription work requires “translating” the texts from popular, oral Spanish into literary, Castilian Spanish. Because it is difficult to verify what *exactly* Cabrera’s role was in constructing these stories, it is rare for scholars to contest Ortiz’s authority on the matter, and they often draw attention to the style of her stories without contesting the idea that she may have made some of them up herself or intervened in the record of any of the Yoruba myths in them. Some literary scholars, such as Emily Maguire, have demonstrated shifts in Yoruba myths in several stories. Others, such as Isabel Castellanos, the anthropologist and custodian of Cabrera’s archive, note that some stories do not bear any relationship to Yoruba myths.¹⁶ One critic who has ignored Ortiz’s claims, Rosa Valdez-Cruz, argues that the psychological complexity of Cabrera’s characters indicates her act of fiction as it definitively detracts from the tradition of Afro-Cuban stories as they are passed down in Cuba (93-99). In the absence of certainty over the matter, however, Ortiz’s authority continues to reign supreme and dominantly conditions the stories’ readability. In establishing his authority over the stories, Ortiz was able to proclaim their status as cultural artifacts, recorded for the good of the Cuban nation, and attesting to the rich cultural history of its Afro-Cuban population.

Although Césaire never outright calls Cabrera the author of the story he introduces, he pays homage to her writerly work in the proclamation:

Grand is the merit of Lydia Cabrera who makes us feel with a rarely achieved intensity the desire to live (*vouloir-vivre*), fluidity and animism, *frate foco e sor l’acqua*, the tranquil and exiled character, briefly irreducible, on the margin of civilizations, of morals, of religions, of conventions, of the strange people habited by saltpeter and dawns who border the shores of the Caribbean with the ambiguous shards of their laughter

Grand est le mérite de Lydia Cabrera qui nous fait sentir avec une intensité rarement atteinte le vouloir-vivre, la fluidité, l’animisme

frate foco e sor l’acqua

Le caractère exilé et tranquille, bref irréductible, en marge des civilisations, des

morales, des religions, des conventions, de l'étrange peuple habité de salpêtre et d'aubes qui borde le rivage caraïbe des tessons ambigus de son rire. (11)

In his poetic praise of both Cabrera and the story he presents, which follows a discussion of the story as a work of poetry,¹⁷ Césaire allows the undecidable authorship of the stories to remain obscure while ascribing to Cabrera the role of transmitting a strong Caribbean-esque affect. The interjection of the almost-Italian *frate foco e sor l'acqua*, brother (or friar) fire and sister water, is a reference to a European classic, the *Cantico della creature*, by Francis of Assisi. Invoking Assisi is a curious move and reminds the discerning reader, on the one hand, that animism is part of both the African and the European literary canons.¹⁸ On the other hand, the pairing of brother (or friar) fire and sister water is a partnership of opposite personified elements that notably inverts the order of their appearance in the cantico, in which the poet first thanks God for sister water who is “very humble, precious and chaste,” and later for friar fire who “illuminates the night.” This partnership may allude to the dialogical obscurity of the story’s authorship, occurring somewhere between the African oral tradition personified by *frate fo(u)co* and the Euro-descendant scribe, *sor l'acqua*. The quick but rich work of this reference is one of the many examples in Césaire’s introduction that establishes for the story a regime of readability highly characteristic of Césaire’s poetic opus, in which unlikely elements are paired, such as saltpeter—the raw material of gunpowder and other explosives—with dawns. Here, these poetic moves serve to define the hybridity of the Caribbean peoples Césaire proposes to be the source of Cabrera’s story.

Césaire’s unstable textual government unsettles without toppling Ortiz’s prior regime by placing his introductory emphasis on both the literary and cultural value of the text. He culturally situates the text in the Caribbean, a cannon-opening gesture, but he does so in the process of firmly establishing its literary value in his own complex poetic prose. Césaire thus writes Cabrera’s story straight into the obscure relationship between collective folklore and individual literary creation, in his own, poetic, terms. Césaire’s framing of Cabrera’s text both usurps it from the fetish of its French framing and from the reduction to national ethnography achieved by its dominant framing by Ortiz. Each of these frames produced a reading that reveals a cultural context and a cultural project within that context in the long history of undoing the discursive erasure of African cultural and literary traditions in the Americas and in Europe. Césaire’s frame—albeit the most marginal of the three—provides the greatest insight into the stories and their conditions of possibility.

NOTES

- 1 My claims about the history of publishing Cabrera's stories are based on an archival study of each of these publications I conducted at the Cuban Heritage Collection of the University of Miami, Coral Gables, Florida.
- 2 In Derrida's interrogation of the work of a preface in "Outwork" (*Dissemination*), he argues that although a preface cancels itself out in the actual text, it "leaves a mark of erasure, a *remainder* which is added to the subsequent text and which cannot be completely summed up within it (9)." Prefaces, introductions, and those other textual framing works that Genette calls paratexts (titles, illustrations and other elements that surround a publication's main content) cannot, of course, get inside, or become part of the texts they frame, but somehow they often, strangely, manage to attach themselves to those texts, and this essay is an attempt to understand the work that causes this attaching.
- 3 This story is recorded in Hiriart's book on Cabrera, but accounts of it are also recorded in her archive at the Cuban Heritage Collection.
- 4 There are two different (and varying) accounts on file at the Cuban Heritage Collection in addition to the account recorded by Hiriart.
- 5 Paul Morand planned, incidentally, to include a collection of Nazi Stories in this collection as well, according to the unpublished records kept at Gallimard in Paris.
- 6 Cabrera's archive of letters indicates her marginality in this publication process. She learned of the publication preparation from Miomandre as she nursed Teresa de la Parra in Spain. (See correspondence from Miomandre in the Lydia Cabrera Collection, at the Cuban Heritage Collection.)
- 7 See the introduction to Michael Richardson's *Refusal of a Shadow* and A. James Arnold's article "Beyond Postcolonial Césaire" for some dispelling of the myths that hover around Négritude and Aimé Césaire's relationship to it.
- 8 Edwards draws on Scott as follows: "As David Scott has recently noted, an introduction '*frames* a text by *placing* it in relation to its conditions of enunciability, and in relation to the system of discursivity that governs the production and organization of its statements. An introduction shows how a text occupies a certain space of problems, a particular context of questions, a distinctive domain of arguments. In short, it shows what the relations are to that background of knowledge—the archive—that sustains it'" (38). Although Edwards' re-appropriation of Scott's work sustains the archive he examines quite well, the archive of prefaces under study here demand an examination of the way that prefaces along with other paratextual devices *produce*, more than situate, the readability of the texts they frame.
- 9 It was published by *Ediciones Nuevo Mundo* in 1961 and by *Letras Cubanas* in 1996, both times omitting this story and Ortiz's mention of it in his preface.
- 10 Here I have in mind David's Scott's reading of the tragedy embedded in colonial modernity in *Conscripts of Modernity*.
- 11 For a great gendered analysis of Cabrera's stories, see Odette Casamayor

Cisneros' essay, "Aproximación a ciertas representaciones de la mujer en los "Cuentos negros de Cuba."

12 Edwards offers a fantastic analysis of the socio-political significance for the appropriation of the racist term "nègre" by black francophone intellectuals, since the late 1920s, in Paris, but more research would be required to hypothesize adequately what the *Tropiques* group had in mind in their deployment of the word. Furthermore, because Miomandre never uses the word "nègre" in his introduction to the French version of the book but instead uses the term "Noir," and because his letters with Lydia Cabrera display a fervent (although terribly exoticizing) anti-racism, the Gallimard version of using the word does the "work" of commodifying the stories for a French modernist milieu obsessed with so-called primitive art and expression.

13 Notably, Lam's Chinese heritage is ignored in *Tropiques*' mentions of him.

14 See Teall for a description of the hyphen's function in associating words that are not customarily associated together.

15 Edwards's chapter "Variations on a Preface" discusses a precursor of using the hyphen to construct hybrid identities in French, namely the use of "Afro-Américaine" and "Afro-Latine" by Martinican writer Jane Nardal in 1928 (16-20). Césaire's choice to keep "nègre" instead of replacing it with "afro" can also be understood in the context of the magazine's work to re-appropriate that term and rescue it from the place of denigration it had among Martinicans of all racial backgrounds. Fanon's essay "Africans and Antillians" provides an excellent account of the transformative work Aimé Césaire did to change racial consciousness in Martinique through his appropriation and positive deployment of the word "nègre."

16 This is from an unpublished interview I conducted with Castellanos in August, 2010. Castellanos also told me that Cabrera would regularly laugh about Ortiz's preface, saying that he had no idea about the stories and how much she invented in them.

17 The introduction begins with "*Poème au désir; à la peur, à la mort, à la puissance...*" ("Poem to desire, to fear, to death, to power...") and takes the poetic theme up again with, "*Je dis que nous sommes en pleine poésie*" ("I say that we are in the midst of poetry" 11).

18 Even if Assisi's poem is not considered animist from a Catholic standpoint, the context of Césaire's allusion to him suggests reading the personification of the elements of the poem in animist terms.

BIBLIOGRAPHY

Arnold, A. James. "Beyond Postcolonial Césaire: Reading *Cahier d'un retour au pays natal* Historically." *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 44, No. 3, June 2008, pp. 258-275.

Cabrera, Lydia. "Bergantino-Bergantín (un conte-nègre cubain)." *Tropiques* 10 (Feb. 1944). pp. 11-27.

--- *Cuentos negros de Cuba*. La Habana: La Verónica, 1940.

--- *Contes nègres de Cuba*. Trans. Francis de Miomandre. Paris: Gallimard, 1936.

--- "La influencia africana en el pueblo de Cuba." *Ensayo cubano del siglo*

XX. México D.F.: Fondo de Cultural Económica, 2011.

--- "Notas sobre Africa, la Negritud y la actual poesía Yoruba." *Paginas Sueltas*. Ed. Isabel Castellanos. Miami: Ediciones Universal, 1994.

Casamayor Cisneros, Odette. "Aproximación a ciertas representaciones de la mujer en los 'Cuentos negros de Cuba'" La Ventana: Portal Informativa de la Casa de las Américas. May 19, 2005. Available: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2556>.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Edwards, Brent Hayes. *The Practice of Diaspora*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Fanon, Frantz. "Africans and West Indians." *Toward the African Revolution*. Trans. Haakon Chevalier. New York: Monthly Review Press, 1967, c. 1964.

Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, c. 1987.

Hiriart, Rosario. *Lydia Cabrera: vida hecha arte*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1978.

Leiner, Jacqueline. "Entretien avec Aimé Césaire." *Tropiques 1941-1945: Collection Complète*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1978 (pp. V-XXIV).

Lydia Cabrera Collection. Cuban Heritage Collection. University of Miami. Coral Gables, Florida.

Maguire, Emily. A. *Racial Experiments in Cuban Literature and Ethnography*. Gainesville: University Press of Florida, 2011.

Ménil, René. "Pour une lecture critique de *Tropiques*." *Tropiques 1941-1945: Collection Complète*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1978 (pp. XXV-XXXV).

Richardson, Michael. *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. London: Verso, 1996.

Rodriguez-Mangual, Edna. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban*

Cultural Identity. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.

Scott, David. "Preface: The Archaeology of Black Memory: An Interview with Robert Hill." *Small Axe*, 1999.

---*Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham: Duke University Press, 2004.

Teall, F. Horace. "Compound Words." *Punctuation: With Chapters on Hyphenization, Capitalization, and Spelling*. New York: D. Appleton and Company. pp. 86-106.

Valdes-Cruz, Rosa. "Los cuentos de Lydia Cabrera: ¿transposiciones o creaciones?" *Homenaje a Lydia Cabrera*. Miami: Ediciones Universal, 1978.

LA CONDICIÓN DEL PERSONAJE: LA ESCRITURA POÉTICA DE ÁLVARO SALVADOR

Francisco Díaz de Castro

Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca

Contemplada en la perspectiva de cuarenta años de escritura, la obra de Álvaro Salvador nos ofrece, más allá de sus búsquedas iniciales y de los sucesivos cambios de voces y de perspectiva, una modélica coherencia que alcanza por distintos cauces hasta sus libros más recientes. Es sobre estos sobre los que voy a centrar mi intervención en los breves minutos de los que disponemos, si bien conviene partir de una reflexión del poeta en 1983—es decir, casi al principio de su carrera—que me permitirá encauzar el tema esencial de estas palabras. En el artículo titulado “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad” que constituiría uno de los manifiestos de la “otra sentimentalidad” propuesta por él mismo con Javier Egea y Luis García Montero, Álvaro Salvador explicaba su personal visión del paso del concepto de nueva sentimentalidad machadiana a los de *otra sentimentalidad* y *otra poesía*:

Cuando la vida y sus relaciones no sólo se “entienden” de otra manera, sino que también se “viven” de otra manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con mucha ternura, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con deber y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un discurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de otra sentimentalidad, de otra poesía.

Creo que estas pocas palabras son suficientes para mostrar cómo a la altura de 1983 ya se formulaba en embrión todo lo que ha ido siendo desde entonces la poética de Álvaro Salvador hasta hoy mismo, enriqueciéndose, claro está, a lo largo de los años y de media docena de libros con sus necesarias variaciones de perspectiva, sus voces cambiantes, sus tonalidades distintas. El poeta ha madurado su estética reflexionando siempre en una dirección—la inicial de la *otra sentimentalidad*—que en su caso no ha cambiado apenas más que para clarificarse con la experiencia de lo vivido y lo escrito: la ruptura de límites entre lo privado y lo colectivo, entre los sentimientos y la razón crítica, entre compromiso colectivo y ética personal.

Los primeros libros de Salvador respondían, como he señalado en otro lugar, con vigor imaginativo y con rigor intelectual a las tendencias protagonistas de aquel momento de renovación cultural en España que se inició en los años sesenta. Las especulaciones, las rupturas, la recuperación de cierta vanguardia, la exuberante integración de elementos culturales foráneos a lo largo de los años siguientes se materializaron en la intensa escritura de varios libros—Y... (Premio García Lorca 1970, 1971), el primero, *La mala crianza* (1974), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975) y *Los cantos de Ilíberis* (1976)—mediante un acopio neovanguardista, culturalista, *pop* y freudo-marxista acrisolado por un compromiso ideológico y estético que determinaba la forma de sus rupturas expresivas, de sus planteamientos teóricos y, en fin, de la diversidad de soluciones propuestas ya hacia lo que muy poco después cuajaría en la *otra sentimentalidad*. Como muestran “Canción del reincidente” y “Dafnis y Cloe están en la repisa,” pertenecientes a dichos libros, el modelo *novísimo* coetáneo quedaba descartado en favor de una continuidad sustancial de la “razón crítica” de poetas como Ángel González o Jaime Gil de Biedma. A la “mala conciencia” de éste corresponden en la poesía de Salvador el lúcido e irónico análisis generacional del poema “La mala crianza” y la busca de *otra sentimentalidad* poética capaz de sintetizar erotismo, metapoética e ideología en la expresión de lo cotidiano. Me permito recuperar aquí unas líneas del prólogo del autor a *La mala crianza*, que ya en 1974 se situaba al comienzo del camino que lo trae hasta hoy:

De todos modos lo serio es decir que la poesía es un tipo de producción ideológica, que el poeta es el productor y el poema un producto. Que yo pertenezco (por ahora, ojo) a esa clase social llamada “pequeña burguesía” y que por lo tanto mi poesía se condiciona por esto y se produce a partir de ahí. El señor Freud y el señor Althusser lo saben.

Los objetivos básicos de aquellos primeros libros han nutrido la escritura posterior del poeta. La multiforme revisión crítica de la función de la poesía en *Las cortezas del fruto* (1980) (un libro que buscaba fundamentar el nuevo proyecto estético incorporado a los motivos del amor, el lenguaje, la música, la soledad, la solidaridad—y, a continuación, el erotismo desbordante de sus poemas de *Tristia* (1982)—escrito al alimón con Luis García Montero) es

exponentes de una primera madurez en que la poesía se desvela como una “guarida inútil,” como una ardua ficción en torno al sentido de lo vivido, que es lo que importa en última instancia y que, en cierto modo, nos remite al *outsider* del último libro de Álvaro Salvador hasta el momento, *La canción del outsider*. Se añade ya desde entonces a todo ello—y como lógica consecuencia de los planteamientos de la *otra sentimentalidad*, pero muy específico de la escritura de Álvaro Salvador—el recelo o la desconfianza de base hacia la poesía misma, que se sabe engaño y construcción, ficción cómplice en última instancia. Dice, por ejemplo, en el poema “La gaya ciencia,” de *Las cortezas del fruto*: “...recuerda tu soledad, tu personal prisión, tu miedo,/ y mira/ con qué suerte de inútiles y mágicas palabras,/ supuestamente mágicas, en realidad trucadas,/ confías en levantar una belleza,/ una falsa belleza que a nada te conduce/ a nada de lo que amas y, en realidad, te importa,/ con qué torpe mentira, premeditado engaño/ has llegado hasta aquí construyendo un poema.”

La relatividad del sujeto poético posmoderno se evidencia, en continuos quiebros irónicos y sentimentales, por medio de la fusión de erotismo e historia como cuerpo del poema y de la afirmación de lo particular de la experiencia frente a las grandes representaciones: “Yo no sé nada del amor/ tan sólo puedo hablarlos de mi amada,” “No hay guerra en el amor.../ tan sólo miedo.”

Consolidando de manera decisiva la madurez poética de Álvaro Salvador, *El agua de noviembre* (1985) y *La condición del personaje* (Premio Jaén, 1991)—dos libros que son de amor, pero también de todo cuanto integra el universo de este poeta—indagan en la experiencia personal del tiempo colectivo y del paso de las edades, en los amores y en las amistades, en las verdades particulares que enmascaran los intercambios sociales, en las formas de iluminar el sentido de las ilusiones y los desencargos: “Que la muerte sorprende/ pero no aclara nada,/ y la vida/ es cada día un asunto/ más y más sospechoso.” Álvaro Salvador alcanza en esta fase su voz más genuina y segura: la del personaje que lo representa cuestionándose *condición* y mediaciones, sentimiento, deseo y escritura. “Quiero escribir un poema/ que viva como un cuerpo,/ como un cuerpo tendido al sol,/ como tu cuerpo desnudo/ tendido en el calor de un mediodía,” dice en el poema “Cuando traspasa el aire,” en el inicio mismo de *La condición del personaje*. Y, con frecuencia, vestidos de canción, de tango o de bolero, con quiebros irónicos que eliminan el patetismo y con una recurrente intertextualidad que aporta calor de conversación literaria al tratamiento seco de la soledad, el rencor o el desencargo, estos poemas constituyen precisos análisis del sentimiento que tratan de apuntalar mediante su musicalidad la resistencia a la melancolía y al extrañamiento creciente de los espejos de la soledad y del ámbito urbano de lo colectivo en el que el poeta es uno más, pero con la conciencia de su especial marginalidad reflexiva.

Tratando de desenmascarar los engaños de la experiencia a través de los engaños de la poesía, el autoanálisis sentimental del personaje construido a partir del recelo generalizado ante las grandes palabras que enmascaran la realidad

de los intercambios sociales y la busca de una “inmediatez no sublimada”—en palabras de Antonio Jiménez Millán—reviste una amplia reflexión sobre la propia escritura fundida con la conciencia dialéctica de lo privado y de lo colectivo, incluido el claro compromiso político, como en “Un destino tal vez poco elegante,” a propósito de la revolución sandinista en Nicaragua. Como dijo Ángel González en su prólogo a la antología *Suena una música*, Álvaro Salvador “entrega al poema algo más que la vida: la experiencia, el conocimiento específico de la vida. (...) Actividad imaginativa de la memoria que hace del inventario una invención equivalente a un descubrimiento, y lo que acaba descubriendo es el sentido moral de la experiencia.”

Con *Ahora, todavía*, publicado tras diez años de silencio, la poesía de Álvaro Salvador entra en una etapa de mayor pero más compleja desnudez. Con Antonio Machado como referente del título—“hoy es siempre todavía”—, la razón analítica del poeta—intimidad, historia, mediaciones—adopta el artificio de la voz confesional que recupera la biografía sentimental—amores, familia, amigos—y los ideales de un pasado colectivo que el tiempo ha vuelto cada vez más ilusorios. Los sucesivos domicilios reales del autor trazan a lo largo de las cuatro partes del libro una topografía sentimental en cuyo interior el protagonista se enfrenta en sucesivos autorretratos, nada complacientes, con la conciencia del presente, ese tiempo que es en estos poemas el del recelo, y requiere establecer de nuevo los rasgos del “impostor” que vive en los poemas—la condición de su personaje, que, como señaló Pere Rovira, depende de su reconstrucción. A propósito del recelo desde el que el poeta analiza encontramos en *Después de la poesía*, su libro de aforismos, el siguiente: “La búsqueda de valores en un mundo degradado sólo conduce al hallazgo de valores degradados.”

El examen del desengaño busca, sin embargo, salvar algunas convicciones y se reafirma el espacio del poema como ensayo de conocimiento compartible de la realidad. Los quiebros irónicos equilibran el patetismo en una escritura que se adentra en la conciencia desolada del envejecer (“Los territorios perdidos,” “Aguas turbias” o “El padre,” uno de los mejores poemas del autor), que sigue constatando los fracasos de la Historia (“Callejón de la Isla,” “Los tejados de Praga,” “Los niños de la guerra”) y, sobre todo, que trata de desenmascarar los artificios del sujeto poético (los breves poemas de “El impostor” o “Muntaner, 62, 4º, 1º”), llevado a veces al límite de la lucidez, como en el poema de un verso “Los motivos del suicida”: “¿Has sentido en la noche el terror de estar vivo?”

Es sobre todo el análisis de la intimidad lo que aporta a este libro y el siguiente su condición elegíaca por el carácter de su indagación sin concesiones en la conciencia sentimental. Desde la evocación de un tiempo ya lejano, como en “Verano del 83,” un desengañado *¿ubi sunt?* confirma el inevitable deterioro de los sueños, de los afectos y de las convicciones (“aquel fervor por escribir la historia/ de un país cargado de esperanzas”), por más que aquellos ideales sobrevivan aún, como sobreviven también una precaria confianza en la poesía, enfrentada a las vanidades del éxito, eso sí—“La reina del burdel”—,

y una fe de vida propiciada por el amor, el elemento clave que equilibra la poesía de Álvaro Salvador frente a la confrontación elegíaca con los sueños idos y con la realidad colectiva: “No sé muy bien/ lo que mis ojos buscan en los tuyos/ cuando miro de frente y es la vida/ quien me responde al fondo de tu mirada alegre.” En todas las secciones de *Ahora, todavía*, frente a la expresión desolada del envejecer, frente a los sarcasmos sociales y frente a la tentación del patetismo, son el amor y los afectos—por desengañadamente que estos últimos sobrevivan—los que mantienen a flote los valores de la emoción, de la belleza, de la comunicación. En este continuo ir y venir entre esperanza y desengaño que el libro nos propone, el poeta recupera las figuras del padre—en una machadiana superposición de tiempos—, de los hijos, de algunos amigos que se incorporan al libro en las dedicatorias. Y es sobre todo la expresión de un amor a lo largo y doméstico la que, como en “Sala de estar,” materializa una esperanza que rubrica el último poema del libro, “Rosas de neón,” una canción con guiño al poema que cierra *Las personas del verbo*, de Gil de Biedma, y que nos habla en voz baja del consuelo de esos cálidos momentos de las noches en que es posible, todavía, compartir la amistad de unos pocos que componen la esencial compañía del impostor sentimental y lúcido que habla en el libro y que, en el siguiente, se nos presenta como el *outsider* que dice su canción triste de amigo desde una cómplice marginalidad.

En efecto, *La canción del outsider* (Premio Generación del 27, 2009), mantiene en parte la perspectiva elegíaca pero acentúa o introduce algunos temas y tonos de menor protagonismo en los libros anteriores. Sin duda la perspectiva elegíaca es inevitable, habida cuenta de que varios de los poemas principales se centran en la muerte de seres queridos o en una serie de reflexiones sobre el acabamiento personal y el dolor colectivo. Sin embargo hallamos, entre otros a los que me referiré luego, un tono más seco y una mayor distancia analítica que se consiguen desde el principio con varios exabruptos que sorprenden al lector tras el vitalismo y la afirmación amorosa de los dos primeros poemas, y también mediante la explícita negación de la melancolía y la tentación de la nostalgia en varios momentos clave y en los versos finales del conjunto. Así, en “Luz de agosto” se rechaza explícitamente: “¿Sabes lo que te digo,/ luz aséptica de agosto/ con tu pellizco de melancolía?// Vete a la mierda.” Y en “Monólogo del caballero Jedi,” con implícito homenaje a Kavafis: “Este tiempo/ no es tiempo de nostalgias/ ni de melancolía.// Parece más la hora/ de apoyarse en la oscura pared de la guarida/ a esperar la llegada de los últimos bárbaros./ Bien pertrechado, armado hasta los dientes./ dispuesto a vender cara la vida que me queda./ a alargar con valor el último combate.”

Como he dicho, Álvaro Salvador vuelve a centrar la composición del nuevo libro en torno a la caracterización compleja de un personaje que ya el título define como marginal, ese *outsider* cuyo referente espacial en el libro es el ámbito norteamericano, y cuyas diversas formas de cantar, de acuerdo con el título, siguen contraponiendo a la desolación, al deterioro y a la elegía cívica

el desafío de su resistencia, de su plenitud amorosa, de su aceptación de una marginalidad literaria que es condición misma de su poética y de su ética. En esa tensión el personaje dialoga consigo mismo para indagar, más que explicarse, en la continuidad de una experiencia inseparable de lo colectivo. Análisis de la sentimentalidad y análisis de la conciencia de la Historia van, pues, unidos y complementándose en la estructura abierta del libro. Si en la primera parte, “El canto de la mañana,” se nos pone delante la voluntad de entregarse al gozo del instante de vida cotidiana y la reflexión satisfecha por el amor compartido, mientras suena la Sinfonía Pastoral de Beethoven, inmediatamente los citados exabruptos afirman también el rechazo del exceso sentimental y, en el epigramático “Elogio del bolero,” el poeta se distancia de la pretenciosidad de cierta poesía: “Tras la lectura atenta y analítica/ del poeta profeta laureado,/ sólo me quedan fuerzas para escuchar tu canto/ borracho de emociones cotidianas.”

En la precisa composición del libro estos tonos establecidos al principio sirven de pórtico a la expresión elegíaca que protagoniza los “Poemas del Noroeste” que siguen. Destacan entre ellos dos de los poemas más emocionantes de nuestro autor, ambos dedicados a la agonía y a la muerte del hermano mayor. En “El muelle de Matthews Beach,” entre el espacio real de la escritura—el americano, y el granadino en el que el hermano se debate entre la vida y la muerte—el poeta traza su elegía íntima con emoción pero siempre evitando el patetismo, y en “El dios de los peces” recupera, combinando la perspectiva infantil y la adulta, unos tiempos de infancia en que el hermano le enseñaba a pescar: “Aprender a pescar era tan grave/ como saber vivir.” Otros poemas elegíacos, “Cármenes” y “Príncipe de la noche,” evocan al final del libro a otros ausentes: la madre, y un amigo fácilmente identificable como el poeta Javier Egea.

Sin embargo el diseño del conjunto busca, en esa línea de mayor distanciamiento mencionada, un equilibrio tonal que va estableciéndose en las partes siguientes. Así en “Cinco haikús, dos epigramas y un epitafio” se combinan diversamente la observación graciosa y la sorpresa punzante de un oscuro haikú—“Absurda herida:/ tras el amor más vivo/ la muerte reina,” y la pirueta autoirónica—nuevo sarcasmo del *outsider* acerca del éxito literario—del epitafio final: “Si alguna vez la fama le faltó,/ a cambio siempre tuvo felicidad de sobra.” Humorísticamente dedicado a la mítica actriz porno Rita Faltoyano, “El pornógrafo” combina la descripción elogiosa de los sexos con varias escenas eróticas y sobre todo con encendidos poemas amorosos, como “Alborada” o “Canción predestinada.” A propósito de los poemas de “El pornógrafo,” merece la pena recordar un par de aforismos del autor en *Después de la poesía*: “El erotismo es la sexualidad filtrada por la cultura, la pornografía es—ni más ni menos—que sexo. *Id est*: cuando queremos verdadero sexo es inútil acudir al erotismo”; “A cierta edad la única fantasía posible es la pornográfica”; “Del mismo modo, la única escritura revolucionaria hoy en día es también la pornográfica. Es una de las pocas luchas posibles, porque podemos librarla gracias al atractivo que—confeso o no—suscita.”

La relación entre estos aforismos y los poemas de “El pornógrafo” es importante, tanto por el sentido reivindicativo que refuerza de otra forma los valores afirmativos en el libro, como por su situación con los haikús y epigramas en el centro del libro, compensando los tonos oscuros de la parte segunda y dando paso a uno de los poemas mejores de Álvaro Salvador, el impresionante “Estación de servicio,” dividido en tres secciones. Por su carácter visionario este poema resulta de una sorprendente originalidad en la poesía de un autor que no se ha prodigado en esta dirección, pero es sobre todo un poema en el que el autoanálisis del personaje introduce el registro irracionalista para situarse en otro territorio extranjero, pero ahora interior, mental, de una nocturnidad onírica. Una sensación de irrealidad amenazante domina el extenso poema en sus tres secuencias: “Además de extranjero quedaste también solo/ frente a la noche, frente al viento que incendia con su hielo/ las entrañas del Monstruo.” Oscuros trenes fantasmales cruzan por la descripción de este espacio poblado de imágenes surreales de desasosiego y amenaza en que se mezclan vagamente recuerdos, sensaciones y premoniciones: “desde el recuerdo/ hacia la luz de un mundo que te abre/ la herida del presente,/ el filo de metal donde los hombres/ enterraron sus sueños” (...) “mientras crujen los altos cadáveres del cielo/ y de tus brazos brotan bandadas de amapolas,/ perdidos horizontes.”

La figuración de la muerte como una fantasmal figura femenina cierra la segunda parte para dar paso, en la tercera, a la visión abigarrada de otros trenes cargados de muchedumbres trashumantes, los “parias de la tierra” que remiten al himno “La Internacional,” los desheredados de todo tiempo y lugar, “tan antiguos como el crimen/ y tan nuevos como el niño que nace con el puño apretado.” Son los fantasmales trenes de prisioneros de Auschwitz, de Basora, de Gaza, de Mauthausen, de Buenos Aires, de Kinshasa, Ruanda, Burundi, Tanzania, Santiago de Chile. La pesadilla íntima se ha fundido aquí con la conciencia del horror colectivo: “Cuando la última gota de luz se ha malgastado/ en cada noche y cada madrugada,/ llegan los trenes,/ nuestros trenes,/ los trenes de la historia.”

Nada más inexacto que hablar, como se ha hecho, de este libro, a pesar de su invitación al instante y al goce, de que “la profunda decepción social y política se torna en la celebración de un presente atemporal, desideologizado.” Al contrario, a lo largo de todo el libro—desde “Madrugada,” pero sobre todo en este poema y otros de la sección final, “La canción del outsider,” como el de este mismo título o la violencia social que se denuncia en “Letanía”—se mantiene estrechamente unida la exploración de la intimidad con la conciencia ideológica, permanente y conflictiva, de pertenencia a una comunidad humana siempre presente como escenario de la individualidad del protagonista. Esa pertenencia es otro de los motivos esenciales de esta poesía que no cultiva el autoengaño, que se afirma con más valía precisamente a partir de la tentación de enajenarse o de recluirse en la intimidad, por más que sea desde esa intimidad en parte desolada desde la que el poeta necesite expresar desengaño y resistencia. Así, la meditación del “Nocturno de Nueva Inglaterra,” otro de los mejores

poemas del libro, lleva desde la simbolista evocación sensorial de la pérdida y el deterioro—"las tumbas nos señalan lo que somos,/ el futuro de nuestra condición"—hasta la afirmación en claroscuro del voluntarismo tenaz con el que termina el libro y yo concluyo mis reflexiones:

Esta noche, el viento cerca inquieto
mi ventana, mi insomnio, mi esperanza,
como lobo estepario de un destino
que me aguarda en el bosque más profundo.

Pero yo no le temo. Nada puede
temer quien nada tiene, quien nada
espera tener, apenas tiempo:
calor en los inviernos impacientes,
en los cortos veranos sólo sombra.

Y la digna memoria
que esta noche presiento
bajo nieve dormida
sobre otra nieve eterna.

SUENA UNA MÚSICA POR LOS CALLEJONES DE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

Anthony L. Geist
University of Washington

Vamos a volver la vista unos treinta años atrás (que será la prehistoria para los más jóvenes hoy presentes, pero para los que lo vivimos es anteayer). 1983: tres jóvenes poetas granadinos lanzan con ardor guerrero un flamante manifiesto que plantea la necesidad de una nueva poesía. Alvaro Salvador, el malogrado Javier Egea y Luis García Montero, en los primeros años de la nueva democracia, pregonan “la Otra Sentimentalidad” y abogan por una poesía también otra que esté a la altura de las nuevas circunstancias de su tiempo. En un principio se enfrentan a los planteamientos estéticos de los poetas inmediatamente anteriores, los Novísimos, y su particular manera de entender el hecho poético. El rechazo radical por parte de los granadinos de los juegos neovanguardistas de lenguaje y de la pretendida autonomía posestructuralista de la poesía novísima se basa en una doble vertiente, por un lado teórica y por otro práctica.

Hace algunos años dije que la estética de la Otra Sentimentalidad es marxista, pero que tanto le debe a Groucho como a Carlos. Sigo creyéndolo. Su concepción del hecho literario es althusseriana (aprendida mayormente con Juan Carlos Rodríguez, responsable en gran medida de la formación teórica de la Otra Sentimentalidad). Al mismo tiempo, asumen el papel de poeta con normalidad y con alegría. En el horizonte de la práctica poética, por otro lado, reivindicaban una tradición poética despreciada y ninguneada por los Novísimos. Me refiero a la línea ética y figurativa que en la poesía española remonta cuando menos a Antonio Machado, pasando por Cernuda y Alberti, incluyendo a los poetas sociales de la Generación del 50, y en particular a Jaime Gil de Biedma y a Ángel González, quienes son los que los jóvenes granadinos eligen en la construcción de su propia genealogía poética. (Esta línea ética va alternando con y enfrentándose a una tendencia estética que rechaza el realismo en la poesía

española a lo largo del siglo XX. Pero ésa es otra historia....)

Los postulados de la Otra Sentimentalidad que se desprenden del manifiesto del 83 y de su producción poética del último cuarto del siglo pasado se pueden resumir en tres puntos básicos: la historicidad de los sentimientos; el arte como simulacro; y la preferencia por un lenguaje coloquial.

1. Historia y Sentimiento: Álvaro Salvador habla de “los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado [...]”. Por esa razón,” dice, “una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo a-histórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época; [...] en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida [...]” (Otra 21-22). Salvador pone en juego aquí un concepto fundamental para la comprensión de la poética de la Experiencia: la estructura del sentimiento como una construcción ideológica, no como una cualidad eterna y trascendente del ser humano. Sólo cuando se entiende ese hecho, continúa, “puede hablarse de otra sentimentalidad, de otra poesía” (23).

Esta preocupación por la historicidad de los sentimientos remite a un concepto de la historia—no sólo en el binomio historia personal-historia colectiva, sino precisamente en la relación dialéctica que supera ese binomio. Uno de los aspectos más interesantes del proyecto de la Otra Sentimentalidad, a mi parecer, es el esfuerzo por inscribir la biografía particular del sujeto en esa otra fuerza mayor que es la Historia (con mayúscula, como quería Jameson). Al indagar en los sentimientos íntimos, personales, y al entender que son históricamente contingentes, ideológicamente contruidos (pero no por ello menos sentidos o “reales”), los poetas de la Experiencia tienen, a la fuerza, que inscribirlos en los procesos históricos de más amplio alcance. Luis García Montero y Álvaro Salvador, sin ir más lejos, han escrito un puñado de los mejores poemas amorosos de los últimos años. Lo que tienen de particular, sin embargo, es la conciencia de la dimensión contingente e ideológica del amor, incluso en sus momentos de mayor intensidad.

2. Arte como simulacro: El reconocimiento del carácter construido de los sentimientos lleva implícita la conciencia de que su representación también es una construcción, no puede ser más que un simulacro. Los poetas de la Otra Sentimentalidad llevan a cabo una sistemática desmitificación de la figura del Poeta como vate oracular, herencia de las vanguardias históricas retomada por los Novísimos. Simultáneamente se desacraliza el texto poético como portador de verdades eternas y trascendentes. Se refieren repetidas veces al poema como “mentira,” “simulacro,” “ficción.” No es que se lamenten de la imposibilidad de una verdad trascendente. Al contrario, se concibe como una liberación que permitirá un acercamiento más auténtico a los sentimientos. Dice un jovencito Luis García Montero, en *La Otra Sentimentalidad*: “No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar

en la memoria. [...] Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos [...]. Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia” (14-15). Aquí también se vislumbra su formación teórica en el materialismo dialéctico; una nueva formación histórica genera una nueva sentimentalidad, que a su vez exige otras formas de expresión social y cultural. Pero éstas posibilitan la gestación y comprensión de los nuevos sentimientos. El eje de esta operación dialéctica es precisamente la poesía, mediadora entre historia personal y colectiva, entre la formación social y los sentimientos íntimos. No sé hasta qué punto esta posición privilegiada que ocupa el hacer poético se pueda contradecir con la desacralización del poeta y la poesía que pretenden.

3. Lenguaje poético: En el manifiesto del 83 los poetas de La Otra Sentimentalidad no hablan explícitamente del lenguaje poético, pero se desprende de sus textos poéticos de la época, que apuestan por un lenguaje coloquial, de la vida diaria, accesible al lector “normal.” Posteriormente elaborarán sobre el tema. En su introducción a la edición de la *Poesía* de Felipe Benítez Reyes de 1992, Luis García Montero, el primer teórico de su generación (por cantidad y calidad), traza las pautas ya más establecidas de la poética de la Experiencia. (Ya no se habla de la Otra Sentimentalidad, término más acertado en mi opinión que el de la Experiencia). “Escribir poesía,” dice, “seguirá siendo útil en la medida en que los versos hablen de la realidad, sean capaces de nombrar el mundo de las experiencias comunes, que es el mundo de las experiencias personales, con un lenguaje colectivo, única manera de acceder a un lenguaje propio” (24). Planteamiento interesante: “experiencias comunes,” “experiencias personales,” “lenguaje colectivo,” “lenguaje propio.” Todo esto a través de “el poema entendido como un territorio material capacitado para crear una experiencia viva, un simulacro abierto a la posible identificación del lector” (13).

El poema pues es el nexo, la costura o el gozne que relaciona el terreno de lo social con el terreno de lo íntimo. Por una parte, el texto poético crea o potencia esa intersección; por otra brota en los intersticios de su complejo cruce. García Montero caracteriza a la poesía de la experiencia de “útil” y de “arte sensato.” Más allá de su sensatez o utilidad, sin embargo, creo que sería productivo hablar de una poesía necesaria, en el sentido dialéctico de necesidad histórica, y entender las aparentes contradicciones de tal poesía—acceder a la sociedad a través del individuo, encontrar la verosimilitud en un simulacro, lograr un lenguaje propio en un lenguaje colectivo, expresar lo íntimamente personal por medio de un personaje—como respuesta a una coyuntura histórica también compleja y contradictoria.

Antes de pasar al comentario de “Suenan una música” de Álvaro Salvador, quisiera recalcar un punto que me parece fundamental para la comprensión de la producción poética actual en España: su talante posmoderno. Quizá alguno ponga reparos a mi afirmación de la posmodernidad de la poesía de la experiencia.

Se me objetará que repite temas, técnicas e imágenes de la modernidad. Sí, respondería, pero con otro sesgo (ya no clásico, como quiere Luis Antonio de Villena en su conocida antología de 1992). Hacen una lectura posmoderna de la modernidad: “poesía después de la poesía.” Sus poemas discurren por bares, taxis y noches de copas, es cierto, pero se mueven, si nos fijamos, por entre las ruinas de la modernidad—la gasolinera abandonada, solitarias habitaciones de desolados hoteles, un gramófono en el tejado—aquellos iconos por excelencia de lo moderno que el paso del tiempo ha dejado, como decía Walter Benjamin, obsoletos. No es casual que sean poetas de la ciudad, y que sus paisajes poéticos sean casi exclusivamente urbanos. Para los poetas de la experiencia la ciudad, emblema de la modernidad, no puede ser la misma que retrata Baudelaire en *Las flores del mal*, ni es la urbe por la que deambulan los *flâneurs* benjaminianos. Es la ciudad del fin del milenio, posnuclear, desarticulada, donde comparten un espacio sin convivir okupas, parados y yuppies, verduleras, punquis y ejecutivos, indignados, *nimis* y políticos de Partido Popular—los mismos que circulan por las canciones de Joaquín Sabina. Se mueve el personaje poético de la experiencia por ese espacio urbano que podríamos denominar *la ciudad después de la ciudad*.

Para rematar estas observaciones sobre la poética de la experiencia quiero volver la atención a un poema que pone en práctica de manera ejemplar los postulados teóricos que hemos venido desbrozando hoy. “Suenan una música,” de Álvaro Salvador, lo considero uno de los textos poéticos más importantes y emblemáticos de los años 80. No pretendo ofrecer una lectura completa del poema, sino sugerir unas líneas de análisis que lo ejemplifiquen dentro de la poética de la experiencia.

En un ciclo de ocho cantos, “Suenan una música” es un complejo y ambicioso intento de entender la historia personal del personaje del poema dentro de la Historia colectiva, encarnada ésta precisamente en una ciudad (que sin nombrarla, intuimos que es Granada). El pasado personal del personaje se inscribe en el presente de la ciudad, que a su vez es el cúmulo de su propio pasado (como los seres humanos, que somos también la suma de nuestros errores pretéritos). Esa difícil integración que, repito, creo que está plenamente lograda en este texto, se lleva a cabo precisamente por medio del discurso, el lenguaje, la escritura. No se trata de la poesía como instrumento sagrado de conocimiento, sino de un espacio abierto a la intersección de lo íntimo y lo público.

El poema arranca con un verso que pone en relación a la ciudad con el sujeto poético y desencadena la problemática abordada en el texto: “Esta ciudad que miras no es la tuya.” A lo largo del texto este verso se repite a manera de estribillo, con significativas variantes de tiempo verbal, que acompañan a la vez al personaje en su recorrido por la vida, la historia y el espacio urbano. Veremos cómo el discurso poético forcejea por resolver esa problemática, o al menos por instalarse en la contradicción. El personaje intentará leer entre los “signos [y] señales de otra edad,” “las sombras de un pasado efímero.” Esa “historia /

sobre todo extranjera” se aborda desde un discurso poético cuyo empeño será precisamente desextrañar el pasado.

El segundo canto se abre con un guiño a Antonio Machado y nos instala irremisiblemente en la autobiografía: “Tu infancia son perfumes / de un carmen granadino [...]”. Al mismo tiempo el río aludido en el primer canto (“la yedra que resbala por las ingles / del río”) remite inevitablemente a Jorge Manrique (“nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, que es el morir”). También recuerda a Bergson y su concepto de la irrepetibilidad del momento. De aquí hasta el final el poema sigue una estructura estrictamente cronológica para terminar en el presente del personaje.

La música del título (“Suenan una música,”—de reminiscencias, por cierto, mallarmeanas) se convierte, en sentido literal, en *leitmotif* del poema. A través de la imagen del gramófono (repetida dos veces) la música viene a ser emblema del pasado, por medio de su poder evocativo. También funciona como metáfora del discurso poético, cuanto más teniendo en cuenta que es azul, alusión al gran vate modernista, Rubén Darío, también anclado en el pasado, en el otro polo de la modernidad. Lo curioso es que remite a un objeto ya obsoleto de la modernidad. No es tocadiscos, ni estéreo, y menos CD o iPod, sino *gramófono*, que se inscribe como icono del pasado, de la infancia, y como vigía del presente, que toma su puesto “encima de la casa, abanderando / el éxodo imprevisto,” al igual que los ángeles custodios del canto IV: (leer, aire de copla flamenca)

Sobre los saledizos y cornisas
cansados o burlones,
nos miraban los ángeles custodios
cerrando la frontera de los sueños.

El gramófono—aparato mecánico—, es decir la música, el discurso poético, será el instrumento capaz de vincular la expulsión de “aquel jardín” de la infancia con “el bosque fugaz de hormigón y hojalata” que es la ciudad. Es lo que articula la ilusión del primer amor y “la indignidad, la anciana / traición que nos ocupa la memoria” (VIII) con “la ciudad que amas / y fue tuya.”

La trayectoria vital del personaje del poema sólo es comprensible o coherente inscrita por el discurso poético en la historia de la ciudad, que es historia colectiva:

Sabrás que todo ha terminado en este instante,
cuando la ciudad que amas finaliza
más allá de esta luna enronquecida
en donde los vestigios de otra historia
se cruzan con tu vida, inexorables. (VIII)

Si la poesía de la experiencia se ha convertido en la tendencia dominante de las últimas décadas (y en otro momento podríamos discutir la oportunidad o

inoportunidad del término), se están abriendo fisuras en esa hegemonía. Por una parte, están surgiendo otras poéticas de distinta procedencia estética e ideológica. Por otra, los propios poetas que apostaban por esa *otra* sentimentalidad han seguido derroteros líricos distintos, derivando hacia una mayor narratividad poética en unos casos o hacia la concisión del aforismo, en el caso de Álvaro Salvador. Con todo, su música sigue sonando por los callejones de la mejor poesía española actual.

ÁLVARO SALVADOR

FUMANDO CON MIS MUERTOS

La muerte nos hace pertenecer a dos mundos. Los muertos queridos, esos muertos de muerte imposible, nos acompañan, están con nosotros, nos ayudan a decidir, desdoblan los paisajes de la realidad.

Luis García Montero

A veces sueño que de nuevo fumo
y el sueño es tan real, tan vívido, tan puro
que puedo saborear el olor del tabaco,
cortarlo con la mano y acunarlo en el pecho
hasta sentirme lleno.

Después: remordimiento.
Pena por traicionarme,
por ser otra vez débil,
por haberme engañado tantos años
simulando una fuerza que no tengo.

Es recurrente el sueño
y siempre se disipa
dejando con el humo
un reguero de culpa.

Ayer soñé de nuevo
que fumaba con gusto
y una nube de humo
envolvía mi deseo

en un sueño distinto.

Estábamos los yernos
con Miguel en su casa
(yo sé que era su casa
porque el sueño lo dice
pero aquel patio no era
ninguno de sus casas).
Estábamos los yernos
haciendo un homenaje
a Miguel en el patio:
cada uno un bouquet,
un ramo, una maceta
en aquel patio raro,
patio o invernadero,
donde un Miguel muy joven
casi desconocido,
nos mostraba orgulloso
—como nunca lo vi—
su pasión jardinera.
Los cuatro hijos políticos
con los ramos, atentos,
y Miguel satisfecho
repartiendo entre todos
sus enormes cigarros
Montecristo.

Tras la nube de humo
esta vez no hubo angustia:
el sueño prosiguió
sin que yo lo advirtiera
hasta el mágico cuarto
de mi primera infancia.
Era noche y verano:
mi hermana cepillaba
su cabellera negra
a la luz de la luna,
y del hermoso pelo
saltaban las centellas
decorando la escena,
inquietando a Marengo,
nuestro gato bandido.

Mi hermana era una hermosa
muchacha adolescente
que en mi sueño encendía
con su pelo chispeante
un cigarro tras otro,
antes de acurrucarse
junto a mí, de acunarme,
de decirme: “No temas,
duerme bien, niño mío.”

