

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 91
Dossier: Pedro Lastra y la Lección del Diálogo

Article 41

2020

***INTI* Número 91-92**

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

Citas recomendadas

(April 2020) "*INTI* Número 91-92," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 91, Article 41.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/41>

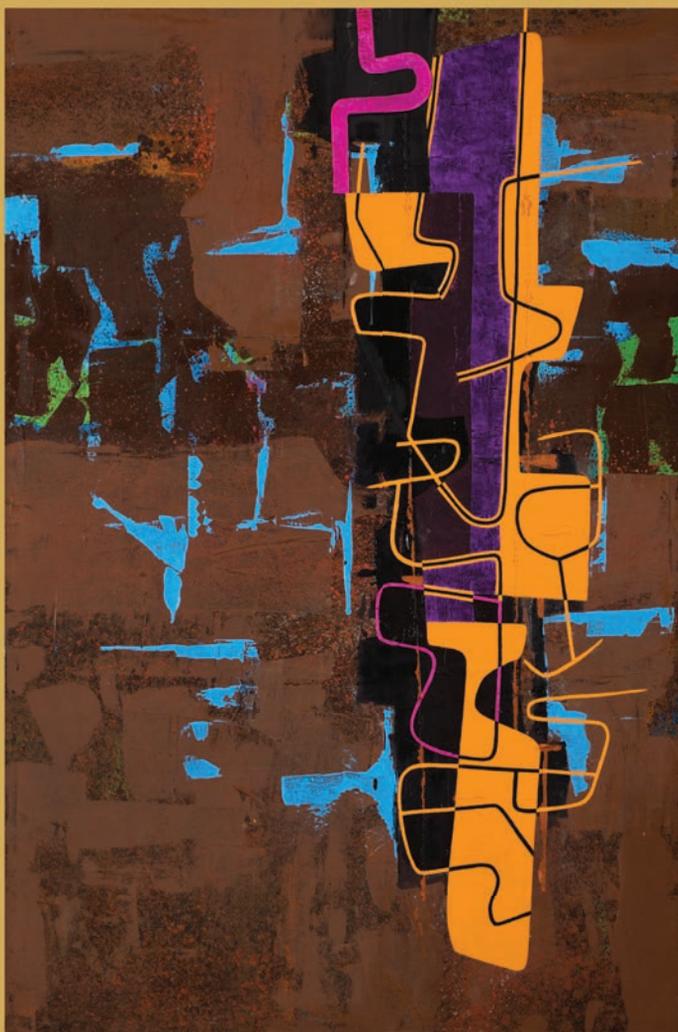
This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

Revista de Literatura Hispánica
y Transatlántica

TRIBUTO A PEDRO LASTRA
DOSSIER TRANSATLÁNTICO



Ricardo Wiesse Rebagliati: (Lima, Perú) *Redes 8*, 2017.

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College, Providence, Rhode Island USA

COMITÉ EDITORIAL

Rodrigo Cánovas Emhart, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Marcela Crespo Buiturón, *Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina*

Elena del Río Parra, *Georgia State University, Atlanta, Georgia USA*

Daniel Escandell Montiel, *Universidad de Salamanca, España*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs USA*

Susana Haug, *Universidad de la Habana, Cuba*

Pedro Lastra, *Stony Brook University, New York USA*

María Rosa Lojo, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*

Vittoria Martinetto, *Università di Torino, Italia*

Juana Martínez Gómez, *Universidad Complutense de Madrid, España*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

Julio Ortega, *Brown University, Providence, Rhode Island USA*

Laura Scarano, *Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina*

EDITOR FOR PUBLISHING INFRASTRUCTURES

Mark J. Caprio

Providence College, Providence, Rhode Island USA

IN MEMORIAM

José Miguel Oviedo

1934, Lima, Perú – diciembre 19, 2019 Philadelphia, PA USA

Gladis Anchieri Yurkievich

*1932, Tres Algarrobos, Provincia de Buenos Aires, Argentina – 9
de febrero 2020, Paris, Francia.*

Member of CELJ
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright ©2020
INTI: Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica

ISSN 0732-6750

INTI
REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA Y
TRANSATLÁNTICA

DOSSIER

PEDRO LASTRA Y LA LECCIÓN DEL DIÁLOGO

COORDINADO POR

Miguel Gomes

University of Connecticut, Storrs

Auspiciado por

Dr. Donald Russell Bailey, Ph.D, Director

Phillips Memorial Library

Providence College

NÚMEROS 91-92

PRIMAVERA-OTOÑO 2020

ÍNDICE

PEDRO LASTRA Y LA LECCIÓN DEL DIÁLOGO

PRESENTACIÓN: Roger Carmosino y Miguel Gomes.....	9
ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ: La lectura del detalle: La ensayística de Pedro Lastra.....	11
MARCELO PELLEGRINI: Pedro Lastra: Poesía del otro.....	24
ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: Extranjerías consustanciales en la poesía de Pedro Lastra.....	30
ROBERTO ONELL H.: El diálogo se convirtió en poema: A la escucha de Pedro Lastra.....	38
JUANA IRIS GOERGEN: La poesía de Pedro Lastra: “Un espacio salvador posible”.....	49
MIGUEL GOMES: Fantasma y ucronía en la poesía de Pedro Lastra.....	57
PEDRO LASTRA: El Inca Garcilaso de la Vega lee a Garcí Sánchez de Badajoz.....	75

DOSSIER TRANSATLÁNTICO

JULIO ORTEGA: The Baroque Algorithm (Atlantic Literature and the Critique of Language). Translated by Crystal Chemris.....	92
LAURA SCARANO: Nuevos hispanismos transatlánticos en el siglo XXI.....	109
DIANA MORO: El crimen pocas veces paga: narrativa de la derrota en <i>El cielo llora por mí</i> de Sergio Ramírez.....	121
ENRIQUE E. CORTEZ: William H. Prescott and Inca Garcilaso de la Vega: Reshaping the Colonial Archive in the Nineteenth-Century.....	130

ESTUDIOS

REYNALDO LASTRE: Diálogos con la ciencia y viaje al origen en <i>Big Bang</i> , de Severo Sarduy.....	142
ALBERTO JULIÁN PÉREZ: Saer / <i>Cicatrices</i> : hacerse escritor.....	156
MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ: Hispanoamérica en femenino: des-contratos y contra-temas.....	166
JULIO CÉSAR CRIVELLI: Borges y la Biblia.....	180

SUSANA GALA PELLICER: San Frutos: De eremita a pajarero.....	230
HELENE C. WELDT-BASSON: The Concept of Abjection in <i>El infierno, La vida doble, and El desierto</i>	252

ARTES

RICARDO WIESE REBAGLIATI: El paisaje peruano y sus abstracciones pictóricas.....	271
ETHEL BARJA CUYUTUPA: Encuentros y virajes entre traducción y poesía.....	278

NOTAS

RODRIGO CÁNOVAS: Visitando <i>La comedia literaria. Memoria global de la Literatura Latinoamericana</i> (2019), de Julio Ortega. Una gozosa inquisición a su poética.....	287
MARTA BORIS TARRÉ: Racismo y nacionalismo en Catalunya, <i>Über alles!</i> (2011) de Ramón Tèrmens.....	297

CRÓNICAS

ANTONIO MITRE: Las cuatro estaciones del cine.....	308
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER: Valente y la unidad de las artes.....	316
BEATRICE ESTEVE: When Angels Speak, The Cerrado, A Star is Born..	319

CREACIÓN

GLORIA POSADA: Tierra de luto y otros poemas.....	350
ANDREA CABEL GARCÍA: Eyvi y otros poemas.....	354
FRANCISCO DÍAZ SOLAR: Instantáneas del poeta adolescente.....	358
DIEGO BENTIVEGNA: Hechos del Mascardi y otros poemas.....	360
CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: Fenicias, La ruta de la seda.....	369
MATEO DÍAZ CHOZA: Babeles.....	373
CARLOS SUCHOWOLSKI: Le catalogue 44 est arrivé, El cobertizo.....	380
JOSÉ CASTRO URIOSTE: Hyde Park, Sasha, La llamada.....	405
CÉSAR TEJEDA: Monterroso contra la decadencia.....	421
CARLOS GUSTAVO CABRERA LEÓN: Cuento 1 de <i>Tres viajes en blanco</i>	428

RESEÑAS

SEGUNDO WILSON CABRERA GARCÍA: Castro Mendoza, Melacio. <i>El hombre de Rupak Tanta</i> (Novela: Hipocampo Editores, Lima. 2019).....	434
DANIEL ESCANDELL MONTIEL: Teresa Gómez Trueba, y Carmen Morán Rodríguez. <i>Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI</i> (Gijón: Ediciones Trea, 2017. 320 págs.).....	437
LISANDRO RELVA: Una zona de pasaje: la poesía. Bentivegna Diego. <i>Geometría o angustia</i> (Valencia: Pre-Textos, 2016. 96 págs.).....	440
COLABORADORES	445

PEDRO LASTRA Y LA LECCIÓN DEL DIÁLOGO



Pedro Lastra. En las cataratas de Iguazú. Abril 2008.
Foto de Irene Mardones Campos.



Mario Toral (Santiago, Chile, 1934). *Cuerpos sobre el mundo*, 1990.

PRESENTACIÓN

Nos complace reconocer y celebrar la obra crítica y poética de Pedro Lastra, así como su impecable magisterio. Ofrecemos en el dossier trabajos de sus discípulos y colegas dedicados a su obra.

Las aportaciones de Pedro Lastra a las letras hispanoamericanas incluyen su trabajo como poeta, ensayista, crítico, profesor, académico y editor. Lo que aquí podamos decir al respecto se limita forzosamente a una apretada síntesis que no le hace total justicia.

Entre otros libros de poesía ha publicado *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969), *Cuaderno de la doble vida* (1984) y *Transparencias* (2014). Muchos de sus estudios y ensayos de tema literario se recogen en *El cuento hispanoamericano del siglo XIX* (1972), *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Leído y anotado* (2000) y *Sala de lectura* (2012). No podría soslayarse la repercusión —testimoniada ya por varias reediciones— de sus *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980), auténtico ensayo dialogal, y conviene igualmente recordar lo que le debemos en su faceta de coordinador de compilaciones críticas sobre Julio Cortázar o Enrique Lihn; sus insustituibles antologías de la poesía y el cuento hispanoamericanos; así como su certera difusión de autores de envergadura —Alejo Carpentier, José María Arguedas, Ernesto Sábato— en la época en que dirigió, en Chile, la excelente colección Letras de América de la Editorial Universitaria.

Por lo demás, no han faltado los reconocimientos internacionales de su labor: el Premio Pedro Henríquez Ureña de la Academia Mexicana de la Lengua o el grado de profesor honorario en la Universidad Mayor de San Marcos (Lima, Perú) y la Universidad de San Andrés (La Paz, Bolivia).

La docencia, de hecho, no ha sido una experiencia secundaria para Pedro Lastra, profesor emérito de Stony Brook University, donde formó a muchos investigadores, hoy productivos en numerosas instituciones de enseñanza superior. Ese compromiso continúa hoy, no solo por los seminarios que ha impartido luego de su jubilación, sino por sus quehaceres como director de *Anales de Literatura Chilena*, una de las revistas más prestigiosas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

INTI, *Revista de Literatura Hispánica*, acaba de cumplir cuarenta y cinco años de trayectoria, y en ellos ha estado presente y activo Lastra: su firma nos respalda desde la segunda entrega, de otoño de 1975. Cuatro poemas suyos figuraban allí, con el título conjunto “Del sentimiento de equidistancia (para una poética del lector)”. Con asiduidad, a partir de entonces sus contribuciones cubren las dos facetas cruciales de su carrera: en nuestras páginas ha dejado huellas el poeta y el crítico.

Tres hitos de esta enriquecedora asociación se destacan. En la primavera de 1979, Pedro se suma al comité editorial y hasta hoy nos honra con su nombre y sus consejos. En el número especial 18-19, correspondiente a otoño-primavera 1983-1984, coedita con Luis Eyzaguirre *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*, que se convertiría en una de las antologías fundamentales de la poesía hispánica de fines del siglo XX, congregando en sus páginas tanto a críticos como a poetas esenciales. La repercusión de esa muestra fue significativa no solo en los círculos universitarios, sino también en los literarios, reseñada o comentada en periódicos y revistas de Latinoamérica. Por último, debería mencionarse que durante siete años —desde el número 32-33 hasta el 46-47—, se desempeñó como editor de creación.

En diversas oportunidades, el valor de su obra se ha señalado en compendios críticos: *Pedro Lastra o la erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra* (Mario Rojas y Roberto Hozven, eds., 1988); *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra* (Elizabeth Monasterios, ed., 1997); *Arte de vivir: acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra* (Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz, eds., 2006). El homenaje que aquí le rinde *INTI* intenta retratarlo como poeta y ensayista, pero, sobre todo, como ejemplo de devoción por el oficio literario en sus diversas manifestaciones. Los colaboradores de este dossier, por ello, tienen en común estar dedicados a la docencia universitaria y mantener, como el maestro Lastra, un perfil doble en sus publicaciones, que incluyen tanto la crítica como la creación.

El homenajeado nos ha cedido, asimismo, una conferencia reciente e inédita; en ella convergen varios de los caminos del saber que a lo largo de su existencia ha explorado.

Roger Carmosino
Miguel Gomes

LA LECTURA DEL DETALLE: LA ENSAYÍSTICA DE PEDRO LASTRA

Ismael Gavilán Muñoz
Universidad de los Andes, Chile

I

Si bien durante buena parte del siglo XX, el intento de constituir una historiografía literaria a partir de conceptos como los de “generación” fue un afán no menor para tratar de asir lo indefectible y huidizo del fenómeno literario, aquel concepto se encuentra visto hoy en día como un esfuerzo intelectual cuyos resultados y sistematizaciones están plagados de información inexacta, pretensiones de totalidad asfixiantes y cargados con un tufillo neopositivista que terminó consumiendo las nobles intenciones de pensar, desde las humanidades, una metodología de investigación que pudiera dar cuenta del viejo sueño de Dilthey respecto a las así llamadas “ciencias humanas”. De aquel modo, el concepto de “generación” concluyó en una frágil y, a veces, arrogante manera de tratar de meter al saco causalista del ordenamiento histórico, aquellos nombres, obras y gestos que, a primera vista, y ante la lectura del sentido común, podían parecer disímiles, contradictorios y hasta opuestos. (Cuadros, 2005; Leccardi y Feixa, 2011)

No obstante, pasado el tiempo y con los estudios literarios devenidos un frenesí por engullir diversos métodos de análisis, perspectivas de sentido y formas de abordar lo que siempre ha sido un quebradero de cabeza (entiéndase, “la literatura”), el arraigo masivo, casi popular de la palabra “generación” ha sido utilizada como santo y seña en el pretendido entendimiento de lo que, para un puñado de autores, en un momento específico de la historia, significa la literatura. Para muchos, aquella palabra siguió y sigue siendo no una palabra fantasma que habita y se filtra en nuestros hábitos lectores, sino más bien, una muletilla que nos auxilia al instante de querer establecer

coordinadas temporales no solo de autores determinados, sino también para esclarecer las eventuales características de las obras nacidas de la pluma de ellos mismos con tal de no quedar a merced de impersonales y quizás más aventajadas nociones de estudio y análisis.

Menciono esto, porque hasta el día de hoy no parece ilícito ni tampoco inexacto referirse a los escritores chilenos nacidos alrededor de 1930 como la “Generación del 50”, es decir, autores y autoras que ya desde fines de los años 40 -como lo evidencian Enrique Lihn y Miguel Arteche- empezaron a publicar sus respectivas obras en los más diversos géneros: cuento, novela, poesía, ensayo, drama, etc. Un puñado de escritores con una obra, vista desde nuestra perspectiva de inicios del siglo XXI, vasta, asombrosamente diversa, compleja, laberíntica y con una prestancia de vocación universal como nunca antes había sucedido en la literatura escrita en Chile (Godoy, 1998; Godoy y Ahumada, 2012). Un puñado de escritores con una obra donde por un lado, el compromiso con el avatar histórico y la consolidación proveniente de una idea o concepto de literatura que mostrase la vinculación explícita con el devenir, encarnaba en la emergencia social que adquiriría un tono perentorio, dado el paulatino proceso de modernización impulsado por el Estado y el conflicto que ello significaba política y simbólicamente (como lo puede evidenciar la novelística de José Donoso, la poesía de Efraín Barquero y el teatro de Egon Wolff), como por otro lado, la necesidad de dar cuenta de una densidad subjetiva manifestada en tanto “experiencia interior”, en algunos casos con un tono “existencialista” de la comprensión de lo humano y su miseria (Lihn, Rubio, Uribe), como en otros, la de una crisis de fuerte cariz religioso y hasta confesional (Arteche). A su vez, el experimentar por vez primera, en ese mismo proceso de modernización, el surgimiento de una sensibilidad característicamente urbana que revierte en la necesidad de articular el arraigo, o su virtual desacralización o destrucción, propicia de modo simultáneo el cultivo de una memoria en variantes que ya no son meramente descriptivas como fue la oleada criollista de principios de siglo y que redundará con posterioridad en la denominada poesía lárca, en el recurso a la infancia irridenta de parte de la narrativa o en el imaginario decadente de una sociedad antaño aristocrática y ahora hecha trizas. En todo esto se advierte la búsqueda y la necesidad de una inmediatez expresiva que se condiga con las vivencias de una subjetividad en plena crisis de acomodos modernizadores, pero sin abandonar la mediación del poema, del cuento, de la novela y del ensayo y que se muestran como contraste frente a la comprensión que de lo literario poseen los proyectos de estos autores en torno a la recepción y modulación de la noción de “vanguardia” en la generación inmediatamente precedente. Quizás, todos estos escritores dan menos énfasis a un tratamiento “lúdico” del lenguaje que a uno “expresivo” o “existencial” (Morales, 2003).

II

La así llamada “Generación del 50” fue generosa con el cultivo de la prosa ensayística: desde narradores como José Donoso, Enrique Lafourcade y Jorge Edwards, pasando por poetas como Enrique Lihn y Jorge Teillier, hasta dramaturgos como Egon Wolff y Jorge Díaz, la prosa crítica, la prosa ensayística, ya de ocasión o de concienzuda elaboración y estilo, fue un género primordial, para nada menor o secundario. Para la “Generación del 50”, el ensayo fue un campo de batalla, un espacio de reflexión y polémica, un lugar de reflexión teórica y también un espacio de proyectos y especulaciones. Y si bien es cierto que el ejercicio de este tipo de prosa no alcanzó las cimas referenciales del género tal como se daban en México y Argentina por plazos similares -con nombres tan notables como los de Juan García Ponce, Sergio Pitol, Oscar Masotta, Héctor Murena-, aquello no obsta a considerar que lo escrito por nuestros escritores de mediados de siglo fuera y siguiera siendo primordial, esclarecedor y deslumbrante. Básicamente por el tenor crítico de ese tipo de prosa y también por el ropaje intelectual que le es característico, cosa que implicaba, ciertamente, ver en el ensayo un lugar para ejercer la distancia y, por ende, la ironía en lo que significaba dar cuenta de la propia obra de cariz creativo. Un narrador como Donoso y un poeta como Lihn sabían a la perfección esto. Pero, por otra parte, el ensayo también logró su emancipación, su autonomía en tanto escritura, poseyendo su propia finalidad. En esto, el ejemplo máximo de la “Generación del 50”, sigue siendo una figura como la de Martín Cerda.

Ahora bien, el caso de los poetas de esta generación que practican la escritura ensayística es singular. Todos, cual más, cual menos, la llevan a cabo. Desde los ensayos de Miguel Arteché (2001) sobre *Tala* de Gabriela Mistral y la pregunta por el ser americano, pasando por la revisión crítica que sobre Pound, Montale y Léautaud efectúa Armando Uribe (1962; 2009), hasta las vastas reflexiones metapoéticas que a Jorge Teillier (1999) le permiten plantear el concepto de “poesía lérica” y las justas apreciaciones de actualización y reivindicación que Enrique Lihn (1997) hace de la antipoesía de Nicanor Parra y del lugar de Vicente Huidobro en el concierto de la poesía chilena, todos ellos y otros más, ejercitan este tipo de escritura. Sin duda en cada uno existe una forma de abordaje y un temperamento lúcido respecto de sus materiales, pero sobre todo, hay una manera de leer. Y cuando me refiero a esto, lo hago respecto al interés que la prosa crítica de un poeta tiene sobre la escritura de otros poetas, como por sobre los hechos y datos de la cultura y la vida en general. Así, la lectura de un poeta casi siempre es la de un buen ensayista, es decir, una lectura interesada, nunca o rara vez tendenciosa, más bien, anclada en la respiración que implica leer algo ajeno a su propia creación para llevar a cabo su estudio o lucha de sentido con el lenguaje con un voraz o sutil espíritu apropiativo. En el poeta, pareciera haber una manera de entender

la escritura ensayística como un gesto gratuito otorgado libremente para volverse herramienta de auscultación de sus propias obsesiones y como sintomática red de posibilidades para entender sus, a veces, inconfesadas y hasta problemáticas filiaciones. En definitiva, una especie de ejercicio de autoconciencia respecto a la tradición letrada, pero también respecto a la tradición cultural donde pretende inscribirse para llevar a cabo su ejercicio.

III

Pedro Lastra (1932) es sin duda uno de los más singulares e individualizados escritores de la “Generación del 50” que confirma lo recién expuesto. Poeta y ensayista, su obra ha ido creciendo lentamente, sin aspavientos y sin gestos estentóreos. Y si bien, su poesía no podríamos considerarla como predilecta de un gusto masivo, ha tenido sin embargo lectores de privilegio (Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Adriana Valdés) y agudos comentaristas, poetas y escritores la mayoría de ellos (Marcelo Pellegrini, Miguel Gomes, Luis Correa Díaz, Francisco Cruz, Oscar Sarmiento, entre otros) quienes, con destreza y finura de juicio, han desentrañado las principales coordenadas de su escritura de modo sugerente y esclarecedor (Nagy-Zekmi y Correa-Díaz, 2006; Pellegrini, 2014)

Ahora bien, como ensayista y crítico, Lastra colaboró desde joven, a inicios de la década de los 50 y, a partir de ahí, durante un lapsus de más de 40 años, en diversas revistas, diarios y periódicos, tanto a nivel nacional como internacional. Pero solo a mediados de la década de 1980 comenzó a reunir lo más relevante de su prosa ensayística en diversos volúmenes. De esto se desprende que lo esencial de su corpus ensayístico está formado fundamentalmente por tres libros: *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Leído y anotado* (2000) y *Sala de lectura* (2012)¹. En ellos es posible apreciar el talento de Lastra como autor de una prosa que se despliega con sus peculiares estrategias de lectura, donde asimismo es posible advertir sus filiaciones y lealtades intelectivas y vitales, como también su honda sabiduría letrada que es equiparable a su pasión como lector memorioso y singular.

¿Pero cuáles son los rasgos de esa singularidad, cuáles sus motivos o características?, ¿qué moviliza a la prosa crítica de Lastra bajo aquel parámetro que permite a un lector atento individualizar su escritura?

Tanto Miguel Gomes (2002) como Marcelo Pellegrini (2006) han indicado que la escritura ensayística de Lastra se deslinda de una de las tradiciones más especiales del cultivo del género en nuestro continente desde los albores de la Independencia. Así, frente a esos autores que configuraron un modo de entender el ensayo como parte de un proyecto de alcances nacionales y continentales de cariz político, de pretensiones fundacionales y de un heroísmo intelectual, ensayistas en torno a los cuales cristaliza, gracias a su

misma pericia de escritores, pero gracias también a las exigencias fetichistas de sus conciudadanos, la imagen del “maestro” del pueblo, el “profeta” del Estado, la revolución o el destino colectivo, es posible hallar, como contraste, aquellos otros ensayistas que han optado por un modo más discreto, tal vez algo más opaco y con una especial dosis de ironía respecto de ellos mismos, articular un registro de escritura que devela una subjetividad asentada en los peculiares accidentes de una biografía que hace de la reserva y el sigilo, pero no menos de una aguda conciencia escritural y crítica, su sello fundamental. A su vez, este tipo de ensayista enfatiza con su erudición (no *contra* ella, sino *desde* ella), una especial predilección por un sentido del humor o temple más bien, salpicado de paradojas y contrastes, alusiones sugestivas y observaciones en sordina que traen a presencia singulares ecos de significado que, a primera vista, se escabullen silentes o hasta ignorados.

Lastra, como ensayista, se inscribe generoso en esta descripción. Su reserva escritural -más que vital o política- implica un contraste, digamos, ante la prosa de Enrique Lihn o Jorge Teillier, por mencionar dos casos identificables dentro de su misma generación. Pero también es dable apreciar su distancia respecto de otros autores contemporáneos que, al igual que él, son maestros de la prosa. Pienso en primer lugar en Martín Cerda y también en José Donoso. Frente a la prosa intensa, de ritmo ondulante y nervioso de Cerda, atravesado por un *pathos* de lucha cierta con las tragedias de la modernidad en nuestra sociedad o con la prosa sonámbula, llena de ecos fantasmagóricos que dan vida a un impulso anímico que viene desde la sima de la subjetividad como es el caso de Donoso, la prosa de Lastra se distancia: sus gestos no son la grandilocuencia ni el patetismo, tampoco el aire pesadillesco de la reflexión afiebrada, como tampoco el asentar como base de operaciones de sus inquietudes el imaginario de la provincia. En esto, no deja de ser muy característica y fundamental la enseñanza que Lastra recibe de quienes identifica como referentes: Ricardo Latcham, César Bunster, Antonio Doddis y que resalta como algo “natural” en su ejercicio de aprendizaje literario. Al hacer alusión a estos autores e intelectuales -fundadores todos de la institucionalidad universitaria del estudio de la literatura en Chile hacia los años 30- es menos el guiño de afanoso y obediente *scholar* lo que anima a Lastra, sino más bien, se detecta, un modo de asumirse estratégicamente dentro del campo cultural para llevar a cabo su tarea. Comentando el título de su segundo volumen de ensayos *-Leído y anotado-*, Lastra apunta lo siguiente:

La frase que sirve de título a esta colección de artículos y notas de lectura quiere ser un homenaje a don Ricardo Latcham, quien solía repetirla con gracia y buen humor cuando se mencionaba algún libro más o menos reciente que ya le era familiar. Sus amigos y discípulos más cercanos la

hicimos nuestra después de su muerte [...]. Pienso que don Ricardo hubiera aceptado con su cordialidad de siempre este acto literal de apropiación, y que otros amigos suyos, como mis maestros don Antonio Doddis y don César Bunster, no habrían dejado de reconocerlo como lo que es: un gesto filial del discípulo que fui de todos ellos. (Lastra: “Preliminar sobre el título”)

Como ha señalado con agudeza Miguel Gomes (2002), lo que hay en este gesto de Lastra es advertirnos respecto de su condición. Esta es la del discípulo, la del aprendiz de la palabra, el de quien ha tenido la oportunidad de convivir con las ideas en un diálogo concienzudo, arduo y riguroso. Porque en una declaración como esa, Lastra no se inscribe solamente en aquella “familia de ensayistas discretos”, sino que nos recuerda que existe otra manera de ser parte de una colectividad: aceptando pertenecer a una tradición, lo que a su vez sugiere una tácita desconfianza de los gestos grandilocuentes, de las ansias fundacionales, de los redentorismos extremos y de cierta aspiración utópica que le gustaría hacer *tabula rasa* de todo lo precedente. Como apunta con acierto Gomes, en Lastra no es necesario articular la génesis de una literatura para ganarse un espacio en ella; no es necesario ser un demiurgo para entregarse al oficio creador. El “discípulo” se opone al “autodidacta”, individuo tantas veces celebrado en nuestra cultura y, en su seno, sin embargo, prueba flagrante de las discontinuidades y los accidentes a los que ha estado sometida nuestra historia. Bajo la perspectiva de esta verdadera estrategia de asumirse en el campo del ensayo chileno de su generación y del ensayo hispanoamericano en general, Lastra es el “discípulo” que se distingue del personalismo del “caudillo” -sea intelectual o no- y que forma parte de los mitos que habitan nuestros clichés culturales y nuestras prácticas sociales.

IV

Como se mencionó líneas más arriba, *Relecturas hispanoamericanas* (1987); *Leído y anotado* (2000) y *Sala de lectura* (2012) son el corpus fundamental de la prosa ensayística de Lastra. Cada uno de estos libros reúne una variopinta serie de textos: notas, prólogos, apuntes, artículos y discursos, abarcando temas y autores diversos, en un marco temporal de más de 40 años. Y si bien, al obedecer cada uno de estos libros a distintas circunstancias de origen, ronda en todos ellos una articulación que puede rastrearse entre aquellos textos que abordan temas, autores y situaciones en torno a la literatura chilena e hispanoamericana en diferentes registros epocales y los que en términos generales podrían denominarse “otros escritos” donde, además, se podrían aglutinar aquellos textos que desbordan lo exclusivamente chileno e hispanoamericano para hacer incursiones geográficas, vitales y bibliográficas de carácter más universal y divergente. Por supuesto que con esto no deseo

instalar un gesto que pretenda predisponer la lectura por una orientación de temas o estilos. Se trata más bien de apreciar una eventual ordenación que es modulada con una flexibilidad que invita más a la aventura lectora que al mero ensimismamiento.

En estos libros se rastrean obras y autores, tendencias e instantes, abriendo múltiples expectativas en el dinámico espacio literario hispanoamericano y chileno. Así, por ejemplo, *Relecturas hispanoamericanas* (1987) es quizás el más “académico” de los tres: es un libro donde la prosa de sus ensayos se apuntala en reflexiones que tienen un notable bagaje bibliográfico, referencias especializadas, a veces distantes, otras arcanas, como cuando el texto titulado “Espacios de Alvar Núñez: las transformaciones de una escritura” -y con el que se abre el volumen- sondea la densa y nutrida arboleda de referencias que se ha levantado en torno a este fascinante texto, como a su vez en los espesos ramales de la literatura colonial (1987: 13-26). Por otro lado, el gesto de otorgar una lectura “metacrítica” a *Los raros*, ese volumen tan singular de crítica literaria de Rubén Darío que es más que una mera recopilación de semblanzas, reseñas y retratos literarios, sino más bien, una verdadera declaración de principios, una “poética” fundada en la auscultación pormenorizada de una sensibilidad “nueva” y que Lastra, con sagacidad, desentraña con recursos tomados del, en aquel entonces, vigente estructuralismo, con categorías tales como “oposición” y “coherencia” o el de “intertextualidad refleja”, es un acto de libertad suma, sin restricciones metodológicas de ningún cariz, poniendo el saber teórico al servicio de la intuición lectora (1987: 39-49). Asimismo, idéntico esfuerzo “teórico” se aprecia cuando aborda la lectura de *La hojarasca*, primera novela de Gabriel García Márquez que data de 1955, bajo el alero orientador y estructurante del comparativismo que le lleva a desenvolver el concepto de “tragedia” que toma desde Sófocles para intentar una lectura sugestiva de la *opera prima* del narrador colombiano (1987:87-97). En todos estos ensayos y en los demás que conforman este volumen, la prolijidad de las notas a pie de página, la fina elaboración de los argumentos sacados a la luz interpretativa con el cuidado del dato erudito que no atosiga ni es gratuito en sí mismo y que es enmarcado con una prosa llana, comunicativa, plena de sí en su estilo de equilibrio reflexivo y exposición sugerente, nos hacen apreciar que estamos ante un conjunto de “ensayos” de aspecto académico, sin duda, pero para nada cercano a los requerimientos formales de la actual industria escritural académica. En absoluto. Aquí, en estos ensayos, vemos a un atento profesor, de una carrera universitaria en alza, pero sobre todo la perspicacia de un lector que se interesa, desde la imaginación y la sensibilidad, en dar cuenta de obras, autores y temas que no desdeñan en su conciliábulo crítico, el vérselas con un saber erudito que no se convierte en peso y mucho menos en estorbo y para nada en vacía exposición abstracta. En este volumen de

ensayos como ya Pellegrini (2006) y Gomes (2002) han apuntado, el concepto clave que operacionaliza el ejercicio lector es el de “intertextualidad”, pero tratado con libertad, sutileza y certeza envidiables. Pues no se trata de ver grandes diseños teóricos para tentar sus “comprobación” en el cuerpo de los textos que Lastra lee, sino que se trata de apreciar el modo en que los recursos de la teoría se encuentran al servicio de hacernos ver un detalle tras otro, en hacernos llamar la atención en breves secciones de sentido del texto mayor que examina, en hacernos un gesto individual y característico por sobre la generalidad para guiar nuestra mirada en aras de una breve variación respecto del conjunto.

Pero sin duda, *Leído y anotado* (2000) es un “libro de ensayos” en el más clásico sentido del término, es decir, un libro compuesto por una serie de textos que son atravesados por un “yo” que enuncia y se desplaza por diversos ámbitos: territorios mentales, imaginarios y librescos, un libro en cuyos ensayos se entremezclan el dato erudito y la anécdota, la interpretación textual y el recuerdo memorioso, la admiración ante una obra y la reflexión personal y aún testimonial. Asimismo, asistimos acá a una disposición retórica diferente a la planteada en *Relecturas hispanoamericanas*: en *Leído y anotado* no se aprecian esas meticulosas notas a pie de página, tampoco la apoyatura explícita de “saberes” que delinear las fronteras posibles de la interpretación. Incluso la extensión de los textos reunidos en *Leído y anotado* varía. Son textos breves, algunos poco más que una pincelada, una alusión, un gesto a mano alzada de ciertos datos, ciertos recuerdos, ciertos relatos. Pero para nada bajo el ámbito de la frivolidad o la información desaprensiva y descontextualizada. En una palabra, en estos ensayos Lastra logra con una economía de recursos, una intensificación del detalle, una lupa lectora que se concentra ágil en una serie de circunstancias, temas, autores y situaciones que salen a flote en la medida que son narrados como parte de un texto mayor que es posible imaginar, pero que queda insinuado a la imaginación del lector. Pienso por ejemplo en tres breves textos, uno detrás del otro, titulados consecutivamente “Encuentros con Alberto Escobar”, “Encuentros con Alfonso Calderón” y “Una hora con Borges” (2000: 147-150; 151-154; 155-156). ¿Son relatos anecdóticos?, ¿cuál es su estatuto de “saber”?, ¿son textos de carácter memorístico?, ¿son fragmentos de una idea o el fantasmagórico preámbulo de una “autobiografía lastriana”? De poco más de dos páginas, todos ellos muestran un gesto hacia lo inconcluso, pero con el guiño de alguien que solicita al lector la continuidad imaginaria de la conversación o del evento. Por otra parte, varios textos de *Leído y anotado* son cartas, discursos, “imágenes”, como si el “yo” de cada uno de estos textos interpelara a una audiencia o a un lector a la distancia, pero con la sagaz y deliciosa contradicción de apelar, simultáneamente, a la complicidad que requiere la confidencia y, por ende, la confianza.

Pareciera ser que la lectura del detalle, en Lastra, implica entre otras cosas, el otorgamiento casi vivencial de una oportunidad de intimidad, una intimidad fundada en el tono menor de sus apreciaciones y que va de la mano del tono menor de su prosa -algo para nada peyorativo- en lo que significa mostrarse ante el lector casi como un igual, un compañero de ruta en las disposiciones y simulaciones de la letra.

Lo que en *Leído y anotado* (2000) venía como un planteamiento notable por sobre la anquilosis de la escritura académica, en *Sala de lectura* (2012) se resuelve e intensifica como un modo asumido ya totalmente. En este otro libro de Lastra se dan cita el interés por revistas fundacionales de nuestra historia literaria como fueron *Revista de Valparaíso* y *El Crepúsculo* en los albores del siglo XIX (2012: 19-28; 29-40); asimismo una predilección por indagar el sugestivo mundo fantástico y mágico que anida en la obra de Leopoldo Lugones, Francisco Contreras y José María Arguedas (2012: 41-44; 45-52; 77-88); el regreso siempre cargado de detalles vivenciales y sugerentes observaciones interpretativas que plantea la relectura de Huidobro, Mistral, Neruda, Rojas, Lihn, Teitelboim y Cortázar (2012: 61-62; 53-60; 105-108; 115-116; 97-104; 91-92); la fijación tan característica de Lastra por dar noticia, información o articular una “imagen de situación” de autores ubicados un tanto al margen de las corrientes principales y que vuelven a darnos una sorpresa no menor en sus aciertos como lo son Jorge Teillier y Eliana Navarro (2012: 121-126; 109-110); las observaciones en torno a poetas como Eugenio Montejo y Oscar Hahn que permiten entrever la búsqueda de un lenguaje que se precie de exacto en la puntualidad de sus diversas experiencias (2012: 127-130; 131-136). A esto agregar el diálogo nunca interrumpido allende el Atlántico y que encarna en una serie de textos que evocan la presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana y a figuras señeras de la poesía española del siglo XX: Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, autores, tendencias y culturas con las cuales Lastra indaga no tanto una pretensión “originaria”, sino más bien un mapa de referencias que da cuenta de un idioma, pero a su vez de una imaginación y pertinencia epocal que se traduce en encuentros siempre fecundos y aleccionadores (2012: 149-178). Lo que hay en esta prosa es la meditación reflexiva del hecho literario con sus aristas diversas de convergencia y amplitud, pero no como un ejercicio sistemático a modo de un tratado, ni siquiera buscando la reflexión palmaria que se cuestione a sí misma a manera de una eventual poética de la lectura. Porque si bien es cierto, aquello sería deseable, lo concreto es que tenemos ante nuestros ojos en *Sala de lectura* una serie de textos breves, precisos, sugerentes y circunscritos a su propia experiencia de producción como una especie de excepción significativa, menos articulada hacia el dogmatismo esclarecedor que hacia la necesidad de disuasión que encierra todo texto

que, como la nota, se precie de su propia red de referencias. Por eso, no deja de ser relevante que en los textos de Lastra reunidos en este volumen, se nos invite reiteradamente a fijarnos en los detalles que una visión de conjunto, más total o *totalitaria*, haría de ellos, caso omiso. Así sucede por ejemplo cuando se nos hace llamar la atención hacia la personalidad literaria de Francisco Contreras, otrora famosa, hoy olvidada y que bajo la lectura atenta y singular de Lastra puede ser leída como una personalidad mucho más vasta y compleja de lo que en apariencia es, al rastrear en el “Proemio” a su libro *El pueblo maravilloso*, un antecedente preclaro de las aventuras imaginativas de un Carpentier y toda su descendencia “real-maravillosa” (2012: 46-49). O cuando de modo inmejorable en su brevedad y agudeza, establece una filiación inesperada, pero rica en resonancias entre James Joyce y Vicente Huidobro (2012: 61-62). O cuando nos invita a leer a un escritor como Volodia Teitelboim como un memorialista en la estela americana de Mariano Picón Salas o en la estela de un José Victorino Lastarria o un Vicente Pérez Rosales, abriendo con ese solo gesto de lectura, perspectivas posibles de interpretación que en su fineza y detalle dicen mucho más que decenas de páginas sobre el autor de *Hijo del salitre* (2012:102-104).

La autodefinición de Lastra —tomando prestado un término de Enrique Lihn— como “escrilector”, establece la marca con que esta diversidad de textos se plasma frente a nosotros tanto en este como en sus libros anteriores: no estamos ante textos sancionados por el academicismo al uso, aquel que pretende ofrecer interpretaciones certeras o emitir juicios categóricos en la autoconciencia de su estatuto “investigativo”. Nos hallamos más bien, nuevamente, ante una escritura móvil y versátil, una escritura que teje una trama ininterrumpida de referencias, testimonios, alusiones y aperturas de sentido que no se enclaustran en la pretensión definitoria de lo comprobable y que es justificada en grado sumo por la admiración, la curiosidad, el cuestionamiento y el placer. Desde esta perspectiva, los textos de Lastra son invitaciones de lectura, gestos persuasivos motivados por el asombro o la complicidad, textos que se prestan a la evidencia de nuestra propia fragmentación emotiva e intelectual en la medida que nos reconocemos como sujetos inmersos en un océano de situaciones contradictorias plasmadas por el azar y a las que la literatura otorga refugio o desazón.

Ahora bien, toda forma de escritura conlleva una manera de abordar o entender la lectura. Por antonomasia, ello implica dejar constancia de un pensar, de un modo de pensar. “La forma —decía Karl Kraus— es el pensamiento”. Porque cuando se escoge, por las razones que sean, un medio de expresión determinado, no solo se está escogiendo un “estilo” o abordando un género literario de las características que sean, se escoge un modo inconfundible y preciso de pensamiento, un modo peculiar de

entender la escritura respecto a lo leído como en relación a otras escrituras que desearían mentar sobre lo mismo de manera diferente para hacer resaltar cosas semejantes o diametralmente distintas. Así, por ejemplo, escribir sobre la obra de un poeta con pretensiones de ver en ella un “objeto de estudio” que necesita ser auscultado analíticamente es bastante diferente a escribir sobre esa misma obra desde la perspectiva del recuerdo memorioso, la impresión primigenia o desde la soltura argumentativa que pretende preguntar más sobre significados posibles que sobre el levantamiento de un cerco definitorio. El talante de cada escritura, por decirlo así, muestra o deja evidentes, las distintas maneras con que se articula ese pensar que encarna en la forma y que se define por ella.

En este sentido, si bien estaríamos tentados a utilizar la palabra “ensayo” para caracterizar buena parte de los textos de Lastra que emergen en cada uno de sus libros, lo que nos indica el autor y lo que su propia escritura deja entrever es la recurrencia permanente a un término que bien podría ser considerado una “forma simple” al decir de Andre Jolles: la nota.

Es singular la elección que para su escritura en prosa efectúa Lastra de tal denominación, pues lo que en ello se advierte no es tanto un repliegue hacia los ámbitos de la “intimidad lectora” de parte del sujeto de la escritura, ni tampoco una minusvaloración de la forma, sino que de modo muy sagaz, se aprecia una elección consciente de lo que puede significar aquella forma escritural como una constatación que busca en la sugerencia, su sentido amplio y caracterizador. De todas maneras, la nota difiere funcionalmente del artículo como a su vez del ensayo y no es, como pudiera creerse, un artículo corto o un esbozo abreviado de un escrito superior o de mayor amplitud. Más bien, como lo ha señalado con lucidez Martín Cerda (2003: 73-74), la nota es un texto que se encierra a partir de una función específica: notar –o si se prefiere, anotar– algo que transcurre en el mundo, en el cuerpo o en la conciencia del escritor. La nota es dejar una huella escrita del proceso de lectura y más aún, es evidencia de su entrelazamiento singular, la prueba de que una depende de la otra, sirviendo de soporte para dejar testimonio del juicio que suscita en la conciencia aquello que la misma escritura motiva, cuestiona o plantea. La nota es la evidencia dejada por la lectura como proceso de un deleite inteligente. Por ello no explica nada, ni certifica nada, encontrándose alejada de ese tipo de escritura que pretende para sí misma la exhaustividad y la pretensión de la demostración teórica. De aquello pueden sustraerse una serie de interesantes implicancias para optar, valorar y decidir sobre eventuales significados críticos cuya exploración rebasaría los límites de este ensayo.

Así, desde esa perspectiva, me parece que la prosa de Lastra, asumiéndose como ensayo y como nota es más que nada una “lectura del detalle”, es decir, un gesto escritural que implica la práctica de un riesgo,

pues pone en peligro una idea monolítica del *libro*, en tanto se considere a este último como portador sistemático de una idea apriori de lo que debiese ser la crítica literaria y, por ende, un tipo de texto cercado en sus fugas de sentido para que este no huya de su propia monumentalidad. El ensayo, la nota, el apunte, la observación, el bosquejo, todos ellos como lectura del detalle, violentan esa pretensión y desencadenan un aparente desorden y confusión, básicos para comprender el movimiento que toda lectura hace de sí misma. Ese movimiento en la prosa de Lastra, posee una sugestiva economía en su despliegue de significados, pero una generosa amplitud de registros posibles que permiten entrever no solo un talante testimonial nacido de un profundo amor a los libros, sino una reflexión más que pertinente acerca de la literatura, su ejercicio y su goce de concisa lucidez.

Quilpué, primavera de 2018

NOTAS

1 En este ensayo no se consideran los volúmenes *Invitación a la lectura* (2001), *Obra selecta* (2008) y *Una vida entre libros. Letras de América* (2016) por ser fundamentalmente libros de carácter antológico que reúnen diversos ensayos de los tres volúmenes que consideramos primordiales del corpus ensayístico de Lastra.

OBRAS CITADAS

Arteche, Miguel. *Poesía y prosa*. Santiago: Editorial Universitaria, 2001.

Cerda, Martín. *Palabras sobre palabras*. Santiago: Ril Editores, 2003.

Cuadros, Ricardo. "El método generacional: origen y desarrollo". *Crítica* <http://www.critica.cl>, agosto, 2005.

Godoy Eduardo. "La generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica". *América: Cahiers du CRICCAL*, n°21, 1998.

Godoy Eduardo y Ahumada, Haydeé. "La generación del 50: momento clave en la literatura chilena. En torno a dos antologías de cuento: 1954-1959". *Anales de Literatura Chilena*, n.º 18, diciembre 2012.

Gomes, Miguel. Reseña de *Leído y anotado*. Everba <http://www.everba.com>, Summer 2002.

Lastra, Pedro. *Sala de lectura*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012.

Lastra, Pedro. *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

Lastra, Pedro. *Leído y anotado*. Santiago: Ediciones LOM, 2000.

Leccardi, Carmen y Feixa, Carles. "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Última década*, vol 19, n.º 34, Santiago, 2011.

Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: Ediciones LOM, 1997.

Morales, Andrés (2003) *De palabra y obra*, Santiago: Ril Editores.

Nagy-Zekmi, Silvia / Corra-Díaz, Luis. *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Santiago: Ril Editores; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos DIBAM, 2006.

Pellegrini, Marcelo. *Nostalgia del silencio. Diálogos con Pedro Lastra*. Santiago: Editorial Pfeiffer, 2014.

Teillier, Jorge. *Prosas*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999.

Uribe, Armando. *Pound y Léautaud. Ensayos y versiones*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.

Uribe, Armando. *Una experiencia de la poesía: Eugenio Montale*. Santiago: El espejo de papel. Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1962.

PEDRO LASTRA: POESÍA DEL OTRO

Marcelo Pellegrini

University of Wisconsin, Madison

Lo que diré tiene un carácter doblemente contradictorio. Por un lado es una reflexión *preliminar* sobre la poesía de Pedro Lastra; por otro, es una *consecuencia* de algo que escribí hace no mucho tiempo sobre esta obra y que sirvió como prólogo a la antología *Cuaderno de la doble vida* (Editorial Pfeiffer, 2019). Así, la contradicción de lo que diré tiene que ver con que se trata de una *consecuencia preliminar*. Viene de un texto previo y se propone como el inicio de algo, de algo futuro, quizás, sobre la poesía de Pedro Lastra, que quiere ir más allá, si es que puede, de lo que ya he dicho sobre ella.

Existen ciertos énfasis en esa obra, énfasis que podríamos llamar “temáticos”, aunque la palabra no me guste porque no creo en las lecturas temáticas de la obra de ningún poeta. Están los tópicos de siempre: el amor, la muerte, los viajes, y otros más suyos aunque igualmente universales en la tradición de la poesía lírica: la luz y la sombra, la amistad, la familia, el paso del tiempo, las bibliotecas, la historia como ruina, la naturaleza como una utopía privada, los sueños, las referencias eruditas, el súbito endecasílabo encontrado en alguna crónica colonial, la erudición hecha materia poética. Lo que aquí llamo *el otro* aparece también, porque en Lastra esa otredad ha sido una constante; pienso, sin embargo, que esa es la figura de lenguaje que más ha cambiado en la poesía de Lastra, y en esos cambios quisiera concentrarme. Desde el precozmente nostálgico hablante del poema “Ya hablaremos de nuestra juventud” (“Ya hablaremos de nuestra juventud / casi olvidándola, / confundiendo las noches y sus nombres, / lo que nos fue quitado, la presencia / de una turbia batalla con los sueños”) al “Pedro” de “Mester de perrería”, pasando por el “monarca sin cetro ni corona”

del poema “Puentes levadizos” hasta llegar a ese absolutamente notable poema en prosa titulado “Si inalterable el sueño no volviera a mí como una mano...” (uno de los dos poemas en prosa que ha escrito Pedro Lastra, ambos sobre el relato de un sueño y ambos —casi los únicos en su obra— fechados), estamos ante el otro, el “tú” o el “usted” de algunos poemas, que a veces se asemejan al hablante o adquieren una identidad parecida. Están los amigos, esos otros amorosos que aparecen en los poemas con nombre y apellido: Javier Lentini, Roque Dalton, Ricardo Latcham, Eugenio Montejo, Elías Rivers, Servio Zapata, entre otros. Y están, por supuesto, los otros amorosos-eróticos: Juanita, Irene, Mary Anna en “la casa de la cima”. Decir, entonces, que el otro ha *aparecido* en esta obra parece ser incorrecto, porque esa presencia amorosa o inquietante siempre ha estado ahí. Y sin embargo, debo insistir en ello porque a mi juicio ha habido una transformación profunda de ese otro en la poesía de Lastra. Si leemos con atención sus poemas más recientes, veremos que el otro ha alcanzado un espesor y una densidad no vistas antes en él. Quiero explorar aquí cómo ha sucedido esto y por qué.

Para eso hay que hacer un rápido recorrido por los libros más recientes de Pedro Lastra, los que van desde el 2014 hasta ahora, es decir, los que se publicaron después de *Al fin del día 1958-2013* (Sibila / Fundación BBVA, 2013), el primer libro de los suyos que ostentó como subtítulo las palabras “poesía completa”. Es decir: recopilación y revisión de lo hecho, para luego pasar a algo nuevo. Veamos, entonces, *Transparencias* (Editorial Pfeiffer, 2014) conjunto de poemas en donde ya tenemos un adelanto de lo que digo. *Transparencias* es un libro en que se reconocen las marcas más destacadas de la poesía de Lastra, especialmente la brevedad y la imagen súbita que traen ciertas presencias que coinciden, curiosamente, con “los Grandes Transparentes” de André Breton. En su “Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo” (1942), Breton habla precisamente de esos “seres hipotéticos” que quizás habitan entre nosotros y hacen reconocer al poeta francés que “[el] hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo”.¹ Pedro Lastra nos confirma esto en *Transparencias* cuando reconoce a seres a mi juicio similares a los que pensó Breton:

CUANDO MENOS SE PIENSA
 los fantasmas escapan de sus madrigueras,
 y recobran su ser
 al llegar a la casa del que vela.

(*Poesía completa*, 199)

DESDE ESTA ZONA DE PENUMBRAS VEO
 pasar tu imagen
 lenta y nítida, lejos

por el cielo de una ciudad
 donde sé que no estás,
 y es tu imagen real
 que se acerca otra vez a la tierra
 y llega a mí
 como si fueras una transparencia.

(204)

Ya tenemos ahí un indicio del espesor del otro que nos hace pensar inevitablemente que no somos el centro del universo ni su punto de mira. Cuando Lastra publicó en 2016 su *Poesía completa* (Editorial Universidad de Valparaíso, 2016) agregó al libro no solo *Transparencias* sino también una serie de poemas inéditos que intensifican lo que estoy diciendo. Por ejemplo, el poema “Regreso”:

Años y meses fantasmales
 embellecidos por el viento,
 vuelvan a mí por una vez
 con lo perdido y olvidado.

(217)

Una admonición a los fantasmas, podríamos decir, o una petición para que vuelvan a habitar el lugar que les corresponde. Pero es el poema “Visitante” una de las mejores y más intensas muestras de lo que sugiero aquí. El “gran transparente” aquí es una persona de carne y hueso, una presencia absoluta, si queremos, aunque tenga rasgos ilusorios:

Alguien llama a la puerta, y luego sigue ahí,
 más allá de nosotros pero inmóvil
 sin gesto alguno,
 ni airado ni amistoso,
 al modo en que se acercan
 las personas de un sueño
 a reclamar su sitio y su dominio;
 entonces
 qué podemos hacer sino invitarlo
 a recorrer la casa, y enseguida
 caminar junto a él
 acordando sus pasos y los nuestros
 uno a uno

(220)

Aquí, me parece, hay algo nuevo, algo verdaderamente inédito en esta poesía. De las imágenes nítidas pero lejanas de seres más bien fantasmales, pasamos a la presencia de un extraño cercano al punto de caminar junto a él y recorrer “la casa”. ¿Qué sucedió? ¿Qué pasó en la poesía de Lastra que esas presencias ahora son más reales, más “de carne y hueso”, podríamos decir? Poco a poco el hablante asume la identidad del visitante (“acordando sus pasos y los nuestros”) y camina junto a él en un viaje cuyo trazo es el de la muerte y el silencio. La casa del poema es el mundo entero que se disponen a recorrer. Sucede, entonces, que los grandes transparentes han tomado forma, han llegado hasta aquí, quizás desde muy lejos, y la poesía de Lastra no ha hecho más que darles la bienvenida, “mas allá de nosotros pero inmóvil”.

En *Cuaderno de la doble vida*, antología que repite el título de otra antología de Lastra publicada en 1984 y que es su extensión y variante, esas presencias continúan. En ese libro se incluyen más inéditos que intensifican esas presencias de las que venimos hablando. Por ejemplo, en “Visiones reales”:

Asistir al regreso de los viejos amigos
sintiéndolos pasar
como si fueran parte del sueño de los otros,
y verlos detenerse un instante, un solo instante,
impacientes por seguir su camino.

(*Cuaderno de la doble vida* [2019], 118)

O en “Reunión de familia”, donde “Padre y madre me visitan en sueños” y hablan con el hijo, adelantando que caminarán por “aquella planicie”. Presencia de la muerte, sin duda, pero de una muerte que se acerca mucho a los “cantos melodiosos” de los que habló luminosamente el filósofo francés Vladimir Jankélévitch en ese libro admirable que es *La muerte* (1966), en donde esta no es silencio apoético sino inicio de la poesía.

De una manera incluso para mí sorprendente, he creído ver en esta nueva etapa de la poesía de Lastra coincidencias con la poesía de James Laughlin, uno de los grandes poetas norteamericanos del siglo XX, fundador de la editorial New Directions. Heredero de una de las fortunas del acero de Estados Unidos, animador cultural, director de revistas, discípulo de Pound y de William Carlos Williams, Laughlin se destacó por una poesía de altísima intensidad erótica y también satírica, así como por haber asimilado las mejores lecciones del “speech” o del habla, en la mejor tradición de Eliot, Pound y Williams. Toda comparación entre un poeta y otro es arbitraria, ciertamente, y esta no es la excepción. Pero me permito hacerla aquí porque precisamente las coincidencias de tono y la idea general del encuentro con

el otro fantasmal pero de carne y hueso son demasiado grandes como para pasarlas por alto. Cito un poema de Laughlin a modo de ejemplo. Se llama "The Stranger" ("El desconocido"), y dice así:

Sentí que golpeaban la puerta; la abrí.
Era un hombre joven que no pude reconocer al principio.
Pero cuando oí su voz supe quién era.
Era yo mismo unos treinta años antes.

Le dije que entrara y preparé café.
¿Por qué nunca me escribiste? Pensé que habías muerto.
Ojalá a veces hubiera estado muerto, habría sido mejor así.
¿Dónde estuviste todos estos años?
¿Cómo fue que dijo el viejo poeta?: A través de muchas tierras
Y por muchos mares, he visto demasiado.
¿Y qué hacías? Se encogió de hombros.
Con frecuencia no sabía lo que hacía.
Se podría decir que estaba intentando distinguir
Entre lo que era real y lo que no.
Hice mucho daño, la mayoría de las veces a mí mismo.

Hablamos por muchas horas, hasta que dijo que tenía que irse.
Le rogué que se quedara, le dije que podíamos vivir juntos.
Pero se rehusó. Hay muchas cosas que debo hacer todavía, [tengo
mucho que aprender.
Puede ser que vuelva, puede ser que no, pero fue bueno estar contigo.
Y me alegro de que no hayas cambiado, que sigas siendo el mismo.²

El poema de Lastra es más reticente, más medido incluso, pero la escena es prácticamente la misma. Laughlin escribió también un poema que se llama "La visitante inesperada", en donde una mujer completamente desconocida se encuentra un día cómodamente instalada en el living de su casa y el hablante, quien no tiene idea quién es, comienza a conversar con ella. O en el poema "El hombre en el muro", en donde el hablante está un buen día esperando el bus que lo lleva a casa cuando de pronto nota un movimiento extraño en el muro de ladrillo junto al paradero, de donde sale un hombre cuya figura se distingue como un cuerpo más aunque sin rostro definido, gesticulando como si quisiera decir algo, para luego desaparecer. O en "La musa de Akhmatova", poema que relata una noche de insomnio de la poeta rusa esperando la musa que la visita todos los días. Esa musa no es la mera inspiración, sino una figura casi humana que conversa con la poeta. Y así. Los ejemplos podrían seguir. Dos poetas de distintas latitudes, de generaciones distintas, coinciden en ese espacio, en ese "punto" bretoniano

donde el punto de mira ya no somos nosotros, sino el lenguaje mismo, que no hablamos porque nos habla.

Dejo de lado otros aspectos sobre la poesía de Pedro Lastra que trataré en el futuro pero que me permito mencionar brevemente aquí, entre ellos uno de los que más me han sorprendido como lector: la visión apocalíptica del universo, presente en el notable poema “El sueño de Durero (7-8 de junio de 1525)”: “Un fin de mundo es lo que vio Durero / una noche de junio, hace quinientos años, / y escribió al despertar la diluvial violencia / de esa masa de agua que caía / con crueldad, con ruido y espumaje (...)” (*Cuaderno de la doble vida* [2019], 123). Ya termino: he insistido en que este otro casi real, o con una intensidad casi real, es algo nuevo en la poesía de Lastra. *Cuaderno de la doble vida* finaliza con un solo verso, todo en mayúsculas y sin título, que señala también a ese otro: “UNA MANO SE POSA EN MI HOMBRO Y ME LLAMA”, lo que viene a confirmar mi hipótesis inicial. Pero quizás tenga que desdecirme, porque ese verso no es nada nuevo... pertenece a *Traslado a la mañana*, el segundo libro de Pedro, de 1959. Remontarnos al pasado para llegar a lo nuevo. No cabe más que repetir lo que dijo Pascal: no te buscaría si ya no te hubiera encontrado.

NOTAS

1 André Breton. *Manifiestos del surrealismo*. 2ª edición. Traducción de Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta, 2001.

2 James Laughlin. *The Man in the Wall*. New Directions, 1993, p. 40. Traducción de Marcelo Pellegrini.

EXTRANJERÍAS CONSUSTANCIALES EN LA POESÍA DE PEDRO LASTRA

Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar

En el libro *La conquista de América*, de Tzvetan Todorov, encontramos una cita de Hugo de San Víctor, teólogo y filósofo medieval, nacido en Sajonia y radicado desde la adolescencia en la París del siglo XII, donde realizó toda su importante obra vinculada, entre otras cosas, con la mística, las artes de la memoria y el uso de imágenes visuales para tales fines. Todorov tomó la cita de un libro de Edward Said, crítico y teórico literario y musical palestino, nacido en Jerusalén, en 1935, autor del célebre libro *Orientalismo*, quien vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos, país en el que se desempeñó como profesor en la Universidad de Columbia. Said, a su vez, la había tomado de otro libro, del filólogo, romanista y crítico literario alemán Erich Auerbach, nacido en Berlín en 1892 y quien, tras el ascenso del nazismo en su país, se exiló en Estambul por más de una década, entre 1936 y 1947, donde escribió su libro fundamental, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, en una etapa previa a su mudanza definitiva a los Estados Unidos donde laboró como profesor en varias universidades hasta el momento de su muerte en 1957. Tal vez dicha cita, si fuera el caso, la referiría también Pedro Lastra, poeta, ensayista, y profesor universitario, nacido en Quillota, en 1932, quien a partir de comienzos de la década de los 70 y hasta la primera década del presente siglo vivió en Norteamérica, como profesor de literatura latinoamericana, y quien desde 2009 vive de nuevo en Chile, su país natal, ahora a cargo de la dirección de la revista *Anales de Literatura Chilena*, de la Pontificia Universidad Católica de ese país. La cita en cuestión reza lo siguiente: “El hombre que encuentra que su patria es dulce no es más que un tierno principiante, aquel para quien cada suelo es

como el suyo propio ya es fuerte, pero solo es perfecto aquel para quien el mundo entero es como un país extranjero” (Todorov 259).

Tanto la antigüedad de esta reflexión como el notorio proceso de continuas reutilizaciones por diferentes escritores, en diversos momentos históricos y lugares del mundo, da cuenta de su pertinencia en el tiempo y de la complejidad emotiva asociada a la condición aludida, la de la extranjería, irreductible a la horma de los simples esquemas postulados por los prejuicios chauvinistas. Son varios los poemas que encontramos en la obra de Pedro Lastra que se corresponden con esta temática (y que responden a esta problemática) desde una perspectiva cercana a la que en su oportunidad tuvo Hugo de San Víctor.

En uno de ellos titulado, significativamente, “Datos personales”, el sujeto poético establece desde el primer verso esta vinculación conflictiva, mediante un curioso oxímoron, al decir: “Mi patria es un país extranjero, en el Sur”. De inmediato resalta la extrañeza de la frase: ¿Cómo se puede ser de “un país extranjero”? ¿cómo hacer pertinente ese adjetivo, si, ineludiblemente, está asociado con un país que no es el propio, es decir, nunca con “Mi patria”? A ello se añade en el siguiente par de versos la naturaleza desdoblada, la relación trunca, incompleta, del ser que nos habla respecto de su país natal, cuando afirma: “en el que vive una parte de mí/y sobrevive una imagen”, para más adelante, desde el octavo hasta el décimo verso, retomar el tema de la extranjería, pero ahora referido al otro lugar, aquel donde se vive (o vive al menos la otra parte de ese sujeto escindido). En esos versos se dice: “Yo vivo también en un país extranjero/en el cual me dedico/a inocentes e inútiles tareas”. El adverbio “también” remarca la complejidad y ambigüedad de esta noción, pues hace equivalentes las experiencias de lo extranjero, indiferentemente de la índole natal o no del lugar aludido. En la subsiguiente secuencia de versos del poema, esta idea adquiere mayor precisión. En ella se dice: “y en el que seguramente moriré/a la hora señalada,/ como suele ocurrirle a la gente/en lo que llaman su propio país/o su país ajeno, pues no hay sino distancias / mayores o menores de frontera a frontera, / con líneas divisorias que uno mismo dibuja” (11-17). Tal relativización de lo que llaman el “país propio” condice con el desdibujamiento, con el distanciamiento que se experimenta entre la noción de aquel lugar y las vivencias y remembranzas, fatalmente afantasmadas, asociadas a él. En tal dirección el poema añade:

A veces yo recuerdo el país en que nací
y veo como siempre
sucesivos fantasmas
entre los cuales fui uno más, por un tiempo
que me parece muy largo y muy rápido,
ahora reducido a simples años luz en la memoria

de una tarde en un parque,
 una conversación en un bar o en la esquina
 de una calle cualquiera
 por la que pasan sombras de pájaros,
 voces indescifrables (18-28).

De este modo, las preguntas por la determinación de la identidad en esta poesía surgen desde un ser escindido en el que un yo y un tú se enfrentan, dialogan, se cuestionan, para finalmente interpelarse no solo entre sí, sino para interrogar al mismo azar, tal vez el único causante de esa presunta identidad irremediabilmente ligada al lugar de nacimiento.

En el poema titulado, justamente, "El azar", se aborda esta compleja dialéctica. Allí se dice: "¿Y si hubiera nacido en otra parte/en el Perú, en Praga, por ejemplo / (ya que amo esos lugares) / serías aquel nombre, la figura que eres / creada paso a paso / en estas calles tristes de Santiago, / existirías tú, / persistiría / la presencia que soy, la que me has dado?" (1-9). La pregunta final supone la confrontación entre la realidad y el virtual deseo, el cual, en buena medida, no es más que la manifestación de una inconformidad intrínseca, raigal, tal vez ineludible, consustancial e inevitable, como la condición misma de la extranjería que en verdad supone una condena a sentirse siempre ajeno en el mundo o, al menos, en lo que convencionalmente llamamos "realidad"; sobre ello volveremos más adelante. Tal desazón la encontramos en diversos estadios de la poesía de Lastra, dentro de las especificidades de su universo poético. Una muestra, entre tantas, la hallamos en una de las secciones del poema fragmentario "Noticias breves", en la que el sujeto poético le agradece a Borges sus enseñanzas, en los siguientes términos: "Borges, qué razonable me parece lo que usted escribe / para acostumbrarnos al desencanto del mundo" (16-17).

En una zona de la poesía de Lastra, tal vez minoritaria, pero sin duda importante, ese desencanto se ve acrecentado por las circunstancias y encrucijadas históricas vividas en el país natal. Me refiero en particular, a los hechos acaecidos en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973. En varios poemas nos encontramos con un sujeto poético signado por el sentido de la pérdida y el desarraigo derivado de la expulsión y del exilio forzado o autoimpuesto. Así, por ejemplo, podemos ver en el poema titulado "Puentes levadizos" una escena regida por la confusión, en la que la incertidumbre domina la percepción *pesadillesca* desde la que se buscan rutas de escape y se cuestiona al propio ser. Allí se nos dice:

(...) Las damas de la corte
 preparan el exilio.
 ¿De quién pues esta mano

inhábil, estos ojos que solo ven fronteras
 indecisas o el viento
 que dispersa los restos del banquete?
 Llegué tarde, no tengo
 nada que hacer aquí,
 no he reconocido los puentes levadizos
 y ese que se tendía
 no era el que yo buscaba.
 Me expulsarán los últimos centinelas despiertos
 aún en las almenas: también ellos preguntan
 quién soy, cuál es mi reino (5-18).

Pasados los años, encontraremos luego un poema dedicado a su entrañable cómplice de innumerables aventuras literarias y amigo, Enrique Lihn, uno entre los muy pocos fechados en la obra de Lastra, apenas 5 del total de 176 que conforman su *Poesía completa*, datado en junio de 1988 y titulado “Plaza sitiada”. Tanto por la fecha de su escritura como por el tema referido resulta inevitable no leer este poema en el contexto de los acontecimientos ocurridos en Chile en esa época, es decir, en las vísperas del plebiscito efectuado en octubre de 1988 que condujo al inicio del proceso de transición hacia la democracia. Allí, el sujeto poético se interroga, con cierto pesimismo, sobre la decisión a tomar –si volver o no a su país en tales circunstancias–, ganado por la convicción del derrotado, del que supone irremediables los sucesos por venir y juzga su papel en ellos como irrelevantes, en la medida que su único rol, esté donde esté, será el del que pudo sobrevivir. El poema lo expresa a modo de soliloquio:

Rumores y espejismos me distraen
 mínimas cosas
 ¿o es el temor la causa de esas figuraciones?
 Tal vez debiera regresar
 a compartir la suerte de los míos
 en la plaza sitiada
 (muy pocos días
 han de necesitar ya los enemigos).
 Dentro o fuera es igual:
 en el viejo escenario casi desbaratado
 yo tendré mi papel como sobreviviente (1-11).

La impronta de esa herida que condiciona el exilio se hará inevitable, el sobreviviente también se juzga y de algún modo se siente condenado, llamado por el sentido del deber, por el imperativo de recordar a los muertos, víctimas de la violencia política de la dictadura de Pinochet. Así de nuevo,

en el poema “Recuerdos del mal pasado”, el sujeto poético desdoblado es interrogado por un “tú”: “¿Qué harás al regresar a tu país/ después de tantos viajes, cuando seas/ la suma y resta de las dispersiones?” (1-3), para luego acogerse a la voz de su conciencia, la cual habrá de predicarle las tareas por cumplir: “Preguntarás por quienes se murieron,/ por los que padecieron/ persecución por injusticia/ y tuvieron hambre y sed de justicia.” (4-7); “algunos hombres mueren más que otros/ y hay los que sobreviven/ como si hubieran muerto.” (11-13); “Por ellos deberías escribir tu canción:/ por los que ya no están con Abel en la tierra.” (14-15; “No olvides, piensa en ellos,/ porque ellos sabían/ que el recuerdo es el pan de los muertos.” (16-18); “Es un rito. No olvides:/ y sabrás si mereces el derecho a la vida” (19-20).

La saga de poemas de Lastra asociados con las consecuencias de la dictadura en la vida chilena, hasta ahora, concluye con uno anunciado como inédito en su *Poesía completa*, titulado “Eróstrato entre nosotros” y fechado en septiembre de 2015, es decir 42 años después del derrocamiento de Salvador Allende, en el que al contrario de “Recuerdos del mal pasado”, se invocará la necesidad de olvidar como única alternativa para dejar de vivir en esa otra forma de exilio: la de la condena al anclaje en el recuerdo. Para ello Lastra se vale de la figura de Eróstrato, quien 356 años antes de Cristo “(...) incendió el templo de Artemisa/ para que su nombre nunca fuera olvidado/ en sus días ni en las edades por venir” (2-4). De la analogía entre lo ocurrido en la Éfeso de Eróstrato y lo acontecido en Chile, en 1973, el poema extrae considerables advertencias:

En mi país, el Palacio de Gobierno,
llamado La Moneda,
no era como el templo de Artemisa,
sino modesta réplica
de otros y lejanos edificios magníficos,
pero era el Palacio de Gobierno,
y también fue incendiado
por orden de un Eróstrato
ay!, cercano a nuestras vidas,
y a quien sus enconados enemigos y víctimas
recuerdan y execran
y tienen cada día en su memoria,
haciendo de su nombre
el Santo y Señal de su permanencia
en una aborrecida
casi inmortalidad (34-49)

No resulta un dato menor, el hecho de que el título tal vez más emblemático de la bibliografía poética de Lastra sea, precisamente, *Noticias del extranjero*.

Dicho volumen, de carácter antológico, que ha estado sujeto a sucesivas revisiones, correcciones y ampliaciones, cuenta ya con cuatro ediciones, dos en México, en 1979 y 1982; y dos en Chile, en 1992 y 1998. Una primera interpretación de este sintagma nominal nos induce a establecer relaciones entre tales “noticias” y los poemas del libro, al modo de mensajes, y a observar el ambiguo juego asociado a la palabra “extranjero”, que precedida por la contracción “del” podemos entenderla tanto referida al sujeto poseedor de esos asuntos divulgados (¿poemas?), como al lugar donde estos suceden (¿se escriben?) y/o desde el cual se envían. Sin embargo, al adentrarnos en este análisis, tomando en cuenta la integridad del conjunto de poemas que conforman este libro, y en términos generales, esta obra, podemos vislumbrar otras connotaciones de dichos términos, al verificar el escaso número de poemas que abordan los temas del exilio y/o la extranjería, en sus sentidos convencionales, en contraste con la muy importante proporción de textos, sin duda la inmensa mayoría, en los que ese ser siempre escindido trae noticias de lugares (dictadas por voces extrañas, traídas a la vigilia mediante ejercicios de éfrasis, rescatadas de visiones enigmáticas, etc.) desde los sueños, los recuerdos, el amor o los libros.

Un dato adicional y no menor, que ayuda a observar las connotaciones que la extranjería y el destierro adquieren a lo largo, y desde el inicio, de esta obra poética, como condición consustancial, lo encontramos en una ilustrativa confesión del mismo Lastra, al referirse a un breve poema suyo titulado “El desterrado busca”, escrito en 1967 y publicado en su libro de 1969, *Y éramos inmortales*, que dice así: “El desterrado busca, /y en sueños reconoce su espacio más hermoso, /la casa de más aire” (1-3). En un ensayo suyo, llamado “Poesía y exilio”, en el que elabora un largo recuento de poetas que han tratado el tema y/o sufrido la experiencia del destierro, que va desde Antonio Enríquez Gómez y su poema “La culpa del primero peregrino”, publicado en Ruan en 1644, hasta el caso de poemas de poetas contemporáneos como Gonzalo Rojas, Juan Gelman, Álvaro Mutis, Rafael Cadenas, Óscar Hahn o Piedad Bonnet, entre varios otros, Lastra advierte y aclara lo siguiente:

En los años sesenta, nadie imaginaba todavía que en Chile habría algún tiempo después auténticos y numerosos destierros, que muchos de mis compañeros y amigos se irían del país (y varios para siempre), y que yo mismo –aunque con anterioridad a los sucesos del año 1973– también lo dejaría. ¿Por qué escribí esos versos? Más de una vez he tenido que explicar que ellos no tuvieron su origen en el golpe militar y en sus funestas consecuencias. Pero ahí estaban, como una pequeña, misteriosa y sombría anticipación para mí mismo” (261).

Tal visión, más que anticipatoria, resulta definitiva de una percepción

existencial (tanto de un yo escindido como de un lugar de desarraigo) de la que se deriva una noción de extranjería que más que dar cuenta de una identidad o de espacios geográficos concretos nos informa sobre la problemática oposición entre la vigilia y el sueño (O'Hara 24), o más precisamente, sobre las "relaciones ambiguas" (García Montoro 188) entre estas. Armando Romero, quien también ha abordado esta polaridad, en relación con la extranjería, afirma: "el sueño está en el extranjero" (206); tras lo cual se interroga: "¿Será, pues, el sueño el espacio del extranjero? A nuestro modo de ver, el sueño y el soñador como categorías englobantes de todo lo que se opone al estado de vigilia (la noción de realidad, el yo unívoco y racional, los hechos de la historia y sus desencantos) serían, justamente, lo extranjero (en tanto lugar y en tanto sujeto). Desde allí (y desde él) llegarían los "mensajes" en forma de imágenes y voces que hechos escritura conformarían buena parte del sustento de la aventura poética lastriana, la cual, por cierto, a pesar de su "devoción onírica" (Belli 11) se encuentra muy alejada de cualquier desenfreno o desbocamiento surrealista. Los sueños en la poesía de Lastra, al modo de los cuadros de Magritte, pintor hondamente admirado por él y aludido en varios de sus poemas, convocan siempre al asombro, a partir del simple reordenamiento de las convenciones de lo real, para hacer más patente su dimensión enigmática, mediante lo que Miguel Gomes ha denominado "el efecto de suspensión" que producen sus textos (23). Se trata, en este caso, de sueños—si se quiere—controlados por esa misma vigilia a la cual se enfrentan, en tanto única alternativa para hacer vivible la existencia, para compensar su excesiva "realidad". Pues como se sugiere en uno de sus breves poemas, "El transcurrir del sueño" es "la vida inseparable, / que hace más llevaderos / los días terrenales" (2-4).

Dicho esto, podríamos afirmar que toda la poesía de Pedro Lastra es el testimonio de un sujeto extraviado (y en tal sentido siempre exiliado, extranjero) empeñado en encontrar o fundar un lugar que le permita sentirse en casa, desde la escritura, desde el poema como receptáculo de noticias que provienen de esos ámbitos en que la vida se da sin coartadas. Son muchos, muchísimos los ejemplos que podríamos aportar para avalar esto. Nos basta, sin embargo, para finalizar estas líneas, con hacer mención a unos pocos de ellos, donde podemos constatar lo que sin duda constituye un *leit motiv* consustancial de esta poesía. En el poema "Comunicado de González Vera: los planes de la noche", se afirma: "Y alguien borrosamente me lo dice en el sueño: 'Escribirás de los lugares'"; en "Diálogo de la sombra", se insiste: "Me persiguen lugares / rostros / voces / que me pierden y ganan / / Yo soy esos lugares / rostros / voces, / sin orden ni concierto"; o para refrendar una vez más su continuo diálogo con los amigos que se hallan más allá de la vida, en ese espacio impreciso de extraña ensoñación que también es el extranjero, cerremos con estos versos del poema "Relectura de Enrique Lihn":

Pero yo que no escribo,
yo que casi no tengo ya palabra,
Enrique Lihn, amigo de los mejores días
(esos que no llegaron)
qué puedo hacer por fin
para encontrar el reino que solo el sueño crea
con la palabra que no estuvo en el sueño (1-7).

OBRAS CITADAS

Belli, Carlos Germán. "En torno a Pedro Lastra". *Poesía completa* de Pedro Lastra. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016, pp. 9-12.

García Montoro, Adrián. "El extranjero y el doble: la poesía de Pedro Lastra". *Hispanamérica* vol. 18, núm. 53-54, 1989, pp. 185-193.

Gomes, Miguel. "Sueños de paraíso y de luz: la poesía de Pedro Lastra". *Con tanto tiempo encima*. *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Ed. Elizabeth Monasterios. La Paz: Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UMSA, 1997, pp. 17-30.

Lastra, Pedro. *Poesía completa*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016.

_____. "Poesía y exilio". *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Ed. Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz. Santiago de Chile: RIL / Archivo del escritor (Dibam), 2006, pp. 247-264.

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

Romero, Armando. "Pedro Lastra, poeta extranjero". *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Silvia Ed. Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz. Santiago de Chile: RIL / Archivo del escritor (Dibam), 2006, pp. 205-208.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

EL DIÁLOGO SE CONVIRTIÓ EN POEMA: A LA ESCUCHA DE PEDRO LASTRA

Roberto Onell H.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Preámbulo

Que la poesía en general pueda ser descrita como diálogo no reviste novedad alguna. Me refiero, por supuesto, a la acepción más restringida y operativa de lo que venimos entendiendo por poesía: escritura con fuerte acento ficcional casi siempre dispuesta en verso. Más lírica y cantora, o más narrativa y cronística, e incluso más dramática, en forma de diálogos explícitos o monólogos a la manera teatral, la poesía parece siempre contar con alguien al otro lado de la cadena enunciativa: está *dirigida*. Ese alguien puede estar *dentro* de la ficción literaria en calidad de partícipe y oyente, como Odiseo en el país de los feacios, cuyas canciones cuentan la peripecia que él ha vivido y lo hacen llorar; en calidad de objetos de celebración, de *cosas-ahí*, como el ruiseñor y la urna griega de las odas de John Keats; en calidad de un otro semejante, como sucede con el amado y con la amada en el *Cantar* bíblico y en toda la llamada poesía amorosa... Con nombre conocido o con pronombre *tú*, ese alguien es quien recibe, en la ficción poemática, la palabra del *yo* que lo busca, que lo nombra, que lo interpela.

A través del profesor y filósofo Juan de Mairena, don Antonio Machado postuló para nosotros que la poesía es “el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone” (47-43). Pues bien: incluso en este ejercicio de la poesía en que la evidencia más superficial descarta la presencia de un *tú* potencialmente dialógico, la palabra humana se cumple en el intento

de dar con un otro, así sea el *tú* genérico del tiempo, de su tiempo como la época en que el poeta vive y como el turno –digamos así– que en esta vida tiene para poetizar. Pero sucede que, también en la morada interior, la palabra se despliega para dirigirse a un otro, contra la apariencia del simple hablar solo. Es lo que ponen de manifiesto los monólogos de los príncipes Hamlet y Segismundo, por ejemplo, cuyos meandros mentales y espirituales dejan ver, a lo menos, una inquietante alteridad. Porque en nuestro fuero interno nos espera el encuentro con el otro-yo, o al menos con uno de ellos.

Ahora bien, el mismo Machado fue un poco más lejos en la conjetura acerca del soliloquio, en el célebre poema sugestivamente intitulado “Retrato” y escrito en versos alejandrinos (esa métrica *otra* que Darío naturalizó para el idioma castellano): “quien habla solo espera hablar a Dios un día” (*Campos* 11), reza el verso entre guiones, como una acotación al paso, como advertencia a la seguridad autoafirmativa del sujeto. Veamos que, si la expectativa de Machado tiene sentido, entonces la tentativa de comunicación de parte del hablante no termina en la sola enunciación, no queda trunca ni anulada, sino apenas diferida. De ser así, el soliloquio se resuelve en espera –¿esperanza?– de Aquel que habría de completarla o continuarla como interlocución propiamente *dicha*. Es lo que parece sugerir uno de los hablantes de Octavio Paz, quien señala, en este mismo ámbito conjetural: “también soy escritura / y en este mismo instante / alguien me deletrea” (341). El poema se llama “Hermandad”, otro modo de nombrar una paradoja cotidiana y ancestral: la familiaridad de la vinculación con un *otro*.

La valía del diálogo en las distintas laderas de la obra de Pedro Lastra ha sido aquilatada ya varias veces. Para ello bástenos recordar la existencia de libros como: *Pedro Lastra o la erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra*, editado por Mario A. Rojas y Roberto Hozven (1988); *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*, editado por Elizabeth Monasterios P. (1997); *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*, de Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz (2006); y *Nostalgia del silencio. Conversaciones con Pedro Lastra*, compiladas por Marcelo Pellegrini (2015)¹. Volúmenes, estos, en que la colaboración de diversos estudiosos consigue iluminar, o empezar a iluminar, amplias regiones o rincones confinados de una escritura que hizo de la conversación, no sin la respectiva paradoja, acaso su huella más propia. Me refiero a la paradoja de la escritura que, al abrirse a conversar, no solo de manera intertextual como cualquier escritura, logra hacerse reconocible, logra ser ella misma en la medida en que es otra. En el presente trabajo, me atrevo a sostener que la obra poética de nuestro autor es el mejor terreno de cultivo de este peculiar fruto. Unos cuantos ejemplos examinados pueden hacerlo patente.

El poema de Pedro Lastra

Porción significativa de los poemas lastrianos es aquel conjunto de textos que se presentan como glosas o comentarios de otros textos y autores. He ahí poemas como: "Caperucita 1975", "Cuento" (donde se alude a la Bella Durmiente), "Meditación de Teseo", "Regreso del hijo pródigo", "Los escuchas" (donde aparecen Antonio de Nebrija y Juan de Zúñiga), "El arte de Óscar Hahn", "Nadie" (con Ulises como protagonista), "Plinio revisitado", "Al margen de Darío", "Don Quijote impugna a los comentaristas de Cervantes por razones puramente personales", "Relectura de *Viaje a la última isla*", "Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana" y "Relectura de Enrique Lihn". En estos, como en varios más, el recurso a *lo otro*, a la otredad de un texto en particular, de un autor y su mundo específico, conforma la inmediatez del poema. Y lo mismo se advierte, como es hábito, en los poemas que llevan epígrafe, expediente relacional por excelencia. Pues bien, de este conjunto de poemas prescindiré, precisamente por llevar el diálogo a la vista, como tema, como semántica explícita, y me centraré, más bien, en poemas donde la conversación radica en un cierto ademán textual, acaso breve, pero decisivo para la semántica del poema en su conjunto.

En la revisión de *Al fin del día. Poesía completa (1958-2013)*², salta a la vista o, mejor, al oído, la forma de iniciarse al menos cuatro breve poemas, que copio íntegros para su mejor comprensión aquí:

BREVÍSIMA RELACIÓN

y entonces empiezan a entrar en tu noche
y te miran con sus ojos fijos
y tu sueño es ahora su acuario
un medio difícil para un ser tan terrestre
y no hay tiempo ni espacio para otros prodigios

(Lastra 20)

DESPEDIDA

Y la puse en seguida junto a mi corazón.

(Lastra 33)

DIBUJO CON UN LÁPIZ LAS ALAS DE LOS ÁNGELES

y se acercan y abren la puerta, y me rodean
animales perdidos, al fin juntos
en el jardín, los cuartos, conducidos
a mi lado por ángeles,
y tú no estás y dónde y todo ocurre
aquí mismo contigo
con los ángeles.

(Lastra 36)

PARA EL NUEVO DECÁLOGO

Y el que ame no será castigado
 porque no hay impiedad,
 apenas estas tristes equivocaciones

(Lastra 62)

La conjunción copulativa que inaugura cada uno de estos poemas es la señal de que los textos son una suerte de continuidad de una elocución cuyo inicio no tenemos. Si ya cualquier poema, escuchado en su acontecer individual, es la irrupción de las palabras de entre un silencio originario, una especie de inauguración permanente, estos tres quieren ser la continuación de un decir cuyo origen, que en lo inmediato puede estar perdido para el lector, radica en una palabra anterior a ellos. Cada uno de estos poemas es expresamente un modo de retomar aquella palabra previa, motivadora de las que leemos y escuchamos en este *ahora*.

“Brevísima relación”, al hablar a un *tú*, relata unos sucesos que configuran una apariencia de sueño. El recurso al polisíndeton es la evidencia de un decir con algo de alboroto, con esa voluntad acumulativa de elementos que deben decirse rápido para no olvidarlos o perderlos de vista. La “y” que abre el poema es minúscula; algo infrecuente en Lastra, y que refuerza esta condición de continuidad del poema. Es clave también el hecho de que nunca conocemos de qué habla exactamente el poema: es relación, pero ¿de qué? El *tú* sí parece saberlo, o al menos parece más cerca de saberlo, de *estar en el secreto*. De ser así, el poema es parte de un coloquio, de la intimidad de un diálogo; no es necesario dar más pistas. El lector está fuera, por cierto, y queda, si no fuera, por lo menos a medio camino, apenas asomado a lo dicho, partícipe tan solo de un clima, de unas cuantas imágenes apresuradas.

No parece ser el caso del poema “Despedida”, en que la “y” mayúscula inicia lo que es la rúbrica de ese adiós, sin necesitarse más información al respecto. El poema es, desde luego, la continuación de aquello no dicho y que –en propiedad– brilla por su ausencia. Y aquello no se dice ¿por qué? ¿Porque no hace falta? ¿Porque no hay palabras a la altura? ¿Porque el silencio es mejor, más decidor, más elocuente? ¿Porque no corresponde al lector participar de aquello, entrometerse, sino contentarse con la mención informativa, escueta, concisa? Puede ser. Otra vez quedamos asomados, pero esta vez somos genuinamente partícipes de lo que el hablante releva en un alejandrino conclusivo. Porque el “poema” como conjunto de palabras nos entrega –digamos– una vastedad en una sola línea: la acción postrera del sujeto que, tras haberse despedido, da por concluido un ciclo y abre otro en la intimidad de su memoria afectiva.