Después yo despertaba
en el soñar del sueño,
y con la ubicuidad
que ese soñar otorga
despertaba algo lejos
de mi cuarto del pueblo,
despertaba en el llano
del campo de mi infancia.
Mi padre, puesto en jarras,
repartía algunas órdenes.
Era muy de mañana
y el ganado nervioso
bullía en los bebederos.
Mi padre con su *chester*
mordido entre los labios,
agitaba los brazos
blancos como la tela
de su camisa blanca,
elásticos y largos
como aquellos tirantes
de cuero duro y fino
que sostenían alzado
el pantalón vaquero.
No sé por qué en el sueño
yo recordaba nítidas
las vueltas de la prenda,
planchadas y fraternas,
azuladas de hogar
y de familia.
Serafín a su lado,
—su capataz, su ángel—,

sostenía indolente
en la oreja derecha
un Caldo de Gallina.

El pastor separó los karakules
y el ganado marchó a su pastoreo.
Mi pade y Serafín fumaron sus cigarros,
conversando
con ese tono gris del hablar de los hombres.

Vuelve el humo sin culpa
y más allá entreveo
el Citroën Dos Caballos
de mi hermano mayor.
Estamos a la orilla del pantano
y los dos aguardamos
a que algún pez se enrede
en el sedal o el cebo,
mientras los dos fumamos
muy serios, sin hablarnos.

Es otra vez el humo
que me cerca en el sueño,
que me aturde y me lleva
al aire enrarecido
de una taberna ignota.
No conozco ese sitio,
sin embargo, en el sueño,
es un lugar frecuente,
lleno de conocidos
y de amigos cercanos.
Puedo ver a lo lejos
la figura cesárea
de Pablo platicando
entre estudiantes jóvenes;
a José Ignacio quieto,
sosteniendo en sus manos
un cuadro muy hermoso
que en nada se parece a sus
hermosos cuadros;
a Miguel refugiando

su mirada en el suelo,
a Joaquín recitando
con alegría su pena,
a Antonio, grave y serio,
contándole a una joven
la aventura con otra.
Puedo ver sus cigarros
humeando en las manos.
De improviso me hablan
desde el fondo del humo,
y es la voz de Quisquete
que me señala un verso:
“¡*El hablar de los hombres*
es el mejor acierto!
En torno a esa sentencia
baila todo el poema.”
Después besa a la novia
que le entregó la noche
y se marcha sonriendo.
Desde mi mesa llena
de copas y colillas
puedo verlo alejarse
entre los viejos maestros,
todos en un combate
de adjetivos e imágenes.

Ana me mira seria
desde el papel cuché.
Está en la fotografía
fumando sus Ducados
y el humo del tabaco
la acerca a mis sentidos.
En el sueño Ana vive
sólo en fotografía,
junto a su imagen late
una leyenda viva.
Yo sé que es un poema
y sé que yo lo he escrito
sin saber cuándo o cómo:

*Con más fuerza
de la que algunos ponen en tu olvido,
con mucha más pasión
de la que nunca pondrán en tu cariño,
con la misma entrega
que pusieron en ti los que te amaban,
yo, que siempre te quise
con amor inconfeso,
esta mañana de febrero pienso en ti.*

*Pienso en ti, atravesada
por las siete espadas
del dolor,
pienso en ti aterida
por el frío del miedo,
pienso en ti recogida
en tus orígenes
al amparo del mal,
desde las cien fotografías
con las que me dijiste adiós.*

*Y con la misma pasión
de aquellos que te amaron sin reparos,
esta mañana fría de febrero
pienso en ti.*

A veces sueño que de nuevo fumo
y el sueño es tan real, tan vívido, tan puro
que puedo saborear el olor del tabaco,
cortarlo con la mano y acunarlo en el pecho
hasta sentirme lleno.

A veces sueño que de nuevo fumo
y entre el humo oloroso de mi vida pasada
los muertos de mi muerte me visitan,
me hablan, me recuerdan.

Ellos me aclaran que la muerte suya
no es mejor ni peor que nuestra vida,
sólo lamentan no poder a veces
estar aquí en la vida con nosotros,
del mismo modo que para nosotros vivos

es a veces muy triste
no poder visitarlos en su orilla.
A veces sueño que de nuevo fumo
con mis muertos.

NOTAS

CARLOS FUENTES

A SOFÍA GANDARIAS

El arte popular y el arte antiguo se asemejan en dos cosas: son anónimos y no pretenden ser originales. Resultado de la soberbia humanista del Renacimiento, tener un nombre y ponerlo al pie de un cuadro o de un monumento es una novedad para la tradición colectiva y anónima de la Edad Media. Nombre y sobrenombre, dice Montaigne: las aventuras del Yo son las de la modernidad occidental, por más que Pascal lo juzgue “detestable.”

En cambio, nadie firma ni las catedrales de Chartres y Aquisgrán, ni los modestos retablos de las iglesias barrocas de México. Escuelas—¿talleres?— enteros del otoño de la Edad Media se presentan como “Maestros de la Leyenda de Santa Úrsula,” “Maestros de la Magdalena.” Nombre y sobrenombre, *hubris*, *facies*, despiden pronto esa modestia. Evitando los escollos del solipsismo, los grandes retratistas de Europa le dan a su arte una función social, a veces hasta democrática: aquí está el rostro que, de otra manera, no tendría evidencia, no dejaría rastro de su paso por el mundo. Le dan, a veces, una dimensión tan íntima que se proyecta con melancolía: los autorretratos de Rembrandt.

Sofía Gandarias, en la gran tradición velazqueña, española, del retrato que es seña de identidad, prueba de exis-ten-cia y ejercicio irónico entre la fama infame y la invisibilidad visible, entre el monarca y los anarcas, entre Felipe IV y los obreros disfrazados de dioses, entre Carlos IV y los enamorados de las fiestas de San Isidro, nos ofrece retratos de nuestro tiempo en los que la figura y su tiempo son inseparables. Podríamos llamarla “La Maestra del Siglo Más Breve.” Lo ha sido el nuestro: de Sarajevo 1914 a Sarajevo 1995, nuestro siglo de apenas ochenta y un años se inicia con el asesinato del Archiduque Francisco Fernando por el nacionalista serbio Gavrilo Prin-zip y termina con el genocidio de una ciudad entera por la arrogancia nacionalista serbia en 1995.

No todos los retratos de Sofía son sobre Sarajevo, pero es como si lo fueran. La brevedad del siglo tiene el nombre de Sarajevo y la sombría luz de la ciudad martirizada planea sobre todos los retratos de esta serie, explícitamente cuando se trata de Susan Sontag y Juan Goytisolo, que tanta vida le han dado a la muerte de Sarajevo, implícitamente en los retratos “mundanos” de Nureyev o Coco Chanel, en los que, sin embargo, un sabio e inquietante uso de la luz crea la comunidad de ambiente, la identificación de destinos: todos vivimos bajo un sol de noche inventado por Sofía Gandarias para iluminar, sombríamente, eso que Goytisolo, con exactitud verbal, llama el “urbicidio,” la muerte de la ciudad. Y la ciudad, después de todo, es la civilización, el arte de vivir en ciudades. Un gorila se asoma en la esquina de las ciudades devastadas por la mano criminal del poder armado. Nos anuncia nuestro fin, nuestro regreso al origen mudo, onanista, estéril, bufonesco, de las “monerías” ultra o pre-civilizadas. Hay un gorila en su futuro.

El corto siglo XX, sus desesperados, lúcidos, pasajeros artistas—tantos de ellos, como Sofía, españoles: Buñuel, Valle Inclán, Picasso, Miró, Alberti, Lorca, Cernuda, Hernández, Tapies, los Saura, Berlanga, Prados, Guillén, Pedro Salinas, Chillida—buscaron afanosamente, a partir de la representación crítica de una de las culturas más ricas de Europa, el rostro de la universalidad contemporánea. Es una de las características más espléndidas de España, tantas veces dormida, tantas veces altanera, tantas veces harapienta y mendicante, que en sus momentos maravillosos logra resumir en grandes figuras el temple universal de toda una época: ayer Quijote, Celestina y Don Juan; hoy, toro de Guernica, ojo rebanado de Buñuel, forma para siempre liberada de Miró. A la postre, sin embargo, el genio español se resume en este descubrimiento: la única universalidad de nuestro tiempo es la universalidad de la violencia. Es el pasaporte de nuestra humanidad contemporánea. Las visas de entrada—rara vez de salida—rezan: Auschwitz, Gulag, Hiroshima, Sarajevo.... En mi propio retrato, Sofía Gandarias ha recordado la violencia mexicana, latinoamericana. Mi contexto es la Plaza de las Tres Culturas, el espacio ensangrentado donde Pedro de Alvarado alanceó a miles de aztecas indefensos durante las fiestas de Toxcatl en 1521, donde Gustavo Díaz Ordaz ordenó la muerte de más de quinientos jóvenes mexicanos en 1968: Tlatelolco, nombre del sacrificio. Se llama “Trelau” en Argentina, “Dawson” en Chile....

Sofía Gandarias abarca y universaliza de este modo la violencia de nuestro pequeño siglo veinte. Cada una de sus pinturas es una protesta, una llamada de alarma contra ese otro peligro designado por Goytisolo, el memoricidio. *Libro de la Risa y el Olvido*, tituló Milán Kundera una de sus grandes novelas. Esta exposición de Sofía Gandarias, más bien, merecería llamarse *Libro de la Sonrisa y de la Memoria*. Porque si aquí hay denuncia, dolor, violencia, también hay gracia y hay recuerdo. Es decir, hay salvación posible.

¿A través de la tolerancia? Hablaba hace poco en México con la novelista norteamericana Toni Morrison. A ella no le agrada la palabra “tolerancia.” Por

supuesto que, mujer negra, detesta la intolerancia. Pero no le opone la tolerancia, que puede escucharse como patronazgo, compasión, abstención en cierto modo. ¿Qué es lo opuesto a la intolerancia? Más bien lo mismo que aquí pinta Sofía Gandarias: la fraternidad activa, la imaginación compartida, el compromiso y la participación—, tal y como ella, la Sontag y Goytisolo lo han hecho en Sarajevo, y otros artistas y escritores, en otras latitudes, tratan de hacerlo en un mundo cuyos frentes fraternales, violentos, dolorosos, urbicidas, memoricidas, se han abierto y multiplicado al terminar la Guerra Fría: las calles de Río y sus meninos, la frontera México-Estados Unidos y sus indocumentados balaceados por guardias norteamericanos, Chiapas y su cultura indígena, Chicago y sus niños asesinos de otros niños, Francia y sus argelinos discriminados, Alemania y sus turcos hostigados, España y sus sudacas despreciados, el antisemitismo, la homofobia militantes: rechazo de la intolerancia, abrazo de la fraternidad activa.

Dostoyevski joven le dijo al ilustre crítico Belinsky que su propósito literario era dar cuenta del dolor de toda la humanidad. Esto es imposible, le contestó el crítico, la empresa sería demasiado numerosa. No, le dijo entonces Dostoyevski, me basta describir al último de los hombres. Sofía Gandarias nos entrega ahora, con brocha de retratista española, velazqueña, bajo la luz del sol de noche hispánico, el rostro del último sufrimiento, de la más reciente violencia. Ella es la Maestra del Siglo Más Breve.

San Jerónimo, México, marzo de 1995

LAUDATIO DE TERRY EAGLETON

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

After years of reading the multifaceted work of Terry Eagleton I noticed that “T.E.” is the reverse of “E.T.,” the name of that beloved extraterrestrial from an American movie of the eighties. I don’t know if this equation is acceptable to our guest, because I suspect that he doesn’t care much for American pop culture in general, but I risk the comparison, because I have the impression that somehow it is accurate. So, I would like to ask T.E. (or E.T., if he allows the excess of familiarity) to continue my *Laudatio* in Spanish.

Para comenzar con una nota de sinceridad, tengo que admitir que algunas de las opiniones de T.E. sobre la vida académica son golpes directos al plexo de muchos de los aquí presentes, yo incluida. He aquí dos ejemplos que me doy la libertad de rephrasear con mis propias palabras:

Para que algunos podamos darnos el lujo de reflexionar, criticar y proponer nuevas ideas, otros—la gran mayoría—tienen que realizar trabajos manuales repetitivos y poco gratificantes.

Es un extraordinario privilegio recibir un salario para hacer algo que a uno le encanta, como leer, escribir o perorar sobre temas apasionantes.

La tradición judeo-cristiana de la culpa—en este caso representada por un británico de origen irlandés, marcado en su infancia por un desangelado catolicismo conventual y en su juventud por la pasión revolucionaria de las izquierdas de los años sesenta—se hace visible en estas afirmaciones, que transmiten una vibración emocional poderosa a quienes las leemos desde presupuestos culturales semejantes. Por eso, estoy cerca de sentir la necesidad de disculparme por haberme permitido el lujo de dedicar parte de mi tiempo a

gozar leyendo una parcela de la copiosa obra de Terry Eagleton. Una obra de grafómano (como él mismo se autodefine), que no solo incluye la más sesuda crítica literaria y cultural, sino también obras de creación, de rememoración y de balance de los momentos más agitados y cambiantes de la historia de los años sesenta del siglo XX hasta el presente.

Como nuestro laureado es, según sus propias declaraciones, alguien que no puede parar de escribir ni de gozar haciéndolo, es natural que cada académico que aprecia su obra—y aquí estamos reunidos un buen número de ellos—tenga su propia imagen y su propia versión de Terry Eagleton ... casi a la manera de los personajes narradores de *Rashomon*.

Para algunos Terry Eagleton es, ante todo, uno de los más lúcidos representantes de una izquierda no dogmática, una izquierda que ha sabido asimilar los drásticos cambios políticos de finales del siglo XX, que ha sido capaz de reconsiderar y matizar la idea de la lucha de clases como motor de grandes transformaciones sociales y que ha llamado la atención sobre la necesidad de incluir en el gran proyecto de desalienación de los explotados y oprimidos otros movimientos reivindicatorios no contemplados por Marx como el feminismo, el ecologismo y otras luchas contra la discriminación racial, étnica o fundada en la orientación sexual. Para los partidarios de esta manera flexible de entender el marxismo, el libro de Eagleton *Por qué Marx tenía razón* es un hito importantísimo en el desarrollo del pensamiento socialista, gracias al cual es posible seguir alentando la esperanza de que la debacle de los regímenes políticos surgidos del proyecto de crear sociedades más igualitarias, así como la arrolladora expansión de un capitalismo industrial tardío que hasta hace poco parecía invencible, sean una etapa más en la lucha por un mundo más justo.

Para quienes están especialmente interesados en la alianza de las humanidades con las ciencias sociales, y para quienes están convencidos de que es necesario desjerarquizar la idea de cultura y reubicar el estudio de los textos tradicionalmente considerados literarios en el contexto amplio de las prácticas discursivas de una sociedad en un determinado momento histórico, T.E. es, ante todo, un líder de la resistencia a un sistema universitario que se ha aferrado a la demarcación clasista de las formas académicas de comunicarse y de escoger los objetos dignos de ser estudiados.

Para otros es el crítico implacable de su sociedad de origen y de sus herederos en el Nuevo Mundo, los estadounidenses, quienes lo admiran y lo halagan con sus invitaciones anuales pero, al parecer, no logran conquistar sus afectos ni su interés por estar más tiempo con ellos. Sus diatribas contra las mentes rígidas y conservadoras del mundo anglosajón, contra los tiburones de la banca y el corretaje, contra los políticos venales, la estupidizante cultura de masas o los fastos de la familia real alcanzan incluso a algunas de las vacas sagradas de la literatura inglesa, como Martin Amis, cuyo anti-islamismo es desenmascarado por Eagleton como un producto casi natural de la herencia literaria paterna—la de Kingsley Amis—una herencia que, a su juicio, reúne una considerable elegancia

estilística con buenas dosis de racismo, misoginia y homofobia. Como bien lo saben quienes están al tanto de sus polémicas con las personalidades de su entorno intelectual y académico, nuestro agasajado es brillante en el cultivo de la invectiva, género en cuya ilustre genealogía clásica (que él conoce tan bien) se ubican los yambos de Arquíloco o los vitriólicos poemas breves de Catulo a sus adversarios. Por eso, me atrevería a decir que T.E. es a Martin Amis o a Richard Dawkins como Catulo a Julio César o a Cicerón. Entre las víctimas de la ingeniosa mordacidad eagletoniana destaca, en efecto, el Profesor Richard Dawkins, etólogo de Oxford empeñado en demostrar la inexistencia de Dios, cuyo libro de 2006 *The God Delusion* (El espejismo de Dios) le inspiró a nuestro crítico comentarios tan demoledores como este: “Imagine a alguien atacando a la biología siendo su único conocimiento en la materia el *Libro de los pájaros británicos*, y tendrá una idea aproximada de lo que se siente leyendo los escritos de Richard Dawkins sobre teología.”

Para quienes estamos comprometidos con las teorías feministas y los estudios de género, T.E. es digno de admiración por ser uno de los no muy numerosos hombres marxistas que han señalado reiteradamente la ancestral opresión de la mujer como una de las lagunas en el pensamiento y la praxis de las izquierdas que requieren urgente corrección. Para quienes tenemos una aguzada consciencia de este ninguneo histórico, los chistes de nuestro agasajado sobre el tema son una verdadera fuente de placer. Como por ejemplo este:

El filósofo alemán Fichte desarrolló una teoría a la que llamó Egoísmo Trascendental pero, como alguien observó en cierta ocasión, nos hemos quedado con las ganas de saber la opinión de la señora de Fichte sobre el tema. “Él piensa, luego ella friega los platos,” no sería un mal lema feminista. O quizá: “Él piensa, luego ella lo tiene prohibido.” (*El portero* 68)

Para los no muy entusiastas con los desarrollos teóricos del pensamiento posestructuralista y posmoderno, un modo de ver el mundo que arrolló con las explicaciones totalizantes y debilitó la noción de verdad, T.E. tiene el mérito enorme de haber señalado con minucia y brillantez los puntos ciegos y los callejones sin salida a que habían llegado las cada vez más abstractas lucubraciones de la “alta teoría.” Al mismo tiempo, tuvo el mérito de recordar, en un lenguaje accesible a los no iniciados, que el cuerpo, sus necesidades, sus sufrimientos, sus enfermedades y su finitud son el límite con el que choca toda teorización. Frente a la “megalomanía del significante” (en palabras de su amigo Beny Anderson), una megalomanía propia de las grandes teorizaciones pos-saussurianas, el cuerpo es una humilde e incontrovertible realidad y una sólida base para la postulación de verdades. No las vacías verdades de las ecuaciones lógicas sino las verdades morales relacionadas con el hambre, la violación, la tortura o la esclavitud. Gracias a que los humanos—a diferencia de los animales—tenemos un cuerpo materialmente preparado para la comunicación y la cultura—sostiene Eagleton en *Después de la teoría*—es que somos capaces

de solidaridad y de defender aquellos principios que aseguran el bien común de toda la especie.

Para los católicos de izquierda, de los que él es juez y parte, T.E. es el valiente (y no pocas veces incómodo) analista de la historia institucional y la teología católicas, alguien que se reconoce como el producto de una educación religiosa autoritaria, lúgubre y restrictiva como la que describe en el primer capítulo de su libro de memorias *El portero*, pero que, al mismo tiempo, no se podría entender a sí mismo ni a sus convicciones políticas fuera de ese universo modelador de su personalidad. Al respecto, no puedo dejar de mencionar su análisis, ciertamente poco complaciente consigo, de las afinidades profundas entre las rigideces de un sector del catolicismo y la escasa flexibilidad de las izquierdas en las que él militó con fervor en su juventud:

Mas los católicos también tienden hacia la izquierda a causa de su aversión instintiva hacia el liberalismo, lo cual es a la vez admirable y castrante. Su apego al autoritarismo les hace atractivos para el socialismo, donde la especie abunda. [...] Todo socialismo que no logre cimentarse sobre la gran tradición liberal, tan profusamente alabada por Marx, está probablemente destinado al fracaso. Así, pues, católicos e izquierdistas deben aprender de los liberales acerca de la ambigüedad y riqueza de todas las cosas, del encanto del matiz y la singularidad, de las dificultades para llegar a opiniones concluyentes, del valor de lo frágil y efímero, de la timidez patológica de la verdad. (46-47)

Las afirmaciones precedentes permiten entender mejor el atrevido retrato histórico de Jesucristo que aparece en su introducción a una nueva edición de *Los Evangelios* publicada en 2007 por Verso. En esas páginas surge la imagen de un revolucionario de pensamiento radical y radicalmente original: no un rebelde contra la opresión imperialista de los romanos, tampoco un revolucionario en el sentido de Lenin ni alguien que rechazara la ley judía, sino un ser fundamentalmente comprometido con los pobres, los marginales, los explotados, los sufrientes y los que vivían fuera de la ley. Alguien que, a pesar de haberse expuesto a la tortura y a la muerte más cruel, veía en el dolor y en la enfermedad un mal que se debía combatir; alguien que gozaba de la comida en compañía y de las alegrías de la fiesta; alguien que, a diferencia de las Iglesias cristianas a las que dio origen, tenía una actitud “extraordinariamente relajada” en relación con la sexualidad (p.28). En su típico estilo de bromista que dice lo que realmente piensa pero sin tomárselo demasiado en serio, T.E. resume así su personalísima visión del ideario de Cristo:

A Jesús tal vez se le pudiera definir teológicamente como un fariseo izquierdista-liberal, aunque su osada declaración de que ninguna comida era impura bien pudo abrir una grave brecha con el grupo. (p.7)

Después de este recuento a vuelapluma de algunas de las muchas facetas de la obra de nuestro agasajado, voy a hablar de *mi* Eagleton, al que defino como un lector voraz de la literatura universal y como un teórico y crítico literario que supo conjugar sus preocupaciones políticas y su vocación de luchador social con una refinada sensibilidad artística y un considerable talento en el análisis y la práctica de la retórica. Tal vez tenga que enfatizar que no uso este término —*retórica*— en el sentido bastante generalizado de cháchara inane, sino en el sentido técnico de “arte de la persuasión,” tal como la concibieron los grandes maestros de la antigüedad grecolatina y como la concibe el propio Eagleton, buen conocedor de los preceptos de Gorgias o de Aristóteles.

Añado a esta imagen rashomónica, coloreada por mis intereses personales, mi admiración por su afilado sentido del humor, cuyo resorte principal no es el *understatement* (como podría presumirse tratándose de un académico británico) sino un lenguaje muy directo y muy sensorial, que no elude la hipérbole ni una robusta dosis de malicia.

Este tipo de humor, que no teme bordear lo grotesco, se expresa a través de una extraordinaria riqueza de comparaciones e imágenes. Su generosidad en el empleo de tales recursos da como resultado un estilo muy cercano a ese casi compulsivo amor a los símiles tan típico de los poemas homéricos o de los diálogos platónicos, dos monumentos del canon literario occidental que Eagleton conoce tan al detalle como las tragedias del clasicismo francés, el teatro isabelino o la novela Victoriana.

La capacidad de conjugar la sabiduría clásica con la popular y la facilidad de expresar ideas complejas con imágenes procedentes de la experiencia cotidiana de cualquier individuo no letrado es una de las claves de la tremenda fuerza persuasiva que suelen ejercer las argumentaciones de nuestro homenajeado. Baste como ejemplo esta contundente analogía, que denuncia la parcialidad de las críticas globales al socialismo sobre la base de sus recientes fracasos históricos:

Juzgar el socialismo por los resultados por él cosechados en un único país desesperadamente aislado sería como extraer conclusiones sobre la raza humana a partir de un estudio sobre los psicópatas de Kalamazoo, en Michigan. (*Por qué Marx tenía razón* p. 29)

Igualmente impactantes por su fuerte contenido sensorial son los símiles que abundan en ese bello libro de memorias que lleva el poco prometedor título *El portero*. En los capítulos iniciales el mundo escolar de sus primeros años—en el que T.E., un niño enfermizo y sensible, tuvo que confrontarse con un ambiente primitivo y sórdido, donde la falta de higiene de las instalaciones competía con la rudeza de los maestros y la agresividad de los alumnos—le inspira cuadros de virulenta expresividad como este, en el que se refiere a sus compañeros de clase:

su lealtad a la tribu era feroz, su sentido del honor y su fidelidad a los lazos de sangre comparables a las de un chulo palermitano, y el alcance de su experiencia tan limitado y repetitivo como el de un murciélago frugívoro. (59)

Ese mismo ambiente, extremadamente hostil al ocio productivo y a las labores artísticas e intelectuales, le sugiere una analogía digna de la palurdez rememorada:

En aquel mundo pretender ganarse la vida escribiendo libros era como intentar hacerlo sacándose el cerumen de las orejas. (61)

La evocación de sus fantasías adolescentes sobre la posibilidad de ingresar al seminario, convertirse en sacerdote y respetar la ley del celibato, tampoco le inspira un vuelo a las altas esferas de la imaginación, sino comparaciones ancladas en el plano de lo concreto y de lo común-y-corriente:

Yo tenía asumido con anterioridad que los impulsos sexuales que pudiera sentir se desvanecerían con la ordenación, como si se tratara del acné o de una afición desmedida a los buñuelos, y que la libido desaparecería como un diente de leche. (55)

Su afición a evocar imágenes de objetos y acciones triviales con un sesgo de humor bufonesco resalta en la presentación de algunos personajes de su entorno, como una abuela suya al parecer muy alharaquera y muy amante de llamar la atención, a la que describe así:

La mujer había sido atropellada por la furgoneta de una tienda de ultramarinos; las heridas resultantes fueron más bien leves, pero ella se lo tomó como si la hubieran metido en la picadora de una fábrica de salchichas o se hubiera caído a un tanque lleno de tiburones. (129)

Dentro de esta misma línea humorística—y a diferencia de muchos académicos enfermos de solemnidad, que toman demasiado en serio lo poco que logran escribir—, T.E. caracteriza su abundante productividad con símiles concretizadores y banalizadores, que le quitan toda sublimidad a los productos de su intelecto:

Si escribo tanto es fundamentalmente porque me gusta, tanto como a otros los restregones furtivos en el metro o los higaditos de pollo. (66)

Me atrevo a conjeturar que las razones profundas de esta auto-reducción de sus méritos como escritor asoman de inmediato en el contraste con la figura del padre, cuyo trabajo, como el de la mayoría de la gente común, no debió ser una especial fuente de gozo ni de realización personal:

Para mi padre, que trabajó cuarenta años en una planta industrial sin disfrutar un solo momento agradable, el gozar con el propio trabajo era algo inimaginable, maravilloso y utópico. No se podía concebir nada más parecido al paraíso. (ibíd.)

No puedo dejar de observar que la comparación por contraste entre las labores de padre e hijo genera en este último la fantasía hiperbólica y culposa de una extrema insatisfacción paterna y un extremo e inmerecido bienestar de parte del hijo:

Sin duda llegará el día en que alguien dará la voz que levante la liebre y algún burócrata tomará buena nota de que nosotros, intelectuales y literatos, estamos en nómina por leer poemas y novelas, lo mismo que si se cobrara por tomar el sol o por practicar el onanismo. (ibíd.)

Desde este punto de vista, T.E. se acerca bastante a las ideas de Gabriel García Márquez sobre las ventajas del oficio de escritor, una especie que, según el Premio Nobel colombiano, puede trabajar—es decir, imaginar y esbozar su escritura—mientras toma sol tendido en una playa del Caribe. La diferencia, claro está, radica en que García Márquez no parece experimentar la menor culpa por gozar de este azaroso privilegio.

Las precedentes reflexiones estilísticas, en las que me he permitido la libertad de ligar la expresión escrita de T.E. con aspectos biográficos, me llevan a reafirmarme en la idea de que lo mejor que puedo hacer yo para honrar a nuestro agasajado es hablar del Eagleton con el que puedo tener *encuentros cercanos de algún tipo*: me refiero al crítico literario y al experto en estética que me permite exhumar mi formación en filología clásica y aguzar la mente y el oído para leer con placer la poesía, la narrativa y el teatro de cada época sin perder de vista los respectivos contextos históricos ni las relaciones de poder que se expresan en esas visiones del mundo.

En relación con lo primero—los clásicos—, acabo de experimentar el desafío de leer *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, una incursión filosófica, filológica y política de T.E. en el Parnaso de la alta cultura europea. Puesto que en este momento estoy dictando un curso interdisciplinario—literario-psicoanalítico—sobre los mitos y la tragedia griega, he leído con particular fruición las propuestas de nuestro agasajado en relación con el concepto de lo trágico en la historia literaria de Occidente. Gracias a sus conocimientos enciclopédicos, T.E. es capaz de hacer prevalecer sus poco convencionales ideas en un debate que se ha mantenido con algunas intermitencias desde hace casi veinticinco siglos. Dada la amplitud del terreno en el que tienen lugar las polémicas, no es fácil seguir sus ingeniosas confrontaciones con las teorías de poetas, filósofos y críticos tan disímiles y tan alejados en el tiempo como Platón, Aristóteles, Racine, Corneille, Hobbes, Hume, Rousseau, Goethe, Lessing, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Brecht, Anouilh, Steiner; o de grandes filólogos clásicos solo conocidos por pequeños círculos de helenistas

como A.J.A. Waldock, H.D.F. Kitto o Richard Dodds.

Por eso mismo, mi reciente intento de reingresar en ese vetusto debate me ha incitado a revisar las lecturas hechas a lo largo de cuarenta años, a poner a prueba algunas de mis convicciones al respecto y a sentir la necesidad de leer más filosofía política, más teología, más historia de las religiones, más estética, más literatura anglosajona y más textos del propio Eagleton sobre todos esos temas. Sin embargo, después de experimentar ese inspirador *shock* tuve que aceptar, con no poca pena, que no me quedan suficientes años de vida para cubrir todas esas lagunas. Tendré que contentarme, por eso, con la satisfacción de ver confirmadas en sus planteos algunas de las hipótesis que suelo exponer en mis clases de Teoría Literaria de la Antigüedad, como las concernientes al componente ético-político de la catarsis aristotélica y al significado psico-ético de la piedad y el terror (*éleos* y *phobos*), esos dos sentimientos trágicos acuciosamente analizados por él para explicar, sin acudir a la trivializadora noción de masoquismo, la paradoja de un placer surgido de la identificación con el sufrimiento ajeno. Al respecto me es grato admitir que ciertos comentarios hechos por Eagleton casi al pasar, sin darles mayor importancia, me han permitido realizar una nueva cala en terrenos conceptuales harto trillados—como advertir que, en efecto, si se piensa, siguiendo a Aristóteles en la Retórica, que la piedad ante el dolor ajeno surge del terror de sufrir una desgracia similar, en última instancia la distinción entre *éleos* y *phobos* resulta casi inapreciable. (p. 209). O como reconocer que el hado y la libertad de los héroes trágicos no son tan claramente separables, puesto que la *moira* (la cuota de vida asignada a cada uno al nacer) está presente en su conducta de un modo que el concepto freudiano de sobredeterminación ayuda a entender: el héroe es quien actúa, pero hay una otredad que actúa en él (p.156).

Deseo concluir este breve repaso de mis *encuentros cercanos* con Terry Eagleton deteniéndome en un aspecto de su trayectoria académica con el que me identifico plenamente... aunque sin piedad ni terror. El mecanismo que me posibilita la identificación es la empatía, ese lazo afectivo-intelectual que surge de la comunidad de experiencias históricas y de los sentimientos generados por esas experiencias. Me refiero a los avatares existenciales de una latinoamericana —yo—que llegó a Europa como estudiante en vísperas de mayo del 68, que creyó en el triunfo final de la revolución socialista, que repudió la invasión norteamericana de Vietnam, que siguió acongojada las noticias de la caída de Allende en Chile y la instalación del terror en la Argentina y que, al mismo tiempo que vibraba con los sucesos del nuevo y del viejo mundo, estudiaba Filología Clásica en Alemania, se dejaba seducir por el “fetichismo del método” de los setenta y comenzaba a descubrir su inclinación por la teoría literaria, una disciplina que en su entorno académico llevaba el pretencioso nombre *Literaturwissenschaft*, un rótulo solemne, que le daba el carácter de ciencia al estudio de un objeto escurridizo, que se resistía a cualquier categorización rígida.

Con todo ese bagaje en la cabeza pero sin tener, como nuestro agasajado,

una formación filosófica marxista, publiqué a comienzos de los ochenta una serie de artículos sobre las grandes preguntas de los estudios literarios que derivaron finalmente en un libro del año 1986 con el que muchos estudiaron en esta universidad: *Teoría literaria. Una propuesta*. Muy poco después cayó en mis manos *Literary Theory. An Introduction*, libro publicado en 1983 y entonces aún no traducido al español, que se convertiría en el más notable e improbable *bestseller* del mundo académico por su estilo claro, incisivo, polémico y apasionado. En él Eagleton pasaba revista a las principales corrientes teóricas del siglo XX (hermenéutica, estética de la recepción, estructuralismo, semiótica, deconstrucción y psicoanálisis freudiano y lacaniano) dejando muy en claro sus preferencias, sus juicios de valor y su crítica a todas ellas por la falta de atención a cuestiones políticas y sociales.

Para mi sorpresa y satisfacción pude comprobar que la mayor parte de las ideas que yo planteaba en el capítulo inicial de mi libro, que se abría con la pregunta “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?,” coincidían con las que Eagleton desarrollaba en los dos capítulos iniciales de su libro, respectivamente titulados “What is literature?” y “The Rise of English” (donde “English” equivalía a filología o literatura inglesa). Las conclusiones de su último capítulo me resultaban, sin embargo, difíciles de aceptar: allí el autor se negaba a ofrecer una teoría literaria propia que superara el apoliticismo de las corrientes expuestas y sugería, a cambio, la conveniencia de subsumir el estudio de los textos tradicionalmente considerados literarios dentro de un contexto analítico más amplio, que podría responder a los nombres “retórica,” “análisis del discurso” o “estudios culturales.” El propósito de tal reasignación era rescatar a los estudios literarios de una visión predominantemente esteticista, solo ligada al placer y a la belleza, y poner sobre el tapete la idea de que la literatura es productora de ideología no menos que cualquier otra práctica discursiva y que, como tal, tiende a reforzar el orden social dominante.

Como sabemos, después de ese libro nuestro autor escribió muchísimos libros más de reflexión y de crítica sobre temas estéticos, éticos, políticos, histórico-literarios e incluso teológicos. Escribió novelas, piezas de teatro, libretos, memorias, dio múltiples entrevistas y publicó innumerables ensayos periodísticos. No he podido leer todo lo que escribió después de 1983 pero sí he revisado un buen número de textos particularmente conectados con mis intereses. Uno de ellos, de publicación bastante reciente, me devolvió, después de casi treinta años, la misma sensación de *encuentro cercano* que me había deparado en los ochenta su *Teoría literaria*. Esta vez, sin embargo, el sentimiento de cercanía en materia de preocupaciones literarias y de valores morales y políticos fue aún mayor. Me refiero a *Cómo leer un poema*, un libro cuyo título hipertradicional, parecería estar en discordancia con la fama de *enfant terrible* de su autor. No puedo ocultar que me sorprendió y me agradó que en las primeras páginas formulara una queja como la siguiente:

La mayoría de los estudiantes [de literatura], cuando se enfrenta a un poema o a una novela, de forma espontánea deriva hacia lo que se conoce como “análisis del contenido” [...] Lo que en ellos [en esos análisis] queda excluido es la literariedad de la obra. La mayoría de los estudiantes [...] no habla el mismo idioma que el crítico que dijo de unos versos de T.S. Eliot: “Hay cierta tristeza en el uso de la puntuación.” En vez de eso, trata el poema como si el autor eligiese, por alguna excéntrica razón, escribir sus opiniones sobre la guerra o la sexualidad en líneas que no llegan al final de la página. (1987, 10)

No obstante, contra lo que podría hacer esperar semejante reclamo, el lector no encontrará en el resto del libro un elegíaco elogio de la crítica formalista ni una defensa de la pura subjetividad. Si encontrará luminosos análisis de poemas, hechos por un conocedor a fondo de la fonética, la métrica, la rítmica, la semántica y el contexto histórico-literario, social y político de los textos escogidos. También encontrará apasionantes argumentaciones en torno a los temas más trajinados dentro de la reflexión post-saussuriana sobre el lenguaje de la poesía, como el axioma de la inseparabilidad de forma y contenido, que él se atreve a cuestionar. Muchos de los planteos van a contracorriente de lo que el *establishment* de la crítica literaria y cultural suele sostener al respecto pero, a mi juicio, lo sustancial de este libro es el reencuentro placentero de su autor con sus poetas predilectos, con la crítica filológica que aprendió y cultivó en sus primeros años de formación y con la retórica clásica en el más noble sentido del término. La provocativa sugerencia que había quedado pendiente en el último capítulo de *Literary Theory*, despojar de privilegios a los textos literarios e incluirlos en el terreno amplio de todas las prácticas discursivas retóricamente analizables, no es abiertamente contradicha en este nuevo estudio pero sí reformulada de modo sustancial.

La aspiración actual de Terry Eagleton parecería ser no establecer compartimientos estancos entre el análisis ideológico de los textos literarios y los sofisticados placeres que se derivan del estudio de la estética verbal. Lo que al principio él tendía a ver como una relación beligerante parece resolverse ahora en una armónica relación de complementariedad.

El siguiente pasaje de *Cómo leer un poema*—con el que prometo cerrar este paseo por la obra de nuestro ilustre huésped—es una lucidísima advertencia que todos los profesores de literatura y de estudios culturales deberíamos tener presente tanto en la práctica de la docencia como en la de la crítica:

Estamos, pues, ante una situación alarmante. La crítica literaria está en riesgo de incumplir sus dos funciones tradicionales. Si la mayoría de sus profesionales se ha vuelto menos sensible a la forma literaria, algunos de ellos también contemplan con escepticismo las responsabilidades sociales y políticas del crítico. En el presente, gran parte de ese análisis político ha sido transferido a los estudios culturales; pero los estudios culturales, a su vez, a menudo se han desentendido del proyecto tradicional del análisis de la forma. Los dos campos de estudio han aprendido muy poco el uno del otro. (p.25)

Me detengo en esta sabia admonición, pues aunque soy consciente de que el genio y la productividad de Terry Eagleton quedan pobremente esbozados en las páginas que acabo de leer, la prudencia me aconseja concluir manifestando mi orgullo y mi gratitud por haber tenido el privilegio de ser su apologista en esta ocasión festiva.

(D)ESCRIBIR EL VIAJE: 45 DÍAS Y 30 MARINEROS, DE NORAH LANGE

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne Paris IV

A fines del siglo XIX y a principios del XX, el viaje transatlántico entre Argentina y Francia era, y sigue siendo, el momento imprescindible para cualquier intelectual, o cualquier literato. Trátense de políticos o de escritores, de Alberdi, Mansilla, Sarmiento, Lugones, Darío, Quiroga, Victoria y Silvina Ocampo, Bioy Casares, Borges u otros después, todos hicieron un viaje iniciático a Europa, como lo analizó detalladamente Axel Gasquet en un capítulo de su tesis, *L'intelligentsia du bout du monde*, “Le voyage créole. Exploration interne et découverte du vieux continent” (67-102). En efecto, en el período contemplado por Gasquet, el viaje a Europa era una manera de afirmar una autoridad nacional, o incluso una “autorialidad” nacional, en la medida en que se trataba sobre todo, a través del viaje, de construir un proyecto relativo a la idiosincrasia argentina:

Si la literatura argentina es la “historia de un proyecto nacional,” como lo afirma David Viñas, el viaje a Europa es el viaje de la búsqueda, en el cual el viajero no busca sólo su identidad (característica que podríamos calificar de sicológica) sino también, más fundamentalmente, un espejo histórico y social donde encontrar los elementos útiles para este proyecto nacional. (...) Los escritores asumen tranquilamente el estatuto de autor, es decir el estatuto de un escritor consciente de su práctica y a quien incumbe una misión o una tarea (fuera de cualquier contingencia), que tiene que desarrollar como escritor: crear una estética propia, original, que refleje el proyecto de una literatura nacional. (76-77)¹

Axel Gasquet establece después una tipología sumamente útil para los distintos tipos de viajes hacia Europa: el viaje utilitario

(para adquirir conocimientos), el viaje a lo Rastignac (en el caso de Sarmiento, para conquistar París), el viaje consumidor (que se caracteriza por una bulimia de restaurantes, teatros, óperas, etcétera: “es la voz del hijo afortunado que viaja a Europa para participar de un tipo de ceremonia mundana” [83]), el viaje ceremonioso y ritual (Europa estando considerada ya no como el Olimpo de la cultura mundial, sino como el panteón propiamente nacional), el viaje estético a la civilización para liberarse del peso de la barbarie y el viaje de la decepción y del retorno (el de Borges).

Sin embargo, el viaje que vamos a analizar en este artículo no encuentra lugar propio en las categorías de Gasquet. Si, en su perspectiva, el viaje busca “un espejo histórico o social” (76), el que vamos a estudiar se encuentra en las antípodas de tal concepción.

En efecto, al contrario del viaje hecho para fortalecer la idiosincrasia argentina, *45 días y 30 marineros* de Norah Lange (1905-1972), publicado en 1933, es el relato novelado de un viaje hecho por su autora entre Buenos Aires y Oslo (siendo la autora y el personaje principal de procedencia noruega) en 1927 en un barco de carga. Única mujer a bordo, Ingrid queda presa de las tentativas de seducción excesivas de parte de los marineros noruegos, y en particular del capitán. Ingrid, ya desde los primeros capítulos, desconfía de ellos y los desafía constantemente, siguiendo en eso las recomendaciones de su madre en el primer capítulo. La meta del viaje, desvelada al lector al final, consiste en volver a encontrar a su hijo de ocho meses en Oslo.

De Norah Lange antes de la publicación de sus obras completas por Beatriz Viterbo en 2005, la crítica sobre todo recordó sus *Cuadernos de infancia*, publicados en 1937: una autobiografía novelada en fragmentos de sus primeros años de niña, articulada, ella también, en un viaje—en el interior, esta vez—entre Buenos Aires y Mendoza, antes y después de la muerte del padre de la narradora. Antes de la publicación de los famosos *Cuadernos*, y de *45 días y 30 marineros*, Norah Lange publicó en 1927 *Voz de la vida*, una novela epistolar bastante floja, en la que también está la cuestión de viaje. En este texto, entre dos personajes, Sergio y Mila, tan sólo tenemos las cartas de Mila, quien escribe a su amante Sergio que se fue a Europa dejándola sola. Sergio termina casándose en Londres con una mujer que no ama, y Mila se casa con Iván, al que no quiere tampoco, para vengarse. La mujer de Sergio muere y Mila queda “atada” a otro hombre. Decide dejarlo para volver a ver a Sergio.

De tal manera que el tema del viaje, trátase de *Voz de la vida*, *Cuadernos de infancia* o *45 días y 30 marineros* (o incluso de *Personas en la sala*, cuando las tres mujeres se marchan al final), es un tema nuclear en la obra de Norah Lange. En *45 días y 30 marineros*, prevalece una atmósfera bastante oscura y alegre a la vez. Ingrid es seducida, a veces violentamente, por los marineros y el capitán, quienes entre dos escalas quieren todos acostarse con ella, entre borracheras y fiestas perpetuas, de tal manera que podemos hablar de barco

borracho, en el sentido literal de la palabra (“y el barco avanza, ebrio, un poco alegre, un poco trágico, tropezando con las olas” 308). Así que, para volver a la tipología establecida por Gasquet, el viaje queda en este caso totalmente desconectado de un contexto histórico-cultural, apenas presente, salvo durante las celebraciones de las fiestas patrias, la argentina y la noruega, que analizaremos en este artículo.

Estado de la cuestión

Ya desde que salió, la novela tuvo una buena acogida entre los críticos, salvo algunas pocas reservas. Jorge Luis Borges, amigo y pariente de la autora, quien ya había escrito el prefacio de su primer libro de versos (*La calle de la tarde*, 1925), escribe en la revista *Crítica. Revista multicolor de los sábados* un artículo bastante interesante sobre la causalidad de la novela y termina diciendo: “fue [una novela] trabajada por recuerdos [...]. [Se trata de] una novela imaginativa. Invención es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo de los recuerdos. Toda novela es autobiográfica: la de Stevenson no menos que la de Proust. Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión” (*Crítica. Revista multicolor de los sábados*, I, 18 (9/12/1933): 5).

En efecto, esta novela fue recibida entre la crítica a través del prisma de la autobiografía. Única mujer del cenáculo de los ultraístas y martinfierristas, el crítico Néstor Ibarra dijo a propósito de Norah Lange y de su novela: “El ultraísmo necesitaba una mujer” (71).² Y, a este propósito, al publicarse, Norah Lange y Oliverio Girondo armaron una fiesta-happening, durante la cual todo el grupo vestía de marineros, Girondo de capitán y Norah Lange de sirena; esta foto es, literalmente una metáfora de los vínculos entre Norah y los miembros del ultraísmo. Por otra parte, la lectura autobiográfica de la novela es sugerida por la propia autora en uno de sus discursos en junio de 1939:

Soy la única que ha pernoctado en barco de mesurada tarifa e inexistentes viáticos. Mi libro anterior rememora esa hazaña, por más que un erizado pudor me impidiera destacar que el puerto de Buenos Aires atestiguó mi partida hacia Noruega, adosada al trigo, al cemento, a las manzanas, adjunta a una sola libra esterlina en malhumorado bolsillo, una sola libra tan desprovista de carácter que se dejaba influir por la menor variación barométrica, y para la cual hasta el paso de la línea resultó inoportuno. (t. 2, 429)

En una entrevista que dio unos años antes de morir a Beatriz de Nóbile, Norah Lange afirmó: “Es un libro superficial. También fue a parar al cajón de los desechos. Sólo me queda de él el recuerdo de una fiesta que me dieron cuando se publicó. Para mí fue un entrenamiento. Me divertí muchísimo mientras lo escribía, pero, sobre todo, me daba cuenta de que empezaba a

hacer con el idioma lo que quería” (18).

Mientras que bien se sabe desde Barthes y los años 70 que el autor no puede ser el único intérprete de su obra, en el conjunto de la obra de Lange estas líneas aclaran una lucidez con respecto a su creación posterior y sobre su oficio de escritora. En esta misma entrevista con Beatriz de Nóbile, Norah Lange afirma que ella era nacionalista en el sentido más puro de la palabra, y que admira Scalabrini Ortiz y en particular *Historia de los ferrocarriles argentinos*, mientras que en su obra no se encuentra ninguna referencia al nacionalismo—muy al contrario, como lo veremos en las líneas que siguen. En una reseña publicada poco tiempo después de la publicación de la novela, Juan B. González pone de relieve las cualidades de escritura propiamente femeninas de la novela, coincidiendo con Néstor Ibarra:

45 días es, en efecto, la obra que sólo una mujer podía ofrecer. Femenidad exquisita, selección de motivos frente a la vida, como sólo una persona del sexo podía elegir, filosofía, si el término no es pecado para el caso, netamente femenina, y, en síntesis, ubicación de la mujer con su problema vital, el amor, dentro de una sociedad masculina, planteada y lograda con tanto brío, gracia, frescura, y crudeza también en inevitables momentos, que no podía pedirse nada mejor como contenido y como forma. (...) Como su heroína, la autora ha jugado con fuego, diremos usando un símil vulgar, y no se ha quemado. Otros en cambio se abrasarían. (*Nosotros*, XXVIII, t. 81, n°296-297, (enero-febrero, 1934): 112-114).

En definitiva, lo que cuenta, ante todo para la recepción inmediata de esta novela, es pues el carácter autobiográfico de la misma y el hecho que haya sido escrita por una mujer. Vamos a ver sin embargo cómo y de qué manera en *45 días y 30 marineros* el barco constituye un territorio neutro y propicio a los excesos de todo tipo, mediante el análisis de las referencias espacio-temporales, que tienden a desaparecer, poco a poco, para crear una única lógica estética, la cual marca una verdadera ruptura con los relatos históricos de viajes anteriores. De tal manera, veremos cómo este viaje queda desreferencializado y como la descontextualización pasa a ser una condición del texto,³ para crear un relato autónomo y libre de cualquier meta transnacional o transhistórica, al contrario de los relatos de viajes canónicos del siglo XIX y principios del XX.

Descontextualización vs. textualización

En las referencias a los distintos lugares en que se para el barco de carga, en las escalas (en Santos, Río de Janeiro, Madeira, entre otros), como lo señaló J. B. González en el artículo aludido (113), tan sólo se mencionan los nombres de lugares, pero no hay descripciones en el sentido pleno de la palabra, como lo destaca María Elena Legaz, quien habla de “la indiferencia por el paisaje”

en esta novela (36).

Ya desde el principio Buenos Aires es apenas evocada: “Buenos Aires va quedando ubicada en el recuerdo, como una larga hilera de tierra atestiguada por dos o tres campanarios.” (240). El recurso a la comparación o a la metáfora es la herramienta esencial de la que se vale la autora para evocar el espacio. En efecto, el espacio nunca es descrito como tal (“cada puerto les agrega una ausencia,” dice la narradora [292]). Es el caso durante la primera escala, Santos, en que la misma metáfora de la hilera sirve para designar el puerto: “La larga hilera de depósitos, junto al puerto, opone su panorama tétrico” (253). Es lo mismo para el Pan de Azúcar de Río, con el mismo recurso a “la hilera”: “Hilera de luces a lo lejos, en la bruma tempranera. El Pan de Azúcar se recorta, escasamente, contra el cielo aburrido de opacidad” (277), en Bahía (290) o hasta Rotterdam: “El puerto sucio de Rotterdam, embarrullado de mástiles, de grúas y de banderas, le sale al encuentro una mañana y comienza a pensar que está en Europa. Hay cierta seriedad en los barcos y ninguna belleza como en Río o en Madeira” (347). De tal manera que el espacio de los puertos (el único espacio referencial) queda metaforizado, literarizado, poetizado, y nunca descrito como tal: lo que cuenta en esta novela (y en eso anuncia las obras postreras de Lange) no es el espacio referencial, sino el espacio de la novela, el único que cuenta: o sea, el barco. Sin embargo, no hay descripciones tampoco del barco como lugar de la acción, sino breves alusiones a la cabina de Ingrid, y al comedor, que sólo figuran en la novela para servir la acción. El espacio es, en resumidas cuentas, utilitario, como en la escena en que el capitán intenta forzar la puerta de la cabina de Ingrid. Fuera de descripciones superfluas, el espacio de la diégesis es un ente autónomo, autorreferencial.

Además, las alusiones al contexto histórico son bastante raras como para ser señaladas y analizadas como tales. Denotan, en este caso también, una clara tendencia a la desreferencialización, puesto que la instancia narrativa no da ninguna fecha histórica precisa para situar la novela, salvo a través de las obras literarias citadas (Ibsen, en particular, y Soiza Reilly). En efecto, ya desde el principio, el narrador, a propósito del viaje, dice: “Esa primera ausencia construida sobre agua” (241), como si sólo contara el viaje como tal, y no las alusiones reales, referenciales. Sólo cuenta el tiempo, autónomo, de la novela, ritmado por las escalas. Como lo destaca Ingrid, la pasajera en que se focaliza el viaje: “Yo creo que es una cobardía mirar las cosas de frente” (283): podríamos contemplar en esta confesión el principio poético del libro, en que su substancia, el material autobiográfico y, sobre todo, el referente, se miran al lado, y no de frente. La única realidad es la del texto (y no la del contexto), lo que podría ser un rasgo programático para la novela.

Con ocasión de una de las escalas, Ingrid baila el tango *Julián*, y una vez de vuelta en el barco, dice al capitán:

Conoce el tango Julián? Apuesto que no sabría bailarlo. Hay que ser argentino para esto...

La petulancia de su voz lo enerva más.

- Argentino! Psh! Usted no es argentina. Su sangre es noruega...

No le deja proseguir en esa disertación sobre los glóbulos rojos. Conoce ya la escasa importancia que implica para los noruegos una carta de ciudadanía, el nacimiento, la educación, el cariño, y acaso, por encima de todo, la predilección, por inaudita que parezca. (255-256)

De hecho, el personaje de Ingrid se inscribe deliberadamente en contra de las grandes epopeyas y el nacionalismo que vincula la nacionalidad con la sangre, a los próceres y a la Historia y señala una ruptura histórica, un tipo de desreferencialización: la nación, para Ingrid, depende de cualidades femeninas y no masculinas, como lo sugiere el capitán. Es lo mismo para el personaje de Stevenson, solterón que viaja con Ingrid en el barco y quien le hace la lista de sus autores predilectos (Ibsen, en particular, Arlt, Soiza Reilly y Martínez Zuviría), a quien Ingrid dice: “En mi país existe el prejuicio por lo nacional. Ahora comienza a sacudirse un poco, y ya el público sonríe ante una edición barata de Elinor Glyn, aunque la compra luego, cuando nadie lo mira” (259). Ingrid ahonda en este terreno: se trata, de hecho, de representar el barco como un espacio neutro, literario, entre dos naciones, y apátrida—como la literatura de Lange, a partir de esta novela.

El efecto producido en el lector por esta acumulación de referencias literarias alude directamente al espacio literario, y no referencial, de Genette: “La biblioteca: ahí viene el símbolo más claro y más fiel de lo espacial de la literatura. La literatura enteramente presentada, quiero decir hecha presente, totalmente contemporánea de sí misma, que uno puede recorrer, reversible, vertiginosa, secretamente infinita” (48). En efecto, para la narradora, este espacio literario cuenta mucho más que el espacio referencial. Se trata entonces de la biblioteca como sustituto del mundo, tema sumamente borgeano si los hay, al que se acerca Lange en esta novela.

En la celebración de la fiesta nacional argentina, el 25 de mayo, durante la cual Ingrid enseña el himno nacional argentino, el capitán lee un discurso que no alude a Argentina directamente, sino a la madre de Ingrid que se despidió en el primer capítulo. En vez, pues, de hablar de Argentina, el capitán habla de la única historia (y no de la Historia) que le interesa para seducir, otra vez más, a Ingrid.

Y cuando Stevenson toma la palabra, lo hace para dar una serie de fechas y de datos sobre Argentina: “Sus palabras, mojadas de cierto afecto real por la Argentina, la entristecen, alcanzándole, más que nunca, su posición irreal e innecesaria” (319). Lo que cuenta no es pues la historia oficial, sino la historia personal de los personajes: la descontextualización se hace, en este caso, en modo afectivo.

Pero en la fiesta patria de Noruega, el 17 de mayo, el capitán brinda por

el rey Haakon, pero, inmediatamente después, se refiere a Ingrid, y la fiesta nacional no es más que un pretexto para divertirse y agasajar a Ingrid:

Ingrid está rodeada de hombres. El gesto de vacaciones que ostentan todos, la va estrechando cada vez más. Siente que va a ser difícil la jornada de brazos extendidos, estimulados por esa fuerza indeclinable y obstinada que es el alcohol, cegados por el deseo, agobiados por la sola visión de su cuerpo, inalcanzable, cansado de luchar, escurridizo. (294)

Narrada en tres capítulos, la fiesta patria noruega queda totalmente vaciada de su contenido nacional, totalmente descontextualizada, como si el barco fuese, de nuevo, un espacio neutro, para ser textualizada de otra manera: es, ante todo, un pretexto a una tentativa de seducción, e incluso de una tentativa de violación de parte del capitán, en el capítulo XVIII: la locura alcohólica del capitán es pues, para la instancia narradora, lo único que cuenta en la fiesta. En efecto, el capitán intentó abrir la puerta de la cabina de Ingrid con una llave, sin resultados. Esto tiene como consecuencia una carta de Ingrid, llena de reproches y retirando, para ella, su título al capitán.

Lo más destacable, en el relato de la fiesta de Noruega, es pues el hecho de que Ingrid *escriba* al capitán. Ingrid pasa a ser, entonces, una mujer que escribe en el agua, proceso que podemos leer como una metáfora de la autora escribiendo la novela. En este sentido hay una verdadera descontextualización para recontextualizar la novela en su sentido primero, es decir el proceso de escritura, de novela iniciática no sólo para Ingrid, sino también para Lange. Después de esta carta, el capitán llora, y pide disculpas a Ingrid, quien retira su carta. Pasa a ser, entonces, una mujer que escribe, y que reescribe (Mizraje 217). Esta celebración de la fiesta noruega emblematiza pues no sólo el vínculo que une Ingrid a su país, sino también a la escritura. Al escribir, Ingrid señala por fin que el barco es un espacio de escritura, una puesta en abismo del proceso de narración, que vale más que la celebración de la fiesta noruega.

De hecho, en la celebración de las dos fiestas nacionales, éstas no resultan el pretexto para grandes celebraciones patrióticas, sino más bien para fiestas para emborracharse, para una tentativa de violación de parte del capitán, mientras que las alusiones a Argentina como nación quedan fuera del discurso, al contrario de lo que pasa en los grandes relatos de viaje del siglo XIX. Podemos decir que en el texto, lo que cuenta es el relato de viaje descontextualizado, desconectado del referente para deconstruirlo y crear una obra autónoma.

Terminaremos citando a la propia autora en su entrevista con Beatriz de Nóbile, en que afirma la primacía del texto sobre el contexto, como lema poético:

Eso que llaman “realidad social” nunca me interesó para llevarla a mis novelas. Es decir, no soy una escritora social [...]. He leído y leo novelas argentinas actuales donde se insiste a gritos en denuncias de todo orden. Se castigan desde los

gobiernos hasta las herencias que soportamos, pero literariamente nada significan. (24-25)

En efecto, para que un texto llegue a ser literario, tiene que desconectarse de su contexto literario de producción. Y si uno lo analiza solamente en función de su contexto, le niega su carácter literario. El contexto de origen sitúa el texto en la no-literatura, invirtiendo el proceso que hizo de éste un texto literario (Compagnon 41). La única literatura que cuenta, para Lange, es la que produce el texto, y no el mundo. De hecho, si contemplamos la obra de Norah Lange de manera sistemática, *45 días y 30 marineros* representa un hito—es decir, una etapa necesaria hacia relatos y novelas totalmente fuera de cualquier tipo de referente. En efecto, con *Antes que mueran*, *Personas en la sala*, y *Los dos retratos*, Norah Lange se situará después deliberadamente en la escritura de textos autorreferenciales, en que el contexto inmediato de producción y la diégesis son reducidos a su mínima expresión. Lo que más cuenta, en definitiva, es la palabra en sí misma, el verbo en sí mismo, de tal manera que no se trata de representar, sino de hacer que surja un referente autónomo, como en *Cuadernos de infancia*, que pone de relieve la escritura del propio cuaderno, con abundantes metáforas de la misma. En esto, *45 días y 30 marineros* es, en el sistema de la obra general, una novela con pocas alusiones a la diégesis inmediata: en cambio, es como un puente, un viaje iniciático no sólo para el personaje principal, Ingrid, sino también como borrador para la autora de sus ficciones posteriores, totalmente desconectadas del referente. Este “divorcio con el referente” (Masiello 25) es una condición *sine qua non* del texto langeano, que se abre a otra realidad, a otro espacio literario.

NOTAS

1 Traducimos las citas en francés al castellano.

2 Al respecto, Sylvia Molloy describe la novela como “elaboración de la experiencia ultraísta, suerte de picaresca femenina que atestigüa las maniobras y los ardides a los que recurre el único personaje femenino para manejar a un grupo cerrado de treinta hombres” (t. 1, 13).

3 “La omisión del contexto es el misterio de la obra de arte” (Neuman, 67).

OBRAS CITADAS

Astutti, Adriana y Domínguez Nora (comp.). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.

Borges, Jorge Luis. "Norah Lange. 45 días y 30 marineros." En *Crítica. Revista multicolor de los sábados*, año I, n° 18, 9/12/1933, p. 5.

Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie*. París: Seuil, 1998.

De Nóbile, Beatriz. *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

Gasquet, Axel. *L'intelligentsia du bout du monde*. París: Kimé, 2002.

Genette, Gérard. "La littérature et l'espace." En *Figures II*, París: Points Seuil, 1969, p. 43-48.

González, Juan B. "45 días y 30 marineros, novela por Norah Lange." En *Nosotros*, XXVIII, t. 81, enero-febrero, 1934, n°296-297, p. 112-114.

Ibarra, Néstor. *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*, Buenos Aires: Viuda de Molinari, 1930.

Lange, Norah. *Obras completas*. 2 tomos. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Legaz, María Elena. *Escritoras en la sala. Norah Lange, imagen y memoria*. Córdoba: Alción Editora, 1999.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

Neuman, Andrés. *El equilibrista. Aforismos y microensayos*. Barcelona: Acantilado, 2005.

PALABRAS ENCENDIDAS EN EL HURACÁN

Lina Meruane
New York University

(Texto de recepción del XX Premio Sor Juana Inés de la Cruz.
Guadalajara, 28 Noviembre 2012.)

Me han pedido que diga unas palabras y he dicho ya tantas en las últimas semanas (muchas más de las que acostumbro). Quisiera entonces compartir apenas un par de reflexiones iniciadas en medio de una tormenta. Contarles que durante un violento huracán (y esto no es realismo mágico latinoamericano sino el realismo trágico del calentamiento global), que durante el huracán sonó el teléfono y una voz distante me anunció que yo era finalista del premio Sor Juana.

Lo que dijo después me asombró aun más. Si estaría yo dispuesta a recibirlo. Era una extraña pregunta si se la piensa sin contexto, pero en esos días un célebre escritor español acababa de rechazar un importante premio nacional. Tal vez, a sus alturas, ya no fuera un premio necesario. Pero yo, en cambio, no he estado nunca en condiciones de rechazar un premio, pensé, yo no vivo de la literatura sino de su enseñanza, y un premio a una novela es, sobre todo, una beca para la próxima.

No era pura matemática, la de ese cálculo.

Se me cruzó por la cabeza que Sor Juana, sin premios a su enorme talento; sin estímulos sino al contrario, infinitos obstáculos; sin el amparo de sus protectores, que habían regresado a España; y ante el poder de la Inquisición representada por unos “hombres necios” se había visto doblegada y obligada a renunciar a su biblioteca, a sus libros, a su pluma, a su tinta, a morir de manera miserable en un México asolado por la peste.

Un huracán se le vino encima, después de esa forzada renuncia. En eso me quedé pensando. Y en todas las mujeres que durante siglos sacrificaron la letra empujadas por circunstancias sociales completamente adversas.

Se me abrieron en la cabeza las páginas de Virginia Woolf que siglos después de Sor Juana seguía insistiendo en la necesidad de un espacio y de unos medios que aseguraran la continuidad de la escritura. El cuarto propio y suficientes libras, escribió Woolf, que a pesar de tener ambos y de haber escrito libros grandiosos, llegado un punto insostenible para ella se hundió en el río, se dejó arrastrar por sus remolinos.

En eso pensé, en los doscientos cincuenta años que separaban los trágicos finales de esas predecesoras. El huracán pegado a mi ventana, las hojas de los árboles adheridas al vidrio. El reloj avanzando pero el minuterero detenido mientras yo esperaba a que el jurado decidiera, en algún oscuro o iluminado salón, a qué escritora de la lengua castellana otorgarle el *premio*, la *beca*, de una próxima novela.

No era entonces solo un cálculo económico, sino un pensar, yo, la delicada relación entre los medios que hacen posible una obra. Y digo *la obra*, no *la escritura*, porque se escribe contra viento y marea, se escribe aunque no se quiera escribir. Pero insisto: cómo sostener la obra. No la escritura de un libro o dos sino su continuidad contra todos los impedimentos que se van sumando. Hasta doblar una mano, hasta torcer unos dedos, hasta maniatar la imaginación en el pensamiento de la necesidad.

Porque esta es la situación de mucho escritor latinoamericano y es acaso aun más la realidad de la escritora en un continente donde tantos escribimos mientras empiezan a extinguirse los lectores. Cada hora de escritura es entonces una hora más de trabajo voluntario por una suerte de causa perdida. En ese sentido (el rumor del viento, los golpes del huracán en la ventana, hay que cerrar las cortinas y tomar distancia), en ese sentido, repito (dando pasos rápidos hacia una cocina desabastecida) no se puede negar que toda literatura tiene su precio. Y digo precio como digo horas de trabajo no remunerado, horas de no descanso, horas contra el mandato social de la belleza, horas hurtadas a los demás y en el caso de tantas escritoras-madres, horas de culposo extrañamiento de los hijos.

En todo eso estaba yo mientras se inundaba la ciudad y se caían los postes de luz y grandes zonas de la isla quedaban a oscuras; pero mi barrio seguía a salvo y yo obtuve la fortuita confirmación del premio y empecé a recibir llamadas de periodistas que junto con felicitar preguntaban por la importancia que le asignaba, yo, a este reconocimiento literario *para mujeres*, a este premio *femenino*.

La pregunta se repetía (y entre tanto, confieso, algo alarmados, llenábamos la tina de agua, y las ollas de la cocina, rebuscábamos en los cajones a ver si había pilas de repuesto y yo veía pasar por mi cabeza el Chile pobre de mi infancia, mi Chile de inundaciones y terremotos y catástrofes, mi Chile de toques de queda, la luz cortada por los bombazos a las torres de alta tensión, los caceroleos). Disculpen este desorden, se me vuelan las ideas. Qué estaba diciendo. Que la pregunta por el Sor Juana como premio de mujeres se repetía con un retintín que de pronto me resultó insidioso, y pensé que el tono de mis interrogadores portaba una acusación.

O sería el viento, que arreciaba, pero no, no era el huracán ni era mi catastrófica imaginación. Era el retorno de una vieja idea, implícita (aunque en otros contextos a veces ha sido también explícita) de discriminación positiva hacia las mujeres, de que otorgarles premios solo a escritoras está obsoleto. O peor: la sospecha de que puestas a competir con sus pares, los premios se los llevarían las novelas de ellos. Y sin duda se los llevarían, han acostumbrado llevárselos. Basta con hacer números hacia atrás. O con examinar un caso iluminador: en España, donde hoy por ley todo jurado debe ser paritario, más escritoras, sobre todo escritoras mayores (en su doble sentido) empiezan a ser reconocidas en concursos abiertos.

Temiendo que se cortara la conexión telefónica (porque ya la luz pestañeaba) me apuré a contestar esas preguntas. Este premio, dije, da cuenta de un ajuste todavía pendiente en el campo literario. Hace 20 años, dije, cuando las escritoras ingresaron de manera masiva y definitiva en el espacio letrado hasta entonces regido por los escritores, la disparidad en el reconocimiento y la difusión era escandalosa. Y continúa siendo muy acentuada, basta con mirar no sólo los números sino fijarse en las obras que mencionan los escritores en sus entrevistas, o en sus ensayos, cuando se les pide hablar de obras. Ninguna Lispector, ninguna Silvina Ocampo, ninguna Marta Brunet o para qué decir Bombal, ninguna Rosario Castellanos o Josefina Vicens o Amparo Dávila, y por supuesto Elena Garro, por nombrar apenas a algunas en una estirpe de narradoras merecedoras de premios póstumos.

Hace veinte años, cuando se fundó este premio, le dije a alguien más, aferrada a la línea telefónica, las escritoras solían ser figuras únicas en cada país. No había espacio para más, ni estímulos. La que lograba entrar, jugándose todo, renunciando muchísimo, era una suerte de heroína trágica o una escritora fatal; incluso, en un par de casos chilenos, hubo escritoras que le dispararon a sus hombres en una operación tan sorprendente como simbólica. Esa escena se ha pluralizado, las tensiones han remitido, pero este premio viene a señalar, acaso tristemente, que la situación continúa siendo desigual. Y es un premio, así lo leo, que se ha propuesto incidir en el campo literario exigiendo una ampliación, iluminando un espacio de escritura invisible o menos visible, y confirmando, no tanto para la premiada sino para las otras, las que vienen con nosotras o detrás, que es posible abrir el campo literario.

Ya no sé si dije esto o lo imaginé. Era tarde. Había ya dejado de sonar el teléfono. No se sentía ningún bocinazo en la calle, ningún rumor de autos. Solo el viento y mi cabeza dándole vueltas a todo en la efímera euforia del instante, diciéndome a mí misma que ha habido dificultades, estancamientos, retrocesos (¿cuántas escritoras inciden en la discusión intelectual, cuántas son llamadas a ser columnistas en periódicos?), ha habido encarnizadas disputas por el control del campo pero también avances visibles en otros espacios de discusión centrados en los textos, donde escritoras y escritores se empeñan más en descubrir lo nuevo que en la confirmación de lo viejo. Cerré los ojos sin apagar todavía la luz y volví

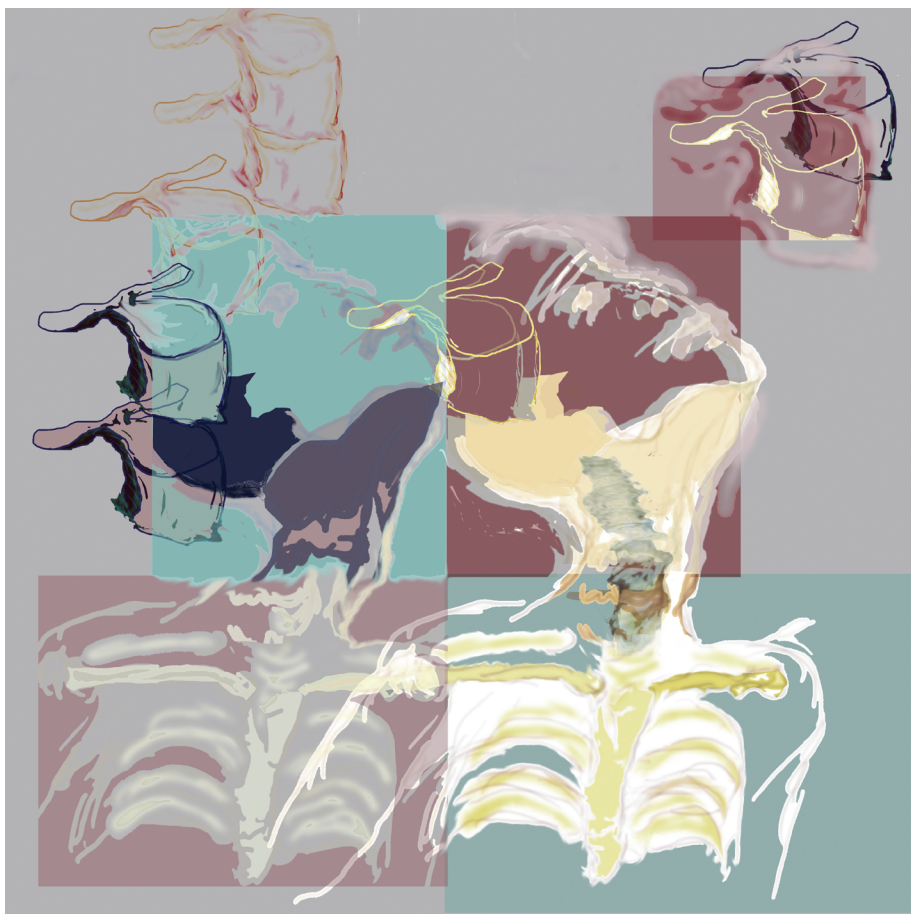
a abrirlos, me enderecé en la cama, no podía dormir. Llegará un momento en que este premio deje de tener sentido, me dije, y ojalá dejara pronto de tenerlo. Acabará por ser innecesario, sí, me dije, y cuando se clausure, quién sabe, en diez, cinco, veinte años, celebraremos a las escritoras que trabajaron mediante su obra por hacerlo superfluo, celebraremos, debemos empezar a brindar por ellas, las escritoras que con su obra pero también con admirable determinación empiezan a volverlo redundante, y celebraremos, celebremos, a Sor Juana por su grandeza y no por su tragedia, por su palabra, encendida, contra el apagón.

Muchas gracias.

VOCES DE VENEZUELA



Nela Ochoa, *Fontanela*, 2008



Nela Ochoa, *dibujo 4-c*, 2006

CARLOS NOGUERA

LOS CRISTALES DE LA NOCHE
(Fragmento)

*E*l carro trepó la última cuesta; de súbito, la barrera de niebla se despejó para dar paso al paisaje de la pequeña meseta: un edificio de dos plantas con fachada en piedra viva y pórtico de madera rústica precedido por una galería techada donde colgaba el rótulo: “Hotel Los Cuatro Pinos.” El trayecto desde la ciudad les había tomado unos 45 minutos. La segunda mitad del recorrido a partir del camino de penetración que se desprendía de la carretera principal había sido el más pintoresco, pero también el más arduo. Una carretera estrecha que se adelgazaba en las curvas y trepaba por la falda de la montaña, serpenteando entre pinos y bancos de neblina y quebradas de vidrio hasta la meseta del hotel.

El aire estaba helado y bruñado por minúsculas gotas de agua que parecían flotar como motas de polen. Era noche cerrada. El viento soplaba sobre la neblina y la descorría. Al salir del techo de ramas, podía mirarse el apretado abanico titilante en lo alto y, a un costado, el gajo plateado, delgadísimo.

Leo sintió que la piel se le erizaba bajo el chaquetín térmico y se frotó las manos. Cuando Arturo le habló del refugio de montaña y del aire helado que le esperaba en la noche del día D, ella pensó en aquel chaquetín de venus de tacarigua inflada que comprara en Londres tiempo atrás: aquel “forro mágico,” aquel bolsón tosco, descuidado, que de tantas tormentas repentinas la sacara viva todavía y calentita. Sonrió y miró a Arturo por la esquina del ojo, sin volverse: El Seminarista escrutaba el terreno y hacía zigzaguear el carro entre los troncos y las piedras que cambiaban el estacionamiento en un campo minado.

Se figuró desnuda por primera vez bajo la mirada de Arturo y le gustó la imagen: despojada de la chaqueta, sin una sola prenda velándola, debía lucir más femenina a pesar de aquel capricho que a última hora la llevara a borrarse el maquillaje.

Si bien la voz que jugara a la seducción durante aquel primer encuentro con Arturo en El Calígula procedía de *su* Leonardo (¿Quieres ser mi novia?), los días que siguieron fueron, sobre todo, un coto privado para que *su* Leonor desplegara algunos dardos y algunas redes de su arte de cetrería.

¿Cálculo de riesgo? Para nada. Se trataba más bien de una suerte de balance espontáneo que uno y otra establecían de modo intuitivo, y que resultaba en un predominio de *su* Leonor cada vez que las circunstancias trazaban un acercamiento...digamos de juego de seducción de ella hacia Arturo; o, recíprocamente, cada vez que El Seminarista lo trazaba hacia ella. En los valles entre picos, en cambio, cuando los dos podían actuar como amigos, o como cuerpos neutrales en un campo que ni los alejaba ni los aproximaba, o incluso como rivales transitorios en una discusión trivial, era *su* Leonardo quien surgía y parecía mostrarse a su aire, como un viejo amigo que Arturo hubiese conocido en la infancia entre los patios del San Ignacio o en la adolescencia temprana, en algún claustro del seminario de Montaña de la Virgen.

Si *su* Leonor lo recibía y lo acariñaba y lo dejaba jugar entre un pezón y otro de aquellos senos breves y firmes que él, por el tamaño y la consistencia llamaba puberales (y que ella acostumbraba llevar libres bajo la ropa, una franelilla de algodón de domingo en la mañana, por ejemplo, y él que la saludaba y la besaba en el torso y aquello que bastaba para que traviesos ellos que eran, ¿cómo hacía ella para embridarlos, amor mío?, las puntas de la areola se alzarán como dos sorpresivas semerucas bajo la tela fragilísima), si *su* Leonor, decíamos, lo trastornaba con estas travesuras al salto, *su* Leonardo, por su parte, podía recorrer de punta a cabo los senderos del Jardín Botánico a su lado, manteniéndole el paso, contándole chistes colorados, retándolo, discutiéndole, empujándolo o pasándole amigablemente el brazo por el hombro, como dos compañeros de equipo en la liga universitaria de béisbol, que van a refrescarse con cervezas después del partido.

¿Y Leo? A Leo ella la experimentaba como la síntesis de este prisma de dos caras que, al balancearse de uno a otra y regresar, la erigía como eje y cuerda del péndulo. Y era también, quiero decir Leo, su cara pública y social más frecuente, por más que aquí y allá, en una mesa de tasca, en una reunión de *Cuaderno Libre*—sí, ya había sido admitida por los revisteros—, en un sarao del trabajo, cualquiera de sus duendes solidarios asomara la nariz o deslizara opiniones, poses, actitudes, que, al combinarse provocaban, sobre todo entre desconocidos, reacciones que podían ir desde el estupor a la burla y que nunca excluían la viva curiosidad. Ella (o él) conocía muy bien este efecto de inocente turbulencia que al margen de su voluntad las mezclas de los duendes solidarios disparaban en los otros. Y no le preocupaban de un todo. O sólo la preocupaban, o la ocupaban a secas, en determinadas circunstancias, cuando la persona que la miraba o la oía guardaba para ella una significación especial. Así le había ocurrido con Arturo. Flechazo, alquimia instantánea, declaración en el primer encuentro. Cuando aquella noche en El Calígula sintió que *su* Leonardo asomaba

y se le deslizaba en la voz para hacerle la invitación a Arturo (¿Quieres ser mi novia?), ella no lo detuvo. Le permitió hablar y actuar, acaso para medir la reacción de El Seminarista...y replegarse a tiempo si resultara necesario. Pero Arturo no la defraudó: aceptó y celebró el acuerdo riéndose a dos bocas con ella. Si lo había tomado por una impostura divertida o por una confesión, poco importaba: le interesó, sí, la reacción eufórica de El Seminarista, que ninguna duda dejaba sobre su interés por ella.

Un alborozo que, como inicio, marcaba a la vez promesa y llamada recíproca. Y decimos bien “por ella”: desde este comienzo, su intención la persuadió de que la atracción y el deseo que Arturo experimentaba eran resortes impulsados por ella o, a lo sumo, por ella más algún rasgo añadido que provenía de *su* Leonardo—como la silueta ambigua que el blazer negro le propiciaba o como esta salida chistosa de la declaración “caballeresca”—pero en ningún caso por *su* duende masculino a secas.

Salvo desbalances involuntarios, esta exitosa combinación del primer día continuó presentándose en los encuentros siguientes bajo la misma fórmula: Leonor como base y pivote, y algún trazo de Leonardo brotando en un momento o en otro, o incluso dominando la escena por completo durante algunos minutos, para desaparecer abruptamente como llegara, cediéndole el entarimado a cualquiera de *sus* dos “damas.”

Me pregunto si ella estaría de acuerdo con este párrafo. Aún revestida de Leonor, su silueta alargada, “elegantemente desgarbada,” entregaba en parte ese aire de muchacho adolescente, caprichoso, a veces ensimismado, que constituía la tarjeta de presentación de Leonardo.

Por eso ahora, recostada en la butaca del carro que Arturo aproximaba a la defensa—un tronco grueso acostado paralelo al muro de piedra—en figuración adelantada de su imagen despojada del chaquetón inglés, desnuda y por tanto más femenina frente a El Seminarista, en el cuarto que esperaba por ella, la cosquilleó y la obligó a sonreír. La elección del busacón sintético había sido un capricho de Leonardo, que Leo, arrebuja en su segundo plano, había celebrado con una carcajada silenciosa.... Así que buena parte de la tarde la había gastado pateando el cuarto en círculos, apreciándose frente al espejo, primero desnuda, los breves senos sacudidos por los saltitos de rana, alternando el pie del impulso, como si jugara a la rayuela o saltase la cuerda, y enfundada luego en blusas, pantalones, faldas, franelas, suéteres, bufandas, lentes, guantes, pantaletas, calzoncillos, medias de lana, de seda, rodilleras, cachuchas, camisas cuello duro, yuntas, corbatas, chalecos, sombreros, morrales, carteras, mapires, cintas, sacos, chaquetas, cinturones, unos detrás de otros, apostando a la similitud o al contraste, medias de seda con chaleco apache y corbata sobre el torso desnudo; o chistera, rodillera, zapatos de tacón y cinturón con cacerina terciada, por ejemplo; o calzoncillos de pierna larga con bufanda rosada y botas de minería por ejemplo, y todo esto danzando junto a *su* ella (o *su* él) al ritmo de una tamborera barloventña y del sahumero antiguo de aquellos trapos largamente atesorados,

y las ceremonias de seducción con *su* Leonardo y *su* Leonor relevándose, disfrazándose, cubriéndose, travistiéndose, desnudándose, llevando el paso o dejándose llevar, el tambor y la negra que maraquea la cadera acosada por *su* Leonardo, quien al prestar oídos a la tamborera por un instante que se alarga en dos y en tres, desatiende su centro y, descuidado, se deja desdoblar en *su* Leonor ahora atraída por el negro (¿pero cuál?), coqueteante, casquivana, envolvente y caracoleante, decidida a pasar la mano, desliza en efecto los dedos sobre los muslos del negro, tac, tac, tum, taquí ti taquí, tum, ¿pero cuál?, ella misma, él, soy tú y soy yo, negro, negra, déjate y menéate, y una pañoleta apenas le atenaza la cintura y le resbala en la entrepierna, ¿cubriéndole qué? ¿Una ranura de Venus o una pinga?, las dos cosas, por supuesto, qué más daba, una después de otra o al mismísimo tiempo, que más daba, lo importante era que me dieras, negro, que te dejaras dar duro, negra, yo, tú, los cueros de los tambores, qué loca eras, qué loco, y en fin, antes del telón, allí volvía *su* Leo, agazapada en un rincón durante todo el jaleo, a ponerle orden a los dos, tú, Leonor, putita, y tú neurótico de pacotilla, a los dos, sí, y de nuevo frente al espejo, los tres sin mentiras, sin fantasías, por favor, *su* Leo y una cara solitaria que ama, tres caras solitarias que amamos todos al notísima de Arturo, ¿no?

¿Exhausta? Sí, exhausta, vaciada sobre la moqueta de sisal: cuando se estiró largo a largo, boca arriba, mirando el cielo raso, todavía se dejaba sacudir por las risas con que celebraba sus ocurrencias. ¡Buena tenida de baile caliente que había logrado, ella con ella y con él, es decir ella: una fiestecita solitaria, privada, que, al anticiparle el encuentro con Arturo, la hacía colocarse en pulso de cuerpo! Tomó una larga bocanada de aire, haciendo conciencia plena de que tomaba una larga bocanada de aire y, a continuación, la dejó escapar con la misma lentitud con que la recibiera. Se sintió relajada y tranquila y se dijo que hacía bien en sacar provecho de esas poco frecuentes ocasiones en las que ella y sus dos duendes descocados (¿o eran tres duendes y ninguna “ella”?) entraban en sintonía no sólo armónica sino dichosa. ¡Habían bailado! ¡Todas sus chifladas partes haciéndose carantoñas unas a otras! ¡Aquello no podía ser un mejor augurio para la noche!

Practicó tres veces seguidas el ejercicio de respiración consciente y, de súbito, experimentó un estremecimiento. Unos minutos antes ardía y sudaba, pero ahora temblaba de frío y la piel se erizaba. El ventilador, que dos meses antes había clavado contra el cielo raso, movía sus aspas. Se puso de pie, haló la cadena que detenía el mecanismo y buscó con la mirada entre el batiburrillo de ropa, prendas y zapatos que la batalla de los tambores había sembrado en el piso: no sabía a ciencia cierta qué rastreaba, pero igual lo encontró: colgado al descuido de la cabecera de la cama (debió desmayarse allí en algún momento de la rotación de disfraces) se hallaba el chaquetón azul.

Recordaba al detalle las circunstancias en que lo había comprado: había sido a comienzos de septiembre, dos años antes, en el verano de su escapada a Londres. ¿Y la tienda? Con toda seguridad se había tratado de aquella covacha

de Camden a la que pronto se aficionó. Andaba corta de fondos y la galesa orientalista que conociera en su primer día le había dado el consejo. Aquél chaquetón, querida, iba a servirte para todo mientras cruzabas el otoño y el invierno de París, tú, caribeña y caliente, ya verías. Y así fue: un acierto por toda la línea.

Levantó el grueso bolsón y se lo ajustó al cuerpo desnudo. El espejo le devolvió una figura azul, de mini a mitad de muslo. Con el cuello alzado contra la mandíbula y el cabello corto, la cabeza era la de un chico bien parecido, pero las piernas, firmes y regulares, resultaban inequívocamente femeninas. Adelantó la rodilla izquierda, apenas flexionada por el impulso del pie, abrió la chaqueta hasta la línea de los senos y se llevó ambas manos a las caderas. Permaneció en pose, como esperando el disparo de la cámara, y aprobó el resultado. El chaquetón era tosco y masculino pero, justo por eso, al desplazarlo, la piel desvestida la favorecía por contraste. Sacudiría el cabello, por supuesto, pero nada de maquillaje. No era cuestión de desconcertar a Arturo justo en la noche del día D, deslizand o añadidos desconocidos para él y con los que ella nunca había tenido interés en ponerlo en contacto, ni siquiera cuando andaba en vena de Leonor.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

SEIS PROPUESTAS (NARRATIVAS) PARA EL NUEVO MILENIO

I. El siglo XX venezolano fue pródigo en proyectos antológicos de narrativa: Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón, Guillermo Meneses, Rafael Di Prisco, José Balza, Gabriel Jiménez Emán, Humberto Mata, Luis Barrera Linares y Julio Miranda, todos ellos pero no únicamente ellos, ensayaron antologías de cuento venezolano. Hablamos al menos de ocho proyectos de revisión y valoración en un siglo, a razón de uno cada doce años. La más remota es la que emprendieron a dos manos Uslar y Padrón, en los años '30, y la más cercana es la que Julio Miranda dedicó a las últimas tres décadas del siglo, publicada en los años '90. Me detengo, sin embargo, en la de Meneses, llamada justamente *Antología del cuento venezolano*, porque fue publicada a mitad de siglo, exactamente en 1955, y produce, no sé si voluntariamente, un corte exacto entre dos mitades. Como el buen nadador que atraviesa una corriente turbulenta, Meneses conocía bien la orilla de la que partía: había nacido en 1911 y seguramente muchos de los cuentistas seleccionados los conoció de trato o fueron sus contemporáneos. Más difícil tarea se le volvía vislumbrar la orilla de llegada, pues se trataba de acertar sobre autores emergentes, que para ese momento podían ser nombres como los de Alfredo Armas Alfonzo, Manuel Trujillo u Oswaldo Trejo. Bien sabe cualquier antólogo que apostar a un autor en ciernes, por mejores que sean sus primeras piezas, es siempre un riesgo mayor. Basta con que ese autor se caiga o desista, basta con que el oficio no prenda como es debido, para que la posteridad lo muestre como un hecho aislado, sin continuidad. Sin embargo, una lectura actual de la antología de Meneses no sorprendería tanto por los yerros de la selección final como por los desacomodos de los inicios. Y es que sorprende ver la cantidad de autores que Meneses consideró en su momento y que la posteridad se ha encargado de desechar, no digamos a nivel de lo que

podrían ser lectores comunes, sino hasta de los propios escritores. ¿Quién recuerda hoy nombres como Julio Rosales, Ramón Hurtado, Pablo Domínguez, José Salazar Domínguez, Nelson Himiob, Juan Pablo Sojo (más reconocido hoy como etnólogo que como narrador) o el zuliano Gabriel Bracho Montiel, de cuya figura literaria Meneses afirma: “es una de las más brillantes y originales que haya dado nuestro país en estos últimos años”? Las antologías que se publican después de la de Meneses—como serían la de Di Prisco y la de Balza—se apartan de esos nombres y preservan otros. La pregunta que cabe hacerse a la luz (o a la sombra) de esos nombres olvidados es por qué Meneses los escogió: ¿será que para ese momento realmente contaban, será que vio en ellos autores de alto potencial y vocación, será que fueron sus maestros, o será más bien que estos autores faltaron a su voz inicial y abandonaron el oficio? En mis tiempos de estudiante, un especialista francés de literatura venezolana, el maestro Claude Fell siempre se asustaba cuando le hablaban de voces emergentes. “Venezuela está llena de voces emergentes—decía con pesadumbre—, voces emergentes que luego nunca duran.”

Hagamos ahora un ejercicio proyectivo e imaginemos a un doble de Meneses que en 2055 se dispone a hacer una antología del cuento venezolano del siglo XXI. Ese doble aún no ha nacido; lo hará en 2011 y cuando se apreste a encarar su proyecto antológico contará con 44 años. Y ahora las preguntas obligadas: ¿cómo verá al cabo de cinco décadas estos albores del siglo? ¿qué autores le interesarán y qué autores desechará? Probablemente algunos lograrán deslumbrarlo (por brillo propio o por cercanía), probablemente otros que cuentan no sabrá apreciarlos, pero con toda seguridad algunos de los que incluya desaparecerán del radar de los tiempos. Hay, pues, autores, como algunos de los que figuran en la antología de Meneses, que sencillamente desaparecen. Y este dato concreto, reincidente, nos puede llevar a la formulación de un síndrome penoso en la tradición narrativa venezolana: el de las vocaciones que desaparecen, el de los autores que desaparecen.

A contracorriente entonces de lo que nos define, pensando sobre todo en esas vocaciones emergentes, en esos nuevos autores, vaya esta primera propuesta para el nuevo milenio: no desaparecer.

II. En tiempos del *boom* novelístico latinoamericano, digamos años '60 y '70, cierta restricción de los mercados nacionales, o cierto desdibujamiento de las opciones editoriales locales, generaba una recepción crítica casi siempre foránea de las obras. García Márquez pudo escribir *Cien años de soledad* en París para que luego el sello argentino Suramericana acogiera su manuscrito; Vargas Llosa apenas había escrito *Los Cachorros* en su Perú natal para iniciar luego un periplo multinacional que aún no concluye. Eterno dilema que arrastramos desde que nuestras sociedades aspiran a ser modernas: el abismo entre el hecho creador y la recepción, o entre autor y lector, o entre oferta y consumo. Ese abismo ha condenado voluntades, ha destrozado vidas, ha hecho del escritor un tráfugo.

Como consecuencia recurrente, el autor de estos parajes estima que nadie es profeta en su tierra y que el hecho creador, para que prospere, debe sufrir un proceso de extrañamiento: todo reconocimiento siempre ocurre afuera, toda edición de proyección internacional es la única que vale. El oficio literario se convierte entonces en un destierro: o del ejercicio o de la publicación de libros. Esta convicción ha sido fuerte, tiene su motivación bien fundada, y todavía pesa mucho. Sin embargo, los dispositivos de recepción y los nuevos esquemas de producción editorial, nos guste o no, se organizan de otra manera: ha llegado la hora de fortalecer los mercados nacionales. La noción gitana de pasearse con un manuscrito bajo el brazo ante agentes literarios o editoriales de los grandes centros culturales, léase España, es una noción caduca. Los autores ahora saltan de un público a otro, de un país a otro, en función de sus audiencias locales, de sus propios mercados. Se me dirá que la pretensión es inviable en países pobres, de poco nivel de lectoría, como pudiera ser el nuestro, pero aun esta estrechez es menor (menos crítica, quiero decir) que la del salto trasatlántico.

A contracorriente entonces de lo ha sido una consigna histórica del oficio literario en esta América hispana, y de nuevo pensando en los nuevos autores, vaya esta segunda propuesta para el nuevo milenio: crecer hacia adentro, crecer en suelo propio.

III. A finales de la amarga era de Pinochet, cuando Chile recuperaba nuevos aires democráticos, las políticas culturales se renovaban por completo. En el campo literario, o propiamente editorial, asombraba ver cómo los sectores público y privado se ponían de acuerdo en torno a programas de consenso. Uno de ellos fue el fomento, los incentivos, los medios propuestos, para que los nuevos narradores chilenos escribieran y produjeran. En muy pocos años, tanto en sellos locales como multinacionales, tanto en ferias nacionales como en ferias continentales, una corte de escritores chilenos llenaba los espacios y las programaciones. Entre los sectores que auspiciaban este movimiento no había diferencias de criterio o enfoque: se trataba, al unísono, de proyectar los valores de la literatura chilena, un empuje que se hacía aun más urgente al cargar con el fardo de décadas sombrías.

Traigo el ejemplo a colación para mostrar un modelo que, obviamente, no es el nuestro. En el caso chileno, un consenso social hacía posible el milagro. Pero en el caso venezolano, al menos en el país de hoy, no hay un solo rastro de política cultural pública que apunte a la proyección de nuestros autores. Los únicos que viajan o tienen la dicha de compartir con otros públicos son los funcionarios culturales o los escritores que han evidenciado simpatía pública con el régimen. Dicho esto, que no es otra cosa que un diagnóstico de la ausencia, vale inferir que en el país de hoy la proyección sólo se debe al esfuerzo propio y al concurso de algunas editoriales privadas y de algunas pocas universitarias. Lejos estamos, digamos, del modelo consensual chileno. Al rigor que todo oficio literario impone, se agrega ahora la triste realidad de una sociedad dividida y

de un Gobierno que sólo premia a sus fieles. En definitiva, el oficio para estas voces emergentes se hace más exigente, más cuesta arriba, y pone a prueba cada día que pasa el temple de las vocaciones. Hablamos entonces de que el rol ya de por sí solitario del autor se hace aun más solitario, tiene menos eco, cuenta con menos apoyos de todo tipo.

A contracorriente entonces de lo que podrían ser consensos sociales o políticas culturales coherentes, y pensando sobre todo en esos jóvenes que se apegan a la página en blanco como único refugio expresivo, vaya esta tercera propuesta para el nuevo milenio: el creador de hoy se hace en soledad, en estricta soledad.

IV. Lo que entendemos por recepción en el campo literario siempre remite a lectores o a valoración crítica. En el primer campo se envuelve lo que corresponde a audiencia o mercados; en el segundo, lo que corresponde a un segundo grado de elaboración: el de la crítica periódica (más propia de los suplementos, revistas o periódicos) y el de la crítica académica. Es deseable, por supuesto, que un libro tenga lectores (lo que tampoco es señal de calidad ni indicador de que un libro poco leído no valga), coseche comentarios, sea apreciado o valorado. Allí se produce claramente un primer y legítimo intercambio sobre el cual luego se construyen otras dinámicas. La vida ideal de un libro sería la de aquél que primero conquista unos lectores, luego se comenta en las secciones o publicaciones especializadas y por último escala hasta capturar el interés del claustro universitario. Vida o trayecto ideal, se entiende, pero no siempre el que se transita: a veces, por ejemplo, un buen impacto en prensa genera más lectores. Pero la importancia de la crítica, sea periódica o académica, incide en un mecanismo de legitimación que anuncia la posible perdurabilidad de un libro. Un libro que *queda*, que trasciende, obviamente va en contra de modas y fenómenos coyunturales. *Queda* por su valor, por su calidad, por tocar la fibra humana de tal manera, o los patrones estéticos de tal modo, que se convierte en obra de arte. Y a obras de arte debería apuntar, por supuesto, todo lo que un artista de la palabra, todo lo que un escritor, medita, expresa o comunica.