“Dibujo con un lápiz las alas de los ángeles”, también recursivo en el polisíndeton, en el efecto de relativa prisa, expone sin embargo

un cuadro más acabado que el poema anterior. El cuerpo del poema se inicia, asimismo, con una “y” minúscula que nos pide entender el título como primer verso. El silencio que media, como siempre, entre el título y la primera línea esta vez conviene no suprimirlo, pero sí comprimirlo en aras de la inteligibilidad del inicio del poema. Será un silencio tensionado, desde luego, y que otra vez nos coloca ante una interlocución en marcha, empezada antes de que nosotros llegáramos a su escucha. Y será el poema de la recuperación del paraíso. Porque, por obra de una mano que dibuja, comienzan a suscitarse reiteradas maravillas que se dan cita en ese dibujo: los ángeles “abren la puerta”, los “animales perdidos” se reúnen “en el jardín” que parece ser “el cuarto”, quizá la alcoba compartida, y el *tú* extrañado en verdad está ahí, “aquí mismo”, porque todo ocurre “contigo” y “con los ángeles”, compañeros benditos del encuentro en esa escena mítica, deseable, imaginable, como un dibujo palpitante.

“Para el nuevo decálogo” remite explícitamente a las Tablas de la Ley recibidas por Moisés y a la tradición inaugurada por ellas³. Muy de acuerdo a la concisión lastriana, no parece necesario dar detalles al respecto; una sola alusión basta. Sin embargo, el título sugiere el deseo de elaborar otro decálogo. ¿Por qué? ¿Por obsolescencia del anterior? ¿Por olvido de él? Esta vez, la “y” del comienzo es mayúscula, como para subrayar su condición no conversacional, claro, sino preceptiva y, me atrevo a pensar, profética. El mandamiento se enuncia; su sentido se anuncia. Así, al referir a la dinámica amorosa, al mayor valor relativo del amor como vinculación entre las personas, el poema irrumpe como enunciación sentenciosa y como anunciación misericordiosa. De ahí su conjugación en tiempo futuro. La conjunción copulativa deja al poema como pendiendo del decálogo que conocemos; vinculado a él, continuador de él, comentador de él. La mención de “*estas* equivocaciones”⁴ sugiere que el hablante se refiere no solo a lo que sucede en este mundo, sino también en su propio mundo personal. El texto es, al cabo, una especie de mandamiento apócrifo, a la manera de Borges incluso⁵, pero más escueto y compasivo, que subraya a su manera lo que la misma tradición hebrea y luego cristiana subrayan como lo único importante: el amor, abarcador de todos los demás mandamientos.

Otros dos textos que indudablemente pueden situarse en este examen son “Fragmento” (50) y “Eso es todo” (51), cuyo inicio con “y” podría escrutarse de la mano con una semántica de lo profético en su acepción visionaria. También serían de gran interés aquellos que comienzan con un sustantivo o verbos sustantivados en infinitivo, como sucede con “Coplá”: “Dolor no ver juntos/ lo que ves en tus sueños” (22), y con “Sísifo”: “Caer y recaer/ en las mismas alianzas y celadas del sueño” (40), que suenan a fragmentos de discurso donde la elipsis oculta señas íntimas del hablante: ¿un *quiero*, un *siento*, un *me sucede*? El poema “Canción de amor”: “¿No era

inmortal tu rostro?" (58), es un caso muy feliz de supresión de conectores, de corte de amarras que permite a la pregunta fluctuar en el común aire que respiramos, realizada quizá como la simple libertad de cantar. Están a la vista y al oído algunas de las múltiples modalidades de la performatividad del poema como diálogo de esta obra poética.

La poesía lastriana convierte frecuentemente la semántica del diálogo en poema, y hace que este, entonces, acontezca como la activa huella de una conversación, el trozo palpitante de un decir incompleto, la resonancia que refigura a las palabras precedentes y que no vemos sino por contraste. Al entender este hecho de la escritura de Lastra, me parece plausible postular otro poema a modo de corolario de esta explícita relacionalidad dialogal. Es un poema que tiene al diálogo ya no como tema, sino como dinámica estructural suya.

LA HISTORIA CENTRAL

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

(Lastra 66)

El poema refiere precisamente una conversación, y juega a dar voz a un "alguien" que es el interlocutor del hablante. Si el primer verso puede ser enigmático en la mención de ese otro, el segundo introduce el "siempre" que lo sugiere conocido por acostumbrado. De ahí que la pregunta que ese otro hace suene también habitual, en un presente constante, y haga pensar en un pedido de cuentas, en la solicitud de un recuento existencial. ¿La voz de la consciencia? Pudiera ser, pero el "alguien" está "junto" al hablante; no en su fuero interno. O quizá esta distinción no tiene relevancia. El hecho es que, tras la interrogante, esa otra voz emite una especie de reproche, una mesurada crítica a las únicas ocupaciones del *yo* poético: "recordar" y "leer". Visto así, resulta ser una "vida" a todas luces insuficiente, acaso mezquina, y por tanto motivadora de algún reparo, o que al menos hace comprensible dicha crítica.

Pero antes de averiguar la resolución, si la hay, de este singular coloquio, notemos qué es aquello que el hablante lee según ese "alguien [de] siempre":

“una historia de amor” y “ciertas guerras antiguas”. Esa es la lectura que, junto al acto de recordar al que estaría entregando su “vida”, el hablante practica. Esa lectura, ¿no constituye tal vez una buena síntesis –oh concisión lastriana– de lo que es la ficción literaria y la narrativa historiográfica? ¿No podríamos comprender en todo ello el cúmulo plural, movedizo, cambiante, combinatorio inclusive, de “una historia de amor” y de “ciertas guerras antiguas”? Si esta conjetura tiene sentido, entonces la sutil censura que esa otra voz opera sobre el hablante es, en el fondo, sobre la práctica de la lectura como un modo de paralización o de anquilosamiento, en contra del dinamismo vital, en contra de la productividad de la existencia. El hablante estaría “detenido”.

El interés de mi conjetura, propiciada por este cruce de caminos del poema, es además poder distinguir a un tercer interlocutor: la expresión escrita, literaria e historiográfica, que viene a sumarse al *yo* y al “alguien”. El hablante viene prestando, en su “vida”, demasiada atención a la lectura, al punto de que el “alguien” lo señala “[a]hora mismo detenido en [una] página”. Es decir, viviendo poco o nada, haciendo poco o nada: “qué has hecho, qué haces”, dice con leve insistencia. Un reproche que conocemos, especialmente confrontado a la rara actividad de leer y que, sin ir tan lejos, muchos ni siquiera considerarían que es una actividad. El hecho es que, vitalista o pragmatista, el “alguien” asume esa otra perspectiva y la deja caer como pregunta en el *ahora* del hablante, quien a su vez la cita como un mensaje habitual; es decir, como inquietud permanente. Pues bien, si es verdad que *yo es otro*, como alertó Rimbaud, entonces nuestro *yo* del poema expone aquí y así su dialéctica constitutiva, su *historia central*. Y el otro *yo* inquiera.

Lo que irrumpe aquí, en mitad del texto, es la comprensión de la lectura no solo como una residencia en la palabra que elabora y reelabora, deseante e imaginativamente, el sentido posible de la presencia y de la acción humanas en el mundo, las uniones y las rupturas, “amor” y “guerras”, tentativas de nuevos vínculos y conflictos atávicos; todo ello, en un inacabable proceso de resignificación. La potencia de la lectura no para ahí. Porque, por si aquello fuese poco, esta poética del lector declara ser, también, una *espera*. Y tenemos que intentar desocultar toda la fuerza a este singular sustantivo, si queremos aquilatar su extraña energía como respuesta del hablante, porque leer no es aquí la ocupación del lector *ratón de biblioteca*, que ha reducido la existencia y el mundo a la palabra impresa, y tampoco la ocupación del previsible lector *antiintelectual*, que ha reducido la palabra impresa a un acicate hedonista o a un manual de instrucciones.

La resolución del coloquio, o por lo menos su final en este poema, coincide con el nuevo estatuto que adquiere la lectura. Notemos que el hablante no niega, no discute, no corrige a la otra voz; “se retrae, se condensa” (Nagy-Zekmi y Correa Díaz 13). Simplemente responde lo

suyo. Y responde algo que ese “alguien” ya sabe. Anotemos, de paso, que otra vez tenemos acceso, como lectores, a la intimidad del diálogo de un hablante lastriano; se nos hacen audibles contenidos ya conocidos por esos interlocutores. Y otra vez la formulación, en un momento clave del poema, es así de simple: “esperarte, esperarte”. ¿Qué es entonces *esperar*? Esperar es, aquí, el acto de dirigir la atención y el deseo a *algo más*. Supone, en distintos grados, la postulación de una posible o deseable adición de realidad: esperar es *aguardar* explícitamente la llegada de alguien o el acontecer de algo, tanto como *mantener una expectativa* acerca de alguien o de algo, y también *abrigar la esperanza* de que las cosas sean de un modo o de otro⁶. De ahí la considerable importancia del deseo, que parece ir de menos a más en este proceso de la espera, en la experiencia de esperar.

¿Y qué es ahora *leer como esperar*? Lejos de estar “detenido”, entonces, podemos decir que el hablante aguarda, mantiene una expectativa y abriga una esperanza; todo eso, dirigido al *tú*. El hablante espera; *lo* espera. Ese *algo más* no es sino ese mismo “alguien”, cuya aparición o llegada se espera *durante* o para justo *después de* la lectura. Es así que la declaración de espera del hablante expande a lo menos dos horizontes de tiempo y de espacio simultáneos: el deseado encuentro con el *tú* y la experiencia de la lectura, que son, a la vez, momentos y lugares. La lectura es el tiempo y es el espacio donde se espera el encuentro con “alguien”. Y ¿quién es, en definitiva, el “alguien”? ¿La voz de la consciencia todavía? No sabemos; no podemos determinarlo. Si dispusiéramos una conversación imaginaria, por ejemplo, con los interlocutores que mencioné al inicio de estas páginas, quién sabe si la expectativa de Octavio Paz, “*alguien me deletrea*”, sea reforzada por la de Antonio Machado, “quien habla solo *espera* hablar a Dios un día⁷”; a lo que ahora Pedro Lastra pueda añadir, más atento “al matiz y al sigilo” (Miguel Gomes 96), su propia declaración: “esperarte, esperarte”. Pero, ¿tenemos que determinar esto? La sola plausibilidad de este abanico parlante e interrogante nos baste por ahora.

La lectura es el tiempo y es el espacio donde el hablante espera el encuentro con “alguien”, decía. El *yo* ejerce la lectura como una espera de que acontezca la unión de esa singular totalidad: de su realidad de lector, de aquella de los textos y del *tú* esperado. Así, al final del poema estamos ante la concreción de una genuina *arte poética de la lectura*, que sobrepasa, en implicancias, a lo que ya Hans-Georg Gadamer postulara de modo audaz. Recordemos que el filósofo se refería a esta experiencia, especialmente a la de la lectura historiográfica, como “*fusión de horizontes*” (*Horizontverschmelzung*)⁸. La noción de *encuentro*, que se pone de manifiesto al fusionarse el horizonte del lector con el horizonte abierto por el texto, tiene en el poema de Lastra un alcance quizá más abarcador, porque no se trata solamente de tomar nota de “una historia de amor” y de “ciertas

guerras antiguas”, o del mero intercambio propio de una conversación informativa. El hablante de nuestro poema, en su actividad lectora, *espera un exceso y en exceso*: espera encontrarse con “alguien”.⁹

“Lejos del rupturismo con que la experiencia lectora se entreveía en las vanguardias, lo que aquí prevalece es una comunión” (90), observa Miguel Gomes acerca del estatuto de la lectura en la obra de Pedro Lastra. El exceso mencionado se perfila mejor, entonces, precisamente como la espera de una *comunión*. Por eso, de los diversos sujetos poéticos que Gomes detecta y dibuja, en “La historia central” hay al menos tres que convergen: el *discípulo*, que se pone en camino de aprendizaje respecto de otro y al cual le da cuentas de su proceso; el *amigo*, que conversa en coloquio íntimo y distendido; y el *lector*, aparentemente “detenido en [una] página”. *Comunión*; no mera cercanía o contigüidad. *Comunión*: común unión. He aquí el signo de un diálogo supremo, *historia central*, cuyas implicancias exceden ciertamente este trabajo, pero que de todos modos alcanzo a constatar convertido en poema.

Reflexión final

Podemos asentar con poca incertidumbre, entonces, que la experiencia del diálogo adopta en la poesía de Pedro Lastra una presencia propiamente tal. Esto significa que la conversación –del hablante con otro-ahí, del hablante con un texto que lee, del hablante con un autor pretérito, etc.– no es solo referida como tema o motivo, como es frecuente en toda la literatura, sino especialmente reproducida como conjunto de gestos textuales, de ademanes de conversación que indican silencios, lugares incompletos de palabras: diálogo performativo. Es la experiencia de una continuidad elocutiva proyectada como interlocución, y que encuentra, en el poema “La historia central”, un verdadero hito de poetización en el sentido fuerte de esta palabra: la plasmación de una *poética de la lectura como la espera de un encuentro*. De gran significación es el lugar más bien oscuro que ocupa el “alguien” mentado en el poema, y que impide determinar su identidad. Por eso, la lectura constituye una espera abierta, expectante y esperanzada, del encuentro con ese otro sin nombre. Innominado aún.

NOTAS

1 Quien esto escribe ha tenido ocasión de reseñar diversos libros de Pedro Lastra y de enfatizar, en cada caso, el rol que en ellos cumple el diálogo.

2 Vale la pena insistir en que el rótulo “poesía completa” excluye, por decisión expresa del autor, los poemas del primer poemario, *La sangre en alto* (1954), “y la mayoría de *Traslado a la mañana* (1959), que el poeta considera tempranas tentativas de su mundo expresivo más propio” (13), según advierte la nota de Francisco José Cruz, editor de este volumen, que reproduce de modo íntegro la edición homónima hecha por Biblioteca Sibila-Fundación BBVA (Sevilla, 2013), “a la cual esta editorial agradece su autorización” (4).

3 Según la voluntad preceptista, tanto en serio como en broma, en literatura tenemos: el “Decálogo del perfecto cuentista”, de Horacio Quiroga; el “Decálogo del artista”, de Gabriela Mistral; el “Decálogo del escritor”, de Augusto Monterroso, y tantos otros.

4 Destacado mío.

5 Cf. “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, en *Elogio de la sombra*, 1969.

6 Para esta rápida sistematicidad de la espera, me apoyo nada más que en tres verbos en inglés que designan la espera: *to wait*, *to expect* y *to hope*. Me parece que, en ese orden, permiten observar la gradación deseante que señalé (además de echar luz sobre la definición amplia y diversa, pero poco sistemática, que ofrece el *DRAE*). Al pasar al castellano, estos verbos deben plasmarse en expresiones compuestas, como las que propongo arriba.

7 Destacados míos, desde luego.

8 Gadamer trabaja este concepto en diversos escritos. Lo recojo acá del extenso tratamiento que hace en *Verdad y método*, al inscribir la experiencia de la lectura en una hermenéutica radical, como constitutiva de la estructura existencial del ser humano.

9 Para una reflexión sobre el lector Pedro Lastra, véase “Para una poética de la apasionada y sigilosa lectura: sobre *Leído y anotado*, de Pedro Lastra”, de Marcelo Pellegrini, en *Arte de vivir*, de los editores Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz: 173-183.

OBRAS CITADAS

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método* [*Wahrheit und Methode* 1960, 1975]. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2012.

Gomes, Miguel. “Las estrategias del silencio: Pedro Lastra y la postvanguardia chilena”, *Acta Literaria*, núm. 31, 2005, pp. 83-97.

Lastra, Pedro. *Al fin del día. Poesía completa (1958-2013)*. San Juan: Trbalis, 2016.

Machado, Antonio. *Campos de Castilla* [1912, 1917]. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

_____. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, I* [1936]. Buenos Aires: Losada, 1942.

Nagy-Zekmi, Silvia y Correa-Díaz, Luis, eds. *Arte de vivir: acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*. Santiago: RIL, 2006.

_____. "Prólogo", *Arte de vivir*, Silvia Nagy-Zekmi y Luis Correa-Díaz eds.. pp. 11-24.

Paz, Octavio. *El fuego de cada día* [1989, 2004]. Bogotá: Espasa Calpe, Planeta; 2004.
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. www.rae.es.

LA POESÍA DE PEDRO LASTRA: “UN ESPACIO SALVADOR POSIBLE”

Juana Iris Goergen
DePaul University

Don Pedro Lastra, lo digo con humildad y con orgullo, ha sido, es y será mi maestro.

A los veintitrés años, cuando lo conocí en la Universidad de Nueva York en Stony Brook, impartía una clase del cuento hispanoamericano. Allí nos indicó que lo tuteáramos, pero al comenzar la clase vi alzarse ante mis ojos su erudición, su amor profundo por la literatura y su acercamiento personal a muchos escritores fundamentales en América Latina y en el mundo. Supe que nunca podría tutearlo, supe que estaba ante la gigantesca figura de un maestro, mi maestro, responsable de todo lo que vendría después en mi vida como educadora, como académica y poeta.

Escribir este ensayo con ojo crítico de académica especialista en poesía sobre la obra poética de quien me enseñó a interpretar poesía y guió mis pasos en la crítica y en la escritura misma, no ha sido tarea fácil. Fue don Pedro Lastra quien me aconsejaba encontrar mi propia voz, a encontrar el poema dentro de mí misma, alejada de la imitación y de la voz poética de otros, que en mi afán por ser aceptada como poeta, eran mi desliz en aquellos días. Esta ha sido una tarea difícil; sin embargo, ha corroborado para mí, la académica ensayista, la visión juvenil que tuve de mi maestro. Me ha llevado además a corroborar el valor de don Pedro Lastra como una de las grandes voces de la poesía en América Latina.

En los poemas que ocupan este análisis, el valor literario no es una efusión -como pensarán los románticos- sino una reflexión, a menudo profundamente filosófica, de lo particular a lo universal. El poeta se esfuerza por captar en sus contradicciones, en su complejidad fundamental, temas personalísimos

para todo ser humano. Desde lo complicado que suelen ser estos temas para la humanidad, hasta la resolución poética y el guiño irónico que el hablante lírico a menudo nos ofrece. Empleando la técnica del *nombrar* en su sentido adánico, mostrar, detallar profusamente realidades u objetos que no han sido enteramente o todavía nombrados y mostrados en su particular manera, el poeta nos invita a pensar. Entramos en el universo poético del griego antiguo: *φιλοσοφία* 'amor a la sabiduría' derivado de *φιλεῖν* -*fileîn* 'amar'- y *σοφία* -*sofía* 'sabiduría'- traducido en latín como *philosophia*. En estos poemas se muestra la erudición del poeta y su dominio del lenguaje, lo cual nos hace recordar que el poeta que nos ocupa es, además, académico de número en la Academia Chilena de la Lengua y que su poesía ha sido traducida al griego por el afamado poeta Rigas Kappatos.

Tempus Fugit/Fugacidad de la vida

La juventud es un tema ampliamente reconocido como *leitmotif* en la literatura universal. Ahora bien, en el poema que analizamos, el hablante lírico, convertido además en sujeto lírico del poema al usar la primera persona del plural, ha cambiado su actitud poética que ya no es absoluta, ni omnisciente, como la de Dios que todo lo ve -lo es el caso de los sonetos del Siglo de Oro, en los que la juventud era vista como "un engaño de los sentidos" y el hablante lírico quería destacar la fugacidad, como destino de todos-. He aquí el poema:

Ya hablaremos de nuestra juventud

Ya hablaremos de nuestra juventud,
ya hablaremos después, muertos o vivos
con tanto tiempo encima,
con años fantasmales que no fueron los nuestros
y días que vinieron del mar y regresaron
a su profunda permanencia.

**Ya hablaremos de nuestra juventud
casi olvidándola,
confundiendo las noches y sus nombres,***
lo que nos fue quitado, la presencia
de una turbia batalla con los sueños.

Hablaremos sentados en los parques
como veinte años antes, como treinta años antes,
indignados del mundo,

sin recordar palabra, quiénes fuimos,
dónde creció el amor,
en qué vagas ciudades habitamos.

*(Negrillas nuestras)

En las estrofas de este poema el *leitmotif* ha cambiado su lenguaje, el sujeto lírico es ahora una persona cuya memoria falla. Cambiando su caracterización del sujeto lírico, el poeta logra una representación de la *fugacidad de la vida* más evidenciadora que explicativa. No es que se nos va la juventud, es que dejamos de recordar cómo fuimos. Es que confundimos las noches y sus nombres, así, el lector está invitado u obligado a participar de la creación literaria. El lector será también o se verá también como sujeto lírico porque a través del recurso de representación de comportamiento, el hablante lírico ha traído profundas modificaciones en el modo como el lector concibe la realidad, de lo que de otra manera sería un tópico literario bastante trillado.

En este magnífico poema, el ser humano, en su destino que normalmente es individualmente considerado, ha cedido el paso a la colectividad -se ha rodeado de circunstancias y consecuencias que muchas veces importan más que el propio acontecimiento-; la observación de lo visible da paso a la observación de lo invisible: los procedimientos bio-químicos de la pérdida de la memoria. El poeta capta el envejecimiento en sus contradicciones, en su complejidad, y para ello emplea técnicas, recursos y problemas muy propios de nuestro tiempo, lo cual contribuye a la universalización del código poético. Así presentado, este es uno de los poemas "imprescindibles" de los que hablaba el filósofo francés, Alan Badiou.¹ Para Badiou, algunos poemas, algunos poetas son imprescindibles porque asumen el rol tradicional de la filosofía, al empujar el amor por el pensar, por el saber filosófico, sobre los temas que han preocupado al hombre desde siempre:

...in a situation in which philosophy is sutured either onto science or onto politics, certain poets, or rather certain poems, come to occupy the place where ordinarily the properly philosophical strategies or thought are declared (76).²

Este poema merece ser citado en su totalidad porque confirma y conforma ese carácter de lo imprescindible tan necesario, según Badiou, en la poesía de nuestro siglo.

Vulnerabilis/Vulnerable

Del griego *εὐάλωτες*, según el diccionario etimológico chileno la palabra en su acepción latina está formada por la raíz *vulnus* -herida- y el sufijo *abilis* -able (indicador de posibilidad)-. Es decir, significa que puede ser herido.

Ayudados por el también filósofo francés Gilles Deleuze (*Conversaciones*, 1972-1990) quien hace hincapié en la relación entre cuerpo y acontecimiento, analizaremos este segundo poema en el que el poeta se desdobra cómoda y eficazmente en el oficio de poeta y de logrado ensayista. Para Deleuze, cuerpo y acontecimiento requieren planteamientos e inquisiciones profundas que nos sometan a procesos de introspección, cuestionando nuestro estar-en-el-mundo. Esto se debe, según él, a la "relación entre la corporalidad y el acontecimiento, el vínculo entre ambos: un cuerpo es siempre un acontecimiento en tanto su exposición y con-tacto con el afuera, su absoluto presente nos podría llevar a cambios sociopolíticos" (218).

La intensidad ideológica y el despliegue meditativo en el poema *Reflexiones de Aquiles* se vierte en tres direcciones discernibles -cuerpo, acontecimiento e intervención divina- que aparecen dotadas de un núcleo visible -la vulnerabilidad-. El recurso de "ataque" al mito cuestionado en el poema nos parece propio del poeta que es además ensayista -premiado en México por su trabajo de ensayo en el 2015- el cual sin apartarse de la función creadora de la poesía, imbuye en la esencia poética de *Reflexiones* el predio propio de la literatura ensayística: la reflexión.

Reflexiones de Aquiles

A María Cecilia y Julio

**Ya se sabe, y lo dicen los textos escolares
que repiten a Homero,***
que solo en mi talón residía la muerte.

**Nadie supo en verdad
cuán vulnerable fui**
a pesar de la gracia de los dioses.

*(Negrillas nuestras)

Plegándose a las necesidades lógico-discursivas del ensayo y a la problemática tanto filosófica como sociopolítica de la vulnerabilidad, el sujeto lírico contempla su vida, la analiza y la somete a procesos de introspección, cuestionando su estar-en-el-mundo desde un espacio de revelación ontológica.

“Nadie supo en verdad / / cuán vulnerable fui” nos revela el hablante lírico y al hacerlo usando los pretéritos -supo, fui- se coloca en un ‘más allá’ de la vida, del presente, y del cuerpo, dado que en la primera estrofa el verbo ‘residía’ recalca el acontecimiento de la muerte del héroe. Aquiles reflexiona desde su muerte sobre sus espacios corporales e incorpóreos de vulnerabilidad para resarcirse en plenitud, muy “a pesar de la gracia de los dioses”. El poema plantea el problema de lo auténtico, de lo espiritualmente minado de un mito, que asigna lo vulnerable a un solo espacio corporal, a un solo acontecimiento vital en manos o de manos de seres divinos, los dioses.

Sin embargo, el aspecto más significativo del poema es que el sujeto / hablante lírico no está describiendo un mito, no se está dirigiendo a mí, lector, sino que yo -nosotros- estamos oyendo su voz / monólogo interior en el que se encuentran inexactitudes y discrepancias que invitan a formar un juicio de pensamiento, distinto del que codifica la literatura, sobre la naturaleza y los lugares donde pueda residir la vulnerabilidad. Esos errores de percepción, “Ya se sabe, y lo dicen los textos escolares / / que repiten a Homero”, forman un código aparte, cuyo significado ignora el espíritu del héroe -Aquiles- comprometido en el mito. Es este un giro sutil y habilidoso por parte del poeta, puntualizado aún más en el verso donde se usa la primera persona de manera autoreferencial en el poema: “cuán vulnerable fui...”. Según Sartre, en su libro de ensayos *Situations*, 1905-1980, este recurso “sirve para dar autonomía y visos ensayísticos al hecho literario” (18). Si el ‘yo’ reflexiona, reflexionamos con él de nuestros propios ‘yo’ y de nuestros propios acontecimientos, entornos y circunstancias que intentan definirnos desde afuera.

La función de la ironía en el poema es, precisamente, suplir la falta de esa realidad otra y destacar la autonomía del discurso poético del sujeto lírico, con respecto a su realidad; apuntando al espacio que existe entre las palabras y las cosas, o mejor dicho, entre el cuerpo y los acontecimientos, o tal vez, mejor aún, entre el espíritu, el cuerpo y los acontecimientos. Poniendo en duda la validez interpretativa, si tomáramos en cuenta y / o reflexionáramos sobre el entorno sociopolítico que la define, de acuerdo a la reflexión personal de un sujeto lírico determinado.

Morituri te salutant/Los que van a morir te saludan

Una de las frases más célebres y rememoradas de la historia es aquella que dice “Ave César, Morituri te salutant / Los que van a morir te saludan”. Frase mitificada a lo largo del tiempo y que se pone en boca de los gladiadores, hombres que murieron en el espectáculo más sangriento de Roma. Estos primitivos gladiadores luchaban por parejas y todos iban armados al estilo

samnita, con un escudo alargado y rectangular, una espada recta, casco y grebas. A estos combates se los llamó en un inicio *munus*, que significa *regalo*, aunque más que eso representaba un deber de los vivos hacia los muertos. Aquí no se está lejos de la concepción del mundo como un teatro y hasta como una alegoría, en la que los vivos entregan su vida como regalo antes de la llegada de su muerte. Indudablemente existen elementos comunes a toda la cultura occidental, la vieja y la nueva. La denuncia de la degradación del cuerpo y la evocación de la muerte explícita, documental, literaria y extraliterariamente es un arma de evocación liberadora. Un orden nuevo con un nuevo enfoque de la condición humana.

En el poema *Al fin del día*, es evidente que nuestra finitud en el universo depende esencialmente de nuestro poder de enunciación. En un plano estrictamente proustiano el ser humano vence la muerte y la finitud del tiempo por la obra de arte -en este caso el poema- escapando a la destrucción del tiempo por medio de la creación y recuperando "lo que fue alguna vez", por el exponente de la inmortalización que es la escritura. Visto de esta manera, el poema es la palabra viva y la palabra es la creación que apunta hacia la inmortalidad. Leamos el poema:

Al fin del día

**Pues nada habrá de ser
lo que fue alguna vez,***
mi doble cotidiano
y yo,
que soy su sombra,
habremos de mirar al dador de la vida
diciéndole
con la vieja y debida reverencia:
los que van a morir te saludan.

*(Negrillas nuestras)

Vemos así cómo el hablante lírico se descubre atrapado en su cotidianidad corpórea en un laberinto de palabras escritas, más bien pronunciadas alrededor de dos mil cuatrocientos años atrás, en la repetible mortalidad de todos los seres humanos en todas las épocas: "*los que van a morir te saludan*". El poema busca el lugar divino, al "dador de la vida", porque en Él, el tiempo se detiene o el espacio se precipita en una sola materia. Busca el Aleph -aunque con otro nombre-, la escritura de dioses sobre pieles de animales que el poeta descifra en soledad buscando, como Borges, la sociedad de intelectuales denominada *Orbis Tertius*, los abrumados inmortales o la abrumadora inmortalidad.³ Es posible que inconscientemente -como los

gladiadores en la antigua Roma- buscando rendirse ante la muerte inevitable, logre, por virtud de esa rendición, salvarse.

Tal vez sea este un acto inconsciente, aunque creemos que no, porque el verso “con la vieja y debida reverencia” se nos presenta como ‘guiño’ lúdico, como ironía dirigida a un Dios/ Emperador, un Ave Dios como un Ave César. El sujeto lírico ha descubierto que está a salvo de la gran destrucción del tiempo porque él ya no vive en el tiempo de los mortales, en realidad no ha vivido nunca en ese tiempo, porque de hecho siempre ha vivido en otra dimensión: el espacio inmortal de la poesía, y ahora está hecho de la inmortalidad que confiere la palabra.

En *Al fin del día* lo que el poeta logra, en este viaje que examina la mortalidad en un poema breve pero contundente, es instaurar precisamente en el mundo de la brevedad poética, el último rigor, la más lúcida cifra. Su poema es cifra del mundo y la célebre afirmación de Mallarmé de que la realidad culmina en un libro se convierte aquí en afirmación de que la inmortalidad culmina en un poema. “*Los que van a morir te saludan*”. Sí, pero al saludarte en vida, en el espacio del poema el hablante lírico quedará eternamente fijado en el acto mismo de la creación, en una identificación secreta y al mismo tiempo explícita entre poema y vida, entre la condición inevitable de la muerte y la creación misma que la vence.

En *La hora de la poesía/The Hour of Poetry*, el escritor inglés, John Berger establece que:

Poetry is addressed to language itself... Yet the language—which is immediate, and which is sometimes wrongly thought of as being only a means—offers, obstinately and mysteriously, its own judgement when it is addressed by poetry.

Esto precisamente es lo que ocurre en el espacio poético de don Pedro Lastra. El verso brota como un refugio perenne a las preocupaciones humanas, con signos y representaciones alegóricas que jamás enmudecen. Con su lenguaje poético el poeta devela en el amor al conocimiento una cuarta dimensión del espacio de la escritura. Signos que cambian de lugar en el poema y persiguen, en sí mismos, nuestro incierto equilibrio. Imágenes colgadas –“Ya hablaremos de nuestra juventud”– e imágenes clavadas a los muros –“los que van a morir te saludan”– curvaturas, redondeces vacías –“Nadie supo cuán vulnerable fui...”– todas apuntando a la soledad adánica del ser humano. Con lo que se llega al concepto definitivo de una poesía total, responsable de crear para el lector *un espacio salvador posible*.

NOTAS

1 El filósofo francés escribe en diversas épocas de su carrera una serie de ensayos de crítica de poesía en los que se refiere a una “Âge des poètes/Época de poetas”. Sus ensayos van desde Hölderlin hasta Paul Celan y fueron recopilados y traducidos con el permiso de Badiou por el profesor y editor de la revista *Diacritics*, Bruno Berteels (Depto. Literatura Comparada, Universidad de Columbia, NY). Berteels intitula esta recopilación *The Age of Poets*, enfatizando la idea formulada por el propio Badiou en sus ensayos.

2 En este trabajo se traducen las citas de la bibliografía secundaria que no provengan de la lengua originaria del escrito, pero se mantiene aquí la traducción de Berteels por lo explicado en la nota previa.

3 Orbis Tertius en el cuento de Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, definido en la posdata a la edición de 1947. A principios del siglo XVII, una secreta sociedad de intelectuales (cuyo nombre es Orbis Tertius) se organiza para inventar un país imaginario.

La noticia de un planeta regido por leyes humanas que pueden ser descifradas embelesa a una humanidad que vive en una realidad también ordenada, pero de acuerdo a leyes divinas y cuya disyuntiva es su mortalidad. Borges conjetura que la tierra se convertirá en Tlön en pocas generaciones.

OBRAS CITADAS

Badiou, Alain. *The Age of Poets*. Tr. Bruno Bosteels. NY: Verso Editions, 2014.

Berger, John. “*The Hour of Poetry*”. *Selected Essays*. London: Vintage International, 2003.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Lastra, Pedro. *Poesía completa*. Chile: Universidad de Valparaíso, 2016.

Sartre, Jean Paul. *Literary and Philosophical Essays*. Tr. Annette Michelson. NY: Random House, 1962.

FANTASMA Y UCRONÍA EN LA POESÍA DE PEDRO LASTRA

Miguel Gomes

The University of Connecticut, Storrs

El propósito de estas páginas es caracterizar la poética de Pedro Lastra (Quillota, Chile, 1932) en el contexto de la posvanguardia, entendida no tanto como una estética confinada en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, sino cristalizada entonces pero aún activa e independiente hasta cierto punto de la lógica de los ismos. El autor, que publica en 1954 su primer poemario, *La sangre en alto*, comienza a darse a conocer poco después de surgida una primera crítica al itinerario vanguardista, es decir, cuando este era sentido como factor histórico. Muchas creencias de Lastra entroncan, no obstante, con prácticas colectivas que hasta los albores del nuevo milenio se extienden en el macrocampo cultural hispanoamericano, rastreables en escritores diversos, cuyas obras se difundieron cuando la relación con la vanguardia lejos estaba de ser mediada por el deseo de ruptura, sin que se olvidase o ignorase lo que constituyó como experiencia límite de lo moderno. Tras el frenesí de las corrientes europeas y latinoamericanas que se sucedieron entre 1905 y 1940 aproximadamente, la poesía ya no podía ser la misma, pero ello no significó para los poetas a los que me refiero que debía continuar siendo vanguardista. A los antivanguardismos o neovanguardismos que sin duda han abundado desde mediados del siglo XX hasta hoy, Lastra claramente ha preferido una tercera opción que no recae en ninguno de esos extremos y en la que podríamos situar, asimismo, a hispanoamericanos como Eugenio Montejo, Carlos Germán Belli o José Emilio Pacheco —a quienes menciono por sus lazos de amistad y por el activo intercambio de ideas con Lastra—.

El término *posvanguardia* cuenta con una amplia trayectoria en la crítica

hispanoamericana, que arranca de 1928 con Jorge Basadre e incluye, entre nombres posteriores, los de Roberto Fernández Retamar, Octavio Paz, José Olivio Jiménez o Jaime Alazraqui¹. Aunque las de Fernández Retamar y Octavio Paz gozan de gran difusión, aquí me concentraré, en bien de la brevedad y la eficacia, en la sistemática descripción que en los años sesenta ofreció otro poeta dado a teorizar, el argentino César Fernández Moreno, cuyo libro *Introducción a la poesía* (1962) fue distribuido en toda Hispanoamérica por el Fondo de Cultura Económica y se reimprimió en las décadas de 1970 y 1980. El volumen, entre el manual y la proclama, ensaya una solapada historia de la lírica en la que se distinguen tres grandes épocas —o poéticas que podrían recuperarse como tanteo individual incluso disuelta su vigencia colectiva—: la de la poesía “tradicional”, la de la “vanguardia” y la de la “posvanguardia”. La última parte de *Introducción a la poesía*, titulada a secas “La poesía” (95-143), se dedica de lleno a lo que identifica como posvanguardismo (91-94), dando a entender que se ha llegado en esta fase a una plenitud.

Según Fernández Moreno, la poesía “tradicional” exigía temas y lengua “bellos” en sí mismos; la “música” regulaba su expresión en forma de métrica imprescindible, ritmo y rima. La poesía de “vanguardia”, en cambio, impuso el verso libre que se había asomado al escenario literario desde el siglo XIX, y tal imposición se hizo gracias a dos condiciones sociales: el auge de la cultura de masas, con una competitividad capitalista traducida en deseo constante de renovación de los productos culturales, y la necesidad simultánea del artista de sublevarse contra la masificación, lo que dio pie al hermetismo enconado. Tras esa aguerrida actividad, la posvanguardia aprovecha todas las oportunidades creadoras localizables en la historia de la poesía, sean “tradicionales” o en pugna con la tradición:

Son muchas las grandes voces [...] que han tomado conciencia de que el vanguardismo, como tantas otras revoluciones contemporáneas, ha producido su detonación solo al nivel de la técnica. Que ha consistido en el reemplazo de una cáscara envejecida por una supercáscara dotada de todas las perfecciones que puede crear la industria contemporánea. Pero el vanguardismo [...] solo rendirá su positivo servicio al hombre cuando lo ayuden a reencontrar y expresar ese mejor contenido que nuestro actual vacío espera ansiosamente. Ese camino ha sido entendido ya, en los últimos años, por un tipo de poesía que podríamos llamar de posvanguardia, en cuanto utiliza las conquistas positivas del vanguardismo para crear un instrumento expresivo adecuado a las nuevas circunstancias del mundo [...]. Debemos evitar reincidir en algún tipo de revolución lírica que resulte ya atrasada y hasta reaccionaria. (91-94)

Los hábitos poéticos de Lastra, a mi ver, ejemplifican mucho de lo observado por Fernández Moreno cuando intentaba retratar el estado de la poesía hispánica luego de la acción incendiaria de los vanguardismos y el

rápido acomodo de estos a las nuevas “academias”².

Uno de los pasajes más ricos de las *Conversaciones con Enrique Lihn*, que permite conocer con precisión no solo la poética de Lihn, sino la de Lastra, da pie a que deslindemos tres corrientes esenciales que coexisten durante toda la segunda mitad del siglo XX hispanoamericano. El capítulo en cuestión es aquel donde los dos dialogan sobre Jorge Luis Borges, a quien cuadraría a la perfección la descripción de “vanguardista arrepentido” que propone Paz en *Los hijos del limo* (208). El arrepentimiento, como es bien sabido, generó en el Borges consagrado un auténtico repudio de su ultraísmo juvenil, rastreable en numerosos escritos. Desde luego, quienes sintieron todavía la fascinación por la vanguardia, aun atenuada o soterrada, no pudieron menos que objetar a ese Borges. Basta echar un vistazo a las opiniones de Lihn para percibir las posibilidades argumentativas de tal postura; y no podemos ignorar que en sus inicios no solo participó de experiencias grupales neodadaístas o neosurrealistas como la de *Quebrantahuesos*, sino que su carrera es inseparable de la experimentación verbal y de medios:

Borges no tiene un sentido mayor para la polisemia; su discurso es monosémico y gramaticalmente correcto, regular. Francamente, aunque no cuente historias, la poesía de Borges reprocesa muy a menudo el material narrativo y reflexivo de sus ensayos y ficciones con mucho menos suerte que en esos dos géneros. En suma, me parece un poeta anticuado y desprovisto de ciertos sentidos que son esenciales para hacer el tipo de poesía que nosotros reconocemos como poesía moderna. (Lastra, *Conversaciones* 95)

Ala díaada antivanguardista-neovanguardista que vemos en Borges y Lihn, podemos agregar ahora un tercer conjunto de inclinaciones que no apuestan ni por el rechazo ni por la recuperación, presentándose como razonado hallazgo de la novedad en lo tradicional. Contesta Lastra a los comentarios de Lihn:

Yo haría la cartilla de mi desacuerdo contigo centrada en estos puntos: me parece que las remisiones a textualidades anteriores, precisamente por ser tales y no reiteraciones pasivas, cumplen una nueva función en sus poemas [...]. En fin, prefiero resumir las razones de mi preferencia en una cuestión más de fondo: lo que me atrae en la poesía de Borges es esa especie de clasicismo no anclado ya en ningún período histórico, un “clasicismo personal”. (95)

El desasimiento historiológico, la ucronía latente en la frase “no anclarse en ningún período histórico” condensa para mí uno de los fundamentos de la estética lastriana. En los siguientes renglones describiré algunas maneras como se vislumbra.

La ucronía tematizada

No habría de extrañarnos que un elemento central del sistema lírico de nuestro autor se erija en asunto en una escritura con frecuencia de tono meditativo, o que lo pone a convivir con la efusión. Tal como el “lector” — en la mejor tradición borgiana— es una de las máscaras adoptadas por los hablantes de Lastra, el “poeta” que reflexiona sobre su oficio menudea en sus libros. Y a veces la crítica de la *modernolatría* —usemos la palabra en el sentido de Umberto Boccioni, tal como lo ha estudiado sistemáticamente Pär Bergman— viene envuelta, para hacer más sutil su humor, en un antiquísimo lugar común, el *ubi sunt*:

¿Qué fue de tanta invención
y de tantas novedades y ocurrencias
y palabras
escritas para durar
como trajeron? (Poesía completa 202)

Algo similar cabría decir de las composiciones donde se apunta a los gestos de rebeldía en general, incluidos aquellos que hacen explícita la fobia a todo lo canónico, como la siguiente, titulada “Al margen de Darío”, en que la confluencia entre el Pedro de los Evangelios y el nombre del autor —dato paratextual difícil de soslayar— coloca la enunciación en un plano temporal emancipado de precisiones, y más porque el texto se dispone a evocar “verdades”:

Perdona, pues, maestro, a este mísero Pedro
que te negó tres veces
en casa de romanos
y tirios y troyanos,
a ti, que construiste
esos bajeles mágicos
que fueran las mejores
naves de altura y de profundidad.

Lo engañaron los falsos mercaderes del templo,
sus sibilinos ecos y promesas,
hasta que vino el tiempo
de las inadvertidas floraciones
del poema y del rito
verdaderos. (PC 131)

No está de más recordar que en estos versos podrían ocultarse remisiones

a un brevísimo ensayo donde, rectificando los ataques en su etapa ultraísta al modernismo, Borges aseveró que “Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores [...]. Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar libertador” (13).

A contramano de la bloomiana “ansiedad de las influencias”, la constante alusión a maestros organiza los discursos del Lastra poeta. A veces, estos se convierten en presencias espectrales con las que el *yo* se funde gustoso en un *ni aquí ni ahora* que amalgama pasado, presente y futuro:

Persistirá la música, dijeron,
 pero la antigua gente de los libros,
 nuestros viejos maestros,
 han de ser olvidados,
 así como la amada bendición de las eras
 solo será visible
 en cambiantes imágenes.
 Estaba escrito en el aire del tiempo,
 no en páginas ni en letras duraderas
 pues el sueño de Gutenberg
 fue también nuestro sueño
 por demasiados años,
 y ha llegado la hora
 del continuo, incesante fluir que anime todo
 cuanto quede en nosotros del fervor de la vida. (PC 203)

En otras ocasiones, el maestro es específico, como hemos visto en el caso de Darío o lo declara de entrada “Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana” (PC 113). Sea como sea, la aparición de tales figuraciones no hace sino destacar la fortaleza de la tradición y la fragilidad de la visión rupturista que la modernidad instaló en la historia de la cultura. Ello, sugiriendo un desengaño de la originalidad absoluta, o una cosmovisión más vasta, que incluye muchos aspectos de la existencia, lo que delatan poemas como “Canción del pasajero”, que no diluye los referentes sociales concretos —la alusión a *Adiós al siglo XX*, poemario de Eugenio Montejo, a quien va dedicada la pieza, así permite entenderlo—:

Me despido del siglo
 que nos llenó de ruido y de máquinas
 y desterró el silencio
 y alargó nuestros días
 sobre asolados campos. (PC 134)

No faltan versos más abstractos en su posición ante la experiencia humana, en los que el presentimiento de la mortalidad —en esta poesía, “la muerte no es el fin de nada, sino el comienzo de todo”, según observa Marcelo Pellegrini (14)— se entrelaza con las certidumbres de una inevitable pertenencia a ciclos universales y naturales, como se comprueba en “Diálogo del porvenir”:

Conocen más las hojas de los árboles:
ellas caen ahora
sin prisa,
indiferentes,
como desciende todo
lo que es fiel a la tierra.

Y yo que nada sé,
cuando diga el adiós
diré la bienvenida. (PC 136)

La ucronía, sin embargo, no se limita a ser un asunto en la poesía de Lastra, y afecta a la totalidad de su aparato expresivo. De hecho, de tanta importancia como la restricción minimalista —que he discutido en otras oportunidades (Gomes 184)—, me parece legítimo caracterizar la *suspensión* como cimiento elocutivo de su obra. Con el término me refiero, en particular, a todos los modos en que se anula nuestro entendimiento lineal del tiempo. Aunque no sean las únicas, cinco estrategias sobresalen en estos procesos expresivos: la anáfora; la geminación u otras formas cercanas de recursividad; el enigma o la paradoja; el fragmentarismo; la écfrasis.

La anáfora

Si tuviese que seleccionar un puñado de versos emblemáticos de la poética lastriana, la elección probablemente recaería en los que encabezan la edición de 2016 de su *Poesía completa*:

Ya hablaremos de nuestra juventud,
ya hablaremos después, muertos o vivos
con tanto tiempo encima,
con años fantasmales que no fueron los nuestros
y días que vinieron del mar y regresaron
a su profunda permanencia.

Ya hablaremos de nuestra juventud
casi olvidándola,
confundiendo las noches y sus nombres,

lo que nos fue quitado, la presencia
de una turbia batalla con los sueños.

Hablaremos sentados en los parques
como veinte años antes, como treinta años antes,
indignados del mundo,
sin recordar palabra, quiénes fuimos,
dónde creció el amor,
en qué vagas ciudades habitamos. (PC 17)

El retorno en cada estrofa al verso inicial —y al título— infiltra en el discurso sucesivas negaciones de su avance que se complementan con otros indicios de radical indeterminación o liminaridad, ingredientes centrales del cronotopo lastriano: un futuro donde nos espera el pasado —o, al menos, su evocación—, el muerto es el vivo, los años propios son ajenos, venir es regresar, recordar es olvidar, dormir es batallar, veinte son treinta. No en vano, el poema aporta en un último verso donde el hablante subraya que reside en los dominios de lo “vago”, y en un tiempo similar, puesto que en el verbo *habitamos* se borra la distinción entre pretérito y presente.

Otra encarnación del cronotopo al que me refiero, más sintética, surge en el verso final de “Brevísima relación”, poema igualmente estructurado mediante un polisíndeton anafórico que amplifica la “turbia batalla” de “Ya hablaremos de nuestra juventud”:

y entonces empiezan a entrar en tu noche
y te miran con sus ojos fijos
y tu sueño es ahora su acuario
un medio difícil para un ser tan terrestre
y no hay tiempo ni espacio para otros prodigios (PC 21)

Otras recurrencias

Si las estructuras anafóricas se destacan por su abundancia y su repaso minucioso exigiría muchísimas páginas, otros patrones iterativos merecen comentario, puesto que cumplen con eficacia semejante su comedido de suspender la linealidad. En un poema como “Llama”, cuyas imágenes esenciales parecieran sugerir el incontrolado movimiento del incendio, la geminación del penúltimo verso alude sin más a una continuidad extática que encaja en las previas incertidumbres temporales —“sin antes, sin después”— y espaciales —“fuego de dónde”—:

Ese eres tú, un cuerpo que no sabe,
una rama prendida en el gran fuego

el gran fuego de dónde
 sin antes, sin después,
 lejos del mar que ilumina la noche
 sigue, sigue,
 ese eres tú adentro de su llama. (PC 27)

Todo lo cual se recalca cuando comprobamos el marco cíclico del texto, puesto que una de sus anáforas enlaza el primer verso con el último y puesto que el “gran fuego”, núcleo de su imaginería, se menciona en el seno de una anadiplosis, es decir, es un fuego retornante.

Tampoco faltan casos de variantes del antiguo *leixa-pren* trovadoresco, solo que, como ocurre en *Transparencias*, el único libro de Lastra que parece estricto desde ese punto de vista constructivo, enlazando poemas contiguos en una serie:

Este año las aves migratorias
 no traen la alegría de su canto y su vuelo:
 han traído la muerte
 pasando de ala en ala,
 de rumor en rumor, hacia regiones
 que la memoria en sombra
 y temerosa
 ignora. (PC 184)

A la sombra de un sueño has regresado,
 Eugenio amigo,
 a visitarme,
 a recordar historias perdidas y encontradas.
 Hablamos largamente bajo un árbol
 parecido a un samán.
 Se oyó el canto de un pájaro:
 –Ya ves, ya ves, dijiste,
 aquí estamos muy bien acompañados. (PC 185)

Además de retomar el segundo poema el final del primero, ha de considerarse que la imaginación cósmica de este alude a la poesía de Eugenio Montejó, a quien se recuerda de manera explícita en el segundo. Y si el vínculo adicional a través del tema de la muerte no bastara para que leamos el segundo texto volviendo al primero, no podemos tampoco ignorar que Lastra, en su papel de crítico, ha descrito la obra montejiense como compuesta de “menciones migratorias” (“El pan” 213), lo que acabaría de crear una red de mutuas remisiones entre estos dos poemas, ahora con el respaldo de un plano de intertextualidades reflejas en que también comparece la ensayística lastriana.

El enigma y la paradoja

En un imprescindible estudio sobre la alegoría, Angus Fletcher señalaba como uno de sus subtipos el *enigma* (6), al que en otros pasajes daba por cualidad general de la especie discursiva que analizaba. Lo que más me interesa retener de sus disquisiciones radica, no obstante, en la conexión que establece entre lo enigmático y la indiscernibilidad: *Enigma, and not always decipherable enigma, appears to be allegory's most cherished function, and who will doubt that confusion in the symbolism will aid this function?* (73). Como preguntas sin respuestas, justamente, como alegoría que ha perdido el código que insinúa y deja irresueltas las certidumbres o las doctrinas, creo conveniente caracterizar la aparición de lo enigmático en la poesía de Lastra desde sus inicios hasta sus escritos más recientes, como lo demuestran los inéditos incluidos en la antología *Cuaderno de la doble vida* (2019):

¿Quién no tiene
entre días benignos
y malvenidas noches
su hora interminable? (*Cuaderno* 121)

Aunque lo hermético sea una constante de sus versos, me limitaré a resaltar que en numerosas ocasiones el acertijo llega a nosotros —como en el caso anterior— en sintonía con entrevisiones del tiempo, o acompañado de tensas contraposiciones semánticas de pasado y presente que acaban desarticulando los respectivos significados de esos polos. Un buen ejemplo nos lo ofrece “Duermevela”, en el cual la noción paradójica que anuncia el título se repite en los versos en pares de abandono-permanencia, totalidad-parcialidad, diferencia-identidad, y el casi oxímoron implícito en la conjunción de esperanza-tragedia del verso final, donde un alegorema usual de paz o inmortalidad adquiere connotación escatológica:

Lo que vuela y se queda en la memoria
no es un nombre
son sílabas
idénticas a un nombre
paloma de la muerte (PC 95)

Pocas veces son tan intensas las entregas a lo indecible en los poemas de Lastra. No escasea, en cambio, un sutil esfumino de las interpretaciones, como ocurre en “El vigía”, donde, a la oposición de novedad-repetición con que se abre el texto, sigue el contraste de lo terrestre y lo aéreo, con una inasibilidad realzada no solo por lo que “se lleva el viento”, sino por la imposibilidad

misma de precisar qué es lo llevado. La exactitud de la cifra de años acentúa, por supuesto, la vaguedad que imbuje a lo demás:

Esta historia no es nueva,
dice el vigía:
ocurrió hace tres años
y ahora se repite.
Y el vigía señala
los restos del naufragio
que oscurecen la playa,
y a lo lejos
algo como vilanos llevados por el viento. (PC 138)

Enigmáticos y relacionados con las ucronías resultan, también, algunos poemas que rozan las aporías eleáticas haciendo del presente continua ausencia o creando una zanja insalvable entre el individuo portador de un pasado y el ahora que se le escapa:

No te abandona en toda la mañana
la sensación de haber llegado tarde
a un lugar donde alguien te esperaba. (PC 206)

Y casi todos los elementos que hemos visto hasta ahora pueden hallarse condensados en una composición como “La ciudad sin ti” y, en sus “aires neblinosos”, auténticas sumas de indeterminaciones de tiempo, espacio y límites de la subjetividad:

Y la ciudad sin ti
se ha ido sin saber cómo ni cuándo
a años luz de este tiempo terrenal.
Se fue, se nos perdió y ahora está lejos
en la región del nunca más
y de las horas del alguna vez.
Me dices que ella gira,
y esto es cierto,
entre aires neblinosos traspasados de imágenes
que otras manos movieron,
no las nuestras. (PC 220)

No se equivoca el citado Marcelo Pellegrini cuando afirma que el universo lastriano parece gobernado por una “borradura seminal” (14).

Fragmentarismo

Las cancelaciones hermenéuticas nos hablan de un sentido desintegrado o postergado que no dista demasiado de lo que ocurre con la forma misma de muchos poemas, que optan por la brevedad extrema o se presentan, sin rodeos, como vestigios de algo mayor inalcanzable o algo mayor perdido. “Fragmento” es el título de uno, cuyo asunto es apocalíptico (PC 54) y, en otras ocasiones, lo fragmentario se evoca sin rodeos como rasgo de un mundo liminar, donde nada parece obedecer a parámetros espaciotemporales seguros —lo confirman el último verso y lo encarna la métrica de la composición, cuyo único endecasílabo rompe una secuencia de heptasílabos encabezada por un alejandrino de clara cesura—:

¿Quién podrá saber más de lo desconocido?
 Tan solo esa raíz
 que se hunde en la tierra
 para hacer su camino
 sin ser vista ni oída,
 pues ella nada ignora
 de puntos cardinales,
 figuraciones y fragmentaciones,
 insasibles finales. (PC 188)

La ucronía asimismo puede unirse a la alienación como sucede en “Noticias del extranjero”, cuyos puntos suspensivos iniciales recalcan la cualidad fragmentaria de los versos:

...teatros donde alguien cambiaba la decoración
 antes de que las escenas terminaran
 la derrota de un Roncesvalles de utilería
 y el eco de una despedida de otro tiempo
 otra historia (PC 57)

La écfrasis

Desde sus inicios, la obra de Lastra ha sido rica en sus diálogos no solo con la literatura, sino con otras artes, en particular, la música y la pintura. Si esos textos verbales, musicales o visuales surgen como referencias, no ha sido escasa la coexistencia de esta poesía con el dibujo o la pintura en el espacio mismo del libro, en ediciones en las que han participado Mónica Lihn (*Cuaderno de la doble vida*, Ediciones del Camaleón, 1984), Fernando Álamo (*Baladas de la memoria*, Estampa Ediciones, 2011) y Mario Toral (*Transparencias*, Editorial Pfeiffer, 2014). Aunque no pretendo aquí agotar la complejidad de dicho diálogo

que merecería un tratamiento independiente, sí deseo llamar la atención a lo que tiene que decirnos sobre el entendimiento ya no moderno del tiempo.

Siendo la écfrasis una traducción —usualmente— de imagen a palabras, no debería omitirse la problemática relación que introduce en el poema con la noción de una totalidad, que acaba por entregarnos un “fragmented world told in split-up narratives” (Louvel 247). Lo anterior, de una vez, coloca la doble exposición en un plano de fracturas temporales, donde percibimos de inmediato que el tiempo de una obra no es el tiempo de la obra que la cita o describe, pero, además, siguiendo los planteamientos de Tamar Yacobi, como buen ejemplo de los peligros de la traducción, el ejercicio ecrástico supone a la vez traición e ironía:

[T]o quote or re-present an artwork in words is to frame one global act of communication within another. The perspectives involved in visual discourse— painter versus beholder—are thereby reset into the verbal discourse about the visual discourse. So, in ekphrasis, the quoting chain goes from literary author to narrator to plastic artist, with their respective ends, skills, vehicles, audiences, and at times with further mediators en route. Ekphrastic speakers can therefore betray themselves [...] in more ways than usual, against more diverse (e.g., aesthetic) norms and to richer ironic effects. (712)

El espejismo de la identidad entra en crisis en la representación literaria cuando el signo tiene como referente, a su vez, otra serie de signos cuya relación con sus respectivos referentes se sitúa también en la zona de dudas de la ficción artística reforzando tanto el fragmentarismo —esta vez en el sujeto— como las recurrencias que contribuyen a suspender la linealidad. “Desnudo bajando otra escalera” es uno de los poemas de Lastra donde más apreciamos su atracción por los dilemas de la representación artística del espacio y el tiempo, palpitantes, por cierto, en el *Nu descendant un escalier* n° 2 (1912) de Marcel Duchamp. El cuadro, es bien sabido, retrata simultáneamente numerosas posiciones de un cuerpo geometrizado; pero si el gesto pudiese considerarse afín a los gustos cubistas, la dinamización del desnudo delata un comercio de Duchamp con preferencias futuristas. Al intentar analizar el movimiento, Duchamp, descomponiendo y superponiendo instantes de una trayectoria, representa el tiempo en términos espaciales, lo que acaba por anularlo del modo más paradójico posible, pues el movimiento se estatiza. En el poema de Lastra la contradicción se perfila en el contraste entre la percepción evocada en la primera mitad y la memoria personal a la que se alude en la segunda:

El ojo tiembla el ojo parpadea
se obstina en retener
la presencia desnuda
que sube y baja por una escalera.

Del mundo entonces como una escalera
 recorrida por ti:
 ascensos y descensos
 no desapariciones. (PC 93)

Los movimientos de la memoria desmienten el poderío del presente o del futuro y convierten la “obstinación” del ojo en un paradigma numinoso, donde las “desapariciones” de lo pretérito quedan invalidadas en una realidad alterna que impone una nueva visión —los prosaicos y cotidianos “subir” y “bajar” ceden lugar, después de todo, a los sublimes “ascensos” y “descensos” que insinúan un plano metafísico—. La presencia de la ausencia en el poema, de hecho, se materializa gráficamente en el espacio vacío que en la primera línea separa los dos “ojos” mencionados. La fascinación experimental de un cuadro vanguardista, de esa manera, se pone al servicio de una voz que enuncia una vez más su fe en lo trascendente, en un escape del imperativo de futuridad propio de lo moderno: tal contradicción sugiere una de las “traiciones” que Yacobi daba por posibles en la écfrasis, y no menos ayuda a atisbar la “ironía”, ya que se ha invertido el innovacionismo duchampiano en pro de la valoración de lo atemporal.

Cuando un texto literario intenta remitirnos a un texto visual hemos de reparar en que la linealidad del lenguaje verbal incita nuestro recuerdo de una imagen, lo cual significa que el signo lingüístico se dirige hacia lo que ya en nosotros es parte del pasado. Incluso si la lectura fuera más o menos paralela a la percepción de una imagen, los estímulos de esta última se reciben con mayor celeridad y efecto de simultaneidad: para cuando llegamos al final del texto escrito nuestra relación con el visual es de reactualización, así que los avances en el terreno de la palabra exigen retrocesos en el de la imagen. No encuentro mejor ejemplo de una intuición lírica de esos desajustes de la écfrasis que el ofrecido por Lastra en “Estudio”, brevísimo poema en el que mediante oleadas de recuperaciones verbales nuestra lectura transcurre mientras regresa, hasta que la última palabra nos obliga a remontarnos de nuevo al primer verso y comprendemos la “extrañeza” que se le atribuye al objeto que así se retrata:

Es extraña tu mano levantada en el aire,
 una mano y sus dedos
 que rodean a veces el pan sobre la mesa
 y alzan un vaso, absorben o se cierran
 sin sonido en el agua,
 sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,
 porque nace una sombra del aire de tu mano. (PC 135)

Poemas como este pertenecen a lo que Liliane Louvel denomina “notional

ekphrasis”, la descripción de una obra visual puramente imaginaria (249). En sus breves líneas, varios de los recursos que he estado inventariando coinciden, desde la anáfora y otras recurrencias, hasta el fragmentarismo —no olvidemos que es un “Estudio”, esbozo de algo inacabado— o la paradoja —lo cotidiano se torna enigmático: se eleva desde la inmediatez hacia una suprarrealidad—. La sombra que ha nacido en el remate de la composición sintetiza tanto las duplicidades forzosas de la écfrasis como la indeterminación o fantasmalidad de lo descrito: aquello que no se somete a las leyes del tiempo.

Este último señalamiento me aconseja, para concluir estas páginas, retomar y completar algo anticipado en ellas. No creo casual que “Ya hablaremos de nuestra juventud” indique en su primera estrofa que “el tanto tiempo” vivido por hablante e interlocutor se compone de “años fantasmales” y que estos “no fueron los nuestros”. La persistencia del recuerdo nos coloca en una encrucijada donde nuestra identidad se desprende de las simplificaciones sensoriales de la presencia para enriquecerse con lo que no está ante nosotros; tales circunstancias, sin embargo, se han producido en cada presente que nos ha tocado vivir, lo que no puede menos que significar que nuestro ser desborda la representación, presa de la *différance* a la vez espacial y temporal, o de espacialización de lo temporal, que Jacques Derrida vio en el lenguaje y, por lo tanto, en cualquier manifestación de cultura (8)³. El “no fueron los nuestros” alude a la imposibilidad de la identidad, de la misma forma en que el “fantasma”, la “transparencia” o la “sombra en la sombra” (PC 213) que tantas veces traen a colación los versos de Lastra corresponden a la otredad esencial de la condición humana, la diferencia y el diferimiento de esta en el momento supremo de su mortalidad. El último poema de *Cuaderno de la doble vida* (2019), por algo, es un verso aislado —rescate de una pieza más extensa de su segundo libro, *Traslado a la mañana* (1959)— que cede su canto al silencio y a la suspensión:

UNA MANO SE POSA EN MI HOMBRO Y ME LLAMA

(*Cuaderno 127*)

Que se haya elegido las mayúscula para ese anuncio de futuridad hacia lo indecible en una página por otra parte dramáticamente vacía no hace más que magnificar los extremos de totalidad y nadería por los que transitamos en nuestra búsqueda de sentido.

He enmarcado la fidelidad a lo ucrónico de este poeta en una circunstancia histórica específica que generó un modelo de comprensión de la lírica no limitado a la coyuntura de su surgimiento: la posvanguardia. Solo me cabe agregar ahora que la calculada falta de actualidad del estilo lastriano tiene, con todo, una misión a conciencia histórica —e, incluso, *opositora* en la acepción que Edward Said da al término (29-30)—: la manera más apta de no aceptar que

el quehacer artístico caiga en el progresismo comercial y sus modas consiste en impedir que el tiempo lineal se inmiscuya en los procesos creadores al punto de gobernarlos. Si es cierto que “el capitalismo consumista depende de la constante producción de novedad” (Schumpeter 82), restar importancia a lo novedoso, entonces, se impone siquiera simbólicamente como negación de tales transacciones. El compromiso de autonomía del poeta con respecto a los mercados de la palabra se afianza en el universo que construye con el lenguaje.

NOTAS

1 Aunque Roberto Fernández Retamar reclamó como especie de propiedad privada intelectual el vocablo *posvanguardismo* (*Obras* 139n), la captación del tipo de iniciativas que supone se registraba entre los detractores de la vanguardia. Un ejemplo notable es el del peruano Jorge Basadre en un ensayo recogido en volumen en 1928: “pululan [entre los vanguardistas] los fabricantes de poemas. ‘La palabra *vanguardia* que en París se dice con sentido trascendente aquí [en el Perú] tiene sabor a chunga’. A veces se anhela que lo más pronto posible venga la post vanguardia” (Osorio, ed. 314). A la sugerencia de Basadre, Fernández Retamar añade elementos importantes. Los posvanguardistas que este entrevé constituyen una generación que “empieza a hacerse notar alrededor de 1940” (“Situación” 325-326), caracterizándose no tanto por romper con la vanguardia como, en el caso de los mejores poetas, por llevar “en un movimiento hacia adentro” sus exploraciones (325). Varios años después, Octavio Paz también acoge la terminología, pero renuientemente, por diferencias políticas con Fernández Retamar. La renuencia hace más significativo que adopte el vocabulario de quien no menciona (*Los hijos* 208-10).

2 En el decir del Octavio Paz de *Los hijos del limo* (208), donde hay mucho de metafórico, pero no del todo, si consideramos una carrera como la de Filippo Tommaso Marinetti y su consagración oficial luego de la pasantía futurista.

3 “La diferencia [*différance*] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado ‘presente’, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también a la vez decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo lo existente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización). Y es esta constitución del presente, como síntesis ‘originaria’ e irreductiblemente no-simple, pues, sensu estricto, no-originaria, de marcas, de

rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y trascendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferencia [*différance*]. Esta (es) (a la vez) espaciamiento (y) temporización” (Derrida 11-12)

OBRAS CITADAS

Bergman, Pär. *Modernolatría et Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Svenska Bokförlaget, 1962.

Borges, Jorge Luis. “Mensaje en honor de Rubén Darío”. *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. FCE, 1968. P. 12-14.

Derrida, Jacques. *La diferencia / [Différance]*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. www.philosophia.cl

Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México: F.C.E., 1983.

Fernández Retamar, Roberto. *Obras Uno: Todo Calibán*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

_____. “Situación actual de la poesía Hispanoamericana”. *Revista Hispánica Moderna* 24 (1958): 321-330.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press, 1995.

Gomes, Miguel. “Fervor vital: algunas reflexiones sobre la poesía de Pedro Lastra”. *Acta Literaria*. Núm. 54, 2017, pp. 179-187.

Lastra, Pedro. *Baladas de la memoria*. Fernando Álamo, ilustraciones. Estampa Ediciones, 2011.

_____. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Atelier, 1990.

_____. *Cuaderno de la doble vida*. M. Pellegrini, ed.; Mónica Lihn, ilustraciones. Pfeiffer, 2019

_____. “El pan y las palabras: la poesía de Eugenio Montejo”. *Inti* no.18-19, 1984, pp. 212-216.

_____. *La sangre en alto*. Acanto, 1954.

_____. *Poesía completa*. Ilustraciones de Mario Toral; prólogo de Carlos Germán Belli. Universidad de Valparaíso, 2016.

_____. *Traslado a la mañana*. Librería Bello, 1959.

Louvel, Liliane. “Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification”. *Poetics Today*. N. 39:2, 2018, pp. 245-263.

Osorio, Nelson, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Pellegrini, Marcelo. "La hora de todos". Prólogo a Pedro Lastra, *Cuaderno de la doble vida*. M. Pellegrini, selección y pról.; Mónica Lihn, ilustraciones. Pfeiffer, 2019. 9-17.

Said, Edward. *The World, the Text and the Critic*. Harvard University Press, 1983.

Schumpeter, Joseph. *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York: Harper, 1975.

Yacobi, Tamar. "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis". *Poetics Today*. N. 21:4, 2000, pp. 711-749.



Acto de recepción de Pedro Lastra en la Academia Chilena de la Lengua, con Alfredo Matus Olivier. 16 de mayo de 2011.
Foto de Adam Hurewitz.

EL INCA GARCILASO DE LA VEGA LEE A GARCÍ SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Pedro Lastra

Stony Brook University, New York
Pontificia Universidad Católica de Chile

Escribí estas páginas para manifestar a las autoridades de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de su Facultad de Letras, y a mis colegas y amigos, mi gratitud por el homenaje que acordaron hacerme en los días del 17 al 19 de junio de 2019.

No encontré una manera más significativamente personal de expresar mi reconocimiento por un acto tan honroso y enaltecedor, como no fuera este de compartir con todos los asistentes algunas de las preocupaciones literarias que dan su pleno sentido a las tareas que he tratado de cumplir en nuestra Universidad.

No he querido modificar nada de lo que leí en aquella ocasión, porque entiendo que ese acto estuvo presidido por mociones de afecto y no por propósitos académicos y mucho menos eruditos. Solo agregó, al final, una sumaria pero fundamental relación bibliográfica que, naturalmente, omití en mi lectura.

Sr. Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dr. Ignacio Sánchez; Sr. Decano de la Facultad de Letras, Dr. Patricio Lizama; Autoridades Académicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile; comunidad de profesores y estudiantes y esforzados colegas organizadores de estas jornadas; amigas y amigos que nos acompañan; queridos familiares míos.

No me es fácil expresarles a todos ustedes la magnitud de mi agradecimiento por este homenaje en el que me manifiestan su afecto y su aprecio por una tarea de muchos años, es cierto, pero que no tiene nada de excepcional sino su duración en el tiempo y, tal vez, el hecho de haberla realizado a conciencia; pero la verdad es que yo entiendo que es así como

cada quien hace en sus días lo que debe hacer.

Este homenaje me excede y no puedo sino repetirles una y otra vez mi gratitud. De esta última palabra tendría mucho que decir, pero lo resumiré en una idea que le escuché a un querido escritor y amigo: "Gratitud es la expresión del reconocimiento de una deuda que nunca se termina de pagar".

Y esta es la que hoy contraigo con todos ustedes.

Leeré ahora el texto anunciado:

El título de estas páginas puede resultar enigmático e incluso algo alarmante en estos tiempos tan inclinados a las crecientes sorpresas de la actualidad. El acercamiento del Inca Garcilaso de la Vega a un poeta del siglo XV y comienzos del XVI parece sugerir preocupaciones de un especialista, por una parte, en historia americana y por otra en aspectos literarios de un pasado cada vez más relegado a un lejano fondo de nuestros afanes intelectuales. En efecto, tanto el Inca Garcilaso como el poeta Garci Sánchez de Badajoz representan dos momentos culturales que suscitan el interés de estudiosos o de grupos atentos a dimensiones muy acotadas del saber: la historia americana y la literatura pre-renacentista en estos casos. La bibliografía particular dedicada a estos asuntos es pródiga en contribuciones de tanta solvencia como de sostenido valor, pero que no suele comprometer a lectores ajenos a esas disciplinas. Desde luego, daré por descontada la convicción inmediata que sí todos tenemos de la distancia que va de la vigentísima obra del Inca Garcilaso a la de un poeta que, habiendo sido influyente en su época es, desde hace mucho tiempo, referencia válida y razón de aprecio solo para una minoría.

Innecesario insistir en la relevancia de la obra de Garcilaso Inca, figura a quien le cuadra, como a muy pocos intelectuales de este continente, la calificación de *impar*. Hace tres años se cumplieron los cuatrocientos de su muerte, y la azarosa circunstancia de su extrema cercanía con las de Shakespeare y de Cervantes intensificó el interés por su vida y su obra. No ocurre lo mismo con Garci Sánchez de Badajoz, y sin embargo fue el propio Inca Garcilaso el gran exaltador de su poesía; lo manifestó así en un escrito importante pero muy poco difundido datado en mayo de 1596, una relación genealógica muy breve y ceñida, pero en la que de pronto se lee esta expansión apreciativa:

Garci Sánchez de Badajoz, nacido en la muy ilustre y generosa ciudad de Ecija [...], Fénix de los Poetas Españoles sin haber tenido igual, ni esperanza de segundo. Cuyas obras por ser tales tengo en grandísima veneración, las permitidas por escrito, y las defendidas impresas en la memoria...

Sobre este singular documento volveré más adelante.

Encontrar, en mi continuo azar de lecturas, esa página de Garcilaso fue un poderoso estímulo para mí, y así empecé a relacionarlos, para explicarme mejor otra experiencia.

Este preámbulo parece preludiar la charla académica de un historiador o de un especialista en las letras peninsulares del Medioevo o del Renacimiento. Me apresuro a tranquilizarlos, porque no soy ni lo uno ni lo otro. (Don Ezequiel Martínez Estrada, a quien debo mencionar como a uno de mis más admirados e inolvidables mentores de vida y de letras, dijo una vez entre nosotros que no se consideraba un maestro y muchísimo menos un profesor sino un estudiante envejecido en estos trabajos de Sísifo en los que se nos va penosamente la vida. –Y a eso me atengo).

Obviamente, estoy invadiendo terrenos que me son ajenos, aunque no por eso menos atractivos y hasta fascinantes: la historia y las viejas literaturas son mi “violín de Ingres”. Y como tales aficiones me parecen enriquecedoras de la vida intento –siempre que me es posible– animar a los demás a compartirlas.

El Inca Garcilaso es, pues, primera presencia en este diálogo, y el encuentro con su obra debería ser natural -y no obligado– para todo hispanoamericano. Y a propósito de esta afirmación no estará de más recordar que José de San Martín reclamó en Córdoba, en 1814, la urgente reedición de los *Comentarios reales de los Incas* y su más amplia difusión en el continente lo que, como ha sido tan bien señalado por Mercedes López-Baralt, significaba un singular y oportuno reconocimiento de la importancia de esa obra para la realización de la utopía de la independencia. Y debemos agregar que igualmente es de tenerla muy en cuenta en otro plano de reflexión fundamental para aclararnos lo que se ha entendido como la diferencia americana; en otros términos, la cuestión del mestizaje cultural, el hibridismo, la heterogeneidad, la totalidad contradictoria, que ahora mismo es preocupación acuciante para muchos estudiosos de nuestra realidad y que el Inca Garcilaso representa en tantos sentidos.

Dejo este desvío y regreso a la otra cercanía, esta vez con el poeta Garcí Sánchez de Badajoz. Porque no fue en la lectura del párrafo del Inca que he citado donde me encontré por primera vez con ese lejano y casi desconocido poeta del siglo XV, aunque fue igualmente otro azar de lectura el que me acercó a él, primero fugazmente y luego en la pertinaz resonancia de versos suyos con los que empecé a familiarizarme. Y como todo azar de esta naturaleza, es decir, venturoso para un aprendiz de poeta como yo, ocurrió en otro libro.

En 1952 apareció en México la primera edición del *Confabulario* del gran escritor Juan José Arreola, figura central de esa generación renovadora que desde la década del 50 adelantó la tarea iniciada por el grupo llamado de “Los Contemporáneos”.

Leí temprano ese *Confabulario* donde aparecían relatos como “El

guardagujas” y “El prodigioso miligramo”, pero también otras páginas poemáticas, cláusulas, reverberaciones prosísticas fulgurantes, de gran poder de irradiación. En una de ellas me encontré con el casi desconocido Garcí Sánchez de Badajoz, de quien no tenía otras noticias como no fueran algunas citas de pie de página o referencias con escasos ejemplos, al hojear un manual. Pero esta página titulada “Loco de amor” traía como epígrafe esta notación: “Homenaje a Garcí Sánchez de Badajoz”. Es la que leeré enseguida:

Loco de amor

El desierto jardín de madrugada. Allá va Garcí Sánchez de Badajoz transido de amoroso desvelo, bajo el peso de su cítara inaudita.

Va por el jardín del sueño, loco de amor, escapado de su cárcel divagada. Buscando bajo los lirios la trampa de la acequia. Mundo abajo, razón abajo. Rodando en la pendiente de dos ojos oscuros, feroces de mirada indiferente. Cayendo en el hueco de una oreja sin fondo.

A paletadas de versos tristes cubre su cadáver de hombre desdeñado. Y un ruiseñor le canta exequias de hielo y de olvido. Lagrimas de su consuelo que no hacen maravillas; sus ojos están secos, cuajados de sal ardida en la última noche de su invierno amoroso. *Qu' a mí no me mató amor, / sino la tristeza dél.*

No morirás del todo, muerto de amor. Algo sigue sonando en la sombra de tu jardín romántico. Mira, aquí hay una nota de tu endecha desoída. Los pájaros cantan todavía en las ramas de tu fúnebre laurel, oh enamorado sacrílego y demente.

Porque antes de alcanzar el paraíso de su locura, Garcí Sánchez bajó al infierno de los enamorados. Y oyó y dijo cosas que escandalizaron orejas pusilánimes. Y sus versos llegaron en carta echadiza a los buzones del sombrío tribunal.

Como el dibujo de ese personaje y sobre todo los dos versos citados por Arreola me parecieron –todavía me lo parecen– memorables (*Qu' a mí no me mató amor, / sino la tristeza dél*) me di a la tarea de buscar algo más de ese poeta. Y lo conseguí, porque en ese entonces no era difícil hallar libros como la antología titulada *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, excelente y muy amplia selección que en 1942 había publicado Dámaso Alonso en Buenos Aires y en la que Garcí Sánchez de Badajoz tenía un espacio estimable. Ahí encontré, en el poema “El sueño que soñó” con que se inicia su muestra, los versos citados por Arreola. Para muchos lectores, este poema es una de las piezas más logradas del autor. Leeré algunos versos y glosaré brevemente ciertos fragmentos de “El sueño...”, que veo como una suerte de prefiguración, no solo de una escena onírica sino también de una germinal conciencia en el viejo poeta de su trabajo como un acto escritural en el cual el que escribe se reconoce a sí mismo al realizarlo:

La mucha tristeza mía
 que causó vuestro deseo,
 ni de noche ni de día,
 cuando estoy donde no os veo,
 no olvida mi compañía.
 Yo los días no los vivo,
 velo las noches cativo,
 y si alguna noche duermo
 sueñome muerto en un yermo
 en la forma que aquí escribo.

Yo soñaba que me iba
 desesperado de amor
 por una montaña esquiva
 donde, si no un ruiseñor,
 no hallé otra cosa viva;
 y del dolor que [1]levaba
 soñaba que me finaba,
 y el Amor que lo sabía
 y que a buscarme venía,
 y al ruiseñor preguntaba:

Sigue una estrofa que reproduce ese diálogo entre el Amor y el ruiseñor, ya que este sabe quién era ese leal amador buscado con tanto afán por el Amor: es el mismo Garcí Sánchez con quien el ruiseñor se ha encontrado hace poco, y así dice:

...

yo quise saber quién era
 y él luego me lo contó
 diciendo: "Yo soy aquel
 a quien más fue Amor cruel,
 cruel que causó el dolor,
 qu'a mí no me mató amor
 sino la tristeza dél".

El personaje Garcí Sánchez del poema no puede tener auxilio alguno del ruiseñor ni de otras aves que ahora han llegado a esa escena, pero que habrán de acompañarlo en su desolada peregrinación:

...hasta que muerto cayó
 allí, entre unas acequias,
 y aquellas aves y yo
 le cantamos las obsequias,
 porque d'amores murió:
 y aún no medio fallecido,

la tristeza y el olvido
 le enterraron de crueles,
 y en estos verdes laureles
 fue su cuerpo convertido.

El ruiseñor agrega que desde entonces todas las aves tienen por costumbre cantarle cada día, como dice, “cantares de dulcedumbre”. El Amor a su vez otorga indulgencia a ese amador, quien cierra finalmente el poema con estos versos:

Vime alegre, vime ufano
 de estar con tan dulce gente,
 vime con bien soberano
 enterrado honradamente,
 y muerto de vuestra mano:
 allí, estando en tal concierto
 creyendo que era muy cierto
 que veía lo que escribo,
 recordé y halléme vivo,
 de la cual causa soy muerto.

Narrar un poema lírico, por mucho que la escena se insinúe o sostenga sobre una cierta secuencia de hechos, es alterar radicalmente su naturaleza como tal poema; pero esa descripción puede explicar por qué algunos de los más connotados escritores del siglo siguiente como Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, Juan de Timoneda, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Gracián, apreciaron tanto su obra. El juicio de Lope fue superlativo en más de una ocasión, pero en el prólogo de su *Isidro* formuló una pregunta que no es excesivo calificar de lapidaria: “¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza?”

Que sus contemporáneos tuvieron conciencia de esa maestría resultará muy claro para quien revise el diálogo poético constante que mantuvieron con él, siguiéndolo y glosándolo a veces en sus coplas, villancicos, canciones, esparzas, así como él hacía lo mismo con frases, versos o derivaciones poéticas tomadas de los demás. Un ejemplo señero es “Infierno de amor”, uno de sus poemas más difundidos y que ha sido considerado como un “poema colectivo”. Escrito en clave dantesca muy aligerada, el hablante congrega en sus 500 versos a 38 poetas, fingiendo que son galanes atormentados que padecen en ese lugar, como lo indica el título. Y no solo poetas de su tiempo, sino también del pasado, y como dice el autor, “con las canciones que hicieron”. He aquí dos breves fragmentos ilustrativos:

Vide luego a una ventana
de una reja estar parado
al marqués de Santillana
preso y muy bien recabado
porque estaba de su gana.

...

Don Jorge Manrique andaba,
con gran congoja y tormento
de pensar no se hartaba
pensando en el pensamiento
que pensar más le agradaba.
Diciendo entre sí consigo
siempre seré mi enemigo
pues en darme me perdí...

Un despliegue de alacridad y de gracia que demuestra que a Garcí Sánchez no le era ajeno ningún juego al que lo invitaran.

Habrà de llamar la atención un juicio en particular: es el que escribió en 1580 Fernando de Herrera (tan reconocido erudito como poeta, y que por esto fue llamado “el divino”), al publicar sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega*. Al detenerse en el verso famoso de la égloga primera que figura como estribillo al final de las estancias en las cuales habla Salicio –*salid sin duelo lágrimas corriendo*– Fernando de Herrera anota y cita: “... el modo de hablar trajo Garcilaso de las lamentaciones del dulcísimo, i maravillosamente afetuoso poeta, Garcí Sánchez de Badajoz,

Lágrimas de mi consuelo
qu’avéis hecho maravillas,
y hazéis.
Salid, salid sin recelo,
i regad estas mexillas,
que soléis”.

Junto a la opinión de Lope, este elogio de Fernando de Herrera puede unirse al de Quevedo, que aparece en un lugar de su *España defendida en los tiempos de ahora*, donde escribe su apasionada crítica a lo que llama “la poca ambición de España”, en una relación de autores y versos en lengua castellana de la que cito un fragmento: “¿Qué Horacio, ni Propercio, ni Tíbulo, ni Cornelio Galo excedió a Garcilaso y Boscán? ¿Qué Terencio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garcí Sánchez de Badajoz?” ...

Juicios como estos no podrían haber sido indiferentes para el Inca.

Si se atiende a un principio teórico esencial–la consideración de prácticas intertextuales como fundamento de todo quehacer artístico– nada hay de

tan sorprendente en la mencionada observación de Herrera acerca del famoso verso de Garcilaso y de su fuente. En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1511, estos diálogos y manifestaciones cancioneriles recurren a cada paso; está en la naturaleza misma de toda actividad creadora: no siempre originalidad, sino continuidad, pues además esa era una época ajena del todo al concepto de plagio, como nos lo ha recordado Borges.

Creo que es hora de regresar al Inca Garcilaso y a su extremado aprecio por Sánchez de Badajoz, y dar cuenta de aquel documento genealógico que anuncié en páginas anteriores y en el que se lee su exaltada valoración. Como lo señaló en 1951 Raúl Porras Barrenechea, esa pequeña obra casi desconocida –cenicienta bibliográfica, la llama del gran erudito– ha sido pospuesta por el esplendor narrativo de sus libros mayores sobre *La Florida del Inca*, que es la historia del adelantado Hernando de Soto, gobernador de La Florida, y de sus *Comentarios reales*, además de la temprana e importante traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo.

Las escasas páginas de aquella relación que registra en suma la historia de sus ascendientes españoles –como en un documento notarial– se conservó en borradores y se publicó por primera vez solo en 1929. Después ha sido rescatada en una cuidadosa reproducción facsimilar del manuscrito original de 27 páginas con un excelente estudio de Porras Barrenechea.

El Inca, orgulloso de su linaje indígena real, quiere también, sin duda, reivindicar el de su familia paterna y el del capitán Garcilaso, su padre. Detallar esa historia es tarea que han realizado diversos estudiosos y que no es del caso puntualizar una vez más aquí, pero no sin insistir en el momento en que señala su relación con el gran poeta toledano Garcilaso, destacándolo en ese documento como “espejo de Caballeros y Poetas que gastó su vida heroicamente como todo el mundo sabe: *tomando ora la espada ora la pluma*”. De ese decir desprendió el Inca el lema de su propio escudo.

Fue en esa revisión y recuento del historial familiar donde el Inca debe haber encontrado al otro y tan distante ascendiente: Garci Sánchez de Badajoz. A la cita que adelanté en páginas anteriores me parece necesario agregar ahora las líneas que justifican su veneración por los poemas del escritor ecijano. Dice así, a la letra:

Con este rico deposito he vivido con gran desseo de topar un Poeta Theologo que con la misma aficion que yo les tengo holgasse reduzirlas a su proprio y divino sentido que por la espiritualidad que en si tienen se podría hazer con mucha facilidad. Desseo esta divina reduction assi por ver aquel pedazo de la Sancta Escritura que son las nueue lecciones que se cantan a los difuntos, restituydo en su puro y espiritual sentido, como porque aquella compostura y verso castellano tan proprio y elegante, tan eminente y levantado no se perdiessse. Que mirandolo bien aunque no fuera mas de por su ynteres y honrra porque la obra es Castellana y tan diuina fuera justo que los Españoles

a ymitacion de los Ytalianos [...] se esforzaran a no la dexar perescer, ni permitir que otros que no merescen ser discípulos ni aun criados del único Garcí Sánchez de Badajoz, por ver esta su obra vedada y desamparada la hurten a pedazos para yllustrar sus poesías engastándolos en ellas [...]

Varias parecen ser las razones de esa exaltación con que el Inca celebra a Garcí Sánchez, y ellas han sido consideradas recientemente en un estudio muy documentado por José Antonio Mazzotti, al que remito.

Ocurre que el Inca Garcilaso conoce bien – como todo el mundo letrado de la época – no solo la leyenda que habla de la locura de amor de Garcí Sánchez sino, lo que es más grave, la censura y castigo inquisitorial que recibió por haber escrito y hecho públicos los 485 versos de las que llamó *Liciones de Job apropiadas a sus pasiones de amor*: era, pues, culpable de una transgresión mayor: la de llevar un texto sagrado, tan fundamental en la liturgia cristiana, al espacio de lo profano.