Si hemos dicho que el oficio de hoy se ejerce en estricta soledad, y que ya esta condición es sumamente austera y exigente para el joven autor, ¿qué decir si los mecanismos de recepción, sean lectores o crítica, no funcionan? El colmo para un oficiante que crea edificios imaginarios en el más estricto silencio, sépase bien, debe ser recibir a cambio de su esfuerzo aún más silencio. Y allí sí es verdad que el oficio literario flaquea o perece. Alfonso Reyes recordaba que la literatura, aun en sus condiciones de creación más extrema, es una criatura que pertenece al reino de Hermes, esto es, al reino de la comunicación, del intercambio. Un autor que escriba poesía, o que lleve un diario, o que se hunda en una correspondencia amorosa, necesita siempre una alteridad, una caja de resonancia, un espejo. La literatura es un ejercicio entre dos, siempre entre dos, y cuando la escucha o la lectura no se siente, y cuando el oyente es sordo o el lector ciego, al poeta sólo le queda elevar su canto de suicida.

Todo lo que apunte a la construcción de la recepción va en beneficio de la creación literaria: desde el gesto más remoto que pueda hacerse en alfabetización hasta el análisis académico más ceñido. Pero el tema de la recepción, en el país de hoy, no vive sus mejores días: las revistas desaparecen, las secciones periodísticas escasean. Acaso las universidades, sin la regularidad que quisiéramos, desarrollan un trabajo encomiable. Pero más allá de las universidades, que siempre representan una cima mayor, es la llamada crítica periódica la que más enferma está, pues no admite comparaciones con cualquier otra etapa de las que hayamos vivido en el pasado. Las opciones alternativas que ofrecen los clubes de lectura, las peñas literarias, los medios electrónicos, el fenómeno de los blogueros, muestran ápices de que las formas pueden cambiar, pero no las necesidades.

A contracorriente entonces de lo que es una tendencia nefasta y profundamente desarticuladora, sobre todo para las vocaciones emergentes, que siempre evolucionan en medio de la duda y el desencanto, vaya esta cuarta propuesta para el nuevo milenio: no hay literatura sin recepción, no hay literatura sin crítica.

V. Al crítico uruguayo Ángel Rama le gustaba recordar que la lengua castellana que llega a tierras americanas en 1492 era ya una lengua milenaria. Y aunque recientes revelaciones arqueológicas sitúan en el siglo VI, alrededor de una congregación fundada en el sur de Cantabria por un pastor llamado Emiliano, el surgimiento de nuestro idioma, ya los quinientos años que se suman en suelo americano la convierten en una de lenguas más venerables de la Historia. Más allá del genio de sus hablantes, que la hacen crecer y la vuelven materia llena de complejidades y significaciones, es en la literatura—o en lo que Jacobson reconocía como la función poética—donde una lengua encuentra su realización mayor. La lengua en la que escribimos es, en efecto, una arqueología. Quien apenas levante un poco de tierra se encontrará con el verso ígneo de Vallejo, quien haga un hoyo con el dedo se topará con el verso romántico de Bécquer, y quien quiera hundir la cabeza en la arena se irá directamente de bruces contra los sonetos de Quevedo. Escribimos en una lengua de maestros, de grandes cimas rítmicas, de artilugios perfectos, de cámaras de resonancia que superan cualquier concierto. Y esa tradición hay que honrarla, venerarla, respetarla. A los maestros de ayer y hoy los tenemos o reconocemos por los libros y el gran dilema de estos tiempos es que nunca antes se había editado tanto. El acceso es casi ilimitado y prácticamente cualquier persona puede ser hoy autor.

Todo esto nos lleva a pensar que el autor de hoy—el que apunta a ser un autor profesional, literariamente hablando—debe consumir más cultura que nunca, debe leer más que nadie, debe conocer autores como lunares se tienen en el cuerpo. Hay que saber de autores clásicos, de literaturas medievales; hay que leer a Góngora y a Calderón, a los maestros de la picaresca; hay que saber de literatura colonial, de literatura de la emancipación, de vanguardias y autores actuales. Pero aquí no termina el camino de la iniciación, pues apenas abandonamos el idioma en el que nos reconocemos, aparecen otras lenguas, y

otras tradiciones, y otros autores, y otras maravillas. Si Babel pudo metaforizar el desentendimiento humano, hoy Babel respira bajo nuestros pies: es una realidad sustancial, omnipresente, intercambiable. Hablar uno o dos idiomas más del materno, para efectos de un oficio literario modernamente asumido, es condición indispensable, inapelable.

La advertencia debe hacerse—la de convertirnos en lectores esenciales, voraces, incansables—porque entre posturas irreverentes y desplantes hay más de un jovencito, pichón de escritor en ciernes, que se jacta de no leer nada, o de desconocer autores fundamentales, o de confesar que jamás leerá el *Quijote*. Recordaba Pessoa que para poder destruir un idioma—apetito final de las vanguardias—debe escribirse como nadie en ese idioma. Y esta es una lección que muchos jóvenes olvidan. Leer, con todas las dificultades que esto conlleva en la vida moderna de hoy, es la antesala de la escritura, es el mejor sendero para reconocer la voz propia, es reconocerse como parte de una tradición (esta sí) milenaria.

A contracorriente entonces de quienes piensan que la lengua nada vale o que la ignorancia es un capital para la innovación, vaya esta quinta propuesta para el nuevo milenio: no hay escritura sin lectura, no es escritor quien antes no haya sido lector.

VI. A primera vista, de cara a lo que entendemos por vida moderna, el oficio literario pareciera un antimodelo: su tiempo de gestación es otro, su velocidad más bien lenta, sus ritos de clara resonancia medieval. Encerrarse para producir sentido, buscar silencio para encontrar sonidos, trocar el flujo de la inconsciencia en maná expresivo. No parece haber cabida para este oficio de extraños, en donde se piensa más de lo que se escribe, se elucubra más de lo que se hace, se imagina más de lo que realmente se plasma. Y sin embargo, si no a la luz de una vela sí al abrigo de una lámpara, si no en el abismo en blanco que para Mallarmé era la página sí en la pantalla grisácea de la computadora que es más bien espejo, perseveramos y perseveramos. Ha habido grandes escritores y los seguirá habiendo. Hablamos de una tradición: de la tradición de la lengua, de la literatura escrita en castellano.

Con menor o mayor suerte, con menor o mayor criterio, los escollos que hemos enumerado se superan. Pero lo que vuelve la tarea más difícil, enigma casi absoluto, es determinar qué es lo que hace a un escritor: qué lo forja, qué lo predestina, qué lo marca de manera indeleble para terminar siendo lo que será. Y aquí sí las recetas, los secretos o las intuiciones se evaporan. Entramos de pronto en el misterio mayor: el de la humanidad misma, el de la psique y sus laberintos, el de un llamado de orden espiritual. Un escritor puede recibir todas las influencias imaginables, puede leer todos los libros concebibles, pero finalmente quien lo hace, quien se hace, es él, es él mismo. La escritura aleja y atrae, permite estar cerca y lejos de la realidad, aborda la temporalidad de Cronos pero también la de Aion. Congela este tiempo para transmutarlo en otro,

para tener un amigo que del otro lado se volverá personaje, para vivir de un amor que bajo la letra será historia amorosa compartida con otros. La llama que enciende la vocación literaria no se sabe quién la tiene, quién la mueve, quién la lleva en la punta de la vara para prender el alma y volverla pasto del fuego.

¿Cuándo un escritor se reconoce como tal? Es una pregunta que cada quien —cada escritor— debe responderse. Y obviamente esa pregunta es aun más ardua en aquél que se inicia en medio de ejercicios, de dinámicas sucesivas de ensayo y error, de dudas que lo acosan en la vigilia y en el sueño. Al principio, los oficios emergentes cuentan con algún tipo de asistencia: la del tutor que aconseja, la del escritor mayor que corrige un texto, la del lector puntual que sugiere eliminar esta frase o quitar aquella línea. Hasta allí las muletas, el atracadero, porque a partir de una edad ciega, indeterminada, ya la balsa boga sola, con sus propios fantasmas, en medio de un mar que es noche cerrada y oleajes. Todo es soledad a partir de un momento dado, y todo es también sordera porque ya el escritor sólo se oye a sí mismo, sabe verter su voz interior en escritura. Nuestro gran Juan Sánchez Peláez diferenciaba a los escritores en dos grandes familias: aquéllos que tenían oído y aquéllos que no lo tenían. Con oído o sin oído, asertivo o errático, trascendente o prescindible, al autor le llega un momento en que ya no se vuelve. Tan sólo avanza, sin parar, porque está tocado por el don de la palabra: ya no se trata de genialidad o medianía, de reconocerse como bueno o malo, sino de sucumbir a la vocación que lo llevará al todo o a la nada.

A contracorriente entonces de quienes sienten que la escritura no obedece a un llamado, a una vocación, a un estado del alma, vaya esta sexta y última propuesta para el nuevo milenio: quien quiera verse a sí mismo, que cierre los ojos; quien quiera descubrir si la palabra es su fuero definitivo, que escuche en la noche el latido de su corazón.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

LOS ÁRBOLES

La gota de café cayó en el cuerpo de la mujer. Y al verla entendió que se había servido demasiado, que distraído con las noticias había desbordado la taza al servirse. Solía colocar, ¿por herencia materna?, una servilleta de papel entre la taza y el plato breve, que ofrecía un círculo hundido para calzarla. Pero ni siquiera la servilleta, enchumbada, pudo absorber el líquido oscuro que ya bailoteaba sobre el plato. No supo si fue llevándose la taza a los labios, o si fue inclinando el platillo, como una pizca de café se había desprendido, pero sí se percató de que la gota breve caía exacta en todo el vientre de la mujer, creando un énfasis innecesario. A estas alturas, ya había recorrido todo el periódico, pasando de los titulares de primera página a la crónica roja, sintiendo que el mundo ya no decía nada, que en verdad no había noticias, sino una distorsión constante. Los domingos eran peores, porque los editores, seguramente cansados de la nadería diaria, se inventaban secciones frívolas para viajar, comer o intervenir los cuerpos con cirugías estéticas. Hubiera preferido el rigor de los días laborables, donde todo parecía importante aunque no lo fuere, a estas cortinas de humo que hablaban de parajes inalcanzables: Tahití, El Cairo o La Romana con sus playas de ungüento. Pero la mujer abierta de brazos y piernas, semejando un Cristo desecho, o más bien una equis de carne, le hacía ver que últimamente casi saltaba las secciones de política, deportes o farándula para ir directo adonde estaba la sangre, como si en la sangre, pensaba, estuviera la verdad de esta humanidad alicaída.

Con los brazos abiertos, como quien señala puntos cardinales opuestos, y con las piernas separadas impudicamente, como si alguien hubiera forzado la escena, la foto blanco y negro, de granos gruesos, no dejaba ver mucho detalle. Apenas distinguía unos muslos carnosos, con manchas de sangre; un vientre hundido,

donde había caído la gota de café; un pelo revuelto y derramado en tirones hacia arriba, posiblemente de color castaño, reflejo de un estado de crispación. La imagen era residual, digna de un cuerpo arrojado a un montículo de basura, perfectamente anodina. Nada de ese fulgor, ¿una mujer de veintiséis años?, podía preservarse. No importaban ya su memoria, sus pasiones, su esfuerzo, sus íntimas convicciones. Todo se detenía en esa equis de carne, en esa foto de última página, arrinconada por avisos de dentífricos y ofertas de seguros para automóviles. La reseña reconocía a una tal Cynthia, maestra de preescolar, oriunda de Guatire. El violador (o los violadores) la había interceptado en la avenida Francisco de Miranda, cerca del viejo cementerio de Petare, ya cerrado para nuevos cadáveres, pero utilísimo, tal sería su abandono, para cuerpos frescos, rozagantes, que podían ser tirados en la periferia, entre matorrales, hasta que el olor despertara a los vecinos. Cynthia dejaba abandonados a unos párvulos de La Bombilla, sus alumnos; también a unos tres hermanos menores; también a una madre que se ganaba la vida planchando, y que a fuerza de vapores y quemaduras en los brazos pudo levantar a su hija predilecta, verdadero sostén de hogar, hasta que un anochecer de rapto se la arrancó de las manos como quien arroja una bolsa arrugada al cesto.

Después de tomarse el café, con la página aun extendida sobre la mesa, Aníbal quiso emular el tono castaño de esa cabellera subiendo a la azotea de su edificio. Allí identificó precisamente tres brotes de castaños recién nacidos que no superaban el metro de altura. Los había sembrado de semilla, luego transplantado a materos más hondos, y por último acomodado en la hilera de árboles que criaba con esmero: samanes, bucares, acacias. Una licencia de la junta de condominio, a la que pertenecía como miembro fundador, le había permitido esa extravagancia: instalar un vivero en la corona del edificio, con vista privilegiada hacia el Ávila. Allí pasaba las tardes y no pocas noches, regando o sembrando, transplantando o arrancando maleza. Se fue creando un escudo, entre palmas reales y chaguaramos enanos, y ya no era posible avistar desde los edificios vecinos sus maniobras de jardinero. Quizás su originalidad radicaba en buscar semillas de todas las especies posibles, por lo menos las de su vecindario, lo que lo obligaba a salir de paseo, siempre en compañía de su pastor alemán, con bolsas de plástico dobladas en sus bolsillos. Cualquier vaina o espiga de semillas que se interpusiera en su camino era razón suficiente para llenar las bolsas y anticipar una nueva jornada de siembra y riego.

Los tres castaños que ahora miraba con detenimiento no daban para emular el tono de la cabellera de Cynthia. Eran muy jóvenes, casi tiernos, de hojas con forma de gotas enormes. Hacía falta un próximo verano para que en la mudanza de follaje apareciera ese tono preciso, que iba del mostaza al color de la arcilla. Aníbal lamentó que no pudiera homenajearla desde su azotea, entre sus arbustos, y sintió un inicio de desazón que no lo abandonaría durante todo el día. No quiso ya desayunar cuando bajó a su apartamento, ni siquiera acomodar los libros de su biblioteca, mucho menos tender la cama. Tomó la cuerda del

pastor, la anilló a la correa y salió sin rumbo fijo, aunque buscara la montaña. Subía por la quinta avenida de Los Palos Grandes, quizás porque los venerables castaños plantados en línea divisoria, de donde había sacado las semillas de los suyos, se prestaban a más tonalidades, cuando se decidió a llegar hasta la Cota Mil, buscando la falda del Ávila. La luz era todavía naciente y permitía una observación meditada. Ningún reflejo entre el ramaje de los castaños le permitía emular la cabellera de Cynthia, y quizás por ello seguía buscando a ciegas, convencido de que algo hallaría. En ese estado de errancia llegó hasta el brazo sur de la Cota Mil, aventurándose por un pasadizo subterráneo que le permitió ganar la otra orilla, y trepar por un sendero quebradizo que se adentraba en la montaña. No era una pendiente muy pronunciada, pero sí tupida hacia los bordes, de vegetación cerrada. El pastor se adelantaba, como de costumbre, olisqueando cualquier pista, y Aníbal seguía atrás, levantando la vista para advertir cualquier copa prodigiosa. Vio de pronto una mancha anaranjada, casi rojiza, que se abría entre dos porciones verdes, casi compactas, y decidió apurar el paso, convencido de que hallaría una respuesta. Por ubicación y frondosidad no podía ser sino un bucare, que en esta época del año teñían la falda de la montaña, pero por altura, ejemplar prodigioso, la estampa florida no hacía sino maravillarlo, pues sobresaliendo por entre los árboles contiguos se desprendía hacia el cielo. No obtenía de esa mancha el tinte capilar de su difunta Cynthia, pensó, pero al menos en ese ramaje elevado la podía imaginar quieta, balanceándose grácil, habitando un destino opuesto al del cementerio de Petare.

No entendía esos impulsos, que además eran recientes. Digamos que la crónica roja alimentaba su apetito vegetal, como si el verdor de la montaña pudiera abolir la sangre de las víctimas. Era un contrasentido, o una empresa absurda, pero más podían los sentimientos que la razón. La hazaña del vivero había comenzado sin norte, casi pulsión ciega. Se detuvo un día a comprar flores para su esposa difunta y creyó hallar un universo cerrado: materos, sacos de abono, regaderas, piedrecillas, plantas flotantes. Comenzó comprando especies diversas, sin orden, atraído por el colorido o por la forma de las hojas, pero pronto agotó los inventarios y se aburrió de la oferta. No entendía que en las tiendas más surtidas no ofrecieran las mejores especies del país: pilones, caobos, mijaos o apamates de flor blanca. Optó entonces por su búsqueda personal, identificando especies en la calle de las que pudiera extraer semillas. Y en esos recorridos, generalmente vespertinos, se las ingeniaba para alcanzar las vainas más elevadas. A una fina vara de bambú, de flexibilidad admirable, le adosó unas tijeras filosas que maniobraba a través de cuerdas suspendidas por ejes: podía atisbar hasta alturas de cuatro o cinco metros y desprender las vainas más cargadas o maduras. Pero no todos los vigilantes o conserjes de los edificios vecinos entendían sus hazañas, y en algunos casos hasta se las impedían, ante lo cual debía mentir expresamente y argumentar que era un biólogo de la Universidad Central, buscando especies raras que aumentarían el inventario del Jardín Botánico.

La crónica roja del día siguiente de Cynthia traía el cráneo agujereado de un infante. No pasaba de diez años y el testimonio que se recogía era el de la madre desconsolada. “Me llevaron a Cristian”—rezaba la reseña de la fotografía borrosa. La víctima yacía en el suelo con uniforme escolar, el morral de los útiles todavía en la espalda. Una bala perdida, dando tumbos entre los muros paralelos de una escalinata, había cesado su recorrido en medio de la masa encefálica. Se hablaba de bandas rivales que, en la cúspide del cerro, habían intercambiado disparos para controlar territorios. Cristian cursaba tercer grado y bajaba de madrugada para alcanzar la buseta: la madre se lamentaba de no haberlo acompañado, como todos los días, por tener que servirle el desayuno al hermano menor. Entre la madrugada y las escalinatas, Aníbal imaginaba un espacio sombrío, sobre el que aún no rompía la luz matutina, agazapada tras los cerros. Para ese último momento umbroso, y por la corta edad de la víctima, quiso traerse la luz de un araguaney. Subió nuevamente a la azotea para comprobar que para aquella temporada no tenía ejemplares sembrados, ni siquiera en vías de germinación, pero sí recordaba haber visto en un jardín de casa de una de las transversales superiores un magnífico ejemplar en flor, de copa abultada. Hasta allí condujo al pastor, siempre olisqueando, y buscó la manera de sentarse en un murito de la casa de enfrente para extasiarse mientras la tarde moría. Pensó en una frase—*sol frío*—, como si la hubiera leído en alguna parte, y la guardó como un talismán. Hizo un esfuerzo por ver en el araguaney no un símbolo nacional, tampoco una estampa escolar, y mucho menos el fotograma de un álbum de barajitas. Lo quiso aislar de connotaciones y proyectarlo solitario en medio de la sequía larense de Carora, por donde pasaba de niño cada vez que sus padres viajaban a Caracas. Allí sí es verdad que lo había reconocido por primera vez, como una extrañeza encendida en medio de la nada, y había preguntado al padre. “Florece cuando todo muere”—es la frase que retuvo de quien llevaba el volante. Su padre la pronunciaba mirando por el retrovisor para alcanzar los ojos de sus diez añitos, los mismos con los que moría Cristian, morral auestas, sin saber si los ojos idos, todavía abiertos en la foto, habían alcanzado a toparse con el sol frío de una copa semejante a la que en esos momentos lo paralizaba sobre el murito.

Después de Cynthia y Cristian, como quien paga una penitencia, Aníbal se encerró en la azotea por dos días enteros. No era que no bajara a comer o a buscar una bebida, sino que lo hacía por accidente o por inercia. Extraía cualquier brote vegetal alrededor de los troncos, así fuese una pajilla efímera, buscando una limpieza total: la tierra pura con las raíces gimiendo al fondo. Cambiaba de orden los materos, buscaba que el follaje de una palma se cruzara con el ramaje de un apamate, agregaba abono si sentía cualquier resequeidad en esos suelos portátiles. Con gesto obsesivo, regaba hasta emparar los redondeles, retiraba hojas secas, sobaba las ramas con las yemas de los dedos. Buscaba que las palmas o los árboles le hablaran, le susurraran una pena o le revelaran una dicha, o más bien buscaba él hablarles, con voz queda, como quien amamanta o declara su amor. Los árboles podían ser grandes orejas, pensaba, o testigos mudos pero

muy despiertos, conscientes de todo. Llegaban a sentir las muertes, incluso las presentían, lejos o cerca, todas las víctimas de la ciudad danzando por la savia ascendente, la sangre de todos diluyéndose hasta volverse clorofila. Al regar y permitir que el agua se estancara—los suelos ya absortos—, sentía que una cura era posible: no en este mundo, claro, o en este plano, pero sí en el de las hojas dormidas o en el de las ramas oscilantes. Cynthia y Cristian, por ejemplo, si no sus cuerpos al menos sí la sangre, rondaban en ese barro que buscaba urdir mientras apuntaba la manguera a un redondel preciso y la dejaba quieta, como un maná originario, esperando a que el nivel del agua llegara a tope y comenzara a desbordarse, tal como días antes se había desbordado el café de la taza para que una gota cayera exacta en el vientre de Cynthia.

Del encierro no le quedó sino el cansancio, porque no hallaba recompensas o revelaciones, al menos no para Cynthia o Cristian. Ni los castaños de la quinta avenida ni el araguaney de la transversal se prestaban para auxilios mayores: los cuerpos permanecían en los fotogramas, abiertos o agujereados, sin retorno posible. Pasaron días sin que la crónica roja acompañara su café mañanero, pues sólo traía hijos reaparecidos de deslaves remotos o neonatos sietemesinos de parturientas desnutridas. Las noticias además venían sin fotos, sin cuerpos para imaginar. Los desayunos se hicieron austeros: galletas de soda alrededor de la taza de café, lo que ocultaba una inapetencia creciente. Se hicieron escasos los paseos vespertinos, o al menos limitados a las necesidades del pastor, con sus heces depuestas como gusanos deformes en los terrenos abandonados. Las especies dejaban de hablarle, o quizás Aníbal experimentaba cierta sordera de alma, absorto como estaba entre pensamientos que eran como moscardones danzando alrededor de una lámpara. Añoraba víctimas para nutrir un oficio o un deseo o sencillamente sus días, y la sola idea lo abochornaba. ¿El vivero de la azotea debía alimentarse sólo de sangre? ¿Necesitaba cuerpos lacerados para sentir el impulso de buscar semillas o de regar con la vista puesta en un punto ciego? Quiso buscar disociaciones, distanciamientos, pero no lo lograba del todo. ¿Por qué sus días no podían ser normales, predecibles, con la calma del agua estancada? ¿Por qué debían enturbiarse con pensamientos que asociaban los polos más remotos, que agregaban vida a lo que ya no podía resucitar? Revolvía el café con una cucharilla de plata tratando de hallar respuestas, sorbía con los pensamientos idos, capturaba el aroma para perderse entre matorrales que no lo llevaban a ninguna parte.

Los días fueron benévolos cuando la crónica roja abultaba sus páginas. Un motín en una cárcel con presos desangrados, el choque entre dos autobuses con cuerpos degollados o el policía celoso que sumerge en un barril a su amor adolescente parecían pasto frondoso. Las reseñas además venían con fotos sustantivas. Pero entre paredes carbonizadas o armazones desechas, no se recuperaba ninguna víctima con esplendor. Todo parecía un amasijo de cuerpos y latones, indiferenciado, sin drama alguno. Quizás la adolescente ahogada sí ofrecía alguna entelequia, una historia de vida con ribetes de pasión o desdicha,

pero el periódico había querido ser cauto y mostrar sólo el barril, inexpresivo, más otro recuadro con el rostro lloroso del policía asesino. Quiso llamarla Beatriz, a la chica oculta, pero ni siquiera el nombre la trajo a la superficie. Imaginarla encogida en la redondez del barril, forzada como quien reintroduce el corcho de una botella, como el feto que abraza sus rodillas, alimentaba la idea de una planta parásita o quizás acuática, que crecía destruyendo a su huésped, y variantes de esa especie no abundaban en el vecindario, y mucho menos en el vivero de la azotea, donde lo más cercano a ese ahogo eran las orquídeas: belleza que mata para sobrevivir.

Pero la noción desvaída de Beatriz, aun siendo incorpórea o inimaginable, cuerpo sin rostro, le sirvió de trampolín para otras andanzas, quizás más ocultas o dolorosas. Las traía de un pasado reciente o de la infancia remota. Porque ni él mismo entendía la calle ciega de su vida, como si nunca hubiera habido origen o punto de partida. ¿Quién fue en el pasado? ¿Qué podía postular como logros para convencerse de que sus días tenían sentido? ¿Acaso la hazaña del vivero? ¿Acaso sus paseos vespertinos en busca de semillas? ¿Acaso un pastor alemán bien entrenado para identificar rutas o hallar escondrijos? La taza del café y el periódico eran el inicio del día, pero nunca adivinaba los términos o cierres. ¿Adónde lo llevaría cualquier paseo de tarde, a no ser a confirmar la errancia de sus pasos? Trataba de recuperar alguno de los viajes con su padre, pero sólo obtenía de vuelta los araguaneyes floridos de Carora, como una estampa que le robaba protagonismo al amanecer de luz dilatada. Eran viajes previsibles, de todo un día, que se iniciaban de madrugada en Maracaibo y culminaban de noche en Caracas. Todo un trayecto de vegetación variable, donde la aridez y la frondosidad podían abrazarse en cualquier tramo, sin distinguos, bajo la lluvia cerrada o la calina vaporosa. De esa seguidilla extrae nombres sonoros de poblados: Los Venados, Tintorero, Yaritagua, Nirgua, Bejuma.... Y cuando pronuncia el nombre de Bejuma, con la *u* de búho o de hundimiento, siente que algo vuelve a su mente: un paisaje borroso, una estancia, un accidente....

Ve la figura de su padre, con camisa arremangada, maniobrando bajo el capó del viejo Oldsmobile. Es una figura que se distingue entre el vapor, lo que remite a recalentamiento o fuga de agua. Alguna manguera vencida o alguna rotura de radiador los inmoviliza a un costado de la carretera. Es de tarde y la luz se apaga con el último aliento de un dios. A su padre no se le ocurre otra cosa que adentrarse por un camino pedregoso, ¿el mismo que él transita en el Ávila?, y buscar auxilio en unas casuchas que se distinguen por una leve columna de humo. Habrán unos cuatrocientos metros, o quizás más, entre la carretera y ese atisbo de civilización. El pequeño Aníbal viene atrás, siguiendo los pasos del padre, con algo de temor agazapado. El camino se va tupiendo hacia los costados, como si la vegetación lo arrojara en medio del humo danzón. El padre no se vuelve a verlo, pendiente como está de no extraviar la ruta, y Aníbal apura el paso para no perderlo. El camino se hunde de pronto, ante lo que parece un comienzo de cuesta, y las casuchas desaparecen como señuelo:

sólo la humareda los envuelve, y también un rumor creciente que sólo puede ser el de un arroyo que salva peñascos y troncos caídos.

El padre se aparta del sendero y comienza a orientarse por el rumor del arroyo: algo le hace pensar que en vez de subir la cuesta debe seguir el curso del agua. Aníbal recuerda sus piecitos que buscan pisar sobre piedras lavadas por el riachuelo: es una andanza saltarina que recupera con precisión. Pero de pronto pierde al padre o se le esfuma o no lo recuerda o no le habla... poco importa. Lo que sí recuerda es la inmensidad que lo recibe en medio de un descenso o una caída o una pérdida... poco importa. Lo vio años después dibujado en libros de viajeros de Indias o fotografiado en álbumes vetustos, pero en las postrimerías de Bejuma, al pie de un riachuelo, entre el rumor del agua y la humareda, admiró al único ejemplar que pudo ver en vida: un candelero de sesenta metros de altura y con un tronco que se asentaba en forma de trípode cuyo grosor alcanzaba el círculo de brazos de unas quince personas. Al pie del monstruo el niño se sentaba y no quiso ya separarse del ramal saliente hasta que el padre reapareció con una manguera de repuesto.

Al candelero ha querido regresar desde entonces, pero ignora ruta, sitio o emplazamiento. Sólo el ejemplar admirable, extraviado en medio de un poblado llamado Bejuma, sueño o adivinación de quien creyéndose perdido encontró una vía hacia los cielos. Piensa que si Cynthia, Cristian o Beatriz ya tienen especies que los emulen o arropen, aquella revelación de la infancia sólo merece un destino. Las flores que semanalmente compra para su esposa difunta apenas son un simulacro, pues lo que siempre ha querido es ofrecerle el candelero, un ramaje bajo el cual mecerse entre las nubes que originalmente fueron humareda. La foto de su esposa no vino en la crónica roja, pues le basta el latido vivo que tuvo y tiene entre sus brazos mientras la ve convulsionar. Los que huyen de su hogar después de haber disparado no lo saben, pero desde entonces la tumba de su amada la ha querido imaginar siempre bajo las raíces eternas del candelero.

FEDERICO VEGAS

SOBRE EL PODER DE LAS NOVELAS

La figura más utilizada en la crónica norteamericana para calificar algo de incómodo o desagradable es compararlo con un “root canal,” esa localizada tragedia llamada “tratamiento de conductos.” Aquí preferiría hablar de “tratamiento de raíces,” término que gracias a su abolengo literario de amplio espectro calza mejor con el propósito de este ensayo.

Para los que tienen la dicha de no conocer este procedimiento, les advierto que consiste en abrir la boca por horas mientras te sacan el tejido enfermo de una muela, curan los canales que quedan en el interior y te sellan los conductos. Un diminuto viaje a las raíces que imaginas amazónico mientras mantienes los ojos firmemente cerrados.

Hago esta digresión porque me sentía entrando a un enorme centro odontológico cuando acudí a la cita en el Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) que me había propuesto Julio Ortega; una primera impresión que aun no tenía que ver con el tema a tratar, sino con la arquitectura del edificio, el más feo y violatorio de Altamira. Lo que fue el hogar de Gallegos, y debería ser la gran casa que convoca a todos los escritores, luce con sus fachadas de caico y ausencia de ventanas como una gran clínica para extracciones dentales. Pero anotemos este mamotreto a la trillada cuenta de los adecos y prosigamos hacia el interior, que es peor que la fachada.

Mientras paseaba mi lengua por las muelas con la expresión que inmortalizó Pedro Emilio Coll en *El diente roto*, recordé que la cita era para hablar de las novelas que nos gustan, las que hemos escrito y las que pretendemos escribir. El moderador sería Julio Ortega y los ponentes Carlos Noguera (presidente de Monte Ávila Editores), Sol Linares y yo.

Julio es mi amigo de hace años. Nos ha unido el haber sido amigos de María Ramírez, cuya ausencia le ha dado un sabor de nostalgia y trascendencia a nuestra relación. Pero el fundamento de mi cariño es que el hombre me divierte: me gusta lo que escribe con sabiduría y discurre con humor.

Supongo que esto no basta para aceptarle a Julio una invitación a un tratamiento de conductos. Y utilizo ahora “conductos” en vez de “raíces” para anunciar las connotaciones comunicacionales y conductistas que tenía la cita en el Celarg. No soy muy astuto, pero cualquier inocentón sabe que se intentaba dar un aire de apertura política a aquel “Encuentro de narradores.” Otro día debatiré sobre las razones y sinrazones para asistir o no asistir a los actos de un gobierno que está signado por el síndrome de la trampa endémica, porque lo que hoy quiero contarles trata de lo mucho que aprendí esa noche. Espero que lo ocurrido tenga más sustancia y peso que lo que, según posiciones más puristas o más fatuas, nunca ha debido ocurrir.

Decidí asistir al evento con la mente en blanco. Me va mejor cuando soy diáfano y liviano; un discurso prefabricado me hace caer en un laberinto panfletario, rígido, más aun cuando la politización está al acecho. Así que acepté mi primer turno y empecé a hablar de lo primero que se me ocurrió, que era justo lo que acababa de hablar con una amiga mientras esperaba como un paciente cualquiera la hora de mi intervención.

Le contaba a mi amiga sobre un primo al que quiero mucho. Íbamos en el mismo transporte al colegio y creo que yo lo molestaba más de la cuenta. Pero él ha tomado lo mejor de nuestra infancia y hoy nos llevamos muy bien, incluso me cuenta sin tapujos sobre un grave sentimiento de desubicación que lo ha acompañado desde niño. Hasta una vez que fue a Japón invitado por la Sociedad de Paisajistas y tuvo una epifanía. No ocurrió mientras cumplía una de sus mayores ilusiones: pasear por los jardines sin prisa y sin rumbo (sí es que la geometría japonesa permite tal hazaña); la revelación se dio en una tienda por departamentos de Tokio. Todo allí, desde los productos hasta los envases, le resultaba bello y enternecedor, como si fueran los juguetes que hubiese querido tener de niño. Mientras mi primo continuaba vagando, o laborando afanosamente con sus ojos, se le acercó un caballero muy amable y le anunció que el establecimiento había cerrado hacía una media hora. En las grandes puertas del local se encontró en fila y a todos los empleados, quienes lo despidieron sonriendo, como si él fuera un alto dignatario y no un turista encallado. Así culminaba una jornada de paisajismo, diseño y amabilidad.

—Ese día comprendí que yo soy japonés—me confesó, dando una explicación final a sus años de desasosiego.

Hay ciertos argumentos cuya raíz, o enraizamiento, no se puede discutir ni extraer; lo más que podemos intentar es plantear algunos efectos secundarios:

—¿Pero qué vas a hacer ahora? Japón te queda muy lejos.

—No me importa—respondió orgulloso. —Ahora seré un japonés en el exilio.

Terminada la anécdota frente al público del Celarg, no sabía cómo continuar. Creo que hasta dejé la boca abierta mientras pensaba: “debo salir de Japón y llegar a Caracas.” Estaba ansioso. Esa noche tenía unas ganas reprimidas de acometer lanza en ristre contra la institución encargada de dar una ilusión de apertura cultural a un gobierno que basa su estrategia de permanencia en una eficiente máxima: “Tienes libertad de decir lo que quieras, pero cada vez contarás con menos medios donde decirlo.”

Cuando cerré mi boca y volví a abrirla solo me atreví a hablar de mi propia y desdichada historia:

—Yo también me he sentido como un desubicado desde que era un niño, y ahora más que nunca. Hasta los 46 años fui arquitecto y trataba de ser feliz en el acotado reino de lo poco que diseñaba y se edificaba. Hasta que gracias a algún cuento que se alargó más de la cuenta comprendí que yo soy novelista.

El novelista hace novelas, el japonés no hace “Japones.” Digo esto para explicar que mi nueva nacionalidad no se refiere tanto al oficio, a la creación individual, como a la comunión, a la congregación de siglos que mantiene viva la idea de ese recurso renovable llamado “novela.”

El escritorio donde penetro oficialmente a mi nuevo reino está muy cerca de mi cama. Ahora mismo me encuentro en sus confines en interiores y franela, sin necesidad de pasaporte ni de Cadivi. Mis visitas suelen durar de 8:00 a.m. a 1:00 p.m. Les parecerá un itinerario cómodo, pero puede resultar agotador hacer de piloto, agente de inmigración, cicerón, taxista y botones a lo largo de cinco horas. Agréguese las ocasiones en que no puedo aterrizar por mal tiempo (en el que influye hasta las veleidades de un zancudo) o falta de combustible. Pero como sugería al hablar de una “Comunión de los Santos,” siempre está la posibilidad de leer en la cama, lo que equivale, si la lectura es grata, a quedarse en un buen hotel.

Luego viene el almuerzo, una siesta que se debate entre dos mundos, el baño con que he debido comenzar el día, y la entrada a esa otra patria, quizás aún más anhelada, amada y lejana, llamada Caracas. Entonces paso a ser, como diría mi primo el nipón, un novelista en el exilio.

Esta perspectiva del exilado se presta a escribir ensayos. ¿Acaso todo ensayo no es un intento de ubicarse, de definir unas coordenadas? Tengo meses circundando temas que nunca termino de desarrollar, como analizar los ejemplos más notorios de la “trampa endémica” que ya cité; o describir las diferencias entre “estar enfermo,” “ser un enfermo” y “representar la enfermedad de un país”; o explorar la “fealdad como propósito” y ya no como incapacidad de generar belleza. A veces me convenzo de que en esa palestra debe estar mi

responsabilidad como escritor, pero la mayoría de mis intentos sólo aumentan mi desubicación, mi exilio.

Después de mi primer turno habló Sol Linares. Su primera frase fue: “¿Yo no sé por qué estoy aquí?” Una pregunta tentadora para un opositor recalcitrante capaz de contestarle: “Pues tú por chavista y yo por opositor.” Gracias a Dios lo que sentía era una legítima curiosidad ya que nunca he leído algo escrito por Sol. Sé que ganó un premio en Cuba con su novela *Percusión y tomate*. Me atrae el título y quiero leerla.

Luego de dar una larga respuesta a las posibles razones de su sorpresiva ubicación, Sol asomó una de esas ideas tan sorprendentes que uno cree no estar entendiendo. Era algo así como “ahora que todo está bien, no tiene sentido escribir novelas. Lo que debemos escribir son ensayos.”

Carlos Noguera plantearía más tarde que no todo es perfecto:

—Se ha conseguido el poder político, pero no el poder económico ni el mediático.

En ese momento confieso que sí se soliviantaron mis tapones. Pensé, pero no me atreví a decirlo: “Se van a embuchar. Con más poder mediático y económico se terminarán de indigestar y los eructos se oirán en Groenlandia.” Me ayudó a calmarme la atmósfera tranquila de la sala mientras Carlos rememoraba su infancia rodeado de bibliotecas andinas y tías que cuidaban sus largas horas de lectura.

Terminada la primera tanda, Julio Ortega nos invitó a conversar sobre qué era para nosotros la novela, ofreciendo antes tres posibilidades:

Según Lukacs, la novela es la narración de la ruptura de un código social. Julio dio los ejemplos de Madame Bovary y Anna Karenina, quienes rompen el código del matrimonio, y deben morir.

Según Goldman, la novela es la búsqueda que emprende un héroe problemático en pos de valores auténticos en un mundo que ya no los reconoce. El ejemplo que ofreció Julio fue, por supuesto, el Quijote, y logró una vez más emocionarme, como si nos presentara un personaje tan maravilloso como desconocido.

Según Mikhail Bakhtin, la novela es el género de géneros, los incluye a todos y los noveliza, siendo un discurso empírico, heterodoxo, hecho de la mezcla, que celebra la parte física, mundana de la vida. Se expresa, por eso, en el carnaval, en la risa, el banquete, la parodia. El gran ejemplo es Rabelais y, de nuevo, el Quijote. Agregó Julio:

—Quien se marcha de La Mancha (que en árabe quiere decir lugar seco) para vivir en un mundo imaginario y mejor; y cuando es derrotado, su condena es volver a su pueblo, a la miseria de lo literal. Por eso le dice a Sancho: ¿Y si nos hiciéramos pastores? O sea, ¿y si nos mudamos a otra novela, aunque sea a una pastoril? Todo por no volver a esa Mancha de curas, barberos y tías. Pero es tarde: regresa y solo le queda morir. Por eso dice Lacan que lo literal es la muerte, que necesitamos lo imaginario y lo simbólico para vivir. La novela, en

fin, nos ayuda a remontar el presente, hecho de limitaciones de todo orden, y nos permite vivir en una realidad nunca única y siempre plural.

De manera que ahí estaba yo, frente a un micrófono que retaba mis agallas; sitiado por Bakhtin, Goldman y Lukacs; al lado de Sol, quien piensa que no hace falta escribir novelas, “porque todo está bien,” mientras yo me lamento de no lograr escribir ensayos políticos porque todo está demasiado mal. Esta ubicación, o quizás ubicuidad, me ayudó a encontrar una definición que me desahogara:

—La novela es un instrumento para enfrentar el poder desde la derrota y la fragilidad.

La frase me gusta; tiene incluso una razonable dosis de paradoja. Lo único que no termina de calzar es eso de “un instrumento.” “Una vaina” abriría más posibilidades. Ya Isaac Pardo reveló todos sus matices cuando propuso una legítima traducción a la tesis de Hamlet: “Ser o no ser, ¡Esa es la vaina!”

Días después le conté a Francisco Suniaga mi flamante definición y, agitado por la dosis de política y optimismo que le queda en la sangre, me preguntó:

—¿Y por qué desde la derrota?

—¡Francisco! ¿Acaso no te das cuenta? Piensa en tu alemán en Margarita, en Escalante, en el hotel Ávila. Y no quiero pensar en tu nueva novela. Con ese título, *Esta gente*, tus protagonistas van a llevar más palo que *Pobre negro*.

Francisco quedó convencido, y eso que no le hablé de Rafael Vegas en *Falke* y Delgado en *Sumario*. Tampoco de mis excesos al titular mi último trabajo: *Los incurables*.

Donde me tranquilé un poco fue explicando al público del Celarg cómo diablos se enfrenta el poder desde tan devastadas circunstancias. Asomé que no me refería al poder como un ente objetivo e inmediato, sino a denunciar la permanencia de sus misteriosos y ocultos mecanismos. He debido recurrir a la metafísica y hablar de las primeras causas y las últimas consecuencias, pero podía sonar pretencioso y me refugié en las peligrosas mazmorras de Capote:

—Me refiero a enfrentarlo desde la soledad y la oscuridad, desde una apuesta en la que podríamos perderlo todo.

No tengan dudas de que estoy enderezando el capote ahora que reviso la escena en la pacífica nación a donde emigro todas las mañanas, una república de obsesivas revisiones y donde la única Constitución es el diccionario, un texto más voluminoso y pesado que la diminuta constitución azul que suele mostrarnos el Presidente en la televisión, la cual se ha ido haciendo cada vez más pequeña entre sus dedos. En el diccionario encuentro mayor precisión. No existe por ejemplo la palabra “rerreelección,” por esto se considera tal posibilidad como

algo “indefinido.”

En su segundo turno, Carlos Noguera habló brevemente de su novela, *Historias de la calle Lincoln*, escrita en 1971, y ofreció una explicación que calzaba con mi reciente predicamento. Para adentrarme en ella con buen pie voy a utilizar fragmentos de un ensayo que escribió Julio Ortega en 1994: “Carlos Noguera y el recomienzo de la historia.” Julio comienza planteando que esta novela se estructura:

...desde la perspectiva de un recuento de derrota. En efecto, este es un balance de la frustración política de una generación que pasó por la aventura guerrillera, y cuya identidad, en parte, fue definida por el drama de la subversión y sus costos.

Julio acude a un profundo testimonio sobre el fracaso, al proponer que el texto de Noguera se nutre de la misma fuente que el poema de Rafael Cadenas:

...“Derrota,” que es emblemático de la desmoralización política y conciencia marginal que siguió al fracaso guerrillero. En buena cuenta, Cadenas da voz a un sujeto de la exclusión que hace el recuento irónico de su desapego social y civil, extrañado (“derrotado”) por su no pertenencia a un país sin articulaciones entre la esfera pública y la vida privada, entre el triunfo de las modernizaciones y el destiempo de la subjetividad.

Luego Julio explica el papel de la novela ante las limitaciones que tienen los historiadores para comprender el alma de una época:

...la experiencia guerrillera venezolana de los años 60 no ha producido aún ni su historia comprensiva ni su evaluación política seria; su suerte en el discurso ha variado entre los testimonios de sus protagonistas, algunos de ellos muy valiosos y genuinos, otros amenos y hasta ligeramente estrambóticos.

...En cambio, en la novela esa experiencia se ha convertido en clave de interpretación de un país cuyo proyecto de modernidad fue disputado con las armas, en una aventura improbable y, quizá, juvenil, que seguramente demuestra el carácter limitado del proyecto modernizador y las contradicciones que generó en las clases medias. Pero, por otra parte, demuestra que la narrativa (probablemente alentada por el discurso popular del testimonio de las historias de vida que los protagonistas escribieron) es un lenguaje en debate por el sentido nacional de lo moderno. Es también un mapa de las exclusiones y de los márgenes que genera una modernidad gestionada desde el sistema estatal. Un sistema, en efecto, orgánico y globalizante pero, por eso mismo, normativo y sancionador, que ocupa el espacio político tanto como lo desocupa, creando por igual expectativas como desigualdades. Pues bien, pronto se hizo claro que la novela es el discurso que el sistema no controla: en el relato, las vidas poseen un rango liberado del territorio que ocupa la racionalidad del sistema; tanto como poseen un instrumento, el habla, no colonizado por los usos oficiales de un estado robusto y elocuente, es decir, inaugural y a la vez conmemorativo.

Hoy ya son otros los derrotados, los extrañados y estrellados, los que encuentran en la novela “el discurso que el sistema no controla,” un instrumento “no colonizado por los usos oficiales de un estado robusto y elocuente, es decir, inaugural y a la vez conmemorativo.”

Se podría argumentar la justicia y legitimidad de esta nueva derrota, pero nunca el vigor y la creatividad de los actuales derrotados. Es estruendosa la proporción de lo que se manifiesta desde este extremo en poesía, en el cuento y la novela, incluso en la ensayística, frente a los autores que apoyan al actual gobierno. Sólo nombrar a Rafael Cadenas ya desarticula la balanza y la hace innecesaria; basta con un vistazo de alma.

Pero estos recuentos son antipáticos y subjetivos (aunque demoledores), así que volvamos a la noche en el Celarg. A continuación el propio Carlos Noguera se declaró bien dispuesto a dar respuesta al presente (ese marasmo donde conviven las noticias con las facturas de la luz) y reveló los proyectos en que estaba trabajando. Una de sus futuras novelas tratará sobre el caso de unos paramilitares colombianos, uniformados impecables y en fase de entrenamiento, que pernoctaban por Turgua mientras comían cachitos de la pastelería Danubio y planificaban dar un golpe nadie sabe dónde ni cuándo. Creo que los encontró la policía municipal de El Hatillo con la misma facilidad con que se desmantela un ballet rosado en Parque Central.

Desde mi perspectiva, se trató de una farsa del gobierno que Noguera ahora va asumir como cierta para convertirla en ficción y acceder a una verdad superior. La transmutación o el ping-pong de ir y venir tantas veces entre la mentira y la verdad suena cuesta arriba. Supongamos que su labor detectivesca demuestra que la comparsa iba en serio, todavía existe una traba epistemológica en ese afán de querer dar una respuesta actualizada y novelesca. Pero supongamos también que una novela podría tener como genuina fuente y propósito el ofrecer respuestas al presente y no solo preguntas al futuro, todavía le queda, me temo, el obstáculo de estar al servicio de quienes hoy son los poderosos, de emplearse en una tendencia que se jura exclusiva y permanente, y no en la búsqueda de una realidad que “nunca es única y siempre es plural.”

Y puede que incluso en esta instancia yo no tenga razón, y Noguera esgrima que se enfrenta a poderes aun más cosmológicos e imperialistas, pero comprendan cuanta falta me hace aferrarme a la máxima de que la historia la escriben los triunfadores y las novelas los derrotados.

Debo aquí señalar que Carlos Noguera siempre ha sido conmigo amable y caballeroso. Generosamente me abrió las puertas de Monte Ávila para publicar mis cuentos y no me fue fácil negarme (por motivos que ahora veo con mayor claridad y convicción). Digo esto porque en verdad quisiera que terminara su novela y demuestre que estoy equivocado. Ya lo dijo Bakhtin: “la novela es el género de géneros, los incluye a todos y los noveliza.”