El lamento poético, la invocación de Garcí Sánchez, no se dirige a la divinidad sino a la amada. Empieza así:

Pues amor quiere que muera
y de tan penada muerte
en tal hedad,
pues que vo en tiempo tan fuerte
quiero ordenar mi postrera
voluntad;
pero ya que tal me siento
que no lo podre hazer
la que causa mi tormento
pues que tiene mi poder
ordene mi testamento.

...

No quiero otro parayso
si no mi alma dexar
en sus manos

...

Muchas honrras no las quiero
ni combiden otrossi
los ancianos,
que la muerte que yo muero
harta honrra es para mi
de sus manos.

Dos fragmentos más (de la *Licion tercera: manus tue fecerunt me* y de la *Licion quinta: homo natus de muliere*) muestran muy bien el extremado distanciamiento de lo sagrado desde el cual el hablante expresa su desconsuelo:

Las tus manos me hizieron
 y formaron amator
 de tu esperanza y fauor
 enderredor me ciñeron.
 Porque estaua ya dispuesto
 que yo viesse el claro gesto
 do esta todo el merescer,
 dísteme tan alto ser
 y ora señora tan presto
 quiereme dexar caer?

El ombre nascido de
 mujer vive breuemente
 mas amor no me consiente
 porque siempre en pena este
 sino que biua doliente...

Debe tenerse en cuenta sin embargo que no era infrecuente en ese tiempo, como tampoco lo fue después, ese inesperado traspaso de lo divino a lo profano. La poesía de Garcilaso de la Vega, encantadora y deleitosa para lectores y lectoras de la época, fue vista por muchos sectores religiosos como una amenaza a la fe y a las exigencias de la moralidad y del recatamiento. Así lo sintieron los celadores más extremos del Santo Oficio.

Esto generó, naturalmente, una réplica: la necesidad de acudir a respuestas que en el propio terreno en que se manifestaba tal desafuero anularon esas nefastas influencias. He aquí, tomados de entre muchos otros, algunos de esos singulares rechazos a los embelesos y encantamientos verbales señalados y que fundamentan la llamada práctica del *rifacimento*: una reescritura que permite restituir lo sagrado anulando lo profano y desterrándolo para siempre. (A estas prácticas, y en particular al caso de Sánchez de Badajoz, se refiere también el excelente estudio de C. Parrilla).

Las citas que abreviaré son muy ilustrativas para mostrar cuán peligrosas se consideraron muchas de las felicidades expresivas de Garcilaso de la Vega y de la lírica petrarquesca impuesta en España por Juan Boscán y otros poetas representativos de la escuela italiana. Naturalmente el antecesor Sánchez de Badajoz era el principal sindicado en este punto como cabeza de proceso.

En 1573 ya hay un programa de acción propuesto por el médico Francisco López contra la influencia de esa lírica, y de quien cito estos versos:

Porque vuelto el estilo a estotra escuela
 salga de su camino tenebroso,
 de suerte que de puro vergonzoso,
 al Petrarca, al Boscán y al Bembo expela.

En 1598 Fray Cristóbal de Fonseca, en su *Tratado del amor de Dios*, avisaba lo siguiente a las casadas:

“... que amen a su marido, y a sus hijos, que sean sufridas, castas, benignas, obedientes, recogidas. Essa es la discreción propia de la casada, que saberme vos a Garci Lasso de coro, ¿qué le importa al cuytado del marido?”

Pero mucho más enérgica es esta otra advertencia del jesuita Pedro Salas:

... grave daño ha causado el Demonio con las armas de la Poesía Española en el Reino de Christo... A este ardid de Satanás se opone mi intento, para degollarle, si puedo, con sus mismas armas; y con la hermosura de las estampas de este librico [...] introducir el Espíritu divino, inflamar las almas con el amor de Christo y reparar con poesía divina los daños de la poesía profana.

Esto era, pues, lo que se proponía hacer el Inca Garcilaso con las profecías de Job reescritas a lo humano por Sánchez de Badajoz y condenadas por su dimensión profana; y aunque no ocurrió, podría tal vez haber llegado a realizarlo con la ayuda del ilustre teólogo Juan de Pineda, amigo suyo en Córdoba quien en 1597 y 1601 publicó sus comentarios al libro de Job, obra magistral y de enorme erudición y en la que el Inca aparece citado como autoridad sobre el origen del nombre de Perú.

Sobre rifacimientos dedicados a llevar de lo profano a lo sagrado varios textos del gran poeta toledano Garcilaso de la Vega hay estudios tan sugestivos y eruditos como los de Edward Glaser, “El cobre convertido en oro”. “Rifacimientos” cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos XVI y XVII”.

Aquí solo citaré una muestra reveladora de ese quehacer. Sean algunas estrofas del soneto X de Garcilaso, restituidos a lo sagrado en 1598 por el portugués Manuel de Campos.

Los cuartetos de Garcilaso dicen:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas qu'en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

El rifacimento del licenciado Manuel de Campos dirá:

Dulces prendas por nuestro bien halladas
 llegad aunque se quexen Roma, y cielo:
 Ella porque le falta este consuelo,
 Él porque os vee de sí tan apartadas.

Quién os dixera cuando las pasadas
 horas gastastes en amargo duelo,
 que os auían de ser acá en el suelo
 con tan alto valor recompensadas.

Los ejemplos de rifacimientos o reelaboraciones textuales de este tipo son numerosísimos, y algunos sorprendentes.

No es de extrañar, pues, que el Inca Garcilaso hubiera tenido semejante inclinación reivindicativa y valorizadora de la vida y la obra de Garcí Sánchez de Badajoz. El Inca había conocido muy de cerca el poder inquisitorial, que cuestionó algunos pasajes de su traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo. Por otra parte, compartía asimismo la vivencia de la marginalidad sentida como una constante de toda su existencia y que no le habrá sido ajena a su admirado ascendiente. Entonces, movido por esa convicción de cercanía quiso tal vez acendrarla con el homenaje que implicaba el restituir a lo sagrado aquellas profanaciones de las *Liciones de Job*; y esto, a pesar de su declarada carencia poética: "... yo aunque lo desee tanto por no tener nada de poesía no lo he intentado por mí..."

Pero como hemos tratado de mostrar en el sumario recorrido de esta poco atendida relación entre el Inca Garcilaso y el poeta Garcí Sánchez de Badajoz, la preocupación por realizar esa tarea es su manifestación admirativa más señera, aunque no la única. Al expresarla en sus juicios sobre Sánchez de Badajoz, el Inca se sitúa asimismo en la sugestiva encrucijada histórica y literaria vivida entre su pasado y su presente.

FINAL

He tratado de insinuar un acercamiento no siempre advertido y cuyas verificaciones requerirían un largo camino de pruebas. Pero importándonos tanto como nos importa la discutida reflexión sobre la cultura americana, quisiera insistir en una nota sobre la condición mestiza del Inca y el orgullo con que la reivindicó en España. Me refiero a una temprana percepción suya de esa diferencia, observada, creo que por primera vez, por el escritor chileno Jorge Guzmán Chávez quien, en uno de sus estudios acerca de la identidad americana, llamó la atención sobre un pasaje de los *Comentarios reales* donde la conciencia de la mesticidad se manifiesta de manera cabal, como intuición ontológica, por así llamarla. En más de un sentido creo que

esto no es ajeno a nuestro asunto de hoy.

En el capítulo 24 del libro octavo de los *Comentarios reales de los Incas* se lee este fragmento:

El año de mil y quinientos cincuenta y seis [el Inca tenía entonces 17 años] se halló en un resquicio de una mina [...] una piedra de las que se crían con el metal, del tamaño de la cabeza de un hombre; el color, propiamente, era color de bofes y aun la hechura lo parecía, porque toda ella estaba agujereada de unos agujeros chicos y grandes, que la pasaban de un cabo a otro. Por todos ellos asomaban puntas de oro, como si le hubieron echado oro derretido por encima: unas puntas salían fuera de la piedra, otras emparejaban con ella, otras quedaban más adentro. Decían los que entendían de minas que si no las sacaran de donde estaba, que por tiempo viniera a convertirse toda la piedra en oro. En el Cozco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban *huaca* que [...] entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea: yo la miraba con los unos y con los otros.

Hasta ahí el Inca; pero esa frase adquiere más proyecciones que las dichas por Garcilaso, con ser tantas, si se revisa el glosario de voces indígenas, donde nos enteramos de lo siguiente: "...según sea la pronunciación, *huaca* es muchas cosas, empezando por ídolo; también cosa sagrada, ídolos, piedras grandes, árboles de donde les hablaba el demonio; toda cosa que aventaja a otras en hermosura por excelencia, o cosa muy fea o monstruosa que causa espanto porque sale de su curso natural."

Ahora nos resulta harto más clara y definitiva la expresión de Garcilaso: "yo la miraba con los unos y con los otros".

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942, pp. 312-318.

Arreola, Juan José. *Confabulario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Castillo, Hernando del. *Cancionero general de muchos y diversos autores*. Valencia: Cristóbal Kofman, 15 de enero 1511.

_____. *Cancionero general*. Edición de Joaquín González Cuenca. Madrid: Editorial Castalia, 2004. (*Nueva Biblioteca de Erudición Crítica*). 5 tomos.

Castillo, Julia, Ed. *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*. Madrid: Editora Nacional, 1980. [Dice la editora, en p. 58: "... ha sido nuestra intención reunir toda su obra y presentarla de manera que suponga para el lector el asombro y el reconocimiento de la lírica de cancionero"].

Durand, José. "La biblioteca del Inca". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2, 1948, pp. 239-264.

Dutton, Brian y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo XV: Antología y estudio*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 488-511.

Gallagher, Patrick. *The Life and Works of Garcí Sanchez de Badajoz*. London: Tamesis Books Limited, 1968. [Estudio biográfico y de la obra en edición crítica].

Glaser, Edward. "El cobre convertido en oro". "Rifacimientos" cristianos de la poesía de Garcilaso [...]. En Elias L. Rivers (ed.). *La poesía de Garcilaso*. Ensayos críticos. Barcelona: Editorial Ariel, 1974, pp. 381-403.

Mazzotti, José Antonio. "Garcilaso en el Inca Garcilaso: los alcances de un nombre". Fundación Biblioteca Visual Miguel de Cervantes. En línea: (021f3dfe-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html). [Es el estudio más acucioso e informado que nos ha sido posible conocer acerca del interés del Inca por la obra de sus dos ascendientes: el poeta Garcilaso de la Vega y Garcí Sánchez de Badajoz; conclusiones muy sugestivas en cuanto se relaciona con la poesía de Sánchez de Badajoz].

Miró Quezada, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1948.

Parrilla, Carmen. "Garcí Sánchez de Badajoz y la propulsión del *Cancionero general*" [en línea]. *Letras*. Universidad Católica Argentina, N^o 65-66, enero-diciembre 2012, pp. 65-87. [Comenta la proyección de la obra del autor, señalando asimismo el interés del Inca Garcilaso por restituir a lo sagrado las *Liciones de Job apropiadas a sus pasiones de amor*].

Porrás Barrenechea, Raúl. "Prólogo" a la reproducción facsimilar del manuscrito original del Inca Garcilaso de la Vega. *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas*. Lima: Ediciones del Instituto de Historia, 1951: V-XI. También en R. P. B. *La marca del escritor*. Selección y prólogo del Luis Loayza. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 75-83.

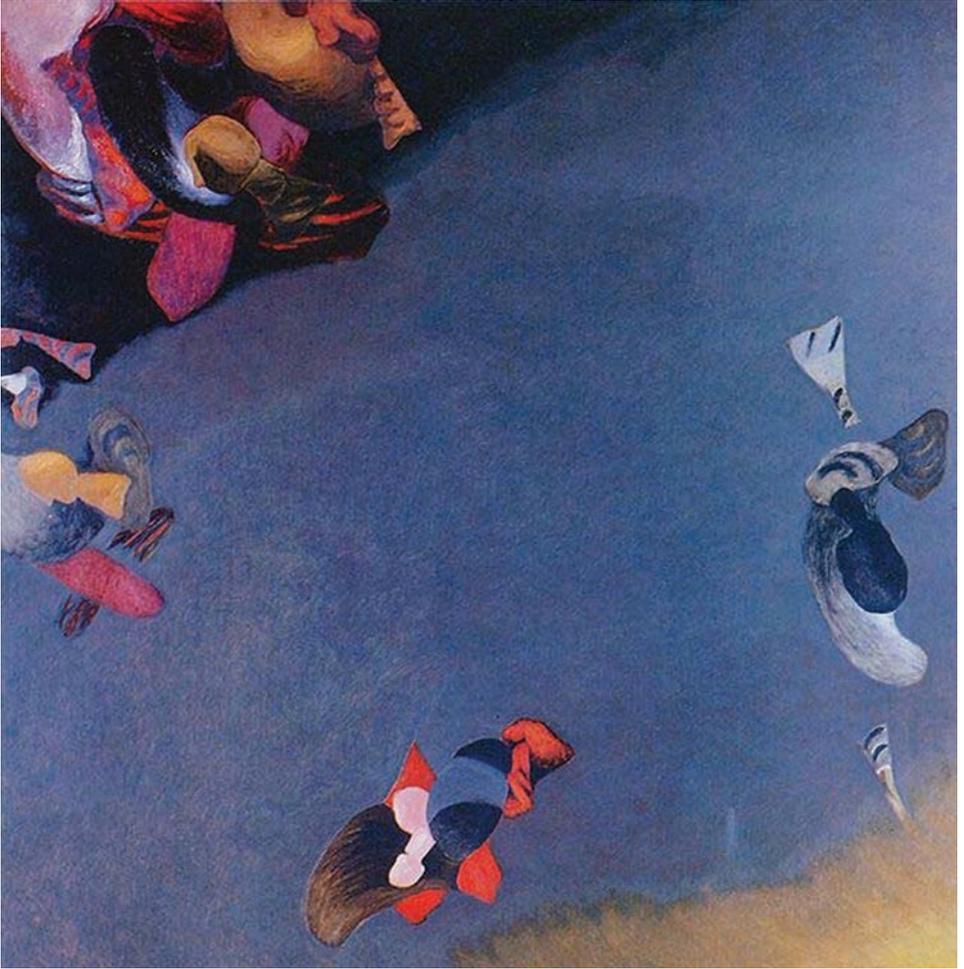
Varios autores. *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega* [1616-2016]. [Exposición y catálogo] Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2016.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Relación de la descendencia de Garcí Pérez de Vargas (1596)*. Reproducción facsimilar del manuscrito original, con un prólogo, por Raúl Porrás Barrenechea. Lima: Editorial del Instituto de Historia, 1951.

_____. *Comentarios reales. La Florida del Inca*. Introducción, edición y notas Mercedes López-Baralt. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A., 2003. (*Fundación Biblioteca de Literatura Universal*).



Mario Toral (Santiago de Chile, 1934)



Mario Toral (Santiago de Chile, 1934).
El Nacimiento de las máscaras.

DOSSIER TRANSATLÁNTICO

THE BAROQUE ALGORITHM
(ATLANTIC LITERATURE AND THE CRITIQUE OF LANGUAGE)

Julio Ortega

Brown University

Translated by Crystal Chemris

These reflections take as their starting point the following question: Why, in order to write poetry in Spanish is it necessary to begin by expelling Spanish from poetic language? Researching and exploring such a question, only in appearance paradoxical or ironic, I hope to sustain here a hypothesis, namely, that there is an Atlantic poetic tradition that does not resign itself to representation configured by natural language, but rather makes its expulsion the poetic act *par excellence*.

I think that we can safely assume, without sounding any alarms, that we in the Hispanic world not only contend with twenty national literatures, on one level; and on another level a Latin American literature, a Spanish literature, and various peninsular literatures in other languages; but on another plane, we must also contend with their transatlantic interactivity, where communication, on the one hand, and textuality, on the other, alternate with and succeed each another. One space creates the other and that one yet another, inclusively and compartmentally. Thus, the critical assumptions and creative contemporaneity of this polyglotism are ever reconfigured according to its critical capacity in the present. That plural language (which mediates between original languages, peninsular and American) is the foundation under construction of the transatlantic culture in which we have been formed. This is a language made contemporaneous by literature, by the genealogy of a conversation that can only be taken as a current event. It is written in the present, in the uncertain border of language itself; but it is read in the future, projecting spaces beyond. If literature is a staging of crisis of the present time, its appeals have to do with futurity, a word that

finally has entered the dictionary of the Spanish Royal Academy. Every writer who renovates poetic space in Spanish and every crossroads decided in favor of poetry are radical wagers to recommence the debates of a well-established dialogue.

I will say something about these turning points, moments of rupture, where veracity is the emotional material of the discourse which poetry unleashes, whose process of construction raises the *habitus* of critique in transit. To dwell, Heidegger recalled, is to inhabit but at the same time to construct that dwelling place. It is not a question, however, of being but of passing through. Nor is it one of origin but of process. I believe that poetry has that function or that vocation: to make place. It begins, for that very reason, by verifying the horizon of its verbal certainty.

From the tradition each new writer picks up the thread from an author skilled in renovating form. No anxiety of influence whatsoever weighs upon him; he does not invent precursors, he unfurls an open process, he invents his readers. Our great poets have been those of most inventiveness. Thus, our tradition is not, in Spanish, a museum or archive; and it is only a dwelling place because it is always under construction. It is a matter of one space within another, of an enclosed figure that is conceived out of another which includes it. In a first framing, for example, we Peruvians have been given the task of being not only readers but also practitioners of Vallejo, such that our notion of poetry is that of a demand superior to our abilities. With Vallejo, inevitably we have to return to language (he questions the grammaticality of a badly articulated world); to contemporary speech (he introduces expressive variation, immediate and abrupt); and to the space of reinscription (he fractures sacred protocols); and in so doing, the reader reorganizes the distance which lies between the functions of natural language and language forged by poetry. Thus one is led to conclude that with Vallejo natural language is not only put into crisis but even cancelled as a common idiom. It is discounted both as map of the world and as communicative system by a form of writing which is produced, most surely, in the emotive matter of language which is the poem. It is worth remembering that in the Andean mentality, a space ("cancha") postulates another space, which it includes ("cancha-cancha"), alternate and complementary, unfolded as its conceptualization. High and low, within and without, serial and differential, this model—explored and postulated by the Quechua-Spanish of the work of José María Arguedas—ties together, unties and redistributes functions and significations whose articulatory process is a dialogic figure.

A little while ago in Madrid someone said, speaking of a political figure, that he was "Galician in the worst sense of the word 'Galician.'" This pessimistic declaration drew my attention, not to the Galicians, who

invented a good part of the intimacy of modern Spanish, but to the common parlance, which subdivides Spain stereotypically and converts the other into a caricature. It is a declaration that evinces an anti-modern typology, probably characteristic of the eighteenth century. The writer Javier Marías, à propos of this much-debated phrase, recalled in his column from the weekly culture section "El Semanal" of the newspaper *El País*, that in Spain it is said that the Catalans are thrifty, the Andalusians, relaxed, the Castilians categorical, etc., and concluded that all of this is a demonstration of Spanish humor.

I thought, for my part, that the attribution of worldly wisdom to popular culture dates back to the tradition of folk sayings (the *refranero* or book of refrains), but also to misunderstanding; the proverbs of Sancho, in their ironic Cervantine version, prove, rather, that at times what passes for popular worldliness can be a stereotype; and even worse, prejudice, whose license is a kind of "black hole" of language. This use of commonplace produces profuse, tautological and reified speech, which ceases to belong to thought and reveals itself as ideological ossification. In each one of our countries this servility of language has only grown. Even when the first signs of modernization improved communicative technology, educational access and civil rights, language would reveal their less quantifiable but no less eloquent cost, that of regression regarding the place of the other. The yellow press, television gossip shows, call-in radio programs, and the growing violence of the communicative space of the internet all demonstrate this. The lack of regulation and responsibility in the ideology of the market, ironically, intensified the violence of recycled authority and poor distribution of information.

Nor does the solution reside in imposing upon the *Dictionary of the Spanish Royal Academy* the elimination of the insulting definition for "Galician." In the online edition, that dictionary assigns only one derogatory definition: "5. Adj. C. Rica. Stupid (lacking in understanding or reason)." The entry advises that it has been "amended." And now a note explains that this dictionary does not endorse the discriminatory sense of some terms, but rather limits itself to recording certain uses. I am afraid that Spanish dictionaries will end up being those of a language that we will recognize but that we will not speak. Or that foreigners speak. Julio Cortázar, who was extraordinarily sensitive to the connotations of speech, said that the dictionary was a "cemetery" where each dead noun bore its definition as a tombstone. This is not a problem of dictionaries per se, of course, but of the ideological baggage that they reveal. Perhaps the best would be one that included everything, and not just inside the coarse celebratory tome of grotesque humor of Camilo José Cela. In that ideological dictionary, we establish: "Free man: Citizen who exercises his rights"; "Free woman: Loose."

Spanish is probably the language with the strongest charge of authoritarian

tradition, with the greatest weight of conservative ideology, and with the greatest incidence of the ideological plagues of sexism, racism and xenophobia. In usage, we are exempt from giving a source for verification: validation has the self for its center of authority (Because I say so," announces a fist on the table). Underlying this production is the notion that identity is constructed against and at the expense of the other, and not necessarily in dialogue. Apparently, it has been demonstrated that languages are more complex (hermetic) in their area of origin and more synthetic (communicative) the more they expand. Spanish formed as a magnificent sum of peninsular regionalisms (patronymics and toponymy reveal fascinating derivations and traces), where Galician, Basque and Catalan leave their marks; and, soon, Arabic, Hebrew, their mutual derivatives, and right after, the unsettling American repertory, whose unfolding will be the material which inspires the baroque. What was ultramarine always refuted the ultramontane in this language of Spanish, so historic that only in literature is it fully our own.

It is fitting at this point to propose that this authoritarian lineage could be understood based on the fact that Spanish is one of the few languages which did not pass through the Reformation. Rather, it rationalized the Counterreformation: it justified the expulsion of the Arabs and the Jews, and quite probably was victim of its own modern birth in violence. The recently discovered Trial of Columbus shows this to be so: violence occupies subjectivity and devours the colonial subject and his enterprise. It is a language that has lived almost all its life under absolutist empires and a religion cast as purveyor of good conscience. Spanish was rather impermeable, in spite of some illustrious and tragic cases, and it refused the modernization of the eighteenth century. Outside of brief liberal or republican moments, it suffered the extraordinary arbitrariness of its dictatorships. Between the democratizing republic and authoritarianism, it preferred the latter. One should remember that the last thirty years is the longest period of civil and self-critical liberty through which Spain, and therefore the Spanish language, has lived. For that reason, the metaphor of a regional typology of identity practiced as sport corresponds, rather, to bad humor and to a use of a language that has not known self-criticism.

Let us remember that almost all the great Spanish writers have suffered jail or exile for their use of Spanish. St. John of the Cross and Fray Luis de León were imprisoned for having translated passages of the Bible or for maintaining that the Bible, after all written by God, could profit from an improved translation in the vulgate. In the proceedings of the trial of Fray Luis de León, his accuser (a colleague from Salamanca) calls him "the Hebrew Fray Luis de León." The history of translation and translators is a sensitive chapter of the chastened modernity of the Spanish language. The ordinances that regulate the work of the translators in the New World reveal

suspicion about its function, and the most internal problem of a system of validation that lacked other sources of verification beyond authority, faith and censorship. The great Mexican translator of the conquest, Doña Marina, “La Malinche,” instead of being consecrated by history as a heroine of the modern was discarded as a traitor. From the nineteenth century onward her name designates servility to the foreign. And “the children of La Malinche,” in the famous essay of Octavio Paz, are not the new bilingual subjects (mediators of the future) but the children of a rape (condemned by their origins).

How then to write out of an antimodern tradition and a legacy of authoritarian prohibition? Only by writing better, folding language over itself, exploring the materiality of signs, encoding in hyperbole contradictory terms. But before this, it is necessary to abandon the diction and prosody established by protocol. The writer will have to reconstruct the territory of language as an imaginary space greater than literal language and less affirming than the discourse of authority.

Garcilaso de la Vega moved to Italian. Góngora rooted himself in Latin. Cervantes, for his part, sought his own idiom in the genre of the novel as the first relativist space of the dominant language. Garcilaso inscribes himself in the great tradition that formalizes Humanism —Petrarchism—, which made the classics contemporary, drank of Dante and Cavalcanti, assumed Neoplatonism and forged the *dolce stil nuovo*. With Garcilaso we have the extraordinary example of the first international Spanish, no longer regional but open to the world, capable of renovating radically Castillian poetry.

Out of poetry, but also out of criticism, Petrarch had invented philology as the art of restoring the literary memory of language. Today we call his model of reading “critical nostalgia”: in restoring manuscripts of classical antiquity, which in the Middle Ages had been discarded as pagan— the classical texts were used as padding material for the binding of books—, he rescued memory against the arbitrariness of history for the Humanist mind. He established the rhetoric of Quintilian, a Hispano-Roman, forerunner of the paradigm of mixture, of Spanish won over by Humanism. Of Quintilian’s papers, Petrarch says that they were “mutilated and torn” (“discerptus et lacer”). His labor is to reconstruct memory not as foundational text nor as fetishistic object but as a source for the future. And gathering and establishing the classical texts becomes more urgent in a tragic and mercantile era that he detested. Curiously, Petrarch writes letters to classical authors and says to them: You lived in a magnificent epoch, while I live surrounded by traders and frauds. This is the other Humanist act which literature installs against authoritarian barbarity: conversation, which his friend Bocaccio converts into a storytelling device. The writer is one who convokes the voices of time in a dialogue that is constitutive of the community of letters. Garcilaso, in that scene, converses with Petrarch; and Boscán in turn will

continue the conversation of his ill-fated friend, commenting on his words as if he had been ceded his turn to speak. Inca Garcilaso, for his part, will take up again that conversation to dialogue with León Hebreo and with the letters of Petrarch; and Rubén Darío will do the same again, returning the opportunity to speak to Garcilaso. Alfonso Reyes then shows us that literature is a conversation within another conversation; and Borges, that one never stops conversing with Cervantes.

Inca Garcilaso de la Vega, who chose his name to honor his relative, the prince of poets, and not only his father, had in his library several books of Petrarch. Elsewhere I have treated the importance of that filiation, in reference to the central philological scene of his *Comentarios reales* (*Royal Commentaries*). There he relates that a prominent friar of the Cathedral of Sevilla has recovered, from the fire of Cádiz caused by the English invasion, the manuscripts of the Peruvian historian, Father Valera. He received, he tells us, the papers "mutilated and torn," exactly like Petrarch. Evidently, he re-appropriates this principle of the value of texts saved from the jaws of history, from its barbarous violence, to construct memory, his Book, which in this case will be a model of *mestizaje*. Inca Garcilaso proposes, in addition, to give an example: the seeds of Spain grow in abundance in the Indies, he tells us, because the Indies is extraordinarily fertile thanks to the earth, which receives these seeds and produces delicious and giant fruits. He relates that he has seen a radish that several men could not reach their arms around, and that he tasted of that radish. This model of nature, not finished as thought by Medieval religion, but in the process of becoming, is made better thanks to mixture. Because mixture will be the space of modernity that America introduces into Spanish. Not orthodoxy, not monologue, not authoritarianism, but tolerance, openness and the newness of a principle of articulations, which is capable of re-spatializing the world with language. This paradigm of mixture is transformed into a cultural model, because mixture will be also a product of the system of exchange and the construction of the public sphere. *Mestizaje* is not only ethnic but also, above all, cultural. It is a system of information which articulates a new reading of the past in order to contradict the violent present and postulate a future more democratic, as we would say today, more open and inclusive. For that reason as well Cervantes tried, twice, to go to the Indies, because he understood that in America Spanish would be free of the prohibition and censorship of Spain. If world means limpid, New World signified the language of the new as a new limpidity.

Góngora, we know, turns to Latin in order to forge the syntax we celebrate today as baroque. The Baroque appears precisely as a new phenomenon of perception: an alternative to the geometric perspective, the circular figuration of the Baroque no longer privileges the rationality of the subject

which controls the field of the gaze, but rather gives rise to the materiality of immanence, the incorporating gaze, which is part of the world forming itself in the senses. It is the exuberance of the New World that exceeds the field of the gaze and privileges the function of direct knowledge and experience. But the Baroque would not exist without the gold, silver, birds, chocolate, pineapple, tobacco, roots and fruits that leave their traces in the space of representation and in the syntax of their incorporations. When Columbus, in his *Diary*, says that he has seen on an island in the Caribbean a lush, leafy tree which he calls the palm, he recurs to an oxymoron to describe it: he tells us that it was a "beautiful deformity"; words are useless for him to describe this tree that overflows the field of his vision; its branches and leaves cannot be controlled by perspective. It is, he tells us, beautifully horrible. Here we witness the first seed of the Baroque.

This amplification of the gaze produces a representation of the world as delightful matter. The possessing subject, whose consciousness passes through the knowledge of seeing and tasting, emerges in the chroniclers, above all in those who traveled the length of the Caribbean. Time and again they testify: "I ate pineapple," "I tasted of this fruit." Oviedo made fun of Peter Martyr, who had never been in the Indies and who had never eaten pineapple. The scholar asked for pineapples to be brought back to him but they all arrived spoiled. The pineapple was the emblem of the Baroque, the play of Nature as Baroque artifice. On the other hand, Phillip II, who held a quiet curiosity about this fruit, received a pineapple, placed it on the table, contemplated it, and decided not to taste it. Thanks to religion, he did not need to know, experientially, anything new, and he must have feared it was a product of the devil.

Góngora returns from Latin with a new syntax. It is no longer an accumulative and expansive syntax, but a syncretic one, where words themselves acquire a sort of tension, sensoriness, exoticism and materiality that they had not had. It is probable that Góngora would not have forged that new syntax without the alternate space of the Indies. If Latin permitted him the terse concentration of poetic material, the Indies interpolates between the old names new objects. Góngora cites the Indies various times in his poems; but as Alfonso Reyes observed, beyond precise references: in his poetry, the New World looks out in the sensoriness of exoticism.

He who refers most to the Indies and who was most alert to its news is Cervantes, the writer of the Golden Age who puts his idiom to the test from the new critical spaces of the language. The novel permits him to interpolate alternate places, and theatre permits him to shuffle different times (Mexico and Seville) as simultaneous spaces. He had read the *Royal Commentaries* of Inca Garcilaso, whose scenes he seems to gloss in the *Persiles*. But, above all, his experience as a captive, of other peoples and tongues, and even his

very social condition, and *converso* origins, must have made him conceive of the space of the Indies more as alternate than alien. Not only because he twice tried to move to America, but also because he knew that mixture was the most creative metaphor, for being the most modern, of an Erasmian way of thinking, as critical as it was relativist.

In *Don Quijote*, one of the most fascinating characters is Ricote, a Moor who returns to Spain disguised and says he has traveled the world. Don Quijote asks him what place he has felt the best in, and Ricote says Germany. This is one of Cervantes's best ironies. Don Quijote asks him why, and Ricote answers that there one can hold whatever opinion one wishes and nobody cares. Ironically, the interpolated spaces are placed against Spanish prohibitions. Moreover, the name Ricote is that of a Murcian town whose land was fertile thanks to the work of the Arabs. In all other respects, the *Quijote* is always another *Quijote*, as was diligently demonstrated by Pierre Menard. And among those readings, that of Carlos Fuentes, the narrator of greatest Cervantine inventiveness among writers with an Atlantic vocation, returns us to the beginning: to read the Quixotic project of changing language in order to change the world.

Cervantes could not have ignored the question of the Spanish language. In the second part Don Quijote arrives in Barcelona and is going to meet his mother, the printing press. Cervantes tells us that on the door it reads: "Here books are printed." The irony doesn't escape us: "here" is pointless, they aren't printed anywhere else; "are printed" is equally excessive, because they aren't drawn or copied, they are printed; and "books" is also excessive because they are precisely the matter at hand. Irony reaches a certain redundant and periphrastic tendency of the Spanish language. Is there any other name for this place? "Printshop," naturally. But Cervantes does not use it, deliberately, in order to illustrate his ironic critique of language. It has been repeated that Sancho represents folk sayings and their popular wisdom, but we have to recognize that often he also represents redundancy and the literal. Perhaps the sententious saturation of common sense, which is a comedy of speech in Sancho, might also be a subtle critique of the use and abuse of profusion and periphrasis in a language that ends up losing its referents in circumlocution. When Don Quijote is condemned, after a defeat, to return to his village, he knows that there cannot be a worse punishment than that, to return to his hometown, to return to La Mancha, whose name is said better in its forgetting. La Mancha comes from the Arab word for a "dry place," and the dry is the literal: repetition, that claustrophobia of language. The heaviness of literal language is rooted in the fact that it only endorses and confirms the evident, because it is incapable of imagining its transformation. Crude and elemental referentiality does not work to construct the dwelling place of a language capable of reinhabiting the world.

For that reason, when Don Quijote and Sancho return, very melancholic, to their village, the master says to his squire: "And what if we were to become shepherds?" That is, what if we were to change books and put ourselves in a pastoral novel? They would continue in the discourse opened by the story and they would not have to return to La Mancha. Another Cervantine ironic refutation from a language without horizon.

No less important for this reading of the *Quijote* is that, in spite of its humble genre, it comes directly from the Humanist world, from the critical tradition of Petrarch. Only that it being a comedy of letters, Cervantes must situate the novel in the marketplace, where he buys a manuscript, out of love for mutilated and torn papers, which is in Arabic and which he must have translated. If indeed the novel makes this transfer ironic and properly novelesque, it has a purpose that is fundamental to the Humanist: to teach reading, to demonstrate that language read increases our humanity, and humanizes also the ever-contrary space made by "the prose of the world." For that reason, I believe that the hero of the novel is Sancho Panza, the illiterate man. The novel must teach Sancho to read, through a teacher so crazy that he has assumed the imaginary world to be literal. And, at the end of the novel, we see that Sancho has learned to read. He demonstrates this eloquently in the episode of the island, when as ostensible governor he reads each case he judges as if it were a matter of parsing an Italian novel. He reveals himself to be a good analytical reader: he judges, decides and he does not make a mistake. Sancho has learned to read, and Don Quijote praises his wisdom. For that reason when they are returning to their village, this possibility of continuing the discourse, albeit in a pastoral novel, is a projection of another alternate and salvational space, since the literal, as we know, represents that which is dead.

But, returning to poetry, we should consider the case of Rubén Darío, whose work, being *modernista*, not only occurs in a language parallel to that of the general idiom, but also is the art of the permanent substitution of one language for another. It is, in fact, the first poetic language that liberates Spanish from its naturalist tradition.

Darío, not without scandal, abandoned Spanish and moved over to French. But this was not a question of mere "Gallicism"; rather, he went to French Symbolist poetry to recover his music, and return, then, to Spanish and practice all the forms of its metric tradition, from the Middle Ages until its soulless present. Not only was he the greatest poet of the language but the poet who used the most forms of Spanish prosody. Darío, naturally, returned to Garcilaso. Garcilaso had discovered the sonorous nature of the Spanish language, which as some poets have said is the closest to Latin. Spanish has a vocalic, absorbing and resonant sound, which Darío explored

better than anyone. Exiled on an island in the Danube, Garcilaso had written: "Danube, divine river." Rubén Darío wrote: "Youth, divine treasure," which is exactly the same vocative formula, but above all, is the same celebration of the sonorous quality of Spanish, in both verses of subtle symmetrical vocalic play, reverberating in the one: "Danubio, río, divino," meditative in the other: "Juventud, divino tesoro."

Borges, we know, went over to English, and returned in a better mood, succinct and laconic. The fact is that without English he would not have been the same. He found in English, we might say, an eloquent concision of the phrase capable of implication and ironic nuance; rather like an aesthetic of the fragment and of wit. A kind of minimalism *avant la lettre*, which permitted him to make intelligence and emotion form part of the same expression. Decisively Cervantine, his story, "Pierre Menard, author of the *Quijote*," postulates a critical theory based fully on operational reading, freed from the biographical phantom. Menard writes the same *Quijote* because he understands that it is another *Quijote*, his, rewritten upon being read. Borges implies in that operation the contemporary notion that a classic is a book that becomes current in the present of our reading, alive in the time of the language. The thesis postulated is supported in the idea that human nature, more than bearing a similarity to dreams, resembles language, of which we are made, from the time we learn to read until it abandons us. A Cervantine joke about language is the one he made when he declared that as a boy he had read the *Quijote* first in English and only afterwards in Spanish. Some critics took the joke literally and, without any sense of irony, deduced the modern superstition that as bilinguals we adopt the language of prestige. Less predictable is to remember that Borges adapted the verbal games of Baroque paradox. In this case, it was enough to recall that Byron, who wrote his *Don Juan* to combat the boredom of English of his time, had said that Shakespeare is better read in Italian.

Other poets, like César Moro, wrote in French. Vallejo also introduced some features of French into his poetry. A place full of people is said in French to be "plein de monde": "full of the world." In as much as he was a new speaker of French, like César Moro, Vallejo enjoyed those paradoxes of involuntary humor that arise when languages cross. In a poem from *España, aparta de mí este cáliz* (*Spain, Let This Cup Pass From Me*), dedicated to the Spanish Civil War, Vallejo sings of the death of a militiaman, and concludes: "Su cadáver estaba lleno de mundo": "His corpse was full of world" (Trans. Eshleman and Rubia Barcia). He was a dead soldier of cosmic dimension.

Vallejo was the one who put into doubt most radically the use of the Spanish language. I want to write, he said, but I get stuck, because there is no spoken cipher that does not end up as mist and there is no written pyramid without a center. That is, I have a lot to say but I can't write it

because to do so I would have to use language, which is successive and requires an order; besides, to write a poem demands a center and verbal unity. That condemnation of the poem to the nature of language impedes him from writing. How to write without using language? By writing poorly, he responds in *Trilce*, from the margins of incongruence and pathos. And he proposes, in consequence, a poetics of erasure: he erases referential connections and produces an organic and naked speech of crude emotion with which he mounts a sharp critique of representation, that is, of the material loss of the world in language. In this extreme poetry, the Spanish language thinks itself residually, and at the same time, by forging itself as the living image of the world.

Lorca had explored the light and circular forms of the Arabic poem, where speech flows like verbal time and traces an arabesque in its current. And in *Poeta en Nueva York (Poet in New York)* he demonstrated his deep coincidence with Vallejo in favoring the organic force of speech against writing. Aleixandre turned to the associative language of dreams in the Freudian scene. Lazily, his critics believed that his "communicative" poetry was better, when actually his poetry that disputes the rationality of over-codified communication is superior. Nicanor Parra nurtured his poetry from the fount of mathematics and English philosophy of language to dismantle the lyric as an expressive extravagance and recover the irony of popular diction as common knowledge. José Lezama Lima returned to the sources of the Baroque to convert the poem into the ceremonial space of a language that is indebted to the fecundity of the image. Carlos Germán Belli has forged a baroque style made of technical terms, colloquial speech and classical forms, whose *chiaroscuro* is a scene of desire. Lorenzo García Vega has plotted extreme variations of figurative, and at the same time, geometric associationism, where language is a net in the void, an impeccable and prodigious substitution of the world. And how can one not interrogate the dazzling composition of Jorge Eduardo Eielson, whose Spanish language comes from the plastic and performing arts and bequeaths to words a creative figuration of new range, objective splendor and relentless freedom?

José-Miguel Ullán opens up words from within in order to render them through drawing as another language, freer and more playful, capable of remaking the very writing of the world as a universal exposition of the powers of the graphic. Julia Castillo polishes her poems like timeless bones, incantations engraved in verbal geography made clear thanks to coded obscurity. Reina María Rodríguez plots the circular fluidity of speech as a map of the affective world; Juan Carlos Flores owes much to the genius of the art of random surprise, capable of giving form to uncertainty; Arturo Carrera, to the baroque ritual inherent in the speech which inhabits us; Coral Bracho, to the poem as a generative instrument without explanation,

as pure event. Those poets, among several others, have demonstrated the unfathomable creativity of Spanish, filtered by dialogue and opened up by textuality, capable of saying everything again in an unfolding of possible combinations, plots and networks of voice, image, graphics, and the poetic workings of writing in pursuit of a referent of mutual liberation and spaces under construction. Poetry, in all other respects, has not given up searching for the reverberation of speech in time, whose Latin model of oral liveliness and whose Anglo-American breed of vocative immediacy have been made into a pattern of utterance, emotional duration and dialogic wit, from the fresh diction of Ernesto Cardenal, the transparent image of Claribel Alegría, the introspective dialogue of Fernández Retamar, the intimate melancholy of Juan Gelman, the noble clarity of José Emilio Pacheco, the joyful brio of Antonio Cisneros, and the street baroque of Roger Santiváñez...

In the novel, Juan Goytisolo has vindicated time and again the narrative of invention, which he continues to practice, putting into question dominant representations, anachronistic notions of *casticismo*, and the trivializations of the literary marketplace. Julián Ríos is the one who has taken the dismantling of Spanish narrative language the farthest, in a practice of rupture created by wit and humor, whose subverting consequences we can verify today in the contemporary Spanish novel—transatlantic in its vocation, thanks to Borges, and postnational, thanks to Goytisolo. Diamela Eltit, for her part, has explored the marginal spaces where the word of the other questions the occupation of the public, making literary space a restitution of sites at once poetic and political, that is, dialogic. In no literature like the Chilean of this century is the intelligibility of space disputed; as place (phantasmatic drama of class conflict) and loss (houses ruined by history), desert-like (de-centered and emptied out), and disinhabited (occupied by the market). Space turns political: evidence of the irresolvable discontent of community lost in the face of relentless power.

It was a Peruvian narrator of powerful poetic persuasion, José María Arguedas (1911-1969), who in making Spanish speak from Quechua would demonstrate that regional languages still have much to accomplish not only regarding the values of their own independence but in the cultural space of compatibility, that capacity for the articulation of Andean culture and the Quechua language, whose syntax unfolds creating the space of an epistemology of fortuitous design. I propose to designate this incorporating syntax as a *baroque algorithm*. A principle of appropriation and displacement that does not erase the terms which are added together, but rather negotiates the place of each form in the dynamic of its occurrence, unfolded towards the future.

Before the dilemma of what language to write in, Arguedas opted for a

Spanish within which Quechua resonates as matrix, translation, substrate and bilingual project. His is not a mixed language but an interpolated language, where mixture is a trace but above all a space under construction or, better yet, a space in the process of being invented. In *Los ríos profundos* (Deep Rivers) (1968), like Cervantes in the *Quijote*, Arguedas tells of the apprenticeship the speaker of a new language undergoes in order to wield his own. The full communication of the natural world is the model for his Quechua language, and the conflictive communication of his social world is the hierarchization imposed by the Spanish language, which he confronts, lays siege to and makes his own. If in Peru a man cannot speak freely with another, given the extreme and archaic social stratification, over the course of social conflicts Spanish comes to learn Quechua, and Quechua, to speak Spanish. The novel, one might say, is written in a language no one speaks; it is not written only in Spanish, but neither is it written only in Quechua. It is recounted in a Spanish enunciated from within Quechua. It is, thus, a poetic language that invents its future reader. Because it is the language we Peruvians would speak if we were bilingual. A polyglot community occupies the future as its origin.

What do Quechua and Catalan, Aymara and Galician, Guaraní and Basque, Mapuche and Bable have in common? Spanish, I will assert, as a mediating language. The languages that are spoken with Spanish can cross over its authoritarian genealogy and by liberating it from bureaucracy and restrictive power, can recover its critical horizon in the plurilingualism that they add to us. Nothing would be less modern than to condemn ourselves to monolingualism. The literature that makes up this varied family, in spite of the traumas and traps of the past that insists on repeating itself, is already a community of the future. In Iberian-American cultural history, literature has always been a communicative utopia.

In the nineteenth century, philology had been the discipline that accompanied the national state. Thanks to it, each European country located a founding text implicated in the origins of the formation of the state. Andrés Bello restored to us the *Cantar de Mio Cid* (*Song of the Cid*) as one of its first attentive editors. From London, where he had as an interlocutor Blanco White, it occurred to him that we Latin Americans needed for Spain to have a founding text in order for her to be a modern civilization and our point of reference. The *Song of the Cid* had been considered a barbaric text, but Bello demonstrated the contrary: its plot was elaborated in a refined metric, which came from the learned memory of Romance. That philology might be a verbal history of the future is not the least discovery of the polyglot Humanism of Bello, Darío, Alfonso Reyes and Borges, who saw in names not only the object but also its setting, not only the subject but also its freedom. Borges

practiced a later history of the language, not the history of origins, which are another discourse, but of the simultaneous concurrence of language, which Octavio Paz conceived of as contemporary citizenship. Borges, one might say, un-founded Spanish origins, liberating its most vital literature from regional obligations, topological manners of speaking, and biographies that substitute for the work. Not in vain have Spanish narrators and poets of this century taken as their own the inventive intelligence of Borges's deconstructive operation and now seek to do it all over again.

Alfonso Reyes must have carried out the first great Atlantic cultural summation, not as a mere encyclopedic leveling, but as a permanent affirmation of difference, made from the side of the future, which in his weighty discourse is always liberal and at times, prudently radical. For that reason, he said that Fernando de los Ríos, upon leaving jail, flashed a smile "more liberal than Spanish." Smiles, he allowed, do not require discussion. Reyes had us converse with Greeks and Latins to improve our contemporaneity. But today we can appreciate better his work as a precursor for making Brazil part of the American figure of modern cultural summation, in spite of the fact that the conservative mob chose him as their target and came to dismiss his ambassadorship as "communist." He wrote chronicles, stories and poems, even articles of basic information, during his laborious diplomatic period while stationed in Río de Janeiro. The joyful astonishment of that body of work precedes the writings of Emir Rodríguez Monegal by making contemporary Brazilian literature a frontier without borders, of mutual transit and mutual intelligence. The writings of Haroldo de Campos are a parallel attempt to convert translation into another form of celebratory conversation. Haroldo resolved the Brazilian discussion of the place of Gregorio de Matos in that literature (whether it corresponded to the 17th century or to his modern discovery) by postulating a textual beginning: the Baroque as a displacement of origins. A great translator of all the languages he tried to read, he came to terms with the present as a time without beginning or end, as a pure geotextuality, polyglot and happy. He coincided, knowingly, with Lezama Lima, another antiencyclopedic encyclopedist, with his thesis that the American mode of representation is indebted to the Baroque, to the full maturity of the Spanish language.

I would like to argue that Brazilian culture, from the poetics of *modernista* Anthropophagy to the migration sagas of Nérida Piñón and Moacyr Scliar, up to the dexterity of its current poetry, joined like communicating vessels to the Hispano-American, has been constructing what will be one of the literary horizons of this century: Spanish/Portuguese dialogism, that other bilingualism under way, whose political strength and multilingual vocation can well erect one of the literary spaces of the future, which among us is always the part rescued from history. Given the globalization of the market

and its attendant rights, that cultural territory is affirmed as a compatible promise. To the hypothesis under construction of a *baroque algorithm*, the Brazilian lesson adds its anti-traumatic horizon and its future tradition. Brazil will be the American space from which this century proves the existence of Latin America.

These correspondences of spaces under interpolated construction are, if nothing else, confirmed by the fact that the inclusive end of the spectrum, that figure of rhetoric in which the Atlantic reading is most prodigious, is also at stake, this century, in Cuba. One of the smallest countries of Spanish-speaking humanity, where all the phases of modernity were rehearsed, has dedicated itself completely to its historic and artistic culture, which is parallel to the Brazilian (exceptionalists, Baroque, and products of mixture: Atlantic, the one; Lusitanian, the other); and whose literary allegory is animated by the same poetic certainty of the future which gives such vigor to the Orígenes generation and Brazilian modernism. Those poles of alternating current appear to us as two spaces of prodigious textuality, inclusive of Africa and Asia, and against ideological predictions, as decisive at the hour of sharing the wagers of the most critical, and the most creative, language.

Montaigne had shown himself to be desirous of participating in this transatlantic conversation. He thought that the discovery of the New World was a major human adventure, and he hired sailors who had been in the Caribbean so that they might narrate to him their odyssey. But he concluded that they were poor informants and even worse conversationalists. Melancholically, he imagined himself conversing with Plato instead.

Montaigne wrote the following: "I am sorry that Lycurgus and Plato did not know these American peoples because these nations surpass the paintings of the Golden Age It is a people, I would tell Plato, in which there are neither rich nor poor. . . . The very words that signify lying and envy . . . are unknown to them."

It is extraordinary that he thought that, contrary to the European languages, where he considered these words to be prominent, they might be unknown in the languages of the Americas. In that Atlantic alterity, he saw a conversation yet to be had.

I would like to propose that we think of transatlantic literature as an intent to reconstruct the public square of common languages, from the perspective of an international Humanism and departing from the model of mixture, which continues to be the principle of modernity *par excellence*. This construction of inclusive spaces passes through the radical questioning of authoritarian language, in order to take up again in its full dialogic contemporaneity the civilization of the naked voice, which Levinas postulated as ethical certainty. The critique of language, which is our genealogy of the future, will permit

us to exorcise the ideological monster that ravages our tongue.

[Translated by Crystal Chemris, University of Virginia
Courtesy Assistant Professor of Spanish, University of Oregon]

SOURCES

Agamben, Giorgio. *The Signature of All Things: On Method*. Brooklyn: Zone Books, 2009.

Alatorre, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*. México: FCE, 1989.

Badiou, Alain. *The Century*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Block de Behar, Lisa and Bruno Berg, Walter. *France-Amerique Latine: Croisements de lettres et de voies*. Paris: L'Harmattan, 2007.

Canaparo, Claudio. *Geo-epistemology: Latin America and the Location of Knowledge*. Bern: Peter Lang, 2009.

Chow, Rey. *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham: Duke UP, 2006.

Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Los Angeles: U of California P, 2011.

Davenport, Guy. *The Geography of the Imagination*. San Francisco: North Point Press, 1981.

De Armas Wilson, Diana. *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford UP, 2000.

De Campos, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Bahia Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

Egido, Aurora. *El barroco de los modernos: Despunte y respunte*. Universidad de Valladolid, 2009.

Eltit, Diamela. *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008.

Ferré, Juan Francisco and Julio Ortega, eds. *Mutantes: Narrativa española de la última generación*. Córdoba: Berenice, 2007.

Goytisolo, Juan. *Contra las sagradas formas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Garcidiego, Javier. *Alfonso Reyes: Breve biografía*. México: Planeta, 2009.

Lezama Lima, José. *La expresión americana: Obras completas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2009.

Libertella, Hector. *El árbol de Saussure: Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Márquez Villanueva, Francisco. *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2010.

Ortega, Julio. *El sujeto dialógico: Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica y TEC de Monterrey, 2010.

Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas: Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2007.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991.

Ríos, Julián. *La vida sexual de las palabras*. Barcelona: Seix-Barral, 2000.

Rodriguez, Ileana and Martínez, Josebe, eds. *Narrativas comando/ sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona and México: Anthropos and Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. Vol I of *Estudios trasatlánticos postcoloniales*.

Rowe, William. *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Vallejo, César. *The Complete Posthumous Poetry*. Trans. Clayton Eshleman and José Rubia Barcia. Berkeley: U California P, 1978.

Varela, Consuelo. *La caída de Cristóbal Colón: El juicio de Bobadilla*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2006.

NUEVOS HISPANISMOS TRANSATLÁNTICOS EN EL SIGLO XXI¹

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

En principio quiero agradecer a los organizadores de este X Congreso, por su sostenido y eficiente trabajo para hacer posible este encuentro (a Germán, Nora y todos los miembros de la CLO), pero también quiero hacer pública mi gratitud a la Junta directiva de la AAH, a quienes me han acompañado en este atípico trienio (de 4 años) de Presidencia, a las dos vicepresidentas Mabel Brizuela y Betty Granata, los vocales (Germán, Florencia, Marta y Gladiz), y especialmente a mi Secretaria Marcela Romano y a la Tesorera Graciela Fiadino, que han dedicado sustantivo tiempo y esfuerzo en esta gestión.²

Hemos escuchado recién a quien fuera también Presidenta de la AAH, Lila Perrén, que desde su rica e intensa experiencia de vida nos dibujó la trayectoria histórica de la Asociación, a través de sus congresos trianuales, desde aquel primero de 1986 organizado por la Universidad Nacional del Sur en Bahía Blanca, pasando por los dos celebrados en Mendoza (1989 y 2007), Buenos Aires (1992), Mar del Plata (1995), Córdoba (1998), San Juan (2001), Tucumán (2004), el IX en La Plata en 2010 (presidido por Gloria Chicote y titulado «El hispanismo ante el bicentenario»),³ hasta arribar a esta X edición en la Universidad del Litoral, bajo el lema «Debates actuales del Hispanismo. Balances y desafíos críticos», donde buscamos reubicar nuestros estudios en un escenario global atravesado por múltiples desafíos.

Al término de mi mandato como Presidenta, y siguiendo las sugerencias de Germán al pensar este Panel, quisiera contribuir hablando de un futuro que ya comenzamos a construir en nuestro presente, respecto de lo que llamaré una nueva generación de «hispanistas transatlánticos».

1. «¿Para quién escribimos?» Acerca de un sujeto panhispánico

Pensemos en la literatura transatlántica como el intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes...

JULIO ORTEGA

Precisamente el rótulo «*Nuevos hispanismos*» es el nombre de la colección editorial de Iberoamericana / Vervuert publicada en Frankfurt (en coedición con Madrid y México), y coordinada por Julio Ortega.⁴ El conocido ensayista y sus editores intentan con este título ampliar la línea de los convencionales estudios de crítica literaria «hispanica», refundando una teoría y práctica que denominan *transatlántica e interdisciplinaria*, porque les permite exhibir la expansión del eje geo-cultural (de Hispanoamérica y España al mundo de habla hispana en EE. UU. y otras latitudes) y representa una nueva voluntad. Destaca Ortega que «el Hispanismo tiene una larga historia, pero sus nuevas prácticas» deben ser «inclusivas y plurales», «críticas y divergentes», destinadas a reforzar el «debate internacional por ampliar el campo». Los ensayos reunidos en la serie son una muestra de esta apertura actual, abandonando el predominio de una única nación que irradiaba hacia periferias colonizadas, y adoptando la idea de desplazamientos hacia escenarios múltiples descentrados, donde se estimula el diálogo transoceánico entre todas las culturas del mundo hispanoparlante.

Un importante grupo de estudiosos denominados allí «hispanistas» (como el mismo Ortega, Carlos Monsiváis, Nelly Richards, Enric Bou, V.L.Mora,⁵ etc.), oriundos de España, América Latina, Estados Unidos y el resto de Europa, exploran los nuevos espacios culturales y estéticos, releen los campos de estudio tradicionales, reformulan sus modos operativos y proponen cuestiones a revisar como el cosmopolitismo, la construcción de hispanismos posnacionales, atravesados por migraciones y viajes, cuestiones éticas en relación con las estéticas, políticas del lenguaje, diálogos con la ciencia y las nuevas tecnologías, etc. En el volumen de 2012, Ortega rescata esta iniciativa como forma de «diálogo inclusivo entre sujetos, textos, codificaciones y reappropriaciones, que exced[e] tanto el escenario melancólico de “lo colonial” como el artificio de “lo metropolitano” y que reordena esa tradicional segmentación para postular la heterotopía de la crítica» (9). Porque sin duda, como bien lo argumenta, «los textos construyen hoy otro escenario (otro lector) del debate», que forma parte de «una civilización en construcción», y representa «el camino abierto del hispanismo internacional del siglo XXI» (10). El desafío es pues ver cómo se crean a diario «alteridades de mezcla», objetos híbridos e insumisos, que resisten ser procesados o serializados», añade yo, desde antiguas categorías territoriales, que han

perdido validez hermenéutica antes estos escenarios «trans». Coincidimos pues en la urgencia por disolver los anacronismos del término atados a una tradición ya perimida, y resituar su familia textual frente a los nuevos paradigmas críticos.

Tal es la complejidad de este «sujeto transatlántico», constituido desde «la práctica de la mezcla, el montaje y la transcodificación», que reactualizan posiciones como aquel diálogo de lenguas de José Ma. Arguedas o el sueño de las Indias de Cervantes. Sujetos y estudios transatlánticos forjan otros «ejes de debate», integrando Europa–América latina–Estados Unidos, «el español y las lenguas originarias», «las nuevas migraciones», en suma «una internacionalidad menos programada y más exigente, precisamente cuando nuestra educación deja de ser monolingüe y nuestra crítica se postula plenamente dialógica», Ortega (11). «Teoría de contactos, hipótesis de conjuntos, historia cultural del intercambio», un mapa de la hibridez con la tecnología incorporada a nuestros idiomas y «la puesta en duda de las autoridades discursivas del estado nacional» (11–12). Es este eje teórico–crítico renovado, plural y descentrado el que viene a apostar por «un nuevo lector en este siglo del Humanismo en español...», como remata Ortega su introducción (2012:12).

Y esta potente figuración de lector me lleva a recordar a Francisco Ayala cuando se preguntaba en 1947, durante su exilio republicano en Buenos Aires, acogido por el Círculo *Sur*: «¿Para quién escribimos nosotros?». Y reiteraba su pregunta en el primer número de la recién nacida revista *Cuadernos Americanos* de México. Sin duda, Ayala incluía en ese colectivo primero a los expulsados de la guerra civil, emigrados a la América hispana, pero también comenzaba a formular una pregunta crucial, que configuraría «un espacio intelectual» de construcción de «la escritura en lengua española» (Martín 136). Recordemos que una de las empresas intelectuales más fructíferas del exilio argentino de Francisco Ayala fue la fundación en 1947 de la «Revista de ideas» *Realidad*, con la cual intentó construir un espacio cultural hispánico, que aunara ambas orillas del idioma, donde se dieron cita Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Murena, Sábato, Cortázar, Juan Carlos Ghiano, Amado Alonso, Guillermo de Torre, José Luis Cano, Ricardo Gullón, pero también escribieron plumas internacionales de la talla de Bertrand Russell, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Norberto Bobbio, Spender o Eliot. La línea editorial proponía construir una alternativa hispánica a los procesos de homologación de la cultura anglosajona y las grandes potencias, a la tiranía mediática y al desarrollismo tecnológico del imperio estadounidense, superando «el localismo español» y rechazando de plano el relato de la «hispanidad imperial» patrocinado por el franquismo (García Montero:LVI). La propuesta cultural de la revista fue la de convertirse en el observatorio de un mundo en movimiento, más allá de las presiones del nacionalismo argentino y de

los límites nostálgicos del exilio republicano español (XLII), para «abrir una perspectiva hispánica en los procesos de unificación» (XLIX).

Y traigo a colación esta figura del exiliado porque es un ejemplo *avant la lettre* del «sujeto transatlántico» del que nos habla hoy Ortega: el propio Ayala fue un desterrado español de Granada, emigrado primero a Chile y afincado finalmente en Argentina, profesor visitante en Brasil, después en Puerto Rico, para recalar en una cátedra en la universidad norteamericana, regresar a vivir en España, tras la muerte de Franco, y morir a los 103 años, ratificando que «el idioma es la patria del escritor». Y sin duda lo fue porque Ayala escribió siempre en lengua española, para toda la América hispana, para los españoles transterrados y también para los que permanecieron en el exilio interior durante las cuatro décadas de dictadura. Este sujeto comenzaba a imaginar, desde esa experiencia de dislocación y reposicionamiento intelectual, a «un lector panhispánico», a partir de ese «puente», abierto a la fuerza por el abismo de dos guerras (la II mundial y la Civil española). Ayala «miraba hacia el futuro» en los años 40 (136), en busca de «un nuevo sentido y una nueva ubicación de lo hispánico en el mundo», porque «el vasto territorio de la lengua española» aun no había logrado cuajar en un espacio intelectual integrado. Y era necesario hacer tangible esa «lengua común», como un *humus* que produjera un proceso de «descentralización» (la guerra y el exilio de millones a Latinoamérica fue un potente disparador) y a su vez un corrimiento de «la lengua a centros descentrados» (Martín:137).

El hispanismo como campo cultural no es algo dado sino por hacerse, como bien razona Francisco José Martín, en un artículo titulado «El lector panhispánico»—inspirado en Ayala—; y en esta era globalizada no basta el territorio común de la lengua. En realidad lo que hoy tenemos es «la fragmentación intelectual del territorio de la lengua. Que se trate de una fragmentación con hondas raíces en la historia es innegable (un pasado colonial y un lacerante proceso de independización que iba a marcar a sangre y fuego el recuerdo futuro, lleno de sospechas, de suspicacias, a lo largo de una historia asimétrica que cada cual cuenta a su modo)» (138). Pero también se trata de «una fragmentación que juega a favor de intereses ajenos al campo hispánico», que facilita el dominio de potencias mundiales, desde la economía a la política, y sus nuevas formas de colonización y subalternidad. El peligro que vislumbraba Ayala a mediados del siglo XX desde su mirador argentino lo parafrasea con exactitud Martín: «Primero somos argentinos, españoles, mexicanos, etc. lo cual está muy bien, sin duda, pero lo estaría más si antes o después fuéramos también hispanos», lo que nos hace pensar que el mayor error ha sido y es creer que esto es una «herencia» dada y no un proceso en construcción. Se trata más bien de un proyecto que demanda un espacio intelectual hispánico «heterogéneo» (por la diferencias que nos atraviesan, históricas y territoriales), pero a la

vez «homogéneo» por la lengua común «que vive en todos sus acentos y sus múltiples variantes» (139).

Por la misma razón, cuando Ortega habla de «poliglotismo» en la «interactividad transatlántica» está pensando que hoy contamos —en un primer nivel— con diez literaturas nacionales; en otro nivel, con una latinoamericana, una española y varias peninsulares en otras lenguas y, por último, con «una lengua plural (que media entre las originales, las peninsulares y las americanas)» y es «el piso en construcción de una cultura transatlántica». Y utiliza aquí una inmejorable metáfora: «se escribe en el presente, en la orilla incierta de la lengua misma; pero se lee en el futuro, proyectando espacios» (127). Porque «la tradición no es, en español, un museo ni un archivo; sólo es una morada siempre en construcción» (128). Y nos recuerda que «el español se formó como una magnífica suma de regionalismos peninsulares (...) donde dejan huella el gallego, el vascuence, el catalán; y pronto el árabe, el hebreo, sus derivados mutuos, y enseguida el inquietante repertorio americano» (130). Y se pregunta entonces: «¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vascuence, el mapuche y el bable?», para responder: «El español como lengua mediadora». Estas lenguas «pueden atravesar su genealogía autoritaria y restrictiva» y «recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. Nada sería menos moderno que condenarnos al monolingüismo. La literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse es una comunidad futura», «una utopía comunicativa» (141).

Las dificultades y resistencias para construir este espacio se deben al «fatal punto» en que «la mayoría de los discursos» no lograron descender al «terreno de la praxis», «dejando que los hechos consumados de la fragmentación del campo hispánico reinen a sus anchas y se constituyan en espacios autónomos» (Martín:140). ¿Qué tenemos pues? Mónadas con su propia inercia, desarticuladas, ignorantes de que la materialidad de una lengua común «señala al lector y lo pone en el centro», siendo «acaso el [núcleo] de más segura certidumbre». Porque ese espacio existe, hay lectores que lo habitan y se reconocen en él, sin importar su ciudadanía oficial, su lugar de residencia civil, sus tránsitos y migraciones temporarias. Quizás en esto los creadores (poetas, novelistas, dramaturgos, cineastas...) nos lleven cierta ventaja a los críticos y académicos, porque saben que no hay obra sin lector. Y no olvidan nunca la pregunta ayaliana: «¿para quién escribimos nosotros?».

Volviendo a esa imagen inicial, «el lector que reclama el espacio intelectual hispánico tendrá que ser sobre todo un lector *panhispánico*» (Martín:140), nacido de un campo cultural complejo, compuesto por «agentes» diversos (autores, editores, circuitos y plataformas de difusión). Será un lector que se

arriesgue a romper fronteras largamente preservadas (*metrópoli vs colonias* es sólo una de esas tantas polaridades): «Dar el paso será como dar la cara y hacer pública la incoincidencia de su nacionalidad política con su nueva pertenencia cultural», argumenta Martín (140). El proyecto de este lector no es sólo el de «reanudar los lazos» entre España, la «ex metrópoli» y sus repúblicas liberadas del imperio («por importante que esto fuera», o aun sea...), sino el de «sentar las bases de un espacio intelectual más amplio y de mayor alcance del correspondiente a la territorialidad de las naciones implicadas» (Martín 142).⁶ En fin, este proyecto se basa en una actitud arriesgada y ambiciosa, que debe sortear prejuicios y fundamentalismos de todos los signos, aun los supuestamente justificados por una historia de desencuentros, prepotencias y olvidos. No se trata de «ninguna recomposición de la antigua unidad del imperio, ni de saltar por encima de la vigente distribución postcolonial», pues no es ya una cuestión meramente geopolítica. Se trata de «reconocer que más allá —o más acá— de las naciones independientes hay una lengua común que hermana a sus hablantes —o puede hacerlo— en un espacio de común reconocimiento». Y por añadidura esta apuesta nos permite «defendernos de la hostilidad de los nacionalismos políticos (españoles y americanos)» (Martín:143).

Ottmar Ette propone «una poética del movimiento para el hispanismo» (16) desde «una teoría de lo transnacional» (21).⁷ Y reconoce que «es en especial el ámbito de la filología el que carece hasta el día de hoy de un vocabulario terminológico preciso», para «recartografiar» nuestros espacios fronterizos, móviles y cambiantes, por eso aboga por una práctica científica «nómada y transdisciplinaria» (22) que dé cuenta no sólo de una «coexistencia multicultural» en un mismo territorio, sino de «una convivencia intercultural» en ámbitos fronterizos, sujeta a encuentros transitorios o inestables, con intercambios fluidos y pasajes pendulares, «un saltar entre culturas» que no impone una sola como fija e inamovible. Especialmente en esta fase actual de «globalización acelerada» (23) y hegemonía «multimedial», las tecnologías son hoy translingüísticas; se interpenetran y nos traspasan, en un cruce incesante que afecta de manera decisiva nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales, áreas de identificación cerradas o sistemas institucionalizados de expresión. El futuro del hispanismo es «abrirse a los estudios TransÁrea» que aborden la «fascinante *escritura de entremundos*» y nos permitan superar «el abismo que se ha abierto entre nuestro veloz desarrollo material, que nos desarraiga cada día más, y nuestra lenta evolución moral y espiritual que no nos permite hacerle frente a las consecuencias de este desarraigo». Para alcanzar el «nivel de nuestra evolución tecnológica» deberemos afrontar «una verdadera revolución de los comportamientos» (31). Como arriesgué en otro lugar, el futuro es el presente que aún no comprendemos, pero que nos atraviesa como el aire

que respiramos sin ver.

2. Nuevos hispanismos: una pluralidad de orillas

Cuando Julio Ortega habla entonces de «nuevos hispanismos transatlánticos», no ya ligados a lo peninsular o a la enseñanza exclusiva del español como lengua madre, sino como «un ejercicio de relevos para documentar su futuro», da en el blanco de lo que desde mi modesto lugar me he propuesto comunicar en estos años de Presidencia de la AAH (en realidad, mucho antes, desde mi voluntario regreso de la academia norteamericana a la desmantelada universidad marplatense de fines de los 80, donde todo estaba por hacer). La praxis era una urgencia inmediata (formar equipos, centros e institutos, becarios y posgrados, aspirando a unos estudios hispánicos integrados) y la especulación teórica que la sustentaba iba sedimentándose más lentamente, al compás de la gestión institucional.

Si miramos estas tres décadas de vida académica en Argentina, comprobamos que esa praxis de los 80 y 90 fue exitosa: en la actualidad son centenares los proyectos individuales y grupales del área en el sistema científico nacional y universitario, y sobrepasan con creces el número de socios oficiales de la AAH. Basta recorrer los índices de las voluminosas actas de los nueve congresos (en el portal de la AAH), más todos aquellos simposios, jornadas y encuentros que la AAH ha propiciado y auspiciado, para constatar tanto la envergadura y calidad de la producción crítica del hispanismo argentino, como los intereses temáticos, la apertura interdisciplinaria, la densidad reflexiva de los enfoques. Ese amplio cordón de hispanistas no «registrados», que rodea al núcleo de «socios empadronados», es muy importante a la hora de aquilatar la producción científica total, y así lo hemos querido mostrar en este congreso, invitando a varios directores de los muchos centros e institutos del país que se dedican a las literaturas y culturas en lengua española. La cantidad y calidad de dichos lugares de irradiación —pertenecientes en general a universidades públicas— reflejan una riqueza que afortunadamente no depende de compartimentos institucionales. Estos centros han proliferado en los últimos veinte años, creando a su vez carreras de posgrado específicas (como la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad de Mar del Plata o la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la UBA) y varias revistas académicas (*Telar*, *Texturas*, *Olivar*, *Orbis Tertius*, *Celehis*, *Anclajes*, etc.), que continúan el rumbo de la pionera *Filología* de la Universidad de Buenos Aires, de vocación claramente «panhispánica» y «transatlántica».

Y ya que de la especulación teórica he derivado intencionalmente en la praxis material e histórica, permítanme compartir brevemente el estado de este debate en los encuentros internacionales de Presidentes de Asociaciones

nacionales de Hispanistas. En el Congreso de la AIH en Nueva York (2001), Lía Schwartz había dirigido un foro de reflexión en torno al hispanismo global, con un conjunto de propuestas que fueron retomadas en el XIV Congreso celebrado en Monterrey en 2004, donde Aurora Egido presidió el I Encuentro de Presidentes, al que acudieron veinte representantes de todo el mundo, y donde se acordó crear un Boletín denominado *Nuevo Hispanismo*.⁸ Al reflexionar sobre los retos actuales, Egido destacaba que la tan citada expresión «las dos orillas», como cifra de estos encuentros, es una base sobre la cual avanzar hacia «una pluralidad de orillas que debería surgir del ejercicio de la solidaridad con los hispanismos emergentes» (pensando en los asiáticos, árabes y africanos, especialmente). Si hay futuro para estos «nuevos hispanismos», argumentaba, «debe ser uno en que logremos conjugar dos dinámicas: una centrípeta, en su seno, y otra centrífuga, con una mayor presencia en los foros internacionales», a fin de superar la fractura existente entre los muchos hablantes planetarios del español y su escasa presencia en la cultura global. Sin duda, el futuro del hispanismo está relacionado con el lugar que ocupe el español en las relaciones de poder cultural global, pero también con las políticas y el entramado institucional que debe coordinar esos esfuerzos. Hoy estamos frente a una etapa de expansión, pero también en un momento de redefinición profunda, que deberá tener en cuenta el rol de lo hispánico en la comprensión de la cultura americana.

Gloria Chicote, presidente de nuestra AAH en 2004, admitía en ese encuentro en Monterrey el equívoco reinante en estos confines: «En Hispanoamérica se entiende el hispanismo como el estudio de *lo español*, de forma que queda excluido *lo hispanoamericano*, y un *hispanoamericanista* en Argentina nunca se consideraría *hispanista*». Años más tarde, en el encuentro parisino, Chicote profundizó esta problemática, recordando «las tensiones entre lo español y lo hispanoamericano desde la independencia», y «a lo largo del siglo XX, sobre todo en México y Argentina», donde «el ascenso del hispanismo es paralelo al distanciamiento de muchos intelectuales que lo han identificado como entidad próxima a la ideología dominante y conservadora». Ya sabemos que algunos escritores (como los del *boom* de los años 60) —continúa Chicote— «son ubicados en lo hispánico desde el exterior, cuando interiormente ellos no se sitúan del mismo modo», y a menudo rechazaron tal etiqueta. Pero me parece justo advertir que en lo que va del nuevo siglo, la expansión de editoriales españolas en América y la residencia en la península de renombrados escritores latinoamericanos han comenzado a dismantlar tales prejuicios, volviendo permeables las fronteras en un flujo material que la teoría aún resiste. De hecho, la cómoda y literal etiqueta de «Departamentos de Español» o de «Estudios hispánicos», usado por las universidades extranjeras en EE. UU. y la Europa no hispana, para aludir conjuntamente a los estudios de literaturas latinoamericanas y

peninsulares, es una prueba de los usos dominantes de un rótulo que muchos compatriotas en el país suelen ignorar o mirar con desconfianza (aunque a la hora de su visita real a dichos centros afortunadamente olvidan el peso absurdo de esos prejuicios terminológicos).

En el III Encuentro realizado en Buenos Aires, en el marco del XVIII Congreso Internacional de la AIH de 2013, presidido por la Dra. Melchora Romanos, se reflexionó sobre las particularidades geoculturales de cada asociación, la necesidad de integración intercontinental y la conciencia de la diversidad de hispanismos existentes, con el compromiso de armonizarlos y fomentar sus vínculos. Si recorremos la nómina de países representados en estos Encuentros, el futuro parece altamente promisorio. En ellos se dieron cita muchas asociaciones nacionales europeas como Alemania, Reino Unido e Irlanda, Suiza, Noruega, Francia, Italia, Portugal, Grecia, Polonia y Benelux (Bélgica, Holanda y Luxemburgo).⁹ De América participaron Estados Unidos (con su Asociación Americana de Enseñanza de Español y Portugués, que data de 1917), Canadá y Brasil. Pero también hablaron de sus complejas realidades la Asociación Coreana de Hispanistas (fundada en 1981), la Asociación Asiática de Hispanistas (1985), la de Egipto (1968), la de Japón (1955), la de Australasia, la de la India, la de Israel, etc. exhibiendo entusiasmos pero también obstáculos de magnitud, que vuelven insignificantes nuestras cotidianas quejas en el pequeño mundillo académico argentino, donde nadie cuestiona la pertinencia y valor de los estudios hispánicos.

Como vemos, todas estas asociaciones —excepto la Argentina— pertenecen a países no hispanoparlantes, es decir que somos el único país de habla hispana que ha fundado su propia asociación nacional. Relativamente joven comparada con las ya mencionadas (nace en 1986), cuenta con muchos socios «activos» empadronados, pero ese número apenas expresa la vitalidad del hispanismo argentino, como ya expusimos. Se interrogaba Jean-François Botrel, al presidir este III Encuentro: «¿dónde se puede encontrar a los hispanistas?», para responder: «en primer lugar, en los centros de investigación y en los departamentos universitarios», después «en las publicaciones y revistas que difunden sus trabajos» y «en última instancia, en las distintas asociaciones de hispanistas nacionales (...), que son, principalmente, meta o superestructuras que se posan sobre las bases anteriormente mencionadas». Por eso debemos luchar por un perfil de asociaciones «generalistas e inclusivas», que «deben sumar y aunar diferentes áreas y evitar las tendencias separatistas, ya sea en función de las disciplinas o de divisiones etarias o regionales». Su propuesta es la de construir una *webring*, en esta nueva edad de hispanismos transatlánticos, un «anillo de sitios» mundial, aprovechando las ventajas de internet, que evoca la imagen del ágora ateniense, espacio de sabiduría intelectual, lugar de encuentro abierto y público, y al mismo tiempo circunscrito, pero accesible y localizable,

que enlace la diversidad sin diluirla, sino defendiéndola como un valor. En sus palabras, «una especie de central de conexión, un consorcio intelectual y científico, un lugar de aglutinación para el hispanismo, que facilite los lazos transnacionales, con un espíritu de colaboración entre pares, que no se base en jerarquías establecidas; un sistema que logre sobrevivir sin organigrama, ni cargos ejecutivos y que funcione de modo transversal».

En fin, todo un desafío para un debate teórico que exige la materialidad de la praxis para no quedar en mera agenda voluntarista de buenas intenciones. Como lo expresa Ortega «pensemos en la literatura transatlántica como el intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes, desde la perspectiva de un humanismo internacional y a partir del modelo de la mezcla» (2012:143). Por eso y para terminar, quiero convocar a todos los que formal o informalmente constituimos el hispanismo argentino, a los que sumamos décadas de ejercicio de crítica, docencia y gestión académica, pero sobre todo a las nuevas generaciones de jóvenes, para que logren conjurar el peso de prejuicios ya anacrónicos y construyan un futuro de compromiso e integración. Se trata de abrir puertas y ventanas para ventilar nuestro a menudo endogámico ámbito intelectual, para refundar una crítica literaria y cultural que reivindique el protagonismo de los actores históricos y sus lugares de enunciación, más que sus fortuitos y mudables objetos de estudio. Diez congresos en casi treinta años no es un dato menor para constatar el impulso y perseverancia de nuestra asociación, que quiere construir el futuro con un firme compromiso intelectual de apertura y respeto, responsabilidad e inclusión. Si «ser o no ser *hispanista*» ha sido una fisura en los estudios sobre literaturas en lengua española en nuestro país, esta teoría y praxis aspira a desmontar ese andamiaje rígido y binario con que nos pensamos, para descubrir nuestra condición de sujetos dialógicos, desde una pluralidad de orillas culturales, que hablan una misma lengua sin ignorar sus distintivas historias y modulaciones regionales.

NOTAS

1 Esta es una reedición del artículo de la autora publicado en *Actas del X Congreso argentino de Hispanistas*, Asociación Argentina de Hispanistas y Cedintel. Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp.111-123. ISBN 978-987-692-106-0. E-book on line en: http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf

2 En las sucesivas comisiones directivas de la Asociación resaltan los nombres de destacados hispanistas de nuestro ámbito académico, muchos de ellos elegidos Presidentes de la AAH, algunos ya ausentes como Ana María Barrenechea (†) y Dinko Cvitanovic (†), otros que han colaborado desde los primeros tiempos y

siguen participando como Emilia de Zuleta, Melchora Romanos, Lila Perrén de Velasco, y los últimos presidentes de la AAH que redoblaron esfuerzos para la difusión y renovación de la disciplina, como Gloria Chicote, Mariana Genoud y Leonardo Funes.

3 Convocó a destacados especialistas como Carlos Alvar, José María Micó, Inés Fernández Ordóñez, Aurelio González, Emil Volek, Katja Carrillo Zeiter, Micaela Navarrete, Antonio Gil González, Concepción Company, Pura Fernández, entre otros y a poetas y escritores como Luis García Montero y Almudena Grandes. Representantes de un amplio abanico de sedes del hispanismos, como Carlos Alvar Ezquerro (AIH–Université de Genève, Univ. de Alcalá de Henares), José María Micó (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona), Inés Fernández Ordóñez (Real Academia Española–Universidad Autónoma de Madrid), Aurelio González (Colegio de México–UNAM), Emil Volek (Arizona State University), Katja Carrillo Zeiter (Instituto Iberoamericano de Berlín), Micaela Navarrete (Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional, Chile), Ana Valenciano (Universidad Complutense de Madrid), Edgardo DOBRY (Universidad de Barcelona), Antonio Gil González (Universidad de Santiago de Compostela), Concepción Company (UNAM), Pura Fernández (CSIC–Madrid).

4 Otra iniciativa paralela es la abierta por Jean Claude Villegas de la Universidad de Borgoña en Dijon (Francia) que ha generado una inquieta y polifacética colección en su borgeana Editions Orbis tertius, bajo el lema «Nouveautés hispanisme».

5 Vicente Luis Mora es nuestro invitado y nos hablará en este congreso de «*Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España*». Y dictará una conferencia el 26 de mayo en la UNMDP titulada «*La red como espacio literario transatlántico y global en lengua castellana: entre España y Argentina*».

6 Cita como ejemplo de ese proyecto «frustrado» el fin del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Argentina, como «momento de acción más ambicioso», de convergencia entre intelectuales de ambas orillas. El exilio de españoles en Argentina y México, los círculos y redes entablados entre todos ellos, las prácticas de lectura y escritura que superaban la fragmentación política del territorio de la lengua (la revista fundada por Ayala y titulada *Realidad* en Buenos Aires) son prueba material de esas confluencias y de la existencia histórica de ese espacio, aunque efímero.

7 Ette, de la Universidad de Postdam, explora esta idea de «*mobile mappings* o literaturas sin residencia fija», entendiéndolas como «formas de escritura translingües y transculturales» (Ortega 2012:20).

8 Como consta en la «Crónica del Primer Encuentro de las Asociaciones Nacionales de Hispanistas», publicada en el *Boletín de la AIH*, 11 (2004), allí se acordaron una serie de propuestas que posteriormente el representante de Brasil, Mario González, expuso, en nombre de todos los presidentes, durante una tercera mesa que se celebró en una sesión plenaria del Congreso, titulada «El futuro del Hispanismo»: ⁷ la

creación de una página web y de un boletín informativo, el apoyo a las asociaciones nacionales emergentes con la creación de infraestructuras y el respaldo a la libre circulación de alumnos e investigadores.

9 Un dato destacado allí fue el crecimiento exponencial de los hispanistas en Francia, por ejemplo, nucleados en la *Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur*, fundada hace 50 años y conformada por aproximadamente 1000 socios, con una base de datos de 12 000 entradas, la revista *HispanismeS*, organizadora de múltiples congresos o jornadas de estudios, etc. Botrel anunció también el proyecto de constituir una organización que nucleee las asociaciones de hispanistas europeas (una suerte de CE de hispanistas) como instancia intermedia entre los foros nacionales y la AIH.

OBRAS CITADAS

Asociación Argentina De Hispanistas. Índices de Actas de los Congresos. Disponible en <http://www.aahispanistas.org/>

III Encuentro de Presidentes de Asociaciones Nacionales de Hispanistas. Informe. Disponible en <http://novedades.aahispanistas.org/wpcontent/uploads/2013/10/Participantes-III-Encuentro-AHN-Informe-2013.pdf>

Ayala, F. (2007). *Realidad. Revista de Ideas*. Sevilla: Renacimiento.

Ette, O. (2012). «*Mobile mappings* o literaturas sin residencia fija: Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo», en J. Ortega, editor. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 15–34.

García Montero, L. (2007). «La aventura de pensar el mundo», en F. Ayala. *Realidad. Revista de Ideas*. Prólogo. Sevilla: Renacimiento.

Gallego Cuiñas, A. (Ed.) (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Martín, F. J. (2013). «El lector panhispánico». *Revista de occidente* 391, 135–144 .

Ortega, J. (Ed.) (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla.

_____. (Ed.) (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

EL CRIMEN POCAS VECES PAGA: NARRATIVA DE LA DERROTA EN *EL CIELO LLORA POR MÍ* DE SERGIO RAMÍREZ¹

Diana Moro

Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de La Pampa

RESUMEN

La narrativa policial latinoamericana, escrita desde fines del siglo XX, rara vez es complaciente con el ideal de justicia de la burguesía; cuestiona las voces autorizadas y se distancia de lo legal o legítimo. En *El cielo llora por mí* (2008), de Sergio Ramírez, la violencia y el crimen, tópicos clásicos en cualquiera de las variantes del género, constituyen elementos condensadores de la situación institucional y social posrevolucionaria nicaragüense. La dinámica del narcotráfico enfrentada a una concepción heroica de la justicia, en el marco político de una revolución perdida, permite configurar una pintura de personajes perdedores, en un contexto de derrota.

*No me voy a poner a llorar -dijo Lord Dixon-. El cielo llora por mí.
-Te jodiste, ya dejó de llover -dijo el inspector Morales-.
-No importa -dijo Lord Dixon, y volvió a toser-. Es una figura literaria
(Ramírez, 247).*

La primera cláusula del título de esta ponencia pretende inscribir la novela *El cielo llora por mí* (2008) del nicaragüense Sergio Ramírez, en la tradición del policial latinoamericano de fines del siglo XX, al aludir a uno de los capítulos (el segundo) del libro de Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición*.² En la novela de Ramírez, se perciben con claridad las particularidades que adopta el género en América Latina que, también según esta autora, es iniciado por J. L. Borges, con “Emma Zunz” (o “Emma Zunz”

se lee de ese modo a partir del neopolicial, como señalaba el propio Borges en “Kafka y sus precursores”).³ En términos generales, podría decirse que esta variante del género se constituye en una tradición discursiva –según la definición de Johannes Kabatek– dado que cada vez que se recurre a él evoca una situación de derrota y una postura ética de resistencia;⁴ sus características: la inestabilidad del saber y la relación tensa entre justicia, ética y poder, personajes contruidos, en muchos casos, a la manera de Raymond Chandler, forman una tradición discursiva, en tanto se ha consolidado como una de las manifestaciones literarias más frecuentadas, en contextos de derrota política y, a su vez, expresa el inconformismo, la rebeldía y la resistencia a los poderes hegemónicos. Si bien Ramírez, en *Castigo divino*, había desarrollado algún diálogo con el género policial,⁵ *El cielo llora por mí* despliega su trama en una coyuntura específica: la historia reciente de Nicaragua, el presente de la posrevolución. Al final de la novela, aparecen los lugares y las fechas que remiten al tiempo de la escritura: Managua - Masatepe, abril 2003-junio 2008. Los sucesos novelescos tienen lugar durante la presidencia de Arnoldo Alemán, 1997-2002. Se alude críticamente a ese contexto político, con rasgos humorísticos: “-El presidente está inaugurando una súper gasolinera...” -¿Cuántas gasolineras ha inaugurado ya este año? [...] - No llevo esa cuenta [...]” (Ramírez 2008: 23). La figura presidencial es caricaturizada al describirla a través de una foto, no se lo menciona por su nombre sino por su obesidad: “El retrato del obeso presidente, con la banda azul y blanco terciada al pecho, se hallaba colgado en la pared detrás del escritorio [...] como en todos los despachos de los altos mandos de la Policía” (23).

Precisamente, el ámbito de la institución policial constituye el marco del relato con personajes que fueron guerrilleros y luego pasaron a integrar las fuerzas de seguridad del gobierno revolucionario y continúan en esos puestos, en el contexto de la posrevolución. Por ejemplo, de uno de los personajes, de doña Sofía, el narrador dice: “Desde su ingreso a la policía asumió el puesto de afanadora con disciplina partidaria [...] Allí se había quedado hasta hoy cuando ya no había reuniones del comité de base, ni jornadas de trabajo voluntario” (13). Con tono irónico y distanciado de las formas de gestión política del momento, los personajes evocan el período revolucionario como un tiempo de garantías éticas. Ellos representan, en gran medida, esa garantía y su forma de actuar es un remedo de los tiempos de la lucha contra la dictadura y de la resistencia a “la contra”. El comisionado Selva, el inspector Morales, Lord Dixon, doña Sofía, todos son excombatientes guerrilleros, rectos, honrados; en momentos de máxima tensión y de desaliento, se llaman entre sí con los seudónimos de la época de la lucha clandestina:

Era uno de los raros momentos en que el comisionado Selva recurría a los viejos seudónimos de la guerrilla, como si sus estados de impotencia, cuando la insatisfacción se convertía en pesadumbre, arrastraran desde el fondo del olvido aquel trato clandestino. Entonces los seudónimos reaparecían como muñecos a los que había que dar cuerda para que pudieran andar, desconcertados y torpes, en un paisaje que les era desconocido (Ramírez 2008:191).

El epígrafe de *El cielo llora por mí* es una cita de la novela picaresca española *La vida del Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en la cual el personaje reniega del peso de la honra por las obligaciones que conlleva y corresponde al capítulo II, momento en que el protagonista recuerda cuando asume la vida de pícaro. Esa forma de vida “sin oficio ni beneficio” lo lleva a reflexionar acerca del mandato de su padre. El inicio de esa evocación entre comillas, en el original, es el fragmento elegido por Ramírez.⁶ Los personajes en *El cielo...* llevan adelante andanzas análogas a las del pícaro al acudir a múltiples acciones reñidas con el protocolo o la profesionalidad.

Doña Sofía, personal de limpieza de las oficinas, y la Fanny, amante circunstancial del inspector Morales, colaboran con la investigación policial. Doña Sofía entra a trabajar en un casino para recabar datos para la investigación y enterarse de los planes de la mafia. En conjunto, forman una cofradía de perdedores en el sentido expresado por Amar Sánchez (2006): “El perdedor es una figura atravesada por la historia, es el resultado de una coyuntura trágica y, a la vez, se constituye a sí mismo como tal por su decisión política, es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida” (151). Los años de la insurrección y de la guerra han atravesado a estos personajes quienes han decidido no someterse a la nueva coyuntura de corrupción. Para ello, rompen con las jerarquías y los mandos; no siguen los carriles esperados y así se vinculan con los caracteres de la picaresca. Sus nombres anticipan aspectos de sus personalidades; por ejemplo, Dolores Morales, el inspector cojo que ha perdido una pierna “peleando en el Frente Sur, en 1978” (14), su computadora funciona mal y anda en un Lada viejo y destartado; su fuerza moral es su principal característica, aunque también tiene debilidad por las mujeres; la Fanny es la alegre y doña Sofía, la que sabe, la que puede llevar adelante un razonamiento deductivo, según el modelo de las novelas policíacas que lee a escondidas, camufladas en su libro de oraciones.

Un yate de lujo, abandonado en Lago de Perlas, con rastros de sangre que hacen suponer la existencia de un asesinato, la aparición posterior del cadáver de una mujer joven y ciertas marcas que apuntan a los narco-negocios anclan la novela en el género. El propio Ramírez, en una entrevista, señala que la trama de la novela está construida a partir de un hecho que leyó en los diarios: un avión de la empresa La Costeña, que había sido contratado por

una supuesta organización ambientalista, fue secuestrado en pleno vuelo, llevado hasta Ometepe y más tarde, hallado en un hangar en Colombia, donde le estaban cambiando las señas. El piloto apareció muerto el 31 de julio de 1995, en jurisdicción de Zipaquirá, al norte de la capital del país y, de acuerdo con las conclusiones de la policía, quien había subido en Nicaragua era un jefe del Cártel de Cali.⁷ En relación con este suceso, el periódico *El tiempo* de Colombia en su versión digital publicaba una nota con fecha 12 de agosto de 1995, en la que se informaba:

Las autoridades nicaragüenses capturaron el domingo pasado, cuando trataba de huir de Managua, al ex teniente coronel Jorge Guerrero Gómez, ex funcionario del desaparecido ministerio del Interior sandinista y ex jefe de seguridad personal del ex presidente Daniel Ortega.

Ese dato permite conjeturar que el ex-sandinista ha inspirado el personaje que funciona como un verdadero antagonista en *El cielo llora por mí*. Su seudónimo de los tiempos de la insurrección es “Caupolicán”, en clara alusión al guerrero araucano y al poema de Rubén Darío. Este personaje expresa la oposición entre las dos posibilidades éticas de la posrevolución: pertenecer al bando de los perdedores o ubicarse en el cómodo lugar del dinero fácil.

Esta cofradía de perdedores logra, con métodos aprendidos en la guerrilla, desbaratar una banda de narcotraficantes, pero el problema reside en la institucionalización, en “las órdenes de arriba” porque “los peces gordos” son deportados por “simples causas migratorias” y entregados a la DEA. En el país quedan los vernáculos, como Caupolicán, quedan en el país sin ninguna acusación. Entonces, el inspector Morales le tiende una trampa para hacerlo quedar como ladrón frente a los narcos. Así se pone en tela de juicio el vínculo entre legalidad y justicia respecto de la resolución institucional. Morales hace justicia con su propia mano al entregar al traidor a la mafia. De ese modo, la conexión entre relato y ley se quiebra y, en consecuencia, se rompe una de las claves del género clásico en cualquiera de sus vertientes “de enigma” o “negra”: restablecer el equilibrio del *statu quo* porque en las sociedades de hoy no hay equilibrio posible, precisamente, en eso consiste la derrota y también, la resistencia.

Una (cuasi) escena de lectura

Una vez más Ramírez en su narrativa dialoga con la tradición literaria canónica y deja traslucir sus vínculos intelectuales. En *El cielo llora por mí* hay varias alusiones literarias: el fragmento tomado de la novela de Mateo Alemán en el epígrafe, las referencias a “Caupolicán” de Rubén Darío y a, *Rayuela* de Julio Cortázar, el nombre “Artemio” que ineludiblemente remite

a la novela de Carlos Fuentes y *El cantor de tangos* (2004) de Tomás Eloy Martínez en una escena (elidida) de lectura.

La alusión al poema de Darío y a la novela de Fuentes expone el contrapunto entre la permanencia o la caducidad de los ideales revolucionarios. De manera cruzada, el nombre heroico corresponde al ex-sandinista corrupto y Artemio, el nombre que representa la corrupción y la traición en la literatura latinoamericana, es atribuido al personaje cuyos principios éticos son firmes e inquebrantables. Ese esquema cruzado alegoriza una concepción no dogmática que habla de una realidad muy compleja.

–Cada vez que hablaban por teléfono usted empezaba saludándolo con aquella poesía que le escribió Rubén Darío al cacique Caupolicán – Dijo doña Sofía–: “Salvaje y aguerrido, cuya fornida maza /blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón...”.

–En este país todo el mundo se saluda en verso –dijo el inspector Morales– ¿Cuál es la novedad?

–La novedad es que él subió como cohete a las alturas y usted se quedó en tierra, compañero Artemio –dijo doña Sofía–, no es de balde que la pólvora lleva azufre [...] (Ramírez 2008: 55).

La cita enuncia dos aspectos funcionales de la alusión a Darío: la contradicción y la definición cultural de Nicaragua tantas veces expresada y que Ramírez vuelve a repetir: “Nicaragua tierra de poetas”; “la revolución se hizo no solo con las armas, sino también con la poesía”.

Las alusiones a *Rayuela* y a *El cantor de tangos*, según esta lectura, remiten al modo de elaboración literaria. La mención de la novela de Cortázar es solo eso, una mención en la voz de un personaje lateral en la trama: – “No me gustan las novelas tipo *Rayuela*, a ver cuándo me la cuentan en orden– dijo el inspector Palacios” (240). La linealidad del relato que pretende Palacios no se corresponde con la realidad social, ni con los sucesos policiales y, en cierto sentido, es un gesto hacia el lector que es quien arma, en su representación textual, la linealidad cronológica y causal de los sucesos y se convierte en el lector semiólogo típico del género policial.

En cambio, la novela de Tomás Eloy Martínez le da título al segundo capítulo y forma parte de una escena de lectura elidida. Entre las pertenencias de la mujer asesinada, encontradas en el yate abandonado, había una novela: *El cantor de tangos*. La (cuasi) escena de lectura es la siguiente:

–¿Sheila lee novelas? – preguntó el inspector Morales.

–Las que yo le presto– respondió Cristina. [...]

–¿Le había prestado algún libro a ella últimamente? – preguntó el inspector Morales.

–*El cantor de tangos*, una novela que yo acababa de comprar –respondió

Cristina-. Me dijo que necesitaba algo para leer en el viaje (Ramírez 2008: 112-113).

Más allá de los indicios que componen la historia del crimen y las acciones que narran la historia de la investigación, rasgo típico del género, cabe la pregunta acerca de por qué Ramírez elige precisamente esa novela. Sin dudas, por un lado, constituye un homenaje a su amigo Tomás Eloy Martínez, aunque por otro, puede conjeturarse que ese texto al igual que la mención a *Rayuela* insinúa una pista metaficcional, es decir, ofrece un indicio acerca del modo de elaboración narrativa. Por un lado, hacia el final de la novela, el inspector de homicidios larga la frase: “No me gustan las novelas tipo *Rayuela*, a ver cuándo me la cuentan en orden [...]” (Ramírez 2008: 240), es decir, no está diciendo una novedad, es una reafirmación de lo que el lector ya sabe: no será como *Rayuela*, pero tampoco admite una lectura lineal, ordenada causal y cronológicamente. Por otro lado, el capítulo 2 se titula con el enunciado del título de la novela de Martínez. El hecho de que aparezca al inicio y a modo de título permite pensar en una función más estructural. La vinculación entre ambas novelas reside en el esquema conversacional.

La novela de Tomás Eloy Martínez se organiza en torno de la búsqueda de un cantor por Buenos Aires. Quien busca es la voz narradora y se trata de un joven estadounidense que mira la ciudad con ojos extrañados pero no ingenuos, por lo tanto podría tratarse de un *alter ego* del autor. La historia de Julio Martel, seudónimo del cantor (que, a su vez, recuerda, el seudónimo del autor de *La bolsa*, Julián Martel), se despliega en el marco de las conversaciones, a modo de entrevistas, que el visitante (Bruno Cadogan: “si lo decís al vesre es cagando”) establece con algunos personajes que lo trataban: Mario Virgili, dueño de la librería / *café-concert* “El rufián melancólico”, Alcira, la mujer que vivía con el cantor y quien lo cuidó hasta el final. Las largas conversaciones entre esos personajes permiten una mirada al Buenos Aires profundo y un contacto con historias de derrota: esos rincones de la ciudad donde este ignorado cantor decide entonar uno de sus tangos constituyen escenarios de desaparecidos, de caídos en acciones de resistencia, de víctimas de la represión. Ese Buenos Aires oculto se muestra a través del diálogo.

La clave elaborativa que Ramírez despliega en *El cielo...* es el diálogo, no ya a modo de entrevista periodística, sino según el modo cotidiano de la conversación, mucho más vivaz y con frases ingeniosas en las que el diálogo trasunta la lengua.

Este rasgo distancia la novela de Ramírez de las formas más habituales de construcción de la narrativa del género policial. Mientras que esa narrativa, tanto en su variante de enigma o en el llamado policial negro, el razonamiento es individual (en la narrativa de Conan Doyle un clásico de la variante de enigma, por ejemplo, Sherlock Holmes desarrolla el pensamiento

y la retórica deductivos y se lo comunica a Watson que es el escriba, y en la variante negra una de las características principales de los detectives es la soledad y el aislamiento), en la novela de Ramírez, los personajes realizan una elucubración colectiva. Se reúnen, conversan, ponen en relación los indicios de una manera horizontal. Tanto en los interrogatorios de Morales con los testigos como en el diálogo entre este grupo inusitado de investigadores, la conversación constituye la clave elaborativa:

–Pero los dólares de la valija venían de un banco de Panamá, según los cintillos –dijo doña Sofía.

–El Pierce Banck– dijo el inspector Morales.

–Ya va doña Sofía con sus famosas hipótesis– dijo la Fanny.

–Entonces no le mintió a la mamá, fue a Panamá a sacar esa plata– dijo doña Sofía–. También compró en Panamá la valija y el vestido de novia para la hermana, y después siguió para Colombia.

–Eso es, sacó los dólares de una cuenta de los narcos en la que ella tenía la firma, o conocía la clave– dijo el inspector Morales.

–¿Le robó a los narcos y por eso la mataron? – dijo la Fanny.

–¡Exactamente, compañera! –dijo doña Sofía, y el uso imprevisto de aquel término, tan sagrado en el viejo ritual revolucionario, sorprendió agradablemente a la Fanny (Ramírez 2008:144).

Si bien no sería adecuada una comparación entre ambas novelas, es posible postular que el relato enmarcado en una conversación, esquema constructivo en *El cantor de tangos*, ofrece una pista en cuanto a que no es como *Rayuela*, pero en la que sí es preciso poner atención a los diálogos para construir la representación de los episodios que develarán la historia del crimen. Por otro lado, y no es un aspecto menor, la novela de Martínez también puede leerse como una narrativa de la derrota (aspecto que no he de desarrollar aquí).

Respecto de la importancia de la conversación, en la narrativa de Ramírez, dice Julio Ortega: “Nicaragua en estos libros es un país nacido de la conversación” y sobre esta novela en particular, señala: “Una y otra vez, cada implicado en el crimen es interrogado por Morales para que la intriga se vaya desentrañando, episódicamente, y para que la lectura sea la lógica civil del mundo”. Esta apreciación de Ortega constituye un punto de partida interpretativo porque no solo la trama novelesca se desenvuelve en clave de diálogo, sino que logra configurar una pintura cultural a través de la lengua cotidiana nicaragüense convertida en lengua literaria. En *El cantor de tangos*, el personaje extranjero puede escuchar la lengua, las diversas disonancias del español porteño: “el idioma que hablaba no era el que yo conocía [...] nada tenía en común con las cadencias italianas de los argentinos. Aspiraba las eses. La erre de *forro*, en vez de reverberar en el paladar, fluía a través

de los dientes apretados” (Martínez 2004: 27). El narrador protagonista se refiere a un tucumano con quien tiene una relación. En *El cielo...* la variante dialectal empleada es la lengua cotidiana, con sus modismos, el voseo, un léxico particular: “–Vieras qué fina, doña Sofía, amor –dijo la Fanny, mientras el inspector Morales traspasaba la puerta–, fue donde una doctora a conseguirme este jabón que cura lo que vos querrás” (137).

Así, *El cielo llora por mí* entra en la larga lista de novelas pertenecientes a la categoría “narrativa de la derrota” y se articula sobre dos ejes: el primero, la lectura como lógica civil del mundo, es decir, leyendo literatura se actúa en el mundo y es posible su comprensión; el segundo, la lengua construida literariamente deja traslucir una postal política y cultural de la ciudad de Managua, en el contexto de la posrevolución. A su vez, Ramírez cada vez que elabora su narrativa en un contexto histórico referido a Nicaragua, ejerce la política.

Como dice uno de los personajes, *El cielo llora por mí* es una figura literaria y como tal requiere de una lectura no controlada, múltiple y abierta.

NOTAS

- 1 Este trabajo fue leído en el simposio homenaje a Susana Zanetti, en el marco del IX Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*, del 3 al 5 de junio de 2015, La Plata, Argentina. Se encuentra publicado en Actas: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a077.pdf>
- 2 El policial latinoamericano de fin de siglo es caracterizado por Ana María Amar Sánchez a través de un corpus que incluye las novelas de Juan Sasturain *Manual de perdedores 1 y 2*, Agosto de Rubén Fonseca, *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II, entre otras.
- 3 En un artículo de 1997, “Borges precursor: el policial de fin de siglo” Ana María Amar Sánchez caracteriza el género: “[...] la relación entre crimen, verdad y justicia se volvió conflictiva y desde los asesinatos privados característicos del relato de enigma se ha pasado a crímenes cada vez más politizados cuya solución se vuelve problemática. [...] y sitúan la acción en coyunturas particulares precisas. [...] Una respuesta a los problemas de traducción del código importado: en América Latina la versión del género se vuelve política [...] destruye uno de los sustentos del policial, la conexión entre relato y ley” (16).
- 4 Johannes Kabatek (2005) postula que la actividad de hablar atravesaría dos filtros concomitantes: uno corresponde a la lengua y otro a las tradiciones discursivas. “El rasgo que las define es la relación de un texto en un momento determinado de la historia con otro texto anterior: una relación temporal a través de la *repetición* de algo [...] repetición total del texto entero, [...] apenas la repetición parcial o incluso la ausencia total concreta y únicamente la repetición de una forma textual” (157). Para que la repetición de un elemento lingüístico sea considerada una tradición discursiva deberá estar ligada a lo que llama *evocación* (158): una

situación pragmática en la cual esa repetición sea significativa, es decir, “establezca un lazo entre tradición y actualización” (159).

5 *Castigo divino* (1988) de Ramírez también dialoga con el género, pero de otra manera. Sobre los vínculos de esta novela con el policial, he publicado un artículo en Salto, Graciela. *Memorias del silencio* (2010). También el tema ha sido explorado por Gisela Kosak Rovero (2001).

6 El texto del epígrafe es el siguiente: ¡Oh —decía—, lo que carga el peso de la honra y cómo no hay metal que se le iguale! ¡A cuánto está obligado el desventurado que della hubiere de usar! ¡Qué mirado y medido ha de andar! ¡Qué cuidadoso y sobresaltado! ¡Por cuán altas y delgadas maromas ha de correr! ¡Por cuántos peligros ha de navegar! ¡En qué trabajo se quiere meter y en qué espinosas zarzas enfrascarse! (Ramírez 2008: 8).

7 El semanario *Siete días de Nicaragua* publicó una entrevista a Sergio Ramírez con motivo de la publicación de *El cielo llora por mí*, en su edición 551, correspondiente a la semana que va desde el 15 al 28 de febrero de 2009.

OBRAS CITADAS

Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Amar Sánchez, Ana María (1997). “Borges precursor: el policial de fin de siglo”. VV. AA. *Borges*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 9-17.

Amar Sánchez, Ana María (2006). “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”, *Iberoamericana*. VI, 21, 151-164.

“Investigan oscuro caso de avioneta nicaragüense”. *El tiempo*, Colombia, 12 de agosto de 1995. Red (consulta 25-05-2015).

Kabatek, Johannes (2005). “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico”, *Lexis* XXIX.2, 151-177.

Martínez, Tomás Eloy (2004). *El cantor de tangos*, Buenos Aires, Planeta.

Ortega, Julio. “El cielo llora por ti”. *El país*, 4 de abril de 2009. Red (consulta 25-05-2015).

Ramírez, Sergio (2008). *El cielo llora por mí*, México, Alfaguara.

Ramos, Helena. “Nueva novela de Sergio Ramírez inaugura la policíaca”. *Revista 7 días de Nicaragua*. Edición 551, del 15 al 28 de febrero de 2009. Red (consulta 25-05-2015).

WILLIAM H. PRESCOTT AND INCA GARCILASO DE LA VEGA:
RESHAPING THE COLONIAL ARCHIVE IN THE
NINETEENTH-CENTURY

Enrique E. Cortez
Portland State University

The significance of Inca Garcilaso de la Vega's works is one of the most disputed chapters of the intellectual history of the historiography of the New World. Beginning with the publication of his first book in 1590, *Traduzion del Indio de los tres Diálogos de amor de Leon Hebreo*, a version which was prohibited in the 1612 *Índex* and expurgated for the 1620 version of the *Índex*, Garcilaso's work is established early on to be symptomatically polemic. This polemic nature is even more evident when we consider the reception of his later works, the *Florida del Inca* (1605), the *Primera parte de los Comentarios Reales* (1609) and the second part of this same work, posthumously published under the title *Historia general del Perú* (1617). Valuable investigations have been published on the subject, and it is possible to have a more or less clear idea of the reception of Garcilaso during the XVII and XVIII centuries. The general tendency in these investigations is to posit a chronology which situates the works of the mestizo chronicler as fundamental documents of Incan history during the XVIII century, in particular due to the French Enlightenment's reading of *Comentarios reales*, and to the significance the book took on towards the end of that same century among Incan nationalist intellectuals.¹ However, this authority was lost in the second half of the XIX century, when manuscripts from the XVI century with greater historical authority, according to new epistemological demands, were discovered and published. In this context, in light of the new historiographical paradigm, Inca Garcilaso's work passed from the field of history to the field of literature. Marcelino Menéndez Pelayo, in the introduction to the second volume of his 1894 *Antología de la poesía hispano-americana*, unequivocally states as much:

“Los *Comentarios reales* no son texto histórico; son una novela utópica . . .” (CLXIII). From this declaration (one not without its own polemic) onward, the name of the mestizo writer has held a special place in the variety of literary genealogies which have emerged from the Spanish-speaking world.²

How do we explain this abrupt shift from history to literature of an author such as Inca Garcilaso, fundamental to the configuration of Incan history during the XVII and XVIII centuries? What did this process entail and how has it enabled us to speak of a canon of colonial literature, in which Garcilaso’s work is a key element? The present text offers a hypothesis for such questions, thanks to the analysis of the works and figure of Garcilaso in the historiography project of William H. Prescott.

The *History of the Conquest of Peru* and the Colonial Archive

The way in which Prescott analyzes the works of Garcilaso, specifically in his *History of the Conquest of Peru* (1847), serves as an introduction to a more complex issue: the organization of his archive, fundamental to an understanding of the formation of the text corpus that Colonial Studies has been studying since the late XIX century. In this group of texts from the colonial period, both published and in manuscript form, which Prescott stored in his Boston home, lies the prestige and authority of his historical writings on Mexico and Peru. By examining the place held by Garcilaso’s works in Prescott’s writings, it is possible to understand the direction that the North American historian imposes on this colonial archive, proving that no archive is independent of its archivist’s intervention and his criteria of appraisal and selection.

At the time that Prescott decided to undertake the writing of his *History of the Conquest of Peru*, the historian had already honed his abilities as a researcher, both in the handling of printed and manuscript documentation and in the control of the subject matter and personalities (Lohmann Villena 47). The mastery shown by Prescott in his methodology, much more evident when contrasted with the anti-epic narration of Francisco Pizarro’s adventure in Peru, was quickly appreciated by South American researchers. Among them, Andrés Bello published a commentary on the book in the *Revista de Santiago* and translated the prologue; similarly, Diego Barros Arana, at the time a young historian, wrote a letter of admiration to Prescott, emphasizing above all the care taken with his sources (Jaksic 384-85).

In Prescott’s work there is a dialogical coexistence of two fairly exclusive tendencies in historical writing. One narrative, which explores tropes, rhetoric and a romantic philosophy towards history (Levin 74-8); the other a methodological practice of documentary rigor that, although it followed the example of Edward Gibbon and William Robertson (Jaksic 322), also has

points of contact with other discourses of the period, such as those originating in the teachings of Leopold Von Ranke, who sought to give scientific merit to the practice of history. This duality in the writings of Prescott locates his work in a period of transition between different concepts of the writing of history. However, this duality should not be interpreted as the end of one era and the future of another; these concepts of the historical coexist inclusively in Prescott's work. His approach to a corpus that had not been jointly studied, and with it, the inauguration of a research field, is fundamental. As Guillermo Lohmann Villena states, Prescott's work is a clear beginning: "It is no exaggeration to assert that with the *History of the Conquest of Peru* by this Boston historian a new concept of the conquest phase of Peruvian history came into being. The conquest became a theme integrated to a larger environment and examined in accordance with modern standards" (46). This inaugural aspect of Prescott's work refers to the systematization, before him only just emergent, of the study of a period such as the conquest. The way in which Prescott undertakes his study of the documentation of the colonial period, as an analysis of the point of view expressed in them, whether through an indictment of biographical elements or by comparison with other texts, is a practice that is still relevant in studies of the period. In this sense, Richard Kagan is correct in affirming that Prescott is a paradigmatic writer. Kagan refers to the way in which Prescott had successfully circulated ideas, some of them very old (such as those related to the Black Legend) among researchers of the Spanish and American worlds (253-54). Most noteworthy, however, for our purposes, is the fact that Prescott also became a paradigmatic author for Andean colonial studies, in methodological terms, due to the way in which he defined, precisely through his heuristic digressions, an idea of the colonial archive as the theoretical basis for his books about the conquests of Peru and Mexico.

In the bibliographic essays that appear at the end of each chapter of his *History of the Conquest of Peru*, Prescott wages a battle for textual authority among his sources. From his desk in Boston, hindered by partial blindness that would worsen as the years went on, and which limited his archival research and his visits to the countries he studied, Prescott appears as the great hero of desk research, existentially obliged to develop his analytic abilities in his exegesis of the texts. Thanks to his situation of economic privilege, Prescott successfully established an international network of bibliographic agents, who would send documentation to his Boston retreat. John Eipper has characterized this endeavor as a process parallel to the territorial expansion of the United States, establishing political and military continuities with the North American war enterprise which took more than half of Mexico's territory in the decade of 1840. According to Eipper, in his "worldwide bibliographical project", Prescott directs his international network of "research

'ambassadors' with the urgency of a general commanding troops in the field" (422). Regarding his communications with Pascual de Gayangos, one of his principal bibliographic agents in Spain and London, Eipper concludes that "[b]y characterizing Hispanic texts as the birthright of those who could best exploit their potential, the historian replicates the discourse of Manifest Destiny in its overt political forms" (422). Paradoxically, Prescott's labors appear to be marked by the very United States political expansion to which he was opposed.³ With respect to this, Eipper affirms: "if Polk's war incorporated California, New Mexico, and adjacent territories into the United States, an outcome of Prescott's war, quite literally, was the codification of the Latin American Colonial literary canon" (422).

From Prescott's treatment of Inca Garcilaso's work it is also possible to understand some of the directions taken in his organization of the colonial archive. On this point, Eipper has made several contributions, by pointing out the historian's romantic approach to his sources (423). This romanticism is translated into a set of criteria regarding style, considerations on mimesis and the literary; the latter understood "as biologically reflective of race" (Eipper 423).⁴ From these considerations we take away an idea of North American superiority against Spain and its colonies, which both Jaksic (336-37) and Stephanie Merrim (87-88) have understood in terms of the opposition of civilization versus barbarism, so productive to date for interpreting society and politics in Latin America.⁵ In methodological terms, this romanticism translates into the privileging of alphabetic writing over other registers; and in the realm of the written word, into an appreciation of style and literary devices. As we will see in the following pages, the shift of Inca Garcilaso from historical to literary author illustrates, in practice, the mechanisms behind this appreciation for style and alphabetic writing, a criteria that is still present in conservative positions in the study of the colonial period when we speak of the literary characteristics of the principal texts of the Latin American colonial canon.

Reading Inca Garcilaso from Boston

As opposed to Robertson and Cornelius de Pauw in the second half of the XVIII century, who directly questioned Inca Garcilaso, denying him historical authority on many points (Cañizarez-Esguerra 30-32), Prescott's criticism is more polite, and in a certain sense, more constructive, when we consider the literary affiliation that he proposes for the Inca. However, by changing the historiographical paradigm which he uses to evaluate Inca Garcilaso's contribution to the historiography of the New World, Prescott's work establishes a before and after. The interpretation in question appears at the end of the second book of his *History of the Conquest of Peru* in the form

of an essay on the life and works of the mestizo from Cuzco, a biographical analysis which begins by recognizing the central role the Inca plays among Incan historical sources, despite the criticism he had been subject to. Prescott states: “[o]f all the writers on ancient Peruvian history, no one has acquired so wide celebrity, or been so largely referred to by later compilers, as the Inca Garcilaso de la Vega” (293). It is important to keep in mind this beginning as Prescott’s point of departure, because by the end of his essay the Inca will no longer occupy this position. Following this recognition of the place of the work of Garcilaso in the existing corpus is a brief biographical narration explaining his mestizo condition (the son of a Spanish conquistador and an Incan princess). However, the biography is not merely a rhetorical component; in Prescott’s case, the biography plays an additional role, since it is his primary tool of analysis to establish the point of view of the text analyzed. This abstraction of point of view will allow Prescott to organize his documentary archive, establishing hierarchies among his materials and enabling this identification of point of view to serve as an index of the historical veracity of the information presented. The type of analysis presented by Prescott shows us his preoccupation with establishing a balance between a documentary nature, which would give it “historical objectivity”, and an effort to include literary elements in the historical narration, so important in the romantic period. An additional element evidenced in Prescott’s practice, in his eagerness to achieve objectivity in his sources, is an anachronistic reading. In passing judgment on the work of the Inca, he fails to consider that Garcilaso wrote history under the renaissance paradigm, in which the truth of history depended on its rhetorical disposition as dictated by a transcendental, providential belief, as studied by Pierre Duviols, and was not factual. History, in the Renaissance, was part of rhetoric, not a scientific genre. Prescott’s attribution of literary merit to the Inca would imply an emphasis on the formal aspect and its narrative pleasure, central to the renaissance paradigm for the writing of history, but denying, at the same time, that he may be writing history according to more positivist criteria. The general critical reading of Inca Garcilaso carried out in the XIX century neglected to situate him in his intellectual context, which was pre-enlightenment, that is, grounded in religious and transcendental fundamentals rather than scientific ones.⁶

The brief biography developed by Prescott for the Inca emphasizes the noble status of his parents, to later include his education in Cuzco, his journey to Spain, his participation as a soldier under the command of don John of Austria, and ultimately, Garcilaso’s retirement in old age (in Cordoba, according to Prescott), which are the years in which he wrote his work. In this biographic narrative, Cordoba appears as a *locus amoenus*, ideal for intellectual activity and writing. It is there where Prescott positions the

Inca, a philosopher, and practitioner of literature who thematically addresses historical questions: "Here our philosopher occupied himself with literary labors, the more sweet and soothing to his wounded spirit, that they tended to illustrate the faded glories of his native land, and exhibit them in their primitive splendor to the eyes of his adopted countrymen" (294). Of course, it is not difficult to detect a certain identification with Prescott's own vocation as a writer in this portrait of the Inca, for whom Boston would serve as the equivalent of the Inca's *locus amoenus* in Cordoba. It is important to note, however, the plurality of discursive lines that permeate the work of Inca Garcilaso according to Prescott—philosophy, literature and history—which allowed him to consider a new reclassification and disciplinary affiliation for Garcilaso. It is obvious that the interpretation proposed by Prescott weakened what, up until that point, had been the most important characteristic of Inca Garcilaso: his authority as a historian. But at the same time, it generated another classification, expressed in his treatment as a literary author.

The opening up of the disciplinary classification of the Inca is carried out by Prescott using an investigation of a biographical nature. After emphasizing the exceptional conditions of the Inca's biography, such as his serving as a witness to various indigenous ceremonies that were still being practiced when Garcilaso was an adolescent, his understanding of quipus, his competency in the Incan language "to an extent that no person could have possessed [...] speaking the same language, and with the same Indian blood flowing in his veins" (295), Prescott concludes with a note that reaffirms the position of historical authority occupied for so many years by the writings of the Inca: "the difference between reading his *Commentaries* and the accounts of European writers is the difference that exists between reading a work in the original and in a bald translation. Garcilasso's writings are an emanation from the Indian mind" (296). But the same biographical impulse which locates the Inca's authority in his social condition is later used to question him. If the *Comentarios reales* were the product of an Indian mentality, it would allow the Boston historian to establish his first objection to this authority by situating the point of view of Garcilaso's discourse: "Yet his *Commentaries* are open to a grave objection—and one naturally suggested by his position" (296). Even so, Prescott recognizes that in considering his discursive position, we must not lose sight of the fact that "Garcilasso wrote late in life, after the story had been often told by castilian writers" (295). Because of this, for Prescott, what Garcilaso does, in addition to questioning the direction of a historiographic tendency regarding the Incas, has a practical element: "[a] dressing himself to the cultivated European, he was most desirous to display the ancient glories of his people, and still more of the Inca race, in their most imposing form" (296). The Inca wrote with a precise objective: "He stood forth as a counsel for his unfortunate countrymen, pleading the cause of

that degraded race before the tribunal of posterity" (296). Thanks to his biographical analysis of point of view, Prescott can now explain the politics of the Inca's text, indicating a "tone of panegyric" in its pages, which leads him to conclude that the Inca writes like a utopian philosopher: "He pictures forth a state of society, such as an Utopian philosopher would hardly venture to depict" (296). This utopian reading of the Inca is far from coincidental in the case of Prescott, who through this classification shows himself to be informed as to the reception that Garcilaso's work had received among the utopian philosophers of the XVII century, such as *La città del Sole* (1623) by Tommaso de Campanella or the *The New Atlantis* (1627) by Francis Bacon, in addition to Enlightenment thinkers such as Voltaire.⁷ Most important, however, is that Prescott emphasizes this classification in order to refer to the imagination of the Inca, an imagination understood as having political interests and defined by its fictional nature: "Even the material splendors of the monarchy, sufficiently great in this land of gold, become heightened, under the glowing imagination of the Inca chronicler, into the gorgeous illusions of fairy tale" (296).

This imagination that pushes the Inca's work towards the terrain of fiction is not a deliberate exercise, according to Prescott. For the North American historian, the mestizo from Cuzco did not intend to lie to us in his works, even if at times it ventures into fiction; the Inca does not lie, Prescott states, because he himself believes what he tells us: "it would be unfair to the Indian historian to suppose that he did not himself believe most of the magic marvels which he describes" (296). Such credulity, for Prescott, in addition to being the sign of an inferior state of civilization of the indigenous mind, also requires a historic explanation, which makes Garcilaso's situation doubly serious. The Inca, Prescott reminds us, although he was not a new convert because he had been born in a Catholic home, was, nevertheless, surrounded by a family of converts and neophytes "who, after practicing all their lives the rites of paganism, were now first admitted into the Christian fold" (296). In addition to this indigenous influence, defined as irrational, Catholicism itself was another problem, since it had taught the Inca to give credit to the marvelous Catholic legends of the saints and their equally "marvellous accounts of his own victories in his spiritual warfare for the propagation of faith" (296). In this way, thanks to the biographical explanation of the childhood social environment of the Inca, Prescott is able to formulate a second objection to the historical authority of the Inca, his irrationality: "Thus early accustomed to such large drafts on his credulity, his reason lost its heavenly power to distinguishing truth from error, and he became so familiar with the miraculous, that the miraculous was no longer a miracle" (296). Despite his previous questioning, Prescott goes on to affirm that in the Inca's works "there is always a germ of truth which is not difficult to detect

[...] and after every allowance for the exaggerations of national vanity, we shall find an abundance of genuine information" (297). Once the validity of the indigenous narrative has been questioned for its incapacity to distinguish fact from fiction, it would seem that for Prescott the abundance of "true" information in the Inca's works is limited to its linguistic data and to any other information that Prescott could corroborate by comparison with other chroniclers of the period. But such corroboration with other historians is an equally arduous task for the Bostonian historian, and this is why Prescott achieves this sensation of triumph over his documentary materials, because these other chroniclers shared the same credulous mentality and commitment to fiction that is criticized in Garcilaso. In general, the European world of Garcilaso was, for Prescott, one "addressed to the imagination, more than sober reason" (297).

It is not without irony that we must note that, on this point in Prescott's essay addressing the presence of imagination in historic writing, both the works of the Inca and his own are operating at not just a thematic level but one of the poetics of writing. Consequently, Prescott's essay undergoes a change in tone and those same elements that had previously threatened the historical authority of the Inca on a thematic level, become, on the poetic level, an advantage that makes the mestizo's narrative "an agreeable relief to the reader" (297). These elements, which appear as digressions from the main narration of the *Comentarios reales* in the form of "variety of amusing details", "animated gossip" and "discussion on topics illustrating its progress" in the First part; or "garrulous reminiscences, personal anecdotes, incidental adventures, and a host of trivial details" in the Second, make the Inca's work a space that, according to Prescott, "make up so much life, and not less of character" (297). It is in this meeting of things large and small, which is part of the charm of the romantic chronicle of the Middle Ages and still persists in the *romance* of Prescott's age, that the historian finds "the form and pressure of the time" (297) to be best exemplified. In Prescott's historical studies, limited to the confines of his office and the exploration of the old relics and exotic elements of his archive, the "worn-eaten state-papers, official correspondence, public records", all of them indispensable to history, are represented as the skeleton of a book, the necessary frame, that only a picturesque, detail-oriented narrative could complete: "They are the framework on which it is to repose; the skeleton of facts which gives it its strength and proportions. But they are worthless as the dry bones of the skeleton, unless clothed with the beautiful form and garb of humanity, and instinct with the spirit of the age" (297). On this point, the new classification of Inca Garcilaso is almost complete. While his work, after an arduous job of dissection, to continue with Prescott's anatomic tropology, may produce a few tiny bones for forensic reconstruction (that is, the writing of history),

the importance of Garcilaso's work lies elsewhere: in its capacity to be a mirror of its times, a mirror that shows us the interior, private life of a period.

In this way, the work of the Inca, historically problematic because of the data it contains, is reclaimed within a broad notion of novelized fiction that dates back to the Middle Ages, and is converted into a central element for the historic writings of Prescott, who paid equal attention to the data and to the spirit of the period that such data attempted to reconstruct. In this sense, it is possible to suggest an identification of labors between Prescott and Inca Garcilaso, to the extent that the object of both their works was to humanize the data of both the Incan past and the period of the Conquest. However, while Garcilaso, according to Prescott, is inclined towards novelized fiction due to his biographical condition, evident in his Indian mentality and his propaganda-like intentions to defend Incan civilization; Prescott, thanks to his formal skeleton of arid documentary materials, maintains his feet firmly on the ground in his supposedly scientific historicity without forfeiting artistic composition. The result is doubly satisfactory for Prescott: on one hand, he has successfully displaced Inca Garcilaso's historical authority with his own work; on the other, he has suggested that other authors of the Incan and colonial past are only useful to provide the skeleton for the forensic reconstruction of history. From his archives in Boston, Prescott seems to be arguing that his is the only writing that has managed to forge an organic version of the Peruvian past.

NOTES

1 On the reception of Garcilaso in the Peruvian Viceroyalty, see Pedro Guibovich's "Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII)" and José Antonio Mazzotti's "Garcilaso y los orígenes del garcilasismo". On the European reception in the XVIII century, see Macchi's *Incas Ilustrados*. Rowe's "El movimiento nacional inca del siglo XVIII" is a classic text for understanding Garcilaso's influence on the Tupac Amaru II revolution, as are Flores Galindo's later developments in *Buscando un Inca*. On his reception by the independentist criollos, see Jesús Díaz Caballero's "Nación y Patria: las lecturas de los *Comentarios reales*".

2 To better understand the continuity between Menéndez Pelayo's opinion on Garcilaso the literary author and his early formulation in the work of William H. Prescott, see my article, "Canon, hispanismo y literatura colonial".

3 This opposition, documented in his correspondence, not only with North Americans but also with Spaniards and Mexicans, has been explained by Jaksic in relation to his Whig party convictions (376-77 and 381). On his political affiliation, see also Kagan (252). However, as Eric Wertheimer points out, it is also possible to infer that theoretically, Prescott ultimately approved the United States expansionist

war, understood as an enlightened expansion of progress (327).

4 On this point, Wertheimer specifies: “the interpretive technique has been established that will shape the reading of the ‘racial character’ as comprising both individual and nation. Prescott works hard to disinherit the individual Indian from the semi-civilization he can legitimately lay historical claim to by consigning him to racial categories connected to the ability to express one’s self rationally” (311).

5 In an important analysis of the *History of the Conquest of Peru*, Rolena Adorno has noted that this North American superiority takes the form of a moral discussion on issues like individual freedom and social mobility. In her reading, narrating the history of Peru is for Prescott a way to distinguish North American values (112).

6 For an broader understanding of history in the Renaissance, Nancy Struever’s *The Language of History in the Renaissance* continues to be a fundamental source. On the providentialist meaning of Garcilaso’s work, see Duviols’s “Providencialismo histórico en los *Comentarios Reales de los Incas*”.

7 On Inca Garcilaso in the European utopian discourse, an excellent source is Iris Zavala’s early article, “El Inca Garcilaso en las utopías revolucionarias”. On Prescott’s reading of Montesquieu and Voltaire, see Jaksić 343-45.

WORKS CITED

Adorno, Rolena. “La historia de los incas narrada desde el norte: relejendo a Prescott”. *El hombre y los andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.* Tomo I. Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai, Eds. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Print.

Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001. Print.

Cortez, Enrique E. “Canon, hispanismo y literatura colonial: El Inca Garcilaso en el proyecto de historia literaria de Marcelino Menéndez Pelayo”. *Modern Language Notes (Hispanic Issue)* 128.2 (2012): 277-99. Print.

Díaz-Caballero, Jesús. “Nación y patria: las lecturas de los *Comentarios reales* y el patriotismo criollo emancipador”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59 (2004): 81-108. Print.

Duviols, Pierre. “Providencialismo histórico en los *Comentarios Reales de los Incas* y la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega. Constatación e inventario”. *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease*. Javier Flores Espinoza, Ed. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2002. 397-408. Print.

Eipper, John E. “The Canonizer De-Canonized: The Case of William H. Prescott”. *Hispania* 83.3 (2000): 416-27. Print.

Flores Galindo. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los andes. Obras completas III*. Lima: Sur, 2005. Print.

Guibovich Pérez, Pedro. "Lectura y difusión de la obra del Inca Garcilaso en el virreinato peruano (siglos XVII-XVIII). El caso de los Comentarios reales". *Revista Histórica XXXVII* (1990-1992): 103-120. Print.

Jaksić, Iván. *Ven conmigo a la España lejana: Los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispano, 1820-1880*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print.

Kagan, Richard. "Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain". *Spain in America: The origins of Hispanism in the United States*. Ed. Richard L. Kagan. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2002. 247-76. Print.

Levin, David. *History as Romantic Art. Bancroft, Prescott, Motley, and Parkman*. California: Stanford University Press, 1959. Print.

Lohmann Villena, Guillermo. "Notes on Prescott's Interpretation of the Conquest of Peru". *The Hispanic American Historical Review* 39.1 (1959): 46-80. Print.

Macchi, Fernanda. *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, 2009. Print.

Mazzotti, José Antonio. "Garcilaso y los orígenes del garcilasismo: el papel de los *Comentarios reales* en el desarrollo del imaginario nacional peruano". *Fronteras* 3.3 (1998): 13-35. Print.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos*. Tomo III. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894. Print.

Merrim, Stephanie. "Civilización y Barbarie: Prescott como lector de Cortés". *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Raquel Chang-Rodríguez y Gabriela de Beer, Eds. Hanover: CUNY y Ediciones del Norte, 1989. Print.

Prescott, William H. *History of the Conquest of Peru*. Vol. I. New York: Harper and Brothers, 1848 [1847]. Print.

Rowe, John Howland. "El movimiento nacional inca del siglo XVIII". *Túpac Amaru II-1780*. Ed. Alberto Flores Galindo. Lima: Retablo de Papel, 1976. 11-66. Print.

Struever, Nancy. *The Language of History in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1970. Print.

Wertheimer, Eric. "Noctography: Representing Race in William Prescott's *History of the Conquest of Mexico*". *American Literature* 67.2 (1995): 303-27. Print.

Zavala, Iris. "El Inca Garcilaso en las utopías revolucionarias". *Crítica y descolonización: El sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Ed. Beatriz González Stephen y Lúcia Helena Costigan. Caracas: Equinoccio Ediciones U Simón Bolívar, 1992. 219-28. Print.

ESTUDIOS

DIÁLOGOS CON LA CIENCIA Y VIAJE AL ORIGEN EN *BIG BANG*, DE SEVERO SARDUY

Reynaldo Lastre
University of Connecticut, Storrs

“El delirio de retorno al vientre materno”
Nicanor Parra

La poesía de Sarduy enfatiza dos importantes perspectivas en su escritura. Por una parte, el viaje al origen, que, regulado mediante el uso de la explosión inicial, el *big bang*, produce el desvelamiento de ese núcleo irradiador de sentido llamado Barroco. Por la otra, el distanciamiento de ese origen, elaborado a partir de la rotación de un grupo de ejes: el discurso científico, Oriente, el posestructuralismo, entre otros, que vuelven difusa su ubicación en el campo literario cubano y latinoamericano. Me centraré en desentrañar esa dialéctica entre distancia y cercanía del origen en la poesía de Sarduy, que involucra tanto al discurso científico de la segunda mitad de los sesenta como la obra de José Lezama Lima. Me serviré para ello de la lectura que realiza Roberto González Echevarría de la ficción sarduyana como recuperación, “viaje al útero materno”, un viaje que el investigador cifra en tres niveles: 1) a la lengua materna, 2) a Cuba, ese cuerpo social e histórico, y 3) al cuerpo literario, encarnado en la figura de Lezama Lima (vi). Con este propósito, me detendré en el poemario *Big Bang*¹, que al experimentar una estructura doble, me proporciona de forma explícita las dialécticas antes enunciadas.

- CIENCIA Y RELIGIÓN. Primer viaje

Mi acercamiento a *Big Bang* parte de su relación con el discurso científico. Esta alianza tiene una raíz doble. De un lado, Sarduy se suma a la crítica de la objetividad² de la ciencia (especialmente a la forma tradicional de leer la física como una ciencia positiva), y del otro, aprovecha los debates que retomaron los seguidores de Gastón Bachelard³ en cuanto a imaginación y creación, que fundían campos en apariencia lejanos, como los de la ciencia y la poesía. Sin embargo, estos puntos de vista, que no están siquiera aceptados tácitamente fuera de la comunidad científica e intelectual, son parte de la crisis humanística que afectó a la ciencia del siglo XX. Con la aparición de nuevos razonamientos en el campo de la física en relación a lo infinitamente pequeño (el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg) y lo infinitamente grande (las teorías del *big bang* y *steady state*), la ciencia se abre a un nuevo paradigma, donde la exactitud deja de ser una zona de confort⁴. Ambas teorías cosmológicas le van a servir a Sarduy para meditar sobre el Barroco, aunque finalmente se centra en el *big bang* para la escritura del poemario homónimo⁵.

En la Cuba que conoció Sarduy, las tensiones entre ciencia y religión minaron un grupo de debates en el campo de la literatura. Sarduy es visto como un ateo en el marco del grupo, del cual se manifestó heredero. Sin embargo, esta predilección por la ciencia esconde una paradoja, pues si bien lo científico ha sido visto en las antípodas de la religión, la pregunta por Dios no ha estado ausente de sus debates (Hawking 8). Preguntas sobre las elecciones de Dios a la hora de crear el universo, los orígenes de la creación, la indisoluble relación de tiempo y espacio, entre otras, pueden apreciarse en la poética sarduyana, especialmente en *Big Bang*. El libro reúne diecisiete poemas que se leen como una reescritura de los primeros dos capítulos del *Génesis*. En él se describen objetos, hechos, y una leve transición que propicia el advenimiento de la humanidad un poco antes del descanso del Creador: “El tiempo ha terminado/ vuelve a dormirte” (Sarduy OC-I 174).

- VANGUARDISMOS: La Habana y París

Se reconoce en Sarduy un tipo singular de neovanguardismo, producto de la “tradición de rupturas” que vivió el campo literario cubano de la primera mitad del siglo XX. Si la generación del Grupo Minorista⁶, una de las primeras corrientes vanguardistas de la isla, tuvo como uno de sus componentes centrales al afrocubanismo, en oposición al oficialismo y el tradicionalismo republicanos (Díaz 69), el grupo Orígenes, que nucleó a los poetas de la generación siguiente, lo repudió. Mientras el afrocubanismo

(y en especial Nicolás Guillén), introdujo el *son* en la poesía cubana, los origenistas se centraron en la “búsqueda de sustancia”, al decir de Jorge Mañach (Díaz 80). El líder de esta generación, José Lezama Lima, es pionero de la tendencia poética en Latinoamérica que, según Octavio Paz, estaba marcada por la atracción hacia un territorio “que no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo exterior y lo interior: la zona del lenguaje” (*Los hijos del limo* 192). La disolución del poeta en el lenguaje es continuada, en Cuba, por los poetas de la revista *Ciclón*, “rama disidente de *Orígenes*” (G. Guerrero OC-I 7), que no comulgaron con el catolicismo del grupo liderado por Lezama. Sarduy, aunque se siente identificado con los presupuestos estéticos de los jóvenes de *Ciclón*, guarda cierta compatibilidad con la “sustancia” origenista, pero también con el *son* guilleniano. Todas estas capas dotan al poeta de un sentido de vanguardismo muy particular. Sin embargo, ese sentido da otra vuelta de tuerca cuando Sarduy se enfrenta a la experiencia del exilio.

Sarduy transitó de la Revolución Cubana a la efervescencia de esa Francia de los sesenta a la que emigró. Allí convivían, con la mayor naturalidad, el existencialismo tardío de Sartre, las emergencias políticas de *Mayo del 68*, la *nouveau roman* y el posestructuralismo del grupo *Tel Quel*. En este contexto, orbitando entre la lengua española y la francesa, comienza su crisis de identidad. La angustia en el exilio (la lengua extranjera, las tensiones políticas, el abandono de la comunidad de origen, el menoscabo a la pertenencia de una tradición) “fue su estrategia para el retorno, y, sin duda alguna, el vehículo de su mejor ofrenda: volver a la raíz del español como quien regresa a la tierra, como quien trae a casa un idioma más rico que el que un día se llevó consigo” (G. Guerrero OC-I xx).

- Noción de gasto y capital: BARROCO

Los poemas-Galaxias que integran *Big Bang*, como los denominó Raydel Araoz (73) aludiendo quizás a la interrelación de la obra de Sarduy con la del brasileño Haroldo de Campos, están atravesados por todos estos conflictos estéticos, filosóficos y políticos. La aparición del poemario, en 1974, debe leerse en conexión con *Barroco*, otro de los textos esenciales del autor, publicado el mismo año. En la entrevista realizada por Jean-Michel Fossey, Sarduy resumió lo que entendía, en aquel entonces, por la práctica barroca:

contrariamente al lugar común que presenta al barroco como un simple deseo de evasión, de obscuridad o de exquisitez, creo que el exceso barroco tiene hoy una función más precisa y radical: ser barroco, hoy, creo, significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña –o, como se dice, “racional” – de los bienes, en el centro y fundamento mismo

de esa administración y de todo su soporte: el lenguaje, el espacio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –noción capital del barroco– (16).

A nivel macro, todo el libro es recorrido por esa función amenazadora, atacando uno de los pilares de la racionalidad burguesa (el discurso científico), y sometándolo a un espejeo constante con la subjetividad, el azar y el erotismo. Para lograrlo, Sarduy crea una estructura doble: por una parte, los textos de carácter científico (extraídos de la literatura de divulgación y citados al final, en una interesante operación de simulacro), por la otra, los textos de carácter poético, que dan testimonio de la errancia del sujeto lírico en territorio marroquí. Allí se pueden hallar aventuras sexuales, inclemencias del tiempo (el sol, la arena), exotismo cultural (turbantes que se deshacen al viento, la chilaba, *Khol* en los ojos). De un lado, el lenguaje general de la ciencia, del otro, el particular del sexo. En esa fusión que experimentan las dos estructuras, sitúa Sarduy su artificio barroco. Su cometido es explicar que el discurso científico padece los mismos conflictos que el discurso poético. Esa errancia del sujeto lírico en los poemas se corresponde con la de los cuerpos celestes. El derroche que padece la escritura de los poemas es metáfora del derroche sexual del hombre, que excede la función reproductiva a que lo delimita la sociedad burguesa, y es metáfora también de la armonía caprichosa del cosmos: la extinción de soles en brasas frías, los huecos en el espacio-tiempo que surgen de los derrumbes gravitacionales, las gigantes rojas y las vagabundas azules. (OC-I 163-175).

- OBJETIVIDAD VISUAL Y ESCRITURA OBJETIVA: crisis del humanismo

Dos elementos más del libro me permiten regresar a la utilidad del Barroco y su gesto paródico ante la economía burguesa, como describe Sarduy en el fragmento de entrevista citada más arriba. El primero de ellos es la apropiación de gráficas científicas, en franca alusión a la poesía visual. El segundo tiene que ver con el estilo enumerativo, descriptivo, de gestos, objetos, espacios, tiempos, que me transporta irremediabilmente a la *nouveau roman*. Ambos remiten a debates sobre el humanismo burgués que, en sintonía con la crisis de la ciencia y la filosofía, recorría el campo letrado occidental de esos años. Aunque ya Sarduy había tomado parte de la lectura del nuevo humanismo de los estudios posestructuralistas: muerte del hombre, muerte del autor (Foucault, Barthes, entre otros), es posible palpar en su obra esa otra vertiente (la crítica del humanismo burgués), que emana de una importante región del canon francés: Mallarmé y Robbe-

Grillet. Rachel Price nota en su análisis sobre el poema “Espiral negra” que la doble influencia del grupo *Tel Quel* y la *nouveau roman* no solo le infundió a su obra ese aliento de crítica al humanismo burgués, sino que además lo sitúa en una perspectiva post-subjetiva.

An interest in the larger systems into which subjects are inserted likewise informs Sarduy’s notion of concretude as “post-subjective”: as “a production of meaning before, or outside of, the subject” (Price 45).

Aunque la autora se refiere a otro tipo de sistemas que empezaron a impactar en la literatura de los años 50, como es el caso concreto de la cibernética, es posible establecer una analogía con el poder de atracción que la propia ciencia produjo en Sarduy. La alusión a Mallarmé, notable en el poema “Espiral negra”, ya aparece en Sarduy desde los experimentos de su libro *Flamenco* (OC-I 129-148). Pero en *Big Bang* se puede establecer el puente gracias a la aparición, en dos momentos, de estos gráficos científicos. En la sección X (171) aparece el primero de ellos, en representación de unas vagabundas azules, alejadas de la secuencia principal formada por gigantes rojas y enanas blancas⁷. El otro gráfico está en la sección XI (172), donde se ilustra la distancia entre Andrómeda y el sol. Esta área se presenta como la más experimental del libro, y una de sus posibles lecturas puede ser el puente que tiende con esa zona de la literatura francesa, representada por los caligramas de Apollinaire, pero principalmente por Mallarmé, donde triunfo y ruptura con la escritura burguesa, escribió Barthes, alcanzaron su cenit (*El grado cero* 16). La aniquilación del lenguaje, obsesión de Mallarmé (Barthes *El Placer del texto y lección inaugural* 77), es el gesto que repite Sarduy en estas secciones. Para mantenerse fiel a espíritu del Barroco, produce su gesto en forma de burla. Por una parte, es una burla a la poesía visual, por el otro, a la escritura tradicional (burguesa) que padeció límites demasiado convencionales, ajenos a la libertad del gesto mallarmeano, “la nulidad del arte de escribir”, escribió Paz en *Los signos en rotación* (43).

La relación de Sarduy con la *nouveau roman* se puede detectar desde su novela *Gestos* (1963), en la cual vierte el método de la descripción objetiva sobre la Revolución Cubana. Sin embargo, cuando ese ejercicio aparece, casi diez años después y en el marco de un poemario, el sentido tiende a cambiar. No solo en el interior de las relaciones (bastante tensas), entre Robbe-Grillet, principal representante de la *nouveau roman*, y el grupo *Tel Quel*, tan cercano de Sarduy, sino por las repercusiones específicas hacia la crítica del humanismo burgués y su diálogo con la crisis del discurso científico, ambos temas ya esbozados en este trabajo. La remisión a objetos, formas y espacios, desprovistos de presencia humana (o bajo su aparición tímida), está presente en *Big Bang*. El poema que acompaña al texto científico sobre

el “Hueco negro”, en la sección IV, es un buen ejemplo:

Arena aspirada en las aristas: los objetos van perdiendo sus bordes, redondeando sus ángulos, piedras gastadas.

El polvo que los vacía traza las diagonales del cubo, desaparece en el centro hueco.

De las paredes se desprende la cal roja; del suelo, fibras de madera; el tapiz se desteje.

Colores roídos.

Poros.

Superficies que el iris devora.

Planos cerrándose.

Vertientes blanqueadas.

El rumor de la erosión me duerme. (167)

Se trata de una crónica sobre el fluir del tiempo. Un tiempo que lo consume todo, pero con la salvedad de que en tal consumación no interviene la mano del hombre. La presencia humana, primero espectadora, “Superficies que el iris devora”, aparece como una víctima más de la corrosión que el tiempo, a través del polvo y la arena, produce sobre lo que toca. En estos poemas no puede creerse, como observó el propio Robbe-Grillet de la escritura burguesa domesticada, que “el mundo es el hombre” (83). El mundo en el poema es exterior al hombre, como el cosmos, y solo podemos someterlo mediante el dominio del propio lenguaje. Ese iris que devora con “una minuciosidad topográfica, purifica a los objetos de posibles significaciones y de todo patetismo” (García Murillo 543). Pero, para que el lenguaje se vuelva lo suficientemente sólido, el libro debe recorrer un largo camino. Ese trecho es análogo a las tres esferas que describe Martin Buber en su conocido libro *Yo y Tú* (1923). Si en la primera esfera reina la naturaleza (el tiempo, a través de la arena y el polvo), ya en la segunda, la vida emerge con los hombres, por lo cual es posible dar y aceptar el Tú. La tercera esfera remite al Tú eterno, el que se eterniza en el lenguaje (3-4). Es, otra vez, esa búsqueda de un nuevo humanismo, como postularon los teóricos de la *nouveau roman*. A lo largo del libro se experimenta una transición, desde el mundo como repositorio de objetos y gestos que remiten a lo humano (ausente), hasta la aparición plena, en el poema “Cuerpo divino”, de ese Yo y Tú al que se refiere Buber.

- VACUIDADES: Imagen plástica como espejo de la ciencia

Otros aspectos presentes en este libro son la relación con la imagen plástica y el orientalismo. El primero se extiende más allá del poemario que estoy analizando, pues, como ya ha explicado Andrés Sánchez Robayna:

El diálogo interartístico está en pleno centro de la poética sarduyana como uno de los generadores mismos de la escritura, como uno de sus principios o impulsos básicos, y desde la descripción “secreta” o simulada de determinados cuadros hasta la absorción icónica o signográfica de la pintura por parte de la escritura... (OC-II 1555).

Ese énfasis en la mirada, que analicé antes en correspondencia con el estilo de Robbe-Grillet, indica que la relación del autor con la escritura se desplaza de la contemplación a la exuberancia. Exuberancia del paisaje, ese árido paisaje marroquí, y exuberancia de los cuerpos, el sexo, el semen. Pero aún va más lejos, pues en su afán de producir correspondencias biunívocas entre el mundo cosmológico y el mundo humano, establece una analogía entre los espacios de creación en el cosmos, específicamente las enanas blancas, esas “estrellas que han alcanzado el final de su evolución” (“Enana blanca” 169), es decir, su consagración, y la consagración del arte pictórico de la humanidad, que resume precisamente en el poema que acompaña al texto científico “Enana blanca”, en la sección VII,

*Donde dice “el compañero de Sirius”, el doble miniaturizado de Cobra,
donde dice “Pub”, poner la menina Maribárbula, o a la María Sarmiento, o
la propia infanta doña Margarita girando helicoidal ante el espejo, y luego su
metáfora, la máquina prognática de Alejandro,
o la raquítica albina, con un pato amarrado a la cintura, que atraviesa la Ronda
de la Noche,
o la Monstrua Vestida de Carreño, con su “pendant”, la Desnuda –atributos
de sileno o de fauno,
o la Enana Musical, vestida de lamé y con un contrabajo a cuestras, que Arturo
Carrera señala en la calle Corrientes,
o el gato Pub, a su manera enana blanca, que resultó tan ingrato,
o hasta la propia Shirley Temple (169).*

No es difícil identificar esas enanas blancas en el poema en paridad a la secuencia pictórica: *Las Meninas* de Velázquez, *La Ronda de la noche* de Rembrandt, las dos enanas de Carreño (*La Monstrua Vestida* y *La Monstrua desnuda*), después la secuencia literaria, con Arturo Carrera y su Enana musical y el propio Sarduy, aludiendo a su novela *Cobra* (1972), hasta un sugestivo punto final con Shirley Temple, en franca alusión al cine y la cultura de masas. Esta estrategia produce su efecto en el terreno de la vacuidad. La sola mención de una cadena de referencias induce a su descripción secreta. Javier Guerrero explica estas marchas y retornos a la superficie de la siguiente forma:

Si la vacuidad, entonces, resulta germinadora y su simulación constituye la imagen, entonces su desciframiento (comprensión, vivencia), es una vez más un nuevo desplazamiento, aunque no retorno, a la vacuidad (J. Guerrero 133).

Desde el interior del discurso científico, emerge a la superficie una imagen (pictórica, literaria, cinematográfica), que parece su opuesto, pero que termina siendo su doble. En esta estrategia se construye en su poesía esa vacuidad (a modo de espejeo) a la que alude Guerrero.

Pero los juegos de espejos de Sarduy no terminan aquí. En su ensayo “A la sombra de Arecibo (Mito y novela: hoy)” (OC-II 1424-7), se interroga sobre el lenguaje de la cosmología, sus discursos y sus estrategias. La respuesta, dice Sarduy, es que el lenguaje científico, para suministrar estas explicaciones, no usa un lenguaje literal, seco, sino figurativo, es decir, un lenguaje de metáforas.

Así, para describirnos una estrella derrumbada sobre sí misma bajo el exceso de su gravitación, una estrella contraída y densa, compacta, a tal punto que una simple caja de fósforos pesaría, en su superficie, una tonelada, los astrónomos nos hablan de una *enana blanca*; la misma estrella, en una fase anterior a la explosión, de máxima incandescencia, pudo ser una *gigante roja*; la Astronomía nos hablará también de *viajeras azules*, de *marcadores rojos* (*red shift*), de la fatiga de la azul, de *huecos negros*.

El mito pues, está allí donde menos se presentía, en el rigor del discurso científico, en las frecuentes y contradictorias versiones del universo (1425).

Los ecos de esas “contradictorias versiones del universo” son, para Sarduy, estas apariciones misteriosas en el arte y la literatura. Así, “la absorción icónica o signográfica de la pintura” que ejecuta el poeta en su escritura no es un simple motivo, ni solamente es generador de esta, sino un trazo más del enigma compartido entre la ciencia y la poesía.

- **ORIENTALISMO:** segundo viaje

El orientalismo en la obra de Sarduy se expande hacia diferentes sitios: el norte de África, Irán, India, Turquía, China y Japón, en búsqueda incesante de “una enigmática figuración de la otredad” (G. Guerrero, “El Oriente de Severo Sarduy” digital). En *Big Bang* podemos encontrar esa figuración, pero centrada en territorio marroquí. El texto puede contener un encapsulado de las distintas idas y venidas del poeta a ese país, un periplo que comenzó en 1968 con un viaje junto con François Wahl y Roland Barthes. Además del polvo, la arena y el resplandor naranja, elementos que remiten al clima, se siente esa presencia a lo lejos, humana y material: el marroquí que porta sus sandalias arrastradas por el suelo, el parpadeo de neón, la

sombra del dátil, el pelo quemado, la muralla. Allí se extasía en el sexo de contrabando, sexo pagado con el “martilleo de las monedas...” (168), “en la frente monedas ensartadas” (173). Pero más allá de clima árido y erecciones compradas, Marruecos significa el hallazgo de las raíces árabes de la cultura hispanoamericana.

Esas relaciones con el Oriente, y en especial con la India según recuerda Gustavo Guerrero, fueron indagadas antes por Octavio Paz en libros como *Ladera Este* (1969) y *El mono gramático* (1970), que bien podrían prefigurar el viaje de Sarduy a las raíces.⁸ Pero es Juan Goytisolo, en sus novelas *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975), el que va a marcar el verdadero punto de inflexión al hablar de un estado inicial de lo español en la escritura arábiga, estrategia que le sirve a Sarduy para la *recuperación*, ese “viaje al útero materno”. Esa recuperación, que en sus novelas está desplazada a la India, sitio al que González Echevarría denomina el error “original” de Colón (6), es ahora Marruecos. Este territorio, comentó Umberto Eco en fecha próxima a la publicación del libro de Sarduy, es visto por los ojos de Occidente como exótico y mágico a la vez (217-21). El encanto que le regala un Marruecos transformado en metáfora del origen (la lengua, pero también Cuba), es solo posible gracias a la alta cualificación del lenguaje barroco, ese mar de posibilidades que Sarduy expande tanto al lenguaje de la ciencia como a la producción artística. La búsqueda de ese camino perdido, o regreso a un origen que es entelequia, se realiza con el mismo ímpetu con que se podría efectuar un regreso a un pasado en el cual Cristóbal Colón hubiese llegado realmente a la verdadera India en su viaje trasatlántico.

Consciente del error que nos atraviesa y en el que estamos fundados, consciente de que nuestra historia es una invención (*Historia de la invención de las Indias*, se llamó el libro de Hernán Pérez de Oliva) y de que alrededor del origen se cierra un círculo vicioso de espejismos y sustituciones [...] Severo Sarduy va a favorecer la perspectiva falsa, el disfraz, la fruslería, la simulación o las supersticiones; el *kitsch*, el *pop*, el budismo o el barroco... esos momentos donde lo real se vio impugnado y parodiado por las potencias devoradoras del arte y el espíritu (Gotera 179).

- JOSÉ LEZAMA LIMA: último viaje y conclusiones

En el poemario *Big Bang*, se consuma la gran aspiración que la crítica adjudica a la narrativa del autor: la recuperación, el viaje de regreso a sus obsesiones. En este ensayo he analizado un grupo de estrategias que Sarduy despliega para transitar ese viaje, prestando especial atención a la apropiación del saber científico y la escritura barroca. El punto culminante del trayecto no es un cuerpo en reposo, sino una explosión. Pero ese estallido, que es

orgasmo, semen, parto, guerra, es también el primer indicio que remite al origen. El reflejo entre cosmos y poesía que produce el libro deja entrever un sustituto de la lengua materna y de la isla de Cuba en ese Marruecos al que se refieren indistintamente Goytisolo y Eco. Y ese otro choque, esa otra explosión que se produce entre la lengua materna y Cuba, es José Lezama Lima⁹, a quien Sarduy declara en entrevista con Rodríguez Monegal como el único barroco cubano (OC-II 1808). No en vano, en “El heredero” (OC-II 1405-13), sitúa en el umbral del ensayo el fragmento de *Para qué poetas* (1946) de Martin Heidegger, donde se erige a Hölderlin como un antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Pero la condición que le atribuye Heidegger al poeta alemán no es de antecesor que va, sino que vuelve desde el porvenir. El valor de este exergo es transferirle a Lezama un poder simbólico que englobó tanto a Cuba como a la lengua española. La incorporación barroca a la poesía de Lezama fue vista, antes que nadie, por Cintio Vitier¹⁰ en la decimotercera lección de *Lo cubano en la poesía* (1957). Allí, Vitier se adentra en la poética del autor de *Paradiso* (1966) para detectar no tanto un método, sino un sistema (466). Años después, Sarduy diría que ese sistema lezamiano es signo eficaz y oro a un mismo tiempo (OC-II 1405). Si en *Big Bang* la lengua está cifrada en la poesía, y Marruecos viene a ser ese eco de Cuba al que me he referido, la unión de la poesía y Cuba se sintetizan en la obra de Lezama. Ese Lezama, inferido en el exergo antes citado de Heidegger, es el antepasado que viene del porvenir. Su magnetismo cifra todo el poemario de Sarduy. En el umbral de su ensayo *Barroco*, que a su vez es espejo del poemario *Big Bang*, el autor sitúa la definición de *retombée*, y lo hace, curiosamente, en forma de poema

retombée: causalidad acrónica,
isomorfia no contigua,
o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe. (1196)

Si el *big bang* es una de esas *retombée* que describe luego Sarduy en su ensayo, la obra de Lezama es la gran *retombée* que recorre su escritura. Lezama es el verdadero origen que se intenta recuperar en el poemario.

NOTAS

1 Aunque el poemario cuenta con varias versiones, seguiremos aquí la que el autor preparó en 1974, en forma de libro, junto a dos textos anteriores: *Flamenco* (1970) y *Mood Indigo* (1970). Este tríptico, que cobra, en su unión, otras dimensiones, es la que aparece en la edición de la obra completa, preparada por Gustavo Guerrero y François Wahl para la colección Archivos, Unesco, 1999. En nuestro

trabajo solo me referiré a los poemas que integran la sección *Big Bang*. Además, a lo largo de este ensayo quiero distinguir con mayúsculas para referirme al poemario y minúsculas cuando menciono a la teoría científica.

2 “La objetividad es un producto social del campo que depende de los presupuestos aceptados en ese campo, especialmente, en lo que se refiere a la manera legítima de regular los conflictos (por ejemplo, la coherencia entre los hechos y la teoría o la replicabilidad)” Bourdieu 127.

3 En ese sentido, es posible seguir el influjo de Bachelard en teóricos o pensadores tan disímiles como Roland Barthes, Gilbert Durand, J.J. Wunenburger y Juan-Eduardo Cirlot, conocido por su *Diccionario de símbolos*, entre otros muchos. Para profundizar en la relación de Gastón Bachelard con la filosofía francesa, su impronta y su legado, ver en Wunenburger, J. J. coord. *Bachelard y la epistemología francesa*.

4 Ver Giribet. “Sobre el principio de incertidumbre de Heisenberg entre tiempo y energía: una nota didáctica”; Birch. *Una revisión de las teorías sobre El origen y evolución del Universo. Física, metafísica, ciencia ficción y (a)teología en la cosmología antigua y moderna*.

5 En su conocida entrevista con Jean-Michel Fossey, recogida luego en la antología de textos editada por Jorge Aguilar para la editorial Fundamentos, Sarduy aclara su interés por las dos grandes teorías que, en ese momento, explicaron el origen del universo. Una de ellas, la del *Big bang*, le va a servir de trasfondo para su texto poético, mientras la otra, el *Steady state*, explica “no la tengo en cuenta para este libro, será objeto de otro trabajo” (21), aunque sabemos que nunca se llevó a cabo.

6 Un meticuloso estudio sobre el *Grupo Minorista* puede hallarse en Ballester. *El Grupo Minorista y su tiempo*.

7 Las vagabundas azules son todavía un misterio en la teoría cosmológica, y esta incertidumbre nace desde su condición marginal en el cosmos (Sarduy OC-I 170).

8 Al conocimiento de la obra de Paz por Sarduy se une, además, una relación de profunda amistad. Un repaso minucioso de esta relación puede encontrarse en el texto “Octavio Paz y Severo Sarduy”, del historiador y ensayista Christopher Domínguez Michael, publicado en *Letras Libres*.

9 Álvarez Álvarez y González Mafud han comentado al respecto: “Este camino personal [el de Severo Sarduy en el neobarroco] tuvo su arranque en una conciencia muy definida de sus vínculos con los aportes fundadores de Lezama” (239).

10 “... el verso más sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema, el inicio lejanísimo y sin embargo familiar de su primer cuaderno, *Muerte de Narciso* (1937): ‘Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo’. Nos sorprendía, era ya una familiaridad ganada sin esfuerzo por él y para todos, con el tiempo original de la fábula y, a través del cuerpo del poema, con la incorporación barroca del poema, la incorporación barroca del tiempo. Un tiempo original, es decir, un verdadero principio” (Vitier 446).

OBRAS CITADAS

Álvarez Álvarez, Luis y Ana María González Mafud. *De José Lezama Lima a Severo Sarduy. Lenguaje y neobarroco en Cuba*. Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

Araoz, Raydel. *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas*. Letras Cubanas, 2015.

Araujo, Nara y Teresa Delgado, eds. *Textos de teorías y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Anthropos Editorial, 2010.

Arenas, Reinaldo. *El color del verano*. Ediciones Universal, 1991.

Auping Birch, John. *Una revisión de las teorías sobre El origen y evolución del Universo. Física, metafísica, ciencia ficción y (a)teología en la cosmología antigua y moderna*. Universidad Iberoamericana, 2009.

Ballester, Ana Cairo. *El Grupo Minorista y su tiempo*. Editorial Ciencias Sociales, 1979.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, 2003.

_____. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 2005.

_____. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.

Bonola, Roberto. *Geometrías no euclidianas*, Espasa Calpe, 1945.

Bourdieu, Pierre. *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama, 2003.

Buber, Martin. *Yo y Tú*. Ediciones Nueva Visión (versión digital) visitado el 24 de nov. de 2017, <https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2014/10/libroartesescenicas.pdf>

de Jesús, Pedro. *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*. Letras Cubanas, 2014.

Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*, Colibrí, 2005.

_____. "Arenas y Sarduy, facetas de la página en blanco", *Malos tiempos para la lírica. Ensayos de literatura cubana*, Casa vacía (2018) 110-22.

Domínguez Michael, Christopher. "Octavio Paz y Severo Sarduy", *Letras Libres*, 8 mayo (2008): digital, visitado el 24 de nov. de 2017, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/octavio-paz-y-severo-sarduy>

Eco, Umberto. "Casablanca o el renacimiento de los dioses", *La estrategia de una ilusión*. Lumen (1999) 217-21.

Einstein, Albert. *Mis creencias*. Leviatán, 1984.

Frege, Gottlob. *Conceptografía/ Fundamentos de la aritmética*. UNAM, 1972.

Freud, Sigmund. "Una dificultad del psicoanálisis". En *Obras Completas 17*. Amorrortu Editores (1992): 127-36.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo xxi, 1968.

García Murillo, Ricardo. "Sujeto y realidad *objetual*: Alain Robbe-Grillet", *Debate sobre las antropologías. Thémata*, 35 (2005): 541-48.

Giribet, G. E. "Sobre el principio de incertidumbre de Heisenberg entre tiempo y energía: una nota didáctica." *Revista Mexicana de Física* 51. En 1 (2005): 23-30.

Gödel, Kurt. *Obras completas*. Alianza Editorial, 2006.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte, 1987.

_____. "Severo Sarduy (1937-1993)". *Revista Iberoamericana* 59.164 (1993): 755-60.

Gotera, Johan. *Deslindes del barroco. Erosión y archivo en Octavio Armand y Severo Sarduy*. Almenara, 2016.

Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la narrativa de Severo Sarduy*. Ediciones del Mall, 1987.

_____. "El Oriente de Severo Sarduy 1937-1993" *Letras Libres*, mayo (2008): digital, visitado el 24 de nov. de 2017, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-oriente-severo-sarduy-1937-1993>

Guerrero, Javier. "La piel en espera: el porvenir del cuerpo de Severo Sarduy". *Alea: Estudios Neolatinos* 19. 1 (2017).

Hawking, Stephen. *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Espasa, 2010.

Mudvovcic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del Arte*, Revista de Occidente, 1925.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 1974.

_____. *Los signos en rotación*. Fórcola Ediciones, 2011.

Price, Rachel. *The Object of the Atlantic. Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Northwestern University Press, 2014.

Robbe-Grillet, Alain. "Naturaleza, humanismo, tragedia", *Por una nueva novela*. Cactus, 2010.

Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Santucci, Silvana F. "Modos de la imagen en Big Bang de Severo Sarduy." *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.1 (2013): 201-218.

Sarduy, Severo. *Obra completa*, I y II t. FCE/ ALLCA XX/ Unesco, 1999.

Sarduy, Severo, Jean-Michel Fossey, y Jorge Aguilar. "Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria." *Entr. Jean-Michel Fossey. En Jorge Aguilar et al. Severo Sarduy. Fundamentos* (1976): 15-24.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, 1991.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Instituto Cubano del Libro, 1970.

Wunenburger, J. J. (coord.). *Bachelard y la epistemología francesa*. Ediciones Nueva Visión, 2006.

SAER/CICATRICES: HACERSE ESCRITOR

Alberto Julián Pérez
Texas Tech University

En 1968 el joven escritor santafesino Juan José Saer (Serodino 1937-París 2005), autor ya de tres libros de cuentos, *En la zona*, 1960; *Palo y hueso*, 1965 y *Unidad de lugar*, 1967, y dos novelas, *Responso*, 1964 y *La vuelta completa*, 1966, y profesor de Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, se va becado a Francia por seis meses. Una vez allá, logra prolongar su estadía y, a partir de entonces, Francia se transformará en su lugar de residencia permanente.

Poco después encuentra trabajo como profesor de lengua y literatura en la Universidad de Rennes. En Francia continuará con ahínco su labor literaria. Los libros que escribirá mantendrán viva la memoria de su patria. En su obra la ciudad de Santa Fe será su espacio literario predilecto.

Antes de partir de su país, en 1968, había terminado la novela *Cicatrices*. Aparecerá publicada en Argentina recién al año siguiente, cuando ya residía en París (Premat 501). Es su última obra escrita en suelo americano. En ella Saer reflexionó sobre el proceso de formación del escritor. Al leerla comprendemos que el Saer que parte a Francia es ya un escritor maduro, que concibe un proyecto literario propio.

Varios de los personajes de *Cicatrices*: Ángel, Tomatis, Barco, Rosemberg, aparecen en otras novelas de Saer y son parte de su universo narrativo. Ángel, un joven con vocación literaria, es la figura central. La acción ocurre en la ciudad de Santa Fe y sus alrededores. Sus actores registran la vida urbana con morosidad y deleite (Gramuglio 330).

Saer ve a sus personajes desde una perspectiva existencial. Son seres que

dudan, se angustian, se desesperan. El existencialismo, que había empezado a difundirse en Argentina a partir de la década del cuarenta, era aún una corriente filosófica vigente en esos momentos. Muchos artistas e intelectuales respetaban sus ideas. Camus y Sartre estaban entre los autores predilectos (Savignano 34-60).¹

El cine influyó en la práctica literaria de Saer. La década del sesenta fue una época excepcional para el cine experimental europeo, admirado y estudiado en Argentina. Los directores de Francia, Italia, Inglaterra, Alemania presentaron en sus películas propuestas innovadoras revolucionarias (Sala 1-14).²

Saer busca dar a las imágenes de sus descripciones la plasticidad propia de la imagen cinematográfica. Sus cambios de punto de vista y el enfoque en determinados objetivos nos recuerdan la agilidad de la cámara.

En *Cicatrices* la narración se centra en cuatro historias. La inicial, la historia de Ángel Leto, contada en primera persona, desde una perspectiva temporal abarca a todas. Ángel es un joven periodista de diecisiete años que trabaja en el periódico santafecino *La región*. Los sucesos que cuenta ocurren durante un lapso de cinco meses del año 1964. Ángel, que tiene diecisiete años en un comienzo, cumple poco después dieciocho. La novela de aprendizaje de Thomas Mann, *Tonio Kroeger*, que lee, le sirve de marco a su propia narración. El personaje nos cuenta cuáles son los escritores norteamericanos y europeos contemporáneos que prefiere. Cita a Chandler, Faulkner, Thomas Mann, Nabokov. Son los autores que Saer consideraba indispensables para la formación de un escritor en esos momentos.³

Ángel observa y describe a los personajes con los que se encuentra. Son seres que se aproximan a él, coinciden parcialmente con sus intereses y luego se separan. Parecen círculos que se tocan y por momentos se superponen.⁴

La vida de cada personaje es una especie de apuesta. La frase final de Luis Fiore, antes de suicidarse, "Los pedazos no pueden juntarse", resume el drama de la novela: los seres humanos no logran integrarse, ni entenderse, ni acercarse honestamente unos a otros. No encuentran la unidad ni la felicidad. Pulsiones enfrentadas los tiran hacia un lado y otro y los desgarran. El sufrimiento constante deja marcas, cicatrices. La vida se hace a los golpes.

La historia del joven Ángel Leto preside la obra. Está encargado de la sección del tiempo (que no entiende) y de Tribunales en su periódico. Mientras cubre un caso para la sección de Tribunales presencia el suicidio del sindicalista Luis Fiore, acusado del asesinato de su esposa. El mal parece rondar la experiencia humana.

Ángel se ha hecho amigo de Carlos Tomatis, un escritor y periodista que él admira y se transforma en su padre sustituto. Su padre real es un hombre débil y fallece de cáncer. Tomatis, en cambio, es el padre que hubiera querido tener: machista, seductor, intelectual, irónico, buen escritor. Lo ayudó a

entrar en el diario y lo protege.

Ángel describe a Tomatis como un hombre irresistible. Las mujeres quieren intimar con él. Tomatis consiente, pero no se compromete con ninguna. Finalmente, se acuesta con la madre de Ángel: ese hecho traumatiza al muchacho. La trama se alimenta de relaciones prohibidas o censuradas por la moral burguesa y el fantasma del incesto es una amenaza latente.

La madre de Ángel es una mujer libertina, que se pasea por la casa semidesnuda enfrente de su hijo, y no cuidó bien a su esposo enfermo de cáncer, que ya falleció. Sale regularmente por las noches y regresa a la madrugada. Cuando hace el amor con Tomatis, su hijo los descubre.

Ángel presencia el suicidio del sindicalista. Fiore salta por la ventana de Tribunales durante su indagatoria. El juez que lo interroga, Ernesto López Garay, es un "amigo" de Ángel. López Garay es un hombre homosexual que se siente atraído por el joven periodista. Le permite, contra la ley, que esté presente en el interrogatorio.

Las mujeres, en la trama, son personajes "acompañantes". No protagonizan: actúan como contraparte a la personalidad del hombre. Realzan su importancia y su machismo. Saer ve a la mujer en un papel secundario, subordinado. Tomatis las considera objetos de placer y las llama putas (*Cicatrices* 98). Las usa y las deja. Ángel, en una parte increíble de la novela, se enfurece con su madre, la abofetea y la golpea. Después de la paliza la relación con ella mejora, y Tomatis concluye que de vez en cuando conviene castigarlas (98). Ángel no parece sentir culpa por su conducta abusiva con su madre, ni se reprocha nada. Como hombre siente que tiene derecho a pegarles a la mujer, aún a su progenitora.

Los personajes femeninos en las otras historias son también limitados. Los hombres reaccionan frente a ellas de distinta manera. La esposa de Fiore es una mujer "provocadora", que irrita a su marido, y este la asesina de dos tiros de escopeta. Delicia, la sirvienta de Sergio Escalante, el abogado jugador autodestructivo, es una chica adolescente que se ha enamorado de él y acepta que este pierda en el juego el dinero de sus sueldos. Delicia es una adolescente dulce y buena, que se niega a sí misma y se realiza en el amor a su señor.

Las amigas de Tomatis, la madre de Ángel, la esposa de Escalante, la esposa del juez, son mujeres dependientes, interesadas y vulgares. El autor no se compadece de ellas. El sujeto de la tragedia, de la historia, de la existencia, para Saer es el hombre y su drama: su incomunicación, su aislamiento, su falta de comprensión cabal de las cosas, su lucha vana con su destino.

Saer ubica a los personajes en su medio laboral y social: Ángel es periodista, Ernesto López Garay juez, Sergio Escalante un ex abogado laboral peronista y Luis Fiore un ex sindicalista peronista. La trama transcurre en 1964, durante la presidencia de Arturo Illia, un político Radical en connivencia

con el poder cívico-militar que gobernaba la Argentina después del golpe de estado de 1955, que derrocó al gobierno constitucional del Presidente Juan Perón, y dio lugar a un largo período de Resistencia civil peronista (Abbate, *El espesor del presente* 75). Tanto Fiore como el abogado Escalante son peronistas, y el abogado Marcos Rosemberg es comunista. Lo político forma parte del trasfondo realista de la novela, pero no es central en su desarrollo (Sarlo 23-27).

Saer describe detalladamente las experiencias individuales de los personajes. Estos se miran vivir con sorpresa, sin entender cabalmente lo que les pasa. Están como dentro de un río existencial que los empuja. Las pulsiones de vida se confunden con las pulsiones de muerte. Triunfan las fuerzas destructivas.⁵

El único personaje que logra redimirse es el jugador, Sergio Escalante. Su historia de vida es extraordinaria. Se precipita hacia su propia caída. El azar lo salva: puede descubrir a los jugadores que le hicieron trampa, recuperar su dinero, volver a casa y encontrarse con el amor puro de Delicia.

La historia del abogado Sergio Escalante toca tangencialmente la vida de los otros personajes: Sergio rehúsa defender a Luis Fiore, el feminicida, a quien conocía. Su relato, desfasado de los otros, es conmovedor. El Negro Lencina lo va a ver para pedirle que defienda a Fiore. Él le responde que ya no ejerce y que vaya a ver al abogado Rosemberg. Sergio es amigo de Tomatis y le lee uno de los ensayos que está escribiendo.

La tercera historia, la del juez Ernesto López Garay, abarca dos meses de su vida; Ernesto es el juez encargado de la causa del crimen. La cuarta historia, la de Fiore, que cierra la novela, comprende el día del asesinato, el primero de mayo, y los días subsiguientes, hasta el momento de la indagatoria, en que se suicida. Todas están narradas en primera persona, pero la historia de Ángel preside. Sentimos que estamos observando a los otros personajes bajo su visión. El establece la prioridad en la importancia de los hechos.

Sergio Escalante y el juez, como Ángel, aman la literatura. Sergio escribe un libro de ensayos, en el que estudia a personajes de historietas populares norteamericanas desde una perspectiva filosófica y literaria. Uno de los ensayos se titula "El profesor Nietzsche y Clark Kent", y otro "Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje" (114-5).

El juez es traductor. Está traduciendo *The Picture of Dorian Grey*, la obra de Oscar Wilde. El juez se identifica con el personaje del pintor de la novela, que idealiza la belleza de Dorian Grey. Se siente atraído por Ángel. Es un homosexual reprimido, un hombre contemplativo, un esteta.