Julio calificó a la novela de Noguera de 1971 como un “recomienzo de la historia.” Temo que el autor no encontrará en Turgua la celebración y los íntimos

antídotos de cuando buscaba por entre las incertidumbres de la calle Lincoln un lugar en la historia, y encontró una novela reveladora. Cuarenta años después pareciera no dudar de la estructura de poder donde comulga y es oficiante, una maquinaria que luce asentada y que, gozosa, retoza en el tiempo.

Ya Virgilio y Horacio agotaron con Augusto la posibilidad de ser poeta al lado del Emperador. Eso me gustaría creer desde mi condición de boquiabierto y por eso me identifico con el trágico camino de Ovidio. ¿Por qué cayó en desgracia? ¿Cometió adulterio con la hija de Augusto? ¿Descubrió la relación incestuosa de Julia con su padre? ¿O acaso el destierro de Ovidio fue una ficción, un pretexto para la composición de un nuevo tipo de elegías? Quiero imaginarlo paseando por Roma mientras inventaba para la posteridad la tragedia de su exilio, un mito sustentado con cartas y poemas tristísimos llenos de adulaciones a los poderosos, de sinceras lamentaciones sobre una tierra salvaje de seres prehistóricos y frío glacial. Sus súplicas a los amigos para que intercedan ante Augusto son tediosas si son ciertas, pero serían prodigiosamente divertidas si fueran parte de una gran mentira: la más grande, sostenida y peligrosa fantasía en la historia de la literatura. Quiero asomarle a Carlos Noguera esa alternativa, la ficción de quien cae en desgracia.

Julio Ortega termina su ensayo diciendo: “Si leemos hoy con frescura *Las Historias de la calle Lincoln*, hasta con humor, es porque ha logrado remontar la melancolía de la derrota.” Hoy parece que la meta no es sólo remontar la derrota sino transmitir el testigo de sus testimonios. Esa melancolía siempre pasará de mano en mano y así mantendrá viva la llama de la creación. Siempre será frágil y temporal el sostenerla como un emblema, pero nunca será débil la fuerza de su llama. Y, qué duda cabe: hoy, en Venezuela, está en manos de quienes se oponen a los que se conciben como poseedores de una única e imperecedera verdad, cuando hasta pregonar la oficialista alternativa de la muerte fue un slogan pasajero.

De manera que estoy feliz en la pequeña república de mi escritorio, pero ya va siendo la hora de almuerzo y comienzo a sentir otra vez el dolor de muelas. Quizás he perdido el tiempo escribiendo lo que supongo parecerá un ensayo. Quizás a la larga y en la raíz del problema, no haya tanta diferencia entre estar demasiado bien y demasiado mal. Julio nos conoce y sabía que nos haría bien sentarnos en una mesa y decírnos a la cara lo que pensamos, o lo mucho que aún nos queda por pensar. Yo estoy agradecido; tan derrotado como siempre, pero ahora más orgulloso de ser sólo un escritor, un novelista al que aún le queda buena parte de sus mañanas. Esa es una buena palabra, “¡Mañana!,” apenas comienza el día y ya la invocamos.

FEDERICO VEGAS

TRIBILÍN VEGAS AL TELÉFONO

Una familia puede pasarse semanas buscándole nombre a un nuevo perro, y hasta sostiene discusiones muy serias, hirientes. Es que no es fácil encontrar la palabra adecuada para llamar a un ser que nos va a acompañar por buena parte de nuestras vidas. Cuando por fin llega a un acuerdo se lo anuncia al cachorro, quien la mira entre desconcertado y sumiso.

Yo llegué tarde al debate en mi casa y me pareció que Tribilín era un nombre ridículo. En mis recuerdos, el Tribilín primigenio aparece como un animal aún más idiota que el Pato Donald. Aún puedo verlo vestido de pelotero y bailando cumbia con los dientes volados, un desastre que ni siquiera la excusa del surrealismo puede redimir. Estaba además lo de la raza, que nada tenía que ver con el pequeño bastardo, supuesto hijo de un dálmata finísimo que era el orgullo de los bomberos de El Cafetal. Eso le dijeron a mi padre para venderle en la subida a Alto Hatillo un animal que nadie quería. Con ese fraude y bautizado con un nombre que sabía a insulto, llegó Tribilín a la casa y juré que nunca lo iba a querer.

Mi ideal de como debe ser un perro tampoco portaba un buen nombre. Cucurulo es parte de una cantaleta sobre un niño al que encontraron en un monte muy oscuro con el dedo metido en el culo, pero el perro de mi tío Pedro se ocupó de neutralizar aquel nombre irrespetuoso demostrando una gran valentía. Todavía creo que los perros heredan del dueño muchas de sus cualidades, y el arrojo de Cucurulo tenía más que ver con mi tío—un hombre a mil millas de la cobardía—que con su propia genética perruna.

Cucurulo era más bastardo que Tribilín. Su sumatoria de razas llegaba a lo indescifrable, como si hubieran incluido también algo de caimán y gorila. Lo más notorio era la cabeza desproporcionada, una esfera algo chata y dada a la

observación cabizbaja como una forma de descanso a su peso y reciedumbre. El color tenía algo de esas mezcolanzas que hacen los niños cuando les regalan un juego de acuarelas, un exceso de tonalidades que iba acorde con una abundante producción de pelo, sin llegar nunca a tener mucho pues lo iba regando generosamente a su paso.

La primera vez que lo vi en acción fue bajando hacia las Cuevas del Indio. La última casa antes de adentrarnos en una quebrada tenebrosa era de unos alemanes que tenían sueltos un par de pastores alemanes inmensos y azules. Había que andar por el otro lado de la calle y mi tío nos entregó palos y piedras por si los perros se nos venían encima. Mi tío tuvo también la precaución de cargar a Cucurulo, a quien pareció gustarle esa inesperada muestra de cariño. Así íbamos avanzando bien armados y con la torpe lentitud del terror, rogando en cada zancada que la imagen de dos dragones dispuestos a devorarnos fuera tan estática como una fotografía. Justo en el momento en que empecé a creer que lograríamos pasar sin un rasguño, Cucurulo se soltó de los brazos de mi tío como los niños cuando se fastidian o se sudan, y empezó a caminar hacia la casa de los alemanes. Mi tío trató de alcanzarlo, pero hasta el más valiente sabe que no es prudente meterse en líos de perros. Además, Cucurulo lucía tan afable, tan relajado. Los pastores hicieron las clásicas señales previas a un ataque frontal: bajar la cabeza, erizarse como un puerco espín, y ese ruido como gárgaras de gigante con litros de flema, pero Cucurulo continuaba caminando tranquilo, ajeno a toda tensión.

Desde mi miedo, busqué un argumento y le comenté a uno de mis primos: “Al fin y al cabo son vecinos.” Sí me di cuenta del preciso sentido de territorialidad alemana, porque los pastores tenían las uñas clavadas en los límites de su parcela mientras Cucurulo exhibía su condición de realengo con desenfado. “Ustedes son esclavos de una casa. Yo soy el dueño de la calle,” eso parecía decir con una danza tan pausada como lineal, pues cada movimiento lo acercaba más al par de bestias. Ya frente a ellos, los miró con un gesto displicente de “¿A qué viene la comedia?” Incluso volteó a vernos para quitarnos de los rostros tanto las máscaras de bravucones como las muecas de susto y, de paso, sugerirnos que soltáramos las armas. Entonces levantó una pata y orinó como si tuviera tres días sin mear. Fue equitativo y apuntaba a uno y al otro para que fueran recibiendo la misma ración en las orejas y los hocicos.

Siempre pensé que esa era la peor ofensa que un perro puede hacerle a otro, hasta que leí en un largo cuento de John Fante un caso de sodomización de un mastín a un akita. Estoy convencido, al recordar aquel paso absoluto de la ferocidad a la dulce mansedumbre, que si Cucurulo se contuvo fue porque no hubiese sido un espectáculo para niños. Tampoco es fácil lidiar con un pastor mientras el otro espera su turno.

Así era mi ideal de perro. En cambio con Tribilín todo parecía pacífico e indefinido. Sus manchas de dálmata eran más bien grises y la pelambre blanca tenía su buen toque de ceniza. Nada en él era notable. Lo más que podía

decirse es que se trataba de un buen perro, pero en el sentido más ordinario y condescendiente. Quizás por eso pasaban largos períodos en que nadie le hacía el menor caso, hasta que no aguantaba la falta de cariño y se acercaba con una mirada tan implorante que había que darle un par de palmadas y una sesión de cosquilla detrás de las orejas.

Mi desapego también tenía que ver con que estaba por irme. No aguantaba a mi familia ni a mi mismo, y entonces cerraron la Universidad Central y surgió la perfecta excusa para irse del país. Terminé metido en la Universidad de Kansas. No quiero asomarme a ese capítulo porque me chuparía por varias páginas. Sólo es importante contar que terminé viviendo en una pequeña vieja escuela a las afueras de Lawrence donde unos amigos tabicaron cinco cuartos y dejaron en el medio un gran salón comunal para comer y ver televisión. Allí estaba el único teléfono.

No lograba entender por qué me hacía tanta falta un hogar que hacía apenas dos meses no soportaba, y entonces recibí la noticia de que un amigo muy querido se había suicidado en Caracas. No lograba llorar, sólo quería escuchar la voz de mis padres y asegurarles que nunca los iba a abandonar, que quizás en diciembre estaría por allá, que no iba tan mal, o que iba muy bien... cosas así.

El problema es que llamar a Caracas era entonces carísimo y no podía hablar desde aquel teléfono comunal sin que se enterara la comunidad que me había alquilado un cubículo a buen precio. La tristeza era tan fuerte que me inventé un método. Traté de explicárselo a mis caseros y creo que me entendieron, aunque yo no hablaba suficiente inglés para detallar mi estrategia. La idea era llamar “person-to-person,” pero preguntando por alguien con un nombre tan absurdo que mi madre, mi padre, o quien quiera que atendiera, captaría que yo necesitaba que me llamaran de vuelta, y listo. Así no tendría que pagar un centavo.

Al principio creí tener suerte porque atendió mi madre, quien era muy eficiente, y la operadora pronunció bastante bien mi encargo:

—We have a telephone call for Mister Tribilín Vegas.

—¿Yes?

No me gustó como sonaba ese “yes,” parecía el de alguien que no habla una papa de inglés y mi madre lo dominaba a la perfección. La operadora repitió la pregunta un par de veces y mamá fue pasando de un “yes” dubitativo a uno con algo de sobresalto, y luego a varios con mucho de imploración:

—¿Yes? ¿Yes? ¡Yes!

La operadora fue implacable:

—¿Are you mister Tribilín Vegas?

En ese instante me estaba jugando unos buenos reales y mi reputación en la casa de la vieja escuela, pues todos los otros inquilinos estaban pendientes de una operación que afectaría la factura del mes. Así que empecé a gritar que esa mujer no podía ser mister Tribilín, que esa era mi madre. No me resultaba fácil hacerme entender y subía el volumen en las palabras claves: “No,” “that woman,” “my mother,” “mister Tribilín.”

Hasta que mamá empezó a violar los códigos internacionales y a preguntar sin que se hubiera dado oficialmente la conexión:

—¡Hijo, estás bien!

Tenía que contestar algo rápido, algo que no dejara lugar a dudas, y empecé a ladrar, y seguí haciéndolo mientras mamá llamaba a mi padre. Entonces atendió mi padre y empezó a gritar también. Tuve que acudir al extremo de los códigos secretos y decidí aullar.

La verdad es que me sentí bien mal aullando; además, no sonaba tan extraño en la acústica de la vieja escuelita porque mis vecinos se reían y aullaban también como si fuera una divertida costumbre venezolana para celebrar los encuentros familiares. Cualquier desahogo ayuda cuando se está realmente triste, tan cerca y tan lejos de casa por culpa de unas tarifas absurdas.

La operadora fue quien acabó con la ceremonia simplemente cortando la conexión de golpe. Me quedé con el teléfono en la mano sintiendo aquel vasto silencio que aún parecía expandirse hasta el Alto Hatillo y no me atreví a trancar. Le hice señas a mis vecinos de que todo estaba bien y procedí a contar en la bocina, ya más tranquilo, lo que estaba por compartir con mis padres, lo buena gente que eran mis amigos de Lawrence y lo rápido que estaba aprendiendo el inglés. También les pedí detalles sobre mi amigo y escuché con mucha atención su irremediable historia, lo triste que estaban su madre y sus hermanos, y cómo había que cuidarse de las drogas que hacen tanto daño. Cuando uno imita una conversación tiende a pensar como hubiera querido que fuera y termina creyéndose, así que estaba bien calmado cuando me uní al grupo que estaba viendo televisión, ya por fin sin la molestia de mi larga llamada.

Eso creyeron, porque apenas me senté llamaron de Caracas. Era otra vez mi padre quien preguntó tratando de mezclar todo lo duro y lo tierno que podía ser:

—¿Qué es lo que te está pasando?

Empecé a describir lo de “person-to-person” pero me enredé y lo resumí en tres palabras:

—Era una táctica.

—¡Una táctica! Casi matas a tu madre.

—¿Puedo hablar con ella... explicarle todo?

—Ahora está descansando.

Para darle una señal de que no estaba metido en nada raro, le pregunté:

—¿Y cómo está Tribilín?

Después de unos segundos, que tenían mucho peso porque a mi padre le mortificaba lo caro de esas llamadas, me preguntó:

—¿Por qué ahora te interesa tanto ese perro?

—No sé... será porque es el perro de mi casa y aquí lo que hay es un gato... Es un gato enorme...

Pensé en contarle más cosas del gato, quien por cierto se llevaba muy mal conmigo. Esos cuentos de animales siempre tienen mucha naturalidad, pero estaba nervioso al darme cuenta del lío que se había armado y no pude darle a nuestra conversación un aire de normalidad. También estaba lo de las tarifas, que también es una realidad, y mi padre cerró el diálogo:

—Mañana te llamamos a la misma hora. Para entonces tu madre estará mejor.

A los dos años regresé y todo seguía igual. El que más debía cambiar, si tomamos en cuenta la ecuación de que un año de un perro equivale a siete nuestros, era Tribilín, pero seguía siendo el mismo animal resignado a la rutina del abandono. Lo único extraordinario que hacía lo logran también muchos otros perros: apenas yo empezaba a silbarle una canción se ponía a aullar y sonaba de lo más entonado. Quizás por eso fue que recurrí a ese extremo de los aullidos el día de la llamada, era algo típico de nuestra casa, familiar. Más nunca hicimos la función, a nadie le hacía gracia nuestro truco de circo y tuve que asumir lo impopular que había sido lo de mi llamada. Aunque me seguía pareciendo algo muy lógico, un buen método, pero era obvio que nadie lo entendió y todos prefirieron dejar el episodio atrás.

Ya estaba casado cuando murió Tribilín. Meses antes hubo un robo en la casa. Fue un sábado en la noche que no había nadie y el domingo el perro apareció con una herida de punzón. Habían roto con una piedra un ventanal de la sala y al lado estaba tendido el perro. Vimos tanta sangre que pensamos que no valía la pena llevarlo al veterinario, pero entonces llegó mi tío Pedro, que era nuestro vecino y nos dijo que esa no era sangre de Tribilín, porque por un hueco tan pequeño jamás podía salir aquel charco. La verdad es que no se habían robado nada y suponíamos que era por sus ladridos. Con la nueva versión pensamos que el ladrón se había cortado con el vidrio, hasta que mi tío nos dijo:

—No ven que el perro tiene la herida en el pecho. Vayan a curarlo y tráténlo bien.

Quedó con un cansancio permanente. Lo consentimos muchísimo. Todo lo que antes le estaba prohibido ahora era obligatorio, pero no lucía tan desconcertado como aquella primera vez que lo llamaron Tribilín. Los invitados se sorprendían cuando veían entrar un perro feo y viejo que se acostaba en el sofá de la sala. Se sentía merecedor de nuestros exagerados afectos y los recibía con ese aire de majestad propio del que se sabe al final de una vida bondadosa y valiente.

ALEJANDRO OLIVEROS

NUEVOS POEMAS DEL CUERPO

Instante

In memoriam Ezra Pound

¿Qué he hecho, Dios mío,
para merecer la belleza
de esta luz que se extiende
ante mis ojos?

¿Qué he hecho
para que el azul de tu cielo
me envuelva, como la copa del mango
envuelve al azulejo?

Un poema del cuerpo

El cuerpo recuerda, dice Sandor Márai,
como si hablara de un espejo.

De los cinco sentidos con que fue dotado
el hombre, el tacto es el más confiable.

No lo confunde la noche redonda
ni se retira con la llegada de la aurora.

El cuerpo tiene su propio laberinto,
su oculta geografía de caminos y posadas.

El cuerpo recuerda, es verdad, y sus memorias
nos hablan de esplendores sedosos y humedades.

Presente y memoria

No hay memoria del presente, nos recuerda
Aristóteles, pues el recuerdo no es sensación
ni juicio. Pero, cuando pongo mis manos
en tus pechos, me acuerdo de ti.

Sapitos

Para Jaime Manrique Ardila

Los sapitos de Cartagena cantan
para que la mar no se los lleve.
Cantan con nostalgia, toda la noche,
alimentados por el recuerdo.
Los sapitos de Cartagena sufren
el exilio de los tiempos. Se miran
en el espejo, sus barbas blancas
como pulpa de guanábana y sus labios
cansados de furtivos besos.
Yo los oigo desde las murallas,
esta noche sus voces son roncas,
el aguardiente de las olas
tiene irritadas sus gargantas.

Peso del cuerpo

El viejo capitán Cousteau,
en la más insondable de las profundidades,
sintió que la gravedad
era nuestro castigo por el pecado original.

En consecuencia, debo entender
que mis noventa kilos forman parte

de esta condena insoslayable.
La carga que me mantiene
adherido al polvo del camino
y los vapores del asfalto.
El peso que me impide surcar
el cielo con la elegancia del pelicano
o el nerviosismo de un colibrí.

Solo dos veces he logrado suprimir
la certeza newtoniana,
al flotar como una cruz en el océano,
y al extenderme sobre tu cuerpo: “Cuando estás
encima de mí, tú no pesas nada.”

HELENA ARELLANO

LÍNEAS DE FUGA

Venise est “un monde au sein d’un monde.”
Elle fait signe vers ce qui, en nous,
est inalterable et ne passe pas.
Philippe Sollers

Mis amigos arquitectos no deberían permitirme salir de viaje a dibujar sin haber aprobado: “Perspectiva 101.” Uno de ellos, ávido y distraído en manosear el cotilleo de la ciudad, es el último en enterarse que me he marchado. Pendiente de habladurías, la verdad lo elude. Otro, cada vez que le anuncio mi partida, medita largamente las frases de despedida, atesora las palabras, las acaricia, soba las letras y las resguarda—sin pronunciarlas—mientras les hace el amor. Duerme. Despierta. Silente, embelesado cual Julieta enamorada o algunas veces con tedio, como Romeo fastidiado. Aguarda—sin emitir sonido—mi retorno. El tercero, el único que se permite soñar, especular como Borges al espejo, me fantasea el dibujo de otro que a su vez yo he dibujado. Y, para cerrar el círculo de dos manos que se buscan, sentencia: “Los trazos que le hacen falta a tu vida, son los del vivir: sin grafito.” Resulta entonces, que sin fijar línea de horizonte ni puntos de fuga, las fachadas, confrontadas a mi mirada—persistente pero inexperta—se escurren, los puentes se caen, los escalones se tuercen, los espacios se estrechan. La realidad me evade. Sólo las piedras viejas, lavadas por el tiempo, me sonríen. Se ríen de mi pretensión de dibujante. Observo el agua correr. Inalterable. Nunca la misma. Guardo el lápiz. Y, ante el lente fotográfico, las ventanas acomodan altivas sus postigos de madera verde, enderezan sus balcones de mármol gastado y, orgullosas de su inagotable belleza, se plasman en un recuerdo. Mi andar por Venecia, extraviada, sin encontrarme.

Para una ciudad que tanto ha visto, una mujer perdida no es tan terrible. Dejo

exhalar un suspiro: ¡Si al menos estuviera cerca del desenfreno y la lujuria!, esa de la que tantas veces acusaron a este serenísimo lugar de *grand luxe et volupté*. Una escapada—sin amor secreto—ha venido a ser un arrojarme en el frío, recogerme bajo la bruma de la ceguera y un mecarme sobre aguas vacilantes. Un estar conmigo misma, lo bueno y lo malo, mi capacidad de maravillarme—una y otra vez—con estupor ante un tesoro flotante y permanecer atrapada en la melancolía de otro tiempo. Buscar otro mundo en el seno del mundo, como dice el epígrafe, de esta ciudad. “*Pax tibi, Marce, evangelista meus.*” Marce, Marcel, Marcello, Marcelo. ¿Quizás encontrar un turco disfrazado de veneciano? Uno que me evangelice, me dé paz, mostrándome con elaborado refinamiento y minucioso detalle cómo enriquece el intercambio fluido entre su sabio oriente y mi occidente perturbado. Por las noches contemplar juntos la luna. Verla bascular, tras veladuras, en un rítmico vaivén escondida sobre nuestras cabezas. En lo referente a la *Serenissima*, el primer puesto de sus atributos se lo disputan: su magia intrínseca junto a los clichés románticos que ella suscita. Perdóneseme a mi también, frases que a más de uno harán fruncir el ceño, cuando en realidad estoy sumergida en no saber a dónde voy. Me distraigo o me deleito con lo bello, intento marcar rumbo nuevo o conseguir donde amarrar mi barca. A los toreros apasionados de mis escritos sólo los puedo sustituir por gondoleros de buena voz. Busco un poste fuerte y erguido, de madera noble y aguantadora, capaz de surfear la inquietud de mis olas. Mientras, ¡cómo reconforta la belleza!, para no ahogarse en el mar. Abunda en este laberinto desconchado por el agua, arañado por el tiempo, a veces desbordado como mis sentimientos, en *acqua alta*. Tampoco a mi maraña arrugada por los años le falta coquetería. Elijo bien la bufanda, las medias caladas, las botas en cuero curtido, todo a tono con la sensualidad del lugar. Me perfume, antes de salir a caminar. Afuera huele a sal. “¡Sal a andar!,” a propiciar el encuentro, escucho una voz de mando que atraviesa el océano y me alcanza cálida y amorosa. Vuela desde mi trópico exuberante, recubierto por un aliento pestilente, un olor a fetidez, a podredumbre visceral. Por ahora, en el valle no amanece. El “realismo mágico” disfraza de “involución bonita” el verdor pujante de su tierra. Lo baña una falsa “alegría para todos” como la escarcha de las máscaras a esta ciudad en los días de carnaval.

Llegué el último día de la semana de *Carnavale*. Buscaba la Venecia interior, no la del espectáculo. De pronto, en el siglo XVIII junto a un Casanova, quizás, me habría divertido tras un antifaz con algo más de erotismo y menos caricatura para atrapar a los turistas. Confieso haber tomado un par de fotografías—en blanco y negro—a fin de conservar una estampa de trajes que nunca antes había visto. Mi ánimo está ausente, muy alejado de las pilas de máscaras unas sobre otras asomadas en las tiendas. Me contenté con observar los restos de papelillo entre las ranuras de las piedras. Residuos de algarabía. Suficiente para mí. Quise rememorar los días que compartí con mi sobrina hace un par de años y volví a hospedarme en la isla de la *Giudecca*. Por las mañanas sentía que amanecía sobre un barco. El ventanal, a ras del muelle, da franco al canal de agua *verdi azzurra*

con vista a la escuela de *Belli Arti* y la cúpula de *Santa Maria della Salute*, el *Campanile*, las cúpulas de *San Marco* hasta acabar—la *passeggiata*—con la mirada prendida del campanario de *San Giorgio Maggiore*. Tras éste, observaba la luz disipar la bruma matinal e ir alumbrando toda la línea de edificaciones frente a mí. ¡El sol dibuja mucho mejor que yo! Un amanecer, tan espesa era la neblina que apenas veía un metro y medio de agua más allá del muelle. Todo lucía de un blanco que provocaba tocar. Poco a poco, con gran lentitud, por entre la cortina de bruma, se asomaron siluetas grises hasta aparecer la ciudad—larga, sencilla y majestuosa—desplegada flotando a lo largo de la *Fondamenta degli Incurabeli* hasta la *Punta de la Dogana*. Más allá, atrás, San Marco, el *Palazzo Ducale* y toda la *Riva degli Schiavoni*. No dejo de asombrarme, de maravillarme. Todas las mañanas leí apostada a la ventana, bebiendo café. Hoy escribo. Las gaviotas picotean una bolsa plástica de basura. Le dan y le dan sin cesar. Encuentran puros residuos de papel. Se espantan cada vez que pasa alguien caminando por el muelle. Luego regresan y continúan picoteando. Pasó un hombre aleteando para espantarlas. Tiene razón, dejan un reguero por el muelle y a eso de las ocho y media pasa el señor que recoge la basura empujando su carreta. Barre lo desperdigado. Ya las gaviotas se han ido. Han pasado los niños camino al colegio, trotan unos haciendo ejercicio, se detiene la viejita para acomodarse el sombrero—lo ladea un tanto a la derecha, un tanto a la izquierda—, camina la mujer con su carrito de compras, el joven con los audífonos, el hombre con perro, el turista que apunta el lente hacia mí y hace un autorretrato. Algunos no le prestan atención, otros se miran de reojo en el cristal del ventanal. Es espejo. Yo, retirada, del otro lado, sonrío. ¿Habrà otro apostado silente observándome curioso tras una pantalla, una ventana? Me lo he preguntado muchas veces. Ahora que me veo oculta tras el cristal, pendiente y alejada del afuera, sé que lo hace: me lee. Es una posición cómoda pero a la vez es triste no establecer contacto con el otro. La vida está en el espacio compartido.

Las plazas, *i campi*, las calles tejen ciudad y propician sociedad. Se congrega la gente en las iglesias. Es domingo. Suenan, repican, suenan y siguen repicando las campanas. Son las diez: hora de misa. Estoy a dos pasos del *Redentore*. ¿Cómo no visitar la casa de Dios diseñada por un hombre que pudo escuchar “Su susurro”? En mi inseguridad juvenil, no estudié arquitectura por sentirme excluida del grupo de “los elegidos” para escuchar—ante el pliego—el murmullo divino. ¡Cuánto más grande e inmenso debe ser ese blanco que el de una hoja de papel tamaño carta! En realidad, el vacío carece de dimensiones. Es infinito como la eternidad. Sólo que los errores de los arquitectos se escriben en letras mayúsculas, imposibles de esconder. De doblar y meter en un cajón. De rasgar y tirar al basurero. Compensé mis miedos y deseos—ese aleteo que trae todo amor—rodeándome de “hacedores de espacios.” Muy pronto aprendí que la mayoría son como yo, no oyen murmuraciones divinas al oído, son sordos, algunos hasta ciegos y pocos saben compartir. Suelen estar muy centrados en sí mismos, diseñan gritando: “Admírenme, Alábenme”; en vez de concebir

buscando: “síntanme, vuelvan a mí.” (Parece que yo tampoco dejo de exaltar mi ombligo). Para aplaudir, con verdad: a Palladio. Es de los pocos que supo escuchar, crear y no dejar de asombrar—quinientos años más tarde—por su regia simpleza, como sobrias palabras, justas en el peso y proporción. “Palladio estaba penetrado de la vida de los antiguos, y sentía la pequeñez y estrechez de su tiempo, como un gran hombre, que no desea resignarse, sino, en lo posible, transformar aquello que queda según sus ideas,” escribió Goethe acerca del arquitecto y su *Redentore*. Iré a misa a pedir perdón por mi falta de humildad.

Hace tiempo que no asistía. Me hallo distanciada de los conserjes de la casa de Dios. Igual, las iglesias son mi puente familiar y conocido con la espiritualidad que sí no dejo de afirmar. En ellas están plantadas mis raíces, por eso me recogen y reconfortan. ¡En esta ciudad hay tantas y tan hermosas! Siempre enciendo una vela ante una virgen y con ella alumbro la fe. Hoy, escucho las lecturas del primer domingo de Cuaresma. “*Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradevole agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; presse del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò. Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e conobbero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture.*” Apareció Eva la malévola, causante de todos los males. De la desnudez. Si Adán no hubiese estado con ella se habría librado del pecado. (Pienso que al menos el Adán tropical tiene a la mano una hoja de cambur más grande que una de higo para cubrirse). De nuevo, la culpa. El evangelio discurrió las tentaciones de Cristo según San Mateo. “Las tentaciones son ocasiones,” repitió el cura en la homilía, “para renovarse, para redimirse.” Lo escuché con atención, toda la necesaria para comprender el idioma. Pensé en las oportunidades en las que más que obedecer al *deber ser*, prevalece el miedo *a ser*. Me admito pecadora de pensamientos impuros, de palabra—mucha—y de omisión—también. Evado el peso de las frases que escucho observando el piso de la iglesia. Me distraigo con el damero típico en mármol blanco y rojo. En mi rebeldía, recuerdo las lágrimas que me han aflorado ante tantas vírgenes—pinturas o esculturas—en estos últimos días: la Virgen con Niño y ángeles músicos de Bellini en la *Basilica de Santa Maria Gloriosa dei Frari* o la de la *chiesa de San Zaccaria*. Cada vez que me he acercado a encender una vela ante la figura de mujer con velo, me ha asaltado la imagen de un hombre sin frac con flor en el ojal. Se me aguan los ojos, no sé por qué, ¿por la belleza de la imagen?, ¿porque temo no caminar ese pasillo?, ¿acaso no habrá hombre con flor en el ojal, esperándome?, ¿qué me pasa si he dicho que estoy peleada con los conserjes de la casa de Dios? Es que yo creo—mucho—en el rito. Deseo vivirlo con verdad y recogimiento. Y ese, el de caminar hasta un altar es el único que conozco. Siempre cabe inventarse uno nuevo. Pienso en J, educado por jesuitas, que hoy día—cada vez que está en aprietos—le reza con fervor al divino Marqués de Sade. Él decidió vivir el rito, después de siete años de matrimonio y dos hijos. No hubo convención social ni compromiso con la institución, llevó su verdad—ante Dios—prendida como

una flor de un ojal y a Donato de padrino. La misa está por acabar. Sin confesión ni arrepentimiento, no hubo comunión para mí. Rezo por los atormentados, los desesperados. Este domingo durante la misa, ninguno ha elevado una plegaria por tantos japoneses que sufren después de un devastador terremoto. En vez de hurgar en la culpa, ¿dónde queda el amor, el pensar en otro con amor? En medio de tanta contradicción, recibo, de la boca del mismo cura que cuestiono, la bendición de Dios. Me persigno. Es un signo, la manera que conozco de decir: *así sea*. Afirmar que sí deseo algo de luz. Tanto, que el miércoles anterior había ido a recordarme de polvo. Asistí a la imposición de cenizas en la iglesia de *San Giacomo dell'Orio*—por casualidad—junto a niños de siete u ocho años que iniciaban sus clases de catequismo. Me sentó muy bien la compañía del grupo y las palabras sencillas del sacerdote. Habló de las P: *plegaria*, como el abrir un espacio para escuchar la voz interior; *penitencia*, como la disposición, la entrega, una lágrima para hacer lodo con el polvo y ayudar a Dios a esculpirme; y *piedad*, la del *Kyrie Eleison*—ten piedad de mí Señor como yo me esforzaré por tenerla con los demás.

Si la ciudad llama a la virtud, también al vicio. Hasta existe una chocolatería con el nombre *Vizio Virtù*. Soy golosa, sobre todo, ansiosa. Opté por visitar lugares que no conocía: *Harry's Bar*, el *palazzo Grimani* recién restaurado y el *Palazzo dei Dogi*. Al primero fui una noche a tomar un aperitivo. Demasiado costoso y muchos turistas. Uno de mis amigos, arquitectos, soñaba con que encontrara un elegante—aunque arruinado—conde italiano. ¡Siento tanto decepcionarlo!, el único que conozco vive en el páramo merideño y está casado. Como no me aconteció un encuentro—casi incestuoso—a lo Ernest Hemingway para inspirar una novela como *Across the River and into the Trees*, ni me vine fugada como Donatien de Sade con su cuñada para luego escribir *Juliette ou les prospérités du vice*, me concentré en hacer turismo y en dibujar. Tuve suerte al pasar frente al palacio Ducal, no había fila para entrar. Los espacios asombran sucediéndose: las Cuatro Puertas, el *Anticollegio*, el *Collegio*, el Senado, el Consejo de Diez.... La elegante Sala de los Filósofos impacta. La sala del Gran Consejo se magnifica por el lienzo de Tintoretto, el *Paraiso* de 22 metros de largo. Más que en la grandiosidad de los espacios, recuerdo haberme detenido en las pinturas. Recorrí las celdas de la prisión con menos emoción, y el famoso puente por donde conducían a los condenados sigue en restauración. Dicen que se escuchan suspiros por recuperar la libertad, su vista al mar. Aprecié el trabajo de Lino Tagliapietra, un maestro de Murano. El *Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* presentaba una compilación de su obra desde 1954-2011. Preferí las piezas más depuradas de los años cincuenta que las de los ochenta o noventa. Destaqué, en especial, un cáliz rojo (1954). Visité el *Palazzo Grimani* (1575) cerca del *campo di Santa Maria Formosa*. Mostraban tres minuciosas obras de Bosch, pero sobre todo, pude apreciar la restauración de los espacios del palacio. Me impresionó: el patio, la *sala de Psyche*, la calidad de los frescos, de los techos pintados; uno en particular es un bosque de árboles del viejo y

nuevo mundo. Encontré asomada una mazorca de maíz junto a un puñado de higos. Volví a pasear por lugares que recorrí con mi sobrina. Conservaba, de la *Scuola Dalmata delli Giorgio e Triffon*, el billete número 19950 y ahora tengo el 24179. Carpaccio no ha dejado de matar al dragón con la lanza de San Giorgio. Detalles triviales para mencionar de pasada—como quien no quiere la cosa—la ida a la biblioteca *Querini Stampalia* y sonreír ante el *uomo pipistrello* en su *BatGondola*. Siempre regreso a buscarlo, a él, más que a Carlo Scarpa.

Para adentrarme en el dibujo libre, acepté mi falta de perspectiva, mis proporciones desviadas y decidí afincarme en la nervadura de mis trazos producto de una mano temblorosa—de frío. Hay algo físico y pausado en dibujar. Requiere detenerse en la observación. Abstraerse del ruido alrededor. Entregarse. Dicen que sólo la práctica hace al arte, pero igual me gustaría ser guiada por un maestro. Leo en mis notas acerca de un artista sudafricano, William Kentridge: “*There was no epiphany. Rather a long and painful time of failure. Failure to paint, failure to be an actor. I was reduced to drawing. It was the only thing I could do. It took me a while, but I finally realized that I had a greater range of gestures and possibilities with drawing than with anything else, however modest drawing might be [...] it would mean that anything could become drawing—writing—is a type of drawing.*”

Si dejo escapar la forma y permitir que fluya el trazo, disfrutar del acto mismo y olvidar el resultado, obtendré un dibujo hermoso como el de un niño. Intenté despojarme durante estos días, sentada sobre un banco al sol en el campo *Santa Maria Nova* o en la barra de un café—resguardada del frío—. Busco que esas líneas sobre papel acumulen significado y hasta se hagan—en algún momento—palabra. Una tarde, después de una copa de *prosecco* y de realizar un pequeño esbozo en el *campo dei S.S. Giovanni e Paolo*, entré en la iglesia. Había un concierto. Dos sopranos de excelsas voces cantaban acompañadas por un organista bajo una acústica inmejorable. Fueron avanzando—alternándose—las Ave Marías, la de Mascagni, la de Tosti, y con ellas fue *in crescendo* mi emotividad. No tuve que llegar a la de Shubert porque ya la de Gounod—la que cantó mi ahijada en los matrimonios de mis hermanas—me hizo irrumpir en un llanto silente. Estos días, recogida, caminé y me detuve a observar. Me hice invisible entre los turistas de San Marco y de Rialto. Me petrifiqué maravillada navegando sobre el Gran Canal y me pareció absurdo fotografiar. Vi—con regocijo—aquietarse las aguas un día de huelga de *vaporetti*. Aguardé paciente al escuchar el hervor del café, el sonido del vapor caliente escaparse de la greca, todas las mañanas. Deseosa sentí el aire frío soplar sobre mi cara al caminar. Me puse un ganchito en el pelo y me compré otro *cappello rosso* para esconder la cicatriz de mis fantasías que se asomaba en mi cabeza con las ráfagas de viento. Escuché en la arquitectura música silenciosa. Erré en los espacios flotantes. Retorné a iglesias que me gustan como la *chiesa Santa Maria dei Miracoli* y la *San Sebastiano*. Visité otras por primera vez como la *dei Carmini* y la *Santa Maria del Giglio*. Observé—presa de un extraño encantamiento—los pozos regados por la ciudad,

en especial el del *Palazzo Franchetti*. Sonrei ante la barca de DHL navegando a velocidad sostenida y una manada de palomas volando, sacándole metros de ventaja. Fotografíe las algas sinuosas a ras de la superficie del agua, adosadas a los escalones llenos de caracoles. Decliné el color naranja, vistiendo un suéter —de hombre— prestado, comiendo —a juego— un plato de *fusilli con zucca e scampi* acompañado por un *spritz con Aperol* del mismo tono. Hubo silencio. Aún no sé qué vine a hacer y no importa. Ya me marchó. Sin respuesta. La ciudad amaneció cubierta de neblina sin perspectivas de disiparse. La bruma blanca arropa los tesoros *barcollanti dei secoli*. Las gaviotas han vuelto a picotear las bolsas de basura. Han dejado un reguero en el muelle. Desde temprano los *vaporetti* navegan; sin embargo, aún no llega el señor a barrer. Llevo algunos bocetos y un nuevo sacapuntas para la *matita*—el lápiz—que pienso plantar. Como pronto inicia la primavera, espero que asomen numerosas hojas nuevas. Por algo esta ciudad lleva el nombre de *Venetia*, como diciendo: *Veni etiam*, vuelve otra vez. Volveré acompañada de un hombre que me enseñe a detallar las piedras, a ver más allá de lo evidente, a descifrar los reflejos en el Agua. De preferencia, arquitecto que me ayude a establecer la línea de horizonte, los puntos de fuga, las proporciones. Uno capaz de comprender que las trazas que dejan los desvíos, los errores, los borrones, refieren el paso del tiempo y la memoria. *Watermarks* habría acotado Brodsky. Marcas de Agua. Huellas. En el pensamiento y la hechura del dibujo—como en el amor y la vida—el proceso no es lineal; más bien, se trata de una serie de aproximaciones, movimientos laterales y retrocesos. Levantar la mirada. Retirarse. Avanzar.

GABRIEL PAYARES

RÉQUIEM EN BUENOS AIRES

Vuelvo al Sur,
como se vuelve siempre al amor,
vuelvo a vos,
con mi deseo, mi temor.

Astor Piazzola
“Vuelvo al Sur”

*H*oy deambulé sin parar durante horas, con los ojos abiertos y sonámbulos, deteniéndome sólo cuando así lo dispuso el cansancio. El dolor de pies acusa la distancia recorrida: en cualquier sentido posible, me encuentro bastante lejos de casa, pero no me genera ningún tipo de angustia perderme. Ha sido así desde que bajé del avión: aunque a ratos no sepa adónde ir, ni por qué, y me pregunte si ando errante como alma en pena; en el fondo me da lo mismo, me digo que todo turista es un espectro, un aparecido, una visión proveniente de un mundo distinto y siempre lejano, porque es absurdo tener a Ítaca a la vuelta de la esquina. Sentado a la mesa, sorbiendo un temeroso café con leche, extraigo mi mapa del bolsillo. Tenías razón: es una ciudad enorme, mucho más grande de lo que alguna vez llegaste a describir, a pesar de que hablaste de ella horas y horas sin parar. Imagino que sus calles y avenidas, ese enorme sistema nervioso, te quedaron pequeñas en la boca, en esa boca grande, laberinto, con la que das tanto placer y escupes tanto veneno. Trato, sin embargo, de no pensarte y me sorprende lo fácil que me resulta: me digo entonces que ciertos esfuerzos ya son en vano, pues en mi día a día, allá en mi casa, son raras las veces en que te nombro. Ya no escucho tu eterno bamboleo de platos y cubiertos, tu tecleo

infernado hasta las tres de la mañana, tu eterno olor a cigarrillo. He vaciado mi casa de ti. Por eso no deja de inquietarme el súbito empeño con el que vine a esta ciudad, siguiendo tus pasos, visitando lugares cuyo nombre supe por ti, tomando fotos que tomaste o que probablemente pensaste en tomar, comiendo en los restaurantes que visitaste y preguntándome qué habrías ordenado en el menú. A ratos, este viaje luce como un plan programático por revivirte, o por evocar tu fantasma en los lugares que alguna vez describiste y que yo imaginé a través de tus ojos ambiciosos, perla de los ahogados que algún día flotamos en tus aguas traicioneras. Me siento como un arqueólogo persiguiendo las ruinas de Troya en distantes arenas y desiertos, exclamando un eureka apresurado ante cada fragmento de vasija que se tropieza, y enfrentando día a día esta ciudad con el pánico infantil de encontrarte a la vuelta de una esquina, de tropezarme contigo hecha puente, letrero, campo de flores, iglesia colonial o amplia avenida desierta. Me consta que asumes formas, que te disfrazas en mi memoria revolviendo cajones antiguos y que en el fondo agradezco que así sea, porque tu búsqueda es de cualquier manera inútil: si tan sólo supieras que hace mucho dejé de extrañarte, que mucho tiempo ha pasado desde que eché tus fotos a la basura, que deseché esos regalos y detalles tan especiales, que borré tus firmas y pinté tus huellas en la pared, que me convencí de lo que todo el mundo me decía y que hoy en día me resulta estúpida, atronadoramente obvio: que estoy mejor desde que te fuiste, que estoy mejor sin tu dolor, que todo ese miedo que le tenía a tu recuerdo resultó ser mucho más leve que el peso insoportable de tu presencia. ¿Y entonces?, interrogo con la mirada al mesonero frente a mí, ¿qué hago yo aquí, persiguiéndote como a un recuerdo de infancia, como a una cometa enredada en el cableado de la ciudad? ¿Qué oscura razón me trajo al frío, a la comida grasienta, a la soledad? El mozo me contesta, en su acento extranjero, anotando en su libretita el último relato de un libro secreto e imposible: que te convertiste, y es bueno saberlo, en un canto de sirena, en una luciérnaga mental que me seduce hacia el precipicio, como una fragancia pasajera en la calle superpoblada, un leve sabor a castigo, a mordida sonriente en las manos que te acarician, a reproche insomne de medianoche y a llanto agotado al amanecer. Finalmente, has conseguido tu sueño de ser algo más que tú misma, de volverte abismo y estrella solitaria a la vez. No hay nada en la música, nada en el clima invernal, en la melodía del acento o en la sazón de la comida que realmente te traiga a la memoria; me doy cuenta de ello con el primer bocado de comida sobre la lengua, con el primer apretón que le doy con los molares: tu presencia es un reto a lo real, y eso es lo más curioso de todo. Te escondes a mi mirada como una diapositiva perdida en un carrusel de fotos recientes, pero tus formas las grabó el calor del bombillo—¿tatuaje o cicatriz, qué diferencia hay?—en un telón de fondo que ahora ya es mío. Te veo en donde no puedo verte, te evoco en donde no hay nada que realmente se te asemeje. Subyaces a la ciudad y a sus fascinaciones, porque al final del día no estás más aquí que en el aire que respiro, en mis cubiertos usados o en el agua

que dejo correr por el desagüe. Si en algún momento pensé en ti como en algo más que una idea, una sensación proveniente de almanaques desechados, fue porque decidí perderme, porque creí a conciencia en el embrujo de mi propio abandono—, uno que se repite hoy en las calles de esta ciudad, tu ciudad, no porque hayas nacido en el Sur, ni porque fuera ésta tu patria soñada, préstamo de culturas más fuertes, sino porque esta ciudad fue tu bastión, tu retaguardia, tu cuartel de invierno en la batalla paciente que he emprendido en tu contra, en este lento e implacable proceder hacia tu desaparición. Te borro, ya casi no quedan letras de tu nombre; he construido con ellas otros rostros en otras mesas y los he mirado marcharse también. Tu recuerdo es una débil silueta incrustada en la ventana, una que con cada línea escrita pierde un poco más su propio borde, a medida que las moscas sorben y sorben su tinta y la vomitan en mi propia libretita, último regalo tuyo que acepté, y que ya alcanza en tu ciudad sus últimas páginas. En ellas encuentro la respuesta al acertijo de este viaje, hallo finalmente la pieza faltante de un enigma que inició hace un par de años tu mirada, rasante y sin verme siquiera, pero verde como el agua del mar al mediodía: vine al Sur a decirte adiós, a despedirme de ti en el último de tus lugares, uno en el que ya no te encuentras; he viajado cinco mil kilómetros para dejarte una última flor en el cementerio equivocado. Vine a verte desaparecer, a superponer mi presencia a la tuya en estos rincones, a sentenciar al olvido el viaje que hiciste a mis costillas, pidiendo tiempo y distancia, huyendo de mí y de nuestro dolor, de la estupidez que era pretender compartir lo que ninguno quería. Vine, querida, a darte la última estocada y a sentenciarte al olvido. Por eso redacto estas últimas líneas, violentas y apresuradas, saliendo de un café en el que nunca estuviste, en una ciudad que ya no te pertenece, en un país que te he arrebatado, en un mundo en el que ya no cabes y ya no estás más, en el que ya no tendré miedo a encontrarte en la mañana, cuando abra los ojos y gire el rostro al otro lado, al tuyo, al otro lado de mi cama.

MARIANNE DÍAZ HERNÁNDEZ

1 2 3 HOTEL

Ámsterdam, 2008.

Eliana miraba sin ver las imágenes que reproducía el televisor encendido. Le costaba un esfuerzo ligeramente superior al que era capaz de realizar el comprender en qué idioma narraba las noticias la rubia de la pantalla.

Estaba sentada sobre el grueso edredón que cubría la cama matrimonial, en el cual un monograma dorado sobre fondo vino tinto rezaba RH en letras cursivas. Ladeándose ligeramente hacia un lado y hacia el otro, introdujo sus manos bajo los muslos como si buscara darles calor. Lo cierto era que intentaba, mediante un esfuerzo de inmovilización, hallar un poco de tranquilidad en la tormenta que era su cabeza.

El idioma de la rubia resultó ser un portugués chapurreado, un excelente distractor de sus ideas si se esforzaba por entender lo que narraba. Lo hizo. Había una guerra incierta entre dos países del Medio Oriente. Había crisis alimentaria mundial. Había un golpe de estado en cierto país latinoamericano.

El debía haber llegado hacía ya dos horas. Su avión se habrá retrasado, se dijo, aunque no se creyó a sí misma al decírselo. Algo le decía que después de casi una década, él quizás se hubiera agotado de esa mecánica sin fin y sin sentido—encontrarse, una vez al año, en algún hotel, en alguna ciudad del mundo, previo acuerdo, para evadir la realidad de que hacía más de diez años que ya no estaban juntos, para olvidar que el futuro planeado por ambos no había podido ser—, y que quizás, el agotamiento se tradujera en dejarle saber, mediante su ausencia, que el juego había terminado.

Suspiró, cansada, y se frotó el rostro con ambas manos, intentando despejar su mente. En el fondo, la voz de la reportera continuaba dando noticias en un portugués que ya no alcanzaba a comprender.

Río de Janeiro, 1998.

Quizás todo había sido una mera casualidad. Era verdad que alguna vez habían hablado de conocer juntos el Cristo de Corcovado; era verdad que su pasión por viajar había sido siempre un punto a favor en el ranking de los intereses compartidos. El caso era que, después de casi dos años sin verse, se habían hallado uno al frente del otro en la barra de un bar de restaurante, en Río de Janeiro, un martes cualquiera, en medio de un calor insoportable que se colaba por las rendijas como vapor de agua. Ella no supo si el sudor, que adhería las delgadas ropas a su cuerpo, se debía a la temperatura tropical o a la impresión, al nerviosismo que le causaba verlo allí, en el lugar menos pensado y en el momento más inesperado, después de que pensara que nunca más volvería a encontrárselo.

Y habían cumplido esa promesa, en las calles de la ciudad donde ambos vivían, en los lugares que solían frecuentar, en las reuniones con los amigos que aún conservaban en común, para venir a toparse el uno con el otro en un país desconocido y a miles de kilómetros de sus respectivos hogares. Se miraron, se sonrieron con timidez, como reconociéndose el uno al otro el hecho de que habían huido durante dos años para evitar ese momento, y el momento en cuestión venía a chocar con ellos de manera ineludible. Y apenas una hora después, ambos reían a carcajadas de las incoherencias del destino, desnudos, aun más empapados de sudor, sobre la cama de hotel de la habitación que ella alquilaba.

Se miraron de nuevo. Ella, el rostro enrojecido y sudoroso, el cabello desordenado, dejó caer primero las esquinas de su sonrisa. Se le quedó mirando, con un fondo de nostalgia, de tristeza, quizás de decepción. Ambos sabían que no era posible una reedición de lo que habían vivido. Uno de los dos—ya no recuerdan quién—lanzó al aire la propuesta: encontrarse, una vez al año, en algún hotel, en alguna ciudad del mundo, previo acuerdo, para evadir la realidad de que ya no estaban juntos, para olvidar que el futuro planeado por ambos no había podido ser. El otro la aceptó. Con toda probabilidad, no pensaron que funcionaría. Era seguro que cada cual creía que el otro fallaría, que se arrepentiría a mitad de camino, que un mes antes llamaría para cancelar—me he casado, tengo un compromiso ineludible de trabajo, quizás el próximo año—. Quién sabía. Si algo les había enseñado la vida, es que era impredecible y caprichosa. Cualquier cosa podía pasar a la vuelta del siguiente sábado, se dijeron ambos para sus adentros. Por qué no dejar que la vida nos sorprenda.

Mykonos, 2001.

Eliana apartó suavemente los visillos de encaje de la cortina doble que vestía la ventana. Frente a ella, después de una breve franja de arena, el mar azul zafiro

se extendía hasta donde alcanzaba la vista. Sonrió a medias. Se estaba cansando de llegar siempre primero, se dijo a manera de broma. Aquello de viajar desde puntos opuestos del globo para encontrarse en otro punto perdido, parecía a veces la trama de alguna telenovela. Pero la realidad supera con creces a la ficción.

En aquella ocasión, ella acudía desde casa, desde Caracas. Dos meses atrás había estado por casarse. Había alcanzado a preguntarse si aquel año, después de apenas dos viajes, se rompería la tradición que no había alcanzado a convertirse en una. No llegó a averiguarlo, porque lo que se rompió primero fue el compromiso. Sonrió de nuevo, con leve amargura. El dinero de la luna de miel lo había invertido bien en aquel costoso viaje que estaba haciendo. El mar de un azul imposible y la belleza de la isla lo compensaban, sin duda. Sin embargo, el dinero no era su mayor preocupación a la fecha. Los estudios y el exceso de trabajo comenzaban a rendir frutos, los suficientes para pagar aquella habitación tres estrellas al otro lado del mundo, los suficientes para afectar su vida personal y romper un proyecto de matrimonio antes de que alcanzara a concretarse. La vida adulta era un frágil ecosistema, pensó, en el que cualquier mínimo desequilibrio puede desencadenar una catástrofe. La suya, en particular, era un ecosistema en constante desequilibrio, de esos en los que el vuelo de una mosca era capaz de causar una tormenta tropical de proporciones apocalípticas.

A sus espaldas, el ruido de una llave la sacó de su abstracción. Se dio vuelta, deslizando una media sonrisa, para ver cómo Salvador entraba—sobre un hombro, el bolso de viaje con apariencia agotada, casi humana; en su rostro, una sonrisa emergía abriéndose paso entre el cansancio evidente—. Ella se quedó allí, junto a la ventana, contemplándolo con su típica sonrisa a medias. Se regodeaba, se dijo a sí misma, en la expresión de su rostro. La expresión de quien llega a casa, extenuado, después de un largo recorrido.

Salvador dejó caer el equipaje y acercándose a ella, la rodeó con sus brazos, sujetando fuertemente su cintura. Sobre su hombro, mientras la abrazaba, alcanzó a ver a través de la ventana el mar azul tras la costa de Grecia. Sintió su cuerpo cálido, sus suaves brazos descansando en su cuello, la hermosa cabellera castaña justo junto a su rostro. Sintió su olor, el mismo de siempre, en su nuca y entre su pelo. Se preguntó una vez más qué habían hecho mal. Pero ya no había lugar para esa clase de consideraciones.

Cruzó su mente la pregunta de si el fallido compromiso matrimonial de Eliana contenía una buena o mala señal respecto a las cosas que ya no podían ser. Podía significar que ella se había dado cuenta de que su lugar no estaba junto a otro hombre que no fuera él. Pero también podía ser un signo inequívoco del hecho de que ella ya estaba lista para emprender una vida lejos de su lado, aunque no funcionara en aquella ocasión en específico. En todo caso, ambos escenarios afectaban únicamente al mundo ficticio e inexistente donde todo esto aún podía tener repercusiones.

Todas estas cosas no las pensaba en ese momento; las había pensado en el avión que lo llevara de Nueva York a Grecia. En aquel instante sólo cabía en

su mente el espacio que ocupaba el cuerpo cálido y liviano de Eliana entre sus brazos y contra su pecho, su respiración suave acariciándole el cuello.

Eliana se separó de Salvador y sonriéndole, le dijo:

—Debes estar cansado. ¿Cómo estuvo tu viaje?

París, 2002.

Salvador agitaba el azúcar en su café—el café más caro que me he tomado en la vida, pensó—, mientras observaba atentamente a la gente que pasaba por la calle. Era, dos en una, la primera vez que él llegaba antes que ella, y la primera vez que ella no le daba la dirección de un hotel para encontrarse, sino la de un café. Miró por tercera vez su reloj de pulsera. Ella tenía media hora de retraso. Nada anormal, considerando los vuelos trasatlánticos y las colas que también existían en Europa.

Estaba cansado por el viaje. Se preguntó por qué no le había pedido directamente los datos de la reservación. Le hubiera gustado darse un baño y esperarla en mejores condiciones. Miró de nuevo hacia la calle mientras tomaba un sorbo de café. No podía sino reconocer que el paisaje—con la Torre Eiffel recortándose contra el cielo, en la distancia—era magnífico. Pero él no le veía mayor interés a París. Era ella quien había determinado que ya era hora de hacer ese viaje tantas veces postergado mientras estuvieron juntos. Por un instante tuvo que darle la razón. Que no lo supiera. Pero estaba tan cansado, que desechó el pensamiento como quien arroja a la papelera un vaso plástico después de usarlo.

No notó que Eliana venía caminando por la calzada, hacia él, hasta que se hubo sentado ante la mesa. Vestía un suéter verde, holgado, y una boina negra, y Salvador pensó que parecía una postal turística, de esas que venden en las agencias de viaje y en los *lobbies* de algunos hoteles. Se dejó caer frente a él, sin decir palabra, sonriendo, con una leve exhalación que Salvador no pudo determinar si había sido emitida por ella, o si era sólo el sonido del aire al ser cortado por su cuerpo, ligerísimo.

Comenzó a contarle de su viaje, del motivo del retraso, del desastre que era el aeropuerto, con la voz con que una niña narraría una visita al zoológico. Pero Salvador estaba cansado, y la interrumpió para decirle,—Quiero llegar a alguna parte, por favor. Ella rió. Le preguntó si acaso estaban en una especie de limbo o algo similar, mientras se levantaba y lo hacía cruzar la calle con ella, y seguirla durante escasos veinte metros, hasta que se hallaron frente a la entrada de un hotel tres estrellas en cuya puerta resaltaba una flor de lis en metal bruñido. Ella empujó la hoja de madera y entró, seguida por Salvador con las maletas. Se detuvieron frente al mostrador. El recepcionista, con amabilidad forzada, los saludó, y Eliana en francés perfecto le dijo:

—Nous avons une réservation pour Monsieur et Madame Ferreira—y mirando de reojo a Salvador, en espera de su reacción, le sonrió con picardía, como un niño que aguarda el resultado de la broma que ha preparado. Salvador, aunque entendió a la perfección, trató de no darse por enterado, tan sólo por no darle gusto, pero la risa reprimida lo delató. Mientras subían el equipaje por las escaleras, ambos estallaron en carcajadas cuyo inconfundible acento latinoamericano se escuchó en los cuatro pisos del pequeño hotel.

Kiev, 2003.

Eliana repasaba, con su dedo índice, el diseño del mantel. Los pétalos lanceolados de la flor de lis se repetían con insistencia, en distintos tonos de verde, en la gastada tela de lino. Ella sorbía distraídamente un té ya no tan frío que tenía un vago sabor a durazno.

Él no llegaría esa noche. No habían encontrado cupo en ninguna combinación de vuelos que le permitiera llegar a Kiev ese día, así que le había tocado, una vez más, a ella, llegar antes, encontrar el hotel y registrarse. Tendría que pasar sola esa noche. Según sus cálculos él debía llegar a la ciudad en las primeras horas del día siguiente, quizás antes de que amaneciera.

Tomó un último sorbo de té, y dejando el vaso aún medio lleno se levantó y subió hacia la habitación. Era esa hora imprecisa en que la luz comienza a desvanecerse por las rendijas de las puertas, y la noche en Kiev le transmitía un extraño estado de ánimo. Se sentía levemente desorientada, y le parecía que no tenía que ver con el hecho de estar en una ciudad que le era por completo desconocida. Era una sensación distinta; a aquélla ya había acabado por acostumbrarse. Ésta le deslizaba, como un susurro, la pregunta inoportuna de qué hacía en aquella ciudad lejana y ajena, esperando a un hombre que sólo estaría junto a ella un par de días y luego se marcharía de nuevo.

Agitó la cabeza como para sacudirse de encima esa interrogante, mientras hacía girar la llave en su cerradura. Empujó con un golpe de sus caderas la hoja de la puerta, y la cerró tras de sí. La habitación la esperaba, intacta, carente de vida. Se desvistió pieza por pieza, doblando cada prenda minuciosamente y poniéndola de nuevo en la maleta, y luego se metió a la ducha, mientras sus pensamientos se estrellaban entre sí, produciendo en su cabeza una extraña sensación de vacío.

Permaneció largo rato bajo el agua, intentando lavar de su piel todo lo que fuera ajeno a la paz que pretendía obtener de esos días de evasión, y cubrió su cuerpo de espuma una, dos, tres veces, hasta quitar cada rastro de impureza y quedar así, blanquísima y con olor a jazmín, y sólo entonces salió de la ducha, se secó con cuidado y luego de ponerse un salto de cama de satén, ajustó el

aire acondicionado, apagó las luces y encendió el televisor, y se metió a dormir bajo el grueso edredón.

Sintonizó una película cualquiera en inglés, una comedia romántica hollywoodense que le pareció haber visto tres o cuatro veces ya, y con la sensación de frío en su piel—resultado de la ducha y del frío artificial de la habitación—se quedó dormida a los pocos minutos.

Eran alrededor de las tres y media del día siguiente cuando Salvador llegó al hotel. Abrió la puerta de la habitación en silencio, haciendo el menor ruido posible, y se encontró el cuarto iluminado débilmente por el resplandor intermitente del televisor encendido, con el volumen bajo. Se desvistió con cautela y en silencio, para no perturbar el sueño de Eliana, y deslizándose al baño se dio una ducha rápida y callada para quitarse de encima ese olor indescriptible que dejan los vuelos de avión. Cuando estuvo listo, apagó la luz del baño y abrió la puerta, quedándose un instante de pie, allí, contemplando. Eliana, en la cama, de espaldas a él, dormía, la respiración ondulando levemente su espalda cubierta a medias por el satén de su ropa. Tratando aún de no hacer ruido, se acostó junto a ella, sin dejar de mirarla, y posó con suavidad su mano derecha sobre el hombro desnudo, cuyo olor a jazmín flotaba en la habitación.

Ella, aunque dormida, murmuró una sonrisa en la oscuridad de la noche, y acercándose, se apretó al cuerpo cálido de Salvador y se dejó abrazar, sumiéndose en un sueño aun más profundo.

París, 2002.

De pie en el segundo nivel más alto de la torre, miraban la ciudad. No había postal, por magnífica que fuera, capaz de describir aquello, pensaba Eliana, mientras se aferraba a la mano de Salvador. La brisa hacía temblar levemente la estructura metálica y cada vez que ella sentía aquel leve estremecimiento, oprimía con fuerza; había algo entre temor y euforia dando vueltas en el centro de su pecho.

Él, por su parte, sonreía con esa sonrisa suya casi imposible de ver, cada vez que ella le apretaba la mano. Pensó con cierta tristeza en los años transcurridos, y en la primera vez que habían planeado juntos hacer ese viaje. En ese preciso instante que ahora vivían, él debía haber sacado de su chaqueta un anillo—un anillo hermoso, tan hermoso como ella, aunque de seguro no tan costoso como el que ese día habría podido costear—y debía haberle pedido que se casara con él, allí, con la ciudad de fondo, para luego llevarla a pasear por el Sena mientras caía la tarde.

Se detuvo a mirarla por un instante. Ella contemplaba la ciudad, embelesada, como si ésta la hubiera hechizado y la mantuviera bajo su influjo. Él seguía mirándola a ella, que sonreía y le apretaba la mano a un tiempo. Ahí, se dijo,

en el borde de sus labios que sonreían, estaba la felicidad. Pero él ya no podía atraparla, tan lejos estaba.

Quiso tener un anillo que darle en ese momento. ¿Qué habría contestado ella?, se preguntó. Y esa era otra de tantas preguntas para las que nunca tendría una respuesta.

Se acercaba la medianoche y ella aún no dormía. Acostada sobre el edredón —con las iniciales RH bordadas en dorado sobre fondo vino tinto— lloraba sin taparse el rostro ni secarse las lágrimas, en silencio. Algo indefinido, algo que no podía describir dolía demasiado, adentro, más de lo que se sentía capaz de soportar.

Él no había llegado, y ella, sin remedio, no podía obtener otra conclusión sino que aquel juego de diez años había terminado, que los escapes, los momentos, los días robados al tiempo, los escapes ficticios de la realidad que se habían inventado año tras año, se habían acabado, que él lo había decidido así. Era sólo un juego, se dijo. No era más que un juego.

A seis horas de distancia, un avión se estrellaba al aterrizar en Lisboa. A bordo de éste, un hombre, cuyo vuelo original se había atrasado, había logrado subir luego de discutir con quien fue necesario para lograr que le asignaran un puesto en ese avión. Porque una mujer lo esperaba, y él se había jurado, diez años atrás, que nunca más volvería a decepcionarla.



Helena Arellano, *Tesitura Musical*, 2012



Helena Arellano, *Tesitura Musical*, 2012

ENTREVISTAS

BREVE ENTREVISTA A RODRIGO REY ROSA

Vittoria Martinetto
Università di Torino

Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958) lleva treinta años de carrera literaria, distinguiéndose por una labor al margen de todo manifiesto generacional, sobria y constante. Una *voce fuori dal coro*, que ha encontrado a muchos admiradores también entre sus colegas. Su última novela, *Los Sordos* (Alfaguara, Madrid, 2012), se asimila de forma coherente a las temáticas y a la poética mantenidas a lo largo de su producción, salvo que por primera vez el escritor no privilegia la forma breve y nos ofrece una novela de 230 páginas. Se trata de la historia de un muchacho de campo que busca fortuna en la ciudad improvisándose guardaespaldas y que se encuentra investigando la desaparición de su jefa, aparentemente secuestrada. El protagonista ha aceptado el encargo para mejorar su condición, pero no llega nunca a sentirse parte de ésta que, en Guatemala, se ha vuelto una verdadera clase, gente que se mueve entre el crimen y el dinero. A lo largo de su iniciación a un mundo tan ajeno, el joven mantendrá una integridad que le acarreará buenas y malas aventuras.

Como se ha destacado (<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/12>), *Los sordos* tiene algo de geografía narrativa de Guatemala: parte del oriente campesino mestizo y pasa por la capital, contando una historia común a éste como a otros países latinoamericanos: la emigración del campo a la ciudad alimentada por la ilusión de que allí es donde está el dinero, mientras casi siempre los campesinos abandonan una vida más o menos vivible por un infierno de pobreza. De la capital la escena se traslada, en la segunda parte de la novela, a la zona indígena del occidente, donde conviven mayas de 22 etnias distintas. Aquí, donde el protagonista localiza a su jefa—involucrada en la fundación de un ambiguo hospital “de la vanguardia”—, se asistirá a un choque entre culturas: la medicina científica versus la tradicional, y el derecho “occidental” versus el

derecho maya todavía vigente en el seno de estas comunidades, a pesar de que la vieja autoridad maya ha sido suplantada por las tropas paramilitares durante las largas décadas de la violenta guerra interna que vivió Guatemala (1960-96). Es indudable que, a lo largo de su obra hasta la actualidad, Rey Rosa ha ido juntando las variegadas piezas de un mosaico que describe Guatemala en sus múltiples facetas. El estilo con el que Rodrigo Rey Rosa nos cuenta *Los sordos*, es, una vez más, un estilo sin adornos—preciso y elegante, metódico y sabio—que le permite utilizar un látigo invisible, según la descripción de Roberto Bolaño, quien siempre señalaba a su colega como uno de los grandes narradores de su generación.

Hemos tenido la oportunidad de hacerle algunas preguntas al autor a partir de esta última novela y sobre su oficio en general:

Eres hijo de una familia de origen italiana, has vivido mucho en el extranjero durante los años de tu formación, y sin embargo, con la excepción de *La orilla africana*, *El tren a Travancore* y algunos cuentos ambientados en Nueva York, Guatemala parece ser el eje de tu imaginario y por lo tanto de tus ficciones. La crítica al sistema social guatemalteco, sobre todo por lo que concierne las relaciones entre la minoría acaudalada—que es al mismo tiempo la clase dirigente del país—y las etnias indígenas, con su corolario de violencia y abusos, aparece entre tus temas recurrentes desde *Lo que soñó Sebastián*, hasta *El Material humano* y tu última novela *Los sordos*. (Incluso en la penúltima *Severina*, un *divertissement* de carácter romántico, hay breves y puntuales alusiones a ese trasfondo.) ¿Te definirías como un escritor “político” y de “denuncia”?

No, no. (Aunque sí creo que todos somos—o terminamos siendo—seres políticos.) En el caso de países como Guatemala es posible que cualquier cuadro de la realidad parezca, visto desde fuera, un acto de denuncia. La realidad es escandalosa, aquí.

Eres considerado un “maestro consumado” de la forma breve, como se lee—entre otros elogios—en las páginas que Bolaño te dedica (*Entre paréntesis*, Anagrama 2004). Con *Los sordos* pareces haberte enfrentado con una medida inusual, que supera las 200 páginas: ¿necesidad impuesta por la historia narrada o un deseo de renovar tu oficio?

Más bien un deseo de experimentar con el tamaño, que en narrativa se convierte en tiempo, ¿no? Claro que lo primero que hacía falta era el pretexto de una historia que necesitara o pareciera necesitar cierta extensión para ser expuesta.

¿Cuáles son los autores que representan tu mundo literario de referencia,

los númenes en los que confías cuando emprendes la escritura de un nuevo libro?

Algunos son permanentes, otros van cambiando. Al tratarse de una historia extensa, claro, no sería muy buena idea invocar a Borges, aunque siempre termino haciéndolo, me temo, pero por razones más lingüísticas que narrativas en el caso de *Los sordos*. Mientras la estaba redactando, pensé bastante en Norman Lewis, el novelista y escritor de viajes británico; en Graham Greene; en Bowles. Y claro, en Rulfo, por el ambiente rural. Los escritores centroamericanos tenemos que pensar en Rulfo sobre todo al hablar del campo, del paisaje del campo mesoamericano. Como dijo alguna vez Octavio Paz, Rulfo es “el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen—no una descripción—de nuestro paisaje....”

En *Los sordos*, aparece otra vez, como en *Cárcel de árboles*, una curiosidad con respecto a los experimentos con el “material humano,” que a su vez despierta en el lector reminiscencias del Bioy Casares de *Dormir al sol* y del Dino Buzzati de *Un caso clínico*... ¿Cómo nace esta “obsesión”?

No tengo idea de cómo nace ninguna obsesión; de pronto eres víctima de una, más bien. Yo quise estudiar medicina, comencé, abandoné. Y en parte—o al menos así me lo decía, tal vez para justificarme, para justificar el abandono fue—la práctica de sacrificar y disecar animales, en las clases de biología, por ejemplo, lo que despertó mi rechazo a la medicina. ¿Tal vez así se manifestaba ya, o estaba gestándose esa “obsesión”?

En el libro en forma de diario de apuntes que es *El material humano* y en las cartas de *El tren a Travancore* has experimentado con la autoficción; en un delicioso librito bilingüe castellano/árabe—*Bowles y yo*—has contado explícitamente tu encuentro con el escritor americano. ¿Qué peso tienen tus vivencias autobiográficas a la hora de escribir ficciones?

No creo que tengan más peso que el necesario para anclar un relato en la realidad. Según el relato, a veces hace falta más o menos peso para esto.

En tus novelas, y *Los sordos* no es excepción, hay siempre alguna sombra que atraviesa el espacio de la normalidad promoviendo un aura de misterio que casi nunca se resuelve del todo. Por otra parte, tus finales se podrían por lo general definir como abiertos. ¿Qué relación tienes con tu hipotético lector?

Supongo que es la relación “moderna” (cómo dice *The Waste Land*: “You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!”) y también posmoderna—la

borgesana—entre escritores y lectores. Pero, en un plano más personal, suelo pensar en un lector en particular a la hora de ponerme a escribir, y generalmente es alguien más listo que yo, más inteligente y más generoso.

Hablemos de tu relación con el séptimo arte, como espectador y creador. De hecho, como ya pasó con *Lo que soñó Sebastián*, también la intriga enigmática y llena de *suspense* de *Los sordos* podría sugerir una adaptación cinematográfica. ¿Repetirías la experiencia?

No, no, no. Con *Lo que soñó Sebastián* lo que pasó es que el entorno donde debía ser filmada estaba desapareciendo rápidamente; de ahí la urgencia de filmarlo de cualquier manera. En *Los sordos*, el paisaje ya está tan degradado que no hay tal prisa, ¿no?

En 2004 has recibido el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias: ¿qué relación mantienes con la literatura guatemalteca? ¿Hay unos autores con los que sientes afinidad? ¿Te sientes un autor guatemalteco, latinoamericano, o un escritor *tout court*? En definitiva: ¿ha sido alguna vez una obsesión para tu oficio (como lo fue para muchos escritores latinoamericanos) la famosa cuestión de la identidad?

Decir *tout court* podría sonar jactancioso; latinoamericano o guatemalteco, redundante. Me siento sobre todo un poco incómodo, en general—como escritor y como guatemalteco. La “cuestión de identidad” sería la última obsesión imaginable, para mí. Creo que un escritor está mejor sin tener ninguna identidad en particular. Así, puede aspirar, o *jugar*, a tener todas, o ninguna identidad (que es lo que suele hacerse al escribir ficción). En fin, soy escritor y también guatemalteco, pero ¿en ese orden? ¡No lo sé! Supongo que primero fui, simplemente; luego, fui guatemalteco y por último (pero sólo a veces) soy escritor.

PALABRA DE FUENTES

Agustín Prado Alvarado y Alonso Rabi Do Carmo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Esta entrevista a Carlos Fuentes tuvo lugar en el campus de la Universidad de Brown el 9 de abril del 2008 en el marco del IV Congreso Transatlántico “Independencias.”

UNA NOVELA SOBRE LA INDEPENDENCIA

¿Cómo concibió su novela *La campaña* (1991), que tiene como tema la Independencia de la América hispana?

—En realidad esta novela es parte de una trilogía que imaginé en tres momentos de la vida latinoamericana: el primer momento es, en efecto, la Independencia; luego hay otra sobre los exiliados latinoamericanos en París durante el Segundo Imperio de Napoleón III y, finalmente, una novela sobre las vísperas de la Revolución en México. En realidad solo he escrito una, *La campaña*, y espero tener tiempo para escribir las otras dos.

¿Cómo fue la recepción de *La campaña*?

—A pesar de que es una novela que a mí me gusta mucho, no fue bien recibida mayormente por el público. No tuvo mucho éxito editorial, me parece que incluso en otras regiones.

A pesar de que el protagonista recorre varios países de América...

—Sí claro, empieza en Argentina, pasa a Chile siguiendo al ejército libertador y están también el Perú, Colombia, México. Quizá por eso pueda explicar el

poco éxito del libro, pues hay demasiados países y pocos lectores [risas]. Pero definitivamente no es mi novela de más éxito y a mí me pareció raro porque es un libro que aprecio mucho.

En su libro *Mito y archivo*, González Echevarría señala que novelas como *La campaña* estarían creando una nueva variante de ficción literaria al recrear el tema de la Independencia.

—Sí, pero en general se ha escrito muy poco sobre ello. Bueno, hay un Uslar Pietri, un García Márquez. El novelista tiene el derecho—no sé si la obligación—de usar el pasado para darle nueva relevancia y actualidad. Los novelistas del siglo XIX escribieron sobre su siglo XIX como lo vivieron; sin embargo, algunas novelas mexicanas recientes como las de Hernán Lara Zavala e Ignacio Solares, que abordan el siglo XIX mexicano, se sitúan en el siglo XX o en la actualidad del siglo XXI para hablar del pasado. Se trata de una visión con perspectiva del pasado.

¿Ahora que se acerca el bicentenario de la Independencia, cree que se ha conseguido “independencias” en algunos casos en Latinoamérica? ¿Tenemos, acaso, una independencia literaria?

—No hay literaturas independientes, eso no existe. Todas dependen de las demás. Si uno habla de autores, lo más independiente que hay no es una literatura nacional, es alguien que puede llamarse García Márquez, Vargas Llosa, Milan Kundera, Nadine Gordimer, Juan Goytisolo, etcétera. Y estos escritores escriben en una determinada lengua y forman parte de una literatura, pero al mismo tiempo la trascienden, la rebasan, no se quedan encerrados en una jaula nacionalista como en el pasado. Eso resulta muy limitante para nuestras literaturas.

LA HISTORIA Y LA NOVELA DEL SIGLO XIX

La Historia es una obsesión en su obra. ¿Cómo nace su vinculación con la Historia y con la lectura de libros?

—Miren, yo viví de niño en Estados Unidos y muy relacionado con el México postrevolucionario de Lázaro Cárdenas. Esa fue mi educación. Es el contexto en donde me educué. Todo escritor tiene una educación política: Balzac pertenece al mundo de la restauración francesa, Stendhal al periodo posnapoleónico, Dickens a la era victoriana. Ellos son parte de esas épocas, pero la imaginación y el lenguaje las trascienden de otra manera; sino esas novelas no serían inteligibles el día de hoy.

Vargas Llosa ha confesado que alguna vez lo tentó la idea de abandonar la literatura para dedicarse a la Historia. ¿Le ha ocurrido lo mismo?

—No, a mí nunca. Si hay muy buenos historiadores, ¿para qué voy a competir con ellos?

¿Qué novelas históricas lo impactaron en su juventud?

—Dumas era lo que más me interesaba cuando era jovencito, sobre todo *El conde de Montecristo*, y, claro, también Tolstoi. Pero yo siempre he sido más bien muy admirador de Balzac, porque retrata a la sociedad, y esa sociedad tiene un gran coraje histórico, pero va más allá de eso y nos cuenta historias de pasiones humanas que finalmente son las que mueven a la sociedad. De Dostoievski lo mismo podría decir. En el famoso debate de George Steiner...

...el libro *Tolstoi o Dostoievski*...

...Exacto, en ese debate yo me quedo con Dostoievski toda la vida. Sacrifico a Tolstoi por Dostoievski, que es quien nos está contando la historia interna de sus personajes, no sólo la de la Rusia del siglo XIX, sino también la historia de Raskólnikov o Mishkin.

¿Y consideraría *Guerra y paz* como la gran novela histórica del XIX?

—Sí, pero si la novela histórica se queda en novela histórica no me interesa tanto. Tiene que ser una obra basada en la historia, pero capaz de trascenderla.

EL MUNDO INDÍGENA Y LOS NUEVOS PROYECTOS

El México prehispánico está presente en su obra a través de mitos y dioses, como en su cuento “Chac-Mool” o la novela *Cambio de piel*. ¿Qué otros aspectos de este mundo le han interesado?

—Bueno el pasado indígena como tal, como sustrato de una sociedad de diversas capas, una sociedad vertical y de capas horizontales superpuestas, como es México. Yo vivo en una ciudad (México D.F.) cuyo centro era el centro ceremonial y político del mundo azteca, que fue arrasado por Hernando Cortés y sobre las ruinas de la ciudad se construyó una ciudad española. Pero las ruinas de la ciudad azteca no se resignan a desaparecer, están ahí: incluso las piedras de la catedral pertenecen a los viejos templos aztecas. El mundo mexicano prehispánico está vigente, uno rasca un poquito y ahí está siempre. Además hay un mundo colonial, un mundo barroco, un mundo decimonónico y un mundo moderno. En México coexisten todos estos momentos históricos

de nuestra vida.

Usted ordenó su obra literaria bajo núcleos temáticos que ha denominado como el ciclo de “La edad del tiempo.” ¿Continúa ese orden?

—Sí, claro, continúo con ese orden y voy llenando huecos por ahí y por allá. Ahora, no es precisamente un orden, es en verdad un desorden literario, pero digamos que es mi orden.

Dentro de este proyecto hay una novela que tiene como protagonista a Emiliano Zapata. ¿Continúa escribiéndola?

—Está planeada hasta el último. Saben ustedes que la idea de la novela es contar las horas del día final de Zapata junto con las horas que se vivían en México en ese momento. Pero ahora debo meterme en una hemeroteca para saber qué pasaba en ese momento, además de la muerte de Zapata.

EL BOOM Y LOS NUEVOS NARRADORES

Una pregunta ineludible: ¿qué fue el Boom para usted?

—Lo que puedo decirles es que quienes escribimos las novelas del *Boom* no nos dimos cuenta de que estábamos en el *Boom*. Esto es un mote que se puso después. Yo no pensaba cuando estaba escribiendo *La región más transparente* “ah, miren, estoy escribiendo una novela del *Boom*”; no, de ningún modo pensaba eso. [Risas.]

¿Quiénes entre los escritores mexicanos más jóvenes le interesan?

—He leído a muchos escritores mexicanos jóvenes y me siento muy cerca de ellos: Jorge Volpi, Cristina Rivera Garzo, Ignacio Padilla, Xavier Velasco, Eloy Ross. En fin. Es un grupo muy interesante.

Roberto Bolaño, a pesar de no ser mexicano, ha censado la capital mexicana en *Los detectives salvajes*. ¿Qué opina de su obra?

—No he leído a Roberto Bolaño.

¿Y de otras regiones de Latinoamérica?

—Colombia tiene una abundancia de buenos escritores como Santiago Gamboa y Juan Gabriel Vásquez. En el Perú, ustedes tienen a Santiago Roncagliolo, que es un espléndido escritor joven. Chile tiene escritores como Arturo Fontaine, Carlos Franz y Sergio Missana, y Argentina ni se diga. Hoy existe una extraordinaria extensión de la escritura latinoamericana que no existía

cuando yo era joven. En el “preboom” éramos seis escritores; en el *Boom* doce. Si hoy contamos, de Argentina o Chile hasta México, podemos encontrar hasta cincuenta nombres.

¿Rulfo es una especie de gran padre para los escritores mexicanos?

—No es padre, él se negaría a eso. Rulfo es una especie de cacique literario, porque nos hizo el favor de llevar a su culminación la novela del campo mexicano de la Revolución. Más allá de *Pedro Páramo* no se puede ir. Esa es la gran lección de Rulfo y el gran favor que le debemos. Yo escribí *La región más transparente* porque leí *Pedro Páramo* y dije esta temática ya la culminó Rulfo, que ya nadie la toque, porque es como un árbol desnudo del cual cuelga una especie de manzana de oro que es *Pedro Páramo*.

A cincuenta años de la publicación de *La región más transparente*, usted puede percibirla como un libro medular entre los nuevos escritores y lectores.

—Cómo no. Es una novela muy popular. Lleva edición tras edición tras edición.

VOLVER A LA INDEPENDENCIA

¿Cree que el bicentenario de la Independencia traerá polémicas, como ocurrió con el quinto centenario del descubrimiento de América?

—Sí, porque va a ser usado por personajes como Chávez para lanzar sus diatribas contra España con frases del tipo, “¡Somos independientes, España! ¡Mueran los gachupines!” De lo que se trata es de unir nuestras las fuerzas de nuestra cultura, que es la hispanoamericana, y recordar que España hizo una revolución en 1808, con las cortes de Cádiz, que incluso procedió a nuestros movimientos libertarios. No se trata de dividir sino de unir a la comunidad hispánica, incluyendo a la de Estados Unidos, pero temo que van a haber muchas fuerzas divisivas—concertadas por Hugo Chávez, claro.

¿Cómo ve los próximos veinte años para América Latina?

—Difíciles, siempre la historia es difícil, nunca es fácil. Las demandas sociales siempre van a aumentar, habrá que ver qué tan buenas son las respuestas a esas demandas.

¿Y la migración a los Estados Unidos?

—La globalización se ha presentado en términos de beneficios de cosas, pero no de personas. Qué bueno que haya más comercio, más inversiones, pero

el factor humano parece que queda fuera de esto. El problema del migrante mexicano y de los habitantes de la América Central para entrar a los Estados Unidos, o de los africanos para entrar a Europa, es que la globalización es todavía un hecho muy quebradizo, muy incompleto. Mientras no se resuelva el problema del migrante no podemos hablar de una verdadera migración. ¿Cuál es la solución? Yo no creo que sea admitir a todo el mundo que llegue ni mucho menos; el problema no es sólo del país que recibe, es un problema del país de donde salen los migrantes. México va a tener este problema de manera más grave, porque los Estados Unidos va a cerrar mucho o del todo sus fronteras.

RESEÑAS

Gustavo Guerrero. *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela. Literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad*. Barcelona: Anagrama, 2008.

La institución clásica del mecenazgo artístico ya ha sido profusamente estudiada, pero tal abundancia contrasta con el relativo silencio con respecto a la producción cultural desde el romanticismo hasta nuestros días. En más de una ocasión se ha comentado que el control del estado (socialista o capitalista) sobre los aparatos culturales desde muchos puntos de vista ha sustituido perfectamente la acción del viejo mecenas, o que el vínculo del escritor con los medios de comunicación de masas despersonaliza al protector, convirtiéndolo, en el contexto de sociedades ahora burguesas, en una serie de mecanismos de producción remunerada. Este libro de Gustavo Guerrero muy probablemente conseguirá replantear la discusión de manera más directa, puesto que revela que la modernización no ha eliminado del todo prácticas literarias que juzgábamos extintas y puesto que cumple cabalmente con la misión—elegantemente no declarada—de sentar las bases para una teoría del encargo, si no en la literatura moderna al menos en la hispánica, de por sí un vasto territorio.

La amplitud del corpus que explora queda en evidencia por el carácter trasatlántico de la investigación. En los años cincuenta, dos dictaduras de derecha, la española y la venezolana—caracterizadas por haber interrumpido los respectivos procesos democráticos de sus países y por su carácter ultranacionalista—quedan plenamente comunicadas gracias a la intervención de un “embajador cultural” que había empezado a consagrarse pocos años antes: el joven Camilo José Cela. Las ambiciones de éste, sumadas a sus habilidades sociales y las necesidades de los regímenes con los que se relaciona, ponen a su disposición un encargo: la redacción de una serie de obras que dieran a conocer ante el mundo y, en particular, ante la Hispanidad—que el franquismo intentaba construir para compensar su aislamiento en la Europa occidental—, la Venezuela imaginada y postulada por los círculos que respaldaron intelectualmente al General Marcos Pérez Jiménez. Ya el gobierno venezolano imponía una imagen nacional metonímica—el “llanerismo” compulsivo en lugar de la gran variedad cultural del país, también caribeño, andino y amazónico—y un discurso estentóreamente “bolivariano” como signos de identidad que inundaban los espacios públicos. Hacía falta, no obstante, imponer un lenguaje propio en las letras. Se hizo obvio que éste

debía competir simbólicamente con la Venezuela de ficción forjada por Rómulo Gallegos—presidente democrático derrocado y exiliado, tenaz denunciador de esta nueva dictadura, como lo había sido antes de la de Juan Vicente Gómez, alegorizada en *Doña Bárbara* (1929) y otras obras. La recompensa por la gran serie de “novelas de la tierra” que Cela prestamente se dispuso a elaborar era en efectivo (aunque también incluía regalías y dones que Guerrero describe con minucia). Cuando aparece *La catira* (1955), el novelista se convierte en una especie de leyenda en los círculos literarios españoles adeptos o resignados a Franco, que a duras penas podían asimilar su prosperidad indiana—en cierta forma anunciadora de los excesos de lo que, un par de décadas después, empezaría a conocerse como la “Venezuela saudita,” potenciadora de caprichos y lujos propios y extranjeros mediante un Estado petrolero benefactor y manirroto. La jugada del perezjimenismo, con el que Cela sin remordimientos coopera, está plenamente calculada—uno de sus cerebros, como Guerrero lo demuestra, es Laureano Vallenilla-Lanz (hijo), promotor del “Nuevo Ideal Nacional,” para el que la dicotomía democracia/dictadura era menos importante que la neosarmientina de “cultura contra barbarie,”—combate en el cual todos los recursos políticos se legitimaban, incluso si pudieran confundirse con conductas aparentemente tiránicas. El encargo venezolano consolida el reconocimiento español de Cela—*La catira*, recuérdese, pronto se recibe en la Península como gran “novela americana” y precede a la incorporación de su autor en la Real Academia de la Lengua—, pero también levanta polémicas y protestas de la oposición venezolana que hasta cierto punto interrumpen el proyecto.

No es de extrañar que *Historia de un encargo* haya recibido el Premio Anagrama de Ensayo y que pronto se convierta en una referencia indispensable para todos los interesados en conocer el funcionamiento del campo cultural hispánico. El caso de Cela y *La catira* es uno de los más dolorosos que deparan las letras del siglo XX: por una parte, nadie puede negar el talento genuino del novelista, en varios sentidos un maestro de la prosa; por otra parte, ese talento, un bien público de la lengua y la literatura que en ella se escribía, lo malversaron hasta extremos grotescos la precaria ética del individuo y su debilidad por el poder, su ansiosa búsqueda de fama o, mejor dicho, de “estrellato”—Guerrero documenta aptamente la intervención de la prensa. “Corrupción” acaso sea el término adecuado para referirse a la fácil notoriedad a la que se rindió Cela, y a la que se ha rendido más de un escritor en nuestros días.

Sin prisa, con atención al detalle y cierta curiosidad a veces irónica, a veces desgarrada (aunque nunca estridente), Guerrero describe cómo se produjo tal tragedia, que hasta el día de hoy, quizá por falta de medios de los críticos literarios, no había pasado de ser un rumor, un hecho bien conocido—al menos en Venezuela—que no se tomaba demasiado en serio por la sencilla razón de que nadie había conseguido atar los cabos sueltos. Ahora un investigador eficaz lo ha logrado y la búsqueda de datos no ha matado la libertad estilística del ensayista, quien al poder de convicción suma exquisitas estrategias expresivas:

en ningún momento podría tachárselo de sensacionalista ni de panfletario. En lugar de los golpes de pecho o la indignación (que estaría, por lo demás, justificada), ninguna acusación se levanta; la descripción y la relación ocupan todo el espacio del decir y le dejan al lector la tarea de formular el verdadero juicio. El efecto es casi el que produce una narración policial, donde nos toca a nosotros confundirnos con el detective mientras paso a paso descubrimos las circunstancias que precipitan y explican un crimen.

Lo que queda en evidencia es la intrincada red en la que muchos aparentes actos de creación artística quedan atrapados: las deudas, los malentendidos y, no menos, las omisiones que pueden hacer del escritor un cómplice cuando sus escrúpulos son menos consistentes que su capacidad de escritura.

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs

José María Arguedas. *Qepa Wiñaq...Siempre. Literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales Salvador. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009. 189 pp.

No cabe la menor duda de que la obra y la vida de José María Arguedas todavía siguen despertando mucho interés; hecho que está demostrado ampliamente por los artículos y libros que se acaban de publicar, entre los cuales están *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (2004) de Carlos Huamán, *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (2006) de Sergio R. Franco (ed.), *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado* (2007) de José Alberto Portugal, y *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* (2011) de Rómulo Monte Alto. En esta edición crítica, Dora Sales Salvador, cuyo anterior estudio sobre Arguedas y Vikram Chandra (escritor diaspórico de la India) dio un nuevo ímpetu a los estudios comparativos, recopila una muestra de la narrativa breve de Arguedas junto con sus ensayos emblemáticos. En el prólogo, Sybila de Arguedas explica la necesidad de publicar este estudio para enfocar la atención del lector a la visión y la contribución trascendental del escritor peruano. Para Sales esta edición es una manera de rendir homenaje al escritor peruano cuya obra reelabora en forma magistral el proceso de transculturación. En sus escritos literarios y estudios antropológicos, Arguedas reivindicó al indígena como parte constitutiva de la nación peruana. Su labor intelectual es aún hoy un modelo para aquellos que siguen debatiendo la cuestión.

El libro de Sales está dividido en dos partes principales. En la primera la editora examina concisamente el conflicto interior que trastornó al autor, desgarrado entre el mundo occidental y el indígena, y su reflejo en las decisiones estilísticas y artísticas tomadas por él. Ella también examina el papel desempeñado por la transculturación en su obra. La introducción sirve como un instrumento valioso, especialmente para los lectores que no conocen el mundo arguediano, para aproximarse a los temas y los conflictos que influyeron la producción literaria del autor. Esta parte introductoria es de suma importancia ya que la editora inserta un resumen de las novelas de Arguedas junto con los compendios de los relatos recobrados aquí. Las sinopsis despiertan el interés del lector y le exhortan a sumergirse en la cosmovisión andina forjada y traducida con tanta pasión por el autor. Sales también pone en tela de juicio el análisis hecho por

Mario Vargas Llosa sobre la narrativa arguediana así como el criterio establecido por éste al clasificar de “primitivas” las novelas de su compatriota. De este modo Sales logra responder a los duros comentarios hechos por Vargas Llosa sobre el *corpus* literario de Arguedas.

La editora incluye una bibliografía seleccionada de las obras primarias de Arguedas, así como una crítica que pone al alcance del lector los principales trabajos realizados hasta el momento en este campo.

La segunda parte del libro incluye los cuentos y los ensayos más emblemáticos del autor. La editora reúne aquí los relatos menos conocidos de Arguedas, tales como “Huayanay,” “Yawar huillay,” “El sueño del Pongo” y “Yawar (Fiesta),” germen de su primera novela del mismo nombre. Al leerlos el lector se da cuenta de los temas que todavía quedan por investigar en la narrativa arguediana.

Los ensayos incluidos aquí son de especial interés ya que se recuperan algunos estudios pocos conocidos, como por ejemplo los que realizó el autor sobre la música y el niño andino “La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético” y “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta.” Las fotos que aparecen a lo largo de esta edición ilustran elocuentemente el material.

Una de las fotos tomadas por la editora es del muro incaico mencionado en *Los ríos profundos* que recalca los dos universos en los que Arguedas intentaba encontrarse y que le causó tanta angustia.

La edición preparada por Sales es sumamente útil como introducción a los jóvenes estudiantes de literatura peruana. Además, constituye un excelente material de trabajo para los investigadores especializados en el área. De este modo el libro subraya la gran contribución hecha por José María Arguedas a la antropología peruana y a la literatura no sólo del Perú sino de toda América Latina.

Lipi Biswas Sen, PhD (Toronto)

Traductora e investigadora independiente,
Nueva Delhi

EL BOSQUE DE LA INFANCIA, el laberinto del poeta. Eduardo Chirinos. *Mientras el lobo está*. Madrid, Visor, 2010. XII Premio de Poesía Generación del 27.

Eduardo Chirinos (Lima, 1960) es, sin duda, uno de los poetas hispanoamericanos más brillantes y reconocidos del panorama poético actual. Autor de una quincena de libros de poesía, entre los que destacan *Rituales del conocimiento y del sueño* (Madrid, 1987), *El Equilibrista de Bayard Street* (1998), *Abecedario del Agua* (Valencia, 2000), *Breve historia de la música* (Premio Casa de América de Poesía, Madrid, 2001), *No tengo ruiseñores en el dedo* (Valencia, 2006), *Humo de incendios lejanos* (Lima 2009), *Catorce formas de melancolía* (2009) o el que hoy nos ocupa. En 1999 la editorial sevillana Renacimiento publicó una selección antológica de sus poemas bajo el título *Naufragio de los días* (1978-1998).

Además como ensayista ha publicado *El techo de la ballena* (1991), *La morada del silencio* (1998), *Nueve miradas sin dueño* (2004) y *La Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931)* (2009); algunas antologías de poesía peruana como *Loco amor* (1991) e *Infame turba* (1992 y 1997), o la de José Watanabe, *Elogio del refrenamiento* (2003); y tres libros misceláneos donde conviven la prosa crítica con la crónica y el verso: *Epístola a los transeúntes* (2001); *El Fingidor* (2003), especie de revista, inventada, editada y escrita en su totalidad por Chirinos; y *Los largos oficios inservibles* (2004). Además ha publicado traducciones de Mark Strand (2004) y de Louise Glück (2006), y en colaboración con Isabel Aguiar Barcelos ha escrito una novela para niños titulada *Guilherme. El koala que llegó por internet* (Alfaguara, 2005).

La crítica coincide en señalar que la poesía de Chirinos se inscribe en una línea de recuperación del espacio clásico, una poesía que pretende el gran aliento poético de la tradición culturalista, en la que el personaje poético se enmascara continuamente tras los pretextos mitológicos o intertextuales, aunque con plena conciencia irónica de su fracaso, del fracaso del profeta que finge ser. Hay en Chirinos, dentro de toda esa aparente puesta en escena grandilocuente, una lucidez humilde y muy humana, característica de la tradición hispanoamericana y, más en concreto, de la peruana—una lucidez que está mucho más cerca, en verdad, de Vallejo o de la poesía oral que de los canonizados discursos europeos. Ernesto Lumberras hablaba refiriéndose a esta poesía de la “invención de una oralidad,” de una “épica menor, irónica *per se*, seductora por su reinención del mito o del

tiempo histórico. La transculturación de que hablaba Rama se da en esta poesía de un modo natural y admirable.”