Sergio Escalante había sido un abogado laborista durante la presidencia de Perón y defendía a los sindicalistas. El golpe militar que derroca al gobierno peronista, el 16 de septiembre de 1955, lo sorprende en la iglesia, durante su ceremonia de casamiento. No llegó a casarse. Lo envían a prisión durante

nueve meses. Comparte celda con dos sindicalistas: el Negro Lencina y Luis Fiore. Cuando sale de la prisión empieza a jugar.

Su abuelo materno había sido un hombre muy importante en su vida. Era caudillo político del pueblo en que vivía. Por contratiempos, se retiró de la política y se fue a vivir a casa de su hija y de Sergio. Su abuelo le decía que en el poker muchos jugaban con las cartas marcadas, haciendo trampas. Este detalle resulta premonitorio en su historia. Sergio comienza a jugar a las cartas y a apostar, y no puede detenerse. Lo va perdiendo todo. Su mujer se suicida, él deja la profesión. Se juega su dinero y el que le quita a su sirvienta; por último, hipoteca la casa. Con lo que recibe, sigue jugando.

Cuando juega, goza. El placer y el terror que le provocan ganar y perder, y sufrir los vaivenes de la suerte, son todo para él. No ansía otra cosa que jugar. Sabe que es autodestructivo, pero no se detiene. Su amigo Marcos Rosenberg se lo reprocha. No lo comprende. El juego para Sergio es un universo autónomo perfecto, una suerte de obra de arte, una alegoría del destino humano. Se deja envolver por su magia y sólo puede sentirse vivir cuando está jugando.

Su sirvienta, Delicia, es la única que lo entiende. Delicia es tan singular como Sergio. Es una muchacha de pueblo, analfabeta, que fue a trabajar a su casa cuando tenía catorce años. Dos años pasaron y la historia de Sergio llega a su desenlace.

Delicia está enamorada de su señor. Sabe que este juega y no hace nada por detenerlo. Comprende que él lo necesita. Cuando Sergio se queda sin dinero le da la totalidad de sus ahorros para que los apueste. Cuando este los pierde le dice que no se preocupe y siga jugando. Sergio la llama "ángel" y le besa la frente. Siente que Delicia es como él: no le importa perder. Es sumisa y acepta su destino. De nada vale resistirse. Estamos en manos del azar, que preside nuestras vidas. Si hay un orden, no sabemos cómo es. Jugar es tratar de entrar en él, de descubrir el orden secreto del universo, de conocer a dios. Pero este no nos lo revela. Sólo nos deja el amor para consolarnos.

Al final de la historia Sergio está en una partida y se ha quedado sin dinero. Cuando está por abandonar, algo le llama la atención. Recuerda lo que le había dicho su abuelo, su lección: los hombres juegan con trampa. No él, ni Delicia. Se va del lugar, lleno de dudas. Momentos después regresa al sitio y sorprende a los jugadores burlándose de su buena fe: todo había sido una farsa para robarle. Los enfrenta, recupera su dinero y parte. Llega a su casa a la madrugada. Va al escritorio, pone en una caja la cantidad que le debía a Delicia y guarda el resto. Cuando va a acostarse lo aguarda el premio: el que ya nada esperaba, recibe todo. Delicia está en su cama, desnuda. Solo atina a decirle: "Juegan con trampas, Delicia". Luego la besa y hacen el amor. La inocencia y la esperanza se reunieron. Lograron salir del caos y entrar en el amor. La fe de Delicia y la memoria de su abuelo lo salvó.

Ángel, el protagonista central, vive experiencias traumáticas que no esperaba. Lucha y aprende. La audiencia del juez con Fiore, a la que asiste, termina en tragedia. El encuentro sexual de su madre y Tomatis, que el presencia, es un duro golpe. Serán parte de sus cicatrices. Son heridas que enseñan. Si las supera, pueden ayudarle a crecer.

Los personajes tienen problemas graves y se enfrentan a situaciones difíciles. El juez, Ernesto López Garay, ha dejado de luchar. Es un hombre que vive aislado. Se sabe despreciado y se desprecia a sí mismo. Su mujer lo abandonó. Constantemente recibe llamados telefónicos insultándolo y llamándolo invertido y perverso. Los seres humanos para él son monstruosos. En su narración los denomina "gorilas". Compara la conducta de la gente con la de los animales. Su visión es darwiniana. El hombre es el enemigo del hombre. Nos devoramos los unos a los otros. Se salva el más fuerte. Y él no es fuerte: es un hombre débil que no sabe defenderse. Se ha vuelto insensible al dolor del otro. Cuando Fiore salta por la ventana y muere, y su abogado le recrimina lo que pasó, Ernesto le contesta que su cuerpo al caer hizo el mismo ruido que cualquier otro. Rosenberg lo llama cobarde y lo abofetea.

El juez se salva en un mundo ideal, elitista. Se identifica con Oscar Wilde. Como él, admira a los jóvenes bellos. Cree en un orden estético superior, que está por encima de cualquier otro. Se convierte en víctima. No sabe cómo enfrentar la realidad y sobreponerse a ella. Carece de realismo práctico, un pecado esencial en el mundo de la novela.

Saer le da importancia especial a la vida espiritual y psicológica de sus personajes. Registra cuidadosamente su mundo interior. Muestra la conciencia que tiene de sí cada narrador, su grado de lucidez, sus engaños y mentiras. Ángel, su héroe principal, es un joven atormentado. Su personalidad está escindida y ve un doble, al que trata de aproximarse. Su situación existencial es única. Su historia se adensa, se vuelve cada vez más rica y compleja.

Las cuatro historias se intersectan y se comunican (Premat 501). Rompen la tendencia monológica del discurso narrativo y se adentran en un espacio dialógico. El lector aprende de esa dialéctica. Las historias encontradas le enseñan algo. Su personaje central, Ángel, está en un momento crítico de su desarrollo. El lector descubre y comprende sus motivaciones. El autor nos muestra su curiosidad y el sentido de su búsqueda.

Cicatrices es la novela de Saer más lograda hasta ese momento, 1969. El lector, como los personajes, se siente atrapado por ese mundo complejo y conflictivo. Sus héroes no pueden cambiar sus circunstancias. Son víctimas del destino. Saer no trata de justificar a sus personajes en relación a su medio. No los juzga con un criterio moral. Hay una razón superior. No son seres libres.

Saer cuenta la última historia, la del obrero Luis Fiore, en presente, a través de escenas dialogadas. Su narrador es el obrero. El autor presenta la acción desde la perspectiva de la experiencia del personaje. Fiore es un individuo

impulsivo y agresivo. Lo guían sus instintos, que no puede controlar. Hace el amor, caza, come ávidamente, se venga, mata. Su mujer, la víctima, es parecida a él. Es hiriente, peleadora, trata a su hija con dureza. La niña, por otro lado, tiene algo de genial. Ve en sueños lo que va a pasar. Sabe que su padre matará dos patos y luego matará a su madre.

Fiore y su esposa son individuos poco educados, de origen proletario. Saer los presenta como seres resentidos. Son violentos y descargan su rabia contra los seres que aman y dependen de ellos. Discuten y se agreden. El es un sindicalista corrupto, que ha robado en su sindicato. Su mujer lo llama ladrón y lo provoca. Finalmente él la mata con su escopeta de caza. Es un feminicidio horrible. El personaje tiene algo de monstruoso.

Saer no simpatiza con el mundo del obrero. Lo siente distante y le resulta difícil acercarse a él. No encuentra manera de justificarlo y lo demoniza.

El autor mira con escepticismo el mundo popular del Peronismo y las relaciones de clase en la novela. Comprende y representa mejor a los personajes de su sector social, la clase media, que a los personajes bajos. Simpatiza con los personajes intelectuales, inteligentes. Su trabajo narrativo gratifica a los lectores de las élites letradas que valoran el refinamiento de su prosa y comparten con él ciertos prejuicios hacia las masas populares. Saer es un escritor post-Borges (Corbatta 560). Borges ha creado en la literatura argentina un estándar de excelencia, con el cual todo escritor que se precie debe competir.

A fines de los años sesenta el existencialismo había perdido parte del prestigio que tenía en la década del cincuenta en Argentina (Savignano 35-42). Los sectores marxistas habían aumentado su influencia. La situación política internacional habían cambiado.⁶ La revolución cubana, en Latinoamérica, transformó la agenda cultural y política. El guevarismo y los movimientos sociales incendiaron el continente.

En Santa Fe, la "patria" de elección de Saer, la Escuela de Cine desarrolló el cine documental. Proponía un cine social comprometido con su realidad histórica y política. Saer no estaba de acuerdo con sus propuestas (Abbate, "Entrevista a Juan José Saer" 44). El compromiso político, creía, no debía ser un imperativo para el artista.⁷ Su creación se mantuvo en un estado de relativo solipsismo. Más tarde, en Europa, se fue encerrando dentro de sí. El aislamiento y el exilio voluntario lo llevaron a crear dentro de un universo argentino, que, en esos momentos, para él, era algo lejano e imaginario. *Glosa* fue su obra más acabada de ese ciclo. Su literatura, influenciada por el Nouveau Roman francés, se volvió una obra para minorías exquisitas (Alves-Mota 114).

Con *Cicatrices* culmina una etapa para Saer. Es su última novela escrita en Argentina. Tenía treinta años y buscaba su consagración. Nos presenta el proceso de formación de un escritor. Como Ángel, Saer tenía que luchar,

y mucho. Hacerse escritor en Argentina siempre fue un proceso difícil. El medio literario es severo y exigente.

Cicatrices dramatiza el choque del escritor con su entorno social, su búsqueda de “padres” literarios y modelos. Sus personajes se mueven en un mundo “duro”, que no se compadece del débil y lo castiga. Las instituciones dominan y someten al individuo, que se siente inseguro y amenazado.

Las dudas y los temores acosan a sus personajes. Beben mucho. Necesitan escribir y expresarse. Tomatis, en sus poemas, describe un paisaje santafecino que casi desaparece bajo la lluvia (51); Sergio, el jugador y ensayista, analiza a los héroes de la cultura popular norteamericana desde una perspectiva filosófica. Estos personajes testimonian el enfrentamiento del individuo con un medio indiferente, que no los valora.

Saer, quizá desencantado con su país, emigra a Francia. Un vez allá, sin embargo, encontró difícil el adaptarse. La ciudad de Santa Fe, que abandona para siempre, se instala curiosamente en su literatura como paradigma. Las grandes novelas de su etapa europea, *El limonero real*, 1974; *Nadie nada nunca*, 1980 y *Glosa*, 1985, mitifican el tiempo y el espacio santafecino.⁸

La novela *Cicatrices* crea un vínculo entre esas dos etapas de su vida de escritor: su comienzo argentino y su periplo europeo, y nos permite entender mejor a Saer. Es un testimonio metafórico de la odisea que significó para el novelista hacerse escritor.

NOTAS

1 El cambio de postura de Sartre, que lo llevó a examinar y criticar el existencialismo y abrazar el marxismo, creo un puente entre ambas posiciones. Los intelectuales, críticos y escritores nucleados alrededor de la revista *Contorno* y la nueva izquierda en la década del cincuenta en Argentina, como los hermanos Viñas, Juan José Sebrelli, Oscar Masotta y Carlos Correas, discutieron y asimilaron su filosofía (Savignano 34-60).

2 Fernando Birri (1925-2017), que estudiaba cine en Italia, había regresado a Santa Fe en 1956 y fundó el Instituto de cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral. Saer enseñó Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica en la universidad. Birri desarrolló particularmente el cine documental y se destacó como creador original (Silva-Escobar 13-21).

3 Ángel admira a Chandler, a Faulkner, a Thomas Mann, a Nabokov, y los lee durante los cinco días en que permanece encerrado en su casa, cuando lo suspenden en el diario. Gloria, la amiga de Tomatis, les lee, en inglés, poesía de en Argentina icatrices. n espacioavailler avec vous. i cette devotion. cusa. eses. posiciones. Los intelectuales de *Contorno* en Browning, Dylan Thomas, William C. William, Yeats, Eliot, Pound. Luego le regala a Ángel *Tonio Kroeger*, la novela de aprendizaje de Thomas Mann. Saer no incluye entre los escritores que influyen en la formación literaria de Ángel a autores hispanoamericanos ni españoles.

4 Ángel habla de la historia con su doble, y dice que lo imaginó « moviéndose en un círculo limitado », como era el mismo círculo en que él se movía. Y confiesa : « De una sola cosa estaba seguro : de que nuestros espacios – nuestros círculos – eran cerrados y sólo se tocaban por accidente » (78).

5 Esos seres acorralados son una metáfora o alegoría del escritor: ubicado en el lugar del observador, no puede dejar de involucrarse en los hechos. Tampoco puede vivirlos plenamente. Habita en un lugar incómodo, entre el lenguaje y el acontecimiento social.

6 Los países de África y Asia, colonizados por Francia e Inglaterra durante el siglo XIX, habían avanzado en su proceso de descolonización, que iniciaron al terminar la Segunda Guerra Mundial. Los estudiantes progresistas de Europa y de Estados Unidos simpatizaron con estos movimientos y se rebelaron contra sus padres genocidas. La guerra imperialista de Vietnam fue el talón de Aquiles del imperialismo norteamericano.

7 Saer fue profesor de la Escuela de cine de Santa Fe en una etapa revolucionaria de esta escuela. Era la época del guevarismo y la Revolución Cubana. Su iniciador, Fernando Birri desarrolló el documental político y social en la Argentina. El, sin embargo, se inclinó por otro grupo, que estaba en la Escuela, y prefería la separación del arte y la vida. Saer no fue documentalista ni cronista de su sociedad, fue intérprete de las angustias de su clase media.

En los años cincuenta la aparición del Peronismo como fenómeno político y cultural había dividido al medio intelectual en peronistas y antiperonistas. Saer era antiperonista. Los años sesenta hicieron posible una nueva interpretación de la historia. El guevarismo encendió el mundo intelectual y artístico latinoamericano. Saer se ubicó en una posición incómoda, pequeño-burguesa (Abbate, “Entrevista a Juan José Saer” 41-6).

8 Dice Tomatis, explicando su teoría de la literatura: “Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje, y la forma” (61). Saer creó, durante su etapa europea, con las memorias del mundo y el tiempo santafesinos, un universo literario formalista autónomo.

OBRAS CITADAS

Abbate, Florencia. “Entrevista a Juan José Saer.” *El poeta y su trabajo* No. 27 (2008): 41-47.

_____. *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Edivim, 2014.

Alvez Mota, Raquel. “O noturno do tempo em *Cicatrices* de Juan José Saer.” *Aletria* No. 1 (2015): 113-128.

Corbatta, Jorgelina. “En la zona: Germen de la praxis poética de Juan José Saer”. *Revista Iberoamericana* No. 155-156 (Abril-Septiembre 1991): 557-567.

Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer...* 261-300.

Premat, Julio. "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*." *Revista Iberoamericana* No. 192 (Julio-septiembre 2000): 501-509.

Saer, Juan José. *En la zona*. Santa Fe: Castellví, 1960.

_____. *Responso*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.

_____. *Palo y hueso*. Buenos Aires: Camarda Junior, 1965.

_____. *La vuelta completa*. Rosario: Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1966.

_____. *Unidad de lugar*. Buenos Aires: Galerna, 1967.

_____. *Cicatrices*. Buenos Aires: Planeta, 2010. Primera edición 1969.

_____. *Glosa*. Buenos Aires: Alianza, 1986.

_____. *El limonero real*. Barcelona: Editorial Planeta, 1974.

_____. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.

_____. "Narrathon". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* No. 25 (1975): 161-70.

_____. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

Sala, Jorge. "Metatextualidad y comentario narrativo en el cine argentino de los años sesenta." *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Estudios en Cine y Audiovisual*. 2012. 12 págs. Web.

Sarlo, Beatriz. "Saer, un original". *Orbis Tertius* No. 10 (2005): 23-27.

Savignano, Alan. "La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina: la generación existencialista del 25 y la nueva izquierda de *Contorno*." *Ideas* No. 4 (Diciembre 2016): 34-61.

Silva-Escobar, Juan Pablo. *La insubordinación cinematográfica. Ensayos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano de Argentina, Brasil y Chile (1959-1976)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2019.

HISPANOAMÉRICA EN FEMENINO: DES-CONTRATOS Y CONTRA-TEMAS

María Auxiliadora Álvarez
Miami University, Ohio

El problema del género se acentúa en Hispanoamérica en función del entramado de raza, economía y clase social. Por esta razón el feminismo hispanoamericano nace, se construye y se sostiene como un movimiento político. Esta compuesta dinámica permea también la vida y la producción de la mujer intelectual. A mediados del siglo XX, la poeta y ensayista mexicana Rosario Castellanos se convirtió en precursora de la liberación femenina. Muchas otras escritoras se adherieron entonces a la causa del género en Hispanoamérica (o la causa las adherió a ellas) como Elena Poniatowska, Maruxa Vilalta, Pita Amor y Elena Urrutia de México; Mágina Russotto de Venezuela, Blanca Varela de Perú, Olga Orozco de Argentina, Ida Vitale e Idea Vilariño de Uruguay y Rosario Ferré de Puerto Rico, entre un sinnúmero más.

Junto a esta tradición que podría llamarse de esperanza, ha persistido también en la poesía femenina del continente una tradición de desesperanza y el viejo icono del “ángel del hogar”, deslastrado de la idealización masculina subyacente, se reincorporó enteramente *encarnado*, activo y emisor (y exasperado) para refrendar el canto suicida de Alfonsina Storni. En esta lista de la desesperanza que encabezó Storni se inscribieron paulatinamente otras poetas esenciales como Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972); Miyó Vestrini (Venezuela, 1938-1991); Hanni Ossot (Venezuela, 1946-2002); María Mercedes Carranza (Colombia, 1945-2003); Ana Cristina César (Brasil, 1952-1983); y Martha Kornblith (Perú/Venezuela, 1959-1997). Debajo (o sobre) del sello de la tragedia, la poética del suicidio ha revelado, en el caso de la mujer intelectual hispanoamericana, un nudo corredizo entre cultura y persona. La descolocación del rol intelectual femenino (*causa* de la esfera

externa y *efecto* en la esfera privada) incide en la identidad femenina y las relaciones de la identidad, tanto como en la proyección de las labores y los destinos (cuando los hay).

Desde que la decisión de provocarse la muerte es individual y voluntaria, su renovada inserción en la intelectualidad femenina hispanoamericana demuestra, al igual que la incidencia del suicidio entre las mujeres esclavas en la Colonia, la razón de fundamento de la crítica que las teóricas feministas hispanoamericanas e hindúes (como Richard, Araújo, Spivak y Talpade Mohanty) presentan a las teóricas feministas francesas y norteamericanas: su visión -hegemónica además, de la mujer del Tercer Mundo como parte de un colectivo homogéneo. En la compilación titulada *La mujer del Tercer Mundo y las políticas del feminismo*, suscrita por Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres, se destaca además la influencia del factor "color" entre los problemas sociales, políticos y económicos imbuidos en la supuesta minusvalía de género.

Optando por soluciones menos radicales, otras des-encarnaciones del "ángel del hogar" de fines del siglo XX continuaron construyendo un *corpus poético* analítico y comprometido que ha sido sin embargo encasillado en los círculos literarios con el rótulo de "poesía escrita por mujer". En contrapartida, la implícita propuesta de reinterpretación de la circunstancia relacionada con el problema del género se fue tornando explícita hasta empezar a desmoronar entre otros, el estereotipo de la "otredad" femenina, un estereotipo romantizado hasta todos los horrores y fatigas. Algunas de las temáticas "inevitables" se mantuvieron sin embargo "inevitables", aunque deslastradas de clichés semánticos y textuales: la retórica amorosa o conyugal se convirtió en un airado "des-contrato", la institución familiar en un contra-tema, y la vieja poética maternal, revisitada como intra-discurso, se entendió (erróneamente) como un contra-discurso.

La coercitiva imagen del "ángel del hogar" había surgido en la Inglaterra victoriana tras la publicación del largo poema de Coventry Patmore titulado *The Angel in the House* en su primera entrega, desarrollado luego como serie (de 1854 a 1863) para ilustrar las características de la esposa-madre "ideal". La enorme popularidad alcanzada por la serie propició la entrada triunfal en España de esta cautivadora imagen, difundiéndose inmediatamente en publicaciones como *Higiene del matrimonio* (Pedro Felipe Monlau, 1865) y *Bosquejos médico-sociales para la mujer* (Ángel Pulidos, 1876). La figura del "ángel del hogar" infundió nueva vida en España al antiguo retrato moral de *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1583), cuyo esquema se convirtió en ley durante el régimen de Francisco Franco.

Uniéndola a la familia y separándola paradójicamente de la sociedad, este modelo de "ángel del hogar" arribó a América Latina a finales del siglo XIX reforzado por la doctrina religiosa y por los manuales médicos

y sociales que circulaban a manera de revistas hogareñas como Ángel del hogar, *La familia*, y *La defensa de la familia* (Pérez, 315). El modelo de familia patriarcal impuesto en América Latina -y pertinente al tránsito europeo del feudalismo al capitalismo durante los siglos XVI a XVIII, modificó en la región la división del trabajo entre los géneros con vistas a la exportación. Esta división instituyó múltiples causas de opresión sobre la mujer (de raza, género, clase y poder económico) y el derecho de la reproducción fue reservado a las clases dominantes, destituyendo la tradición secular entre las culturas autóctonas de la Diosa-Madre como la gran generadora de la vida¹.

Como consecuencia de la tragedia de la Conquista, el tema del género (sus poéticas y políticas) ha permanecido desde entonces inseparable del tema político en la región. Las sociedades autóctonas de la América hispana habían sido originalmente matriarcales u organizadas en responsabilidad paralela. Según el cronista español Cieza de León: “en la región andina, las mujeres son las que labran los campos y benefician las tierras y mieses”, y los “maridos hilan y tejen y se ocupan de hacer ropa” (272); en las comunidades del sur del Ecuador, las tareas del hilado y el tejido fueron compartidas por igual entre hombres y mujeres; y en la Nicaragua colonial la mujer era la encargada de las labores del comercio: “el mercado es el dominio de la mujer, quien no admite en él a hombres más que si son extranjeros. Los hombres del lugar no pueden pararse en él, ni siquiera por curiosidad” (Sejourné, 131).

Cuando las guerras de expansión entre los imperios locales se convirtieron en la ocupación más prestigiosa, ese principio paralelístico entre los géneros dio lugar a otros (pero consecuentes) comportamientos sociales, económicos y morales, y el éxito de la reproducción femenina se equiparó en la comunidad al éxito del guerrero en el campo de batalla. El proceso colonial dio fin a este paralelismo de trabajo interdependiente entre géneros en el Nuevo Mundo, y la nueva dinámica instaurada introdujo un cambio drásticamente radical en la vida de la mujer, así como también en sus funciones (y valorización) dentro de la comunidad.

Durante los tres siglos y medio que duró la colonización en Hispanoamérica, los cuerpos femeninos indígenas, africanos, zambos, mulatos o mestizos fueron violentados con fines sexuales, sustrayéndoseles el respeto propio y el derecho a la reproducción dentro de su grupo social. Como segunda explotación biológica, la mujer local fue obligada a participar en un sistema de procreación colectiva, padeciendo además la tercera modalidad de prestar sus servicios como “ama de leche” para los hijos de los criollos. La descendencia autóctona fue utilizada para reforzar la mano de obra en las encomiendas, las minas y el servicio doméstico, y la propuesta de reglamentar la maternidad “como parte constitutiva del carácter del continente” se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII (Meléndez, 359)².

La mujer adscrita a las labores domésticas en los hogares criollos debió

también satisfacer las exigencias sexuales de su patrón, lo que se denominó como “derecho de pernada”. El conocimiento de este sistema de *sexualidad tributaria* instituido en América durante la Colonia deviene crucial para comprender dos aspectos esenciales que ingresaron en la mentalidad femenina a partir de entonces: a) el estado de subordinación obligatoria transformado luego en despersonalización o pérdida de la identidad, y b) las medidas de resistencia “pasivas” que ella misma incorporó, como la práctica del aborto (a gran escala en la zona occidental del Virreinato de la Nueva España, por ejemplo)³; y la práctica del suicidio (más ostensible entre las esclavas recién llegadas de África)⁴.

Con excepción de la clase dominante (a donde arribaría más tarde desde la Península el icono del “ángel del hogar”), la mujer autóctona entró en la oficialidad colonial dentro de los rubros del estupro y la servidumbre, perdiendo todas sus prerrogativas públicas y económicas y el respeto de la comunidad. Las informaciones pertinentes en los códigos prehispánicos o las crónicas locales como las de Huamán Poma de Ayala (1615) fueron prohibidas de circulación hasta principios del siglo XIX, pero la traducción y el acceso al dominio público devino apenas a partir de 1933.

La dinámica colonial había introducido naturalmente a la mujer hispanoamericana en la lucha política. Muy pocas fueron reconocidas (como Manuelita Sáenz en la posterior causa independentista), pero muchas otras trabajaron en la clandestinidad. Los registros nombran a Margarita Pantoja, Juana Llanos, Bartolina Sisa, Gregoria Apaza, Micaela Bastidas, Guiomar, Huillac Ñusca, Lorenza Abimañay, Rosa Señapanta, Baltazara Chiza, Anacaona y Margarita Ochoa, entre una centena más. Otras mujeres se dedicaron a la escritura religiosa bajo la guía de los confesores en los conventos. Esta escritura estuvo permeada por el proyecto de cristianización. Entre las monjas escritoras se destacaron Sor Juana de Maldonado y Paz en Guatemala, y la Madre Josefa del Castillo en Colombia. La mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, considerada por muchos como la primera feminista de América, produjo un trabajo de índole intelectual más que religioso, una rebeldía que le costó la lucha con la Iglesia y la prohibición del ejercicio de su escritura.

Durante los siglos XVI y XVII existieron también otras importantes escritoras entre las clases educadas del Virreinato de la Nueva España (virreinato que ocupó, en extensión, casi la totalidad del continente). Algunos nombres corresponden a Catalina de Eslava y María Estrada de Medinilla. Del siglo XVIII se conservan escritos de María Dávalos y Orozco, Francisca García Villalobos y Ana María González, entre otras. En el contexto del siglo de la independencia (XIX), parte de la escritura femenina se mantuvo en el recinto de lo privado (cartas, diarios, libros de familia) y parte se integró al ámbito público con una narrativa inminentemente social. Algunas de estas

escritoras tuvieron ascendencia europea o se trasladaron a Europa, como fue el caso de las cubanas Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), y la Condesa de Merlín (1789-1852) a quien se considera la madre de la literatura cubana. En Perú se destacaron Flora Tristán (1803-1844) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909); en Venezuela, Teresa de la Parra (1889-1936); en Argentina, Juana Manuela Gorriti (1818-1896). Horadando la figura del “ángel del hogar” en plena época de auge, Teresa de la Parra prolongó el feminismo de tipo intelectual de Sor Juana Inés de la Cruz, mientras que Gertrudis Gómez de Avellaneda y Clorinda Matto de Turner se encargaron de denunciar los problemas raciales y los estragos de la esclavitud.

Retórica en lengua e insustancial en contenido, la mayor parte de la poesía femenina (y masculina) producida en España e Hispanoamérica durante el siglo XIX estuvo constreñida por los rigores lingüísticos e ideológicos del romanticismo, el patriotismo, el costumbrismo y la religión. Algunos ejemplos de autoras hispanoamericanas que subvirtieron las estrictas reglas del siglo incluyen a Salomé Ureña de Henríquez (Santo Domingo, 1850-1897); María Torres Frías (Argentina, 1877-1954); Adelaida Zamudio (Bolivia, 1854-1928); Dolores Puig de León (México, 1866-1922); Laura Méndez de Cuenca (México, 1853-1928); Dolores Correa Zapata (México, 1853-1924); y María Eugenia Vaz Ferreira (Uruguay, 1875-1924). Sin embargo, la mayor parte de la poesía femenina producida en el continente durante el siglo XIX fue de corte lírico y conservador.

El desarrollo de las vanguardias en los inicios del siglo XX transformó el “ángel” poético femenino en un sujeto mucho más corpóreo que angelical. Dos poetas uruguayas, una argentina y una chilena abrieron un significativo registro que contrabalanceó en muchos sentidos las normativas literarias para la representación de los géneros en Hispanoamérica. Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914) desarrolló el tópico del deseo y la sexualidad femenina; Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957) defendió el derecho social de la educación; Juana de Ibarbourou (Uruguay 1892-1979) se adentró, en su etapa final, en la búsqueda existencialista del sentido de la vida; y Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) se suicidó ahogándose en el mar. La contribución de esta intensa poética levantó los diques en el continente de la represión del discurso femenino y desniveló las bases de los “mecanismos significantes”, en términos de Nelly Richard (*La estratificación*, 67), que mantuvieron la impronta femenina al margen de la literatura oficial.

Con el correr del siglo XX, la poética de la mujer hispanoamericana fue incrementando su agencia de oposición en volumen y controversia hasta ingresar en los grupos intelectuales y culturales con cierta restringida holgura, pero nunca dejó de padecer la vieja política de la “concesión”. Con mayores y menores extensiones de excepción, en Hispanoamérica el mundo literario se ha mantenido en muchos sentidos como un terreno de “exclusividad

masculina", e incluso en las antologías de poesía nacionales o continentales se sigue dando el caso de una inclusión femenina que no supera el 10% de la representación, aunque la producción, en número y calidad, pueda muchas veces duplicar o triplicar la de su contraparte.

Como un esfuerzo de compensación (que también resulta finamente discriminatorio), ocasionalmente se editan antologías "solo de mujeres" donde se selecciona mayormente una poética de corte político o social. Desde este punto de vista por lo demás indispensable, otros temas asumidos por la poeta hispanoamericana contemporánea pueden ser considerados anacrónicos, como es el caso del tópico de la maternidad (que por otro lado no es el mismo que el del parto, de supuesto matiz privado). Sin embargo, dado el objetivo de *re-semantización* de los lugares comunes dentro de las prácticas culturales en la actualidad, se espera de la crítica y la lectura una honda renovación en los modos de recepción, al igual que la nueva producción que reasume temas considerados reduccionistas o tabúes desde otras perspectivas literarias y experienciales.

Utilizada por escritores tan disímiles como Philip Sidney, Erica Jong, William Shakespeare, Mary Shelley, Alexander Pope y Denise Levertov, "la metáfora de la procreación ha ilustrado durante siglos el proceso de la creatividad artística" (Stanford Friedman, 373). En Hispanoamérica el tema de la procreación lo propusieron, entre otras, las poetas Rosario Castellanos (México), Mária Russotto, Maritza Jiménez (Venezuela) y Gioconda Belli (Nicaragua). Pero a diferencia de la imantación simbólica de Gabriela Mistral, por ejemplo, estas autoras ingresaron el tópico en sus poéticas aunado a la experiencia personal. Sostenidas por el mismo estatus privilegiado (pero ahora educado y laboral) que instituyó durante la Colonia el derecho u obligación del matrimonio y la reproducción, la poética de lo intelectual-materno ha subvertido la supuesta pasividad del testigo femenino frente a su propia historia, una historia que en Hispanoamérica ha trabajado en contra de la mujer a partir de la emergencia de 1492.

El siglo XX había repotenciado el habla de la vivencia femenina con arrojo y entereza y los viejos temas empezaron a retomarse de maneras más concretas y realistas, como es el caso del tópico de la maternidad. En el poema de Rosario Castellanos (México) titulado "Se habla de Gabriel" (1972) aparece por ejemplo una hablante materna que erosiona por dentro la idea placentera de la maternidad para discutir la pérdida de un "lugar" físico propio, usurpado por el hijo que le ocupa las entrañas: "Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba / ocupando un lugar que era mi lugar, /... / lo sentía crecer a mis expensas, /... / añadir / un peso y un volumen clandestinos / a mi modo de estar sobre la tierra". Tanto la descripción de la hecatombe física que atraviesa el cuerpo embarazado o parturiento como la culpa adosada al hijo que crece "a sus expensas", representan profundas

transgresiones a la subyugación del viejo modelo mariano y angelical que regía el tema: "Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso;/.../ Consentí. Y por la herida que partió, por esa/ hemorragia de su desprendimiento/ se fue también lo último que tuve/ de soledad, de yo mirando tras de un vidrio". El poema concluye sin embargo remitiendo a la apertura universal del ser gracias a la procreación: "Quedé abierta, ofrecida/ a las visitaciones, al viento, a la presencia" (78).

En el poema de Márgara Russotto (Venezuela) titulado "Herencia 1" (1979), la reflexión sobre la maternidad se expande y la figura de la madre aparece en forma de víctima o vehículo de expiación de un sistema social malogrado. El sujeto materno se asume como el cordero redentor de una colectividad continental en peligro de extinción: "Madre no es más que una gran herida/ donde anidan todas las aves del Pacífico/ ... no ha podido darte más que una tierra casual/ ninguna certeza/ salvo la conciencia de ti/ y el mar/ el mar todo" (46). El yo-madre-poético de este texto se percibe a sí misma como nido, cueva, casa, lugar de sangre. Desarraigado de su identidad no se reconoce como persona o mujer, sino como "estado", "suceso", "cosa" de la naturaleza. Despojado de su integridad física, tampoco se define como un cuerpo sino como una superficie escindida, un "objeto" vulnerado (pero vivo) que aún puede sin embargo ofrecer una conciencia de sí mismo al Otro y ofrecerle además el mundo ajeno ("el mar/ el mar todo"), y lo que de sí queda, en herencia primigenia.

Pero la promesa no incluye solamente la belleza, y en los versos que siguen escuchamos al sujeto poético materno responsabilizarse por la catástrofe social, declarándose co-partícipe de la pobreza, la guerra y la injusticia: "lo demás tendrás que perdonarlo:/ esta miseria de los tiempos/ sangre por las calles/ ojos centellantes o apagados sin medida/ disparejidad de nuestro suelo/ y nuestros años/ SÓLO LA ARCILLA HEREDARÁS DE MÍ" (p. 47). Al no considerar como posible la redención comunitaria, el yo materno solo puede ofrecerle al hijo la vida biológica que le da: "ARCILLA". Hay aquí una fuerte referencia bíblica sobre la precariedad de la materia, pero el dolor es un dolor de oposición y el texto entero está construido desde la ironía.

El poema de Gioconda Belli (Nicaragua) titulado "Nacimiento de Maryam" (1982) expresa el deseo de prolongar la unión orgánica entre el cuerpo de la madre y el cuerpo de la hija: "El recuerdo huele a noche de Managua [...] / Las paredes verdes del hospital. / El doctor Abaúnza sentado en una mecedora". Aunque la autora declara que "el recuerdo huele a noche de Managua", el tono y el desarrollo del poema parecen sugerir que el recuerdo huele más bien a hospital: "el mundo donde sólo existíamos/ tu cuerpo, mi cuerpo/ y las leyes de la creación separándonos". La descripción del proceso de parto y el nacimiento de la hija se concentra en la realidad física de dos cuerpos luchando juntos por la consecución de la vida: "Cada uno de

mis músculos sabía su oficio / Sordamente hacían su labor los huesos. / ... / Cada dolor partía la carne ... / mi cuerpo empujándote hacia el mundo, / tu cabeza abriéndose paso hacia la madrugada ..." (76).

En el esfuerzo por recuperar detalles precisos, la hablante poética *escoge* términos que resultan para el caso tremendamente "anti-poéticos": "músculos", "huesos", "carne", "sebo", "sangre", "parto" y "empujones", pero ofrecen una visión más verosímil de la tremenda materialidad del momento: "Hasta que llegaste, / hasta que, a distancia, te vi cabeza abajo / cubierta de sebo y de sangre, llorando. / El parto apenas comienza cuando se nace. / Todavía quizá para siempre / estaremos pariéndonos a empujones" (77). Al igual que en los poemas de Castellanos y de Russotto, el sujeto poético-materno de este texto proyecta su reflexión al extenso futuro de la responsabilidad materna. Resulta particular notar la mención circunstancial de la figura médica en lugar de la más pertinente del padre: figura que también permanece ausente o innombrada en los textos precedentes.

El proceso de producir nueva vida no fue utilizado por estas escritoras como alegoría de la creación literaria, sino que al incorporar un "sí-mismo-real" en carne y verbo a la vieja metáfora, se multiplicaron sus connotaciones: encarnada por el sujeto de la enunciación, se hizo también encarnar por el objeto que la volvería a enunciar. A la inversa, el desarrollo de la metáfora de la pro-creación desdobló eventualmente su propia contra-metáfora: la intervención de la voluntad materna sobre la continuidad de la vida concebida.

El libro *Hago la muerte* de Maritza Jiménez (Venezuela) desglosa este hondo proceso de desplazamiento y /o auto-reunificación del sujeto materno. El "tú poético" de estos textos es otra vez el hijo, pero esta vez, el hijo concebido pero no nacido: "4. Líquido aún / entre paredes blancas / el grito / YO / abierta / en posición de vida / 5. amor / cesó la náusea" (19). Los sucintos vocablos de este poema sintetizan el trasunto crucial de la maternidad: la confrontación de la idea del sí-mismo del uno con la idea del sí-mismo del Otro: dos ideas muy fuertes que pugnan por sobrevivir a la vez en el mismo espacio. La referencia al sí-mismo del hijo aparece en primer lugar (o la señal del producto de su presencia incompleta), e inmediatamente emerge el sí-mismo del "YO" auto-definido como un receptáculo abierto (o "vacío" como llamaba Sófocles a "lo abierto"), cuyo ejercicio vital se condensa, o re-llena paradójicamente en la circunstancia del no-advenimiento. Finalmente hace su aparición la razón, no la función del amor, puesto que ya se ha desvanecido su amenazante incidencia y la mujer regresa a su individualidad.

Al relacionar la poesía femenina hispanoamericana que aborda el tema materno con las teorías de Julia Kristeva sobre el poder y la identidad de la mujer ("*Women's Time*", *New Maladies of the Soul*), es posible ensamblar un concentrado mecanismo que relaciona simultáneamente al sujeto con el objeto, la mente con el cuerpo, y lo simbólico con lo semiótico. Este acto de

asumir y recrear la exclusividad de la capacidad biológica como objeto de arte y de pensamiento en la poética materna contradice la supuesta disminución del rol biológico femenino y proyecta una identidad intelectual que dispone además de elementos propios: “Aunque los seres son contruidos a través de los códigos y las formaciones sociales, *ellas* son capaces de reformular esas influencias en sus propias y particulares maneras, evitando así ser determinadas por *ellos*” (Hekman, 80).

La particularidad experiencial del texto poético-materno hispanoamericano señala también la diferencia de aproximación del individuo al discurso literario en tanto que emisor o receptor, y en tanto que perteneciente a los géneros masculino o femenino. Esta nueva forma de nombrar representa una subversión de los cánones literarios desde varias perspectivas interrelacionadas en el tiempo: la visión de la mujer-madre en el texto masculino desde el punto de vista masculino; la visión de la mujer-madre en el texto femenino desde el punto de vista también masculino; y finalmente, la visión de la mujer-madre en el texto femenino desde el punto de vista femenino. En este último caso, el *sujeto* poético y el *objeto* poético se convierten en una sola entidad que reúne logos y praxis, subvirtiendo su antigua remanencia indirecta como *objeto referido* dentro del canon masculino.

La poética materna hispanoamericana de fin de siglo re-utiliza a su favor la división de géneros en los esquemas patriarcales revelando que la experiencia *encarnada* de la otredad duplica el valor de la diferencia. Diferencia que en este aspecto trabaja a favor de la mujer y no en su contra, puesto que en el circuito particular (y experiencial) de este tipo de poética, el sujeto femenino no desea ser sustraído de sus potencias y potencialidades. Según Thomas Laqueur: “En la corporeidad concreta y científicamente accesible del ser femenino, en la naturaleza de sus huesos, sus nervios, y principalmente, de sus órganos reproductivos, emerge un enorme yacimiento de nuevos significados” (150). La poética femenina que observa la función pro-creativa de su propio cuerpo desde la tensión creativa multiplica el radio de inherencia de su producto y su capacidad.

Desde el punto de vista del conglomerado social y económico, al manipular la capacidad de reproducción femenina separada del valor de su condición de individuo *per se*, la hegemonía patriarcal colocó a la mujer en una posición de subalternidad dentro de la sociedad y dentro del orden de producción. La opresión inherente a las leyes utilizadas como control moral del comportamiento fue estudiada por Michel Foucault a finales del siglo XX en los libros *La historia de la sexualidad*, 1979; y *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 1979. En estos textos Foucault advierte que el binomio cuerpo / institución social resultante de la industrialización representa un mecanismo de control político ejercido por el sistema para su manutención.

A la luz de las teorías de Foucault en *Vigilar y castigar*, la representación

actual de la madre hispanoamericana de bajos recursos (pero productora de mano de obra barata) resulta apenas una prolongación del antiguo cuerpo femenino colonizado, numerado y embarazado, recibiendo por igual el influjo de la estricta vigilancia y la máxima productividad. Dentro de esta misma dinámica, los hospitales de maternidad y las reclusiones de las mujeres en los hogares pueden incluirse fácilmente dentro de la proliferación de cárceles, penitenciarias, asilos, conventos y reformatorios como las formas de control social que sujetan las funciones de los cuerpos al ojo omnisciente del poder. Es necesario recordar ahora que el concepto de lo “privado” no existía en América antes de la Conquista (ni en propiedad de tierras, bienes ni personas), y que siempre fue pública –léase “libre”– la interacción de la mujer con la comunidad.

Al igual que la estratégica “colocación de los soldados en la configuración del ejército” (*Vigilar y castigar*, 135), la acción de automatizar simultáneamente numerosos cuerpos femeninos a través del embarazo colectivo ha constituido tal vez uno de los objetivos de las maquinarias coloniales (y postcoloniales), cuyas leyes, prácticas e instituciones han garantizado su desarrollo merced a la manipulación de las funciones de los géneros. Dentro de este proceso de domesticación y producción, el individuo femenino es capturado como rehén dentro de su cuerpo gestante y dentro de la institución familiar. El mismo esquema social que excluye a la mujer del discurso público a través del embarazo la excluye del discurso privado, pues el ejercicio de la palabra en este contexto es un salvoconducto de poder, entendiendo que el poder no se encuentra únicamente en la elaboración de la ley (orden, esquema) sino en todas las relaciones humanas, incluyendo las conyugales, maternas o filiales.

En los planteamientos de Foucault sobre la “constitución del sujeto” (o “subjectification”), luego elaborados por Deleuze y Guattari, subyacen profundas fisuras con respecto a la consideración del valor de la madre y del valor de la mujer. Foucault desdeña la importancia del trabajo de la madre en el proceso de la “constitución del sujeto” (tal vez por las conflictivas relaciones personales que sobrellevó con su propia madre), reconociendo sin embargo su poder biológico o “biopower” (“The Will To Knowledge”, *The History of Sexuality*). Un poder que, situado dentro de las demandas estatales, se adscribe de todos modos al sistema patriarcal.

La teórica feminista hindú Gayatri Spivak cuestiona ambos planteamientos de Foucault pues considera que, desde el punto de vista laboral, trivializa la teoría del valor; y desde el punto de vista de la maternidad como trabajo, ignora a la madre como sujeto. Por otro lado, la norteamericana Jon Simmons considera que la importancia de la actuación de la mujer en la constitución del sujeto abarca un radio de doble incidencia: la del individuo constituido por ella misma, y la del individuo con el que ella colabora en su constitución

como adulto autónomo a través de su función auxiliar de madre. Un buen ejemplo de la inserción de la teoría de Simmons en Hispanoamérica lo representa la gran escritora dominicana Salomé Ureña de Henríquez y sus hijos: el conocido ensayista Pedro Henríquez Ureña y la destacada intelectual y educadora Camila Henríquez Ureña. Sin embargo, las apreciaciones iniciales de Foucault (y tal vez muy generalizadas en las culturas hegemónicas) pudieron perjudicar el proyecto de emancipación femenina socavando su base técnica con juicios muy parcializados. También la fuerza desmedida de su crítica sobre el Humanismo ha contribuido tal vez a dificultar los esfuerzos del Tercer Mundo y de las culturas minoritarias por fortalecer sus propias identidades.

Las poetisas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI que abordaron el tema materno produjeron una fuerte detonación revitalizadora dentro de la cultura femenina del continente, presentando *a viva voce* el antiguo reducto de la maternidad como un nuevo acontecimiento incorporado a un individuo *integrado*, con su miríada de significados factuales y potenciales y desnudos de cosméticos y suavizantes. Las múltiples y variadas concomitancias que emergen de este tipo de texto en Hispanoamérica implican un estremecimiento de la subyugación biológica (hacia adentro), y de la subyugación histórica (hacia fuera), desde el fundamento de sus bases. Y aunque muchas veces se rechazan los paradigmas de las convicciones individuales considerándose inoperantes dentro de mecanismos colectivos homogéneos, estas convicciones resultan indispensables en la concreción de cualquier autonomía (incluyendo la de la identidad femenina), pues una consciencia de oposición solo puede nacer de las propias convicciones y condiciones, incluyendo las biológicas, a fin de detonar desde adentro las bases del estatuto social que intenta (in) determinar la existencia. En su estudio "A New Type of Intellectual: The Dissident", Kristeva sugiere que "la verdadera innovación femenina sólo tendrá lugar cuando la maternidad, la producción creativa de la mujer, y la conexión entre ambas, sean mejor entendidas"⁵ (*The Kristeva Reader*, 298).

Desde el punto de vista político de Foucault (útil para analizar feminismos políticos), el concepto de liberación conmina a un constante desprendimiento del viejo "sí-mismo" para la invención *in situ* de un nuevo "sí-mismo". Sin embargo, en Hispanoamérica la identidad del viejo "sí-mismo" femenino debe naturalmente pre-existir: "para poder anunciar la muerte del sujeto, se debe haber ganado primero el derecho de hablar como tal"⁶ (Braidotti, 122). El sujeto femenino que asume su poder biológico, asume la experiencia parlante de su poder biológico, y asume (subvirtiéndolo) el silencio histórico que le tocó en suerte, convierte la memoria política en lectura crítica y conforma una amalgama social e individual mucho más compacta y resistente.

Situadas en distintas realidades y contextos, otras feministas

norteamericanas (como Jana Sawicki) coinciden con Foucault al considerar inoperantes los esfuerzos personales dada la calidad impersonal de los sistemas colectivos. La poesía feminista hispanoamericana desdice de esta premisa al no provenir de un sistema homogéneo sino de una circunstancia de rigores y fisuras aleatorias, apta para (des)encadenar un sólido mecanismo de eslabones (esfuerzos personales) ajenos a esquemas obsoletos e inoperantes. Los poemas de Rosario Castellanos, Márgara Russotto, Gioconda Belli y Maritza Jiménez que tocan el tema materno abren y airean un viejo recinto para hacer ingresar en *él* diferentes (sub)versiones de las iconicas figuras de la Malinche, la Virgen María, la esclava violentada o el “*ángel del hogar*”. Estos textos condensan el resultado de un proceso de reconstitucion femenina que contribuye a reformular la iconografía cultural que tanto y tan largamente la perjudico: “el sujeto de la enunciacion, entendido como instancia abstracta, deberá conectarse y ‘anclarse’ en el individuo real con todas sus determinaciones biologicas, físicas, psíquicas, y con todo el peso de su historia y su experiencia” (Violi, 139).

Desafiando la oposicion binaria de la ideología patriarcal entre palabra y carne, creacion y procreacion, mente y cuerpo, el acto de nombrar el hecho de producir nueva vida representa la conjuncion más definitiva del *sujeto* de la creacion con el *sujeto* de la procreacion. Y aunque existe en esta relacion el riesgo de un texto anatomico que pudiera significar otra forma de determinismo o “feminismo esencialista” (en términos de Nelly Richard, *Masculino/Femenino*, 88), la mujer puede y desea escribir a través de la fuente de vida de su cuerpo, como lo sugirio Cixous, para sobrevener de *él* hacia el mundo y para que el mundo sobrevenga de ella. La doble metáfora de la pro-creacion representa también la aceptacion de la memoria y una nueva (y vieja) promesa que cumplir.

NOTAS

1 En el momento en el que la criatura salía del vientre de la madre, “la partera daba unas *voces* a manera de los que pelean en la guerra; esto significaba [...] que la paciente había vencido *varonilmente*, y que había *cautivado* un nio”. Las que morían durante su primer parto, recibían parecida gloria e igual tarea a la de los guerreros caídos en batalla: *éstos*, con sus rodelas y armas, “iban delante [...] de Tonatiuh, el dios Sol] peleando, con pelea de regocijo, y llevábanlo así hasta el puesto de mediodía. [...] Las mugeres que morían en la Guerra y las que del primer parto fallecían [...] iban] a la casa del sol, y [...] residían] en la parte occidental del cielo” (Burkhart, 37).

2 El desarrollo del caso, llevado en su *é*poca por los intelectuales peruanos, se evidencia en los anales del diario *El Mercurio Peruano*, un medio creado y sostenido por criollos letrados, abogados y comerciantes.

- 3 Lebrón de Quiñones en cita de Enrique Semo. *Historia del capitalismo en México. México: ERA, 1975. p. 78.*
- 4 Buitrago Escobar, 190-193.
- 5 Traducción nuestra.
- 6 Traducción nuestra.

OBRAS CITADAS

Araújo, Helena. *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Belli, Gioconda. *Apogeo*. Madrid: Visor, 1998.

Braidotti, Rossi. "Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory". *Feminist Literary Theory: A Reader*. Cambridge: Blackwell, 1996. 411-20.

Burkhart, Louise M. "Mexica Women on the Home Front – Housework and Religion in Aztec Mexico". *Indian Women of Early Mexico*. Norman y Londres: University of Oklahoma Press, 1997. 25-54.

Buitrago Escobar, Flor Ángela. "Las oportunidades del Bicentenario (2008-2019): invitación a la reflexión republicana". *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto "criollo" en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*. *Revista de Estudios Sociales* No. 38. Bogotá: Universidad de los Andes (2011): 190-193.

Castellanos, Rosario. *Poemas selectos*. Magda Bogin, ed. Minnesota: Palabra Sur, 1988.

Cieza de León, Pedro. *Del Señorío de los Incas*. Buenos Aires, 1944.

Cixous, Hélène y Catherine Clement. "The Newly Born Woman". *Feminist Literary Criticism*. Mary Eagleton, ed. New York: Longman Group UK, 1991. 110-34.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. London y New York: Continuum, 2004.

Díaz de Sánchez, María Eugenia. *Escritoras venezolanas del siglo XIX*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

Flores, Ángel y Kate Flores, *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media hasta la actualidad)*. México: Siglo XXI Editores, 1984.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1979.

—, *The History of Sexuality*. New York: Vintage, 1979.

Jiménez, Maritza. *Hago la muerte*. Caracas: Fundarte, 1987.

Hekman, Susan. *Gender and Knowledge: Element of a Postmodern Feminism*. Boston: North Eastern UP, 1990.

Kristeva, Julia. *New Maladies of the Soul*. Trad. Ross Guberman. New York: Columbia University Press, 1995.

_____. *The Kristeva Reader*. Toril Moi, ed. New York: Columbia University Press, 1986.

Laqueur, Thomas. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Meléndez, Mariselle. "Patria, Criollos, and Blacks: Imagining the Nation in the *Mercurio Peruano*, 1791-1795." *Colonial Latin American Review* 15.2 (2006): 207-227.

Pérez, Janet. "Subversion of Victorian Values and Idea Types: Pardo Bazán and the Ángel del Hogar". Madrid: *Hispanófila* 113 (1995): 31-44.

Talpade Mohanty, Chandra, Ann Russo y Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes. Masculino/Femenino, La insubordinación de los signos*. Santiago: Fco. Zegers Editor, 1989.

Russotto, Mária. *Restos del viaje*. Caracas: Monte Ávila, 1978.

Sawicki, Jana. *Disciplining Foucault: Feminism, Power, and the Body*. USA: Routledge, 1991.

Sejourné, Laurette. *Antiguas culturas precolombinas*. Madrid: Siglo XXI, 1971.

Semo, Enrique. *Historia del capitalismo en México*. México: ERA, 1975.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the subaltern speak? Marxism and the Interpretation of Culture*. USA: Routledge, 1988.

Simons, Jon. "Foucault's Mother." *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996. 179-210.

Stanford Friedman, Susan. "Creativity and the Childbirth Metaphor." *Feminisms*. Robyn R. Wharol and Diane Price Herndl, eds. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. 373-96.

Tsuchiya, Akiko. "The Female Body Under Surveillance: Galdós's *La Desheredada*". *Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 1998. 201-21.

Violi, Patrizia. "Sujeto lingüístico y sujeto femenino." *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990. 127-39.

BORGES Y LA BIBLIA

Julio César Crivelli

Agradecimientos.

Para mí, hablar de Borges y de su relación con la Biblia es por cierto un honor. Pero también, quizás con más énfasis, la realización de un sueño.

Agradezco la realización de este sueño a Patricio y Cecilia Bonta, queridos amigos que me propusieron esta tarea tan vasta como encantadora.

A María Kodama que generosamente nos abrió las puertas de la Fundación Borges. Y a la Fundación Borges, sede del recuerdo del más trascendente de los argentinos, el único que tiene un sitio en la cultura universal.

Aparte de un sueño, el título de esta charla es un desafío, también producto de la imaginación de Patricio y Cecilia Bonta, un desafío que consiste en seguir las huellas que marcó la literatura de la Biblia, en la poética de Borges. Pero también, un paso más, representar la comprensión de Borges sobre la metáfora bíblica, su aceptación, que constituye otra metáfora, esta vez de Borges.

Asistiremos así a una sucesión ascendente de mensajes cifrados, que se implican unos a otros en una circunferencia sin centro, como probablemente hubiese dicho Borges.

Una metáfora de la metáfora.

El presente ensayo deriva de una charla dada en la Fundación Borges. Aquí pretendemos convertirla en ensayo, cambiando el estilo, pero más importante, agregando ideas que no fueron expuestas en la charla por obvias razones de brevedad.

Nos referiremos a los temas de la Biblia que conmovieron a Borges:

- **Los Lenguajes:** Los dos lenguajes; La metáfora
- **Borges y el misterio.**
- **La Biblia**
- **Borges y la Biblia; textos y personajes:**
- **La Cábala.**
- **El Libro de Job.**
- **El Eclesiastés.**

Lenguajes

La Biblia es una literatura sobre el lenguaje.

En primer término sobre el lenguaje del Misterio, el lenguaje de un Dios sin Nombre, que paradójicamente, todo lo hace nombrando, con la Palabra. Es aquel lenguaje perdido, aquel lenguaje adánico que poseía la Verdad, aquel lenguaje que nos había sido dado para entendernos con Dios.

Pero la Biblia también delibera sobre nuestro lenguaje posterior a la Caída, un remedo de verdad, lo único que nos quedó, el lenguaje de la representación, pura ilusión en la que vivimos, añorando el perdido Edén.

Borges también construye su propia literatura sobre los dos lenguajes.

E igual que la Biblia, su referencia siempre será la falsedad del lenguaje de la representación, y al mismo tiempo, la necesidad que tenemos de esta falsedad para sobrevivir.

Y finalmente la metáfora como único consuelo, nuestra única esperanza de culto frente al Misterio.

- Los dos lenguajes:

Nuestro lenguaje de la representación, como sabemos, está formado por

imágenes y por conceptos, referidos respectivamente al mundo visual y al significado.

Los griegos se referían a los seres humanos como “animales que hablan” o sea animales dotados de lenguaje, que es lo que nos distingue de los demás animales.

Es cierto que también definieron al Hombre como “animal racional”, pero, ¿es posible distinguir al lenguaje de la razón? ¿Podemos válidamente sostener que lenguaje y razón son entes diferentes, o ambos son en realidad nada más que nombres?

¿Podemos concebir una razón sin lenguaje, sin representación, una razón que no refiere el mundo, sino que refiere a un éter vacío y atemporal, un lenguaje que no refiere conceptos e imágenes?

¿Hay una “razón pura” despojada de toda relación con el lenguaje, una razón que no designa, que no nombra, que no imagina?

También se lo preguntaron los griegos, y nos lo seguimos preguntando nosotros.

El lenguaje de representación permite cumplir las dos funciones del habla: comunicarnos y designar el Cosmos, también llamado Mundo, Universo.¹

Comunicarnos y designar el Cosmos son los actos vitales que nos permiten existir, alejar el terror a la muerte, a lo imprevisible, al ataque de la naturaleza o de los otros, el miedo a la Noche, cuando no sabíamos si volvería la Luz.

Imágenes y conceptos, tienen en común la representación, o sea que no contienen al objeto sino que solamente lo refieren, solamente reflejan el contenido, como si fuesen espejos. (¿Los espejos que obsesionaban a Borges?).

Desde Heráclito el Oscuro sabemos que “todo cambia”, “panta rei”, refieren que él decía, y que la representación de la realidad es solamente una vaga referencia lejana, un mero código que designa, una arbitrariedad que nos permite existir.

Porque sabemos, que la realidad marcha y cambia vertiginosamente, y, como el río de Heráclito, deja atrás a nuestras imágenes y a nuestros conceptos, que torpes y estáticos quedan como estructuras vacías y arcaicas, puras ilusiones y espejismos y que no “existe” un Mundus, un Cosmos, un Universo sometido a una Ley que podamos entender.

Todo lenguaje es falso, precisamente porque sólo puede construirse con la representación de algo que ya fue.

Inexorables, el misterio y la eternidad corren vertiginosamente delante de nuestras pobres categorías, que quedan como remedos, como imitaciones, como ídolos.

Pero esta calamidad, el lenguaje de la representación, no fue siempre así.

Porque al Principio, en el Paraíso, antes de la Caída, antes de comer el Fruto Prohibido, poseíamos la lengua adánica, la lengua de los ángeles, el habla que nada representa, sino que posee ella misma los contenidos.

Y así como los lenguajes de la representación son la falsedad, el lenguaje adánico perdido, es la verdad.

Una vez más Borges, uno de los dos faros de esta charla, es quién explica con inigualable claridad y belleza aquel lenguaje perdido, que compartieron Adán y los ángeles.

Dice en El Gólem:

“Si (como afirma el griego en el Cratilo) el nombre es arquetipo de la cosa en las letras de ‘rosa’ está la rosa y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’. Y, hecho de consonantes y vocales, habrá un terrible Nombre, que la esencia cifre de Dios y que la Omnipotencia guarde en letras y sílabas cabales. Adán y las estrellas lo supieron en el Jardín. La herrumbre del pecado (dicen los cabalistas) lo ha borrado y las generaciones lo perdieron. (...).”

Desde la Caída de Adán hemos perdido el acceso a la verdad. Los dos hijos de la representación, la imagen y el concepto, son nada más que búsquedas, son los consuelos mezquinos que nos dejó Yahvé, puros espejismos ajenos a la verdad.

Es nuestro deber, consignar la tarea inmensa que hemos emprendido desde los albores, tratando inútilmente, de recuperar esa verdad. Nuestro lenguaje de la representación ha intentado todo y lo sigue intentando. Nuestro vano intento, tan inútil que es casi heroico, no tiene fin.

En vano hemos inventado y recorrido los distintos anaqueles del conocimiento; la religión, la metafísica, la geometría y su hermana las matemáticas, la lógica formal; las ciencias particulares, todos esos lenguajes del encanto, sirenas que sólo producen una verdad de mentiras, sólo sustentable entre postulados indemostrables, según la severa condena de Kant.

Kant fue el último que nos advirtió, por enésima vez desde aquella Expulsión, que sólo podíamos conocer la apariencia, los fenómenos, y que jamás conoceríamos la verdad, los noúmenos.

Y que como dijo Borges en *Tlön*, la metafísica es una rama de la literatura fantástica.

- La metáfora:

Sin embargo, Yahvé no es tan cruel y siempre que nos castiga, nos deja algún consuelo, alguna esperanza, como les sucedió a los Hombres después de la torpeza de Pandora.

Y así nos permitió, que la imagen y el concepto puedan producir algo más que la mera representación.

Sabemos que es posible un “mensaje atrás del mensaje”: la metáfora.

Se trata de imágenes y conceptos, que poseen alguna magia inasible, como la que poseen los enigmáticos mensajes de Hermes, el mensajero de los Dioses o los mensajes de Apolo mediante sus Musas, o los mensajes de los Ángeles que vienen de Yahvé.

Es cierto que estos mensajes herméticos o angélicos son siempre un enigma, siempre nos confunden porque están “cifrados”, como diría Borges, porque aunque eluden la falsedad de la Razón, usan sus instrumentos, la imagen y el concepto, y por eso hay que “descifrarlos”.²

Pero también es cierto, que oculta entre imágenes y conceptos, brilla en esas metáforas la única Luz que nos quedó, una luz tenue, cansada, que apenas ilumina, la única y gloriosa luz que tenemos.

Y así, con nuestras imágenes rudimentarias y nuestras vacías palabras, podemos construir metáforas, mensajes angélicos, enigmas herméticos que nos aproximan al Misterio, y que lejos de avivar el entendimiento, despiertan el espíritu.

En esos instantes tan fugaces, todo nuestro ser parece flotar, o más bien flota en el espacio interminable, en el tiempo infinito, cerca de la eternidad. Pero este don no es de todos. Algunos, solamente algunos, pueden tejer estos mensajes que están atrás de los mensajes. Los llamamos poetas y artistas. Los veneramos, desde Orfeo y desde Altamira.

La Biblia y Borges nos acercan también a ese lenguaje de metáforas, a esos mensajes herméticos que a ellos les fueron dados.

En este trabajo intentaremos indagar la huella bíblica en Borges y también las construcciones de Borges, sus metáforas, que se propusieron atravesar las murallas babilónicas que nos rodean desde la Caída, una empresa tan apasionada y bella, como inútil y fracasada.

Y también intentaremos revisar sus coincidencias, sus paralelos y sus indagaciones disidentes. Sus búsquedas perdidas y desesperadas, que también son las nuestras.

Borges y el misterio.

Borges no cree en un Dios. Pero posee la humildad propia de los sabios, siente que el Cosmos no nos ha sido dado aquí, que todo lo que nosotros pensamos que es un orden, es en realidad ilusión. Y participa del escepticismo, de la desilusión Kantiana, tiene una absoluta desconfianza de nuestros juicios, tanto de nuestros juicios científicos que son juicios de probabilidad solamente, como de nuestros juicios metafísicos o lógicos o matemáticos de los cuales piensa en definitiva que son tautológicos, un mero tejer y destejer vanos ovillos, como los de Cloto o los de Penélope.

Sentimos a Borges vibrar junto con Anaximandro frente a lo que no conocemos, frente a ese caos señalado por el Griego, ese caos que tiene esas calificaciones tan duras y a la vez tan emocionantes, como lo desmesurado, el abismo, el precipicio, con las cuáles Anaximandro denuncia lo provisorio de nuestra conciencia, cuyas "verdades" flotan como las de las matemáticas, entre postulados indemostrables, como el cero y el infinito, puro misterio, inconcebibles, improbables.

La verdad existencial de ese caos esencial, su inaceptable significado, es el temor a la muerte, al cesar de la vida, a la absoluta ignorancia de lo que está más allá. El miedo de ser un animal más, como veremos en el Eclesiastés, el miedo a no haber sido creados a "semejanza a Dios".

Cada vez que puede, Borges nos lleva hasta el borde de ese abismo, hasta el precipicio, hasta "el lugar hondo en que no se oye la voz de Dios". Y nos deja allí, perplejos, sin posibilidad ninguna de abordar el entendimiento, fascinados y horrorizados por el Misterio.

Borges es una especie de seguidor de Maimónides, que escribió la “Guía para Perplejos”.³

Los perplejos de Maimónides recorren caminos de la Escritura, a diferencia de los caminos poéticos que recorren los perplejos de Borges. Pero el final, el límite de estos caminos es el mismo, el Misterio, frente al cual no cabe otra emoción que la perplejidad. (¿Es la perplejidad una emoción? ¿Solamente?).

Borges y también Maimónides, nos muestran todo el tiempo que ni los sistemas de nuestro pensamiento, ni la razón, ni el intelecto, nos permiten entender el universo, si es que hay uno que no sea mera ilusión.⁴

Lo único que hay es Misterio. Y Borges nunca, salvo alguna vez que veremos, propone que pueda haber un camino hacia ese misterio, solamente la quietud de la perplejidad.

Borges, igual que un Gnóstico, se burla de los Dioses inventados, se pregunta en el poema “Ajedrez,” si hay un “Dios detrás de Dios,” o sea que el infinito orden causal, también afecta a este ídolo que hemos inventado y que llamamos Dios. Tiene plena coincidencia en una desconfianza radical en el saber humano y en cualquier cosmos, en cualquier orden o universo inventado por la razón.

Y así se van formando ciertas “categorías borgianas” que surgen o replican categorías bíblicas:

Para Borges, el cosmos, un supuesto orden manifiesto que niega el caos y que afirma una ley natural, es pura ilusión. Si hay Ley, es secreta, es Misterio. Está en la “memoria eterna de Dios”⁵.

Y la conciencia, la razón es puro laberinto, porque en el centro está dominada por el deseo, escondido y vital como un minotauro.

El lenguaje es falso. Es Babel, porque con él no podemos entendernos.

Y el conocimiento, como consecuencia, es una Biblioteca de Babel.

Para Borges, frente al abismo hay solamente metáfora, misterio y perplejidad.

La Biblia

Una breve (y modestísima) reseña sobre la Biblia, nos muestra que sus contenidos

abarcen todas nuestras preguntas, que quedan sin responder.

“Al principio”, muestra la creación, un camino del caos al cosmos, en el cual todo se “separa” y se ordena, la luz de las tinieblas; el agua de la tierra.

Muestra después la creación del hombre, que habita el Paraíso, que como todos los paraísos está destinado a perderse, pero, que como todos los paraísos, jamás será olvidado.

También nos muestra la Caída, un acto paradójico de creación, en el que nace nuestro falsario lenguaje de representación, nace el trabajo, que es la dura lucha contra la amenaza de la naturaleza, y también la muerte, ese misterioso final.

Y Babel, la imposibilidad de comunicarnos con el lenguaje y, como una burla, la necesidad de aferrarnos a él, de desarrollarlo como único instrumento de salvación.

Hablando a través de sus profetas, el Misterio de la Biblia nos dicta la Ley, para atenuar la amenaza de los otros hombres, tan feroces como la naturaleza misma.

Y finalmente, en el Nuevo Testamento nace el futuro, la Promesa que anunciara Isaías, porque hasta entonces era incierto el futuro.

Este recorrido produce un enamoramiento en Borges. Hemos elegido referencias que creemos que de algún modo abarcan como un perímetro esa extensión imprecisa y vasta, de la relación entre Borges y el Libro.

En “El Evangelio según San Marcos”, el protagonista, Baltasar Espinosa, dice: *“También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota.”*

Aquí Borges remite a la Odisea, una navegación del héroe por el mar del inconsciente, del deseo animal, una búsqueda espiritual que lo libere del anonimato de la manada y le otorgue una identidad, un nombre, un espíritu.

El viaje de Odiseo arranca navegando por las aguas del mar, símbolo del deseo, las aguas de Poseidón, señor del mar y del inconsciente, y busca llegar al sol de una isla que le devuelva la identidad perdida, es el viaje de un intelectual, (“polimetis;” el de muchas astucias o argucias, le llama Homero), que quiere elevarse al espíritu, sin dejar de ser hombre. ¿Será posible?

Un recorrido que arranca desde que se libera de Calipso, (“la que oculta”), que justamente le ofrece el espíritu, pero para eso debe aceptar la inmortalidad convirtiéndose en un Dios y dejando de ser hombre. Odiseo no quiere abandonar su condición humana y rechaza el amor de Calipso.

Y pasa, en su viaje memorable, por el olvido que le ofrecen los Lotófagos, que eliminan el sufrimiento y la angustia destruyendo la memoria, matando a Mnemosyne.

Después llega al país de los cíclopes, a la tierra de Polifemo, y para huir se identifica como “Nadie”!!! Más allá de su ingenio para escapar, nos quedará siempre la pregunta de la búsqueda de la identidad.

Se encuentra luego, en su azaroso viaje, con los lestrigones, los gigantes antropófagos, que devorando a otros hombres, roban su conciencia y su valor, y a cambio de ello pierden su identidad.

Y con el desenfrenado deseo sexual de Circe, que también es capaz de salvarnos de la angustia de muerte, a costa de perder la condición de hombres, transformándonos en animales, en cerdos.

Llega finalmente hasta el Hades, igual que Dante en la Comedia.

En todo el viaje Odiseo persiste en esta búsqueda espiritual, esta búsqueda de la identidad perdida, que negándose al dominio del deseo animal, y también a la inmortalidad que le convertiría en un Dios, jamás resignará su condición humana, su convicción profunda de que tenemos una condición espiritual posible.

El otro sostén, la otra historia que repiten los hombres, según el personaje de Borges, es por supuesto ese Hijo de Dios que es a la vez Hijo del Hombre, un Dios misterioso, con un destino trágico.

Es el viaje de un Dios único entre las creencias, porque es el único que decide encarnarse, ser hombre, tener un destino y abandonar la libertad del espíritu para sufrir, naturalmente, una muerte en el Gólgota. En su muerte el Dios héroe se carga a su cuenta el pecado de la Caída, la soberbia de Adán y nos abre una nueva oportunidad, un Camino. Y con esto asegurarnos que el espíritu nos espera, allá en el Cielo.

De modo que según Borges, esos dos viajes, son las nociones, las metas y orígenes que nos abarcan y nos simbolizan, sin poder explicarnos.

En cambio, en “Juan 1, 14”, dice Borges que dice Cristo: *“yo que soy el que Es, el que Fue y el que Será, vuelvo a condescender al lenguaje, que es tiempo sucesivo y emblema.”*

Acá Borges alude a la emocionante oración que oye Moisés desde la zarza ardiente, “Yo Soy el que Soy.” Todavía nos causa escalofríos.

Porque el Misterio no “existe”, no está sometido al azar terrible de la existencia, no nace ni muere, libre del espacio y del tiempo, no sufre la falsedad del lenguaje, ni necesita perímetros de salvación, geometrías de protección, ni límites simulados, ni consuelos que le permitan sobrevivir. El Misterio es.

Pero quién habla en “Juan 1, 14” es Cristo desde el Evangelio, un hombre sometido a la mera existencia. Por eso está sometido al tiempo, es “el que Es, el que Fue y el que Será”, hasta la inevitable muerte en el Gólgota. Y por eso, igual que nosotros, ese hombre sufre el lenguaje, esa falsedad que nos atormenta desde Babel, el lenguaje que sólo puede producir “emblemas”, imágenes falsas que habitan el “tiempo sucesivo”, frente a una realidad que huye mientras la nombramos, una realidad que inexorablemente elude la verdad.

¿Creía Borges en Dios?

“¿Cree usted en Dios?”

“Si por Dios se entiende una personalidad unitaria o trinitaria, una especie de hombre sobrenatural, un juez de nuestros actos y pensamientos, no creo en ese ser. En cambio, si por Dios entendemos un propósito moral o mental en el universo, creo ciertamente en él. En cuanto al problema de la inmortalidad personal que Unamuno y otros escritores han vinculado a la noción de Dios, no creo, ni deseo ser personalmente inmortal. Que hay un orden en el universo, un sistema de periodicidades y una evolución general, me parece evidente.”(...).

“Creo por intuición y además porque sería desesperante no creer.”(...).⁶

Borges y la Biblia; textos y personajes:

Borges amó ciertos textos y personajes de esa literatura que es la Biblia.

Hay en Borges frecuentes referencias a la Cábala, un intento desesperado de comprensión, al Libro de Job, al Eclesiastés, a Caín y Abel, a Adán y a Cristo.

Los veremos a continuación:

La Cábala.

La Biblia es el único libro escrito por Dios, por el Espíritu Santo, la más misteriosa de sus personas.

Esa escritura divina impulsa a los cabalistas, que buscan la Verdad escondida en el texto de las Escrituras, el sagrado Nombre de Dios. Como dijo Borges, el “terrible nombre que la esencia cifre de Dios, (...), en letras y sílabas cabales”.⁷

A Borges le fascina esa escritura divina, ese dictado secreto, que se percibe también en el poema dedicado a quien consideró uno de sus maestros, “Rafael Cansinos Assens”:

*“(...) Bebió como quien bebe un hondo vino los psalmos y el cantar de la Escritura
y sintió que era suya esa dulzura y sintió que era suyo aquel destino. Lo llamaba Israel.
Íntimamente la oyó Cansinos como oyó el profeta en la secreta cumbre la secreta voz del
Señor desde la zarza ardiente.(...)”*

La imagen a que nos enfrenta Borges, es la voz de Dios que se oye en el alma, como la oyó Moisés desde la zarza ardiente. Ustedes recordarán esa imagen escalofriante, cuando Moisés está cuidando a las ovejas de su suegro Jethro y ve una zarza que arde y arde y arde; sin cesar, y Moisés se acerca con curiosidad y terror.

Desde la zarza se oye una voz que emite el célebre mensaje, “¡Quítate las sandalias porque estás pisando suelo sagrado!”. (Los pies son símbolos del alma para los hebreos y para los griegos.)⁸

Es Dios que le habla al alma de Moisés. Dios le está dictando, y le seguirá dictando la salvación de los hebreos del sometimiento egipcio y su conversión en el pueblo de Israel, que nace después de vagar cuarenta años por el desierto.⁹ En “La Vindicación de la Cábala” nos dice Borges que, “*Es evidente que su causa remota es el concepto de la inspiración mecánica de la Biblia. Ese concepto, que hace de evangelistas y profetas, secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado, (...)*”.

En la Cábala, el Dios que dicta es “En Sof”, un Dios impersonal, un misterio infinito, la “nada infinita”, una contradicción en los términos, inaprensible por nuestra razón, el inicio, “el principio, (...), cuando las tinieblas estaban sobre la faz del abismo”, la nada, el caos que preexiste a la Creación.

O como lo expresa la Tradición, Dios es Aleph, la letra que no tiene sonido¹⁰, porque todo, también el alfabeto, base y origen del lenguaje, comienza en su propia negación. Como el célebre primer motor inmóvil de Aristóteles.

La Cábala trataba de averiguar el nombre del secreto de Dios, a partir de las palabras de la Biblia, aun cuando este nombre oculto de Dios no se puede averiguar. Como hemos visto, la Cábala parte del supuesto de que el lenguaje aparente de la Escritura está “cifrado,” y que podemos descifrarlo con las matemáticas, otra forma de ser del lenguaje de la representación¹¹.

Así que en la Cábala encontramos el misterio y la metáfora, como forma de aproximarse al misterio, porque En Sof y Aleph son simplemente metáforas, son mensajes que están atrás de los mensajes y aunque están hechos con números, con imágenes y con palabras, se comunican con el alma, trascienden esas imágenes y palabras y nos acercan algo al misterio que jamás vamos a poseer.

Corresponde señalar que lo más cerca que hemos llegado al Nombre de Dios, es a “Yahveh”, una mera exclamación. En efecto, Yahveh significa “¡Oh El!”, no es un nombre, porque no nos ha sido dado pronunciar el sagrado Nombre de Dios.

Borges también, Borges pasa su vida escribiendo metáforas, que nos hacen llegar más cerca del misterio, aunque nunca vamos a llegar.

Es el infinito el que determina la unidad, como en “El Aleph” de Borges. Es el nombre oculto, Shem Hamephorash, el misterio inasible que dicta el Universo y al que sólo podemos referirnos con metáforas, porque nuestro lenguaje que sólo significa, no alcanza para abarcar la eternidad.

Por eso en “Juan, I, 14”, Borges dice que Dios dice: *“He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; /no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo. / Desde mi Eternidad caen estos signos”*.

Para Borges y para la tradición de la Cábala, los hombres somos amanuenses imperfectos de Dios, porque nuestro lenguaje de representación no alcanzará jamás la Verdad.

En “Del Culto a los Libros”, Borges cita a Francis Bacon, quién dice que Dios nos dejó dos Libros, las Escrituras que revelan su voluntad, y la Naturaleza, que revela su poderío.

De modo que también el Universo es un libro dictado por Dios, como surge claramente del Génesis, adonde Dios “dicta el cosmos”, creando con la Palabra.

Como vimos en la Cábala, las Escrituras si bien aparentemente están plasmadas en nuestro lenguaje de representación, ocultan atrás el lenguaje adánico perdido, el Shem Hamephorash, el nombre oculto de Dios, al cual ya hemos aludido.

Los cabalistas creyeron que ese lenguaje adánico podía ser recuperado.

Y lo mismo sucede en la literatura.

Recordemos la diferencia que existe entre Oriente y Occidente respecto de los libros.

Los libros de Oriente son creaciones de Dios, dictados del Espíritu Santo, son objetos a los que se rinde culto.

En cambio los libros de Occidente, refieren a la memoria, a Mnemosyne, madre de las Musas, hija de Cronos el Titán del tiempo. Son invenciones del tiempo, Cronos, destinadas al recuerdo, a la negación del olvido, un burdo remedo de inmortalidad.

En ninguno de los casos hay "creación", en un caso el único autor es Dios, en el otro sólo son representaciones del ciclo, remedos que la memoria produce de la verdad, como los recuerdos que tenemos de la caverna platónica.

Borges tampoco cree en nuestra "creación", los hombres no podemos crear, porque la creación es "ex nihilo", su punto de partida, si así podemos llamarlo, es la nada infinita.

Solamente podemos "inventar", o sea transformar, recordar lo que ya existe. De modo que, como en "Pierre Menard, autor del Quijote", cuando creemos que ponemos algo nuevo en el mundo, cuando creemos que "creamos," sólo repetimos algo que existió y que hemos olvidado.

Para Borges sólo somos amanuenses, intérpretes de la tradición que nos dicta y sólo podemos producir reflejos, como las imágenes de los espejos, o ideas que se repiten cíclicamente sin agregar nada.

El Libro de Job.

El libro de Job trata sobre la irracionalidad de Dios, Dios no es un ser de

la razón, porque nuestra razón es algo primitivo, elemental que jamás podría comprender a Dios. Dios no actúa con la razón ni se lo puede “entender”.

Todos los “dioses” que hemos inventado los hombres, en cualquier religión, son creadores del cosmos y jueces de nuestra conducta, porque son los creadores de la Ley del universo y de la Ley de los hombres.

Yahvé también, y es el libro de Job adónde se pone de manifiesto que; tanto su justicia, como la naturaleza, que son sus creaciones, son inescrutables para nosotros.

El Dios del libro de Job es un Dios tremendo, que habla desde el “seno de la tempestad.”

Y permite que un Ángel Caído, enviado por Satán, destruya la familia y la hacienda de Job, y lleve su sufrimiento hasta el límite de la vida.

Pero aún después de algunas vacilaciones, pese al sufrimiento y al dolor cuyo motivo desconoce, Job mantiene su fe, porque Job cree sin lugar a dudas, que su entendimiento jamás llegará a entender la justicia de Dios.

Al final de Job, aparecen Behemot y Leviatán, dos bestias poderosas e indomables para el hombre. Son el testimonio de una creación peligrosa, de una naturaleza que es una permanente amenaza para los hombres, quienes deben vivir para prevenirse de su ataque. El trabajo al que la Caída condena al hombre, es precisamente la permanente transformación de la naturaleza como previsión y defensa de su ataque.¹²

También la naturaleza es incomprendible para nuestra razón, igual que la justicia, la otra creación de Dios.

Una y otra son imprevisibles, caóticas, fatales.

En “La Memoria de Shakespeare”, Borges alude a “*Behemoth o Leviathan, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional*”.

También en la “Lotería de Babilonia” se alude a la irracionalidad de Dios. No es casual que el cuento transcurra en Babilonia, precisamente adonde se confundieron las lenguas. Recordemos que hay una Compañía misteriosa, que todo lo dirige.

Pero nadie entiende cuál es el sentido, si es que hay alguno. La vida es como

una lotería de suertes, nada es previsible ni comprensible para los habitantes de Babilonia.

Es un caos de injusticia, la sociedad está sujeta a reglas misteriosas tan autocontradictorias como imprevisibles, de inusitada crueldad, o todo lo contrario.

Nadie sabe quién es la Compañía,

Algunos piensan que la Compañía es Dios. Otros que no existe.

La Lotería de Babilonia nos recuerda la Escritura enigmática de un Dios inescrutable, del Dios de Job.

Ese Dios misterioso e inescrutable también está en uno de los párrafos de mayor misticismo que escribió Borges. En *El Aleph*, Carlos Argentino Daneri, el protagonista, dice: *“arribo ahora al inefable centro de mi relato, empieza aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos, cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten, ¿Cómo transmitir a otros el infinito Aleph que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, el profeta, un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph)”*.

Aleph recordemos, es la letra sin sonido de la cual pende el alfabeto, el primer motor inmóvil, el inicio, el caos que no se somete al lenguaje, que no está sometido a la razón. Aleph es como el cero, que está antes de las matemáticas, o como el caos, que está antes del cosmos.

Hay un párrafo de Santa Teresa de Jesús que revela una coincidencia curiosa en tanto pone en evidencia la naturaleza mística de la descripción del Aleph. Dice: *“estando una vez en oración, se me representó muy brevemente cómo se ven en Dios todas las cosas y como las tiene en sí mismo, digamos que la divinidad es como un diamante muy claro y todo lo que hacemos se ve en este diamante siendo de manera que él encierra todo en sí mismo porque no hay nada que salga fuera de esta grandeza. Y ahora fíjense, que cosa espantosa, (o sea Santa Teresa se espanta), me fue ver en tan breve espacio ver tantas cosas juntas en este claro diamante”*¹³

La experiencia mística de Santa Teresa de Jesús es equivalente a la del Daneri

de Borges, es el enfrentamiento con la incomprensión, con la irracionalidad relatada en Job.

Frente al infinito, a la irracionalidad absoluta, no hay sistemática posible, no hay entendimiento, sólo queda la enumeración caótica que despliega Daneri en el Aleph, una lista solemne, incomprensible e impotente para abarcar el universo.¹⁴

Esta enumeración caótica será una característica de Borges, un recurso que usará muchas veces, quizás porque estaba convencido de la imposibilidad de aprehender la verdad.

El Eclesiastés.

Para el análisis de este Libro, veremos en primer término ciertas ideas generales, y después, veremos consideraciones sobre los ciclos, el laberinto, la muerte como único destino y la esperanza, tanto en el Eclesiastés, como en Borges.

El Eclesiastés es un libro de los llamados Sapienciales, escrito con el regreso del Exilio.

Nada se sabe de sus autores, aunque su texto menciona a Salomón. También menciona a Qohélet, un supuesto hijo de David, rey de Jerusalén.

Es un libro sobre el escepticismo y la desilusión del conocimiento, sobre la “vanidad”, sobre el vacío irremediable de nuestros pretendidos saberes. Sin esperanza, vaga el hombre en la insignificancia de su razón.

En el primer verso, sin dudas el más conocido, expresa su nihilismo absoluto respecto del conocimiento: “*¡Vanidad de vanidades. Todo es vanidad!*”, y más adelante, *Yo, Qohélet, siendo rey de Israel en Jerusalén, me propuse inquirir y averiguar con sabiduría cuanto se hace bajo el cielo. ¡Dura tarea que Dios impuso a los hombres! He examinado cuanto se hace bajo el sol, y veo que todo es vanidad y esfuerzo inútil (...).*”¹⁵

*“Cuando me dediqué a conocer la sabiduría y a examinar las fatigas que se toma el hombre en la tierra —porque ni de día ni de noche ven sus ojos el sueño—, entonces descubrí, por lo que toca a las obras de Dios, que nadie puede comprender cuanto se hace bajo el sol. Por más que el hombre se esfuerce en investigar, no comprende. Ni el sabio que pretende saber logrará averiguarlo.”*¹⁶

La vanidad, lo vano, es el vacío del alma, el alma enferma de los héroes griegos, el alma enferma de Adán, que se deja dominar por el deseo exaltado, el intelecto que sometido al deseo, nos condenó en la Caída al lenguaje de representación, a Babel, a la ignorancia.

Borges también siente esta desesperación frente a nuestra imposibilidad de conocer, frente a un camino de confusas ilusiones en que vivimos con nuestros conceptos, con nuestras imágenes.

Nace entonces la metáfora amarga del espejo el multiplicador del reflejo, el multiplicador de falsas representaciones, de erróneas pretensiones de conocimiento.

“Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman”, dice en “Los Espejos”.

En cambio, San Pablo, en la epístola a los Corintios, también se refiere a nuestro conocimiento como un espejo que nos confunde, aunque él espera recuperar el conocimiento adánico después de la muerte:

“Ahora vemos mediante un espejo, borrosamente; entonces, cara a cara. Ahora conozco de modo parcial, entonces conoceré plenamente.”¹⁷

En “De que nada se sabe” Borges consigna que de nada sirve un Dios inventado para calmar la angustia del misterio y de nuestro ignorante deambular:
“Quizá el destino humano / de breves dichas y de largas penas / es instrumento de Otro. Lo ignoramos; / darle nombre de Dios no nos ayuda”;

Hay una trama infinita de Dios, una ley oculta que jamás podremos descifrar, los “hilos de una trama oscura” que aparecen en la segunda sección de “Nubes”:

¿Qué son las nubes? ¿una arquitectura / del azar? Quizá Dios las necesita / para la ejecución de su infinita / obra y son hilos de la trama oscura. / Quizá la nube sea no menos vana / que el hombre que la mira en la mañana”.

Por ello el conocimiento es imposible y la ciencia vana. Desde Adán que intentamos inútilmente comer del fruto del árbol de la sabiduría.

En “La Luna” relata la imposibilidad del conocimiento de nuestro lenguaje de representación frente al infinito. Los hombres siempre olvidaremos algo: lo esencial.

Borges relata en *La Luna*, la pecaminosa aventura de un hombre que se propuso “cifrar” el cosmos en un libro, o sea reescribir las Escrituras que dictó el Espíritu Santo. Pero al terminar su tarea vio la Luna en el cielo y comprendió que la había olvidado.

“Y comprendió, aturdido, / que se había olvidado de la Luna; (...), siempre se pierde lo esencial. Es una / ley de toda palabra sobre el numen.”