Una de las características fundamentales en la poesía de Chirinos es su eclecticismo formal: cada uno de sus libros es distinto de los anteriores y en ello se practican todas las modalidades poéticas, desde el neovanguardismo experimental a la poesía más coloquial o conversacional, desde la poesía más esencialista o abstracta a la más directa o comunicativa, sin menospreciar el empleo del versolibrismo salmódico, la prosa poética o las estrofas medidas y rimadas de la tradición clásica, sin despreciar tampoco la sintaxis emocional de la tradición surrealista o el tono directamente narrativo y realista. Todos los registros han cabido en la ya abundante trayectoria poética de Eduardo Chirinos. El mismo Chirinos daba razón de este eclecticismo con las siguientes palabras colocadas al frente de uno de sus libros: “...todavía me siento incapaz de saber lo que quiero decir con mis poemas. Más sabios que yo, ellos terminan diciéndome, y yo dejándome decir con alarmante pasividad.”

En este último libro, *Mientras el lobo está* (2010), demuestra sobradamente Eduardo Chirinos el grado de madurez que ha alcanzado su poesía. El título, que responde a los versos de una canción infantil—“Juguemos en el bosque/ mientras el lobo está,”—se refiere, como el propio Chirinos ha reconocido en más de una ocasión, a ese “niño-lobo” que los adultos llevamos dentro; no el niño cursi de los recuerdos infantiles, sino ese otro niño resabiado por los años y la experiencia. El libro se estructura en tres partes simétricas: “Pabellones comidos por la niebla,” “La misteriosa costumbre del frío” y “Su terca y vacilante redondez,” cada una de ellas con quince poemas casi todos de extensión muy parecida, que oscila entre los 17 y los 25 versos alejandrinos. También hay un poema con el mismo título del libro, el que cierra la primera sección. En ese poema, Chirinos habla de una metáfora física, una metáfora urbanística, que se base en la avenida que en su ciudad, Lima, separaba al manicomio y al orfanato del mundo de los niños normales, y también a los niños de las niñas. El propio poeta, huérfano él mismo, no sabe qué lugar ocupar, solamente es capaz de espiar a los demás niños cuando juegan a la ronda, mientras el lobo está. Podríamos pensar que este poema es el núcleo temático y de sentido del libro—y en cierto modo lo es, pero hay otros y, sobre todo, otro, que intensifican ese sentido. Me refiero al poema titulado “Círculos cerrados” que inaugura la tercera parte: “Con los años uno espera que los círculos/ se cierren...” Creemos que este poema señala realmente el sentido último del libro, lo que el libro quiere decir y cómo el libro se construye para decirlo: “Ah, los círculos cerrados. Ellos se dibujan/ en la frente, se hunden en la sangre y brillan/ como el aura de los santos en las viejas/ pinturas. A menudo veo círculos cerrados.”

En realidad este libro, construido simétricamente, casi matemáticamente, quiere hablar de esos imposibles círculos cerrados. Sus tres partes se estructuran, no de un modo lineal, ni tampoco dispuestas como compartimentos estancos, temáticos o formales, sino más bien como círculos concéntricos, como las hojas de una cebolla, como las distintas muñecas de una muñeca rusa. El libro no contiene en realidad

tres partes que intenten complementarse, sino que una misma parte intentando complementarse—es decir, reescribiéndose hasta tres veces para complementarse. Intentando encontrar ese cierre imposible del círculo concéntrico: “...Ellos nos ahogan/ cada noche. Y al día siguiente nos rescatan.”

¿De qué nos habla, pues, obsesivamente, este último texto de Chirinos? El libro habla, como nos dice el primer poema, del poeta y su labor diaria, más doméstica y cotidiana que espectacular o trascendente. El poeta se levanta, desayuna, echa de menos a su mujer, va a sus clases, habla con sus compañeros, lee libros, escribe en el ordenador, compone su poesía. Pero, aunque no lo parezca, todo ese proceso no es un proceso fácil, ni simple. Sobre los primeros quince poemas en los que el autor escribe de la creación poética de los viejos poetas, de los mitos poéticos y artísticos, de la vida cosmopolita y globalizante, del cine y el deseo, del padre y la madre, de la infancia (“mientras el lobo está”), se superponen los siguientes quince poemas en los que escribe de nuevo de la poesía, de los poetas, de la infancia, de la pintura, de los mitos culturalistas, pero también de la enfermedad, de las heridas, de cómo las heridas se transforman en lenguaje: “Ellas llegan siempre para rogarnos un sitio./ Llegan para pedirnos perdón.”

La tercera parte, el tercer círculo concéntrico de—otra vez—, quince poemas, se superpone denunciando la imposibilidad de que los círculos se cierren, y desde un escenario una vez más doméstico y coloquial insiste de nuevo en la infancia, en la mitología culturalista, la ternura de la palabra, la ironía proyectada sobre las grandes creencias o los grandes mitos de la creación, pero, sobre todo, en la tragedia íntima elevada a la categoría de preocupación metafísica. De ahí la grandeza de este libro, en dos extraordinarios poemas: “Los vencejos se aparean en el aire” (“... Lo oscuro/ huye, cede a su pasión por lo más claro. Sé de/ memoria el recorrido: la sordera de siempre,/ el cerrojo, la risa inevitable...// Siempre hay una tonada. No sabría/ explicar de dónde viene. Son colores fríos...”) y “Disertación sobre la moda.” En ellos las dialécticas luz/oscuridad y silencio/sonido construyen un universo de preocupaciones y experiencias existenciales que, mediante la elaboración simbólica, se instituyen como humanas—es decir, más allá de la circunstancia personal, se revelan como distintivas de todos los hombres:

...Una nube de gorriones dibuja
en el aire su alfabeto, entreveo algunas letras,
adivino otras. A veces las descarto, depende
del oído. Oh Dios, cómo depende del oído
cuando los ojos se cierran. Las letras brillan
un segundo, después se borran. Mientras tanto
oscuridad se ríe. Abre su mandíbula de hielo.
Murmura obscenidades en una lengua muerta.

García, Carlos. *Discreta efusión. Alfonso Reyes-Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*. Madrid: Iberoamericana, 2010. 473 pp. ISBN 978-94-8489-489-6.

Si en los diarios y autobiografías de escritores solemos descubrir una ficción de intimidad retaceada o revelada en ese artilingio retórico que es el espacio autobiográfico, los epistolarios ofrecen una alternativa similar, aunque diferente. Es posible encontrar en ellos algo que podemos llamar el *espacio epistolar* cuya característica es la construcción de un ritmo sostenido entre dos subjetividades que se miden, auto-representan, retroalimentan y mutan en el intercambio intelectual. Alfonso Reyes definió al epistolario como un compromiso entre la voz privada y la voz pública y comparó a las cartas con las conversaciones de la mesa de al lado, “cuando el que habla esfuerza la voz para que, además del que come en su compañía, lo escuchen los demás.” Destraba así una convención del pacto epistolar y abre otro flanco para su lectura: la simulación. La carta establece una enunciación desdoblada e impostada, presume confidencialidad mientras aspira a la publicidad, lo que hace que el intercambio sea falsamente secreto y discretamente público. No de otro modo se encara este epistolario Reyes-Borges, mantenido entre dos de las figuras más señeras de la literatura latinoamericana del siglo XX y ciertamente definitorias para sus respectivos campos nacionales.

La correspondencia entre Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges ha sido editada en distintas oportunidades al cuidado de James Willis Robb (1967), José Emilio Pacheco (1979), Juan Gustavo Cobo Borda (1990) y Coral Aguirre (1009), pero la recopilación de Carlos García que nos ocupa en esta oportunidad resulta la más completa (incluye todas las cartas rescatadas hasta la fecha), con el añadido de documentación contextual, además de otros materiales de no menor interés. Si la variable aleatoria nos hace esperar mucho de estos corresponsales, el epistolario en realidad se reduce a escasas treinta y cuatro piezas, muy concisas, mantenidas, eso sí, a lo largo de más de treinta años. Quizás para contrarrestar esta parquedad, el libro se abre en otras direcciones complementarias. Para ello, García reúne no tan sólo las cartas, sino también las reseñas, homenajes y menciones en otros contextos (cartas a otros corresponsales, diarios, charlas referidas, entrevistas) con el objetivo de explicar la historia de una relación de la que ya se habían ocupado los previos editores, además de la crítica especializada—entre otros, Emir Rodríguez Monegal y Amelia Barili. En este sentido, uno de los méritos de esta compilación es la puesta en contexto documental de cada pieza, que es anotada y situada en su circunstancia

de producción. Los materiales se organizan cronológicamente entre 1921 y 1981, permitiendo acceder a los distintos momentos de una relación que en su etapa final y dado los achaques de los partícipes (Reyes el corazón, Borges la vista), es llevada en sus últimas instancias por la mujer de Reyes, Manuela Mota de Reyes, y por la madre de Borges, Leonor Acevedo.

Pero lejos de proponerse narrar una armónica y muchas veces admitida amistad literaria (“amistad literaria” es el subtítulo que adoptan Pacheco y Cobo Borda en las ediciones arriba mencionadas), a Carlos García le interesa plantear las disonancias, evidentes según el autor en las respectivas personalidades, lo que lo lleva a confrontar la cordialidad y discreción del mexicano con la ironía y ambigüedad del argentino. Añadamos que la medida del primero no está exenta de malicia, y recordemos que la injuria fue una de las habilidades sociales más festejadas del segundo. Así encontraremos a Reyes haciendo confidencias enojosas a Valery Larbaud sobre sus días en Buenos Aires, mientras se empeñaba en socializar con los jóvenes literatos porteños (“Aquí seguiré en la margen del Plata, ¡cosa monótona y triste si las hay!,” o “Nada es entrañable y cordial en ellos”), y a Borges sugiriendo que Reyes está “diseminado” en sus escritos, y no vinculado a un libro en particular—en otras palabras, que carece de obra, entre otras. Si bien García discute la controversial versión de *Borges* de Adolfo Bioy Casares, en relación a lo que allí se expresa sobre Reyes por dudar del grado de edición de los dichos borgeanos, se pliega a la idea de una relación difícil (marcada tal vez por la ansiedad de influencias) entre el escritor argentino y aquel a quien llama su maestro en la prosa, junto con Paul Groussac.

Pero establecer el cariz de las fintas y maledicencias parece tarea ociosa e innecesaria. Forman parte de lo anecdótico (tanto Reyes como Borges apreciaban los géneros menores). Contrariamente, los diversos materiales reunidos en esta compilación revelan las numerosas coincidencias Borges-Reyes: la crítica cinematográfica, la literatura fantástica y el policial, la literatura inglesa y Chesterton en particular, la preocupación por la tradición local y el legado universal, la compartida genealogía militar. Por no hablar del truco, la telepatía, los barrios porteños, la traducción, la cita oportuna (como el verso de Browning “Ah, did you once see Shelley plain?,” que según Borges selló el inicio de esta amistad) y las esperadas tertulias dominicales en la embajada de México. Curiosamente, Reyes y Borges se dijeron más cosas íntimas en el espacio público que en el privado de las cartas. El pudor (que Borges atribuyó siempre a Reyes, sin asumir la recíproca), reguló el ritmo de este diálogo intangible—al modo renacentista—que compartieron. Las cartas, que a veces se reducen a breves esquelas que acompañan publicaciones, reseñas, pedidos de colaboraciones, presentación de visitas o envío de votos de buen año, tienen una brevedad pasmosa. Todo lo que tuvieron para decirse está en la literatura. Como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: *ex ungue leonem*.

El libro también aporta abundantes y valiosos testimonios para el estudio del pasaje de Alfonso Reyes por la Argentina—destino donde residió como embajador mexicano en dos oportunidades, entre 1927-1930 y entre 1936-1937—completando así el material compilado en el imprescindible *Alfonso Reyes en Argentina*

(1998). Así, Carlos García incluye otros breves epistolarios de Reyes—algunos desconocidos—con Evar Méndez—fundador de la mítica revista *Martín Fierro* y mentor junto con el mexicano de la colección *Cuadernos del Plata*—, con Adolfo Bioy y con su hijo, Adolfo Bioy Casares, además de cartas a Macedonio Fernández y a Juan Manuel Villarreal, entre otros. Puede seguirse de este modo la relación de Reyes con los más diversos sectores, particularmente con los jóvenes vanguardistas de *Martín Fierro* y *Proa*, las iniciativas editoriales emprendidas en Buenos Aires, como la publicación de la revista *Libra* y la colección *Cuadernos del Plata* (donde sale la primera edición de *Cuadernos de San Martín* de Borges) y la conformación del grupo que desemboca en *Sur*, revista de la cual integra el comité editorial. Los textos reproducidos evidencian la desazón de Reyes frente a un ambiente literario tensionado por bandos y “patotas,” que desarman sus mejores intentos. García sostiene al respecto: “Al revés de lo que declara la versión oficiosa, Reyes hizo una mala experiencia en Buenos Aires.” Reproduce además cartas de Reyes a Ortega y Gasset, Valery Larbaud, Genaro Estrada, y Guillermo de Torre, que permiten valorar el espesor de esa red intelectual que construye en sus cartas y su continuo esfuerzo para que las literaturas del continente se conociesen, de allí el empeño en maridar *Contemporáneos* de México con los grupos argentinos, quizás para construir esa generación de “tlonistas” de la que habla Borges en su cuento. Porque, si del lado de Borges no abundan los epistolarios, género al cual no fue propenso (tal vez lo considerase una suerte de novela por entregas), del lado de Reyes, en cambio, constituyó un capítulo indeclinable de su obra. Las bases teóricas de esta afición pueden leerse en el prólogo a *Literatura Epistolar*, uno de los tomos de la no menos mítica Jackson, publicado en Buenos Aires en 1949. Seguramente inspirado en las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann, autor de su predilección, Reyes concibió al diálogo intelectual como parte de su literatura. Entre sus numerosos corresponsales—algunos de ellos las figuras más prominentes del mundo intelectual de su época—un destinatario central fue, precisamente, Pedro Henríquez Ureña, amigo entrañable y nexa con Jorge Luis Borges y con Buenos Aires. Por eso lo epistolar en Reyes debe ser entendido como parte de su proyecto de ubicuidad intelectual.

Carlos García ha realizado con esta compilación y muchas otras—ha publicado la correspondencia de Guillermo de Torre con Rafael Cansinos Sáenz, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Federico García Lorca, además de las que anuncia en preparación—un riguroso y necesario rescate de materiales de difícil acceso, normalmente dispersos, que nos entrega anotado y enriquecido. En su introducción, el autor dice no proponerse escribir un ensayo literario, sino ser “apenas, una cantera de datos.” Detalle menor si se quiere, pero el texto se resiente a veces por el acopio, perfectamente re-ubicable en nota al pie o en anexos, para mejor jerarquizar este aporte a nuestra historia documental.

Beatriz Colombi

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Nota sobre *Cuerpos paganos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011), de Mario Cámara.

Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980) es el libro que Mario Cámara publica en 2011, como producto de su tesis doctoral y de una sostenida investigación a lo largo de los años. Abordando aquellas figuraciones que promueven la emergencia de un imaginario en torno al cuerpo, el texto se abre con un epígrafe de René Descartes sobre su clásica renuncia sensorial, para retornar, ya hacia las últimas páginas, desde el rol protagónico de *Catatau* (la novela de Paulo Leminski); si el primero enfatiza el intento por depurar la realidad del objeto y la pureza de la razón, el segundo marca la disyuntiva entre el lenguaje del trópico y el consecuente fracaso de clasificar lo real. Las tres décadas señaladas constituyen el objeto de estudio que el autor recorta poniendo énfasis sobre dos problemáticas de índole general. La primera implica una operación cultural que deconstruye la causalidad de la cronología histórica, ya que trata de restituir sentidos inadvertidos en los sesenta desde las marcas y sesgos que se manifiestan en los setenta. Tal es la razón por la cual Cámara incluye en el título la categoría de *efecto*, que más que ruptura con la historia supone apertura incondicionada de una idea de cultura sin cesar de producir. El anacronismo, pensado como montaje de tiempos heterogéneos, no hace otra cosa que impugnar la recepción direccionada del acervo para reponer, en cambio, la herencia plural e intermitente que está ligada, dinámicamente, a la reescritura, la tradición y el uso.

La segunda cuestión involucrada con el período elegido sitúa el cuerpo como objeto de representación transgresora de tres momentos de la historia reciente de Brasil: el modernismo racional, el modernismo revolucionario y la modernización autoritaria llegando a su cima hacia la década del setenta—llevando cada uno casi veinte años. Esa trayectoria, que llega al proyecto neoliberal llevando a cabo una consecuente cristalización de las vanguardias (especialmente en el caso del concretismo), es enfocada desde la perspectiva global de la obra de arte intrínsecamente ligada a sus condiciones de producción, al contexto histórico y a la hegemonía de los modelos políticos, económicos y culturales que involucran directamente y en amplio sentido las categorías estéticas de heteronomía y autonomía. Por ello, el estado teórico de la cuestión recorre las

líneas bibliográficas que van de Adorno, Jauss, Greenberg, Foster y Jameson a Huyssen, Agamben, Espósito y Nancy, poniendo el acento estos últimos sobre la relación entre modernidad y totalitarismos. En ese espectro donde el pensamiento de la diferencia contribuye a proyectar otros modos de actuación política (y cultural), el cuerpo adquiere protocolos de producción y lectura con renovada potencialidad, tal como lo pone de manifiesto, por ejemplo, las conferencias de Foucault en Brasil hacia los setenta. Al neoconcretismo le estará reservada entonces la función crítica para discutir los cánones de la hegemonía mediante la descompresión de un cuerpo que alcanza a pleno su visibilidad. Por ello resulta pertinente el trabajo que Cámara realiza con la categoría de momento (“como estado abierto y escenario de disputas”), fundamentando el desarrollo de las tesis parciales con Renato Poggioli (*The Theory of the Avant-Garde*) y Flora Sussekind (“Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties”). Mario Pedrosa, Silvano Santiago, Raúl Antelo, Gonzalo Aguilar y Florencia Garramuño, entre otros, sustentan el estado de la cuestión vinculado a la crítica literaria y cultural.

La organización del libro no persigue un orden temporal, lo cual no sólo es lúcido sino que implica una metodología ajustada congruentemente al armado del objeto de estudio, sostenida en la noción de serie. Si el concepto reformula las cómodas rutinas de un modo de leer lineal, es porque supone una máquina de leer y construir funcional a precedencias fragmentarias de la textualidad. Anacronismo, serie y momento permitirán abordar así un conjunto de discursos y materiales que incluyen a: el “Manifiesto Neoconcreto”; discursos críticos y/o ensayísticos elaborados a partir de los objetos plásticos *Bichos* (1959) de Lygia Clark y *Paragonlés* (1964, de Helio Oiticica); *Deus da chuva e da morte* (1962, novela de Jorge Mautner); *Paranoia* (1963, poesía de Roberto Piva); *Géleia geral* (1971-2, crónicas, Torquato Neto); “Gelida gelatina gelete” (1972, ensayo, Hélio Oiticica), “Nosferato” (1972, ensayo, Haroldo de Campos); “NosTorquato” (1975, poesía, Haroldo de Campos); *O bandido que sabia latim* (2001, biografía, Toninho Vaz); *Catatau* (1975, novela, Paulo Leminski); *Jornal Dobrabil* (1976-1980, periódico satírico, Glaucio Mattoso); prólogo de Haroldo de Campos al libro de poesía de Paulo Leminski *Caprichos & relaxos*; texto de contratapa de Caetano Veloso para el mismo libro de Paulo Leminski (1983).

El primer capítulo analiza los vínculos culturales tramados en torno al *Jornal Dobrabil*. Pero la autoría de Mattoso no responde a una centralidad de la que los demás serían satélites, ni a una sucesividad cronológica que reclamaría la potestad de la influencia. En lugar de esto, Cámara pone a dialogar algunos objetos (y su proceso de factura) en los destiempos de su manifestación; así, la escritura de mingitorio que Mattoso firma con diversos nombres recompone, en cruces e intervalos, una tradición escatológica que lleva a la antropofagia modernista de los Andrade y a la poesía satírica de Gregorio de Mattos, allá por el Seiscientos. La destrucción del original y del pasado que ejecutan los dactylogramma (en la acepción clásica y visual según Augusto de Campos)

o los dactylograffiti (en versión antigua y popular de Mattoso), transforman las marcas fosilizadas de la tradición e impugnan las nociones de autoría y autoridad, promoviendo los efectos de una lengua liberada de las exigencias de la civilización: “limpieza, orden y belleza.”

En el capítulo II, “Modernidades: razón y revolución,” suponen tres sustantivos y una revisión desde el plural inicial al oxímoron siguiente, o mejor, a la quiasmática figura que presenta una imposibilidad, una aporía o un dilema. Es por ello que en los acontecimientos culturales que dan consistencia histórica a la categoría de “*modernidad*,” se afianzan las manifestaciones que acreditan síntomas específicos para la constitución de nuevas subjetividades. Con lucidez y minuciosidad, Cámara desarrolla estas cuestiones ligadas con la construcción de la nueva capital, Brasilia (Costa y Niemeyer), el crecimiento gradual de las artes plásticas y (consecuentemente) poéticas de la corriente abstracto-geométrica (llamado en Brasil “concretismo”), la construcción de museos, la realización de las Bienales de Arte que en San Pablo comienzan en 1951 y la profusa actividad cultural de prestigiosos críticos como Mario Pedrosa. Este último subraya la calidad artesanal del concretismo que nivela las artes nobles con las industriales, promoviendo así la noción de uso, utilidad y prácticas que integran la vida cotidiana, tal como las vanguardias europeas sustentaron su programa de ruptura institucional y conceptual respecto de la noción misma de arte.

Ahora bien, si después de la primera Bienal se conforma el grupo de artistas plásticos autodenominados Ruptura, la difusión de sus prácticas, concordantes con la nueva realidad industrial del país, propicia el acercamiento de poetas autodenominados Noigandres, agrupando los nombres de Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari. Ellos serán los futuros poetas Concretos que, recuperando a Mallarme, Joyce, Pound y Cummings, postulan un tiempo evolutivo que permite la superación del verso y en definitiva, la transfiguración de la poesía. Así, contra la subjetividad lírica, se postula el realismo de una lengua sensible y útil que puede sintetizarse en un arte general de la palabra, en tanto poema-producto desvinculado de la idea de comunicación, ya que la estructura es el verdadero contenido. Incluso el énfasis que adquiere la noción de especificidad (y de autonomía) se funda en que la palabra es material de composición y no vehículo de interpretaciones del mundo objetivo. Es decir, no hay referente extratextual que justifique, como ornamento externo, la obra o el poema, por lo cual la significación será el producto de la irreductibilidad a contenidos ideológicos y de la forma como acontecimiento constitutivo y estructural. Con todo, la racionalidad de las prácticas estéticas llega a quedar en la mira de los nuevos sujetos aliados en el objetivo de alcanzar el grado máximo de plenitud y plasticidad crítica. Será el caso de Ferreira Gullar, cuya actividad se concentra en los Centros Populares de Cultura y se legitima en el contexto más amplio de la revolución cubana; aquí la idea de compromiso (“fogoneada” incluso con la visita de Sartre) encarna en los destinatarios de la clase subalterna.

Pero volviendo a destacar la tendencia experimental con la forma, Mario Cámara destaca el proceso que lleva del modernismo que, en palabras de Ranciere, “imaginó nuevas maneras de vivir en medio de palabras, imágenes y mercaderías.” Serán entonces los neoconcretos quienes sin abandonar las conquistas formales acercan posiciones en su diagnóstico político del presente, a partir de lo cual recuperan la sensorialidad dotando al cuerpo de un revitalizado poder crítico. Acá aparece el cuerpo del espectador, mencionado por primera vez como elemento necesario del hecho artístico en el “Manifiesto Neoconcreto” en marzo de 1959, al cual adhiere con posterioridad Helio Oiticica, contribuyendo a la denuncia de que la exacerbación racionalista (las alusiones a Mondrian, Malevich, Pevsner) es proclive a la tendencia mecánica de la obra. Por ello y advirtiendo tales riesgos, los neoconcretos acreditan la emergencia filosófica de Merleau Ponty y acentúan los aspectos perceptuales que conciben otras formas de espacio distintas a las ancladas en la filosofía clásica. Si de acuerdo a esto se privilegiaba la perspectiva renacentista y cartesiana, ahora ellos resaltan un espacio derivado de la geometría no euclidiana—esto es, un espacio curvo.

Frente a la identidad absoluta y la progresiva distancia de una visión controladora (el ojo máquina), los neoconcretos ingresan el cuerpo en contacto con la materia. La hipótesis de Cámara se sostiene en que el primero implica una posición aristocrática mientras que el último promueve el contacto sensual con las diversas texturas. De ahí en adelante, los actos y gestos provocadores de Lygia Clark y los de Helio Oiticica activan a conciencia la asociación entre arte popular y cuerpo. Diferenciándose con Jackson Pollock (quien atiende sobre todo al productor), Lygia corta las telas que suspenden del techo a sus Bichos en su exposición de la ciudad de Stuttgart, hundiendo en movimiento descendente al espectador (tal como le cuenta a Helio en una carta); éste, por su parte, desintelectualiza el arte subiendo y bajando el morro Mangureira. A partir de ahí, serán posibles y plausibles los nuevos modos de exhibición y acercamiento que atañen a la creación continua de protocolos (ceremonias, manifestaciones) de realización cultural y resistencia al rechazo, como el que atestigua Oiticica cuando el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro (1965) le prohíbe la entrada y hace su actuación afuera del edificio (como lo relata un periódico), o en la factura de los Parangonlés con materiales provenientes de la basura.

En el mismo capítulo, el apartado sobre Jorge Mautner ajusta las claves de un momento álgido para el compromiso revolucionario y el ingreso en el período dictatorial que obliga al autor a exiliarse, para retornar a comienzos de los setenta junto a Caetano Veloso, Gilberto Gil y Torquato Neto. Eso se sintetiza con la aparición de la primera de sus novelas, *Deus da chuva e da morte* (1962), y la cuarta, *O vigarista Jorge* (1966). La particularidad de las figuraciones políticas de Mautner consisten en una crítica precisamente al CPC (refiriéndose a las purgas revolucionarias), la cual le valió las antitéticas consideraciones de fascista y comunista. Es así como la prosa y la producción musical que tematizaron

estos dos proyectos politizaron lo que hasta ese momento no se lo concebía de ese modo: el rock, la danza y el sexo; así impuso una corporalidad heterogénea e imprevisible, donde la fascinación convive con el desencanto. Es allí donde cruza a Heidegger y Nietzsche con el movimiento beatnik. En su concepción, quién es disidente es el artista, por lo que el arte no es considerado como trabajo sino como ditirambos dionisiacos en la sintonía rebelde de James Dean, sin la comodidad de las certezas.

Roberto Piva constituye otro de los autores tomados en esta sección, y es quien deja entrever una filiación surrealista con Lautreamont, en su manifiesto de 1962 “Os que viram carcaça.” Es en su manifiesto, que cita a Sade y reescribe el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade, donde relocaliza una suerte de visión narcótica y desenfadada de la sexualidad al tiempo que aloja en los aspectos diurnos de la sociedad y de la polis (vinculados al consumo, al trabajo y la reproducción) una taxonomía de sujetos de acuerdo a los patrones profesionales. Si la provocación de Piva desacata la moral de las buenas costumbres, anclando en las comunidades nocturnas, Cámara procura señalar que no hay rastros de las melancólicas y silenciosas noches de los románticos. A contrapelo de la axiología urbana que desplegara Oswald de Andrade (el imaginario de pujanza económica y cultural), Piva acusa el tributo al otro modernista: Mario de Andrade, imbuido atávicamente de los rasgos de un Virgilio demoníaco. A la experiencia con la marihuana (con resonancias de Ferlinghetti y de Ginsberg), se le endosa una percepción transfigurada del cielo nocturno; y en la serie de epifanías, la experiencia de una escritura libertina inviste al sexo y al cuerpo de un carácter tan protagonista como improductivo. Será en *Paranoia* donde Piva imprime un sesgo objetivo marcado por nombres reconocibles de San Pablo, donde circula la masa anónima; y de esa ciudad caída en el sueño frustrado de la metrópolis, el imaginario burgués e industrial abonará a su vez el paisaje urbano subterráneo cimentando sus propias elecciones. Así, en los baños, plazas y galerías, la ciudad ofrecerá sus líneas de fuga y sus “paraísos artificiales” como opción de fuga, sin llegar a destruir el mundo normado del trabajo.

En el capítulo III, “Modernidades: autoritarismo y contracultura,” Cámara revisa la década del setenta a partir del estudio que Heloísa Buarque de Holanda emprende sobre quince años de historia cultural brasileña, a saber, *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde. 1960/1970*, llegando hasta la poesía marginal. Habría que recordar que la crítica, en frecuencia con Carlos Alberto Messeder Pereira, denunciaba la cercanía entre vanguardia y desarrollismo, poniendo en foco el poema concreto en tanto objeto pulido y exportable, con las economías capitalistas centrales. En este sentido, volver sobre los setenta implica replantear las condiciones que hacen viable la euforia por el “milagre brasileiro” en la coyuntura de la coerción política, la tortura y el asesinato en tanto plan sistemático de gobierno que Mario Cámara recorre con exhaustividad. De esta manera, las fuentes y datos que el autor proporciona nos devuelven el fondo de pesadilla que anidaba en el crecimiento que el país registraba entre 1968 y 1969.

En esta coyuntura, la voz de Luiz Carlos Maciel encarna la voz difusora de la contracultura brasileña, cuyo manifiesto de 1970 nos permite ver que se trata de una corriente antiintelectual. Así, reconociendo los esfuerzos preliminares de la tradición, se carga sobre los hombros la tarea de restaurar y resguardar la armonía en los “regalos que Dios” brinda a nuestros sentidos: sueño, ritmo, color, risa, paz, para una “fugaz fruición.” Si la contracultura no fue un movimiento homogéneo, es porque allí mismo reaparecen o siguen estando Piva, Mautner y Oiticica, quien por estas épocas escribe cartas a Torquato Neto (1971/1972) y publica un ensayo sobre Jimi Hendrix en 1973, lejos de la cultura *flower power*. En la heterogeneidad de sus elecciones, Oiticica construye una coincidencia para rechazar aquello que provenga de legados humanistas: así funcionan Andy Warhol, Frank Zappa y William Burroughs, quienes entre otros marcan otra vertiente respecto de Maciel. Precisamente, uno de los textos que Oiticica dedica a su ídolo, “Hendrixts” rearticula a los músicos John Cage y Stockhausen, elaborando el silencio, la serie y el azar, cuya máxima productividad llegaba de los sonidos del público en la sala, en el caso de la célebre 4’33”, promovidos como lo abierto del acontecimiento aleatorio.

En el apartado “Torquato Neto: cuerpos en movimiento,” el epígrafe de Haroldo de Campos señala un cruce y una aproximación que no deja de resultar paradójica: el cuadrado blanco de Malevich se mancha con *Ketchup* o sangre. Es en las crónicas que Torquato publica en el diario carioca en 1971 y 1972 donde Mario Cámara examina la apropiación que el artista ejerce sobre los conceptos primordiales del concretismo: invención, maestros, diluidores, información. Es el cuerpo desplazado entre lo luminoso y lo oscuro la materia real que activa las condiciones de producción, haciendo visibles la pobreza, las migraciones y la censura de aquellos años. Si por un lado esto supone el contexto amplio, las cartas y el diario que Torquato escribe durante su internación psiquiátrica ponen de relieve cuestiones personales en contacto con el momento social. Además de esos textos, Cámara indica la significación de un libro póstumo como *Últimos días da paupéria*, compilación que incluye una serie de textos homenaje a autores de los cuales Cámara subraya tres: Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. El problema que Cámara analiza con nitidez reside fundamentalmente en un imaginario que persiste en los 70’ pero que a su vez acusa un desvío respecto de las clásicas premisas concretistas tendientes a liquidar el verso, y con él todo resto de expresión. Acaso sea la problematización y el cuestionamiento que insiste en perpetuar a los concretos en la escena artística, cuyo eslabón con Torquato radica en el tropicalismo integrado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa y Os Mutantes, entre otros. Una respuesta que devuelve vigencia a los concretos, y sentido al uso que Torquato pone en juego en base, al movimiento, en tanto manifestación y resistencia. Es el cuerpo el que permite construir el entrelugar que combina los códigos y resitúa una preferencia compartida (por Torquato con los concretos) por el cine de Godard y la escritura de Artaud.

Pero con Torquato se avanza en una concepción cultural que vislumbra alguna

posibilidad en la ambigua garantía ofrecida por la noche a los artistas asediados por las actuales circunstancias de endurecimiento político; por ello, a la pérdida de conciencia colectiva y a los aparatos de poder se los enfrenta desde el vampirismo, fijado en el cuerpo y en el margen. De hecho, Torquato protagoniza el film de Ivan Cardoso (1971), *Nosferato no Brasil*.

El capítulo IV, “Paulo Leminski: Historia de un cuerpo,” aborda, como enuncia el subtítulo, una auténtica poética del exceso, acendrado en la construcción de su propio mito (la pasión de un físico privilegiado) y en un sistema de filiación que va desde la figura del bandido, rica en la tradición cultural de Brasil, a la experimentación intensa y vital de la *Beat Generation*. En esa misma línea puede leerse la “deglución” antropófaga que disuelve la vanguardia de los concretos en una herencia literal, más que recibida, reconstruida. En aventura de la vida y la escritura, busca la convergencia que neutraliza los frenos de las dicotomías: lenguaje y vida, constructivismo y afectividad.

Si hay un modo de connotar la constitución de estas subjetividades artísticas, su potencialidad política y su sensibilidad, es atendiendo al modo de conexiones que establecen entre sí, las cuales, llegando al apartado “Navilouca, cruce de aguas, cruce de tradiciones,” son interpretadas por Cámara como el resultado de elecciones afectivas, cuyo grado de conciencia no desatiende tampoco la modalidad de contagio (Deleuze-Guattari). Ello implica al vampirismo de Torquato y la escritura de Oiticica sobre el film de Cardoso, cuyas redes textuales en torno al motivo de la gilette (y la sangre) incluyen la mención explícita al film de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *El perro andaluz*. Este texto, “Lamber o fio da gilete,” tiene como subtítulo “Gelida gelatina gelete.” Podríamos pensar desde este punto de vista que el filo mismo también implica un incierto sistema pronominal entre el “nosotros” (los vampiros) y un indecible “ellos” del Estado o los medios masivos. Desde una forma entronizada por el modernismo estético (Martin Jay) a la vertiente informe propuesta por Bataille, Cámara acentúa aquellos desajustes del movimiento en tanto juego de fuerzas entre espacios y tiempos heterogéneos (Didi-Huberman). Y el proceso que activa la “formación” (Freud), no como objeto concluido sino como producción de representaciones, es el síntoma mismo, constitutivo del filo, del borde y de la desemejanza de las imágenes (Marcelo Jacques de Moraes). El libro de Cámara acierta como estudio teórico y crítico porque la postulación de su objeto desafía el riesgo y la dificultad de analizar prácticas simbólicas en la significación como estructura, materialidad y sentido. Desde ese lugar puede reconocer coherentemente la eficacia de los “entrelugares,” las manifestaciones intersticiales como el lenguaje del desgarro y la locura, y la “vida desnuda” que arroja a la intemperie, al adentro/fuera, funcional a los dispositivos del poder, del homo sacer sobre el que Agamben fundamenta su concepción biopolítica.

Ortiz, Joserra. *Los días con Mona*. Fondo Editorial Tierra Adentro: México, 2011, 103 p.

La voluminosa obra de Paco Ignacio Taibo II es una de las corrientes secretas de la narrativa mexicana. Erudito, polígrafo, historiador, activista y promotor cultural, su polivalencia ha escondido los rastros de su influjo. En no poco medida es el responsable de la legitimación nacional del policiaco y la apertura editorial a la ciencia ficción, el terror y otras literaturas fantásticas. Su presencia en las movilizaciones estudiantiles de 2012 en un México post-Monsiváis y Fuentes lo han convertido en consciencia nacional de la izquierda partidista y social. (Mal hacía Eric J. Hobsbawn cuando se lamentaba porque “la inclinación a escribir novelas policiacas raramente coincide con convicciones izquierdistas.”)¹ Sin embargo, su legado literario es conflictivo.

Sus lectores aprecian tanto el ensamblado correcto de sus ficciones como la aparición de sindicalistas traicionados, taqueros militantes, normalistas injustamente encarcelados y cardenistas encabronados. Sociedad civil, reparación de daños y memoria histórica: es difícil no avalar la agenda democrática de sus protagonistas. Sus obras ambiciosas, como *Cuatro manos*, son emotivos dioramas maximalistas que se benefician de su atención de investigador a las singularidades históricas. Para sus novelas peor ejecutadas, la apreciación que hace Bolaño del argentino Osvaldo Soriano parece pertinente: “es bueno, es divertido, es, básicamente, un autor de novelas policiales o vagamente policiales. (...) Un poco de humor, mucha solidaridad, amistad porteña, algo de tango, boxeadores tronados y Marlowe viejo pero firme.”²

En contraparte, y constituyendo en sí mismo otra de las corrientes secretas de la narrativa policiaca mexicana, Elmer Mendoza apuesta que al interior del esquema del género se desarrolle la novela del lenguaje. Aunque con un reconocimiento más tardío, Mendoza es contemporáneo de Taibo II (ambos nacieron en 1949) y su influencia, no exenta de riesgos, supone un mayor rigor formal.

Sé que hay otras dinámicas, otros nombres, libros, literaturas, códigos y etiquetas (literatura pos-norteña, literatura de la capital, literatura-de-provincia-norteña, literatura del narco) que determinan más la forma del mapa literario mexicano, pero resulta útil la magnificación de estos *doppelgänger* que imagino

merodeando los escritorios de algunos de los narradores de policiaco, fantástico y ciencia ficción nacidos en la década de 1970. Configurando, si no un estilo, sí una práctica.

Bernardo Fernández BEF en la ciencia ficción e Hilario Peña en el policiaco representan la primera apuesta. Los mutantes y los balazos porque no todos quieren delirar con el neobarroco inmóvil del desierto. Hasta donde he podido leer (pienso en la novela *Malasuerte en Tijuana* de Peña, y en la novela *El ladrón de sueños* y el relato “Bajo un cielo ajeno” de BEF), el resultado no es muy prometedor: tramas fáciles, ausencia de carácter en los personajes y renuncia a la agenda social taibiana sin algo que la sustituya. Por su parte, Bernardo Esquinca dignifica esas derivas *pulp* y *hard-boiled* con una organización precisa y cronométrica del terror. Su colección de cuentos *Los niños de paja* es deudora del mejor Ballard y su novela *Los escritores invisibles* evoca la estética y la desarticulación temporal de *Baby Cat-Face* de Barry Gifford. Finalmente, Yuri Herrera es quien mejor representa la vía de Mendoza al usar el género para la experimentación verbal, aunque la de Herrera es de carácter minimalista.

Los días con Mona de Joserra Ortiz es el pistoletazo de salida de la labor sintética de los nacidos en la década siguiente: desde el género (y conscientes de su estética y la de su parodia), elaborar complejos monólogos memorísticos o artefactos verbales que recurran tanto al registro oral como a otras variantes discursivas. Parece complicado, y lo es, y también es consecuencia de la penúltima distinción que a partir de *Los días con Mona* haré entre las dos generaciones colindantes: en estos cuentos se percibe una relación más saludable con la tradición hispanoamericana y un manejo menos fetichista del catálogo audiovisual norteamericano.

Esto último es evidente en “Los días con Mona,” el primer cuento del libro. Enmarcado en la tradición zombi y protagonizado por dos sobrevivientes, el cuento es un vehículo para explorar la codependencia, el amor no correspondido y la conversación en tres de sus funciones: método de salvaguardia (en la elaboración de planes de emergencia), fallida válvula de escape (en el manido recuento de anécdotas de *la vida anterior* cuya familiaridad conduce al tedio y la desesperanza) y retroalimentación (en la búsqueda del origen y La Razón Zombi; con apacibles relieves metatextuales el narrador y Mona descartan las hipótesis del género y encuentran sentido en respuestas más antiguas: “Si algo de lo que dijo el cine podía ser verdadero, debíamos descartar inmediatamente a los virus y a los alienígenas usurpadores de cuerpos (...) a pesar de lo que cualquiera pudiera decir, el Apocalipsis, el juicio final, siempre había sido una posibilidad,” pp. 30-32).

El cuento ocurre en una incierta Ciudad de México. Las escasas pero precisas señas de identidad se empatan con el uso comedido de localismos. Apenas laten dos de las características definitorias de la segunda parte del libro.

El segundo cuento, “Vietnam,” es una rocambolesca vuelta de tuerca a una fusión ya clásica de dos tópicos norteamericanos que goza de notable

representación cinematográfica: la guerra de Vietnam y el (consecuente) trastorno por estrés postraumático.

Larry Casanova es un veterano exiliado en Monterrey que se dedica al contrabando de animales exóticos. Gracias a su amigo, el doctor Palazuelos, el narrador visita la casa de Casanova, donde el ex combatiente permite que sus ejemplares instauren la anarquía zoológica: “Volaban las cotorras por los aires. Los monos se balanceaban en los abanicos. Un par de leones y dos tigresas jugueteaban en la sala en una escena pornográfica de racismo superado” (p. 34). No tardan en descubrir que cuando alientan a Casanova a que narre sus recuerdos de la guerra (de nuevo la conversación como argumento), libera a todos sus animales y les asigna personajes para la recreación de batallas en las que ellos también participan. Casanova “se reinstalaba de pronto muchos años atrás, en la jungla protegida por el Vietcong” (p. 37) en un ensueño del que sólo despierta con antipsicóticos. Un mundo en el que ya no es distinguible dónde empieza el *Jumanji* de traficantes y dónde termina el *Apocalypse now* farmacológico.

Por momentos el cuento evoca los simulacros de batallas de Toby y Trim en el *Tristram Shandy* de Sterne; fieles a esa naturaleza descabellada, Arjona y el narrador organizan la estafa más improbable: tours *falsos* de la guerra de Vietnam con animales *reales*, a cambio de una tarifa y la compra de algún animal.

Una lectura ineludible de “Vietnam” considera que en su argumento, en sí mismo un *fake fake*, literalmente se da respuesta a una de las preguntas que hace Philip K. Dick en “How to Build an Universe that Doesn’t Fall Apart Two Days Later”:

In my writing I got so interested in fakes that I finally came up with the concept of fake fakes. For example, in Disneyland there are fake birds worked by electric motors which emit caws and shrieks as you pass by them. Suppose some night all of us sneaked into the park with real birds and substituted them for the artificial ones. Imagine the horror the Disneyland officials would feel when they discovered the cruel hoax. Real birds! And perhaps someday even real hippos and lions.³

Un intercambio preciso de escenas permite que con naturalidad prospere el negocio, un cubano se una a la conspiración, Casanova defienda su honor en un juicio sumarísimo de la jungla (que concluye en un muy urbanita saqueo de tarjetas de crédito) y finalmente los conspiradores se venguen de Casanova robando sus animales. Una lección de velocidad con fugaces intersecciones temáticas que deparan rumbos poco previsibles. La unicidad temática del cuento garantiza la conclusión del narrador: “Habíamos dado al mundo una nueva perversión” (p. 39).

El tercer cuento, “*Drosophila Melanogaster*,” es la primera experimentación verbal en *Los días con Mona*. En afán de versatilidad (o disidencia) es un registro del habla madrileña en boca de un mexicano. Sería impreciso decir que es un cuento de ciencia ficción. No es un *cuento especulativo* ni una “ficción basada en elementos hoy imposibles, pero no sobrenaturales,”⁴ sino una ficción donde, en

un segundo plano, la reflexión laboral de un científico se convierte en analogía y resolución de su conflicto.

El protagonista es un científico mexicano despedido de la universidad tras haber dedicado veinte años a la investigación del mapa genético de la *Drosophila Melanogaster*, una mosca en la que se replican “sesenta y un por ciento de los genes identificables de enfermedades humanas” (p. 50).

Una conclusión apresurada sería emparentar “*Drosophila Melanogaster*” con la literatura postpoética. Más que *nutrirse de la poética de la ciencia*,⁵ el cuento trabaja la desesperación de un científico que, tras el placebo de la conversación de bar, asume la tragedia de un *destino genético* al replantearse las conclusiones de su trabajo académico. Es decir, la ciencia no aparece como una estética o variación idiomática (ese lugar ya lo ocupa la lengua *madrixana* del protagonista), sino como contexto mental.

Este científico encarna una condición más general de intelectual, de escribiente enloquecido. Quizás en este cuento es donde se hace más explícita la paradoja que recorre el libro: la conversación puede ser una droga placentera, pero es incapaz de romper las barreras de nuestro solipsismo y no nos librará de la muerte.

“Excavadoras,” como “*Drosophila Melanogaster*,” secretamente es un cuento sobre el enloquecimiento de un intelectual en el exilio. Es el último cuento de la primera sección y en él cristaliza el modelo narrativo que más se repite *Los días con Mona*: el flujo memorial de personajes que hacen un repaso crítico de su vida. No hay que volver a los maestros vigesimicos del monólogo interior para descifrar su origen: está en el culto a Rodrigo Fresán. Su influencia es seña de identidad (y eventualmente, quizás, de conflicto) para los narradores hispanoamericanos de la generación Y, como Roberto Bolaño lo es para la X.

Como en “Los días con Mona,” en “Excavadoras” el narrador y la mujer a la que ama son los únicos sobrevivientes de un cataclismo, aunque éste es claramente de dimensiones políticas (la desaparición de un pequeño país africano a fuerza de *bulldozers*). Antes hablé de la naturalidad con la que en “Los días con Mona” se entretejían las referencias al cine zombi en las cavilaciones del narrador. Esto puede hacerse extensivo a la ubicación espacial y cultural que el narrador de “Excavadoras” hace del país que desaparecerá: “Un día llegué por fin a ese país del que no había oído nunca. Se llamaba Miranda, como aquel del embajador corrupto en *El discreto encanto de la burguesía*, pero situado en África y no en la América ecuatorial” (p. 64).

La siguiente sección del libro es “Cuestión de Negocios.” En ella aparecen tres cuentos que navegan entre la narcoliteratura y la tradición policiaca mexicana. Son los cuentos en los que hay una mayor indagación en los regionalismos y la cultura oral.

En “El lugar de los que lloran” se cuenta la última desventura del Pámpanas y el Yuca, pareja desigual de golpeadores y, como los personajes de “Vietnam,” expertos en la vida nocturna de Monterrey. El Pámpanas es un criminal pragmático mientras que el Yuca es un ex-poeta que entra al crimen organizado para financiar

viajes con los cuales concluir una educación mediático-sentimental: “el ya quería dejar todo eso y dedicarse a viajar. Visitar Disneylandia y luego Roma. Fotografíar estatuas ajenas desde Estocolmo hasta Brasilia. Tanto así lo habían influido las tardes enteras viendo el Discovery, el Travel y el People and Arts” (p. 70). A pesar de las disonancias intelectuales de los protagonistas, en “El lugar de los que lloran” es más patente que en los demás cuentos otra de las constantes de *Los días con Mona*: la amistad entendida como una complicidad. Criminal, en este caso, pero como en “Los días con Mona,” “Vietnam” y “Cuestión de negocios,” fundamentada en la conversación (por lo demás siempre impotente).

Al final del cuento, su jefe, el señor Espinoza, prefiere imaginar que sus empleados lo traicionaron a aceptar que murieron en una emboscada: “se alegró de la felicidad con la que guardaban cada billete, sonriendo con sus recién adquiridas caras de pendejos” (p. 81). Y antes el narrador omnisciente posibilitó esa deriva de la imaginación del capo: “Los segundos que les tomó llegar al maletín, así como el resto de sus vidas, sucedieron en cámara lenta” (p. 80). Esta *estética de la inconclusión*, esta bolañiana “marcha hacia el horizonte como *Beau Geste*”⁶ también está presente en el final de “Los días con Mona.”