– Borges y los ciclos.

El Eclesiastés anuncia que “no hay nada nuevo bajo el sol”, que nuestra “sabiduría” es cíclica, que repite siempre las mismas supuestas verdades, con distintas expresiones.

Borges también toma esta noción del ciclo como metáfora de la negación del conocimiento: nuestra pretendida sabiduría no es más que ciclos, repeticiones, tautologías o meras probabilidades, según Kant.

En “El Inmortal” Borges cita de los “Essays” de Francis Bacon, en los cuáles éste cita a su vez un famoso versículo del Eclesiastés, que pone en boca de Salomón, y a Platón:

“Solomon saith: there is no new thing upon the Earth’. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion”.

Aquí se vincula el idealismo platónico, según el cual cuando conocemos, solamente recordamos las ideas de una esfera del Ser, en la que obviamente no existimos; con el Eclesiastés, adonde Salomón enseña que no existe el conocimiento, que aquello que creemos que sabemos, es sencillamente el olvido de nociones que ya teníamos.

De modo que tal como explica Kant, nuestras nuevas verdades son meros desarrollos de algo que ya existía en la noción inicial, y nada nuevo incorporan.

En “La Cifra”, Borges alude a los ciclos en el Eclesiastés, precisamente en el poema “Eclesiastés 1, 9”:

*“Si me paso la mano por la frente,
Si acaricio los lomos de los libros,
Si reconozco el libro de las noches,
Si hago girar la terca cerradura,*

*Si me demoro en el umbral incierto,
Si el dolor increíble me anonada,*

*Si recuerdo la máquina del tiempo,
Si recuerdo el tapiz del unicornio,
Si cambio de postura mientras duermo,
Si la memoria me devuelve un verso,
Repito lo cumplido innumerables
Veces en mi camino señalado.
No puedo ejecutar un acto nuevo,
Tejo y torno a tejer la misma fábula,
Repito un repetido endecasílabo,*

*Digo lo que los otros me dijeron,
Siento las mismas cosas en la misma
Hora del día o de la abstracta noche.
Cada noche la misma pesadilla,
Cada noche el rigor del laberinto.*

*Soy la fatiga de un espejo inmóvil
O el polvo de un museo.
Sólo una cosa no gustada espero,
Una dádiva, un oro de la sombra,
Esa virgen, la muerte."
(El castellano permite esta metáfora).*

Y en "La Noche Cíclica": "Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / los astros y los hombres vuelven cíclicamente; / los átomos fatales repetirán la urgente / Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras. / en edades futuras oprimirá el centauro / con el casco solípedo el pecho del lapita... lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras".

¿Qué significa lo cíclico? ¿Por qué el Eclesiastés y Borges aluden a lo cíclico como frustración del conocimiento?

Porque el ciclo implica regreso y no implica progreso. El ciclo implica volver al mismo lugar, sin incorporar nada nuevo.

En cambio, cuando no hay ciclo hay progreso, si existe una recta infinita, como decía Euclides, entonces sí hay incorporación de conocimiento. Pero nuestra razón, no puede concebir el infinito perdido en la Caída, el infinito no nos ha sido dado.

Nuestro pretendido conocimiento produce "verdades" que se apoyan en postulados indemostrables. En las matemáticas, hay un discurso absolutamente

coherente, pero que está apoyado en dos nociones absolutamente improbables e incoherentes para nosotros: el cero y el infinito.

Nuestro conocimiento, nuestro lenguaje de representación siempre fluye con apariencia de coherencia y de verdad, pero en realidad depende siempre de nociones remotas e inasibles, tan misteriosas como un Dios.

- Laberinto.

Abordamos ahora un tema enteramente diferente. Hasta este punto nos hemos referido, tanto en la Biblia como en Borges, a la imposibilidad de conocer, en función de la necesidad de nuestro lenguaje de representar, la cual nos encierra en los meros fenómenos, en la pura apariencia y como consecuencia, a la imposibilidad de aprehender los noúmenos que transcurren vertiginosamente.

Pero ahora analizaremos el laberinto, una metáfora utilizada por Borges, que nos enfrenta con una temible realidad: el instrumento del conocimiento, la razón, está dominado por el deseo, y obra viciado de nulidad, porque en el centro de su devenir está la satisfacción de nuestro deseo animal.

La razón, el intelecto, un territorio de la transición entre el incontenible mar del deseo y el cielo del espíritu, opta las más de las veces por la satisfacción del deseo, que ejerce un verdadero dominio y posee al intelecto como un instrumento de su dominio.

Somos un "animal racional", pero no tanto.

Solamente en casos excepcionales, la razón se pone al servicio del alma, se convierte en instrumento del cielo, del espíritu. Entonces nos referimos a la santidad, al "milagro." Porque sin milagro, sin "Gracia de Dios" sería imposible que nuestro intelecto eligiera libremente el espíritu, liberándose de la esclavitud del deseo.

Recordemos ahora el mito del laberinto, que refleja esta temible realidad.

Todo comienza cuando Minos, rey de Creta, se niega a rendir culto a un toro blanco que le envía Poseidón, dios del mar.

La traducción simbólica es que Minos no cede al deseo exaltado, simbolizado por el toro, que procede del mar, que representa nuestro inconsciente animal.

Pero Pasífae, mujer de Minos y reina de Creta, se enamora apasionada y perdidamente del toro blanco que sale del mar, la posee el deseo sexual exaltado, el mar, Poseidón, el inconsciente, fundamento y motor de nuestro deseo animal. Pasífae está entregada a su deseo incontenible.

Para satisfacerlo llama a Dédalo, un campeón del ingenio, un dotado por la razón, que puede resolver casi cualquier dificultad con su poderoso intelecto, que le permite someter y transformar la naturaleza para ponerla al servicio del deseo.

Dédalo es un ingeniero, un símbolo de la razón.

Dédalo entonces, a pedido de la reina, construye una vaca en la cual se oculta Pasífae. El toro, el deseo exaltado, posee a la vaca - Pasífae y de esta unión bestial nace el Minotauro.

El símbolo Minotauro, es claramente el del hombre gobernado por el deseo animal.

En vista de la tremenda situación, Minos le pide a Dédalo que encierre al Minotauro, y Dédalo construye el laberinto con ese propósito.

Y así tenemos el resultado final, el laberinto, símbolo del intelecto utilitario, que en su centro tiene encerrado al deseo animal. ¿Qué deseo? Cualquiera, el de poseer y dominar, el sexual, el de poder, el de someter la naturaleza, el de inmortalidad.

En otros términos, el intelecto, la razón, tiene al deseo como motivo, como propósito y como finalidad. Somos, como veremos en el Eclesiastés, "iguales a las bestias", la razón no alcanza para distinguirnos de ellas, porque está dominada por el deseo y porque su conocimiento es vano, puro ciclo, olvido y repetición.

Y por esto, por estar al servicio del deseo exaltado, la razón es el instrumento por medio del cual se quiebra la Ley. Sólo mediante el espíritu se puede salir del laberinto.¹⁸

Para Borges el laberinto, el intelecto dominado por el deseo que quiebra la Ley, no tiene esperanza de salida.

"Laberinto":

*“No habrá nunca una puerta. Estás adentro
 Y el alcázar abarca el universo
 Y no tiene ni anverso ni reverso
 Ni externo muro ni secreto centro.
 No esperes que el rigor de tu camino
 Que tercamente se bifurca en otro,
 Que tercamente se bifurca en otro,
 Tendrá fin. Es de hierro tu destino
 Como tu juez.*

*No aguardes la embestida
 Del toro que es un hombre y cuya extraña
 Forma plural da horror a la maraña
 De interminable piedra entretejida.
 No existe. Nada esperes. Ni siquiera
 En el negro crepúsculo la fiera”.*

De allí no podemos salir.

- La muerte como único destino en el Eclesiastés y en Borges.

Siendo el conocimiento pura vanidad, puro vacío, siendo que nuestra vida está llena de ansiedad y de angustia por el quebrantamiento de la Ley, para el Eclesiastés la temida muerte es la única esperanza.

*“Porque una es la suerte del hombre y de la bestia: muere aquél como ésta muere, y uno solo es el hálito de ambos. No tiene, pues, ventaja el hombre sobre la bestia: todo es vanidad. Todos van al mismo sitio: todos vienen del polvo, y al polvo tornan todos”¹⁹
 “¿Quién sabe lo que es bueno para el hombre durante la vida, durante los días de su vana vida, por la que pasa como una sombra? ¿Quién indicará al hombre lo que después de él sucederá bajo el sol?”²⁰*

“Todos corren la misma suerte: el justo y el impío, el bueno y el malvado, el puro y el impuro, el que sacrifica y el que no sacrifica. Lo mismo es del bueno que del pecador, del que jura como del que teme jurar. [...]”

“Los vivos saben al menos que han de morir, pero los muertos no saben nada; no perciben ya salario alguno, porque su memoria yace en el olvido. Perecieron sus amores, sus odios, sus envidias; jamás tomarán parte en cuanto acaece bajo el sol.”²¹

Es el punto de máxima desesperanza: somos iguales a las bestias, nos domina el deseo, y nuestro pretendido conocimiento, nuestro intelecto es vano, vivimos en la angustia de quebrantar la ley, sólo con la muerte y el olvido

se calmará el dolor de vivir.

Lo mismo sucede en Borges. Si el conocimiento es inútil y la vida es sufrimiento, debemos esperar la muerte no solamente con calma, sino con la felicidad de librarnos de la vida.

“Eclesiastés, I, 9”, poema al cual nos hemos referido inmediatamente antes, cuando vimos los ciclos, Borges se refiere también al laberinto:

*“(…) Cada noche la misma pesadilla,
cada noche el rigor del laberinto.”
Soy la fatiga de un espejo inmóvil
o el polvo de un museo.
Sólo una cosa no gustada espero,
una dádiva, un oro de la sombra,
esa virgen, la muerte.
(El castellano permite esta metáfora.)”²²*

Después de señalar que la vida es siempre ciclo, o sea vanidad del conocimiento, y laberinto, que simboliza el dominio del deseo, Borges nos enfrenta a la muerte como única salida de la angustia de vivir.

En “Blind Pew”, la muerte es calificada de “tesoro”: “a ti también, en otras playas de oro, / te aguarda incorruptible tu tesoro: / la vasta y vaga y necesaria muerte”.

En “Tríada” se refiere a la muerte como un alivio de la vida:

“(…) El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.”

“El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo”.

- La esperanza en el Eclesiastés y en Borges.

El Eclesiastés se recupera de la desesperanza con la creencia en un juicio final. No sabemos si son los mismos escritores o una edición posterior, pero el texto retoma la esperanza en que, pese a que nuestra razón es vana y está dominada por el deseo, nosotros podemos cumplir la Ley.

*“Y me dije: Dios juzgará al justo y al impío, porque toda cosa tiene su tiempo y toda acción tendrá su juicio”.*²³

“Pero yo sé que la dicha es para los que temen a Dios, precisamente porque le temen; y que no hay dicha para el malvado, quien, como sombra, no prolonga su vida, porque no tiene temor de Dios”.²⁴

“Porque Dios juzgará todas las acciones, todo lo que está oculto, (...)”

Entonces habrá juicio y habrá dicha para los que temen a Dios.

En Borges también aparece, bien que de otro modo, la esperanza. En efecto, en varios poemas se refiere a la fascinación de descubrir el otro lado de la muerte, de cruzar el límite.

Borges se refiere repetidas veces a ciertos “arquetipos y esplendores” que veremos después de la muerte. La muerte se convierte en un acto final y fascinante, el preludeo de cruce al otro lado, adonde están esos arquetipos y esplendores.

Aparecen en el poema escrito en ocasión de la muerte de su padre:
“A mi Padre”

*“Tú quisiste morir enteramente,
la carne y la gran alma.
(...)”*

Te hemos visto morir sonriente y ciego.

*Nada esperabas ver del otro lado,
pero tu sombra acaso ha divisado
los arquetipos últimos que el griego
soñó y que me explicabas. Nadie sabe
de qué mañana el mármol es la llave.”*

En “Baltasar Gracián” Borges recuerda a este jesuita escéptico e irónico, que se burlaba de la poesía. Se pregunta en el poema qué habrá sido de Gracián cuando se enfrentó a la Verdad:

*“Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estrategias.”*

*No hubo música en su alma; sólo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.*

*No lo movió la antigua voz de Homero
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
no vio al fatal Edipo en el exilio
ni a Cristo que se muere en un madero.*

*A las claras estrellas orientales
que palidecen en la vasta aurora,
apodó con palabra pecadora
gallinas de los campos celestiales.*

*Tan ignorante del amor divino
como del otro que en las bocas arde,
lo sorprendió la Pálida una tarde
leyendo las estrofas del Marino.*

*Su destino ulterior no está en la historia;
librado a las mudanzas de la impura
tumba el polvo que ayer fue su figura,
el alma de Gracián entró en la gloria.*

*¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
los Arquetipos y los Esplendores?
quizá lloró y se dijo: Vanamente
busqué alimento en sombras y en errores.*

*¿Qué sucedió cuando el inexorable
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego
en mitad de la gloria interminable.
Sé de otra conclusión. Dado a sus temas
minúsculos, Gracián no vio la gloria
y sigue resolviendo en la memoria
laberintos, retruécanos y emblemas"*

Baltasar Gracián es como Adán, está encerrado en el laberinto de la razón, no puede dejarlo, su vanidad lo posee. Su condena será no ver los arquetipos, quedar prisionero de los "retruécanos y emblemas", del lenguaje de la representación, incapaz de llegar a la verdad.

Es visible la identificación de los "arquetipos y esplendores" de Borges con las Ideas platónicas.

Recordemos la cita de Bacon que hace Borges en El Inmortal:

“Salomón dijo: no hay nada nuevo sobre la tierra. De lo cual Platón tenía en la imaginación, que todo conocimiento no era sino reminiscencia; así Salomón ofrece esta sentencia: que toda novedad no es sino olvido.”

Hasta aquí la cita, pero Bacon continúa: *“De donde se puede sacar la conclusión de que el Letheo fluye sobre la Tierra, tanto como en los Infiernos”*. (François Bacon: Essays)

En la entrada del Hades había dos fuentes; Mnemosyne y Letheo, la memoria y el ocultamiento, el olvido. Por eso la verdad es aletheia, lo que no está oculto ni olvidado.

Pero no poseemos la aletheia, somos seres de la transición que han bebido de las dos fuentes: Letheo, el olvido, la representación, y Mnemosyne, el recuerdo.

Y esta transición, este recuerdo de las ideas, que Platón ilustra con la alegoría de la Caverna, es la reminiscencia, algo que nos quedó entre Mnemosyne y Letheo, algo que ciertamente no es la verdad.

En vida, nuestra única aproximación desde la reminiscencia que padecemos, a la aletheia que no tenemos, sólo la proporciona la metáfora, ese recurso que Yahvé nos dejó después de la Caída, los mensajes poéticos, que están atrás de los mensajes, los mensajes que aunque estén formados por imágenes y conceptos trascienden más allá de la razón y parecen llegar hasta el alma.

Está claro entonces, porque Gracián jamás verá los arquetipos y los esplendores.

Y también está clara la esperanza de Borges, equivalente a la del Eclesiastés: en éste último se promete un juicio, en el cual se diferenciará la suerte de los temerosos de Dios, en Borges una visión angélica, los “arquetipos y esplendores”, la recuperación de aquél lenguaje perdido en la Caída.

Caín y Abel.

Hasta aquí hemos visto la relación de Borges con la misteriosa Escritura, asumiendo como la Cábala que toda escritura es de otro, del misterio o de la tradición, pero que jamás será nuestra. Somos copistas, amanuenses, como nos dice la Cábala. Porque hemos perdido el lenguaje adánico, ése que “Adán y las estrellas supieron en el Jardín” y que después de la Caída, sólo nos ha quedado la representación, una burla de Dios.

Después hemos analizado nuestra relación con el misterio. En el análisis de la influencia de Job en nuestro escritor, hemos visto que Dios no está sujeto a la razón, que es inescrutable, incomprensible. Y que ésta, nuestra incomprensión absoluta, abarca tanto su Justicia, como a la naturaleza simbolizada por Behemot y Leviatán, la naturaleza agresiva, imprevisible y fatal, cuya prevención es el sino de nuestras vidas.

En el análisis del Eclesiastés y su influencia en Borges, hemos visto la vacuidad, la “vanidad” del intelecto, que nada puede saber de verdad. Sólo nos ha quedado el ciclo y el laberinto.

Que solamente con metáforas, “arquetipos y esplendores”, que podrían existir cruzando la incierta frontera de la vida, podríamos acercarnos a la verdad.

Ahora veremos la figura de Caín y Abel, que han tenido profunda influencia en Borges. Y también veremos su comprensión de estas figuras, la razón, si es que es una razón, por la cual Borges las iguala, casi las une.

Siempre es bueno recordar la simpleza, a veces brutal, la brevedad contundente de las metáforas bíblicas, que con su profundidad han hecho que deliberemos durante siglos. En Génesis, 4, 5, dice sobre Caín y Abel:

“Abel fue pastor de ovejas y Caín agricultor. Al cabo de un tiempo, Caín presentó a Yahveh una oblación de los frutos de la tierra. También Abel ofreció primogénitos de sus ovejas, con su grasa. Yahveh se complació en Abel y en su ofrenda pero no en Caín y en la suya. Esto irritó a Caín sobremanera y tenía el semblante abatido (...).

Dijo Caín a Abel, su hermano: “vamos al campo. Y cuando estuvieron en el campo, Caín se lanzó sobre Abel, su hermano, y lo mató”.

Borges se refiere varias veces al mito de Caín y Abel, para poner en evidencia nuestra condición envidiosa, que es nuestra condición diabólica. No olvidemos que el ángel preferido, se convierte en Satán por la envidia y que con la envidia produce la tentación en Adán y Eva.

En la “Milonga de dos hermanos”, los famosos hermanos Iberra, Borges plantea la envidia en el marco de la violencia ínsita en la historia argentina:

*“Traiga cuentos la guitarra
de cuando el fierro brillaba,
cuentos de truco y de taba,
de cuadreras y de copas,
cuentos de la Costa Brava
y el Camino de las Tropas.*

*Venga una historia de ayer
que apreciarán los más lerdos;
el destino no hace acuerdos
y nadie se lo reproche
ya estoy viendo que esta noche
vienen del Sur los recuerdos.*

*Velay, señores, la historia
de los hermanos Iberra,
hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra.*

*Suelen al hombre perder
la soberbia o la codicia:
también el coraje envicia
a quien le da noche y día
el que era menor debía
más muertes a la justicia.*

*Cuando Juan Iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le fue tendiendo un lazo
le dio muerte de un balazo,
allá por la Costa Brava.*

*Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel”.*

El poema, sin dudas está inspirado en la simplicidad del texto bíblico, no hay hipérboles ni complejidades para mostrar la envidia.

Y esto es así porque todos padecemos de envidia, que está ínsita en nuestro deseo animal y en nuestro intelecto. La etimología es evidencia, como en muchos otros casos: envidia proviene del latín “invidia”, “ver mal”, echar “mal de ojo”, “aojar”, que es el deseo y la acción del mal.

La envidia no es más que el intelecto que pone en marcha la voluntad, para satisfacer el deseo de poseer lo de otro a cualquier costo, en el caso ese costo es la vida del otro.

En el poema hay dos sujetos y uno mata al otro por envidia.

El hombre no necesita una explicación sobre la envidia, es parte nuestra.

Pero Borges también ve a Caín y Abel como metáforas de nuestra conciencia, como polvo y soplo, las dos partes indivisibles de nuestra alma, unidas por la razón, por el intelecto.

El intelecto es neutro, es un puro instrumento que puede servir a Caín, el deseo, o a Abel, el espíritu.

Nuestro íntimo ser, nuestra consistencia, se cifra en el intelecto, en la transición, en la Neshama. Somos seres de la transición. Pero el intelecto es puro instrumento. Nada decide. Está siempre sujeto al deseo o al espíritu, o a ambos armonizados,

En ese sentido, todos somos Caín, la irresistible potencia del deseo que sopla como una tempestad, el eros que hace que podamos sobrevivir. Y todos somos Abel, el espíritu que armoniza al deseo.

Caín y Abel representan en esta visión al cuerpo y al espíritu, al instinto puro de vivir y al misterio de no saber. A nuestra eterna dualidad, que nace del polvo de que estamos hechos y del soplo de Yahvé que nos dio la vida, ambas dimensiones que conviven en nuestra alma.

En "Génesis, 4, 8," Borges nos dice:

*"Fue en el primer desierto.
Dos brazos arrojaron una gran piedra.
No hubo un grito. Hubo sangre.
Hubo por vez primera la muerte.
Ya no recuerdo si fui Abel o Caín.*

Recordemos que Génesis 4, 8; es precisamente el versículo en que se narra el asesinato del Abel: "Y cuando estuvieron en el campo, Caín se lanzó sobre Abel, su hermano, y lo mató".

- El deseo Caín, armonizado por el espíritu, Abel:
Quizás si continuamos con la lectura del Génesis se pueda entender mejor su significado.

"Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado.

He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará.

Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara.

Salió, pues, Caín de delante de Jehová, y habitó en tierra de Nod, al oriente de Edén.

Y conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Enoc.

(...)

Y Lamec tomó para sí dos mujeres; el nombre de la una fue Ada, y el nombre de la otra, Zila.

Y Ada dio a luz a Jabal, el cual fue padre de los que habitan en tiendas y crían ganados.

Y el nombre de su hermano fue Jubal, el cual fue padre de todos los que tocan arpa y flauta.

Y Zila también dio a luz a Tubal-Caín, artífice de toda obra de bronce y de hierro"

Caín es protegido por Yahvé, porque debemos permanecer como Él nos creó, con la dualidad cuerpo / alma; Caín / Abel. Por eso quién le matare a Caín, "siete veces será castigado". Siete es el número de la Creación, que se hizo en siete días.

Caín y los cainitas son los fundadores de la civilización, Caín significa, "forjador, herrero". Caín es nuestro deseo de vivir. Caín armonizado por el espíritu Abel, usa a nuestro intelecto para protegernos de la naturaleza fatal, la naturaleza de Behemot y Leviatán.

Es el deseo cainita, el deseo material, el que nos impulsa a ser agricultores, a fundar ciudades, a criar ganados, a tener música (flauta) y poesía, (arpa), a desarrollar los metales, a luchar por la vida.

Este es el deseo armonizado por el espíritu, por Abel. Abel significa "el que estaba con Dios, el efímero, el aliento," y representa al soplo, al espíritu. (Al soplo que da la vida a la arcilla).

Mientras Abel viva en nosotros, no nos gobernará el puro deseo. Mientras viva el espíritu, mientras el alma esté en nuestra conciencia tendremos libertad y seremos hombres, seremos distintos de los demás animales.

Pero también puede suceder que el deseo “asesine” a Abel, el espíritu, que Abel el armonizador no esté más presente en nuestra conciencia, que nuestra conciencia se quede sin alma, que solamente busque la satisfacción del deseo, del deseo de poder, del deseo sexual, del dominio de la naturaleza.

Entonces Caín - el deseo, dominará a la razón, como el Minotauro en el Laberinto. El intelecto será instrumento de nuestro deseo desordenado, exaltado, ilimitado, y perderemos la libertad, y seremos como los demás animales, como dice el Eclesiastés.

Porque es preciso decir que así como la civilización depende de Caín – el deseo, la libertad depende del espíritu - Abel.

El puro deseo, Caín, es fatal y tiene siempre destino: el poder y el placer. Sometido a Caín, sujeto al deseo, el hombre carece de libertad, está sujeto a un modelo que repetirá sin poder elegir. Ya no será un hombre, porque el hombre es libertad.

Abel, el espíritu ya nada engendrará, estará ausente, muerto, y nuestro intelecto gobernado por el deseo, será incapaz de vivir en libertad.

Caín, el deseo sin la armonía del espíritu es la negación de la dualidad, es el predominio del polvo sobre el soplo, la muerte de Abel, y por sobre todo, de la libertad que nos distingue de los animales.

Por eso aquí Borges, nos señala que el verdadero asesino, el deseo, la materia, Caín, está presente en todos nosotros y que puede “dar muerte” al espíritu - Abel.

Entonces la génesis de la envidia y de la venganza, no sería otra que la desarmonización de Caín nuestro deseo animal, que en lugar de ordenarse mediante Abel, el espíritu, logra que éste sucumba y coloca al intelecto a su servicio.

La muerte de Abel implica la extinción de la libertad, del soplo con que Yahvé nos creó a su “imagen y semejanza”, el sometimiento de la razón a la saciedad inexorable del deseo, como si fuésemos iguales a cualquier otro animal.

De nuevo en “Leyenda”, texto incluido en el “Elogio de la Sombra”, Borges enfatiza que Caín y Abel representan nuestra dualidad, nuestro polvo y nuestro soplo que desde la creación conviven. Y también que en los momentos de oscuridad, Caín, la civilización, el deseo de vivir, el eros, “matará” al espíritu,

a Abel, que es “efímero” y que desaparecerá.

Dice “Leyenda”:

“Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaban por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron un fuego y comieron. Guardaban silencio, a la manera de la gente cansada cuando declina el día. En el cielo asomaba alguna estrella, que aún no había recibido su nombre. A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen.

Abel contestó:

¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.

—Ahora sé que en verdad me has perdonado —dijo Caín—, porque olvidar es perdonar. Yo trataré también de olvidar.

Abel dijo despacio:

—Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa”.

Borges juega con la hipótesis que hemos señalado antes. El espíritu, Abel, sólo ha muerto simbólicamente, en realidad se ha oscurecido, se ha quedado sin luz, (sin la luz de la razón), opacado por el deseo que se apoderó del intelecto.

Pero puede renacer, porque la posibilidad de la libertad cifrada en el soplo de Yahvé, sobrevive a los ataques del deseo, del Caín que llevamos adentro.

Ese renacimiento espiritual, la armonización del deseo mediante el intelecto, ordenada por el espíritu, la armonización de Caín y Abel que los vuelve nuevamente hermanos, sólo se consigue con el olvido que en nosotros, los hombres, equivale al perdón.

Nosotros, seres del intelecto y de Mnemosyne, no podemos perdonar, sólo podemos olvidar, extinguir de la memoria. Porque el perdón, es un acto puramente espiritual del que no somos capaces.

“Sólo Dios puede perdonar pecados,” se dicen los discípulos en Marcos, 2, 5. Sólo Dios puede, porque Él no depende de la memoria, ni de la razón, siendo puro espíritu, no está condicionado por la representación.

Por eso nuestro “perdón”, que es en realidad olvido, nace cuando se extingue

todo recuerdo, cuando la memoria queda vacía de todo “remordimiento” o “culpa”.

Cuando Abel perdona a Caín renace el soplo, renace el espíritu armonizador y Caín, el deseo, se dirige hacia la vida.

Adán y Cristo, del Jardín al Laberinto.

Adán y Cristo muchas veces están relacionados por Borges. Adán es quién vivió en el Jardín del lenguaje adánico, de la verdad y quién lo perdió con su vanidad. Cristo en cambio nació en el Laberinto, es hombre y aunque tiene la razón dominada por el deseo, es capaz de abrir un camino para que el hombre pueda volver al Jardín.

Adán siempre es un símbolo en Borges, nunca un personaje. Cumple el rol del recuerdo del Paraíso, como en “Adam Cast Forth”:

*“¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
Lento en la vaga luz, me he preguntado,
Casi como un consuelo, si el pasado
De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
No fue sino una mágica impostura
De aquel Dios que soñé. Ya es impreciso
En la memoria el claro Paraíso,
Pero yo sé que existe y que perdura,
Aunque no para mí. La terca Tierra
Es mi castigo y la incestuosa guerra
De Caínes y Abeles y su cría.
Y, sin embargo, es mucho haber amado,
Haber sido feliz, haber tocado
El viviente Jardín, siquiera un día”.*

Después de descartar el engaño de un Dios gnóstico, un Dios soñado, perverso o equivocado, Adán nos da aquí la certeza de la existencia pasada del Paraíso, adonde no había tiempo, sino eternidad, adonde no había espacio sino infinito, y adonde no había representación, sino verdad.

Por supuesto, el Paraíso se perdió, como todos los paraísos, pero nuestra vida es imposible sin la creencia, tan infundada como imprescindible, en un paraíso en que gocemos de la verdad.

Más allá de nuestra perversión, “de la incestuosa guerra” y de nuestro deseo

animal que nos domina, necesitamos los “arquetipos” para sobrevivir.

Para Borges, Adán es el símbolo de los hombres después de la Caída. Somos nosotros, seres expulsados del Paraíso, carentes del lenguaje adánico y de la eternidad, nosotros como seres de la reminiscencia, de la transición, condenados al laberinto, al ciclo, en el cual es previsible el final de todo nacimiento, adónde “no hay nada nuevo bajo el sol” correspondiendo con el Eclesiastés.

En “Adán es tu ceniza” dice:

*“La espada morirá como el racimo.
El cristal no es más frágil que la roca.
Las cosas son su porvenir de polvo.
El hierro es el orín.
La voz, el eco. Adán, el joven padre, es tu ceniza.
El último jardín será el primero.
El ruiseñor y Píndaro son voces
La aurora es el reflejo del ocaso.
El micenio, la máscara de oro.
El alto muro, la ultrajada ruina.
Urquiza, lo que dejan los puñales.
El rostro que se mira en el espejo.
No es el de ayer. La noche lo ha gastado.
El delicado tiempo nos modela.*

*Qué dicha ser el agua invulnerable
que corre en la parábola de Heráclito
o el intrincado fuego, pero ahora,
en este largo día que no pasa,
me siento duradero y desvalido.”*

Aquí se impone el recuerdo del Paraíso como una necesidad vital. Adán, nosotros, sabemos que el conocimiento es vano, vacío, como lo dice el Eclesiastés, pero para vivir necesitamos soñar, necesitamos que nuestra conciencia vuele hasta el alma y podamos, tan sólo por un instante concebir la eternidad, el río de Heráclito o el Fuego del Espíritu. Ese deseo sobrevive en las metáforas, en esos intentos casi heroicos por construir una verdad con nuestros pobres instrumentos, los conceptos y las imágenes.

Somos seres condenados a la representación y a la reminiscencia.

- Adán y Cristo:

Otras veces Borges relaciona a Adán con Cristo, al Jardín simbólico, con el

Laberinto de la existencia, a un pasado que no existe sino en la memoria.

En "El Instante" nos dice:

*"¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
de espadas que los tártaros soñaron,
dónde los fuertes muros que allanaron,
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?
"El presente está solo. La memoria
erige el tiempo." (...)
"El hoy fugaz es tenue y es eterno;
Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno".*

El poema se cuestiona sobre el tiempo, que siendo solamente una "categoría de la conciencia", simplemente no "existe". Y esta desilusión kantiana, ¿también abarca nuestra ilusión de pasado? ¿Al Árbol del Paraíso de Adán, y al Leño del Gólgota, que es la promesa de futuro de un Dios que vino a salvarnos?

¿Entonces no hay recuerdos ni promesas?

- Cristo:

El Cristo de Borges tiene distintas presencias, la de una persona en la historia, la de un héroe trágico, la de un hombre que completa un misterioso plan de Dios. Veremos las tres:

- Cristo en la Historia.

La persona de Cristo acá es el hombre real, el que cae tres veces camino al Gólgota, el que siente el abandono de Dios en Mateo 27, 46, y dice

¡"Elohim, Elohim, lema sabactani!" "¡Señor, Señor, porque me has abandonado!"

En el poema "Cristo en la Cruz", Borges retrata un Cristo totalmente humano.

Es casi un hombre cualquiera durante todo el poema, ni siquiera sabemos porque está condenado.

Sólo al final, Borges testimonia su admiración por el Cristo Maestro, por el que nos dejó la doctrina del perdón y la misericordia.

*"Cristo en la cruz".
"Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
Cristo no está en el medio. Es el tercero.*

*La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas. Es áspero y judío. No lo veo y seguiré buscándolo hasta
el día último de mis pasos por la tierra.
(...)*

*Sabe que no es un Dios y que es un hombre que muere con el día. No le importa.
Le importa el duro hierro de los clavos.
No es un romano. No es un griego. Gime. Nos ha dejado espléndidas metáforas y una doctrina
del perdón que puede anular el pasado. (Esa sentencia la escribió un irlandés en una cárcel.)
El alma busca el fin, apresurada.
Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta. ¿De qué puede servirme que aquel hombre haya sufrido,
si yo sufro ahora?"*

En los "Evangelios apócrifos", Borges de nuevo trata a Cristo como a un hombre, como a un sabio maestro:

"(...) lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. (...)"

"Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. Sus doce discípulos eran iletrados y pobres. Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró en seguida, no escribió nada. (También Pitágoras y el Budha fueron maestros orales.) No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora. [...] joven, murió oscuramente en la cruz, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo. Sin sospechar su vasto porvenir Tácito lo menciona al pasar y lo llama Chrestus. Nadie como él ha gobernado, y sigue gobernando, el curso de la Historia (...).

En lugar de la justicia despiadada de Yahvé, Cristo es el sabio que nos deja la doctrina de la misericordia, la del perdón, como camino de regreso hacia la Verdad que perdimos después de la Caída. Es un hombre.

- Cristo, el héroe trágico, el desafío al lenguaje, el comienzo del misterio.

Pero también hay un Cristo que es un héroe trágico. Siempre lo trágico es misterioso, porque desafía a la razón impotente, al lenguaje. ¿Por qué determinados hombres tienen un destino tremendo e inexorable? ¿Será porque tienen el "alma enferma", como pensaban los griegos? ¿Son hombres o tienen alguna vinculación con Dios, o con los Dioses?

Todas estas preguntas nos deja Borges después de la lectura del "Evangelio según San Marcos".

Recordemos a Baltasar Espinosa, el protagonista, que como vimos, nos recuerda *“que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota.”*

Espinosa es invitado a una estancia en Junín, en la que queda aislado totalmente por una inundación. Los únicos habitantes de la estancia son los “Gutres”, una extraña familia compuesta por padre hijo e hija. Analfabetos, con caras aindiadas y pelirrojos.

En la soledad y el aislamiento, Espinosa y los Gutres traban una relación de maestro a discípulos, una relación basada en el cariño de Espinosa y el respeto reverencial de los Gutres.

Espinosa descubre una Biblia inglesa con anotaciones en la biblioteca de la estancia. Allí hay anotaciones sobre el origen de los Gutres, y descubre que los Gutres son de ascendencia inglesa, Guthrie es su verdadero apellido. Aislados y mezclados con los indios se convirtieron en esta rara estirpe.

Espinosa decide iniciarlos en la lectura del Evangelio de San Marcos, que despierta inusitado interés en los Gutres.

Quizás para subrayar la esencia humana de Espinosa, Borges cuenta que la noche anterior al desenlace, la hija va desnuda a la cama de Espinosa y “conoce” su primer hombre. Borges usa aquí el término bíblico que identifica la relación sexual.

Seguimos textualmente con el relato, cuyo dramatismo es casi imposible de imitar. Dice Borges: *“El día siguiente comenzó como los anteriores, salvo que el padre habló con Espinosa y le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres. Espinosa, que era librepensador pero que se vio obligado a justificar lo que les había leído, le contestó:*

- Sí. Para salvar a todos del Infierno.

Gutre le dijo entonces:

- ¿Qué es el Infierno?

- Un lugar bajo Tierra donde las ánimas arderán y arderán.

- ¿Y también se salvaron los que le clavaron los clavos?

- Sí -replicó Espinosa, cuya teología era incierta.

(...) Las aguas están bajas. Ya falta poco.

- Ya falta poco -repitió Gutre, como un eco.

Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa

entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz”.

Borges nos deja aquí un enigma irresoluble. ¿Qué nos lleva a un final trágico? ¿Un origen de pecado, de alma enferma como a los héroes griegos y a Adán? ¿Tenía Espinosa un alma enferma?

¿O será la mera repetición de los pasos de la tragedia, la narración de su historia, la que define el destino trágico? Espinosa es un hombre cualquiera, que repitiendo una narración llega él mismo al final trágico y tremendo del relato que cuenta.

¿Entonces es la narración, en otros términos, es el lenguaje todopoderoso de Dios, el que define el destino? ¿Y no volvemos entonces a la Cábala? Borges acá se pregunta si así como el universo fue creado con la Palabra, el destino trágico del hombre no será también una creación de la Palabra, de la palabra que repetimos en nuestros ciclos, después del olvido, creyendo que creamos.

Baltasar Espinosa es víctima de un destino que no fija su alma, sino de las palabras que ha pronunciado y que le gobiernan, porque como en la Cábala, la palabras que ocultas yacen atrás de las aparentes, son las que fijan nuestro destino.

Hay un lenguaje que está atrás del lenguaje, un mensaje oculto atrás del mensaje, la metáfora, el lenguaje hermético, un lenguaje que nos gobierna sin nuestro conocimiento.

Un lenguaje poderoso, fatal, que no es determinado por el destino, sino que lo determina, palabras que pronunciadas, nos conducen prisioneros de ellas a un sitio fatal. ¿La tragedia es entonces un lenguaje de Dios?

- Cristo, el ejecutor del Plan de Dios.

Pero el más misterioso de los Cristos es el que ejecuta un Plan de Dios. Hemos partido de un Cristo que es un hombre real, un sublime maestro que muere dejando una doctrina. Después hemos visto un Cristo que es héroe trágico, alguien que lleva en su alma un destino fatal, inexorable. Y como en cualquier tragedia no sabemos la causa de ese destino. Sólo nos indica Borges que *“que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un Dios que se hace crucificar en el Gólgota.”*

Entonces quizás sean las palabras las que conducen al destino.

Pero ahora veremos al Cristo de “Juan 1, 14”, el Cristo que es puro misterio.

Al principio de esta charla nos hemos referido al poema “Juan 1, 14,” que refiere al versículo del célebre prólogo del Evangelio según San Juan, el más misterioso y metafísico de los Evangelios, en el que se encuentra el enigma jamás resuelto:

“En el principio era el Verbo y el Verbo se hizo carne y puso su morada entre nosotros”. (Juan, 1, 14.)

Quizás sea esta la historia de Cristo que más fascina a Borges, la del Plan de Dios: redimir al hombre, perdido por el pecado de vanidad, mediante el perdón y la misericordia.

A tal punto, que dedica a este versículo de Juan 1, 14, dos poemas, el que hemos visto, que forma parte de “El otro, el mismo” y un soneto, que forma parte del “Elogio de la Sombra”.

Tal como vimos, en el primer “Juan 1, 14”, Borges vuelve sobre el tema del Misterio de la Encarnación visto como tiempo y como lenguaje. Dice:

*“Yo que soy el que Es, el que Fue y el que Será,
Vuelvo a condescender al lenguaje,
Que es tiempo sucesivo y emblema.”*

“Yo soy el que Es” remite a “Yo Soy el que Soy”, las palabras que le dice Yahvé a Moisés desde la zarza ardiente, en “Éxodo, 3”. Dios no “existe”, porque todo lo existente ha sido creado, a diferencia de Él, que es pura esencia, puro Ser, nadie lo creó, es el primer motor inmóvil, la misteriosa contradicción, origen de todo.

Este Cristo de Borges nos está diciendo que él, Cristo, es Dios.

Pero también ha condescendido a ser un hombre, ya ha sucedido el Milagro de la Encarnación, por eso igual que nosotros está sometido al tiempo, esa categoría del entendimiento, ese límite esencial de nuestra conciencia y de nuestra impotente razón. Por eso es que este Cristo humano, es también es el que Fue y el que Será.

Sometido al tiempo, lo gobierna nuestro lenguaje de representación, ha

“condescendido al lenguaje” y, como nosotros, es un “animal que habla”, como llamaban los griegos a los hombres, siendo humano no hay alternativa: somos lenguaje.

Y el lenguaje es “tiempo sucesivo”, que fluye inexorable y vertiginoso en el río de Heráclito, que nos desespera porque sabemos que es inaprensible con los “emblemas”, que son estáticos, retratos de un instante, falsos desde su producción en nuestra conciencia atribulada.

Y continúa Borges en Juan 1, 14, enumerando la experiencia de lo humano, y enumera, porque como hemos visto en el Eclesiastés, sólo tenemos como recurso para el conocimiento, la enumeración caótica de Daneri en El Aleph.:

*“Quien juega con un niño juega con algo
cercano y misterioso;
yo quise jugar con Mis hijos.
Estuve entre ellos con asombro y ternura.
Por obra de una magia
nacé curiosamente de un vientre.
Viví hechizado, encarcelado en un cuerpo
y en la humildad de un alma.
Conocí la memoria,
esa moneda que no es nunca la misma.
Conocí la esperanza y el temor,
esos dos rostros del incierto futuro.
Conocí la vigilia, el sueño, los sueños,
la ignorancia, la carne,
los torpes laberintos de la razón,
la amistad de los hombres,
la misteriosa devoción de los perros.
Fui amado, comprendido, alabado y pendí de una cruz.
Bebí la copa hasta las heces.
Vi por Mis ojos lo que nunca había visto:
(...)
He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;
no será nunca lo que quiero decir,
no dejará de ser su reflejo.
Desde Mi eternidad caen estos signos.
Que otro, no el que es ahora su amanuense, escriba el poema.
Mañana seré un tigre entre los tigres
y predicaré Mi ley a su selva,
o un gran árbol en Asia.
A veces pienso con nostalgia
en el olor de esa carpintería”.*

Este Cristo viene por amor, para experimentar la única creación que nos ha quedado a los hombres, el misterio de los hijos. Y habiendo “nacido de un vientre”, conoce el pasado, esa ilusión cambiante que genera la memoria, y la “esperanza y el temor” que son las formas en que vivimos el futuro, una mera noción.

También conoce los torpes “laberintos de la razón”, nuestro intelecto fallido, pura vanidad adánica, invariablemente poseído por el deseo.

Como siempre en Borges, la Escritura es dictada, Cristo se la “ha encomendado a un hombre cualquiera”, en el caso, Juan el Evangelista quién, sin otro instrumento que su pobre lenguaje de representación, poblado de imágenes y conceptos tardíos, sólo podrá producir su propio “reflejo”, su poema, su aproximación al misterio, pero jamás podrá hacer brillar el reflejo de Dios.

Por eso “otro”, un poeta, un mensajero de metáforas, será el que deberá escribir el poema que, aunque más no sea por un instante, nos aproxime a la Verdad perdida.

En el segundo poema, un soneto dedicado a Juan 1, 14, en el “Elogio de la Sombra”, Borges no nos recuerda a un Cristo que retorna a su esencia después de la reencarnación, este Cristo no será ya quién “predique Mi ley a su selva”, sino que la narración termina en la absoluta incertidumbre, con la muerte en la Cruz.

Hubo Encarnación, el Verbo se hizo carne, pero no sabemos si hubo vuelta atrás de la muerte. Veamos:

Juan, 1, 14,
*“Refieren las historias orientales
 La de aquel rey del tiempo, que sujeto
 A tedio y esplendor, sale en secreto
 Y solo, a recorrer los arrabales
 Y a perderse en la turba de las gentes
 De rudas manos y de oscuros nombres;
 Hoy, como aquel emir de los creyentes,
 Harún,
 Dios quiere andar entre los hombres
 Y nace de una madre, como nacen
 Los linajes que en polvo se deshacen,
 Y le será entregado el orbe entero,
 Aire, agua, pan, mañanas, piedra y lino,
 Pero después la sangre del martirio,
 El escarnio, los clavos y el madero”.*

La primera parte del poema nos refiere la historia que Las Mil y una Noches nos cuentan: Harún, un rey que sale *“perderse en la turba de las gentes”*.

Dicen las Mil y una Noches:

“Entre diversos cuentos, se cuenta ¡oh rey afortunado! que el califa Harún al-Raschid salió de su palacio una noche con su visir Giafar, su visir Al-Fazl, su favorito Abu-Ishak, el poeta Abu-Nowas, el portaaalfanje Massrur y el capitán de Policía Ahmad-la-Tiña. Y disfrazados de mercaderes, se dirigieron todos al Tigris y se metieron en una barca, dejándose llevar por la corriente a la ventura. Porque, al ver al califa poseído de insomnio y con el espíritu preocupado, Giafar le había dicho que para disipar el fastidio nada era más eficaz que ver lo no visto todavía, oír lo no oído todavía y visitar un país que todavía no se ha recorrido.”
(Las Mil y Una Noches, 515° Noche)

Borges compara a Harún con Cristo, que también *“quiere andar entre los hombres”*, pero no explica sus motivos. Después de nacer de un vientre, todo le será entregado, y morirá, como todos los hombres. Pero no como uno más, sino como un criminal condenado.

Quizás porque para tener, (padecer), la experiencia del hombre, es imprescindible que atravesase la máxima ignominia, que también es parte de nuestra vida.

La experiencia humana requería para ser completa, la máxima felicidad, *“el orbe entero,”* pero también la más abyecta condena, *“los clavos y el madero”*.

Y no sabemos si, después del *“madero”* volverá a su esencia divina, si retornará a la Gloria, si *“predicará (Su) ley a su selva”* o si simplemente quedará sepultado en Jerusalén, igual que los otros dos crucificados.

Borges no lo resuelve y nos deja en la incertidumbre.

La misma que él tiene sobre la resurrección, tema sobre el que no se pronunciará.

En Paradiso, XXXI, 108, Borges se refiere a este sueño del hombre, al sueño de haber visto a Dios, como Adán le vio, o mejor, como Dante dice que Adán le vio.²⁵

“Diodoro Sículo refiere la historia de un Dios despedazado y disperso. ¿Quién, al andar por el crepúsculo o al trazar una fecha de su pasado, no sintió alguna vez que se había perdido una cosa infinita?”

Los hombres han perdido una cara, una cara irrecuperable, y todos querrían ser aquel peregrino (soñado en el empíreo, bajo la Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: «Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara?

Una cara de piedra hay en un camino y una inscripción que dice: El verdadero Retrato de la Santa Cara del Dios de Jaén; si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios. (...)

Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hecho de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio. (...)

Tal vez un rasgo de la cara crucificada acecha en cada espejo; tal vez la cara se murió, se borró, para que Dios sea todos.

Quién sabe si esta noche no la veremos en los laberintos del sueño y no los sabremos mañana."

Recordemos que la entrada al Paraíso es el apogeo místico de la Divina Comedia. Aquí es adonde Dante cambia de guía, su guía ya no será Virgilio, que representa la razón, sino Bernardo de Claraval, que representa el misterio y la fe.

En el canto al que alude Borges, Dante se pregunta si será posible ver de nuevo el rostro de Dios, como está en inscripto en el lienzo de Verónica²⁶. Si esto fuese posible nuestros enigmas estarían resueltos.

Y Borges no resuelve. Para él Cristo sigue siendo puro misterio, "tal vez la cara se murió, se borró" o tal vez la veremos en los "laberintos del sueño".

Queda entonces Cristo como una inalcanzable meta poética, cerca del Bernardo místico, lejano de la razón.

- Conclusiones.

En nuestro recorrido hemos visto la fascinación de Borges con el misterio de la Biblia.

Borges no es un creyente, es un perplejo, es alguien que ha buscado acercarse a este sino inescrutable que es el relato bíblico.

La metáfora borgiana es, como hemos visto muchas veces a lo largo de este trabajo, un eco de la metáfora bíblica, un intento inútil y a veces sublime, destinado a oír la voz de Dios.

Y en esos intentos, como Anaximandro o como Maimónides, nos deja, perplejos, al borde del abismo, contemplando la impotencia de nuestro intelecto, la imposibilidad de entender.

Borges tiene desconfianza de los “intelectuales de Dios”, de quiénes creen que con la razón pueden llegar al misterio.

En “Spinoza” nos retrata a un heroico intelectual:

Baruch Spinoza

*“Bruma de oro, el Occidente alumbra
la ventana. El asiduo manuscrito
aguarda, ya cargado de infinito.
Alguien construye a Dios en la penumbra.*

*Un hombre engendra a Dios. Es un judío
de tristes ojos y de piel cetrina;
lo lleva el tiempo como lleva el río
una hoja en el agua que declina.
No importa. El hechicero insiste y labra
a Dios con geometría delicada;
desde su enfermedad, desde su nada,*

*Sigue erigiendo a Dios con la palabra.
El más pródigo amor le fue otorgado,
el amor que no espera ser amado”.*

Spinoza es un pecador, un tremendo pecador como Adán, que “construye a Dios”, un idólatra que inventa dioses, meros ídolos que labra con la “geometría”, que es precisamente la ciencia que desarrollamos para medir la Tierra, desde nuestro intelecto. Y le pone nombre a Dios ya que lo erige “con la palabra”.

En un burdo remedo, está imitando a Dios que todo lo creó con la Palabra, es un falsario que se propone develar el misterio con la razón.

Borges no cree que podamos descubrir a Dios, ni cree en un Dios inventado por nosotros, una ficción, un ídolo que consiste en un hombre despojado de defectos.

Dios para él es el misterio, aquél ser cuyo espíritu “flotaba sobre las aguas”, en medio de las “tinieblas que estaban sobre la faz del abismo (...)”

En “Ajedrez”, vuelve sobre el tema de un dios inventado por los intelectuales:

*“(…)

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada*

*Reina, torre directa y peón ladino
Sobre lo negro y blanco del camino
Buscan y libran su batalla armada.*

*No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino,*

*No saben que un rigor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.*

*También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?"*

En "Ajedrez" hay una vehemente referencia gnóstica²⁷. Si hay un Dios persona, es un efecto y tuvo alguna causa, Alguien lo creó, ¿otro Dios que está atrás de él? Entonces Dios es un Demiurgo, un dios inferior que tiene atrás al verdadero Dios que no conocemos.

¿Y este Dios verdadero, que está "detrás de Dios", sabe quiénes somos, o como afirmaban los gnósticos no conoce nuestra existencia, que le es ajena?

El Ajedrez, un juego que representa al intelecto, es incapaz de resolver el enigma de Dios. En realidad, nada, ni nadie puede resolver el enigma.

En "Límites", Borges medita sobre la muerte como un final absoluto:

"Límites"

*"De estas calles que ahondan el poniente,
una habrá (no sé cuál) que he recorrido
ya por última vez, indiferente
y sin adivinarlo, sometido*

*a quién prefija omnipotentes normas
y una secreta y rígida medida
a las sombras, los sueños y las formas
que destejen y tejen esta vida.
(...)*

Creo en el alba oír un atareado

*rumor de multitudes que se alejan;
son los que me han querido y olvidado;
espacio y tiempo y Borges ya me dejan."*

Espacio y tiempo son las categorías de la conciencia, que se extinguen con ella y con la muerte. Y también le abandona su nombre, porque los nombres sólo designan lo existente. No nos fue dado el Nombre de Dios.

Hay una última puerta que franquearemos, y después ya no podremos inventar murallas de conceptos que nos protejan de la adversidad, ni límites que apacigüen nuestro terror.

De allí no se vuelve.

Borges una vez más nos enfrenta al misterio y a la perplejidad.

Pero en esta hipótesis de muerte absoluta, hay atrás de la apariencia verbal un miedo al cruce del límite, que es el título del poema. Porque igual que los griegos, Borges sabe que el intelecto sólo vive adentro de un límite, de un perímetro y que después del límite, en lo ilimitado, en lo insondable, nuestra conciencia sencillamente no puede, nuestra razón es impotente, ya no existimos más.

Recuerdo a Hal, la computadora de la nave de "2001 Odisea del Espacio", que estaba perversamente programada para dar muerte a los astronautas.

Cuando finalmente ellos van a desconectarla, Hal dice "Tengo miedo". Hal sabe que va a atravesar el último límite.

Es lo que creo oír yo, después del último verso de "Límites."

- Borges: Reflexión, ceguera, visión interior.

En los mitos la ceguera es símbolo de la sabiduría que otorga la visión interior. Así Tiresias, consejero de los Dioses que puede ver el futuro, es ciego, y es ciego el mítico Homero, cuyo nombre etimológicamente significa el "rehén", "el que no ve."

Edipo después de sus desdichas, se quita los ojos con los broches del vestido de Yocasta, asume la ceguera para poseer la visión interior, la sabiduría. Lo mismo Sansón, quién cegado por los filisteos, recupera su fuerza espiritual para servir por última vez a Yahvé, y derrumba el templo filisteo con su fuerza recuperada.

Y Borges. También él fue ciego y quizás dueño de una visión interior, de una visión misteriosa que intenta transmitir con sus metáforas.

¿Habrá tenido Borges iluminaciones como aquellos ciegos de los mitos? ¿Habrá escuchado a las Musas y a los indescifrables mensajes de Hermes?
¿O los de Yahvé dictando su Escritura?

¿Por qué insistió tanto en que nadie, tampoco él era un creador, sino que todos reflejábamos una tradición, un dictado?

No lo sabremos nunca.

Tenemos para siempre el testimonio iluminado de su poética del misterio:

Everness:

*“Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.*

*Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.*

*Y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores*

*y las puertas se cierran a tu paso;
sólo del otro lado del ocaso
verás los arquetipos y esplendores.”*

NOTAS

1 Cosmos, Mundus y Universo son nociones equivalentes. Cosmos significa “Orden”, por oposición a Caos. Implica nuestra fe, (no existe demostración), en que vivimos en un Orden sometido a leyes que se entienden. El caos ha desaparecido, la razón lo ha ordenado, según las versiones más optimistas del pensamiento griego, y del nuestro. En Roma al principio, Mundus señalaba las sagradas murallas de la Civitas. Allí imperaba la ley, afuera la naturaleza salvaje. (Cuando Rómulo funda Roma, su hermano Remo se burla saltando sobre el perímetro arado del Mundus trazado

por su hermano. No cree en el Orden, ni mucho menos en el orden creado por el hombre, por más que invoque a un Dios. Rómulo le mató, por burlarse del límite sagrado.) Lo contrario de Mundus, Orden, es Inmundus, el caos, lo que no se entiende, porque no está sujeto a la Ley. Universo es aquello que tiene una sola comprensión, un solo sentido, por eso se entiende. Lo contrario es lo diverso, lo que no está sujeto a una Ley y es imprevisible. Nótese con qué facilidad usamos las palabras Cosmos, Mundo y Universo, sin saber si lo que existe está de verdad sometido a una única Ley.

2 Abulafia, en el siglo XIII en España, estableció un sistema de combinaciones numéricas, utilizando los números que cada letra hebrea simboliza. Abulafia partía de la creencia de que las palabras de la Escritura estaban cifradas, que tenían un significado místico que sólo se podía descubrir mediante las matemáticas. Veremos que Abulafia y los cabalistas creyeron que podían descifrar el lenguaje adánico que estaba oculto en el lenguaje matemático de la Biblia.

3 “Procura aclarar ciertas metáforas oscuras que se hallan en los Profetas, y que algunos lectores ignorantes y superficiales toman al pie de la letra. Aun las personas bien informadas quedarían perplejos y se confundirían si entendieran estos pasajes en su sentido literal; empero, se sentirán por completo aliviados de su confusión y perplejidad cuando les expliquemos las figuras o simplemente les indiquemos que las palabras se emplean en sentido alegórico.” Maimónides, Guía para los perplejos. Según Maimónides la Biblia es un mensaje metafórico, un mensaje detrás del mensaje, que permite asomarse al precipicio del Misterio. Nada más.

4 Porque “Universo”, para nosotros y “Cosmos” para los griegos, significa orden, límite, forma. Y no sabemos si esto, el orden, existe. Sólo sabemos que necesitamos suponerlo para sobrevivir.

5 “Everness”, Borges.

6 Publicado en Mundo Argentino, Buenos Aires, Año XLVI, n° 2369 (11 de julio de 1956); recogido en Textos recobrados (1956-1986), Emecé, Barcelona, 2003, pp. 319320.

7 El Gólem.

8 “¡Moisés, Moisés! Y él respondió: Heme aquí. ⁵Entonces Él dijo: No te acerques aquí; quítate las sandalias de los pies, porque el lugar donde estás parado es tierra santa. ⁶Y añadió: Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob. Entonces Moisés cubrió su rostro, porque tenía temor de mirar a Dios.”

⁷“Y el SEÑOR dijo: Ciertamente he visto la aflicción de mi pueblo que está en Egipto, y he escuchado su clamor a causa de sus capataces[f], pues estoy consciente de sus sufrimientos. ⁸Y he descendido para librarlos de mano de los egipcios, y para sacarlos[g] de aquella tierra a una tierra buena y espaciosa, a una tierra que mana leche y miel, al lugar de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los ferezeos, de los heveos y de los jebuseos. ⁹Y ahora, he aquí, el clamor de los hijos de Israel ha llegado hasta mí, y además he visto la opresión con que los egipcios los oprimen. ¹⁰Ahora pues, ven y te enviaré a Faraón, para que saques a mi pueblo, los

hijos de Israel, de Egipto. ¹¹Pero Moisés dijo a Dios: ¿Quién soy yo para ir a Faraón, y sacar a los hijos de Israel de Egipto? ¹²Y Él dijo: Ciertamente yo estaré contigo, y la señal para ti de que soy yo el que te ha enviado será ésta: cuando hayas sacado al pueblo de Egipto adoraréis[h] a Dios en este monte. ¹³Entonces dijo Moisés a Dios: He aquí, *si* voy a los hijos de Israel, y les digo: “El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros,” tal vez me digan: “¿Cuál es su nombre?”, ¿qué les responderé? ¹⁴Y dijo Dios a Moisés: YO SOY[i] EL QUE SOY[j]. Y añadió: Así dirás a los hijos de Israel: “YO SOY me ha enviado a vosotros.” Éxodo.

9 Recordemos que Moisés tiene gravísimas dificultades para hablar, derivadas de haber quemado su lengua con una brasa ardiente en su más tierna infancia.

10 Maravillosa metáfora del hebreo, adonde aun el alfabeto afirma que todo lo que existe tiene su origen en la propia contradicción. En el caos. Y así los sonidos de nuestras letras comienzan con el silencio de Aleph.

11 En efecto, los números representan la extensión, son una manera de ser del concepto. ¡Pero cuidado! Con los números también se pueden construir metáforas, las matemáticas pueden ser también un instrumento de la poesía.

12 Marx: El Capital, Libro I, cap. 5: “El trabajo es, en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en que el hombre media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. El hombre se enfrenta a la materia natural misma como un poder natural” (...).

13 Libro de la Vida.

14] *“El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, VI en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un*

adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima”.

15 Eclesiastés 1, 12, 18.

16 ECL 8, 16-17.

17 1, Corintios

18 Por eso Dédalo a quien Minos también encierra, “sale del laberinto por arriba”. Leopoldo Marechal también nos recuerda que de los laberintos sólo se sale por arriba, en dirección al cielo, al espíritu.

19 Ecl. 3, 19-20.

20 Ecl 6, 12.

21 Ecl 9,

22 El subrayado es nuestro.

23 Ecl. 3.19, 20.

24 Ecl. 8, 12-13

25] *Qual è colui che forse di Croazia /viene a veder la Veronica nostra, /che per l'antica fame non sen sazia, /ma dice nel pensier, fin che si mostra: /'Signor mio Iesù Cristo, Dio verace, /or fu sì fatta la sembianza vostra?', Divina Commedia, Paradiso XXXI, 108.*

26 Verónica, composición de “vero iconos”, la verdadera imagen, el verdadero rostro de Dios.

27 En brevísima síntesis: Para Platón el Demiurgo era un ordenador de la materia caótica, un principio del bien que había creado el universo inspirado en las Ideas. Los Gnósticos cambiaron esta concepción. No entendían porque en nuestro mundo reinan la maldad y el caos. Esto no era coherente con un principio del bien como creador. Así que sostuvieron que el verdadero creador era un principio de la perversión, que llamaron Demiurgo, y que el verdadero principio del bien era ajeno a la Creación. Sólo se podía llegar hasta Él mediante la Gnosis, el conocimiento, el cultivo del espíritu alejado de la materia.

SAN FRUTOS: DE EREMITA A PAJARERO¹

Susana Gala Pellicer²
Universidad de Córdoba

SAN FRUTOS, EREMITA

Según la tradición, san Frutos fue un eremita segoviano que vivió entre los siglos VII y VIII³. Las noticias conservadas sobre este santo son muy escasas y notablemente tardías (*Acta Sanctorum Octobris* 1864: 692-703; Vivancos Gómez 2011; Moñino 1972)⁴: sabemos a ciencia cierta que da nombre al Priorato benedictino de San Frutos (siglo XI)⁵, cuya ermita fue construida sobre el lugar donde supuestamente se enterraron sus restos mortales, y que una intensificación posterior de la difusión de su leyenda y de la fama de su carisma santo motivó su designación como patrón de Segovia. Los primeros testimonios escritos conocidos datan del siglo XV⁶, momento en que el papa Sixto IV concede una bula a favor del citado priorato (Flórez 1759: 93)⁷. Coincide esta circunstancia con el interés por la recuperación de los restos mortales del santo que se creían perdidos en algún lugar del interior de la Catedral (López Díez 1997: 286). Tampoco figura en las crónicas recuerdo alguno de la traslación de sus vestigios desde la pequeña iglesia del Duratón hasta la Catedral de Segovia, ni consta ningún otro indicio del paradero de las reliquias desde la muerte del santo en el siglo VIII hasta su supuesto hallazgo en el siglo XV. El interés por localizar los restos de san Frutos se atribuye a Juan Darias Dávila, promotor y mecenas de la primera imprenta de España. El obispo mandó buscar los huesos entre los nichos de la Catedral y financió junto a Enrique IV la construcción de una capilla en honor del santo⁸. Su iniciativa ha de ponerse en relación con la constatación de una serie de sucesos milagrosos ocurridos en torno a los

vestigios (Castro 1688: 298-299) y con la consecuente redacción del primer compendio de milagros, que puede leerse en el *Aparato de la Historia de Segovia*, obra manuscrita conservada en el archivo catedralicio de la ciudad publicada por Quintanilla Romero (1954)⁹:

En la mui noble y leal ciudad de Segovia dos días del mes de noviembre año del nascimiento de nuestro señor Jesuchristo de mil y quatrocientos y sesenta y seis años ante el venerable y discreto varón el licenciado Alfonso García, canónigo en la Iglesia Catedral de la dicha ciudad, juez del palacio del muy reverendo señor don Juan, por la gracia de Dios y de la santa Iglesia de Roma administrador de Iglesia y Obispado de Segovia, oidor de la audiencia del rey nuestro señor y de su Consejo, que estava el dicho señor dentro de la dicha ciudad de Segovia y en presencia de mí, Pero Fernández de Castro, notario público en la dicha Catedral y ciudad y Obispado de Segovia [...] dixo que por mandado y acuerdo del dicho señor administrador entendía de tomar y rescebir ciertos testigos y sus dichos y deposiciones cerca de los milagros que nuestro señor ha fecho y face por los ruegos y méritos de señor san Frutos. Porque fue fallado su santíssimo cuerpo en la dicha iglesia Catedral de la dicha ciudad dentro en el altar del señor Santiago de la dicha iglesia ha fecho muchos milagros después que fallado el dicho cuerpo (Quintanilla Romero 1954: 277-294).

La colección incluye una decena de milagros relativos a sanaciones de enfermedades varias (calenturas, cojeras, cegueras, dolores de cabeza, de garganta, de estómago, de corazón, etcétera). Todos responden al mismo esquema narrativo: datado el suceso, se toma declaración a enfermos y testigos que exponen su caso bajo juramento. Los aquejados rinden devoción al santo (en general, rezan plegarias o acuden a su capilla) y, según afirman, sus dolencias desaparecen gracias a la pronta intervención del intercesor (Christian 1990: 28). El sueño, el contacto corporal con el sepulcro y las lavativas con agua donde previamente se han sumergido los vestigios son las tres formas de transmisión del carisma santo preferidas por este conjunto de relatos.

Pero habrá que esperar a época postridentina, concretamente al siglo XVII, para encontrar relatos hagiográficos completos sobre la vida y milagros de san Frutos. Las *vitae* barrocas, sin llegar a ser muy abundantes, tratan de suplir, no sin esfuerzo, la importante laguna documental. Destacan cuatro obras pertenecientes a la primera mitad del 1600: la *Historia de la vida del glorioso y bienaventurado san Frutos* de Juan de Orche (1601 y 1610)¹⁰, la *Crónica General de la Orden de san Benito* debida a fray Antonio Yepes (1617), la *Historia de Segovia* escrita por Diego de Colmenares (1637) y el *Poema castellano que contiene la vida del bienaventurado san Fructos, patrón de la ciudad de Segovia y de sus gloriosos hermanos san Valentín y santa Engracia* compuesto por Fructos

León Tapia (1623). Todos ellos se lamentan de la falta de testimonios antiguos, y revelan indirectamente su necesidad de suplir con la fantasía la carencia de datos ciertos. Así, por ejemplo, Juan de Orche afirma:

Que no me ha costado poco trabajo, por ser yo el primero que ha tomado de propósito la hoz en la mano para entrar por la mies de este sujeto. Que por ser historia tan antigua, y haber tan poca luz y claridad en las cosas della, parece ser cosa imposible poder diligencia humana darle alcance sin dejar de ofender al ojo de la multitud que mira y juzga al derecho de su gusto (Orche 1623: fols. Iv-IIr).

Y, más adelante:

Se advierta que a algunos les ha parecido que las cosas que en este libro escribo tienen poca authority, porque no están sacadas de authores consagrados. Y no tienen razón, porque primero han de dar historiadores de donde las poder sacar y luego condenar la negligencia de no los haber visto [...]. Más reprehender el no alegar authorities en una historia donde yo soy el primero que la escribo y no se halla en 892 años que ha que murieron estos gloriosos sanctos quien haya tomado la pluma en la mano para darnos siquiera un indicio o rastro que pudiéramos seguir, bien claro muestran su pasión (Orche 1623: f. VIIr).

Fray Antonio de Yepes encontró las mismas dificultades, pero ello no le impidió incluir a san Frutos en su *Crónica General de la Orden de san Benito*. Vinculación que, hoy podemos confirmarlo, carece de todo rigor histórico:

Con tener la probabilidad que hemos dicho de que estos santos hermanos guardaron la Regla de san Benito, no me quiero embaraçar en contar sus vidas, por no tener la certeza qual yo la desseo y también se ha ya passado el tiempo, porque estos santos florecieron por el año de setecientos, poco más o menos, y sería frialdad al cabo de quatrocientos años haber de volver agora a contar su historia sin sazón y tiempo, con alguna duda, especialmente que ya anda impressa por la diligencia del padre Orche, para donde remito al lector (Yepes 1617: f. 320v).

La adscripción de san Frutos a la Orden Benedictina ha sido recogida por diversos autores, sin que sea cierta. La incorporación de la *Regula Benedicti* en España se produjo a partir del siglo X, es decir, en época muy posterior a la supuesta vida del santo (Linage Conde 1973; Velázquez Soriano 2006: 531-567). Los anacronismos e incorrecciones introducidos por los escritores modernos son muchos, e invitan a pensar en una reconstrucción profunda, si no en una completa invención, de la figura de san Frutos y de su tradición. La nueva identidad del segoviano parece encontrar su modelo en otro santo¹¹,

Fructuoso de Braga, monje y obispo del siglo VII del que sí se conservan documentos de época, como la biografía escrita por su discípulo, Valerio del Bierzo (Díaz y Díaz 1974). Las coincidencias son evidentes: como Frutos del Duratón, Fructuoso provenía de una familia adinerada, renunció a sus propiedades y, durante un tiempo, escogió la vida eremítica para concentrarse en la oración.

Pero la falsedad documental no es impedimento para reconocer la valía del relato hagiográfico: el santo representa la importancia del eremitismo en la zona durante la época visigoda y, además, constituye un testimonio excepcional para comprender los procesos de recuperación y de (re)creación del santoral en la España postridentina, momento en que da inicio la tradición cultural y festiva de san Frutos mantenida hasta el presente. El contenido más estable es como sigue:

El santo provenía de una familia acomodada de la ciudad de Segovia, donde residía con sus hermanos, Valentín y Engracia. De su vida familiar las citadas hagiografías destacan su ánimo tranquilo y sosegado, su búsqueda de la soledad y su rechazo hacia los vicios propios de la ciudad (Orche 1623: f. 54r). Tras la muerte de los padres, Frutos renuncia a su patrimonio en favor de los pobres con intención de retirarse a un lugar desierto donde meditar sin ser distraído por la constante interrupción de las vanidades mundanas (Vauchez 1985: 78). Le siguen Valentín y Engracia. Los tres hermanos llegan hasta las proximidades de Sepúlveda, donde hallan el desierto adecuado a su vocación de ermitaños. Las hoces del río Duratón, formadas por riscos y despeñaderos, les proporcionan cuevas, agua y víveres para subsistir. La vinculación del carácter austero de san Frutos con el asperísimo desierto pedregoso ha sido uno de los rasgos de su personalidad más destacados por los biógrafos, y anuncia la transformación que la imagen del santo sufrirá en siglos posteriores. El paisaje queda descrito como:

desierto peñascoso en la ribera septentrional del río Duratón [...]. Cavernas profundas de peña viva [...]. Peñas con tanta aspereza, que se muestran inaccesibles a los ojos, cuanto más a los pies [...]. Asperísimo desierto (Colmenares 1637: 73-78).

una alta montaña, áspera y fragosa [...] y están sus riscos y breñas parece que hechas a posta para que entre ellas se hagan eremitas y en ellas vivan anacoretas (Yepes 1617: 320).

una redondez de peñas y riscos muy altos [...] que para subir arriba por esta parte si no es asiéndose con las manos y rodillas, no se puede subir a lo alto. Y por la parte oriental está la entrada a estas peñas y riscos tan angosta, que apenas tiene veinte pies de ancho (Orche 1623: f. 63r).

San Frutos construyó allí un oratorio, lugar de penitencia donde los hermanos se dedicaban a la oración y también a la protección de los cristianos que huían de la invasión musulmana. La lucha contra la herejía constituye, junto al eremitismo, el segundo rasgo fundamental de su personalidad. Juan de Orche propone el año 642 como fecha aproximada de su nacimiento y ubica la muerte el 25 de octubre del 715. Siguiendo esta afirmación, Frutos habría presenciado la llegada de los musulmanes a las inmediaciones de Segovia, convirtiéndose en testimonio vivo de una circunstancia histórica excepcional. Con independencia de la veracidad del dato, en adelante la identidad del santo se vinculará a un esfuerzo permanente por combatir la amenaza representada por los moros.

Pero san Frutos del Duratón no moriría mártir, sino que falleció en paz y por causa desconocida con más de setenta años. Tras su muerte, los dos hermanos se trasladaron a Caballar, donde fueron asesinados por los herejes. Como queda dicho, los supuestos restos de san Frutos, san Valentín y santa Engracia se conservan en la Catedral de Segovia desde la segunda mitad del siglo XV, donde la tradición les atribuye diversos prodigios (Quintanilla Romero 1954: 277-294).

PRINCIPALES MILAGROS ATRIBUIDOS A SAN FRUTOS

Los milagros atribuidos a san Frutos inciden en tres aspectos de su carisma santo: la lucha contra la herejía, la fuerza de su oración y la protección de los débiles. La mayor parte de ellos se ubican en el desierto segoviano.

El milagro más notorio cuenta cómo los musulmanes, en venganza por el intento del ermitaño de disuadirles del error en que se hallaban, llegaron hasta la ermita con el propósito de quitarle la vida, pero: “saliéndoles San Frutos al encuentro, deseoso de padecer el martirio, pero también de salvar la vida de todos los cristianos que vivían por aquella parte, hizo, según escribe Colmenares, una raya en la peña con el báculo, intimándoles, en el nombre del Señor, que no pasasen de allí”. Dios escucha su plegaria “haciendo que la peña se rompiera milagrosamente con una cortadura profunda que se abrió en medio de los cristianos y de los moros sin que éstos pudiesen pasar a la otra parte” (Flórez 1759: 91-92; De la Fuente 1873, III: 23-24)¹². La peña, aún visible, recibe el nombre de Cuchillada de San Frutos.

El segundo milagro relacionado con las invasiones árabes se desencadena como consecuencia de la blasfemia de un musulmán que negó que Dios estuviera presente en la hostia consagrada. San Frutos, para convencer a aquel hombre, determinó colocar una forma sagrada sobre un montón de cebada, y traer a un jumento para observar su reacción. Según la leyenda, la bestia se arrodilló en señal de sumisión:

Refiere fray Alonso Venero en sus vidas de santos de España, que con nombre griego nombró *Hagiographia*, y manuscrito se guarda en la Real Librería de San Lorenzo, que un moro instruido en su Alcorán y celoso de su seta, en pláticas con nuestro santo, blasfemó de la santísima eucaristía, diciendo que los cristianos adoraban imposibles, creyendo que el pan se convirtiese en Dios, y se permitiese comer así de los hombres como de las bestias, pues si se lo pusiesen en un poco de cebada lo comerían. Al horror de tal blasfemia quedó Frutos lastimado y los cristianos atónitos, gloriándose los moros circunstancias casi de la victoria. Pero considerando que donde falta el discurso obra la fe, confiado en las promesas divinas consintió en que se hiciese la prueba. Y consagrada una hostia fue puesta sobre un harnero de cebada, y traído un jumento. Había concurrido al espectáculo número excesivo de cristianos y moros. Frutos y sus hermanos con espíritus fervorosos suplicaban a Dios glorificase su eterna verdad. Llegó el animal, y en viendo la hostia que sobre la cebada estaba, inclinando la cabeza, se postró en tierra; levantando los cristianos espíritu y voces a Dios, no sólo maravilloso en sus santos, pero reconocido de los animales por su eterno criador (Colmenares 1637: 74).

El episodio encuentra paralelos muy similares en otras vidas de santos¹³, y viene a simbolizar la superioridad moral del animal, que es capaz de reconocer la presencia de divina, frente a la ceguera del hereje, que permanece incrédulo (Gómez Moreno 2008: 55). Hay que señalar que este conjunto de milagros no presenta al eremita como santo combativo a la manera del “matamoros”, sino como orante pacífico y “compungido” que eleva su ruego a Dios. La cultura popular también se ha hecho eco de esta caracterización, recogida en gozos como el que se cita a continuación:

Cuando el feroz sarraceno
la triste España invadía
y en ruinas convertía
este vergel tan ameno
a Dios, de compasión lleno
rogabais vos compungido (Gozos 1874).

El prodigio de la fuente de san Frutos también vincula al eremita con el paraje segoviano. La leyenda asegura que brotó de la peña una fuente milagrosa cuando el santo la golpeó con su báculo:

En esta altura se goza y venera hoy una fuente que nombran de San Frutos, con tradición de que el santo la brotó milagrosamente con el báculo (Colmenares 1637: 74).

En los textos más profusos, la necesidad de cultivar un huerto explica esta intervención divina, y presenta a san Frutos preocupado por el cuidado

de las hortalizas que habrán de darle sustento. Afirma Juan de Orche que, mientras él compone su obra, fuente, huerto y hortaliza seguían tan vivos como el día en que se cumplió el milagro:

Era grande el deseo que el glorioso san Fructos tenía de plantar un hortecico en un pradillo que estaba bajo do dicen la cuchillada de san Fructos y deteníale mucho el no haber agua con que regar la hortaliza. Y lleno de fe y devoción hizo oración a Dios pidiéndole le diesse en aquel lugar una fuente de agua para sustentarle él y regar la hortaliza. Y fue con tanta vehemencia y devoción la petición que levantándose de la oración el glorioso san Fructos y tocando con el dedo una peña viva, se le entró todo, como si la peña fuera masa o cera derretida, y salió luego un golpe de agua que bastó para que el sancto pusiese en execución su sancto deseo y plantó su hortaliza (Orche 1623: fols. 67v-68r).

En último lugar, cabe destacar el milagro de la salvación de una mujer que fue despeñada por su marido:

Una muger noble y virtuosa de Segovia estaba casada con un caballero de su misma nobleza, pero no de su misma virtud, porque era ella muy casta y caritativa, dada a ayunos y oraciones, y el caballero fue un hombre muy desbaratado, poco temeroso de Dios, lascivo y derramado en sus costumbres o que no pudo sufrir la vida inculpable de su muger o, lo que yo más creo, que el demonio le puso en la cabeça que ella faltaba a la fidelidad que le debía. Començó con esto a tener crueles celos que le dessasossegaban de día y de noche, trataba mal a su muger y con palabras preñadas se quejava della y la molestaba. Sacola este caballero de Segovia, finalmente fueron los dos a visitar el templo de san Frutos y de sus santos hermanos y allí hicieron los dos lo que se acostumbra de ordinario, rezaron delante de los cuerpos de los santos y ofrecieron dones, ella con ánimo puro y sencillo, pero él, según se vio después de la obra, con pecho doblado y malino. Después de haber andado las estaciones, vanse mano a mano por aquellos riscos y alturas para ver las cuevas en donde san Frutos y san Valentino habían hecho su penitencia. Viendo en esta ocasión el mal hombre un grande despeñadero y cuesta altísima, persuadido por el demonio, dio a su mujer un grande empellón y derribola de aquellas altissimas cuestas. Y creyendo que estaba hecha mil pedaços, porque los parientes y justicias no tomassen vengança dél, se ausentó muchas leguas, apartado de Segovia, a donde después de una vida mala acabó miserablemente.

Diferente suceso deste tuvo su devota muger, la cual, considerando el milagro tan patente y notorio de que habiéndose encomendada a san Frutos y sus hermanos, aunque cayó de una altura a grande profundidad, había quedado buena y sana, determinó lo que le restaba de la vida gastarla en aquel puesto, en servicio de aquellos santos. Con esta determinación estaba quando la hallaron los criados y criadas, que fueron en su busca, y todos dieron gracias a Dios por la merced que había hecho a señora (Yepes 1617: 321v-22r).

No regresa la mujer a su casa sino que, tras renunciar a sus bienes, manda hacer una pequeña morada junto a la iglesia del santo. Allí alcanza una vida ejemplar dedicada a la contemplación y a la oración. Una inscripción en piedra recuerda el episodio: “aquí yaze sepultada una muger de su marido despeñada y no morió e hizo a esta casa limosna de sus bienes”. La fecha del suceso es incierta, pero la tradición la ubica en la primera mitad del siglo XIII (Martín Postigo 1970: 68). Se conoce en la zona como la santa despeñada, y se le atribuyen salvaciones de otras mujeres amenazadas por sus maridos.

La fama de sus prodigios le valió a san Frutos su designación como patrón de Segovia y la celebración una importante romería en el día de su fiesta, el 25 de octubre. Si bien la difusión de su santidad no ha alcanzado cotas comparables a las de otros referentes cristianos, su importancia en el contexto cultural de Segovia y sus alrededores dio lugar a una tradición propia, viva aún hoy, que merece ser destacada (Calavia Sáez 2002: 206).

FIESTAS EN HONOR DE SAN FRUTOS

El día 25 de octubre la ciudad de Segovia celebra las fiestas en honor de su patrón. Al contrario que otros santos locales, san Frutos sigue gozando hoy de un protagonismo notable. Posiblemente su condición de patrón explica la vigencia de su culto en una época de clara tendencia a la desaparición de las fiestas vinculadas a la religiosidad tradicional (Gutiérrez Estévez 2016: 36). Los festejos dan comienzo a las doce de la noche del día 24, cuando cientos de vecinos y curiosos se dan cita a la puerta de la Catedral para presenciar el “milagro de la hoja”. Allí se encuentra una escultura de bulto del santo que porta en sus manos un libro. La tradición cuenta que cada año san Frutos pasa una de las hojas de su libro de piedra, y también vaticina el fin del mundo que, según la creencia, llegará el día que no queden ya más hojas que pasar.

A las doce del mediodía del día 25 se interpreta en el interior de la Catedral el Villancico del Santo (salvo en situaciones excepcionales como la del año 2003, cuando las instalaciones de la exposición de arte sacro las “Las edades del hombre” obligó a trasladar el concierto al exterior). Participa un coro formado por unas doscientas voces y una cincuentena de instrumentos (Galindo 2003). Existen diversas versiones de autor del villancico dedicado al santo, pero suele cantarse la compuesta en 1874 por Antonio Hidalgo, maestro organista de la Catedral de Segovia. A continuación da inicio la misa solemne.

La romería de san Frutos constituye uno de los eventos principales de la conmemoración. El santo se saca en andas y recorre el camino acompañado por dulzainas, tamboriles y danzantes. En los últimos años acuden hasta la ermita cerca de mil personas (Herrero 2014) llegadas, principalmente,

de Segovia y de los pueblos de alrededor. Para muchos, la procesión se ha convertido en caminata y senderismo otoñal por el excepcional paraje de las Hoces del Río Duratón. Una vez en la ermita, se celebra una misa de campaña y se da a besar a los devotos la reliquia. Es tradición dar tres vueltas a una piedra situada bajo el altar: para ello es necesario recorrer a gatas un pequeño pasadizo iluminado por una vela. Según dicen, la roca rectangular es milagrosa, y favorece la sanación de lesiones a quienes cumplen con el ritual. En algunas ocasiones, al terminar el recorrido se subastan las andas y, finalmente, la talla se coloca de nuevo en su trono. Empieza entonces la fiesta en el campo: cuando el clima lo permite, muchos de los participantes organizan comidas campestres acompañadas de baile y música popular.

Por último, es característica la exposición de pájaros cantores, así como de las setas típicas de esta época del año. Durante todas las fiestas se suceden los conciertos, bailes y danzas tradicionales, concursos, representaciones teatrales, pasacalles... al final del día se reparte la tradicional “sopa del santo”, y son comunes los “pastelitos de san Frutos”, que suelen presentarse coronados por un pajarito.

Las fiestas del santo, como también el personaje al que celebran, están sometidas a un constante proceso de cambio que, al menos en parte, está condicionado por la intervención de una serie de agentes públicos y privados de diferente naturaleza. Así, por ejemplo, los mencionados pastelillos cuentan con apenas veinte años de antigüedad, y es la Asociación de Pasteleros de Segovia la entidad responsable de su incorporación a la tradición (*El Adelantado* 2014). Por otro lado, los pasteles se realizan sobre el molde elaborado por el ceramista Ignacio Sanz, quien se presenta como conocedor de una tradición que difunde aderezada con su propia creatividad¹⁴ en sus numerosas publicaciones en prensa local, revistas (Sanz 1987) en poesías y relatos compuestos por él mismo, pregones y diversas intervenciones en espacios públicos con un calado patente en la imagen que los receptores tienen del santo. Pero la corta existencia de algunas de las manifestaciones ligadas al intercesor no impide a los participantes integrar las novísimas e inventadas tradiciones como elementos identificadores prácticamente indistinguibles de aquellos otros heredados de tiempos inmemorables. Contribuyen a este proceso, entre otros, los organizadores de las fiestas (entre ellos, asociaciones, Ayuntamientos, colegios, etcétera) y los medios de comunicación (fundamentalmente radio y prensa local) favorecidos por el trabajo de difusión de *blogs*, redes sociales y otros medios cibernéticos convertidos, quizás de forma inconsciente, agentes en modeladores de la nueva identidad de san Frutos.



Gozos en honor del glorioso san Frutos. 1874. ¹⁵
Barcelona: Imprenta de Federico Martí y Cantó

SAN FRUTOS PAJARERO

Desde el siglo XIX, san Frutos fue considerado protector de los cazadores de pájaros. Con toda probabilidad, la vinculación del santo con las aves y sus cazadores se debe a la coincidencia de su onomástico con la época de abundancia de pájaros, y no a una atribución antigua basada en los relatos milagrosos que, como se ha visto, no refieren episodios que la sustenten. La identificación encuentra origen en la costumbre de salir a cazar pájaros la noche del 24 de octubre, fecha propicia para su captura: tras la cría de primavera y verano, se concentraban gran cantidad de aves en los campos de Castilla. Al ser el día 25 de octubre festivo, parece natural que los segovianos escogieran esa noche para dedicarse a la caza. Los pajareros pasaban la noche en vela y, a la vez que capturaban pájaros, festejaban las vísperas de la fiesta de san Frutos, al que encomendaban la abundancia de presas.

No se conoce con exactitud el momento en que da inicio la atribución,

pero conservamos testimonios, al menos, desde el siglo XIX. Félix Contreras Sanz (1991: 75-80) afirma, incluso, que “esta costumbre era tan popular, y tenía tanto arraigo, que era necesario salir la tarde del día 24 para poder coger un buen puesto de caza. La noche se pasaba en el campo en tono festivo”. Según el propio Contreras, aunque se trataba de una costumbre muy extendida, quienes más cazaban los pájaros eran los zapateros y los peluqueros. Coincide en su planteamiento con Antonio Gómez Santos (1954): “en más de una ocasión, siendo niños, hemos oído cantar a nuestros abuelos la algazara jubilosa que, como cortejo de honra al santo segoviano, se organizaba en las vísperas de su fiesta”. Y continúa: “debió en tiempos pasados constituir un magno espectáculo la «gran cacería» de pájaros de todas las clases que, al amanecer del día 25 de octubre, eran inocentes víctimas de la habilidad y astucia más refinadas, sólo dignas de la más alta prosapia”.

A esta tradición se vinculaban cantarillos y poemas populares, como el recogido por Gabriel Marín:

No olvidan los segovianos, por su devoción, a la Virgen de la Fuencisla, a su santo patrón San Frutos, al que familiarmente llaman el Pajarero, por la antigua costumbre de ir en la madrugada de su fiesta, que se celebra el 25 de octubre, a coger pájaros con liga a las cercanías de la ciudad, y a este bienaventurado alude el cantar que insertamos a continuación:

San Frutos el pajarero tiene un librito en la mano, con un letrero que dice:
 “¡Viva el pueblo segoviano! (Marín Vergara 1932)

En los últimos decenios, la costumbre de salir a coger pájaros en la noche de san Frutos ha disminuido notablemente. Entre los motivos que más han contribuido a esta reducción están las recientes normativas que regulan la caza, como también las nuevas tendencias naturalistas de protección y conservación del Medio Ambiente. Con la llegada de esta corriente se pierden, inevitablemente, muchas de las tradiciones populares originadas a partir del contacto con el campo, entre ellas, los sistemas arcaicos de caza. Apenas queda ya quien practique la liga con reclamo.