Mientras que en “El lugar de los que lloran” la dinámica de los personajes obedece a la *amistad cómplice*, en “Dios bendiga al niño,” penúltimo cuento de *Los días con Mona*, y en el último, “Cuestión de negocios,” el narcotráfico y la violencia son analizados a partir de dos tragedias personales. Junto a “Las excavadoras” y “Los días con Mona,” forman el conjunto de cuentos narrados en segunda persona.

En “Dios bendiga al niño” un narrador omnisciente le cuenta al protagonista los sinsabores de su buena fortuna y en “Cuestión de negocios” un parroquiano de una cantina le cuenta a otro su testimonio de la última vez que vio a un sicario. La segunda persona del primer narrador podría interpretarse como la voz megalomaniaca del personaje, la del segundo narrador es irreductiblemente la de un testigo. En “Dios bendiga al niño” se cuenta la caída de un *capo di tutti capi* y en “Cuestión de negocios” la ¿muerte? ¿encarcelamiento? ¿desaparición? de un peón de la mafia. En “Dios bendiga al niño” la condena está en la traición, en “Cuestión de negocios” la elegía está en los amigos que quedaron. El juego de diferencias y coincidencias (temáticas y estilísticas) evidencian que para Ortiz narrar la más alta esfera y el último escalón del crimen organizado supone herramientas literarias contrapuestas.

Conversación y solipsismo. Lenguaje y violencia. Elogio de la amistad y tedio. La vía oral y el género. Terruño y desarraigo. Esas son las tensiones del libro.

Víctor Santana

Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

NOTAS

- 1 Eric J. Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, (trad.) Juan Faci (et al.), Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 129.
- 2 Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 25.
- 3 Philip K. Dick, *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*, Lawrence Sutin (Ed.), Nueva York, Vintage, 1996, p. 264.
- 4 Tomo esta razonable, amplia y reciente definición del prólogo de Fernando Ángel Moreno en *Prospectivas: antología del cuento de ciencia ficción española actual*, Fernando Ángel Moreno (Ed.), Madrid, Editorial Salto de Página, 2012, p. 11.
- 5 Esta definición esencialista es mía.
- 6 Dunia Gras, “Entrevista con Roberto Bolaño,” *Cuadernos Hispanoamericanos: 604*, Madrid, octubre de 2000, p. 62.

Sara Uribe y Marco Antonio Huerta, *Magnitud/e*, version traducida al inglés por John Pluecker, Ciudad Victoria: Gusanos de la nada producciones, 2012.

El poeta estadounidense Kenneth Goldsmith en la introducción de *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (2011) hace una variante de la idea del artista conceptual Douglas Huebler al reafirmar: “el mundo está lleno de *textos*, más o menos interesantes; yo no deseo agregar ni uno más.”¹ Así, en los albores del siglo XXI, la escritura conceptual utiliza prácticas procesuales que difieren de la idea tradicional de creación de texto literario. Mientras que en la literatura tradicional el escritor crea un texto, guiándose por intereses como la prosodia, el contenido, la forma; en la escritura conceptual, el escritor sigue un proceso pre-establecido para generar texto. Hay tres ejemplos interesantes que comentar. La *flarf poetry* es una práctica de escritura basada en la búsqueda de internet, que celebra deliberadamente el gusto por lo poéticamente incorrecto. Algunos de los poemas emblemáticos de la *flarf poetry* son “Annoying Diabetic Bitch,” “Squid Ass clown” y “Ass vagina.” Vanessa Place en su novela *La Medusa* (2008) realiza una exhaustiva enumeración de los sinónimos de la palabra “vagina.” *Soliloquy* (2001) de Kenneth Goldsmith es un documento sin editar que contiene cada palabra dicha por él mismo durante la semana del 15 al 21 de abril de 1996. Todo lo dicho lo registró en una grabadora y lo transcribió ese mismo verano, empleando ocho horas diarias de trabajo durante ocho semanas. En la misma línea, la académica Marjorie Perloff, con la etiqueta *unoriginal genius*,² describe las tendencias emergentes de estas escrituras, modificadas por los cambios producidos en los tiempos del *copy-paste* y Google. La idea de Perloff sobre el genio creador, romántico, torturado, preocupado por la originalidad, por la búsqueda de la voz, es lo opuesto a la imagen moderna del escritor-algoritmo como entidad que genera un texto siguiendo procesos establecidos. Así, la introducción de *Uncreative Writing* discute sobre las nociones de la no-creatividad, la no-originalidad, la no-genialidad como móviles que desatan meros procesos y no la búsqueda de un producto final, depurado, perfeccionado, armonioso, sustentado en una idea particular de obra. Los poetas estadounidenses Vanesa Place y Robert Fitterman, en *Notes on Conceptualism* (2009), definen la escritura post-conceptual para diferenciarla de las prácticas del arte conceptual. También, para ampliar la idea, incluyen las técnicas como

la remezcla, el collage, el plagio, la apropiación, los préstamos, el “sampleo,” la enmendadura, la imitación, el robo de identidad, la alegoría, etc.

Magnitud/e (2012), de los poetas mexicanos Sara Uribe y Marco Antonio Huerta, puede ser considerado un libro post-conceptual. El libro se apropia de notas de la prensa nacional mexicana sobre figuras prominentes de la vida política del país, como un fragmento de discurso del candidato a la presidencia que fue asesinado en 1994, Luis Donaldo Colosio; la nota sobre la ejecución de Rodolfo Torre Cantú en 2010, candidato a la gubernatura del estado de Tamaulipas; o el reporte del accidente aéreo en 2011 del Secretario de Gobernación José Francisco Blake Mora: “El 24 de mayo el Arzobispo Juan Jesús Posadas Ocampo fue asesinado en el Aeropuerto Internacional de Guadalajara. Según Carlos Salinas de Gortari, la masonería perpetró el asesinato” (p. 10). Estos textos se intercalan con otras apropiaciones de origen diverso—como de divulgación científica, reseñas cinematográficas, biología y mitología—, que tienen en común el tema de las moscas: “Por fin los científicos lograron desvelar el secreto/ de por qué las molestas moscas son tan difíciles de atrapar / y siempre se logran escapar. / De alguna forma la mosca sabe, dijeron. / Los investigadores descubrieron que las moscas / poseen un sofisticado sistema de defensa / que las hace anticipar por fracciones de segundo / los movimientos del atacante” (p. 18).

Magnitud/e es una alegoría de la compleja realidad social mexicana que reacciona químicamente y sus compuestos orgánicos se sintetizan para transformarse en otros elementos. El concepto general del libro también se desprende de las declaraciones hechas por el político mexicano Santiago Creel, Secretario de Gobernación en 2010, cuando fue asesinado el candidato a la gubernatura de Tamaulipas, Rodolfo Torres Cantú: “Tras indicar que el asesinato del candidato priista a la gubernatura del Estado de Tamaulipas, Rodolfo Torre Cantú, es una muestra de la descomposición que vive aquella entidad, el senador de la república, Santiago Creel Miranda, avaló aquí el llamado a la movilización y a la cacería de mapaches priistas para garantizar el respeto a los votos el próximo 4 de julio.”³ *Magnitud/e* es un libro conceptual, como lo propone Kenneth Goldsmith, al emplear técnicas de escritura como la apropiación, la copia, la imitación y el préstamo; pero también, como Place y Fitterman afirman, porque abre el abanico de posibilidades de los procesos de pensamiento en los que se funda el libro. Además, porque hace intrínsecas las decisiones estéticas de la poesía tradicional, como cortes de la frase en versos, la reiteración, y el uso de figuras retóricas como el epíteto, con la finalidad de resaltar el valor de los sustantivos.

Minerva Reynosa
Brown University

NOTAS

- 1 Kenneth Goldsmith. “No es plagio. En la era digital es ‘repropósito.’” (en línea). México: Periódico de Poesía No. 48, abril de 2012. Versión al español de Marco Antonio Huerta. <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2296&Itemid=98/> (Consulta: 18 de febrero 2013).
- 2 Kenneth Godsmith. “Marjorie Perloff’s Unoriginal Genius.” (en línea). Chicago: Poetry Foundation, 30 mayo 2008. <<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/05/marjorie-perloffs-unoriginal-genius/>> (Consulta: 20 de febrero 2013).
- 3 Eugenia Velázquez. “Asesinato de Torre Cantú muestra descomposición de Tamaulipas: Creel.” (en línea). México: Noticiero Tv Bus, 28 de junio 2010. <<http://www.tvbus.tv/portal/index.php?id=12804&op=noticias&seccion=estatal/>> (Consulta: 22 de febrero 2013).

BIBLIOGRAFÍA

- Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, New York: Granary Books, 2001.
- Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011.
- Vanessa Place y Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms*, Brooklyn: Ugly Ducking Press, 2009.
- Vanessa Place, *La Medusa*, Alabama: University of Alabama Press, 2009.

Riger Tsurumi, Rebecca. *The Close Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. Indiana: Purdue University Press, 2012. 314 pp.

En su ya clásico estudio sobre las *identidades* culturales,¹ el crítico británico Stuart Hall sostenía que la “identidad” de los sujetos modernos se construye, sobre todo, a partir de ciertas prácticas discursivas y que estas operan necesariamente de una manera dinámica, como un proceso en continua formación. Esto quiere decir que en la apropiación de una lengua, de una historia o de una cultura, el yo que se narra a sí mismo (a partir de dichas experiencias vividas) no es ya el resultado de una armadura, de un sistema pasivo que se acepta y reafirma; sino, por el contrario, un flujo permanentemente atravesado por un proceso de “subjetivación,” que, por supuesto, nunca cristaliza en un lugar o un tiempo histórico, y que tampoco termina de completarse. De este modo, si la construcción y fijación de una “identidad” podía asociarse con una “comunidad imaginada,” —es decir, unitaria y casi siempre homogeneizadora—, bien puede hablarse hoy en día de un constante e incompleto proceso de *identificación*, un espacio de negociación en el que algo siempre excede al sujeto; y donde ese mismo sujeto transita entre lo que es y lo que elige ser, dentro, claro está, de ciertos patrones afectivos o “solidarios.”

El reciente trabajo de Rebecca R. Tsurumi, *The Close Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*, se asienta, creemos, sobre esta línea teórica. Desde los estudios literarios y la teoría social—el libro cierra con un muy detallado registro de las conversaciones entre la investigadora y casi todos los escritores seleccionados—, propone un intenso análisis de las representaciones con que el sujeto *nikkei* o japonés ha venido reproduciéndose en la literatura peruana contemporánea, en especial, por parte de autores canónicos ajenos a la herencia japonesa. De igual modo, se detiene de manera exclusiva en las especificidades que la narrativa de autores peruanos *nikkei* puede poner en relieve, en oposición a la producción de los primeros, debido a la cercanía que tienen con una determinada experiencia afectiva o una memoria mucho más crítica o conflictiva. En los contrastes que se revelan a partir de cotejar ambos discursos, ciertamente, se encuentran los matices más ricos del libro.

Si prestamos atención al carácter heterogéneo que determina el mapa sociocultural peruano, esta publicación, que incorpora al sujeto *nikkei* como

objeto de estudio en el campo literario, resulta especialmente valiosa, y en tal sentido, complementa los estudios sobre raza e identidad que han recibido a la fecha otros grupos étnicos en el Perú. Este interés transpacífico—en especial, el referido al Japón y su influencia diaspórica—se incorpora a una línea de investigación que ha ido ganando creciente atención en años recientes gracias al valioso aporte de estudiosos como Debbie Lee-DiStefano, Ignacio López-Calvo, Christiane Nagao o Koichi Hagimoto. *The Close Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature* atraviesa cuarenta años de trabajos literarios contemporáneos en el Perú (1996-2006) y es, sin duda, el libro más exhaustivo sobre el tema que puede encontrarse a la fecha.

En lo que respecta, específicamente, a la migración japonesa y a la presencia *nikkei* en suelo peruano, el capítulo primero se encarga de contextualizar la singularidad de la masiva migración nipona al Perú desde finales del XIX en adelante, y el consecuente impacto social, cultural y económico que tuvo este hecho sobre el país andino (junto con el Brasil, el segundo país con mayor presencia japonesa en Hispanoamérica). Rebecca R. Tsurumi, en efecto, se esmera en presentarnos un panorama socio-histórico de la experiencia migrante de los japoneses desde su arribo a bordo del Sakuramaru hasta la elección de Alberto Fujimori, documentando entre tanto su difícil inserción como minoría racial, especialmente vulnerable, en la década de 1930. Esta cronología centenaria, y los conflictos que a lo largo de ella enfrentaron los japoneses y sus descendientes para una negociación de su ciudadanía, le sirve a la autora para exhibir las fuentes del posible imaginario, por lo general negativo, que se desarrollará alrededor de dicha comunidad, y que luego podrá observarse detenidamente como sustrato de la representación que los protagonistas *nikkeis* adquieren en la obra de los autores peruanos analizados.

No se pierden de vista, en la contextualización del estudio, los matices que dicho imaginario obtiene no sólo de los estereotipos exotizantes/estetizantes, cuyas raíces—tal como se estudian en el segundo capítulo—se hunden en las fórmulas del movimiento modernista latinoamericano; sino también aquella ambivalencia que, entre la admiración y el desprecio, notó muy tempranamente Edward Said cuando estudió los estereotipos del pensamiento orientalista. En efecto, el trabajo de Rebecca R. Tsurumi se encarga de mostrarnos cómo una constante negativa en el imaginario peruano, consecuencia de la desconfianza civil, la propaganda gubernamental y el contexto de la Segunda Guerra Mundial, revitaliza una tensión que a nivel del discurso fijará a los protagonistas a patrones casi siempre contradictorios o invariables, que bien pueden oscilar entre la delincuencia y la sumisión; la laboriosidad y la sensualidad; lo exótico, lo remoto; lo misterioso, lo inaccesible o lo hermético; revelando así, no sólo réplicas de ciertos modelos o estereotipos estéticos, sino también prejuicios o creencias que un grupo dominante formuló silenciosamente con respecto a una minoría racial.

A diferencia de las representaciones que configuran los textos de Mario Vargas Llosa (*La casa verde* y *Travesuras de la niña mala*), Miguel Gutiérrez (“Matavilela”), Alfredo Bryce Echenique (“Muerte de Sevilla en Madrid”), Carmen Ollé (*Las dos caras del deseo*), Pilar Dughi, (*Puñales escondidos*) y Mario Bellatin (*El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*), la obra poética de José Watanabe y Doris Moromisato—los dos únicos autores *nikkei* analizados—, tal como demuestra la autora, es capaz de desarrollar una perspectiva más abierta, reflexiva y autocrítica, comunicando así la experiencia no sólo de una memoria familiar, sino también de sensibilidades y éticas a través de las cuales los autores, afirmando simultáneamente su propia identidad narrativa y su voz poética, logran proyectarse como posibles articuladores del proceso de identificación de una colectividad que ha ido ganando poco a poco, y no sin cierta amargura, legitimidad en la ficción nacional peruana.

Carlos Yushimito del Valle
Brown University

NOTAS

- 1 Hall, Stuart y Du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. Londres, Sage Publications, 1996.

Neyra, Ezio. *Tsunami*. Lima: Borrador Editores, 2012.

Escrita en clave de una conversación velada que hacia el final nos muestra el juego que el autor ha desarrollado con los tiempos narrativos (uno de sus mayores méritos) y el trabajo minucioso con los vasos comunicantes, *Tsunami*, la más reciente novela de Ezio Neyra, da cuenta de un andamiaje sólido y de un nivel de ejecución verdaderamente valorable. No es la novela de un joven escritor, sino de uno de oficio. Nada es gratuito, empezando por la elección del narrador y la forma del diálogo en que es planteada la historia; por esa razón, el libro al final se comporta como un ente vivo que se reformula y se fortalece en su avance, impulsado a veces por preguntas o comentarios del interlocutor, en *off* la mayor parte del tiempo.

Así, *Tsunami* se comporta como una ola gigantesca producida por un terremoto en el lecho submarino: la vida de Leandro, narrador y personaje principal que nos cuenta la historia de su paso a la adultez, el cual está determinado por el comienzo, desarrollo y final de su primera relación amorosa importante, adulta, y por ende fallida, con Julia—una mujer que conoce a través de un amigo que le aconseja buscarla en Buenos Aires, donde Leandro se dispone a ir invitado por su madre, quien intenta encontrar la ciudad que conoció gracias a su padre, con quien viajó cuando ella era muy joven. En esta disposición, Julia hace las veces de una especie de guía en la gran metrópoli, y desde allí se irá desplazando hasta constituirse en la guía que regirá, al menos por un tiempo, la vida de Leandro.

Con el tiempo, a medida que esta historia central arrastre otras historias menores, Leandro terminará de configurar una suerte de historia familiar que atraviesa tres generaciones. Entonces quedará en evidencia que la aparente ola que lo sepulta (el fracaso de su relación con Julia, el alejamiento de la hija que los dos tienen) en realidad ha atravesado a su familia, empezando por su abuelo, y sucede que en él, en Leandro, reventó, tocó tierra y causó más estragos, por su juventud, por su impericia.

Las historias que atraviesan *Tsunami* están dispuestas para configurar una red de contrapuntos, con la intención de incidir en el hecho (en el sentido bergsonian del término) y su capacidad de duración en el tiempo. El tiempo detenido que sigue a un acontecimiento desastroso o trágico y que nos impide

movernos, nos ata. La cicatriz que nos remite a la herida que la antecedió.

La principal alegoría es esta ola monstruosa que levanta todo a su paso. Lo que podemos ver en el discurso son las crestas, y lo que está bajo la superficie es el valle que sigue a dichas olas y hace posible que la ola siga avanzando; así, por ejemplo, la imagen real del *tsunami* que azota el puerto donde está ubicada la casa familiar, levanta sus cimientos y con ello se entrevé la historia del abuelo de Leandro, quien tras huir de la devastación de la guerra, llegó “sin un centavo en el bolsillo” y se volvió próspero. La casa había simbolizado antaño la seguridad que se alcanza luego de bregar contra todos los obstáculos, representa el confort, la salvación que (por el sentimiento trágico de la vida) sólo aplaza el momento de la muerte. Lo aplaza tanto que sólo nos queda recordar e imaginar lo que pudo ser, como en el caso del patriarca, cuya prosperidad ostentosa hasta cierto punto en bienes materiales guarda el secreto de haber tenido que renunciar a algo más grande y añorado: el amor, o la idea del amor. El abuelo estuvo enamorado de una joven griega de nombre Nikolina, durante la invasión de Italia en tierras helenas, pero el amor no pudo darse; él así lo asumió y continuó con su vida: “[...] una cosa fue llevando a la otra, comenzaron a salir los negocios, y Grecia cada vez parecía más lejos. Luego de Bolivia me vine a Perú y todavía en ese momento pensaba en ella, pero las cosas estaban caminando bien, era muy difícil irme [...] había que voltear la página” (p. 147), le explica a Leandro.

Así como una ola que arrastra a su paso una mayor masa de agua y con esto incrementa su fuerza, todo se resume en un solo movimiento (el *hecho* es irrepetible pero podemos acercarnos a revivirlo, actualizarlo, en las secuelas, los ecos y cicatrices que deja), es la fuerza del tiempo que no puede ser detenida, es la misma ola que surca el mar y que nos habla, en el caso de la historia familiar de Leandro, de una serie de relaciones que pudieron llevarse a cabo por resignación o comodidad, pero que finalmente, por más que dieron fruto en algunos casos (Leandro es muestra de ello; su propia hija Luciana también lo es), estuvieron sustentadas en una ilusión o mentira. En el caso del abuelo, este se resigna a “voltear la página” de su historia con Nikoleta: “No podía seguir viviendo del pasado porque donde había que estar era en el presente y me tocaba disfrutar de mi familia.” En el caso de los padres de Leandro, tras años de insoportable convivencia, el padre termina por abandonar a su madre y le comunica esta decisión a su hijo a través de un correo electrónico: “Estuve aplazando esta decisión porque todavía te veía muy chico para dejarte. Pero ahora ya estás grande y tengo la esperanza de que me entiendas. No es por ti que me voy, hijo, es simplemente que no puedo seguir concibiendo mi vida junto a una persona a la que no amo más y en un contexto en el que ya hace tiempo he dejado de ser feliz [...]” (p. 130). El mismo Leandro se ve inmerso en esa gran masa que lo arrasa, pues tras ser avasallado por lo que experimenta con Julia en Buenos Aires, decide dejar todo como está, pero termina cediendo a los embates de Julia, de lo que representa, desde su forma porteña de hablar

hasta la idea de libertad: “cuando al final de su correo [el de Julia] me dio una lista de razones por las cuales me extrañaba y por las que quería volverme a ver pronto, sentí que mi corazón latía más rápido, y entonces, no sé si debido a su insistencia o simplemente por pura resignación o porque tenía ganas de irme de casa de mamá, fue cuando empecé no solo [sic] a hablar de ella sino también a pensar en viajar nuevamente a Buenos Aires” (p. 59).

Pareciera, sin embargo, que esa debilidad que implica la juventud de Leandro, y que lo hace más susceptible al golpe de la ola, es también su fortaleza. Aún siente y tiene la juventud para recomponer su vida, cambiar de rumbo. Tiene el tiempo para decidir no sólo que pase el temporal y quedarse aislado en la ilusión de una vida plena basada en las mentiras o en la resignación; él puede elegir.

Beckett pensaba que el oficio del escritor era el de “horadar agujeros” en el lenguaje para que se muestre y se oiga todo aquello “que está oculto detrás.” Si la literatura—como dice Deleuze—es “una salud,” el escritor habrá de llegar a ella en busca de la cura a su padecimiento, o al encuentro de otros males. De cualquier modo, éste nunca volverá a ser el mismo. Intuyo que ésta es la premisa que motiva a un escritor como Ezio Neyra. No se trata de una búsqueda de sentido. No se trata de encontrar una caleta o un puerto al cual llegar para refugiarse después de haber amainado y desde allí contar la gran épica del sobreviviente. No. No hay lecciones aprendidas. No hay una moraleja que sacar. Sólo la sensación de que, con suerte, podemos hallarnos en el espacio que dejan dos palabras.

Víctor Ruíz Velazco
Director de Lustra Editores

Noticia bibliográfica

Borges, Jorge Luis. *Los Rivero*. Relato inédito editado por Julio Ortega. Del Centro Editores y Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Madrid. 2010. Tirada de cien ejemplares numerados. Impreso a color en papel Arches de grabado de 250 g. 32 p. Incluye facsimil del manuscrito (ca. 1950).

Borges, Jorge Luis. *Mi amigo Don Quijote (una conferencia recuperada)*. Dictada por Borges en la Universidad de Texas, Austin, en 1968, original inglés y su traducción al español. Edición y traducción de Julio Ortega. Ilustraciones de Ricardo Horcajada. Incluye un CD con la grabación de la misma, 84 p. Del Centro Editores y Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Madrid. 2011.

Eguren, José María. *Cartas, imágenes y manuscritos reunidos en ocasión del centenario de Simbólicas (1911)*. Edición de Julio Ortega. Del Centro Editores e Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Madrid. 2011. Notas de J. Ortega y José de la Puente Brunke; 15 cartas enviadas a Eguren; 8 poemas manuscritos de Eguren y fotografías.

Fuentes, Carlos. *El Muñeco. El trigo errante. Dos historias recuperadas*. Edición de Julio Ortega. Ilustraciones de José Tola. Del Centro Editores. Madrid. 2010. Relatos recuperados. 74 p. Firmados por C. Fuentes.

Moro, César; Westphalen, Emilio Adolfo, Huidobro, Vicente. *La polémica Moro Huidobro, un capítulo de la vanguardia trasatlántica*. Edición de Julio Ortega. Del Centro Editores. Madrid. 2011. Reúne los documentos de la histórica polémica vanguardista entre Moro y Westphalen con Huidobro y su grupo (1935-1938).

Ortega, Julio. *Cuarteto barroco lezamiano*. Del Centro Editores. Madrid. 2013. Primera edición. 168 p. Edición de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor.

Ortega, Julio. *Teoría del viaje y otras prosas*. Del Centro Editores. Madrid, 2009. 72 p. Libro fuelle, realizado de manera artesanal, con tapas, cartóné, revestidas con papel estampado a mano y lomo entelado, en caja estuche revestida en papel estampado.

Ortega, Julio; Goytisolo, Juan. *Diálogos con Juan Goytisolo en el Territorio de La Mancha*. Del Centro Editores. Madrid. 2010. Primera edición. 84 p. Edición artesanal.

Pacheco, José Emilio. *Epístola de Lope de Vega a Miguel de Cervantes y*

otros poemas. Selección de Julio Ortega. Ilustraciones de Luis Fega. Del Centro Editores. Madrid. 2010. Libro Homenaje el Premio Cervantes de J.E.Pacheco. 52 p. En rama. Impreso en papel Velín Arches de 250 g. Firmado por J.R. Pacheco y L. Fega.

Ortega, Julio. *Nicanor Parra y la poética de la veracidad*. Del Centro Editores. Madrid. 2012. 110 p. Edición artesanal. Incluye facsimilares de manuscritos de Parra.

Del Centro Editores. C/Galileo, 52. 28015 Madrid
www.delcentroeditores.net / delcentroeditores@telefonica.net

COLABORADORES

HELENA ARELLANO MAYZ: Narradora y artista plástica venezolana. Nacida en Caracas, estudió en Brown University. Es autora de varios libros de relatos de prosa imaginativa y sensorial, entre ellos la novela breve *Murciélago o mariposa*, los relatos de *Andarelas de humo*, y la novela *Lances, lunares y luces*, sobre el mundo de los toreros españoles inquietado por una señorita venezolana y libre. Las imágenes en este número provienen de su última muestra, “Tesitura musical” en Caracas.

ALIRA ASHVO-MUÑOZ: Nacida en La Habana, Cuba, hizo sus estudios en EEUU. Se doctoró en literatura comparada y español en la Universidad de Texas, Austin. Sus investigaciones académicas se concentran en la literatura Latinoamericana y la filosofía. Actualmente es profesora en la Universidad de Temple en Filadelfia.

ANNA BOCCUTI: Es docente investigadora de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Turín (Italia). Entre sus temas de estudio se encuentran la literatura humorística argentina, la literatura fantástica contemporánea, el discurso de tango y sus irradiaciones en otros géneros y la microficción hispanoamericana, sobre los que ha publicado artículos en revistas especializadas de relevancia nacional e internacional. La antología *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee* (Arcoiris, Salerno 2012) es su última publicación.

STEVEN BOLDY: (Inglaterra, 1951) Se licenció en Lenguas Modernas en la Universidad de Cambridge y se doctoró con una tesis sobre las novelas de Julio Cortázar en 1978. Ha enseñado en las universidades de Liverpool, de Tulane, Nueva Orleans, y desde 1984 en Cambridge, donde es catedrático de Literatura Latinoamericana. Ha publicado monografías sobre Cortázar y Carlos Fuentes y artículos sobre Rulfo, Carpentier y otros autores. Recientemente ha publicado *A Companion to Jorge Luis Borges* (2009), artículos sobre Cortázar y la vanguardia, sobre la memoria histórica en Thays y Pauls, y sobre las últimas obras de Carlos Fuentes. Actualmente prepara un libro sobre Juan Rulfo.

DEBORAH COHN: Se doctoró en Hispanic Studies de Brown University. Es Profesora de Español y Estudios Americanos en Indiana University, Bloomington. Es autora de *The Latin American Literary Boom and U.S Nationalism during the Cold War* (Vanderbilt UP, 2012) y *History and Memory in the Two Souths: Recent Southern and Spanish American Fiction* (Vanderbilt UP, 1999), y co-editora, con Jon Smith, de *Look Away!: The U.S. South in New World Studies*, (Duke UP, 2004). Ha publicado numerosos artículos sobre ficción hispanoamericana y de EEUU en revistas como *Latin American Research Review*, *Mississippi Quarterly*, *CR: The New Centennial Review*, y *American Literature*.

ENRIQUE E. CORTEZ: (Lima, Perú) realizó estudios de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de postgrado en Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 2001 y 2005 fue editor del Suplemento de *Reflexión, Arte y Cultura Peruana Identidades* y de la sección de cultura del diario *El Peruano*. En 2011 se graduó del Ph.D en Literatura Hispánica y Estudios Culturales de Georgetown University, con una tesis doctoral sobre el Inca Garcilaso en el siglo XIX. Su más reciente publicación es la co-edición, junto a Gwen Kirkpatrick, de *Estar en el presente: Literatura y nación desde el Bicentenario* (Lima: Latinoamérica Editores, 2012). Actualmente es Assistant Professor de Literatura Latinoamericana en Portland State University.

CRYSTAL CHEMRIS: Doctorada en Brandeis University, es actualmente Courtesy Assistant Professor of Spanish en la University of Oregon. Sus publicaciones incluyen *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity* (Tamesis 2008) y varios artículos sobre el barroco y la poesía latinoamericana moderna. Acaba de editar el número especial de *Calíope*, "Transatlantic Baroque" (vol.118, No, 2, 2013). La dirección de su página web es <http://www.crystalchemris.com>

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO: (Valencia, España 1947). Es investigador, poeta y profesor en la Universidad de las Islas Baleares. También ha enseñado en varias universidades europeas y americanas y es miembro correspondiente de la Real Academia Alfonso X el Sabio, de Murcia. Ha dirigido las colecciones de poesía "El cantor" y "Poesía de papel". Ha editado la poesía y la prosa completas de Jorge Guillén, Rafael Alberti, Jacinto Benavente, Gabriel Celaya, Juan Ramón Jiménez, Alejo Carpentier, y Antonio Machado. Tiene publicados numerosos estudios sobre poesía actual, entre ellos "Ensayos sobre

poesía hispánica contemporánea”, “Vidas pensadas. Poetas de fin de siglo”, “Poesía, pasión de vida. Ensayos y estudios del ‘27”, y “Poéticas y poetas contemporáneos: de Luis Cernuda a Juan Gil Albert”.

MARIANNE DÍAZ HERNÁNDEZ: Escritora venezolana nacida en 1985. Ha dirigido la revista digital “Ficcionaria”. Ganó el concurso para narradores inéditos convocados por la editorial Monte Ávila, que publicó su libro *Cuentos en el espejo* (2008). Su último libro es *Aviones de papel* (Caracas, Monte Ávila, 2011)

REINDERT DHONDT: Se doctoró en 2011 por la KU Leuven con una tesis sobre lo barroco en la obra narrativa de Carlos Fuentes. Como investigador posdoctoral del Fondo de la Investigación Científica de Flandes (FWO-Vlaanderen), realiza actualmente un proyecto de investigación sobre Fuentes. En 2012 trabajó como investigador visitante de Fulbright en la Universidad de Brown y en UCLA. Con Theo D’haen editó el volumen *International Don Quixote* (Rodopi, 2009). Sus publicaciones recientes incluyen “Melancolía y ruina en *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes” (en M. Kunz, C. Mondragón, D. Phillips-López (eds.), *Nuevas narrativas mexicanas*, Barcelona, 2013) y “Territorios de La Mancha: la huella cervantina en los ensayos de Carlos Fuentes” (en M. Stoop Galán (ed.), *El Quijote: palimpsestos hispanoamericanos*, México, 2013).

NANCY FERNÁNDEZ: Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de la Plata. Magister en Letras Hispanoamericanas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como docente e investigadora en el área de Literatura Argentina. Es Investigadora Adjunta en CONICET. Autora de *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, (Buenos Aires: Biblos, 2000), *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*, (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008), y en co-autora con Juan Duchesne Winter de *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y los críticos*, (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010).

SOFIA GANDARIAS: Nació en Guernica. Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Reconocida artista, dedicada al retrato interpretativo, género en el que ha realizado una serie de versiones de figuras culturales y políticas contemporáneas. Ha dedicado series a Primo Levi y la memoria, a Kafka y los escritores de su linaje, entre ellos Fuentes, Celan y Arendt. Son bien conocidos su Tríptico de Guernica, y su serie Madrid 2004-5,

“Capital del dolor.” Trabaja ahora en una serie llamada Presencias, que incluye retratos de Borges, Carpentier, Cortázar Neruda, Mistral Vallejo y Rulfo, entre otros.

JULIA GARNER: Recibió el doctorado de Brown University con una tesis sobre la catástrofe y la novela mexicana. Enseña Literatura Latinoamericana en la Universidad de Virginia. Se dedica a la investigación de la narrativa mexicana contemporánea y la cultura visual, con enfoque sobre el espacio y dinámica social de la Ciudad de México. Actualmente, escribe un libro sobre la reciente ficción mexicana del desastre.

ANTHONY L. GEIST: Es profesor de español y literatura comparada en la University of Washington. Recibió el doctorado de la University of California, Berkeley y enseñó en Princeton University, la Universidad de Texas, San Antonio, y Dartmouth College. Se especializa en modernismo y posmodernismo en poesía peninsular del siglo XX. Ha publicado *La poética de la generación del '27 y las revistas literarias: De la vanguardia al compromiso; Modernism and its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America; Jorge Guillén: The Poetry and the Poet*; y la edición de la *Obra poética de Julio Vélaz*.

MIGUEL GOMES: Hizo estudios de pregrado en la Universidad Central de Venezuela y la Universidade de Coimbra (Portugal); se doctoró en Stony Brook University (Nueva York). Desde 1993 se desempeña como profesor de posgrado en la Universidad de Connecticut, Storrs, donde actualmente es catedrático. En 2009 se incorporó como miembro de la Academia de Artes y Ciencias de Connecticut. Se especializa en literatura hispanoamericana moderna, particularmente ensayo y poesía. Entre sus libros de crítica e investigación se cuentan *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX* (1ra., ed., 1996; 2da. ed. Ampliada 2008, Maracaibo: Universidad del Zulia); *Los géneros literarios en Hispanoamérica* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1999); *Horas de crítica* (Lima: Santo Oficio, 2002) y *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (Caracas: Equinoccio, 2010).

EUGENIA HOUVENAGHEL: Estudió en la UA (Amberes, Bélgica), en la UAH (Alcalá de Henares) y en la Universidade Católica Portuguesa (Lisboa). Obtuvo su doctorado en literatura hispanoamericana en la Ugent (Gante, Bélgica) especializándose en el ensayo mexicano con una beca del

FWO-Vlaanderen. Enseñó las literaturas hispánicas en el departamento de lenguas románicas en la Universidad de Nimega (Países Bajos). Actualmente es profesora de investigación (BOF, Fondo especial de Investigaciones) de literaturas hispánicas en el departamento de español de la Ugent (Gante, Bélgica). Ha dirigido un proyecto de investigación sobre las presencias de la herencia clásica grecolatina en la literatura hispanoamericana; actualmente co-dirige un proyecto de investigación en torno a la relación Europa/América en la producción ensayística de la segunda generación del exilio republicano en México.

MARÍA FERNANDA LANDER: Recibió su doctorado en la Universidad de Brown con una tesis sobre la novela y los manuales de etiqueta. Es profesora Asociada de Literatura y Cultura Latinoamericanas en Skidmore College, N:Y: La edición crítica de *Gringo Viejo* que publicó el Fondo de Cultura Económica en la colección “Aula abierta” estuvo bajo su dirección. Se especializa en la novela latinoamericana de los siglos XIX y XX.

ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: (Venezuela, 1957). Reconocido escritor de cuentos y novelas de amplio reconocimiento. Es escritor, investigador y crítico venezolano. Ha sido también editor, gerente cultural, y promotor de debates literarios y ferias de libros. Entre sus libros destacan *El camino de la alteridad*, Fundarte, 1995; *Las voces secretas*; *El nuevo cuento venezolano* (Editor), Alfaguara, 2006; y *Río de sangre*, Editorial Mondadori, 2005; *Fractura y otros relatos*, Mondadori, 2006, y la novela *Indio desnudo*, Mondadori, 2008.

VITTORIA MARTINETTO: Es profesora asociada de Literatura Hispanoamericana en la Università di Torino, Italia. Es autora de ensayos sobre literatura colonial y contemporánea, y ha traducido narrativa del español y del portugués para las mayores editoriales italianas. Entre los autores sobre los que ha escrito se cuentan Bernardino de Sahagún, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca y Juana Inés de la Cruz; Mario Bellatin, María Luisa Bombal, Alejo Carpentier, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Margo Glantz, Anna Kazumi Stahl, José Emilio Pacheco, y Manuel Puig. Entre los autores traducidos están Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Manuel Puig, Rodrigo Rey Rosa, Osvaldo Soriano, Mario Vargas Llosa, María Zambrano y António Lobo Antunes.

NATALIA MATTA JARA: Doctorada en Brown University con una tesis sobre la novela histórica peruana. Es profesora de literatura latinoamericana en Texas Tech University. Sus áreas de investigación incluyen ficción histórica,

estudios andinos y literatura postnacional. Actualmente, prepara el manuscrito de su libro basado en su tesis doctoral, *Historia y modernidad en el Perú: mestisaje y utopía andina en la narrativa histórica contemporánea*.

LINA MERUANE: Es escritora de ficción y ensayista chilena. Es autora de *Las Infantas* (cuentos, 1998), *Fruta Podrida* (novela, 2007) y *Sangre en el Ojo* (novela, 2012), entre otros libros de ficción. Recientemente publicó el ensayo *Viajes Virales* (2012), sobre el impacto del sida en la literatura latinoamericana. La autora ha recibido los premios literarios Sor Juana Inéz de la Cruz (México 2012), Anna Seghers (Berlín 2011) y becas de escritura de la Fundación Guggenheim (2004) y del National Endowment for the Arts (2001). Actualmente enseña literatura universal y cultura latinoamericana en la Universidad de Nueva York.

CARLOS NOGUERA: Uno de los novelistas más destacados de Venezuela, ha sido profesor de la Universidad Central, y actualmente es presidente de la editorial Monte Ávila. Entre sus libros de ficción destacan *Historias de la calle Lincoln* (1971), *Juegos bajo la luna* (1994) y *La flor escrita* (2003). Su última novela es *Crónica de los fuegos celestes* (2010).

NELA OCHOA: (Caracas, Venezuela, 1953). Realizó estudios de diseño, pintura y danza en Caracas y París. En la actualidad, vive y trabaja en Caracas, donde desarrolla su obra dentro de los llamados “nuevos lenguajes”. Entre las distinciones que ha recibido destacan el Premio de Arte No-Objetual del Salón Arturo Michelena, Valencia, 1987, por la videoinstalación *Invernadero*, el III Premio IV Bienal de Arte de Mérida, 1997, por la video-instalación *Ruina Circulares-Hoyano*, y el Premio Harry Liepienz del Salón Arturo Michelena, Valencia, 1998, por la video-escultura *Una Obra de Gran Envergadura*. Sus videos han recibido todos los premios de las confrontaciones nacionales de video puro en los que han participado, entre los que cabe destacar: Mejor Video Experimental y Mejor Video Fundación CELARG, de la V Edición del Festival Nacional de Cine, Video y Televisión, 1990.

ALEJANDRO OLIVEROS: (Valencia, Venezuela, 1949). Es un destacado ensayista y poeta, además de traductor, crítico literario, profesor y editor. Fue fundador y director de *Revista Poesía*, un proyecto de gran importancia, por ser la única revista venezolana dedicada exclusivamente a la lírica. De su obra poética destacan su primer libro, *Espacios y Magna Grecia*.

FLORENCE OLIVIER: Es catedrática en Literatura Comparada en la Universidad de París III Sorbonne Nouvelle desde 2009 y especialista en literatura latinoamericana. Además de sus contribuciones a las ediciones críticas de *Los días terrenales* de José Revueltas y *Toda la obra de Juan Rulfo* en la colección Archivos ALLCA-UNESCO, es autora de *Carlos Fuentes o la imaginación del otro*, Editorial de la Universidad Veracruzana (2007), cuya versión original en francés se publicó en la editorial Aden en París en 2009, con el título *Carlos Fuentes ou l'imagination de l'autre*. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas y culturales francesas y mexicanas. Es miembro del Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (EA 172) y forma parte de la junta directiva del centro de investigación del CRICCAL de la Universidad de París 3 Sorbonne Nouvelle, cuya revista *América* codirige.

JULIO ORTEGA: (Perú, 1942). Profesor de literaturas hispánicas en Brown University, donde dirige el Proyecto Transatlántico. Sus últimos libros son *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature* (Londres: Reaktion Books, 2006; *El sujeto dialógico, Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México: TEC y FCE, 2010, y las ediciones *Rubén Darío: Obra poética*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2007, y los cinco primeros volúmenes de la *Obra reunida de Carlos Fuentes*, México, FCE. Dirige las series *Nuevos Hispanismos* (Vervuert Iberoamericana) *Aula Atlántica* (Fondo de Cultura Económica) y *MarAdentro* (Universidad Veracruzana).

PEDRO ÁNGEL PALOU: Es profesor en Tufts University y doctor en ciencias sociales. Ha escrito sobre contemporáneos (*La casa del silencio*, Premio Nacional de Historia Francisco Xavier Clavigero), sobre el siglo XIX (*La culpa de México*, la invención de un país entre dos guerras), y el cine y la novela mexicana, *El fracaso del mestizo, aproximación al cine y la novela mexicana del siglo XX*, que está por aparecer editado por Ariel. Es un prolífico novelista y por *Con la muerte en los puños* obtuvo el prestigiado premio Xavier Villaurrutia en México. Obtuvo recientemente la beca de la fundación Guggenheim.

GABRIEL PAYARES: Escritor venezolano nacido en Londres en 1982. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad Simón Bolívar. Obtuvo el premio para autores inéditos convocado por Monte Ávila, en 2008. Su primer libro de relatos es *Cuando bajaron las aguas*, y el más reciente *Hotel*, relatos, publicado por Punto Cero, Caracas, 2012.

AGUSTÍN PRADO ALVARADO: (Perú). Es profesor de literatura peninsular e hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha escrito sobre la obra de Carlos Fuentes en revistas especializadas y además coordinó con Alonso Rabi el suplemento “El Dominical del Diario El Comercio en homenaje a Carlos Fuentes por sus 80 años en el 2008. Es jefe del Equipo de investigación y producción literaria de la Casa de Literatura Peruana (CASLIT).

ALONSO RABI DO CARMO: (Lima, Perú, 1964) Estudió Derecho y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el 2003 obtuvo el título de máster en Literatura Latinoamericana por la University of Colorado (Boulder, Estados Unidos). Ha publicado los poemarios *Concierto en el subterráneo* (1992), *Quieto vaho sobre el espejo* (1994) y *En un purísimo ramaje de vacíos* (2000). Mantiene inéditas y en proceso dos colecciones de poemas escritos entre el 2001 y el 2005: *Meditación sobre el heroísmo* y *Una impecable tristeza*. Desde 1989 ejerce el periodismo y actualmente forma parte del equipo editor del diario *El Comercio*, de Lima. Artículos y ensayos suyos han aparecido en medios periodísticos y revistas especializadas de su país.

SUSANAREISZ: Decana de Humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde regresó como profesora de teoría literaria y literatura después de varios años de haber sido profesora en Dartmouth College, el Graduate Center y Lehman College, Nueva York. Es autora de un libro sobre la poesía de Catulo, producto de su formación como filóloga clásica en la Universidad de Heildeberg; y están dedicados a la teoría sus celebrados libros *Teoría literaria. Una propuesta* (Lima, 1986) y *Teoría y análisis literario* (Buenos Aires, 1989). En 1996, publicó *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (Lérida, España). Ha trabajado sobre escritoras peruanas y latinoamericanas y en torno a la tesis de una “literatura menor”. Actualmente lo hace sobre la poética.

JULIEN ROGER: Es profesor titular en la Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Ha sido alumno de la Ecole Normale Supérieure de Fontenay Saint-Cloud. Es autor de una tesis sobre Leopoldo Lugones y la noción de autor en la crítica estructuralista (Université Grenoble III Stendhal, 2002) y de artículos de teoría literaria y sobre la literatura argentina de los siglos XIX y XX. Editó varios libros en colaboración, entre ellos *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique Latine, de Carmen Val Julián*. Suivi de textes en hommage à l’auteur, sous la direction de Julien Roger, Marie-Linda Ortega et Marina Mestre-Zaragoza. Lyon:ENS Editions, 2011.

VÍCTOR RUIZ VELAZCO: Estudió literatura en la Universidad Federico Villareal y llevó estudios de Maestría con mención en Estudios Culturales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 2012 apareció su obra reunida bajo el título de *Barlovento* (2002-2011) y también su poemario *Fantasmas esenciales* que le mereció el Premio José Watanabe de Poesía 2011. Ha sido parte del consejo editorial de la *Revista Trimestral del Cuento Latinoamericano Mil Mamuts* y desde 2004 dirige el sello editorial Lustra Editores.

ÁLVARO SALVADOR: (Granada, España, 1950). Es escritor y profesor universitario, doctor en Filología Románica por la Universidad de Granada, en la que es catedrático de Literatura Hispanoamericana y Española. Ha dirigido el Aula de Poesía de 1978 a 1984, y el Seminario de Estudios Latinoamericanos entre 1989 y 2000. Desde su fundación en 1992, es miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Como escritor cultiva todos los géneros, aunque destaca sobre todo como poeta, ensayista y crítico literario. Entre sus obras de poesía más recientes figuran *El sueño de un reino*, 2007, y, *La canción del outsider*, 2009 (Premio Generación del '27). Su obra de teatro *El día que mataron a Lennon*, ganó el premio internacional "Castellón a Escena" (1996).

KATERINA SELIGMAN: Es candidata al doctorado en el Departamento de Literatura Comparada en Brown University. También poeta y traductora, su investigación enfoca la historia de la literatura moderna, literaria e intelectual del Caribe. En particular le interesan la poética antirracista, revistas literarias y los viajes textuales.

HEIKE SCHARM: Es profesora de literatura trasatlántica en South Florida University. Es autora de *El tiempo y el ser en Javier Marías* (Rodopi, 2013) y de varios ensayos sobre arte y pensamiento contemporáneos. Sus intereses de investigación incluyen la producción filosófica, literaria y artística de Europa y América Latina, tanto como las prácticas y teoría trasatlánticas y posnacionales.

FEDERICO VEGAS: Caracas, 1950. Arquitecto de formación y escritor de vocación, es autor de algunos de los títulos fundamentales de la narrativa contemporánea de su país. *Falque* (2005), publicado en México y Caracas. Es autor de una serie de tomos de cuento, entre los cuales destaca *Los traumatólogos de Kosovo* (2002). Su más reciente novela, también de corte histórico y político es *Sumario* (Caracas, Alfaguara, 2010).

DANIELLA WITTERN BUSH: Se doctoró en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Brown con una tesis sobre las novelas de Diamela Eltit. Ha publicado “Siguiendo las huellas de una picaresca colombiana: un paseo por *La Virgen de los sicarios*”. *CineLit VI: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Ed. Guy H. Wood. Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2008.

DULCE MARÍA ZÚÑIGA: (México 1961). Realizó sus estudios en la Universidad Paul Valéry de Montpellier, Francia, donde obtuvo el doctorado en Estudios Romances, con especialidad en italiano. Es traductora de francés e italiano. Se ha desempeñado como profesora en la licenciatura de letras y en la maestría de literatura del siglo XX en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara; investigadora titular y directora del Centro de Estudios Literarios de la misma universidad. Entre sus ensayos destacan “Intertextos: Calvino, Borges, Fuentes (1989), “La novela infinita de Italo Calvino (1991), y “La tremenda corte: un caso de lingüisticidio (1994).