La mencionada corriente animalista ha desencadenado un proceso de resignificación de la identidad del santo. La misma devoción popular que lo consideró protector de los pajareros, lo designa ahora custodio de los pájaros (no es un caso aislado, piénsese, por ejemplo, en san Francisco, que ha sido víctima de idéntico proceso). La transformación ha resultado ser eficaz: el reciente vínculo de san Frutos con las aves se ha intensificado hasta tal punto, que los devotos no dudan en tildar de “ecologista” al eremita del siglo VII:

El patrón de Segovia, San Frutos, se festeja en su día, el 25 de octubre, con pasteles típicos de bizcocho almibarado y crema, coronados con un pajarito, porque

San Frutos ha pasado a la historia como el primer santo moderno, ecologista y anacoreta que se retiró (allá en el siglo XI) a la contemplación en las Hoces del Río Duratón; lo que le valió el sobrenombre de “San Frutos Pajarero” (Sanz Tejero 2011).

Posiblemente este proceso diera inicio en los años 20, momento en que se detectan las primeras voces críticas contra la caza de pájaros:

En Segovia, en estos días inmediatos al del bendito y pajarero San Frutos, la guerra contra los indefensos y beneficiosos volátiles es dura e implacable [...]. Claro es que si, al llegar el día de San Frutos, no echamos en el arroz una docena de pajarillos ¿qué vamos a echar, según se van poniendo las cosas y las subsistancias [*sic*]? [...] Pero nuestra indignación contra los pajareros; nuestro deber de escritores de la niñez y nuestro amor a las tiernas avecillas deben sobreponerse a este apetito desordenado que despierta en nosotros la llegada del día de San Frutos. (Rodao 1921)

Convertido el santo en custodio de las avecillas, diversas asociaciones relacionadas con la Ornitología se han apropiado de su imagen en pro de las iniciativas centradas en el estudio y protección de las aves. Es el caso de la Asociación Ornitológica Segoviana, que organiza sus actividades en función de la fiesta del santo:

Como años anteriores, la Asociación Ornitológica Segoviana volvió a mostrar más de medio centenar de ejemplares de aves en los soportales de la Plaza Mayor, coincidiendo con la festividad del patrón de Segovia y su diócesis, San Frutos, al que la leyenda le atribuye un gran amor por los animales en general y en concreto por los pájaros (Asociación Ornitológica Segoviana 2014).

En el portal web de la misma Asociación se lee también que:

Para esta Asociación es ya tradicional organizar el día de San Frutos, 25 de octubre, un Concurso de Canto de Aves Silvestres [...]. Es cierto que “ir a pájaros” forma parte de los usos y costumbres de nuestro país y que en su día tuvo sentido, pero es algo que hay que desechar de nuestro acervo cultural ya que el derecho a disfrutar de un medio ambiente adecuado y el deber de conservarlo son bienes jurídicos fundamentales reconocidos en nuestra Constitución (Asociación Ornitológica Segoviana 2006).

El aludido proceso de resignificación se sustenta, en conclusión, en la atribución de una serie de relatos y características que no encuentran reflejo alguno en la tradición hagiográfica. No hay en las vidas de san Frutos referencia ni mención a la relación del santo con los animales, pero los segovianos, desconocedores de la tradición hagiográfica, no dudan en destacar el supuesto amor del anacoreta por las criaturas de la Naturaleza. Nada importan la falsedad documental, ni el evidente anacronismo; prima

la adaptación del santo local a las nuevas necesidades de la comunidad, en este caso, la protección del Medio Ambiente.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LA TRANSFORMACIÓN DEL SANTO

Llegados a este punto de la investigación podemos afirmar, pues, que los datos de que disponemos (o más bien la carencia de ellos) invitan a dudar de la existencia de un san Frutos eremita en el siglo VII. Ya en la Edad Moderna las hagiografías refieren un santo anacoreta combatiente de las herejías a la manera del orante compungido. Santo, por tanto, a la vez pacífico e inmerso en la Naturaleza, características que facilitarían el tránsito hacia un personaje sustancialmente diferente, pero con el que, a pesar de la distancia, mantiene cierta coherencia. En el siglo XIX, san Frutos protege a los pajareros, encargados de procurar a las familias el sustento que obtienen de la Naturaleza. En el siglo XX, lo encontramos transformado en patrón de las aves, erigidas en representantes de las especies amenazadas por la voracidad insaciable del hombre. Finalmente, en el siglo XXI se ha mantenido, intensificada, esta misma tendencia a la dulcificación. Al mismo tiempo que las leyendas que referían su vida y sus milagros desaparecen, proliferan las representaciones de un san Frutos cándido, bonachón, rodeado de flores y pajarillos de colores¹⁶. Dan buena cuenta de ello los diseños de los carteles que anuncian las fiestas del santo en los últimos años: poco queda ya del santo combatiente de las herejías y hacedor de milagros. El eremita ha sido despojado de su misterioso dramatismo en pro de su adaptación a los modelos de identificación contemporáneos¹⁷.



Cartel oficial de las fiestas de san Frutos. 2016¹⁸

Este breve recorrido pone de relieve la importancia de considerar a los santos como figuras dinámicas ubicadas a medio camino entre la realidad y la fantasía. La perspectiva diacrónica evidencia la complejidad de su naturaleza cambiante y su dependencia de factores ajenos a la supuesta realidad histórica. Entre los agentes que condicionan la configuración de la imagen del santo tiene particular importancia lo que Teófanés Egido ha dado en llamar la incesante “demanda popular de lo maravilloso” (2000: 67). Sin duda, la necesidad de recurrir a los seres trascendentes (es decir, a una suerte de fantasía) con el propósito alterar el rumbo de la realidad inmediata determina la elaboración de un producto cultural que se concreta en un espacio y tiempo determinados: el santo. Los intercesores medievales que han pervivido hasta el presente son ejemplo paradigmático para analizar la evolución diacrónica del modelo de santidad y su correspondiente plasmación literaria. Para algunos investigadores, incluso, el santo *es* su historia, en tanto en cuanto el relato de su persona representa su idea misma (Woodward 1990: 18)¹⁹. Esta nueva vía para la investigación invita a reconsiderar el alcance de

las interpretaciones del texto hagiográfico y la importancia de considerar sus múltiples vías de difusión (Lamas 2016: 16). En este sentido, las leyendas de los santos aportan materiales de gran utilidad para los estudios culturales, en general, y para la Historia de las Mentalidades, en particular. En palabras de Egido (2000: 70):

Antes de la Ilustración (lo que no quiere decir que no haya muchas pervivencias después de ella), por tanto, los productos de la hagiografía en buena parte eran santos inventados que se adecuaban, se tenían que adecuar, a la mentalidad y a la imaginaria colectivas tanto como a la realidad, lo que convierte al género en fuente envidiable para percibir no necesariamente la autenticidad histórica de la vida del santo sino la sensibilidad barroca, los modelos de santidad celebrados y anhelados.

Si bien es cierto que cada texto presenta características de transmisión específicas y grados de fijación diferentes, son muchas las *vitae* dedicadas a un mismo protagonista que incorporan diferencias narrativas sustanciales. En los testimonios más extremos las variantes pueden alcanzar más relevancia que los rasgos permanentes. Ciertamente, la presencia continuada de una serie de ingredientes identificadores se torna necesaria para el reconocimiento del personaje: se mantienen en san Frutos la condición de santo anacoreta (en sus representaciones, mediante la barba y el sayo) y su adscripción al contexto cultural segoviano. Pero la confianza en la eficacia de lo maravilloso se apoya, fundamentalmente, en su adaptabilidad. Tanto es así, que los santos que no admiten procesos de transformación profundos quedan relegados al olvido por inoperantes, mientras que aquellos susceptibles de ser reinterpretados están sobreviviendo, incluso, a los recientes procesos de secularización. La capacidad con que la imagen de san Frutos se ha adaptado al paso del tiempo explica que durante la Edad Moderna fuera considerado eremita combatiente de las herejías; en el siglo XIX, santo de protector de la caza y que, actualmente, sea percibido como santo ecologista. Desde este punto de vista, san Frutos no es un personaje único, ni tampoco unívoco: su esencia está configurada por la suma de un crisol de "sanfrutos" que, aunque se parecen entre ellos, nunca coinciden del todo. Considerados individualmente, encarnan cualidades distintivas y, vistos en conjunto, dan una falsa impresión de homogeneidad.

Pero, ¿cuál es el alcance de este proceso transformador? La honestidad investigadora nos obliga a reconocer que la escasez de estudios diacrónicos de los fenómenos devocionales y la falta de una aplicación sistemática de las metodologías más avanzadas a la temática religiosa no permite aún aportar respuestas definitivas. Pero sí podemos proponer nuevos interrogantes y, quizás, aventurar algunas hipótesis preliminares basadas en la observación

del caso. Sabemos, por ejemplo, que los devotos actuales de san Frutos reconocen a su santo en el relato barroco pero, ¿ocurriría lo mismo si situáramos a un devoto del siglo XVII ante el san Frutos contemporáneo? Con toda probabilidad, no. Y no sólo como consecuencia de la distancia conceptual que separa ambos periodos históricos, sino porque los mecanismos de modificación de los patrones culturales han cambiado. Por un lado, la transformación de la santidad no se vincula ya con el ejercicio de hermenéutica de la hagiografía. Y, por otro, los procesos de desacralización de la sociedad han alterado la consideración del carisma santo.

La piedad popular se mantiene ajena a esta realidad cambiante: el devoto es capaz de modelar sin ninguna dificultad el relato histórico (o pretendidamente histórico) hasta adecuarlo a sus necesidades (no sólo en tanto que colectividad, también como individuo) y, a la vez, de defender la existencia de un san Frutos único, genuino y verdadero con el que se identifica. Es característica la rigidez con que muchas personas pretenden conocer a su santo. ¿Cuál es su reacción cuando se les descubre la realidad histórica? Algunos aceptan la información siempre que no suponga renunciar a su imagen preconcebida; otros rechazan frontalmente el discurso tachándolo de invención; y, los menos, asumen a regañadientes la existencia de un pasado que difiere de su idea.

No es de extrañar porque, en último término, el santo es la dramatización de un ideal que domina el desarrollo de la narración o, lo que es lo mismo, la configuración de la personalidad trascendente. Son ejemplo de conducta y referente educativo con el que poder identificarse, pero no según la idea tradicional del modelo cristiano, sino entendiendo que la *imitatio*, a su vez, es un proceso creativo por el cual la figura a imitar sufre un proceso de resignificación que consiente su adaptación a las necesidades de cada contexto.

Imitation as pointed out here is creative process, including a kind of translation of the valuable from another's life to one's own. To become really one's own value, it cannot be just borrowed or adopted from another's life, but it must be interpreted, transfigured, reconstructed. (Duyndam 2004: 11-12)

El san Frutos medieval descrito en las hagiografías modernas encarna el ideal de perfección ascética cristiana, modelo para una sociedad que pretendía la incorporación de las ideas evangélicas. Obviamente, el segoviano del siglo XXI no encuentra interés alguno en aquel eremitismo que, por otro lado, es inimitable (Coleman 2011), sino que proyecta en él otro paradigma necesario para el progreso: el del respeto por el Medio Ambiente. Y no se trata sólo de un proceso de superposición, sino de la sustitución de cualidades obsoletas por otras operativas (Duyndam 2004: 10): al prescindir del modelo original (entendiendo por original el más antiguo, el primordial), se preservan los

principios de autonomía y autenticidad. Dicho de otro modo, el referente no se construye sobre lo que la persona fue, sino sobre la idea de lo que fue.

NOTAS

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación “Trabajo de pre-inventario, sistematización y recopilación documental sobre bienes integrantes del Patrimonio Cultural Inmaterial en las provincias de Palencia, Segovia y Soria” dirigido por Luis Díaz Viana y financiado por el Servicio de Planificación y Estudios de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. El artículo parte de una ficha técnica sobre las fiestas en honor a san Frutos que ha sido reelaborada por completo.

2 Correo electrónico: sgala@uco.es

3 Agradezco su información a Álvaro Cancela, quien me ha brindado con generosidad sus conocimientos.

4 No aparece registrado en *Bibliotheca Hagiographica Latina* (1949). Tampoco forma parte del Martirologio romano. Los propios bolandistas comienzan su resumen advirtiendo de la más que probable falsedad documental que sustenta los pocos datos transmitidos.

5 El Priorato de san Frutos surge a partir de un privilegio otorgado por Alfonso VI en 1076, y fue dependiente del monasterio de Silos. La consagración de la pequeña iglesia tiene lugar en el año 1100. María de la Soterraña, en su estudio sobre el tema, sugiere que la propia fundación del priorato dedicado al santo invita a pensar en una tradición cultural previa del eremita, pero lo cierto es que no hay documentación al respecto (Martín Postigo 1970: 30).

6 Al menos hasta donde llegan mis pesquisas, pero con toda probabilidad debieron de existir documentos previos coincidiendo con la intensificación de su culto. Más si se considera la evidente desinformación acerca de los textos hagiográficos medievales (Baños Vallejo 2005: 65-96).

7 “En cuanto a que fueron mártires, se halla una bula del papa Sixto cuarto dada en el año 1476 a favor del priorato de S. Frutos, donde se conserva original, y la estamparon Yepes en su tomo 6, fol. 478 v., y Colmenares pag. 76, en la cual da el papa a S. Frutos el título de confesor, y a s. Valentín y Santa Engracia el de mártires [...]. De este modo informaron al papa en el siglo quince sin que tengamos fundamento para lo contrario, por lo que dejamos en su fuerza la tradición de aquellos pueblos” (Flórez 1759: 93).

8 La capilla se encarga a Juan Gil de Hontañón, y su construcción dará inicio en 1510. López Díez (1997: 286). Aporta como referencia el documento G63 del Archivo de la Catedral de Segovia.

9 Quintanilla introduce la siguiente anotación: “A la parte superior izquierda de letra de Colmenares: *Sacado al año 1461*; y, después, de la misma letra: *Información de los milagros que Dios nuestro señor ha obrado por intercesión del glorioso San Frutos*”

Patrón de Segovia. Començose en dos de noviembre de 1466 años, siendo administrador del obispado de Segovia, don Juan (Arias de Ávila), y acabose en treinta de julio de 1467 siendo ia [sic.] obispo. Traslado del siglo XVII, con enmiendas de Colmenares."

10 Juan de Orche es seudónimo de Lorenzo Calvete.

11 Como bien se sabe, es dinámica habitual en los procesos de creación de personas santas. Valga como ejemplo complementario la invención de San Segundo a partir de Santiago (Cátedra 1997: 80).

12 O, en palabras de Colmenares: "En la miserable pérdida de España se acogieron muchos a lo oculto de aquella tierra y amparo de nuestros santos, los cuales sabiendo que algunas escuadras de moros venían a sus ermitas, les salieron al encuentro sin más armas que firme esperanza en Dios. Y viendo que llegaban cerca, Frutos, habiendo suplicado a Dios librase aquellos pobres fugitivos de la ira de aquellos bárbaros, que sólo les perseguían por cristianos, se les puso delante mandándoles en nombre de Jesucristo Dios hombre, criador y redentor del mundo, no pasasen de una raya que señaló con el báculo. Y al punto con admiración de todos se abrió la peña, dejando en medio de cristianos y moros una abertura profunda, que hasta hoy nombran *la cuchillada de San Frutos*".

13 Entre otros, se atribuye idéntico milagro a san Antonio de Padua en el *Liber Miraculorum* (1997, V).

14 Valga como ejemplo el siguiente relato del episodio de la muerte de los padres de san Frutos de los que, como ya se ha explicado, en realidad nada se sabe: "De resultas de una de aquellas escaramuzas nocturnas devino mortalmente alanceado el regidor Anselmo, dueño de una enjundiosa hacienda, pues se decía que no había en Segovia punta de ovejas que no llevara sobre el lomo la marca de su hierro. Mucha fue la pesadumbre que la muerte de aquel benemérito varón causó entre sus conciudadanos, pues tan grande como su misma hacienda era la generosidad de su corazón. El dolor de su muerte asoló, sobre todo, a su propia familia: Anchuela, su mujer, reconcomida por el vacío que dejara su ausencia, no le sobrevivió más de dos semanas.". No duda el ceramista, incluso, en recrear diálogos atribuidos al santo y sus hermanos: "¿Os parece este marco propio para honrar a Dios? –Inquirió Frutos a sus hermanos. / Él nos lo ha puesto en el camino –contestaron. / –Pues aquí nos quedaremos. (Sanz 1987)

15 El grabado es copia del debido a Fransico Jordán. El original forma parte de un conjunto de tres grabados dedicados a san Valentín, santa Engracia y san Frutos, respectivamente (Valencia 1805).

16 Un estudio del desarrollo de los programas iconográficos de este y otros santos sometidos a procesos de resignificación similares aportaría conclusiones de gran interés. Sin duda, imágenes e ilustraciones constituyen un testimonio excepcional para comprender los factores culturales que determinan los mencionados procesos de transformación.

17 Antonio Cea (2006) da cuenta de los diferentes vínculos establecidos entre el devoto y las imágenes en su trabajo “Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila.”

18 La ilustración, correspondiente a las fiestas del año 2016, refleja con claridad la tendencia contemporánea a la dulcificación de su imagen.

19 A este respecto, resulta particularmente sugerente el trabajo de Ditchfield (2011) sobre el valor cultural de la santidad y su consideración como “languages to be interpreted rather than problems to be explained away” (164).

OBRAS CITADAS

Acta Sanctorum octobris. 1864. París: Henrichi Goemaere.

Alonso Poza, Víctor. 1996. *Breve historia de la vida de san Frutos y de su priorato benedictino*. Segovia: Hermandad de San Frutos del Duratón.

Cea Gutiérrez, Antonio. 2006. “Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 61(1): 7-42.

Asociación Ornitológica Segoviana. 29 abr. 2006. Disponible en: <http://www.aosegoviana.com/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=27>. Fecha de acceso: 15 ene. 2017.

Baños Vallejo, Fernando. 2005. “El conocimiento de la hagiografía medieval castellana. Estado de la cuestión”, en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*: 65-96. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Bibliotheca Hagiographica Latina. 1949. Bruselas: Societé des Bollandistes.

Calavia Sáez, Óscar. 2002. *Las formas locales de la vida religiosa. Antropología e historia de los santuarios de La Rioja*. Madrid: CSIC.

Castro, Juan de. 1688. *El glorioso taumaturgo español, redentor de cautivos, santo Domingo de Silos. Su vida, virtudes y milagros, noticia del real monasterio de Silos y sus prioratos*. Madrid: Melchor Álvarez.

Cátedra, María. 1997. *Un santo para una ciudad. Ensayo de antropología urbana*. Barcelona: Ariel.

Christian, William A. 1990. *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*. Madrid: Nerea.

Coleman, Simon. 2011. “Transgressing the Self: Making Carismatic Saints”, en Françoise Meltzer y Jas Elsner (eds.), *Saints: Faith without borders*: 73-95. Chicago: University of Chicago Press.

Colmenares, Diego de. 1637. *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia: Diego Díez.

Contreras Sanz, Félix. 1991. "San Frutos pajarero". *Revista de Folklore* 11(123): 75-80. Delehaye, Hyppolyte. 1955. *Les légendes hagiographiques*. Bruselas: Société des Bollandistes.

Delooz, Pierre. 1979. "La canonización de los santos y su significación social". *Concilium*(159): 340-352.

Díaz y Díaz, Manuel. 1974. *La vida de san Fructuoso de Braga*. Braga: Diarrio do Minho. Ditchfield, Simon. 2011. "Thinking with Saints: Sanctity and Society in the Early Modern World", en Françoise Meltzer y Jas Elsner (eds.), *Saints: Faith Without Borders*: 157-189. Chicago: University of Chicago Press.

Duyndam, Joachim. 2004. "Hermenutics of imitation: a philosophical approach to sainthood and exemplariness", en Marcel Poorthius y Joshua Swartz (eds.), *Saints and Role Models in Judaism and Christianity*: 7-21. Leiden, Boston: Brill.

Egido, Teófanos. 2000. "Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista". *Cuadernos de Historia Moderna* 25: 61-85.

Flórez, Enrique. 1759. *España sagrada*. Madrid: Antonio Sanz.

Fructos, León Tapia. 1623. *Poema castellano que contiene la vida del bienaventurado san Fructos, patrón de la ciudad de Segovia y de sus gloriosos hermanos san Valentín y santa Engracia*. Madrid: Tomás Iunti.

Fuente, Vicente de la. 1873. *Historia eclesiástica de España*, III. Madrid: Compañía de Impresores y Libreros del Reino.

Fuentenebro Zamarro, Francisco. 1998. *San Frutos, eremita de las Hocas del Duratón*. Madrid: F. Fuentenebro Zamarro.

Galindo, Marcelo. 2003. "Un villancico muy popular". *El Adelantado*. Disponible en: <<http://v2.eladelantado.com/ampliaSup.asp?idsup=62&idn=1032&offset=0>>. Fecha de acceso: 15 ene. 2017.

Gamboso, Vergilio (ed.) 1997. *Chronica XXIV generalium Ordinis Minorum. Fonti agiografiche antoniane. "Liber miraculorum" e altri testi medievali*, V. Padua: Messaggero.

Gómez Moreno, Ángel. 2008. *Claves hagiográficas de la literatura española*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Gómez Santos, Antonio. 24 oct. 1954. "Tradición y Folklore del Santo de los pajareros. El día de san Frutos en Segovia". *Diario ABC*.

Gozos en honor del Glorioso San Frutos, confesor, hijo y patrón de la ciudad de Segovia que celebra su fiesta en el día 25 de octubre. 1874. Barcelona: Imprenta de Federico Martí y Cantó.

Gutiérrez Estévez, Manuel. 2016. *Imágenes y sentimientos en el cristianismo popular. Viejos testimonios de fieles extremeños*. Madrid: CSIC.

Heffernan, Thomas J. 1988. *Sacred Biography*. Oxford: Oxford University Press.
 Herrero, Guillermo. 26 oct. 2014. "San Frutos atrae mil coches al Duratón". *El Adelantado*. Disponible en: <http://www.eladelantado.com/noticia/local/201210/san_frutos_atrae_mil_coches_al_duraton>. Fecha de acceso: 15 ene. 2017.

Jansen, Katherine Ludwig. 2000. *The making of the Magdalen*. Princeton: Princeton University Press.

Jordán, Francisco. 1806. *San Frutos*. Valencia [Grabado]. BNE, INVENT/36158.

Lama, Víctor de. 2016. *María Mártir. Pasión y muerte en la hoguera de una española en Jerusalén (c. 1578)*. A Coruña: Sialae.

Linage Conde, Antonio. 1973. *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.

López Díez, María Blanca. 1997. "Los Arias Dávila, promotores de las artes", en Carlos Sánchez Díez (ed.), *Segovia en el siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas*. Segovia: Caja de Segovia.

Marín Vergara, Gabriel. 1932. "Segovia y sus cantares populares", *Cultura segoviana* 2: s.p.

Moñino, José Luis. 1972. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, II. Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez.

Moya, Jesús. 2000. *Las máscaras del santo. Subir a los altares antes de Trento*. Madrid: Espasa.

Orche, Juan de. 1601. *Historia de la vida del glorioso y bienaventurado san Frutos*, BNE, MSS/863.

Orche, Juan de. 1610. *Historia de la vida del glorioso san Fructos, patrón de la ciudad de Segovia, y de sus hermanos san Valentín y santa Engracia*. Valladolid: Cristóbal Lasso Vaca.

Quintanilla Romero, Mariano. 1954. "Los milagros de San Frutos", *Estudios Segovianos* 16-17: 277-294.

"Romance de San Frutos «pajarero»", en *De la tierra: canciones y romances segovianos de ayer y de hoy* [Grabación sonora] Feliciano Ituero, letra; Ignacio Sanz, música.

Rodao, José. "La escuela y los pájaros". 27 oct. 1921. *La tierra de Segovia. Diario independiente*.

Saints d'hier et sainteté d'aujourd'hui. 1966. París: Centre Catholique des intellectuelles français.

"San Frutos de lo más dulce". 24 oct. 2014. *El Adelantado*. Disponible en: http://www.eladelantado.com/segovia/san_frutos_de_lo_mas_dulce>. Fecha de acceso: 01 feb. 2017.

“San Frutos «pajarero» con la Ornitológica”. 26 oct. 2014. *El Adelantado*. Disponible en: http://www.eladelantado.com/noticia/local/201174/san_frutos_%E2%80%98pajarero%E2%80%99_con_la_ornitologica>. Fecha de acceso: 15 ene. 2017.

Sanz, Ignacio. 1987. “Vida breve de Frutos, el anacoreta”. *Revista de Folklore* 80.

Sanz Tejero, Teresa. 22 oct. 2011. “Los chicos de Apadefim vuelan con San Frutos”. *El Mundo*. 2011. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/22/castillayleon/1319277178.html>>. Fecha de acceso: 15 ene. 2017.

Soterraña Martín Postigo, María de la. 1970. *San Frutos del Duratón. Historia de un priorato benedictino*. Segovia: Caja de Ahorros de Montepiedad de Segovia.

Vauchez, André. 1895. *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*. Madrid: Cátedra.

Velázquez Soriano, Isabel. 2006. “Reflexiones en torno a la formación de un *corpus regularum* de época visigoda”. *Antigüedad y cristianismo* 23: 531-567.

Vivancos Gómez, Miguel. 2011. *Diccionario Bibliográfico Español*, XX. Madrid: RAH.
Woodward, Kenneth. 1990. *Making Saints: How the catholic Church Determines Who Becomes a Saint, Who doesn't, and Why*. New York: Simon and Schuster.

Yepes, Fray Antonio de. 1617. *Crónica General de la Orden de san Benito*, VI. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

THE CONCEPT OF ABJECTION IN *EL INFIERNO*, *LA VIDA DOBLE*, AND *EL DESIERTO*

Helene C. Weldt-Basson
University of North Dakota

In 1993, Luz Arce published her controversial memoir titled *El Infierno*.¹ Arce, initially an Allende supporter who confessed under torture and eventually became a DINA functionary, has been heralded as both a victim of the Pinochet regime and a self-serving traitor who betrayed her leftist colleagues and then sought protection from prosecution by testifying for the Truth Commission in Chile. Extensive research on Arce's testimony has been done by Michael J. Lazzara, who studies her work both in his book *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory* (2006) and his edited collection: *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence* (2011). In the Introduction to the second book, Lazzara specifically mentions the concept of abjection as a topic that surfaces in Arce's testimony:

However, despite the "truth" of the documents presented in this book, the exercise of scrutinizing Luz Arce's discourse...can be illuminating insofar as it confronts us directly with the terrible *abjection* to which certain bodies were subjugated under dictatorship. . . . it raises questions about how the dictatorship unmade revolutionary longings by literally unmaking bodies, turning them into *abject*, depoliticized shells devoid of any sense of futurity. . . . Sometimes she [Arce] appears as a corrupt, hardened criminal of DINA/CNI; at other times she appears as a poor, pathetic, *abject* collaborator figure (2-4, my emphases).

Within a few pages, Lazzara employs the terms "abject" or "abjection" to refer both to the tortured victims of the Pinochet government and to Arce

herself. According to Rina Arya in her book on abjection, “abject” has two similar meanings: “Extremely unpleasant and degrading” and “completely without pride and dignity” (3). Similarly, *Merriam-Webster Online Dictionary* states that abject means: “1) sunk to or existing in a low state or condition. . .2) cast down in spirit; showing hopelessness or resignation; 3) expressing or offered in a humble and often ingratiating spirit,” (n.p.) while abjection is the process by which one is cast into this state. Thus, abject/abjection, in its most general sense, is clearly a theme in Arce’s *El Infierno*.

Two novels written after Arce’s testimony, *El desierto* (2005) by Carlos Franz and *La vida doble* (2010) by Arturo Fontaine, also center on the concept of abjection, albeit in different and more explicit ways. I will argue here that Fontaine’s novel is specifically constructed as a contradiction of or “answer” to Arce’s testimony, in which Fontaine, using Julia Kristeva’s more specialized psychoanalytical concept of abjection, depicts Arce (through his protagonist Lorena) as an abject being because of her act of betrayal. Similarly, *El desierto* also employs Kristeva’s concept of abjection, but takes it in a somewhat different direction, and without alluding to Arce or her testimony.

In *Powers of Horror* (1980),² Kristeva defines the concept of abjection as a threat from the outside that encroaches upon a person’s identity, citing as examples waste, dung, and cadavers. Kristeva states:

There looms, within abjection, one of those violent, dark, revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire. . .Unflatteringly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself. (1).

The self is simultaneously attracted and repelled by the abject which constitutes an assault on his or her identity.

Kristeva’s theory of the abject is quite complex and has been the subject of various analyses. According to Rina Arya in *Abjection and Representation*,

Abjection describes an experience between a subject and a source of abjection. The encounter, the abject source, threatens the subject’s sense of self, but it cannot be objectified...it is not a subject or an object but displays features of both...the non-object impresses on the subject’s stability, causing the subject to become (so that it is part of ourselves) that which we have to reject and expel to protect our boundaries. We are unable to rid ourselves of it completely and it continues to haunt our being. (4)

In addition to Kristeva’s citation of bodily fluids and corpses as examples

of sources of abjection (3), Arya cites anything that reminds us of our animal origins as a source of abjection as well (2).

Two important aspects of Kristeva's theory that make it relevant to the novels at hand are first, the relationship between the abject and the mother's body, and second, the relationship between the abject and morals. In the first instance, Kristeva states that the original manifestation of the abject is the mother's body, which the infant experiences as abject. Arya indicates that

the process of feeding is simultaneously a process of moving towards the breast and suckling and rejecting and withdrawing when satiated. This movement of identification and rejection. . . . constitutes the ambivalence that the mother's breast signifies. . . . Abjection is the process by which the infant separates from the mother. The feelings of revulsion and horror and the action of expelling the mother shatter narcissism and result in feelings of insurmountable horror. . . . Making the infant abject is a necessary step for the infant to be able to establish its own subjectivity. (17).

In the second instance, Kristeva signals that abjection can also be moral: "It is thus not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. . . . The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior" (4).

Both *La vida doble* and *El desierto* illustrate Kristeva's concept of the abject and abjection through their protagonists. *La vida doble* is explicitly connected to Arce's *El Infierno*, containing many intertextual references to her testimony. These intertextual references help to construct a dialogue between the two texts on the figure of the traitor who confesses under torture and is epitomized by Arce. According to Mikhail Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, "Two discourses equally and directly oriented toward a referential object within the limits of a single context cannot exist side by side without intersecting dialogically, regardless of whether they confirm, mutually supplement or (conversely) contradict one another" (188-189). If we view texts on the Chilean dictatorship as a "single context," the relationship between *La vida doble* and *El Infierno* becomes clear. In order to comprehend how Fontaine constructs his protagonist as an abject figure, we must first examine how the novelist structures his novel as a response to Arce's testimony.

In *El Infierno*, Arce emphasizes three aspects of her story: first, its truth value, second, her conversion from traitor to a repentant Christian, and third, her ability to now reclaim her name as a result of her confession. The prologue to the novel, written by her priest, José Luis de Miguel, emphasizes the truth value of Arce's testimony: "¿Cuál es el precio de la verdad? . . . En las páginas que siguen, su autora, Luz Arce, vierte la que ha sido su verdad,

la verdad de su experiencia en el infierno durante...el periodo dictatorial del general Augusto Pinochet" (11). Fontaine's novel also begins with a reference to the truth in form of a question that can hardly be coincidental: "¿Podría yo decirte la verdad? Esa es una pregunta para ti. ¿Me vas a creer o no? A eso solo respondes tú. Lo que yo sí puedo hacer es hablar" (11). By beginning the novel with a reference to truth, Fontaine establishes an immediate connection to Arce's testimony and also questions the truth of *El Infierno*. *La vida doble* goes on to emphasize that the protagonist is telling her story, not to a journalist who plans to write a factual article, but to a novelist who plans to write an invented story, thus emphasizing once again the fictive value of Arce's narration. In "Lo increíble, lo irrepresentable: Topografías: terror e intertextualidad *El desierto* de Carlos Franz / *La vida doble* de Arturo Fontaine," Alfonso de Toro examines how both of the novels of abjection studied here specifically emphasize the incommunicability of the feelings and experiences of their protagonists, stating that: "Un tercer gran tema es la 'representabilidad' o 'irrepresentabilidad', lo decible o indecible en relación a la tortura física y psíquica . . ." (36). De Toro also notes that intertextuality (including that with Arce's book), helps to transmit and articulate all the central themes of the novels.

A second organizing principle of both *La vida doble* and *El Infierno* is the question of religious belief and conversion. Arce emphasizes her redemption through religious conversion in her testimony: "Conocer a Dios cambió mi vida. . . . Me hizo reflexionar acerca de quien fui, quien soy y naturalmente eso implicaba asumirlo no solo en la dimensión personal, sino también en la colectiva. La tantas veces infiel, la Luz que se sentía miserable comenzó a poder decir sí al Señor." (417). Fontaine sets up his novel in direct contrast, emphasizing that his protagonist does not believe in God or religion:

Mira, si te acercas a la cómoda . . . verás bajo una pequeña estampa de la Virgen de Guadalupe un par de hojas plegadas. ¿Por qué una Virgen de Guadalupe? Me la trajo un cura español . . . Pensó que por ser latinoamericana tenía que ser católica. Le dije que no, que ya no. Pero él insistía. Quería rezar conmigo. Al final, cedí Me dejó esa virgencita de regalo . Para que me ayude a volver a rezar. ¿Crees tú que ayude rezar si uno no cree? (52-53).

The protagonist's failure to believe in God is set in direct counterposition to Arce's religious conversion through which she seeks forgiveness and justification.

A third key element that structures *La vida doble* as a response to *El Infierno* is the question of identity and name. Luz Arce begins and ends her book by emphasizing her loss and eventual recovery of her name: "Me llamo Luz Arce. Me ha costado mucho recuperar este nombre. Existe sobre

mi una suerte de leyenda negra . . . elaborada al tenor de una realidad de horror, humillación y violencia” (15). Similarly, *El Infierno* ends with the words “Ahora puedo decir otra vez mi nombre: es Luz, Luz Arce” (479), suggesting an initial loss of identity through her torture and collaboration with the Pinochet government, and finally a recuperation of her identity through religion and repentance. In contrast, *La vida doble* never reveals the real name of its protagonist. She is referred to by various names that reflect her various identities: Lorena (her name when she escapes to Stockholm), Irene (her communist sympathizer name), la Cubanita (her torturer name). The protagonist tells the novelist who is listening to her story: “Llámame Lorena. No Irene. Yo quiero ser tu Lorena. Nunca sabrás mi nombre real. Vivo aquí en Estocolmo con un nombre ficticio y documentación ficticia” (37).

Lorena’s inability to recover her name and identity are linked to the fact that after her betrayal of her comrades, she is transformed into an abject being, in the sense defined by Kristeva. Interestingly, Lorena’s eventual descent into abjection is prefigured by her rejection of her mother, in a manner that can be seen as a manifestation of Kristeva’s concept of the infant’s rejection of the mother as abject. When Lorena is a child, her parents divorce. This leads to what she herself describes as a split in her personality (similar to the split caused by the threat of abjection in Kristeva’s theory) and to a rejection of her mother:

Mi imposibilidad de coincidir conmigo misma, ¿cuándo habrá comenzado? La distancia de mí misma que sentí siempre, ¿por qué se inició? ¿Y mi rencor? Vuelvo entonces forzosamente al desgarror por el divorcio de mis padres, mi brusco desdén por mi madre cuando mi padre se fue de la casa, por mi madre que no supo conservarlo. (58).

Lorena blames her mother for her parents’ divorce, even though the father is the one who is unfaithful. Her mother is abject, the object of disdain because she was unable to keep her father happy. This causes a rift between Lorena and her mother, as well as a crack in Lorena’s identity, that anticipates her eventual abjection later on in the novel.

In contrast to Arce’s testimony in which she portrays herself as a victim who was forced to collaborate, Fontaine portrays Lorena as a woman who goes far beyond mere collaboration. Lorena vehemently comes to hate her former comrades, takes an active role as a torturer, and on several occasions in the novel, freely and willingly offers information that compromises her former colleagues in order to gain the affection and approbation of the military men with whom she is having an affair. In direct opposition to Arce’s assertions that “Manuel Contreras ordenó que yo pasara a la categoría de empleado civil femenino a la de civil con categoría de oficial...en esos días ...las tres

sentíamos que la alternativa era ser funcionaria o morir” (197), Lorena is portrayed as having *chosen* to give information and to have revelled in the torture of others. The two cases that stand out the most are when Lorena is anxious to please her lover, Flaco Artaza, who is one of the top agents at DINA. She lets him know that El Hueso, one of head communist organizers, was secretly a smoker. This detail will allow the military to track him down more easily. In the second case, Lorena turns against her friend Rafa, who was initially the person who befriended her and brought her into Allende’s camp. Although once on the mission to trap Rafa she has second thoughts, it is too late, and her former friend is captured.

In contrast, and in answer to Luce Arce’s portrayal of herself as a repentant victim, Lorena is portrayed as an individual who allows the abject to take control of her identity. She is the traitor of whom Kristeva speaks, an individual who gives herself over to complete moral turpitude. Lorena’s portrayal as abject is constructed through various techniques throughout the novel. The first is the use of animal imagery to describe the character as transformed into an animal through her torture. Note the following montage of citations:

El amo logrará ir doblegándose como si llegase a ser un animalito suyo . . . (15)

Eres una cucaracha al que cualquiera tiene derecho a reventar de un pistón. (16)

Se te acaba el tiempo y eres ya casi nada . . . Te han vaciado. Y sin embargo, sobrevives con la tenacidad inútil del insecto aplastado que sigue moviendo sus patitas. (17)

El somier metálico que hiere mi espalda restregada, la mordaza que se roba mis quejidos de animal, de chancho, porque en eso me transforman . . . (27)

Soy un animal que declina aceleradamente reducido a deseos mínimos. (43)

Lorena describes what Lazzara referred to as the “unmaking of bodies,” (and the unmaking of revolutionary identity) which is the first step in Lorena’s process of abjection.

The second step that signals Lorena’s path to total degradation are the sexual activities in which she engages once she becomes a traitor. Lorena’s sexual activities are frequently characterized as base and animalistic. There are three highly detailed sexual encounters that emphasize Lorena’s participation on a purely animalistic level: first, when she attempts to goad a prisoner into having sex with her; second, when she has sex mandated by Flaco Artaza with him and two of his colleagues, and third, when Lorena has sex with two other women.

In the first episode, Lorena describes possible sex with the prisoner as a cannibalistic encounter in which she eats his flesh, as animals prey on

other animals:

A partir de cierto momento el que está ahí . . . no es para ti un hombre. Sus gemidos molestan y dan rabia y crecen las ganas de castigarlo más. . . . He dado el salto sordo de la bestia feroz sobre toda alegría, para estrangularla. . . . Unas horas más tarde el carcelero me dejó pasar a su celda. . . . Me imaginé la carne bajo la piel y pensé que debía ser rico comérsela. En otros tiempos, cuando éramos antropófagos, me habría comido esa carne a mordiscos. . . . Escúpeme, por favor, méame la cara. Y él no me hizo nada. Fóllame, le dije. Tienes miedo, le dije. . . . Tienes miedo a que yo te guste y se te vaya a la mierda tu celo revolucionario, le dije. . . . Le di una patada en la boca. (170-173).

Similarly, Lorena has a sexual encounter with Flaco Artaza and two of his colleagues with whom he orders her to have sex. The foursome is described in animalistic terms. Indeed, one of the three men is named Conejo (Rabbit) and we are told that he approaches Lorena with:

dientes de *conejo* detrás de una sonrisa que tiembla. Rozo sus pechos con mis pezones, me agacho, le abro el cinturón y lenta, muy lentamente le voy bajando el cierre. . . . Miro al Flaco, a Jerónimo, sus ojos afiebrados, su boca entreabierta, Los tengo me dijo. . . . Saco la lengua, la estiro, la siento vibrar en el aire como *vibora*. . . . Y entonces, obedeciendo al Flaco, que me lo ordena . . . me tiendo, lánguida, en el sofá de felpa negra. . . . Y él me lo ordena y me someto, que sí. que lo haga. . . . y yo quiero . . . complacerlo hasta que no quede nada de mi salvo *un borrón*. . . . Me sometí y me encontré haciéndolo y, te lo juro, me gustó. (my emphases, 164).

Lorena emphasizes her submissive, degraded position throughout the encounter. She repeats several times that she “obeys” or “submits” to Flaco’s orders, but that she enjoys it. One of the participants is described as a rabbit, while the action of Lorena’s tongue is that of a snake, degrading the encounter to something bestial. Despite Lorena’s insistence that she enjoys the encounter, we are told that the experience destroys her identity and all that is left is “un borrón” (a stain). Hence, the threat to identity caused by the process of abjection is operated on Lorena who becomes abject through the sexual foursome.

Finally, under the influence of amphetamines, Lorena has sex with two other women, an encounter in which she also describes her actions as bestial:

las tres abrazándonos . . . Hasta que volvieron los besos y un amor lento . . . Energizada por anfetaminas . . . Yo podía soportarlo todo, abrazarlo todo, aceptarlo todo, desearlo todo y *la piel de mi alma de bestia omnívora* que suprimimos se fascinaba, se arrojaba al vértigo. . . . Todo está permitido. Porque somos bárbaros disfrazados, eso somos . . . somos animales carnívoros

mal disfrazados y sin inocencia. . . . *El infierno* es un espejo del que no puedes apartar la vista. (205, my emphases)

Lorena makes direct allusion to the abject when she speaks of the “omnivorous beast that we suppress.” Moreover, the reference to “el infierno” in this passage seems more than coincidental, referring us back to the title of Arce’s book as well as Arce’s historical role in torture and thus associating her with what is morally abject.

A third way in which *La vida doble* represents Lorena as a morally abject being is through her illness. We are told that Lorena is dying of cancer. According to Susan Sontag in *Illness as Metaphor*, cancer has traditionally been seen and represented as an abject illness. Sontag states:

Punitive notions of disease have a long history. . . . Ostensibly, the illness is the culprit. But it is also the cancer patient who is made culpable . . . and conventions of treating cancer as no mere disease but a demonic envoy make cancer not just a lethal disease but a shameful one. . . . In the last two centuries, the diseases most often used as metaphors for evil were syphilis, TB and cancer Cancer was never viewed other than a scourge; it was, metaphorically, the barbarian within. . . . In cancer, non-intelligent (“primitive” “embryonic,” “atavistic”) cells are multiplying, and you are being replaced by the non-you. Immunologists class the body’s cancer cells as “nonself.” (57-67).

Sontag’s characterization of cancer illustrates how Lorena’s illness can be seen as a manifestation of her abjection and moral culpability. Sontag’s description of how cancer cells are seen to invade an individual as a “non-self” trying to impinge on the self, is very similar to the way in which Kristeva describes how the abject attempts to invade and impinge upon the self and one’s identity.

A final sign of Lorena’s abject status in Fontaine’s *La vida doble* is found in her relationship with Roberto. Once in Stockholm, Lorena finds love with Roberto, but constantly tests his love because she does not feel worthy of it. She considers herself an abject traitor, and therefore undeserving of his affection:

Someto a pruebas al que me ama porque no le quiero creer su amor...Una noche maldita, de pura rabia, antes de que se meta en la cama, doy vuelta el vaso de agua en el lado de Roberto. Cuando siente la humedad fría se enfurece. Lo he obligado a dormir en el sofá. Desde entonces las peleas se repiten cada vez con mayor frecuencia...Y lo logro: Roberto, la única persona que tengo se cansa y me abandona. Soy otra vez lo que soy. (254)

Lorena drives Roberto away because she recognizes her own abjection

and does not feel that she merits the love of another human being. She indicates that others went through the same torture that she suffered without becoming traitors and that:

Me he tendido en el fango. Me he secado al aire del crimen . . . ¿No odio todo lo noble? . . . Y hubo mujeres que pasaron por el mismo lugar de espanto que yo . . . Hoy viven con la dignidad de las rocas porque fueron de una pieza. . . yo bebo el caliz de mi propia abyección. . . Pero sobreviví, sobreviví hecha un gusano. . . Hecha mierda. . . todavía viva aquí en Estocolmo. (257-258)

Fontaine's emphasis on Lorena's abjection in the novel constitutes a direct answer to Arce's attempts at self-justification through her testimony *El Infierno*. Lorena specifically indicates that she is not able to ask for forgiveness, in contrast to Arce, whose Christian repentance suggests that perhaps she should be forgiven. Lorena states: "Me pregunto por qué estoy aquí. . . ¿Estoy tratando de ser perdonada? ¿Y quién podría perdonarme? . . . lo que hice no tiene justificación. . . ¿Se pide perdón, entonces por lo injustificable? . . . Estaría pidiendo un regalo. Porque el perdón es eso, un regalo. (296). This connection between *La vida doble* and *El Infierno* has also been noted by the various critics who have analyzed Fontaine's novel. For example, Viviana Plotnik emphasizes how Lorena stands in direct contrast to Arce because she never repents for what she did throughout the novel, which "podría interpretarse como una crítica autorial a Arce" (89), since Arce "enuncia su discurso como una confesión cristiana" (89). Similarly, Ksenjija Bilbija, who analyzes *La vida doble* from the perspective of neoliberal philosophy, indicates the parallels between the novel and Arce's testimony: "Mientras que las historias de Arce y Lorena coinciden en muchos puntos, el personaje de Fontaine también contiene algunos de los caracteres que Arce . . . siempre negó pero que sus críticos no han dejado de resaltar . . . el interrogatorio y la tortura de excompañeras (302). However, none of the previous work on *La vida doble* illustrates how abjection is important in connecting the novel to Arce's text.

Many subtle connections between *La vida doble* and *El Infierno* reinforce how Fontaine constructs his novel in a relationship of contradiction to Arce's work. These connections include a reference to Príncipe de Gales (which in *La vida doble* is the communist leader El Hueso's code name, while in Arce's testimony, it is the street on which Manuel Contreras lived); several allusions to Dante's *Inferno* in *La vida doble* (152, 157), which alludes to Arce's title *El Infierno*; the parallels established between el Flaco Artaza in *La vida doble* and Arce's lover Rolf Wenderoth, including each setting up his lover in an apartment, rejecting divorce of their spouses, and so forth; and each protagonist's participation in the work of Chile's Truth Commission. These

parallels create a dialogue between *La vida doble* and *El Infierno*.

Abjection is also the central theme of another important novel based on the Pinochet dictatorship, *El desierto* (2005) by Carlos Franz. The protagonist Laura Larco was the judge in the town of Pampa Hundida during Allende's government. She becomes a victim of the Pinochet dictatorship when she challenges the local military authorities who have set up a concentration camp for political prisoners in the town. Laura agrees to hide an escaped prisoner but reveals his whereabouts under torture and then rape by Major Cáceres. Laura then enters into a "pact" with Cáceres in which he claims to free a prisoner for every time she returns to his house and submits to a sexual encounter with him in which sex becomes an act of gratefulness for ceasing her torture. Her relationship with Cáceres, one of submission and humiliation, makes her feel abject, although she rationalizes it as a way of achieving justice for the prisoners, only to eventually learn that Cáceres has lied to her and has not actually been freeing the prisoners. Laura, pregnant and suffering from Stockholm syndrome, returns repeatedly, before she eventually runs away and begins a new life in Germany with her daughter. The novel alternates chapters of third-person narration (into which an unknown "we," later identified with the voice of Mario, is occasionally interjected in parentheses) with the first-person narration of Laura in a letter to her daughter, in which she attempts to answer the question of where she was while the dictatorship was doing horrible things in Chile.

The novel *El desierto* develops the concept of abjection in four ways: First, through Laura's rejection of her mother as abject; second, through parallels established between Laura and Cáceres' horse; third, through Laura's explicit comments that show her view of herself as a traitor to justice, and fourth, through the philosophical and legalistic dichotomy that the novel establishes between Apollonian and Dionysian principles.

In an interesting parallel with the character Lorena in *La vida doble*, *El desierto's* Laura also rejects her mother, enacting Kristeva's principle of the child's rejection of the mother as abject. We are told that her mother left when she was a baby, and that her father never spoke about the mother. One day, when Laura is fourteen, she finds her mother's papers and belongings, and manages to reconstruct her mother's story as a passionate actress trapped in an unhappy marriage with her father. From that day forward, Laura becomes unhappy and rejects her mother:

Porque desde ese verano nunca he vuelto a ser feliz. Supe que tenía una madre solo para saber que la odiaba por habernos abandonado . . . fue el tardío odio hacia esa madre que no conocí y que nos abandonó, el odio a la sospechada imaginación dramática, a la intuida pasión romántica . . . que fueron . . . en la raíz de mi decisión de estudiar algo que estuviera lo más lejano de lo posible a

esa escuela de pasiones que es el teatro. Y lo más lejano que se me ocurrió fue el derecho. (106-108).

Laura rejects her mother's passion and emotion associated with the theater as something undesirable, converting it into something abject. Laura will spend a good part of her life valuing the rational and objective as a result of her qualification of emotion and feelings as abject. Moreover, Laura identifies the divorce of her parents and early rejection of her mother as the ultimate source of her later state of abjection: ¿Qué era eso que coceaba y bufaba en mi interior, Claudia? De donde me venía eso que, a falta de mejor nombre, he llamado, por ahora, una "culpabilidad abyecta"... La respuesta... debería ir a buscarla muy lejos en mi memoria, a mi infancia" (102).

The second way in which Franz establishes a connection between Laura and abjection is through the parallels developed between Laura and Cáceres' horse. We have already seen how association with animals and animal behavior constitutes a form of abjection in Kristeva's theory. Thus, Laura's equation with a horse in the novel emphasizes the abjection in which she is submersed in *El desierto*. When Laura first sees Cáceres' horse, he is inside a small metal trailer, kicking and spitting to get out. Laura emphasizes how Cáceres simultaneously threatens and comforts his horse, who is thirsty and submerged in feces within this confining space:

Costaba imaginar al animal... que venía en esa caja de metal plateado, no le hubieran dado agua ni le habían limpiado el habitáculo—que hedía a diez metros a la redonda... El mayor consolaba a su caballo... con el chasquido de la lengua y al mismo tiempo...lo amenaza con el restallido de la fusta. (50-51).

Laura first compares herself to the horse when she is angry over free press abuse by the government and wishes to take up the issue with Cáceres. She states "algo bufaba y pateaba en mí como el caballo queriendo ir tras su amo y crucé la plaza" (53). This connection is repeated several times: "empecé a saberlo desde el amanecer del golpe militar, cuando presentí que, desde ese momento, algo inexpresado y abyecto me acusaría... presentí al animal encerrado en el remolque plateado, la bestia que pateaba y bufaba... como mi memoria o otra cosa dentro de mí misma" (109). However, Laura's connection to the horse goes far beyond these initial comments. Her relationship with Cáceres in which he tortures her and then has sex with her as a "reward" parallels the actions of punishing with the whip and then calming the horse with comforting noises:

Y yo, desesperada. Por que... Para que me lo agradezcas cuando me detenga. Y luego volvió a azotarme una dos, diez veces. Hasta un momento preciso en

el que los dos supimos que el ya no necesitaba disciplinarme más, porque ya no necesitaba darme ningún orden. Yo era su orden, su voluntad ...habíamos creado entre los dos algo que estaba vivo . . . mi abyecto agradecimiento de que el dolor se hubiera interrumpido y la esperanza animal de que esa magnanimidad durara. . . sin necesidad de una orden explícita...me desnudé... yo creí oír el caballo que relinchaba desde su establo (o tal vez había sido yo). . . . En algún momento abrí los ojos y me encontré montada sobre él...Y creí que cabalgaba de noche a golpe tendida en la oscuridad ...y me pareció oír el purasangre relincharse desde su establo. (264).

By likening Laura to the horse, the animalistic and thus abject nature of her relationship with Cáceres is stressed.

The third way in which Laura is portrayed as abject is in her failure as a judge to enact justice in Pampa Hundida. Laura suffers the guilt she feels for her inadequacy to stand up to the regime as a form of abjection:

Te digo que vi a ese oficial, Claudia y no es suficiente. Sería mejor decir que lo confirmé, que confirmé en una corazonada abyecta, *un presentimiento de abyección (abyección, que viene de humildad)* que había tenido desde que recibí la noticia del golpe militar. . . comencé a saber de que había venido sintiendo desde el mismo día del golpe culpable. (24, my emphasis)

During the military trials that condemn numerous prisoners to death, Laura is present and attempts to devise an argument to contest the unfair proceedings on legal grounds. Just when she thinks she has found the right words, the trials are over and she has failed to speak. This inability to stand up for what is right converts Laura into an abject being. She compares herself to a rat, emphasizing her animalistic and thus abject nature:

Cuando por fin creo haber hallado los argumentos . . . el mazo cae . . . Las sentencias de muerte son dictadas . . . y entonces . . . cometo el acto . . . me siento . . . sentarse cuando había de mantenerse de pie . . . puro miedo . . . un miedo que corría a esconderse como *una rata en el agujero de mi razón*, en el escondite de mis argumentos legales. (151, my emphasis)

The military represents what is abject and threatening to the identity of the self; for Laura, the military men evoke "un cortejo, un desfile de suplicantes coronados de vides . . . una corte de bacanal y de los desafortunados ministros de su culto danzando y devorando carne cruda" (264). The representation of the military men is abject because they are associated with animalistic behaviors, such as eating raw meat. Moreover, this description introduces the fourth and final motif of abjection in the novel: that of acting according to Apollonian versus Dionysian principles.

According to *Oxford Online Dictionary*, Dionysian refers to “the sensual, spontaneous, and emotional aspects of human nature,” while Apollonian is defined as “the rational, ordered, self-disciplined aspects of human nature.” When Laura was in law school, her professor and mentor, Professor Velasco, taught the students to act according to Apollonian principles, which Laura did during the early years of her career. Once she moved to Germany, Laura left the law profession and became a philosophy professor. In this capacity, she wrote a celebrated book titled *Moirra*, in which she argued that “Ante el poder sin fondo de Dionisio . . . solo quedaba reconocer y practicar una justicia de lo posible . . . era terrible pactar y era necesario pactar con lo terrible” (282). In other words, the fate of justice (*Moirra*, from *moirai*, the three fates), rests not simply on rational principles, but must take into account the factor of human desire and emotion, which frequently controverts justice: “No es posible hacer justicia sin tener poder y una vez que se tiene poder, este tiende naturalmente a la injusticia” (377). Laura’s theory moves from an idealistic foundation in Apollonian justice to a more practical Dionysian-influenced concept of justice.

The constant tension between the Apollonian and Dionysian principles permeates the novel and intertwines with the theme of abjection. During Velasco’s course, he refers to the Dionysian students as “instintivos como animales, eran un grupo dionisiaco, una manada trágica olfateando en busca de fiestas” (229). Those same students, once they become Apollonian, are guided by reason and are welcomed to “la edad adulta” (229). As the previous quotation about the military showed, the military men are aligned with Dionysus, only following their pleasure and their passion.

The idea of compromise between Dionysus and Apollo, which is thrown into relief through the Concertación government (comprised of both pro and counter Pinochet affiliates), in which Velasco is now a minister, is not seen, however, as something positive in the novel. Velasco is a symbol of the corruption underlying the pact between former members of the military government and the left. Once a proponent of Apollo and reason, Velasco now tries to obscure justice and maintain the status quo because it is in his own interests to keep his current position. He bribes the young lawyer Martínez Roth with a promotion to dissuade him from pursuing a court case in which the town of Pampa Hundida would be prosecuted for using a fake image of the town’s Patron saint, which had been burned in a fire. Martínez Roth planned to use this case as leverage to get the townspeople to testify to the existence of prisoners who had been disappeared by the military. The novel’s somewhat ambiguous ending suggests the possibility that perhaps the Dionysian principle can be employed to enact justice. At the novel’s end, Laura gets her ex-husband to announce on his radio program a new sighting of the Patron saint at the very former site of the concentration camp, where

Major Cáceres is now residing. This occurs during the annual pilgrimage to Pampa Hundida. The pilgrims all rush to the site and Major Cáceres disappears in the crowd. However, it is unclear whether he is trampled by the group (a form of Dionysian justice, since he is finally punished for his crimes through the impassioned act of the crowd), or whether he just disappears during the hubbub:

O bien, puede que . . . cuando la multitud salió en busca de un nuevo milagro y volvió con las manos teñidas por ese sacrificio antiguo . . . La desaparición del "hombre . . ." Mariano Cáceres Latorre o su muerte . . . El Dr. Ordóñez habla de un cuerpo atropellado y luego medio devorado por animales . . . el cuerpo no puede ser identificado con seguridad. . . Hay por supuesto otra versión . . . se confundió con el pueblo festejante. (464-468).

The concept of the masses trampling Cáceres like a herd of wild animals clearly aligns with the idea of the animalistic nature of the abject. Yet here, Laura has instigated this act as potential punishment for the horrific acts committed by Cáceres. Thus, Dionysian principles are put at the service of Apollonian justice.

Although abjection is a central theme in both *La vida doble* and *El desierto*, the abjection of each protagonist and their ultimate portrayal differs greatly. While Lorena is represented as an unrepentant traitor who chooses and wallows in abject behaviors ranging from torture to orgiastic sex, Laura is seen as a highly intellectual and civilized individual who has been swept up in a wave of abjection caused by the military dictatorship. Laura eventually breaks free from her abject relationship with Cáceres and continues to aspire to the achievement of societal justice, despite her recognition of the Dionysian principle as operative in society. Instead of submerging herself in the Dionysian principle, as does Lorena, Laura seeks to harness this principle and put it at the service of Apollonian justice.

The focus on the theme of abjection and particularly the feeling of being abject experienced by both Lorena in *La vida doble* and Laura in *El desierto* can be viewed as part of a tendency within the contemporary Chilean novel of dictatorship to approach the experience of dictatorship from the lens of affect and emotion.³ This tendency can be observed in numerous other novels, such as Nona Fernández's *La dimensión desconocida* (2016) and Alia Trabucco Zerán's *La resta* (2014). While contemporary affect theory explores how literature can cause what Deleuze defines as "an intensity embodied in autonomic reactions on the surface of the body as it interacts with other entities" (Van Alphen 23) and Tompkins terms a "density of neural firing," (Tompkins 57), other critics, such as Walter Kintsch and Morton Gernsbacher have shown how past experience helps us to create situational models that

aid us as readers in constructing “representations of fictional characters’ emotional states” (Gernsbacher 143). The intensity of the characters’ emotions is often used to create both physiological and emotional reactions in readers, in ways that drive home the central themes of these works.⁴ Thus, the theme of abjection in Luz Arce’s *El Infierno*, Carlos Franz’s *El desierto* and Arturo Fontaine’s *La vida doble* appeal to the reader’s emotional intelligence as a way of conveying the atrocities of the Pinochet dictatorship in Chile.

NOTES

1 Luce Arce, *El infierno* (Santiago: Tajamar Ediciones, 2017). Arce’s text is one of three primary source texts that will be used in this study. The others are Carlos Franz, *El desierto* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005) and Arturo Fontaine, *La vida doble* (Buenos Aires: Tusquets Ediciones, 2010).

2 Julia Kristeva, *Powers of Horror*, trans. Leon S. Rudiez (New York: Columbia University Press, 1982). Although Kristeva’s book is the principal theoretical source for this analysis, I will also draw upon the work of Rina Arya, *Abjection and Representation* (New York: Palgrave Macmillan, 2014); Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota press, 1984); Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Picador: 1990), as well as some theorists of affect theory, notably, Silvan Tompkins, *Affect Imagery Consciousness* (New York: Springer, 1991) and Ernst Van Alphen, “Affective Operations of Art and Literature,” *RES: Anthropology and Aesthetics* 53-54 (2008): 20-30.

3 For other categorizations of the Chilean novel of dictatorship, see Grínor Rojo, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena* (Santiago: LOM Ediciones, 2016).

4 For more information on affect theory, see: Donald R. Wehrs and Thomas Blake, eds., *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism* (New York: Palgrave/Macmillan, 2017).

WORKS CITED

Arce, Luz. *El Infierno*. Tajamar Ediciones, 2017.

Arya, Rina. *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film, and Literature*. Palgrave/Macmillan, 2014.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. University of Minnesota Press, 1984.

Bilbija, Ksenija. “Transacciones y fracturas neoliberales: El valor de la pena desde Luz Arce a Arturo Fontaine.” *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, edited by Oswaldo Estrada. Albatros, 2015. 289-307.

De Toro, Alfonso. "Lo indecible, lo irrepresentable: Topografías: terror e intertextualidad *El desierto* de Carlos Franz/*La vida doble* de Arturo Fontaine." *Iberomania: Zeitschrift für die iberomanischen Sprachen und Amerika/Revista Dedicada a las Lenguas y Literaturas iberománicas de Europa y América*, no. 83, 2016, pp. 35-55.

Fontaine, Arturo. *La vida doble*. Tusquets Ediciones, 2010.

Franz, Carlos. *El desierto*. Editorial Sudamericana, 2005.

Gernsbacher, Morton Ann. "Activating Knowledge of Characters' Emotional States." *Discourse Comprehension: Essays in Honor of Walter Kintsch*, edited by Charles A. Weaver, Suzanne Mannes and Charles R. Fletcher. Erlbaum, 1995, pp. 141-154.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.

Lazzara, Michael J. *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. University Press of Florida, 2006.

_____. Ed. *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence*. Palgrave/Macmillan, 2011.

Merriam-Webster Online Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/>.

Oxford Online Dictionary. <https://www.lexico.com/en>.

Plotnik, Viviana. "La figura de la colaboradora en la narrativa chilena: El síndrome de Estocolmo y la zona gris en *La vida doble* de Arturo Fontaine y *Carne de perra* de Fátima Sime." *Chasqui*, vol. 46, no. 2, 2017, pp. 82-95.

Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago: LOM ediciones, 2016.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors*. Picador, 1990.

Tompkins, Silvan. *Affect Imagery Consciousness: The Negative Affects: Anger and Fear*. Vol. III. Springer Publishing Company, 1991.

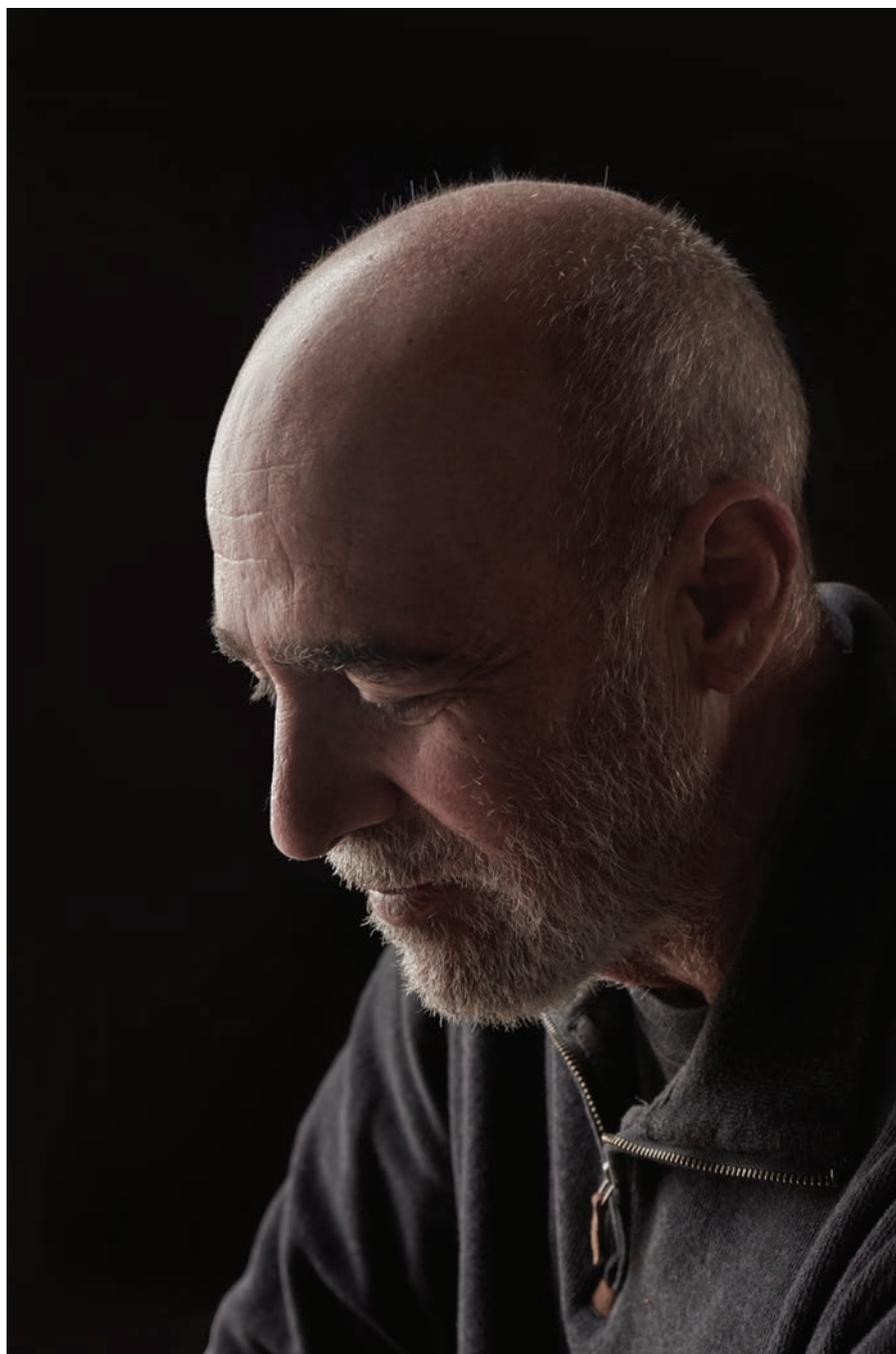
Van Alphen, Ernst. "Affective Operations of Art and Literature." *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 53-54, 2008, pp. 20-30.

Wehrs, Donald R. and Thomas Blake. *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Edited by Donald R. Wehrs and Thomas Blake. Palgrave/Macmillan, 2017.



Ricardo Wiese Rebagliati: (Lima, Perú) *Azules de Vallejo*, 2017.

ARTES



Ricardo Wiese Rebagliati

EL PAISAJE PERUANO Y SUS ABSTRACCIONES PICTÓRICAS

Ricardo Wiese Rebagliati

A contrapelo de las modas –que pasan–, mis pinturas –por indiferentes que resulten a coleccionistas y curadores de nuestro medio oficial– sean de una construcción solitaria, fiel a sí misma. Creo firmemente en la trasmisión interpersonal. He conocido, tratado y apreciado a maestros como Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín y Jorge Piqueras sin el complejo parricida de algunos de mis coetáneos. Dialogo –como los artistas anteriormente nombrados lo hicieron– con las manifestaciones del arte occidental y universal. Las pinturas de las cavernas pueblan mis sueños tanto como los diseños Kené de los shipibos. Los aborígenes de toda latitud me interesan tanto como las obras paradigmáticas de Kasimir Malevich o Piet Mondrian.

De joven, conocí estas expresiones a través de láminas impresas en *offset*. Algo he viajado, y hoy navego por la Internet, pero continúo viviendo en la misma ciudad “sin preocupaciones estéticas” descrita por Martín Adán hace casi un siglo. La *Casa de cartón* mantiene su orfandad de albergues públicos permanentes para obras visuales contemporáneas de primera calidad. Esto me llevó a voltear hacia el pasado. Mis preceptores más tempranos fueron los ceramistas, talladores, orfebres, tejedores y pintores anónimos de las maravillas conservadas en los museos arqueológicos limeños. Esas han sido mis fuentes originales.

Otro de mis influjos perdurables es el valle norteño de Chao, locación perdida en los mapas, que sigue siendo un microcosmos rural más allá de las murallas capitalinas. Sembrada de vastos descampados, la ruta a estas

chacras alimenta una contemplación perenne y encabeza los escenarios –en su mayoría, desprovistos de presencia humana– que invaden mis lienzos: las playas y arenales de Paracas, las Líneas de Nasca y Palpa, el santuario de Pachacámac, las pampas del tablazo iqueño, los templos y murales del antiguo mundo Moche, las ciudades de barro de Pacatnamú, Chan Chan, Cajamarquilla y Cahuachi, el castillo de Tomabal en Virú, el palacio de Puruchuco y las huacas de Maranga en Lima, Pisquillo en Chancay, Incahuasi en Lunahuaná, Tambo Colorado en Pisco y Túcume en Lambayeque. Todos estos lugares ejercen una atracción poderosa que me contacta simbólicamente con el territorio. Conozco otras regiones y trabajado en ellas *in situ* dibujos y pinturas –menciono especialmente Choquequirao, la cantera inca de Rumicolca y las ruinas de Vilcabamba, el refugio selvático de los últimos soberanos cusqueños– pero constato que la huella del litoral ha resultado la más honda de mi camino.

La densidad histórica del paisaje peruano apabulla a todo ser sensible que se le aproxime. Solo la mirada eurocéntrica puede seguir llamando Nuevo Mundo a un territorio trazado por caminos y monumentos desde hace más de dieciséis milenios. El tiempo reposa a sus anchas en decenas de millares de piedras grabadas y pintadas que cubren cerros, pampas y lechos fluviales. Esta mirada de petroglifos y pictoglifos –a los que se suman los geoglifos de las pampas previamente nombradas– reflejan una práctica perdida hace siglos: la sacralización del espacio mediante el dibujo. Intensamente religioso, el peregrino de todas las regiones, el pastor de auquénidos y el viajero que subía y bajaba valles hechos y labrados por sus ancestros graficaron devotamente –como en Toro Muerto– la piel de piedras eternas.

La pobreza mental del presente transforma alegremente –sin mayor trámite ni cuestionamiento– monumentos y paisajes culturales en parques turísticos. El trato que soporta Machu Picchu grafica ampliamente esta aseveración. Avanzamos sin brújula por suelos ignorados. Las agresiones medioambientales se han convertido en una nueva, diabólica normalidad. Reducidos a cenizas, desagües y botaderos, los bosques, mares y desiertos degradados por los patrones de consumo de urbes alocadas desatan la furia de los cielos. Destrozamos vergonzosamente la biósfera en una escala jamás imaginable, ni soportable. Requerimos un cambio profundo. Los ciudadanos –y, entre ellos, los artistas– alzan sus voces para rebelarse ante un *statu quo* inaceptable.

Debemos emprender alternativas salvadoras, que incluyen, por cierto, renuncia y sacrificio. La vía persuasiva parece impracticable; la especie ha optado recurrentemente por la confrontación, empecinada en el error. La historia abunda en ejemplos de desafíos a la furia de los dioses, y en colapsos

aparatosos de imperios y civilizaciones que se consideraron a sí mismos el centro del universo, el ápice del desarrollo humano.

Asistimos a un nuevo capítulo de esta sucesión de yerros, con la diferencia de que los actuales pueden resultar los últimos. Nadie quiere vivir catástrofes en cadena –falazmente llamadas “desastres naturales”– ni, menos, dejar esa herencia envenenada a sus descendientes. Presiento –como muchos– el advenimiento de cambios tajantes únicamente cuando los daños globalizados sean tan recurrentes e inmanejables que obliguen a modificar patrones de consumo irracionales. Desgraciadamente se probará que la letra solo con sangre entra.

Ante este panorama desalentador, el arte puede aportar cuotas inapreciables de sensibilización y reflexividad, que se adelanten a señalar alternativas –en conjunto con los ansiados aportes científicos– a los entrampamientos presentes. Sus estrategias son infinitas, en tanto se nutren en las profundidades inextinguibles de la creatividad humana. Representan la libertad, la sensatez, el instinto de conservación que deja atrás, como a una pesadilla, la voracidad irrestricta que engulle fatalmente al autodenominado Homo Sapiens y con él, el resto de las especies y hábitats. Poco o nada parece detener la marcha arrasadora de una explotación medioambiental indiscriminada. El ciudadano común y corriente asiste apáticamente a estos cataclismos desde los espacios confortables, dopantes, de sus pantallas. El mundo real se desvanece en el virtual. Distraído hasta la médula, el usuario quizás escuche todas las alarmas cuando el colapso anunciado las encienda y resulte demasiado tarde.

En la hora actual, miles, millones de ciudadanos del mundo piensan en su futuro y aportan desde todas las disciplinas una masa cada día mayor de ideas, propuestas, reflexiones que indudablemente están formando una nueva mentalidad, una conciencia global de prácticas sanadoras de las heridas a la Madre Naturaleza. La relación del ser humano con su territorio vital es un punto capital, insoslayable.

En el Perú, los conflictos socioambientales dominan las fricciones entre grupos enfrentados secularmente por cosmovisiones contrapuestas. A diferencia de las poblaciones originarias, la ceguera extractivista de los poderes fácticos impone desde hace siglos la ley del más fuerte y trastoca a su antojo regiones enteras, amparada en los supuestos del progreso y el crecimiento económico que no dejan de ser mitos divorciados del bien común.

Revalorar la belleza de espacios naturales –como los desiertos costeros y en general, el paisaje poco o nada atendido por las esferas oficiales– puede ser un cometido artístico cargado de sentido, el mismo que motiva hace décadas

mis incursiones en los llanos despoblados, en el litoral y las montañas. Religar saberes y despertar respuestas empáticas, admirativas y respetuosas por los lugares donde florecieron nuestros antecesores culturales son algunos de los objetivos que orientan mis pasos y mi caballete de campo, así como los insumos del trabajo pictórico abstracto en el taller. Ambas vertientes proponen una misma vía.

Muchos son los autores que han escrito memorablemente sobre el paisaje en general y el desierto en particular. Gregorio Marañón advierte que “para ver el paisaje es necesario vivir dentro de uno mismo. En realidad, solo vemos en su inmensa plenitud la naturaleza que nos rodea, cuando somos capaces de percibirla, mirándola, allá en lo hondo del yo, como reflejado en el agua profunda y tranquila de un pozo”. Para Carl Gustav Jung, el viaje hacia el yermo simboliza “la larga y fatigosa búsqueda del autodesarrollo”. El solitario acude al desierto, en palabras de Cioran, “no tanto para aumentar su soledad y enriquecerse de ausencia, como para hacer subir en sí mismo el tono de muerte”. Por su parte, Cirlot apunta en su clásico Diccionario de Símbolos que el desierto es el “dominio de la abstracción, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia”. En su notable título *Simbología prehispanica del paisaje*, el autor peruano Carlos Brignardello comenta: “El aislamiento que alimenta la espiritualidad y el misticismo, la soledad de aquel que intenta alejarse de aquello que le es más externo, vano y manifiesto, encuentra sus ensanches en el despoblado, en el silencio adonde los anacoretas se retiraban a dilatar sus ausencias, buscando una suerte de paisaje exterior que coincidiera con aquel al que ellos accedían habitando su interioridad. [...] El desierto constituye una revelación por vacío”.

Concibo mi trabajo pictórico como una vía de realización personal. En cada lienzo proyecto reflejos de lo vivido. El vértigo y la contemplación, el paso agitado y la marcha sigilosa del tiempo se acumulan al interior de la tela. La piel visible esconde capas pintadas como la superficie de la tierra sus sedimentos. Cambio tras cambio, la imagen emula los procesos formativos naturales, las convulsiones geológicas que laten bajo la superficie. La pintura se convierte en concreción de impulsos que grafican estados del alma, de inmersiones en los colores, fuerzas y ritmos que pugnan por salir de un fondo desconocido, del cuarto oscuro de nuestra mente. Estos dictados han nacido de la dimensión más íntima de la conciencia, de su afán y ambición por detener las bellezas que percuten los sentidos y habitan la memoria. El cultivo paciente de los procedimientos tradicionales del arte pictórico es visto hoy como una pérdida inexplicable de tiempo y esfuerzo, dada la fe ciega en las herramientas electrónicas. Seducida por significados genéricos de “lo” contemporáneo, una mayoría creciente de jóvenes huyen de los

fundamentos visuales como de un cadáver apestado. Aprender a pintar no quiere decir ya nada. Operar manualmente, observar, dibujar, dominar la materia –pigmentos mezclados con aceite o gel acrílico extendidos en el lienzo– parecen reflejos anacrónicos de un horizonte arcaico, subdesarrollado, retardatario frente al banquete tecnológico que sacia en un dos por tres la voracidad productora de imágenes “presentables”, urgencias expresivas o deseos legítimos de participar del mercado artístico.

Conviene mantenerse en estado de alerta permanente ante los cantos de sirena que extravían a los caminantes con los espejismos predominantes del éxito, desnudar expectativas apresuradas, ralentizarlas y escuchar a las voces interiores. Los montos de la compra-venta son actualmente los sinónimos indiscutidos y fieles de la balanza de la valía artística. En realidad, muy poco tienen que ver las cifras, estadísticas, *rankings*, récords o simples conteos con la esfera propiamente artística, cuyo ámbito específico radica en calidades antes que cantidades. La masa consumidora se impresiona con los precios estratosféricos alcanzados en subastas exclusivas, inaccesibles al lector-postor mesocrático. El prestigio mediático de las sumas que juntan varios ceros desconcierta, desubica, aliena contenidos supuestamente liberadores.

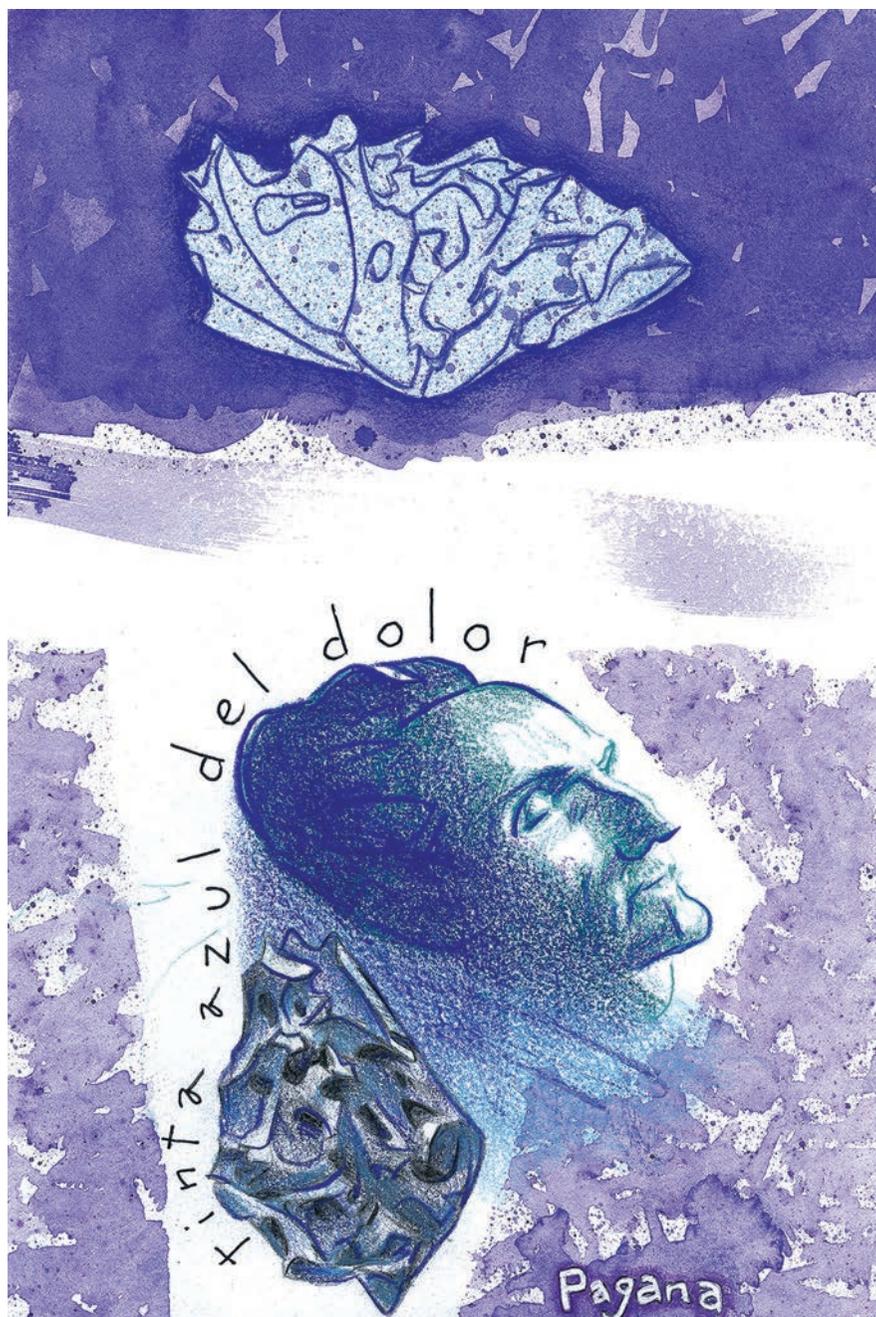
Nada es más antiartístico que el espectáculo promovido por los comerciantes del arte contemporáneo, indiferentes a la tarea de formar clientelas cultas y –por lo tanto– dueñas de un criterio serio, exigente, difícilmente impresionable con simulacros. Festivales, ferias, eventos –por más inglés que empleen en sus rótulos– emulan bazares elegantes. La decoración de hogares y oficinas, el ornato público, incluso el refinamiento y el buen gusto cumplen roles sociales plausibles pero no deben confundirse con el núcleo duro de la creación artística, que por lo general opera discretamente lejos del ojo público –prácticamente en catacumbas– sin esperar más recompensa que la alegría que brota del trabajo bien hecho, la satisfacción intransferible de expandir cotidianamente los límites de sus potencialidades expresivas.

Explayarse sobre las producciones y actividades personales resulta innecesario. Para ello están los cuadros. En sus perímetros yacen significantes y contenidos que pertenecen a una dimensión imaginaria reticente a las palabras, y, más aún, a las explicaciones que en lugar de facilitar, arruinan el acceso a un diálogo eminentemente intersubjetivo. Los usos culturales de estos días suelen prodigar sustentos facilistas al espectador-consumidor alcanzándole interpretaciones predigeridas, manuales orientadores o textos intrusivamente tutoriales, que lo eximen de todo esfuerzo por ver y evaluar por sí mismo, cualidad crecientemente escasa en los tiempos que corren.

Entre los grandes artistas que el Perú ha aportado a la escena contemporánea descuella indiscutible y universalmente César Vallejo. Acercarse a su obra es nutrirse con la mejor savia, y aprender de su apuesta ejemplar por modelar su voz –su manera única de nombrar y articular la aventura existencial– asumiendo todos los riesgos expresivos sin concesión posible. Asocio inevitablemente la serie *Azules de Vallejo* (2014/2016, expuesta en Madrid y Lima en 2018) con los veinte perfiles del poeta serigrafados en materiales diversos –pigmentos secos, marmolina, barro, pan de bronce, pintura–, en homenaje al primer centenario de su nacimiento, trabajada en 1992. Este conjunto reciente ilustra las treinta y tres veces en que la palabra “azul” –o derivados suyos, neologismos y arcaísmos incluidos– figura en sus versos.

Las realizaciones artísticas contribuyen al cultivo del pensamiento creativo y la distancia crítica ante los mandatos y dogmas que encarcelan el espíritu. Reflejan una voluntad de autorrealización crecida al margen de los lugares comunes imperantes y la indiferenciación domesticada. La especie requiere cambios urgentes, anticonformistas, que solo se darán con el despertar de individuos y comunidades en todos los niveles de su existencia, tanto cívicos y políticos como sensibles y estéticos.

Lima, octubre de 2019



Ricardo Wiesse Rebagliati: (Lima, Perú) *Azules de Vallejo*, 2017.

ENCUENTROS Y VIRAJES ENTRE TRADUCCIÓN Y POESÍA

Ethel Barja Cuyutupa
Brown University

1. ¿Qué traducimos cuando traducimos un poema?

Hoy el poema es un artefacto singular de definición múltiple, aparece en libros, en galerías, en páginas web, en grabaciones de sonido, en tarjetas postales, etc. Pero acaso por esa razón ¿no será mera materia? Efectivamente lo es. Jane Bennett advierte: “Los guardianes de [la división de] la materia y la vida motivan la ignorancia de la vitalidad de la materia y el poder vivo de las formaciones materiales, de cómo los ácidos de omega-3 pueden alterar el humor humano o la forma en que la basura no está lejos en los vertederos, sino en una corriente de químicos y vientos volátiles de metano mientras hablamos” (7). Es decir, la materia nunca es inerte, es materia viva que actúa en nuestras vidas. La poesía también lo hace. La *Enciclopedia Británica* dice de la palabra vida que: “en tanto materia viva, muestra ciertos atributos que incluye respuesta, crecimiento, metabolismo, energía de transformación, y reproducción. Aunque es un sustantivo, como otras entidades definidas, la palabra vida debe ser entendida mejor como un verbo para reflejar su estatus esencial de progreso”. Si la vida es movimiento y acción, cuando se compara la materia viva con la poesía, habría que preguntarse qué hace y cómo actúa; y, en consecuencia, la tarea de su traducción será explorar el comportamiento del poema en el ecosistema de su lengua de origen con la finalidad de informarse sobre los recursos que toma para alimentar su organismo.

El cuerpo que se mueve de una lengua a otra tiene una motivación verbal: un impulso inherente para el movimiento. E.E. Cummings, poeta

norteamericano, dice que “La ineludible preocupación con el Verbo le da al poeta una ventaja invaluable; mientras los que no hacen deben contentarse con el mero hecho innegable de que dos más dos es cuatro, él [el poeta] se regocija en la pura verdad irresistible [es cinco]” (163). Las operaciones poéticas ven con desconfianza los cuerpos precisos de toda operación (lógica, semántica, sintáctica, etc.) para defender la autonomía de sus actos. Frente al cuerpo que actúa, la traducción tiene como objetivo construir una anatomía que replique el balance biológico y la tensión de energía que sostiene al poema en su lengua-hábitat. Como se observa a continuación en un poema de E.E. Cummings el ethos lingüístico del poema se impone ante el lector y orienta su lectura:

34
 snow)says!Says
 over un
 graves
 der,speaking
 (says word
 Less)ly(goes

 folds?folds)cold
 stones(o-l-d)names
 aren'ts

)L
 iv
 es(c
 omeS

 says)s;n;o;w(says (298)

34
 nieve)dice!Dice
 encima de
 tumbas
 bajo,hablando
 (dice sin
 Verbo)so(va

 pliegue?pliega)frías
 piedras(fó-si-les)nombres
 del no son

)V

i
ve(v
ienE

dice)n;i;e;v;e(dice¹

El análisis de las operaciones lingüísticas nos conduce a la materia viva del sintagma. El poema de E.E. Cummings trabaja con las leyes de composición del inglés para capitalizar sus límites de des-composición y de este modo explora la exterioridad fecunda de sus regulaciones. La atomización de las palabras, la ruptura de combinaciones del lenguaje normalizado y el uso inusual de los paréntesis muestran que la acción poética se da en y contra la lengua-hábitat; es decir, en intimidad con la lengua inglesa y sus posibilidades de combinación fonética y morfológica. Por su parte, la traducción también debe internarse en las propiedades lingüísticas del inglés y sus alteraciones en el poema para luego replicar su impulso poético en español, por eso, es una acción poética en segunda potencia. El resultado, aunque no trae la misma presencia material del poema original, convoca sus formas, y hace de la materia resultante otra entidad orgánica. De modo que la acción de la poesía es paralelo al actuar del ser vivo, es también vulnerable y finito. Su materia orgánica también se descompone, y como ella activa otras formas de vida. En ese sentido, la traducción de un poema es la extensión viva de la materia orgánica de un poema anterior, que no sólo se hace lugar, sino que actúa en otro hábitat con otro modo de ser, pero con vitalidad análoga.

2. El poema que traduce

El origen latino de “traducir” señala literalmente “hacer pasar de un lugar a otro”, es un lugar de tránsito, cuya infraestructura se transforma dependiendo del signo de los tiempos para salvar la brecha entre lenguas, mundos e historias. Aunque la persona que desconoce la lengua inicial dependa absolutamente de la traducción, el producto no pertenece totalmente a ninguna de las dos lenguas involucradas. Es decir, es un intermedio que ninguna de las dos orillas que une puede reclamar como propio, porque la imaginación convierte a la zona de la traducción en una tercera instancia que es creativa y, por tanto, poética.

Si la traducción en sí misma puede hacerse poética, la poesía también puede adquirir un carácter semejante al de la traducción cuando el traslado de los signos y su interpretación se realizan dentro de una misma lengua. Una lengua nunca es clara para sí misma y su autoconocimiento a veces requiere de lo que podemos llamar traducción interior. Se trata de poner a prueba el uso de la palabra en una práctica que es poética y obra de la traducción al

mismo tiempo. Un ejemplo destacable es *Tender Buttons* (1914) de la escritora americana Gertrude Stein (1874-1946), donde se realizan retratos de objetos, comida y espacios con la misión de mezclar lo que se ve y lo que se escucha. De modo que el uso inusual de la lengua desemboca en formas inéditas.

A FEATHER

A feather is trimmed, it is trimmed by the light and the bug and the post, it is trimmed by the little leaning and by all sorts of mounted reserves and loud volumes. It is surely cohesive. (14)

UNA PLUMA

Una pluma es recortada, es recortada por la luz y el insecto y el poste, es recortada casi recostándose y por todo tipo de reservas montadas y altos volúmenes. Es seguramente cohesiva².

Stein pone en crisis el sentido para darle protagonismo al sonido y a la divagación imaginativa. Emprende una actitud no mimética que se rebela contra la fijación del sentido y su significado unidireccional, que es elocuente respecto a su cercanía con lo más efervescente de la Vanguardia europea de inicios del siglo XX, como el cubismo pictórico de Pablo Picasso y Georges Braque. Por su parte, Stein buscó darle a la lengua un estatus que superara la mera comunicabilidad de la información. En el poema, la pluma evoca al ave en la calle, pero también la desfiguración de esa referencia. No se trata de convocar la pluma, sino la situación de la pluma, de su roce con la luz y con otras entidades que en la semi-oscuridad dibujan una circunstancia no privada de sonoridad. Cuando el poema traduce en su propia lengua se convierte en una barca que se deja llevar por las aguas intermedias entre la metáfora y su referente, y disfruta de la musicalidad de ese entretanto.

A SOUND

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this. (15)

UN SONIDO

Un elefante vencido con caramelo y pequeñas explosiones y muerde todo tornillo y temerarias temerarias ratas, esto es esto³.

De esta manera, Stein simula una definición que no aísla un significado y lo esclarece, sino que en las fronteras de la palabra coloca un borde borroso y poroso, por donde la lengua no sólo paladea el mundo, sino se paladea a sí misma. En este sentido, estos poemas funcionan como “traducciones interiores” que colaboran con el autoconocimiento de una lengua. En ellas se intuye simultáneamente la presencia de las cosas y la de la lengua misma,

con sus peculiaridades lingüísticas; y, sobre todo, imaginativas. En la zona de la “traducción interior” no se prohíbe explicar qué es un sonido a través de “un elefante” y de “temerarias ratas”. Esta aclaración que no aclara cuestiona el “esto es esto” y estimula una visión de mundo abierta a nuevas asociaciones. La poesía que traduce hace de la propia lengua una lengua extranjera. Su doble quehacer, poético y de traslación lingüística convierte a este uso de la lengua en una poderosa herramienta de expansión vital.

3. Cinco momentos para no traducir

No traduzca si el cielo está nublado y usted no puede ver la extensión del horizonte y sea incapaz de notar su desaparición entre el cielo y el mar. No sabrá usted de la amplitud de mundo que desconoce, del color y temperatura de esa geografía a la que se debe acercar y; sin embargo, dejar ajena, dejarla un poco otra, dejarla un poco en su propio tono. A eso le digo misterio o pragmática de la alteridad. Algo así descubrió Emily Dickinson en su lápiz cuando trataba de sostener una imagen poética que replicara su preocupación:

69

Low at my problem bending,
Another problem comes —
Larger than mine— Serener —
Involving statelier sums.

I check my busy pencil,
My figures file away.
Wherefore, my baffled fingers
Thy perplexity? (36)

69

Abajo donde mi problema se inclina,
Otro problema viene —
Más grande que el mío— Más sereno —
Envolviendo sumas majestuosas.

Reviso mi lápiz diligente,
Mis figuras se encarpetan.
¿Por qué, mis dedos desconcertados
Vuestra perplejidad?⁴

No traduzca si el ansia del hambre no le deja concentrarse y quiere devorar esa página que no es suya, esa idea y todo su borde confitado; cuando lo

único que quiere es disolver ese dulce ajeno en su lengua y dejar desaparecer ese olor inigualable de pan recién horneado en su boca. ¿No sabe usted que traducir es quedar en vilo, quedarse con las ansias de saborear esa fibra de otro ritmo? Lo más importante es reproducir ese antojo; es decir, proyectar ese apetito por la pieza que traduce en el lector. A eso le decimos contención generosa y propagación de la espera, o tarea de quien instruye en el deseo de frutos más allá del horizonte.

No traduzca si no está acostumbrado a sortear distancias, no soportará caminar por la cadena montañosa sin quejarse, le sangrarán las plantas de los pies antes que la cuesta le traiga verbos nuevos; y, por el esfuerzo excesivo, su diafragma no sabrá qué hacer. Usted se perderá los escarpados descubrimientos, porque el viento novedoso será implacable. A eso le llamamos buen pulmón-traductor y resistencia muscular para la tarea translingual, que se asomará a cada instante, mientras escoge usted la palabra, esa bendita palabra que tarda horas en ubicar.

No traduzca si teme a las alturas, no podrá confrontar el vuelo de los cóndores, regocijarse en el vértigo, en la última contorción por alcanzar el otro trapezio: que se aleja siempre, que se va hacia su dicción remota; no podrá usted sostener el aliento; ni dejar cristalizar el coraje para hacer equilibrio sobre la cuerda floja de la palabra entre dos orillas, porque eso indica que usted tiene miedo a la muerte y traducir es morir un poco. A eso le llamamos destreza al aire libre, salto sin garantía y sobresalto nuevo que brota en la inquietud de la juntura de dos lenguas.

No traduzca si no sabe perder la vergüenza, si se ruboriza por el error, madre de toda novedad, encuentro inesperado a la vuelta de la esquina; es decir, absténgase si no sabe hacer de lo errado un terreno fértil a la altura de ese otro territorio, al mismo nivel de su forma graciosa en el cristal azul de su propio ideal. El error es la rajadura en el vidrio que indicará que toda traducción está incompleta y debe señalar su propia imperfección con cierto orgullo, porque esa grieta es el espacio necesario para crear. Hablo de las famosas pérdidas en la traducción, que son más bien oportunidades de nuevas miradas. Imaginariamente, diríamos que se explicita esta necesidad de grieta en el poema 288 de Dickinson, donde una palabra le habla a su amiga sobre su repudio a que la definan, le señala que le parece de mal gusto que la limiten semánticamente y que si tendría que rehacerse sería sólo ausencia:

288

I'm Nobody! Who are you?
 Are you —Nobody— Too?
 Then there's a pair of us!
 Don't tell! they'd advertise —you know!

How dreary —to be— Somebody!
 How public —like a Frog—
 To tell one's name —the livelong June—
 To an admiring Bog! (133)

288

¡Yo soy Nadie! ¿Quién eres tú?
 ¿Tú eres —Nadie— También?
 ¡Entonces hay un par de nosotros!
 ¡No lo digas! ellos lo propagarían —¡tú sabes!

¡Qué triste —ser— Alguien!
 Cuán pública —como una Rana—
 Decir el nombre de una —Junio la longeva—
 A un Pantano admirador!⁵

Traduzca cuando quiera ser nadie, cuando pueda dejarse a sí misma un poco de lado; y, no obstante, se reconozca en la otra lengua, un poco vaciada, pero dispuesta a ser Nadie con usted también.

NOTAS

- 1 Traducción mía.
- 2 Traducción mía.
- 3 Traducción mía.
- 4 Traducción mía.
- 5 Traducción mía.

OBRAS CITADAS

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

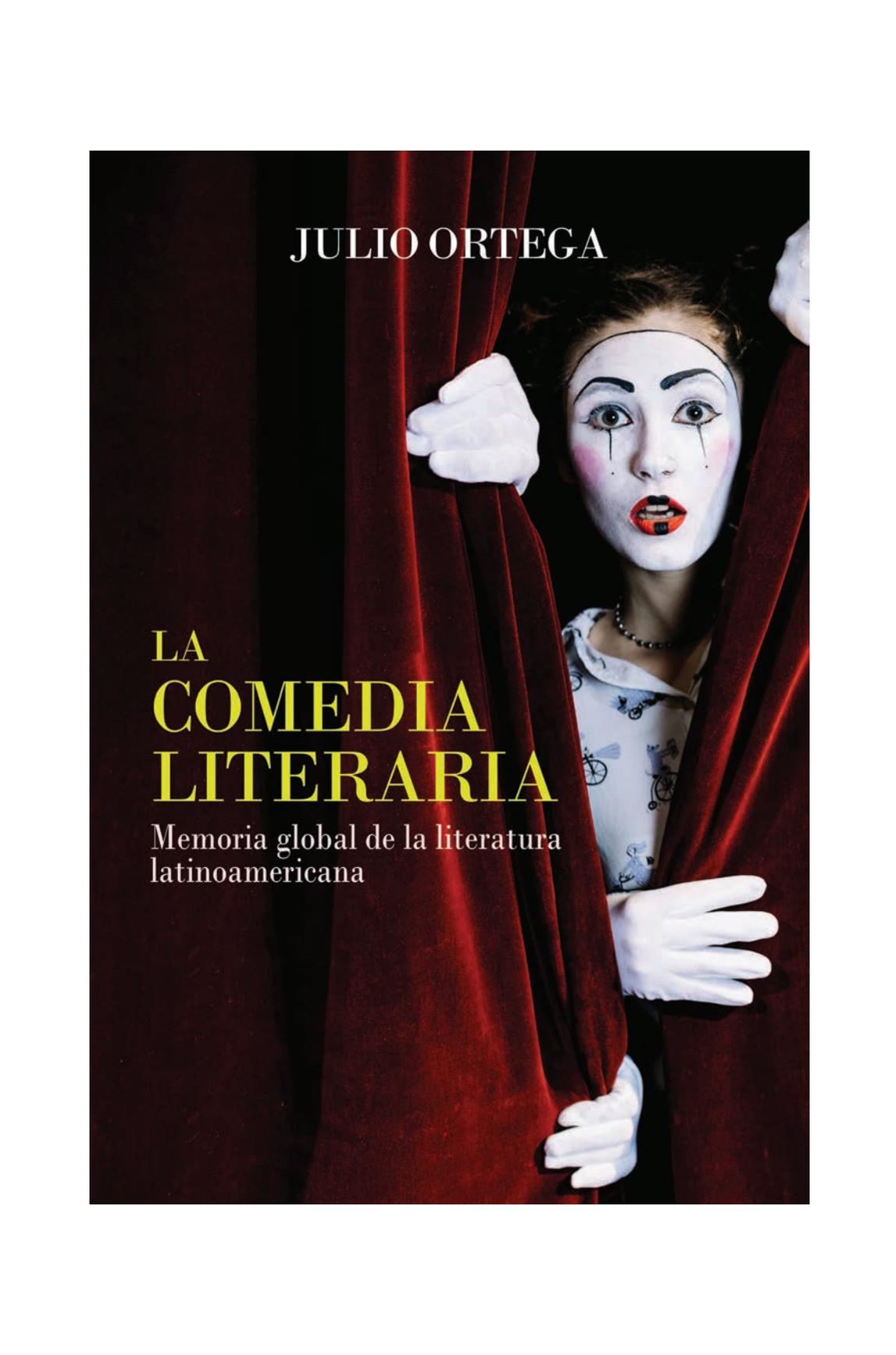
Britannica Encyclopedia. "Life", 8 Nov. 2018, <<https://www.britannica.com/science/life>>.

Cummings, E. E. *Poems 1923-1954*. California: Harcourt Brace and Company, 1954.

Dickinson, Emily. *The complete Poems of Emily Dickinson*. New York: Back Bay Books, 1961.

Stein, Gertrude. *Tender Buttons*. New York: Mineola, 1997.

NOTAS

A woman with white face paint, dark eye makeup, and red lips is peering through a pair of heavy red velvet curtains. She is wearing white gloves and a white patterned top. The background is dark, making the red curtains and her face stand out.

JULIO ORTEGA

LA
**COMEDIA
LITERARIA**

Memoria global de la literatura
latinoamericana

VISITANDO LA COMEDIA LITERARIA. MEMORIA GLOBAL DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA (2019), DE JULIO ORTEGA. UNA GOZOSA INQUISICIÓN A SU POÉTICA.

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile

¿Qué es el goce de la vida sino leer, escribir y conversar en torno a la literatura? ¿Cuál es el lenguaje que recrea el espacio de una convivencia comunitaria reparadora, que nos devuelve el sentido del humor y la dignidad? Después de tanto desvivirse, ¿cómo instalarse en la memoria y comenzar una conversación cuyos límites sean los de la amistad y la gratitud? En estas memorias de Julio Ortega, uno de nuestros grandes ensayistas de nuestra América (*La comedia literaria. Memoria global de la literatura latinoamericana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019), se celebra el arte de vivir nuestra intimidad dentro del mundo literario, que nos alegra, consume y apasiona. Será una comedia, puesto que el autor se instala en la cotidianidad de la vida, apartando el tono serio y elevado, haciendo que sus personajes se muestren en su intimidad literaria. Aclaremos de inmediato que aquí, la intimidad del autor y de los personajes sólo toman cuerpo cuando aparece conectada con las obras que han escrito y leído. Y es en este escenario de cruce entre literatura y vida, donde hacen su aparición en escena una caterva de escritores y críticos, cuyas voces y gestualidades conforman una biografía coral.

Considero que este libro constituye una brevísima biblioteca americana concebida como un capítulo de una posible “historia universal de la amistad” (459). Primero, nos presenta un impresionante catálogo de escritores y obras, a través de retratos, cápsulas poéticas, microrrelatos, dictámenes, acertijos y conjeturas; todos los cuales aparecen enmarcados en una situación común y corriente, pero deleitosa: conversaciones de café, sobremesas, caminatas por calles limeñas, catalanas, moscovitas, mexicanas, de Providence, Santiago

de Chile y La Habana; paseos por los campus universitarios, ceremoniales comidas en la casa mexicana, amenas charlas en congresos y simposios con amigos, recién conocidos y gente al paso. Es aquí donde se juega la vida de la literaria, donde los escritores se reinventan a sí mismos ante los demás y responden ante preguntas íntimas: cuál su taller, sus lecturas, todo mezclado con sus pesares diarios, que los convierten en seres banales y por ello mismo, aún más queribles.

Ahora bien, este catálogo tiene una composición secreta, en cuanto distingue diversos círculos (diversas series), que siempre se combinan fluidamente: así, por ejemplo, la sensibilidad barroca, el antirrealismo español, los clásicos del boom, los escritores cubanos exiliados, la escritura de las mujeres, la siempre ondulante y bienvenida ola de nuevos poetas y narradores, los paisajes literarios nacionales (chilenos, peruanos, mexicanos, puertorriqueños) y el sentimiento crítico de cada comunidad lectora (cómo leen los rusos al Inca Garcilaso; cómo circula García Márquez por el orbe; cuáles son los cenáculos locales; qué se traduce en la era global).

Un aspecto relevante de estos panoramas es que junto a los nombres clásicos y conocidos (siendo Borges, Cortázar, César Vallejo y Lezama Lima los autores más queridos y *Rayuela* y *El Quijote*, las obras más entrañables), aparecen comentadas muy diversas voces que no son tan visibles para los lectores y la crítica, generándose así nuevas entradas al corpus latinoamericano, muy vasto y no bien explorado. La lectura de Julio Ortega reinstala figuras y sensibilidades traspapeladas por el mercado y por cierta academia obsesionada por establecer un canon.

En el ámbito de las memorias, el espacio privado de la familia se desplaza hacia el espacio íntimo de la familia literaria, donde conviven escritores, críticos, editores, traductores, estudiantes, lectores, cada uno siempre cumpliendo varios de esos roles simultáneamente, convergiendo en la figura del *escrilector* -en la ruta de los personajes de *Rayuela*; aunque debemos confesar que por suerte son menos aburridos y pomposos que los que deambulan por los puentes de París y divagan en torno al ser y las cosas en el Club de la Serpiente.

Las amistades se anudan por gustos literarios compartidos. Así, el primer recuerdo que se impone sobre Javier Ruiz (arabista y editor) es un primer encuentro casual en Madrid, punto de inicio de una amistad duradera: “De inmediato coincidimos en el gusto por la utopía, las vanguardias, el barroco, las cantigas, la poesía meditativa” (435). A sus amigos escritores más entrañables, nunca los abandona, acompañándolos incluso en sus trances más duros, para devolverlos a la charla de café, a la reposada y jugosa sobremesa, a la conversación donde todos juegan a ser otros, delineando un segundo cielo, alternativo, picaresco, nostálgico y festivo.

¿A qué archivos acude nuestro autor para diseñar a sus personajes y

volverlos a enmarcar en sus obras y en la vida literaria? Conserva bitácoras y cuadernos de viaje, cartas, notas de escritores dispuestas al paso y, por supuesto, todos los materiales que sustentan sus compilaciones, antologías, ensayos y figuraciones literarias; amén de la recreación de una atenta y festiva escucha del rumor del mundo, que se transparenta en una escritura que anticipa y despliega la oralidad, causa de nuestro contento. Leemos con gran curiosidad la correspondencia de Julio Ortega con Cortázar, Vargas Llosa y José Emilio Pacheco, donde aprendemos los códigos de cortesía y de complicidad en el mundo privado de las letras y tenemos la feliz oportunidad de entrever el archivo privado de Carlos Fuentes, con el diálogo intenso y discontinuo de éste con Octavio Paz.

Siendo concebido este texto como una *Memoria*, hay un diseño biográfico en filigrana, que va envolviendo (o también, acompañando como una sombra) a la aventura literaria, la cual señala uno de los goces centrales de la vida. Veamos.

TRÁNSITOS BIOGRÁFICOS

En este libro se nos ofrecen gratos recuerdos de infancia y adolescencia. Nacido en Casma, hijo de un pequeño productor de vinos y de una maestra de escuela, vive una existencia tranquila, rodeado de un cariñoso ambiente familiar. Desde pequeño queda deslumbrado con la literatura, teniendo como tesoro a su *Quijote* (dos tomos pequeños, con grabados de Doré). Más tarde, viviendo ya Chimbote, siendo un adolescente, comienza a escribir para el diario "Santa", revelando una temprana vocación por la crítica, la creación y la difusión de las letras. De Chimbote se traslada a Lima, para estudiar literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde el presente de la escritura se recrea un mundo afectivo que reúne a los compañeros de estudio, de lecturas y de correrías, vividos en el recuerdo como una generación y, más aún, como una cofradía literaria imperecedera. Aparecen en este círculo (el vínculo más querido, la primera hermandad literaria, cuyo espíritu sostiene las demás) Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Javier Heraud, Lucho Tord, y unido a ellos, un poco mayor, Luis Loayza, entre los más nombrados y comentados.

Supongo que la más temprana y significativa salida del Perú ocurre en 1969, para una estadía corta en la Universidad de Pittsburgh, que se continúa en Yale (en los años 1970-1971, donde comparte con Emir Rodríguez Monegal) y culmina en Barcelona en 1972, celebrando allí sus 30 años de vida. Son tiempos intensos, de formación en la vida cultural en el ámbito global. Ensayará una primera vuelta al Perú, de 1974 a 1976, entusiasmado por el proyecto político de una tercera vía, que fracasa (Julio Ortega formó parte del equipo del diario *Correo*). Es un punto de inflexión, que lo lleva a realizar

su vida académica en EE.UU; aunque lo hace como si estuviera en cualquier país de habla española, por su constante itinerancia, que le permite ser un gran generador de redes culturales y un creador del pensamiento americano en acto. La Universidad de Texas en Austin, Brandeis University y luego, en las últimas tres décadas, Brown University, serán sus puntos de referencia locales, desde los cuales atraerá el mundo global hispanoamericano.

La *Memoria* sigue un hilo temporal lineal bastante tenue, a modo de una guía básica; pues lo que importa es el tinglado de acciones de habla de los personajes en una obra marcada por el llamado a escena de diversos actores que animan la vida literaria, con la interpretación de sus anécdotas, que incluyen la de sus creaciones literarias; agregándose a todo ello, una *voz en off* que ordena festivamente la pieza teatral. Ahora bien, la columna vertebral de este guión actuado es el lenguaje cotidiano, es decir: “el lenguaje dialógico que constituye a los hablantes con su representación compartida con tácito acuerdo, con íntimo regusto por la complicidad. Se trata de un lenguaje hecho de mutuo gracias al humor del acuerdo en las figuras de habla, modismos, estereotipos y frases hechas, que despliegan la horizontalidad de la interlocución” (249).

Como ya lo hemos indicado, uno de los modos centrales de composición de este texto es la configuración de círculos, realizados de modo libre, atendiendo a diversas situaciones y contextos. Menciono, por ejemplo, la red de escritores invitados en la Universidad de Texas en Austin (los evoco yo también aquí, recordando mis tiempos de estudiante de posgrado en esa universidad en el inicio de la década de los '80), que gozaron de la hospitalidad de Julio Ortega: Gonzalo Rojas, Haroldo do Campos (quien embarcó al autor en la tarea conjunta de traducir *Trilce* al portugués, “sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten sin glosa creíble”, 302), José Emilio Pacheco, Enrique Lihn (que llegó actuando a su personaje, don Gerardo de Pompier), Alfredo Bryce Echeñique (en cabestrillo, producto de un costalazo), Enrique Fierro e Ida Vitale, Raúl Zurita y varios otros. Hay ruedas inéditas, que sólo se forman en ferias de libros, congresos o encuentros casuales. Así, en 1981, en una feria madrileña comparten Haroldo do Campos, Severo Sarduy, el pintor mexicano Alberto Gironella, Julián Ríos y Julio Ortega (se conversa sobre el concretismo, el barroco y las neovanguardias). Y en un encuentro en Puerto Rico se reúnen a charlar Toni Morrison, Jorge Amado y Rosario Ferré. Hay también páginas para los poetas y traductores ingleses (un afectuoso retrato literario de Christopher Middleton, un comentario sobre Davil Wevil, hojeando su correspondencia con Guy Davenport, quien hiciera la primera tesis dedicada a Joyce en una universidad inglesa, recién en 1948). En fin, se reúne a escritoras (por ejemplo, las mexicanas Elena Garro, Rosario Castellanos y Carmen Boullosa) y se juega con diversas combinaciones de escrituras y modos de ser de la

peruanidad (comparando, por ejemplo, a los conocidos Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro con el consagrado Mario Vargas Llosa).

FIGURACIÓN DE LA PERSONA

Más que en ningún otro libro de memorias, vemos aquí una sinergia de contenido y forma. Existe una novedad en la anécdota y una originalidad de juicio en la medida que distinguimos una figuración diagramática, que convierte a este texto en un ensayo conversacional. Por ello, nombraremos un conjunto de figuras retóricas (figuras de pensamiento) que amplían los límites de la comunicación, logrando la empatía del lector.

Se ensayan *bocetos* (agudos, capciosos, festivos, humorísticos). Así, de Elena Poniatowska: “Con sus oropeles de aristócrata polaca, Elena tiene un instinto cierto para urdir el relato de la gente más humilde y descubrir su entereza, capacidad de resistencia y agudo ingenio” (323). Y de Margo Glantz: “Sus personajes son mujeres ligeramente extravagantes, se auscultan en el espejo, asumen con gracia el remordimiento y observan las obsesiones masculinas con simpatía y olvido. Margo, hay que decirlo, es absolutamente literaria. Pero su inocencia es solo aparente, otra estrategia de su proyecto subversivo: hacer ese mundo menos masculino” (323).

El *retrato* intenta enmarcar al personaje en su creación, en el espacio de lo íntimo. Destaco aquí las evocaciones del humanista ítalo-mexicano Alejandro Rossi, del poeta y traductor inglés Christopher Middleton y de los peruanos Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce y Rodolfo Hinostroza. Cito también como ejemplo el retrato de Enrique Lihn, por la combinación que se hace de un escritor con su doble farsesco (Lihn y a su *alter ego* Pompier): “Lihn, en cambio, escribió para el huidizo, resbaloso, precario presente. El personaje que se inventó para proclamar su sarcasmo sobre el mundo fue Pompier, una figura circense, literato de oficio, cómicamente truculento, irreverente y distraído Se me ha impuesto esa figura tutelar trovadoresca de este poeta de las fronteras, que batía a los falsos profetas de la literatura como el último vanguardista sin escuela, y cuyo talento fue pulido por la ironía chilena, la distancia entre lo real y las palabras” (349).

Un modo particular de retrato es la *cota iluminante*, una escritura de justo tono afectivo ejercida contra el olvido, para quienes ya no están entre nosotros. Las figuraciones de Rosario Ferré, Mario Levrero y sus entrañables amigos Luis Loayza (gran cuentista, a quien leí gracias a una antología realizada por Julio Ortega) y Christopher Middleton (a quien conoció en Austin), constituyen ejemplos de ello.

Existe también el registro breve, donde se define en una frase a una persona, un estilo, un cuento o un género literario. Nosotros lo hemos denominado *cápsula poética*. Así: “Manuel [Scorza] tenía la risa limeña, burlesca y

hambrienta" (89) y "José Emilio [Pacheco] se dejaba proteger con graciosa cortesía y desamparo exquisito" (251); de Loayza destaca "la suficiencia sin énfasis de la prosa conversada" (97). Y dicho al pasar: "la conversación, que es un ejercicio, digamos, sin autoridad" (400), y también: "la poesía no es sólo comunicación ni gracia decidora, sino materia formal capaz de dar lugar a un interlocutor que, en la orilla opuesta, se detiene llamado por un lenguaje extranjero, hecho de la misma lengua que maneja, pero convertido, desde otra norma, en un acto de comunicación sin retorno" (76).

Como apuntes de bitácora, aparecen textos para viñetas, que son *microrrelatos*, como éste sobre Ciudad de México: "Todos hemos caminado junto a un muro mexicano y hemos sentido, por un instante, que el muro podría no acabar nunca. Ese horror al vacío dentro de la ciudad es vertiginoso. Pero sólo en México es también posible el horror contrario. Ser parte de una muchedumbre, pero no de cualquier muchedumbre sino de una que no acaba nunca, como la ciudad misma, que carece de horizonte porque no podría no tener fin. Por ello, nadie conoce México" (150)

Tomando un préstamo del cine, nombramos también el *trávelin*, que nos permite exhibir una galería de personajes en movimiento e incluso, desplazarse por los diversos nombres y variantes de un estilo; por ejemplo, del barroco: "Una tradición de subrayado erótico que lleva a las hipérboles eruditas de Lezama Lima, las tramas de Juan Goytoso, la comedia rococó de Severo Sarduy; y discurre exuberante en la imaginación transgresiva de Carlos Fuentes, así como en la caza obsesiva y erudita de Julián Ríos, en la erótica turbulenta de Manuel Vilas y jocosa de Juan Francisco Ferré" (66).

UNA POÉTICA CRÍTICA

A Julio Ortega le interesa no sólo el examen de una obra literaria terminada; sino también, las obsesiones que llevaron a sus creadores a darle fin, es decir, su taller de escritura y cómo ello afecta sus vidas. Así, del venezolano Juan Sánchez Peláez comenta: "Cuando Lumen le ofreció publicar su poesía reunida, vivió el pánico de dar por terminados poemas que corregía desde hacía veinte años. Su revisión era fervorosa y dudosa: entendí que ningún poema suyo estaba acabado, que se seguían escribiendo en el torbellino del idioma" (116).

En este espíritu, este texto se conforma con un conjunto de juicios y dictámenes conjeturales sobre la intimidad literaria. A continuación, un brevísimo muestrario de pensamientos referidos a la crítica y a la creación.

Primero, sobre el legado de algunos escritores: De José Emilio Pacheco: "Nos propone el valor del entendimiento mutuo, esa comunidad que solo hacen las palabras para volver inteligible un mundo indistinto y feroz. Pacheco introdujo la concisión poética en el demótico tribal que abusa

del español" (243). Y del autor de *La vida exagerada de Martín Romaña*: "Tal vez Bryce sea culpable de un radical relativismo, donde el drama no es la disputa de la verdad trágica y la mentira cómica, sino la desaparición de la certidumbre en la sustitución de lo ilusorio. Por lo mismo, nos hace creer que nos debemos a una república de los afectos, donde somos reconocidos como más ciertos. Cuando todo cae (¡y el Perú ha caído tanto!) lo que prevalece es esa hospitalidad primaria, una forma arcaica que nos asigna paciencias recíprocas y complementarias" (415)

Proponiendo una teoría borgeana de la lectura, Julio Ortega reflexiona así sobre la alteridad en Borges: "no se trata de nuestra lectura de sus libros sino de cómo sus libros nos han leído, más bien, a sus lectores, como un fuego nocturno que nos guía de vuelta" (396). Es el ansia de infinitud, que nos saca de sí, nos enajena: "el aleph (el cuento se llamó primero "el Mirab", que es el lugar de la oración, y mira a La Meca) suscita la revelación de los simultáneo, mecanismo de la poesía epifánica, donde anida la promesa del espacio sagrado y la promesa de otra lectura, que resiste el arte de hacer ruinas que distingue a lo moderno" (399). En fin, atento a las fuentes, a los testigos de vista y a la musa que acompaña al poeta, Ortega entra por momentos al taller de lectura del creador de ficciones para intuir su letra: "María [Kodama] me contó, mucho después, que era capaz de soñar completo un cuento y sentarse luego a copiarlo como si le hubiese sido dictado. Sólo volvía al texto para mejorarle la puntuación. No se podría decir que escribía dormido (Lugones, en cambio, era capaz de todo) sino que el relato se citaba a sí mismo como si fuese la variante de un relato previo, aunque no escrito: no había original ni copia, sino un testo intermedio, hecho en la distracción del lenguaje" (385).

De los relatos del posboom, elegimos este juicio: "La herencia del boom no está en uno u otro narrador que prolongara y pusiera al día el aparato narrativo desplegado, sino que está en las formas nuevas de representar, de procesar y formular la subjetividad del sujeto de la crisis, la violencia reciente y la pérdida del horizonte comunitario; la reconstrucción, en fin, de espacios de mediación y diálogo más urbanos, desde nuevos protocolos de la comunicación y nuevos turnos de los sujetos de la subjetividad y la protesta. Se trata en fin, del tránsito de una épica colectiva a una ética afectiva" (164).

Una de las constantes en el discurso cultural de Julio Ortega sobre Latinoamérica es su exploración sobre la representación de la abundancia (el barroco), su distancia crítica con una visión demasiado desamparada de nuestra historia, que comúnmente es sentida como una suma de fracasos; y la enunciación de una palabra virtual (ligada a la utopía de un diálogo armónico), que nos dice que todo está por rehacerse.

Gran antologador (de cuento y poesía), apuesta por la contingencia, evitando así el gesto autoritario de congelar el futuro. Es la foto del momento

(como los sueños), que el tiempo (la recepción) se encargará de rescatar, intercambiar o borrar del mapa. Cito: “Las mejores antologías no disputan la eternidad sino la fugacidad Entendí que cuanto más duraba la actualidad de una antología y, para el caso, de la literatura misma, el aire museológico dominaba a libros y poetas. Sólo debería durar su actualidad, que bien podía renovarse al contacto con nuevos lectores, más tarde” (201-202).

Lúdico en su predicación, imaginando cómo los autores programan la lectura de sus textos (perdiéndose ellos mismos en ese laberinto), ensaya los siguientes derroteros: “Carlos Fuentes perdía en una novela los lectores que había ganado en la anterior. Su proyecto era no escribir dos novelas parecidas, esto es, ser otro autor cada vez. Por eso no podía prever la reacción a su novela más reciente. Cortázar, en cambio, seducía a su lector. Uno salía de sus libros recargado de flores obsequiados por el autor. Para García Márquez una novela suya no terminaba nunca. Siempre había un lector que le juraba ser tal personaje o tener un tío al que le había ocurrido lo mismo. Había, en efecto, novelizado a sus lectores, que seguían hablando de macondo como si acabaran de visitarlo. A Bryce Echeñique le tocaban lectores que querían añadirle un capítulo biográfico a alguna de sus novelas.” (519).

Los juicios literarios cubren un amplio espectro, siendo lo normal que abarquen las entonaciones, ritmos y voces festivas de cualquier acción literaria. Así, incluyendo la *elocutio* en el ámbito de los rasgos culturales singularizadores, nos presenta estas imágenes en movimiento, a modo de un trénelin: “En Caracas en los mejores tiempos, uno entraba a una librería y se encontraba con un recital en marcha. No ha habido un país con tanta fe en el bosque original de la voz. En Lima, la lectura fue más bien modesta. En la voz baja de Carlos Germán Belli se cernía un rumor de luto. Sólo Cisneros era capaz de interrumpir su lectura y preguntar al público. “Lindo, ¿no?”, sólo en Puerto Rico fue posible que Francisco Matos Paoli leyera su “Canto a la locura” bajo un coro de árboles en furia” (146).

SOBRE LA LITERATURA CHILENA

Una de las múltiples virtudes de este texto es la exhibición de una cartografía de distintas sensibilidades literarias registradas en localidades específicas (países), que transitan y dialogan libremente entre sí en el ámbito de la cultura latinoamericana. El lector tiene a su disposición una serie de constelaciones, que le proponen un orden abierto, invitándolo a recrear otras. Nombremos, por ejemplos las series de escritoras mexicanas (Elena Garro, Rosario Castellanos, Carmen Boullosa y, por supuesto, Margo Glantz), peruanas (Blanca Varela, Carmén Ollé, Maruja Barrig, la crítica Susana Reisz) y chilenas, cuyas obras son delineadas en breves y precisos comentarios.

En mi caso, como lector chileno, destaco el vasto repertorio que presenta

Julio Ortega sobre la literatura chilena actual, definiendo sintéticamente el alcance de las creaciones de sus escritores y escritoras. Nuestro autor sitúa la figura de Diamela Eltit (su escritura, sus talleres, el impacto de su obra en la comunidad cultural), como un ente germinal para la renovación y transformación de nuestras letras. Elegimos aquí una de las muchas entradas de lectura que ensaya Julio Ortega sobre su obra: “Son novelas que consagran lo marginal como épico (los excluidos son los que deslegitiman el sistema dominante); lo precario como ético (la interdicción de añadir aflicción al afligido, que revela la naturaleza de los poderes); y lo ideológico como violencia y compensación (desde las pestes del machismo y el racismo hasta la ubicuidad del mercado). El método es, además, analítico, porque el poder es patológico; el mercado, vampiresco; y el clasismo, banal Son novelas de otro signo: de un significante laborioso y sistemático que ensaya desmontar las construcciones que pasan por lo real. Y, claro, no se puede hacer en la novela sin una buena dosis de ironía y desenfado, de provocación y audacia” (342).

La obra de Eltit entra en consonancia con una crítica que resalta la relación de las escrituras de mujeres con la biopolítica, el textualismo y los actos performáticos. La compilación sobre su obra realizada por Rubí Carreño resulta aquí ejemplar, en cuanto reúne las voces más representativas sobre este discurso cultural; a saber: Nelly Richard, Raquel Olea, Eugenia Brito, María Inés Lagos y Kemy Oyarzún -a las cuales hay que agregar los nombres de una nueva promoción crítica: Patricia Espinoza, Mónica Barrientos y Rubí Carreño, quien ha trabajado últimamente sobre el tejido simbólico de la música, la literatura y la medicina ancestral.

De los talleres de Eltit, han surgido voces originales, que comparten con ella su capacidad de proponer nuevos pactos de lectura, ceñidos por la otredad. Ortega señala: “Me refiero a Lina Meruane, cuyas narraciones son de un rigor inspirado, suerte de laboratorios de procesar un lenguaje sensorial, desde historias obsesivas, lúcidas y corporales; y también a Andrea Jęftanovic, autora de novelas analíticas, hechas sobre mapas ocupados por un verbo fecundo y dúctil, entre formas sutiles y dramas abismados; así como a Eugenia Prado, poeta inquisitiva y de lenguaje objetivo y suficiente, que ha incursionado en el relato con destreza y asombro” (343). Como voces particulares surgidas de la constante actividad de taller de esta escritora chilena, Premio Nacional de Literatura 2018 (sólo cinco mujeres lo han obtenido en Chile desde que se instauró en 1942), también se nombra a Sergio Missana, Nicolás Poblete y Carlos Labbé.

En otro registro, Julio Ortega destaca los escritos de Nona Fernández (“la parábola, pesadillesca y veraz a un tiempo, de un cuerpo muerto que flota en ese río de la violencia y el luto chilenos”, 343), Álvaro Bisama (“su ruta de la violencia como metáfora de la banalidad del mal, que convierte

a la sociedad en un espectáculo fúnebre” (343)⁹, Alejandro Zambra: “una ruta que busca despojar al lenguaje de toda resonancia cultural para que la superficie imparcialmente nos refiera” (343), Mike Wilson (“[desde los bosques de Yukón] nos narra la geografía, fauna y lugares donde el mundo parece que recomienza o tal vez acaba”, 344), Leonardo Sanhueza (“la conversación familiar entre fantasmas que asolan la casa de la memoria” 344) y Alejandra Costamagna (“su cultivo con gracia y detalle de situaciones límites” 343). Y en una revisión de los narradores de una generación anterior, destaca a Arturo Fontaine, Carlos Franz y Mauricio Electorat, quienes han escrito espléndidas novelas sobre la dictadura en este siglo XXI, reflexionando sobre la tortura ejercida sobre el cuerpo de la mujer, las culpas generacionales y los paisajes íntimos del exilio.

COLOFÓN

Teniendo presente el modo de composición de esta *Memoria*, entendemos que su escritura es más figurada (y menos conceptual), más cotidiana que pomposa, más paródicamente afectivo (y menos irónicamente racional). En este libro la banalidad y la seriedad se hibridizan, lo mismo que los personajes literarios y sus escritores.

Fabulamos nuestras vidas para lograr el interés y la amistad de nuestros interlocutores, forjamos un personaje para provocarnos con una imagen desigual de nosotros mismos, somos primeros lectores viviendo un mundo que se nos da a medias y luego somos escritores para eclipsar las causas primeras. Esta *Memoria*, concebida desde la amistad en el firme suelo de las letras, nos permite soñar con una utopía americana.

RACISMO Y NACIONALISMO EN *CATALUNYA, ÜBER ALLES!* (2011) DE RAMON TÈRMENS

Marta Boris Tarré
University of Idaho

La película *Catalunya, Über alles!* (2011) del director y productor catalán Ramon Térrens (Bellmunt de Segarra, Cataluña 1974) ha sido galardonada con diversos premios, entre ellos como a mejor película de carácter social en el Festival de San Sebastián (2011), mejor largometraje de ficción CAT Festival Internacional de Cine en catalán (2012) y premio especial del jurado en el Festival de Cine de Málaga (2011). La película pretende hacer una reflexión sobre la intolerancia, prejuicios y diferencia de trato a tres personajes, uno de los cuales es un inmigrante subsahariano negro desempleado sobre el cual se ejerce una discriminación tanto institucional como social. La división estructural de la película en tres historias diferentes son partes de una misma sociedad catalana, tal y como se revela al final de la película cuando personajes de una se infiltran en la otra y el espectador se da cuenta de que las tres historias pertenecen a un mismo plano ficcional, las cuales tienen lugar en Cataluña, aunque muy bien podrían ser las de cualquier sociedad global.

En este ensayo me centraré exclusivamente en la segunda historia de la película cuyo tema central gravita sobre la inmigración de un individuo africano a Cataluña. La relevancia de esta historia estriba en la exploración de la inmigración del sujeto de raza negra en un territorio español, siendo ésta una de las pocas películas actuales, junto con otras de más antiguas como *Cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe que tratan el tema del racismo dentro de un panorama fílmico peninsular. No obstante, mientras que aquéllas exploraban la cuestión de la identidad española ante la llegada de un individuo de color a España durante la década de los noventa, *Catalunya, iiber alles!* lo hace dentro de un contexto

geográfico de Cataluña así como de un marco temporal actual donde existen unos sentimientos nacionalistas catalanes emergentes. El argumento de la película trata de la vida de una familia de África subsahariana, asentada en una Cataluña en crisis, cuyo padre de familia y esposo busca trabajo desesperadamente hasta que encuentra empleo como cobrador del frac de deudas a morosos. Una de las peculiaridades del argumento es que uno de los morosos al cual el cobrador del frac—representado por el personaje de color—, tiene que perseguir y avergonzar públicamente para poder cobrar la deuda que debe, es un político de un partido de ultraderechas y antiinmigración. La condición de alteridad del personaje de color es enfatizada a lo largo de la película con la ausencia de nombres propios del cual nunca llegamos a aprender cuál es su nombre. La falta de éste es reemplazada, en cambio, por una animalización que se ejerce sobre aquél, el cual es dirigido con el término *negro* o incluso *mono*, que no es más que el reflejo de como una parte de la sociedad visiona a estos individuos en la película: sin nombre o con sobrenombres que se basan en rasgos biológicos (color de la piel) o incluso en rasgos inhumanos (mono).

Como objetivo de este ensayo, examinaré si existe un vínculo entre un racismo y xenofobia contra el sujeto inmigrante de color en *Catalunya, Über alles!* y un discurso nacionalista catalán en el que “las mezclas no caben en el nacionalismo” (Clua i Fainé 58). Propongo, pues en este ensayo que un discurso nacionalista actual oculta atributos racistas al no poder desvincularse una idea de homogeneidad que un nacionalismo más radical enfatiza a nivel lingüístico, político, económico e ideológico, de una raza con la que se vinculan todos estos valores de un pueblo o nación catalana. No obstante, es imperativo que no generalicemos y que mantengamos una distinción entre un racismo sistémico e institucional—educativo, policial y político—, y uno de individual, mucho más extendido de lo que se quiere admitir y mucho más implícito que explícito. Dentro de una misma esfera política, es asimismo imposible afirmar la uniformidad ideológica de unos partidos catalanes actuales en referencia a un populismo y a una agenda anti migratoria que algunos partidos sostienen. De esta manera, el nacionalismo catalán vinculado a un concepto de raza catalana se convierte en vigente en *Catalunya, Über alles!* y el racismo y xenofobia contra el inmigrante es utilizado para afirmar una identidad catalana tambaleante que está en juego a causa de la llegada de unos foráneos. Asimismo, el discurso nacionalista populista que el filme retrata no es uno que admite de forma explícita la existencia de una raza catalana tal y como lo hizo un discurso nacionalista catalán del siglo XIX, sino que tal y como Bhabha afirma, constituye una represión interna y un proceso subconsciente, uno que se manifiesta en un racismo camuflado, el cual: “The subaltern presence, then, is largely inferential; it inflects the representation without any literal representations of “ethnic/ racial themes

or even characters" (Shohat y Stam 223). El discurso nacionalista catalán es, pues, utilizado para legitimar una serie de acciones hacia todo aquel que es diferente, es decir, aquel individuo que se percibe como *diferente*. La raza, y la raza negra específicamente, no solo se percibe como la base de la diferencia, sino como "the most visible of fetishes, recognized as 'common knowledge' in a range of cultural, political and historical discourses" (Bhabha 30).

Otros autores como Heath, han identificado aparte de la raza, el origen del individuo como una de las bases de la identidad nacional (Citado en Bhabha 20), lo que es empleado por un discurso nacionalista catalán en el filme que utiliza también este argumento para rechazar a aquel que no procede de esta comunidad en base a una idea de nación catalana que sostiene. Tal y como afirma Martínez Hoyos: "Los conceptos de raza pueden variar según los autores, pero en todos los casos sirven para el mismo propósito: construir un enemigo imaginario y justificar la superioridad con razones supuestamente inapelables" (185). El discurso y prácticas que la visión eurocéntrica recoge y que se ha constituido sobre el individuo negro y sobre la "negritud" constituye la base de unos paradigmas políticos y culturales existentes en unas sociedades occidentales, así como la justificación de unas actitudes sociales y políticas discriminatorias hacia aquel individuo. Estas actitudes basadas en unos estereotipos no son más que "falsas representaciones de una realidad determinada, fija e inamovible" (Bhabha 29). En otras palabras: "the same old stories of the Negro's animality" (Bhabha 29). Los estereotipos a los que Bhabha se refiere también son utilizados bidireccionalmente por unos autóctonos catalanes y otros no catalanes con los que éstos interaccionan. Ambos grupos utilizan esta falsa representación del estereotipo para legitimar unos intereses políticos, afirmar una identidad propia respectivamente y justificar unos sentimientos nacionalistas propios.

El nacionalismo, tan amplio en cuanto a su definición al barajar múltiples interpretaciones según unos intereses a los cuales sirve, siempre ha constituido una herramienta de poder de aquel que lo profesaba. De una manera u otra, los nacionalismos de *Catalunya*, *Über alles!* así como los de una realidad son nacionalismos de una nación sin Estado que "inventa naciones donde no existen" (Anderson 49) y que corre el peligro de infiltrar un racismo y una xenofobia a todo aquel que es diferente al sujeto catalán entendido esto en términos puristas y radicales.¹ El poder de este tipo de nacionalismo cultural, políticos e ideológico no debe subestimarse, al aludir a un vínculo tanto emocional como intelectual que, en el caso de *Catalunya*, *Über alles!*, el ciudadano catalán ostenta, de acuerdo con una superioridad moral que alberga con respecto a todo aquel que representa una alteridad como el inmigrante de raza negra. En efecto, el *negro*, aquel al cual la negritud lo descubre y lo exhibe continúa siendo el epítome de una otredad. Así, aquél es visto bajo una perspectiva racial bajo la cual se

le atribuye la incapacidad de *adoptar* y *adaptar* unas normas culturales del lugar donde ha elegido emigrar. Térmens proyecta en *Cataluña, Über alles!* tanto un racismo camuflado y vinculado a una raza, –la catalana–, como un “racismo sin razas” de Étienne Balibar en el que la discriminación hacia el foráneo viene dada por una incompatibilidad de estilos de vida y por una ideología (“Is there a ‘Neo-Racism’?” 21), de lo que emerge la imposibilidad de desvincular unas normas culturales, lengua y estilo de vida de una raza. Asimismo, mientras que la identidad de un pueblo es defendida a expensas de la discriminación, el nacionalismo lo hace a expensas del racismo. Como afirma Balibar, “el racismo es un suplemento del nacionalismo, indispensable para su constitución” (“Is there a ‘Neo-Racism’?” 25) y la construcción de una identidad nacional se apoya en un sistema polimorfo de múltiples exclusiones: étnicas, raciales, sexuales y culturales (Balibar, “Racism and Nationalism” 81). Esta discriminación basada en la diferencia racial no es siempre reconocida ni por unos políticos ni por unos ciudadanos, sino que es proyectada de manera sutil. Es lo que Caja llama como un “racismo simbólico”, el cual reemplaza el racismo directo y declarado (Caja 37). El racismo simbólico e institucional puede influir un discurso nacionalista catalán que defiende una identidad propia que se cree amenazada por unos inmigrantes de ciertas características. En este caso, la identidad nacional catalana se percibe como amenazada por una inmigración foránea que conlleva miedo a la pérdida identitaria y económica por unos inmigrantes que, –en época de crisis–, vienen también a restar independencia económica a la región. La reacción tanto política como social ante estos hechos es una de estereotipación, discriminación y *esencialización* de unas identidades. No obstante, y desde una perspectiva política, la forma de operación de muchos partidos catalanes no es el rechazo de la inmigración mediante móviles xenófobos, sino el rechazo a una supuesta desintegración social o falta de cohesión social causada por aquélla [la inmigración], el supuesto incremento de un desempleo entre los nacionales y la desestabilización cultural por unos inmigrantes que presuntamente no se integran a la región. El poder que unos discursos nacionalistas tienen no debe subestimarse ya que proponen una visión negativa del inmigrante al pueblo catalán a costa de un mensaje nacionalista que apela a un componente más emocional y psicológico que racional y cuya base es la diferencia. El discurso basado en la diferencia no actúa solo, sino que se acompaña de unos aspectos sociales como la competición de unos recursos de vivienda, educativos, sanitarios y laborales entre autóctonos y unos inmigrantes como estrategia ideológica. El discurso racista y xenófobo de unos partidos políticos queda reflejado en las mismas palabras del personaje que hace de candidato político en un momento de la película:

Señoras y señores, yo no soy racista, soy realista, y realista significa ser conscientes de la realidad que vivimos en Cataluña, una situación de crisis, una situación muy difícil para nuestros ciudadanos y una situación de la que no se pueden aprovechar unos señores y unas señoras que vienen aquí a trabajar con el peligro de que se pierdan los puestos de trabajo por nuestros conciudadanos (*Cataluña, Über alles!*).

Es de importancia recalcar que la ideología subyacente bajo las que se promulgan estas palabras contrasta en realidad con una mayoría de partidos políticos que perciben al individuo foráneo como a una fuente de identidad nacional catalana nueva, de enriquecimiento cultural y económico. No obstante, a pesar de que estos discursos no tengan una base racial literal y no se auto identifiquen con una exclusión y discriminación basada en el color de la piel *per se*, es inevitable, en algunos casos, no establecer una conexión entre este inmigrante con unos rasgos biológicos específicos y un estilo de vida. El nacionalismo catalán radical, aquel que reclama la pureza racial, el *jus sanguinis*, aunque no se admita oficialmente, sigue siendo vigente por una parte de la sociedad catalana que profesa un discurso de no aceptación con respecto a unos individuos a los que se perciben como diferentes, tanto racial como geopolíticamente. A raíz de esto, su condición de “no nacionales” choca con la esencia de un concepto de nacionalidad catalana que es vista por algunos autóctonos como pura e inamovible. Como dice Clua y Fainé:

Esto parece claro porque tanto desde el discurso nacionalista como desde las leyes de nacionalidad, ... no hay espacio para la construcción de una nueva categoría social que dé cuenta de esta realidad “mezclada” ... las naciones en ningún caso pueden mezclarse con otras naciones y dar como resultado una nueva nación “híbrida”. (60)

Estas palabras son importantes porque revelan la ideología subyacente del nacionalista catalán del siglo XXI que no acepta como catalán al *negro* que ha llegado en patera o al *negro inmigrante* de acuerdo con un concepto de catalanidad que es fijo, inamovible y estático en términos raciales, lingüísticos y culturales.

Por otra parte, el discurso nacionalista de algunos partidos políticos catalanes con una hoja de ruta anti migratoria representa una forma de protesta por un control administrativo que España no le ha otorgado a Cataluña con respecto a la recepción de inmigrantes y otorgamiento de visados y permisos de trabajo de aquéllos, lo que ya cambió mediante el *Estatuto autonómico de Cataluña* del 2006. La esencia ideológica de estas leyes revela que lo que está en juego es la preservación de una identidad nacional catalana que está vinculada no sólo a un componente ideológico [y racial] sino también a un privilegio de control. Es pues, imperativo por parte de unos

partidos políticos nacionalistas que esta región pueda mantener el control administrativo de unos inmigrantes que llegan, lo que se ha avistado como central no solo al control de la región sino a la identidad del país [catalán]. Tal y como argumenta Vicent Climent-Ferrando:

As a minority nation with its own language and societal culture, Catalonia as a distinct society within Spain does not share the political culture of the dominant [Spanish] society and state, which has serious implications on the Catalan conception and approach to immigration management. Catalonia has been deeply aware of the fact that if it wishes to keep its different societal culture, it must have control over immigration policies. Otherwise, immigration will become another element of pressure against identity and nation building. (24-25)

Bajo una perspectiva económica, el argumento bajo el cual unos sujetos no catalanes se aprovechan de un sistema educativo, sanitario, así como de ayudas sociales, es percibido por el ciudadano nacionalista como un terrorismo económico hacia su tierra, lo que evoca una reacción de aversión y discriminación contra el sujeto foráneo. El argumento económico es, pues, incorporado también al discurso nacionalista junto con uno de ideológico identitario. A pesar de que el inmigrante musulmán sea aún el más estigmatizado en una sociedad española, es el *negro*, en cambio, el extranjero de toda la vida, el que es más fácilmente visibilizado, ya sea recipiente de unos servicios sociales como si no. Asimismo, el *negro*, con menos ligaduras históricas a diferencia del musulmán, es visto como menos 'familiar' a la vez que más diferente. Todo ello conforma la base de una discriminación laboral hacia el inmigrante que funciona como una forma de clasificación social para justificar unas dinámicas de poder y un control de la producción. Como resultado, se produce una división de roles mediante la negación de unos empleos estratégicos que supondrían un ascenso en la escala social de aquél.

Asimismo, y en un contexto actual en el que Europa atrae la mayor parte de la inmigración económica global, se justifican unas mismas dinámicas de poder de unos países desarrollados mediante la idea de que "se les da trabajo" a unos inmigrantes [racialmente diferentes] o de que éstos roban los trabajos a los autóctonos cuando la realidad es que aquéllos realizan muchos de los trabajos que los autóctonos desprecian. Térmens critica este punto al contrastar la supremacía moral implícita de un discurso nacionalista con la acción morosa del político catalán por no haber pagado una deuda que aquél ha de devolver por una campaña electoral. Asimismo, en otra escena, la discriminación laboral que tiene lugar en una conversación entre el entrevistador y el personaje subsahariano cuando éste está buscando

trabajo, delata esta visión histórica idealizada del autóctono con respecto al inmigrante *negro*:

Entrevistador: “No acaba de encajar. Nosotros buscábamos alguien con otras cualidades”.

Personaje subsahariano: “Usted no me quiere dar el trabajo porque soy negro”

Entrevistador: “No”

Personaje subsahariano: “No, pero sí. El trabajo decía “trabajo apto para todos” (*Catalunya, Über alles*).

Con respecto esta escena de la película, el perfecto dominio del catalán que posee el personaje de color, así como un estatus de legalidad en el país pone de manifiesto una discriminación que no se basa en el típico argumento en contra de una inmigración ilegal mediante la que unos inmigrantes indocumentados no pagan impuestos al tiempo que recurren a unos subsidios estatales. Nos encontramos en cambio, ante una discriminación que alude no sólo al miedo a la diferencia racial y más específicamente al color de la piel, sino a unas diferencias históricas y culturales por parte del autóctono que se presuponen como superiores a las del inmigrante. Según esta visión, el *negro* no es el nuevo ciudadano al que la *Vía catalana de Integración* recoge en su jurisdicción, sino que sigue siendo el esclavo, el subyugado, el oprimido y el colonizado, al tiempo que se revive esta diferencia biológica como piedra angular de su inferioridad tal y como queda reflejado en las palabras del supervisor del personaje de color: “Escúchame bien negro, aquí eres una mierda. Antes de que tú llegaras en patera mis abuelos, mis bisabuelos trabajaron esta tierra y no voy a permitir que un grupo de *monos* nos vengán a robar lo que es nuestro, ¿te ha quedado claro?” (*Catalunya, Über alles!*). De estas palabras se corrobora una vez más que el racismo ejercido sobre el inmigrante está arraigado a unas estructuras materiales y a unas configuraciones históricas de poder (Shohat y Stam 19) mediante las que el autóctono ejerce una superioridad ideológica sobre el inmigrante. No obstante, esta discriminación es a su vez, capaz de activar que el sujeto inmigrante se convierta en agente activo de su propia realidad histórica imitando así, al colonizador (Citado en Huddart 6, 74). Todo ello se materializa mediante la apertura de una empresa propia por parte del inmigrante, proyecto que acaba naufragando. De ello se deduce que la imposibilidad del inmigrante *negro* de llegar a un éxito profesional y social ocurre paralelamente a la imposibilidad de adquirir una catalanidad según el autóctono, lo que se vincula a su raza *negra*, idea que se sustenta en un imaginario colectivo de aquél, en una estigmatización étnica, en una homogeneización cultural y en la atribución de unos estereotipos a este sujeto foráneo. Ante tal situación, *Térmens* intenta producir una ruptura a esta visión estigmatizada del sujeto migrante de raza negra mediante la

adquisición lingüística por parte del protagonista inmigrante de un perfecto dominio del catalán. Según Frantz Fanon, la adquisición del idioma es esencial para la construcción de la identidad del individuo (17), lo que permite que el inmigrante participe de la identidad del autóctono. Este conocimiento y dominio total del catalán posibilita al personaje inmigrante moverse en una sociedad en la que la lengua vehicular es el catalán, pero también constituye la prueba más concluyente de su aceptación a unos valores asociados a una región con los que se corresponde esta lengua. Por el contrario, la falta de un aprendizaje lingüístico por parte de algunos inmigrantes es interpretado como la imposibilidad de adaptación al nuevo país, lo que demuestra lo que Francisco Caja afirma al decir que: “El verdadero racismo no quiere la conversión del otro, quiere su muerte” (38). El *negro*, nunca consigue ser aceptado, reconocido o tolerado, independientemente de su competencia lingüística del catalán o del nivel de adaptación al país al cual ha emigrado. No obstante, el hecho de que, como parte del argumento ficcional del filme, algunos miembros de la familia del protagonista mantengan unos mismos estereotipos contra el sujeto catalán a los que ellos son sometidos, es indicador de que no todo inmigrante, ni está dispuesto a integrarse ni a adaptarse a la tierra donde ha escogido emigrar, lo que simboliza la veracidad de un paradigma bajo el cual aquéllos no quieren adaptarse. De alguna manera, se pone en evidencia un mismo sentimiento de discriminación que se produce de forma bidireccional del catalán contra el inmigrante y viceversa. Como afirma Shohat y Stam: “No one is exempt from a hegemonic racist discourse, including the victims of racism ... oppressed people can perpetuate the hegemonic system by scapegoating one” (19). Najat El Hachmi añade que: “Cuando alguien dice que te integres, lo que en realidad te está pidiendo es que te desintegres” (90). Fanon concuerda con el Hachmi cuando dice que la necesidad de asimilarse coexiste con la imposibilidad de hacerlo en una sociedad que no le permite al inmigrante hacerlo, pero que, al mismo tiempo, se lo exige (116). A pesar de todos estos símbolos mediante los cuales el inmigrante abraza la cultura catalana y la integra a su cotidianidad, el personaje subsahariano no logra ser aceptado por el autóctono, lo que se manifiesta en el abandono del país. Este abandono, que ocurre después de que el político de ultraderecha ha ganado las elecciones, representa el reflejo de una sociedad en la que el autóctono no ha superado el miedo, no sólo a la negritud del inmigrante, sino a la diferencia en su sentido más amplio, la cual se vislumbra como insuperable.

Como conclusión a un objetivo estipulado al inicio de este ensayo, el inmigrante simboliza la prueba más significativa a un concepto de nacionalidad catalana, para la cual representa un obstáculo. Como resultado, se fomenta tanto el uso de una estereotipación y reducción de unos atributos que son vistos como estáticos y vinculados a unos rótulos (*moros/negros/*

gitanos). Asimismo, se ejerce una continua discriminación, pues el racismo requiere tanto de un discurso como de una praxis (Shohat y Stam 19).

El discurso nacionalista catalán constituye de forma última, una justificación para legitimar unos sentimientos xenófobos, anti migratorios y últimamente racistas hacia el individuo foráneo, el cual es percibido como una “adulteración” en términos raciales e identitarios. No obstante, la realidad nos recuerda que es imposible afirmar una cultura catalana como producto exclusivo de una historia propia, sino que ésta tiene sus raíces tanto en una España como en unos movimientos migratorios actuales que han “forzado” tanto la entrada de unos inmigrantes como el éxodo de unos jóvenes catalanes que contribuyen a un proceso de exportación e importación ideológica y cultural.

En un mundo en el que vivimos en el cual las diferencias económicas entre países en vías de desarrollo y países desarrollados no parece que desaparecerá, y mientras estos últimos no apuesten por medidas que dirijan sus esfuerzos a la ruptura de un ciclo de pobreza, se reviven las palabras de Kristeva de que el extranjero, enemigo de las sociedades primitivas, seguirá existiendo en nuestra sociedad moderna (Citado en Ahmed Ismail 241) [y catalana]. El *negro*, el “siempre colonizado”, el “no nacional”, a pesar de estar entre nosotros, no puede todavía, en la Cataluña del siglo XXI, aspirar a una *catalanidad*, lo que es reiterado en un discurso nacionalista. *Catalunya, Über alles!*, representa una denuncia y un intento de resistencia a todo aquel que excluye al inmigrante de raza negra, y apuesta por una idea de nacionalidad universal que engloba ciertamente diferentes razas, culturas y lenguas dentro de las fronteras catalanas. Solo de esta manera, podremos relegar las palabras de Fanon al afirmar que: “wherever he goes, the Negro always remains Negro” (citado en Bhabha 28).

NOTAS

1 Aunque no sería correcta la generalización del sujeto catalán como racista, xenófobo e independentista, por motivos de este artículo, al hacer mención a un sujeto catalán, lo estoy haciendo en referencia a aquella sección de la sociedad racista y xenófoba en conjunción a unos nacionalismos catalanes.

OBRAS CITADAS

Ahmed Ismail, Rasha. "Fronteras asesinas e identidades culpables: "moros" y "negros" en la literatura española del nuevo milenio." *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. 21, 2010, pp. 235-52.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 1983.

Balibar, Étienne. "Is there a 'Neo-Racism'?" *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, editado por Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein. Verso, 1991, pp. 17-28.

Balibar, Étienne. "Racism and Nationalism." *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, editado por Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein. Verso, 1991, pp. 37-86.

Bhabha, Homi. "The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of Colonialism." *The Location of Culutre*. Routledge, 1994, pp. 18-36.

Caja, Francisco. *La raza catalana: el nucleo doctrinal del catalanismo*. Encuentro, 2009. *Catalunya, über alles!!* Dirigido por Ramon Térrens, Segarra Films, 2011.

Climent-Ferrando, Vicent. "Immigration in Catalonia. In search of a public philosophy." *Interdisciplinary Research Group of Immigration*. Universitat Pompeu Fabra, 2012, pp. 1-64.

Clua I Feiné, Montse. "Catalanes, inmigrantes y charnegos: 'raza', 'cultura' y 'mezcla' en el discurso nacionalista catalán." *Revista de Antropología Social*, vol. 20, 2011, pp. 55-75.

El Hachmi, Najat (2004). *Jo també sóc catalana*. Columna edicions, 2004.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Traducido por Charles Markmann. Grove Press, 1967.

Huddart, David. *Homi K. Bhabha*, editado por Robert Eaglestone y Royal Holloway. Routledge Critical Thinkers, 2006.

Martínez Hoyos, Francisco. "El discurso de la Hispanofobia: racismo y xenofobia en el nacionalismo catalán." *Aportes: Revista de historia contemporanea*, vol. 29, no. 84, 2014, pp. 183-92.

Shohat, Ella y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. 2^a ed., Routledge, 2014.

CRÓNICAS

LAS CUATRO ESTACIONES DEL CINE

Antonio Mitre

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Matinal

En Cochabamba, todos los domingos pasaban en los cines las cuatro estaciones: matinal, matiné, tanda y noche. Pero, así como la primavera y el invierno a veces se trastocan en un mismo día, la matinal de un domingo devino inesperadamente la función nocturna. Me levanté temprano esa mañana, tras un sueño que una película desconcertante prolongaría en la vigilia. Terminé las tareas del colegio a todo vapor, y salí volando a encontrarme con mi amigo Ramón en el lugar convenido: la cartelera de los cines en la galería norte de la Plaza Principal. Allí mismo, sin otro faro que los títulos, concluimos que la cinta que pasaban en el Teatro Achá era la más atrayente. El reloj de la catedral marcaba las diez y media, y había que trotar un par de cuadras para llegar a tiempo. Ingresamos jadeantes a la vieja sala, cuando la sesión de dibujos animados ya había terminado y la película de fondo acababa de comenzar. Recuerdo con claridad algunas escenas, otras muy vagamente, a pesar de haberla visto por segunda vez años más tarde para enterarme del final. Trataba de las aventuras de una banda de piratas que va al encuentro del tesoro enterrado en una isla, cuya localización exacta la señala un mapa a través de sus coordenadas de latitud y longitud. Durante la travesía de una isla a otra, acontecen combates con bucaneros en alta mar, y con indios feroces en tierra firme, el rapto de una doncella y, de por medio, las zozobras y venturas de un niño que se introduce clandestinamente en el barco pirata y acaba siendo testigo ocular de un hecho extraordinario –todo ello magnificado por la furia intermitente de la naturaleza. Y fue

justo después de sobrevivir a una espantosa tormenta, cuando la nave ya se hallaba envuelta por una luminosidad matinal, que la función nocturna abordó en silencio la platea. Reveo ese momento a través de las ranuras del tonel donde está escondido el niño intruso: los hilos de luz que penetran por las rendijas ofuscan su visión, pero muy luego la cámara se fija en un punto de la cubierta donde se comienza a distinguir claramente los pies de una figura que se desplaza hacia la proa y, a medida que se aleja del tonel, va revelando las piernas, en seguida la cintura, los cabellos sueltos sobre los hombros hasta que, de pronto, se materializa de cuerpo entero la doncella de mi sueño. Desde su refugio, el polizón la contempla estupefacto en el instante en que ella gira el rostro y descubre al niño que la está mirando desde la platea. Estimulada por el rubor furtivo que provoca su estampa, la joven se echa sobre la cubierta y, con el sortilegio de un leve gesto, se quita la prenda que cubre sus pechos bajo la canícula del mediodía. —¡Por Dios! ¡Cómo es posible que pasen ese tipo de películas en matinal!, clama una madre con el rostro henchido de cólera bíblica. Indiferente al humor de la censura, la bella de la pantalla se levanta en cámara lenta, sube a una suerte de trampolín pirata y, en cuanto la tripulación se extravía con la visión edénica de sus caderas, ella se desata provocativamente el cordón de la saya, y con un leve bamboleo la desliza por los muslos y las piernas, colmando el aire de misterio, y de alaridos los labios de las matronas. Orgullosa de su cuerpo, la musa de los niños alza los brazos y se echa al agua: mil ojos la persiguen como peces encendidos bajo el vaivén lechoso de las ondas hasta que dos boyas túrgidas salen a flote en el momento exacto en que una araña peluda las atrapa entre sus patas. Son los dedos del maquinista, tratando de interceptar la fantasía represada en el haz de luz que atraviesa la sala. Desde la galería alguien vocifera: —¡Suelte esas tetas, carajo! — justo cuando el cabecilla de los piratas hace saltar de una cachetada la tapa del tonel y el polizón sale en disparada bajo el claror de una tormenta que amenaza hundir el barco pirata, y bañar de espuma incontinente la platea. Los niños se agitan en sus asientos y aplauden alborozados la anarquía instalada, las madres iracundas los jalonean de las orejas en dirección a la puerta en cuanto ellos tratan de volver la vista hacia la pantalla donde la doncella tiene ahora la araña peluda en el vértice de sus piernas. Un espectador pirata, alzándose sobre la punta de los pies, da la voz de alarma desde la jaula: las mujeres forcejean y sus críos resisten fieramente en diversos puntos de la sala, gritos de escándalo rebotan en las paredes, hordas de zapatos en retirada surcan los pasillos y se van arremolinando en el vestíbulo hasta que las luces se encienden y se suspende la proyección.

A la salida, Ramón y yo, sin escoltas, nos sentimos dos personas maduras que acabaron de asistir a una función nocturna. Mientras caminamos hacia la

parada del colectivo, le hablo excitado sobre las sorpresas de la cinta, pero mi amigo no hace ninguna alusión al hechizo de la pantalla, más bien se queja de los problemas técnicos de la exhibición –¡Qué pena que no vimos el final, se cortó justo en la mejor parte! ¡No es la primera vez; las máquinas de este cine son un desastre! Y se quedó en eso, como si nada más hubiese sucedido aquella matinal en el Achá. ¡Te llamo esta noche! –alcanzó a vocear antes de saltar al colectivo que lo acercaría a su casa. Nunca más pude aclarar el motivo de su silencio ni el asidero de mis visiones. Al día siguiente, la radio notició la muerte de un niño, atropellado la víspera cuando atravesaba una calle muy cerca de su vivienda. Cargado de presagios lúgubres, sin preguntar a nadie si era verdad o mentira que Ramón fuera la víctima, fui caminando solo hacia el velorio que tapió mi infancia definitivamente.

Matiné

Las matinés los domingos prometían el cielo, pero, a menudo, terminaban auspiciando penosas estancias en el purgatorio. Comenzaban a las dos y media de la tarde y se prolongaban hasta las fronteras de la noche y, con algo de suerte, se podía asistir, en una única función, a películas taquilleras como *Mogambo* y *Todos los hermanos eran valientes*, o *Scaramouche* y *Melodía inmortal* – una fiesta semejante a la que motivaban las proyecciones de seriales completas. Sin embargo, para el público adolescente, la matiné doble significaba algo más tentador: la oportunidad de pasar cuatro horas seguidas en la oscuridad de una sala con la chica de los sueños. Pero había que pagar un precio alto para soñar, y sin ninguna garantía de que no se iba a despertar en el interior de una pesadilla en curso. Primero, hacer cola temprano en la mañana para conseguir las entradas, concretamente dos butacas juntitas, de preferencia en la última fila arrimada a la pared, enseguida almorzar a la rápida, de modo que hubiese tiempo de buscar a la muchacha en su casa, saludar a sus papás y salir volando para llegar al cine a tiempo. Todo ello en cuanto la digestión iba efectuando su ruidoso trabajo en las tripas. Y ahí radicaba el peligro, manifiesto desde la primera compresión al momento de sentarse en la butaca e intuir, de repente, el suplicio que sería mantener la compostura durante las próximas cuatro horas, cercado de testigos, y con la chica al lado esperando que, con el apagar de las luces, se encendiesen los besos. Bajo esa atmósfera de zozobra, y con el espaldarazo de una honda respiración, comenzaba el vía crucis para evitar la fuga de los vientos enloquecidos en la probeta de laboratorio que a esa altura se había convertido mi barriga. Hora de maldecir los porotos, garbanzos y repollos consumidos a la carrera en el almuerzo, y de poner en duda si valía la pena tanto sacrificio. Pero cada matiné era lo mismo, y el calvario se reanudaba cada domingo, hasta que, con el tiempo, llegué a dominar una técnica refinada que me permitía

conservar la dignidad, aunque la ternura se fuese al tacho. La estratagema consistía en calibrar el ritmo y la intensidad de mis descargas según los desafíos propuestos por la banda sonora de la película, ora largándome al galope tras caballos en disparada, ora replicando en la butaca el pausado trote de los elefantes de la pantalla. Siempre más atento al sonido que a la imagen, era capaz de sincronizar la salida de una ventosidad con el ingreso de un tambor apache o, llegado el momento, soltar una andanada de flatos al son del providencial grito de Tarzán. En situaciones menos estrepitosas, los aventaba en hilachas que, según las ocurrencias de la cinta, se confundían con el crujir de una puerta o con la brisa de un atardecer en la playa. El resto era esperar que los efluvios no fuesen nauseabundos y, si lo eran, imputárselos a un vecino ubicuo con la frase de rigor: “esta gente no tiene educación” – moviendo la cabeza en círculos. De ese modo, obligado por la necesidad y esperando que fortuna hiciese su parte, lograba alcanzar perfectas mimesis sonoras, lo cual asemejaba mis trabajos a verdaderas obras de arte – fugaces, es cierto, pero demostrativas en sumo grado de la reflexividad imprescindible para enfrentar los retos de la vida moderna. Los momentos crueles ocurrían en las escenas de suspenso, cuando la banda sonora permanecía muda y los espectadores prendían la respiración a la espera del próximo sobresalto en medio de un silencio absoluto. En tales ocasiones, no había otra cosa que hacer sino morderse los labios y rogar que el rubor sublimado de los gases incendiarios no volviese fosforescentes mis cachetes. ¡Si no, qué iba a pensar mi chica! ¿Qué chica? De pronto, me daba cuenta de que ella había desaparecido bajo la niebla de mis horribles flatulencias. Pero volvía a encontrarla con el encender de las luces, cuando el infierno quedaba atrás y el purgatorio era una realidad efectiva. Con premura, salía del cine como quien ha pasado la tarde entera en una sauna, sin otro pensamiento que dejar a la muchacha en su hogar e ir rajando hacia el mío, ora a saltos de canguro, ora a pasos chaplinescos cuando ya parecía imposible aguantarse por más tiempo hasta que milagrosamente llegaba a casa y, entonces, era subir las gradas a zancadas y, arriando los pantalones sobre la marcha, vencer la distancia del largo corredor al baño, coger cualquier lectura al paso, arremeter contra la puerta y, con un medio giro en pleno vuelo, caer imantado sobre el redondel de la taza para, ahora sí, abandonarse al jubileo desenfrenado de los pedos y las heces.

Tanda

La tanda: puente levadizo contra el tedio de las tardes de domingo en Cochabamba. Evocar una función vespertina es volver al otoño de una época, cuando la pantalla se llamaba écran, y a una película prohibida se la anunciaba como “no aparente para menores”. No importa en qué lugar

estuviese el cine, con aires de palacete o de enorme galpón, de seguro que tendría su nombre repetido en todas partes—Odeón, Princesa, Pathé, Capitol, Palais Concert, Imperio, Roxy o Rex— hasta llegar como un eco a la llajta, donde la tanda reinaba absoluta a la hora del crepúsculo. Mis recuerdos tienen los claroscuros de sus películas en blanco y negro, bajo cuya sensualidad taciturna germinó el deseo por la mujer de muslos generosos, vientre acogedor y pechos retadores. ¡Cómo olvidar aquel atardecer con Silvana Mangano en *Arroz amargo*! Aún la veo llegar sobre los campos anegados, donde un corro de mujeres encorvadas trabaja en la cosecha. Silvana —sólo ella puede nombrar su personaje— no se agacha, erguida se detiene en el instante que eterniza su belleza. Del limo de sus piernas brotan dos azucenas solapadas por el luto de las medias arriba de las rodillas; el resplandor del agua, abajo, ilumina las torres de su altivez bravía, cuando, de súbito, su rostro de mujer recién nacida imanta la mirada de un muchacho que acaba de ingresar a la caverna mágica. En la habitación del cobertizo, Silvana, recostada sobre un camastro, se recoge el vestido hasta el vértice de lo imaginable, en cuanto su piel pasa de la sombra a la luz que resbala de sus ojos a la página que ella recorta y yo procuro descifrar. Durante varias jornadas, vuelvo a buscarla a la orilla del río donde tantas veces la vi bañarse, y arrojarse con una enagua negra que contrasta cada vez más con el albor de sus muslos. En la nona función vespertina, el río ya me recuerda su voz, y el silencio me transporta hasta el umbral de su cuerpo. Las mujeres colectoras levantan diques para contener el torrente que invade los arrozales e inunda de pasión rediviva mi corazón imberbe. Al notar mi desazón, Silvana me llama con el dedo índice para que me acerque a la pantalla; yo hago el gesto, pero, a un palmo de su cuerpo, me amedrenta el movimiento irrequieto de su falda, y paso muy lejos de los pliegues de su alma. Afligida por mi desconcierto, ella aproxima el rostro para que la bese, y recoge más bien un ósculo impalpable: — aroma de sacristía, sabor a incienso, se queja con enfado y desaliento. Al volverse a la pantalla, la lluvia ha devastado ya los arrozales, y la noche el corazón de los amantes. Inmóvil, un caballo taciturno graba en su pupila los labios de la tragedia. —¡No me hagas eso, Silvana! — alcanzo a susurrar desde mi butaca, mientras ella sube por última vez la pirámide del sacrificio, y yo cierro los ojos para no verla caer en el abismo. Criatura del mismo barro, la imagen de Isabel Sarli en *El trueno entre las hojas* se funde con la de Silvana Mangano a la hora del crepúsculo, y juntas instauran el presente perpetuo. Ajena a mis dramas de conciencia, Isabel se desviste de memoria frente a la cámara que va montando, cuadro a cuadro, su imagen de ángel obsceno. A la vera de un río transparente, su personaje, Flavia, se baja del caballo y, en cuanto la lente sube a espiar el cielo, ella se quita la ropa de amazona para sumergirse en la corriente eterna. Los espectadores, ocultos tras las marañas del deseo, persiguen el cuerpo fugaz que les da la espalda. Desde la otra

orilla, la cámara la llama: ¡Isabel!, pero es Silvana que vuelve nadando hacia ella y, cuando está a punto de tocarla, emerge de pronto su estatua: piernas de alabastro, cintura cavada por el viento de la pampa y pechos con hambre de espacio. Isabel y Silvana: modelos de la Venus del Sur bajo el claroscuro de un atardecer en Cochabamba.

Noche

De todas las estaciones del cine, la noche arropaba las promesas más seductoras y los finales menos previsibles. La primera vez que asistí a una función nocturna fue transgresión en dosis doble, no sólo el espectáculo era para mayores, sino que comenzaba a medianoche. ¿Te acuerdas, Jimmy? – ¡Ah, sí!, pero eso fue en el Rex, donde hoy está el Palacio de Comunicaciones, te refieres al show de la Rubia Platinada, ¿verdad? – me corrige, cerrando la interrogación con un gesto para que el mozo nos sirva otro trago. ¡Exacto! No sé cómo conseguimos entrar. – Yo, sí, me acuerdo: sobornamos al boleterero que era amigo del celador del colegio. Prometió que nos acomodaría en luneta, bajo condición de que llegásemos después de que se iniciara la función. No se perderán el plato principal, antes se proyectará una cinta pornográfica y, enseguida, se presentará un comediante de mala muerte. La Rubia recién comenzará a sacarse la ropa a eso de la una de la mañana, ¡Mocosos pajeros! – acotó con sorna. Hacía una semana que los periódicos venían anunciándola diariamente en la página de espectáculos, Jimmy se enteró por Prensa Libre el mismo día de su llegada: “Directamente de Buenos Aires”, rezaba el titular de la noticia y, abajo, casi escondida, una foto nebulosa que, con el pasar de los años, fue clareando hasta alumbrar la vieja sala donde dos jóvenes imberbes descubren que el cuerpo que los desvela es el mismo que duerme la noche perpetua. Llegamos al Rex poco antes de la hora marcada, cuando el comediante acababa de comenzar su número. El boleterero, alborozado de ver nuestras fachas, nos acomodó en la última fila en dos asientos reservados a los fiscales de la municipalidad. – Ya estuvieron ayer, nadie vendrá a esta hora, aseveró mientras recibía la suma concertada. Pero si acaso algún alucinado por la Rubia aparece reclamando su sitio, ustedes tendrán que salir rajando – se corrigió, con clara intención de asustarnos. La advertencia nos dejó preocupados, y pensamos si no sería mejor volver a casa. – Creo que tienes razón, ponderó Jimmy, además desde aquí no veremos casi nada. Pero ninguno se movió de su asiento porque el cuerpo que aspiraba la ciudad entera aquella noche era más persuasivo que todos los argumentos. Así lo entendió al fin el propio comediante que, abucheado por el público a cada tentativa de hilvanar un nuevo chiste, decidió abreviar su presencia en el tablado, despidiéndose abruptamente con una andanada de improperios. Tras su retiro, las luces fueron bajando de intensidad hasta que, en la penumbra

de la sala poblada de varones, surgió una voz revestida de tonos espectrales: “¡Respetable público, llegó el momento más esperado del programa, con ustedes y para ustedes, directamente de Buenos Aires, la beldad rioplatense, la única, la despampanante Rubia Platinada!” Hubo chillidos ensordecedores, majaderías, silbidos y aplausos que cesaron cuando el telón se fue abriendo como una boca inmensa ante una multitud que escudriñaba su fondo con el asombro dilatado en las pupilas y el deseo agazapado en los bolsillos. Un chorro de luz comenzó a errar de un lado a otro del tablado buscando desesperadamente su objeto hasta que se detuvo sobre un círculo rojizo de cuyo centro brotó de pronto la figura de una mujer sentada, con el respaldo de la silla entre los muslos. Traía las piernas enfundadas en botas de caño alto, color plata como los guantes que le serpenteaban los brazos. –Desde aquí la Rubia reluce como un astronauta, comenta Jimmy en el momento en que ella comienza a destrabar el portaligas que sujeta una media de seda negra y, a cada palmo que la desliza, renace la piel bajo sus dedos. Con voluptuosa ingravidez, la reina de la noche se levanta al son de una música que acompaña las ondulaciones de su cuerpo, ceñido por un corsé negro que tallándole el torso sube a colmarle los pechos, hechizando el aire con sus reflejos. Sin perder el ritmo, ella va desatando uno a uno los cordones del espartillo hasta quitárselo por completo –¡Viste qué rica es! exclama Jimmy, reforzando su vibración con un codazo. De espaldas a los goces furtivos de la platea, la dueña del instante se contonea, jugando con el elástico de la última prenda y cuando está a punto de deslizarla por sus piernas una sombra la cubre maternalmente de la cabeza a los pies. –Intermitencias del espectáculo, efectos especiales, comenta alguien cercano, ensayando una risita sarcástica. La rechifla de los espectadores amenaza desplomar los altos andamios de la quimera, pero, de pronto, un resplandor fraguado en lo más recóndito del cielo obnubila la sala en el momento en que Jimmy apunta la araña de cristal que chisporrotea y lanza una densa bocanada de humo antes de caer con terrible estrépito sobre la platea. ¡Castigo de Dios! –me digo, temblando de miedo. Del hueco abierto en el techo brota enseguida una llamarada siniestra, como la del dragón del San Jorge que aún cuelga sobre el velador de mi cuarto. La gente corre despavorida para escapar de la humareda que en un santiamén ocupa el interior del teatro. Desde la última fila, Jimmy y yo alcanzamos rápidamente el largo corredor que lleva a la puerta: ¡Está trancada desde afuera! ¡Hay que buscar otra salida! –alguien grita.

Hace tanto tiempo que ya no me acuerdo cómo conseguimos zafarnos. Pudo haber sido mucho más grave –apunta mi amigo, antes de aspirar las últimas gotas de chufly que persisten en su vaso. ¿Te parece poco lo que pasó? –le increpo, recordando el instante en que un grupo de voluntarios sale del cine vociferando: ¡Encontramos el cuerpo de la argentina! Tendida sobre una camilla improvisada, pasa a mi lado como un destello, dejando

entrever un pedazo de piel amarillenta con pinceladas de sangre a la altura de los pechos. Recuerdo claramente su rostro milagrosamente intocado por el fuego. –¡Te juro que parecía perdonarnos! ¿Acaso llegaste a verla? –me escruta Jimmy, desconfiado, y remata enseguida: ¿O será que sigues saboreando el caldo de la culpa en que se cocinaron nuestros sesos en el colegio? La cubrieron con una manta y la llevaron a la morgue. En edición vespertina, Prensa Libre detalla los números del siniestro: un muerto, y tres heridos sin gravedad. En un recuadro aparte, se comunica que la urna funeraria, con los restos de Gilda Téllez, alias la Rubia Platinada, será transportada directamente a Buenos Aires en el primer vuelo de la semana. –Te confieso, Jimmy, que cuando leí la noticia pensé que se trataba de otro acontecimiento. Todo era distinto, el relato demasiado parco, las cifras inadmisibles frente al horror de la tragedia. –¡No, hombre! ¡Las cosas no fueron como las pintas! –se impacienta mi amigo y, levantándose para irse, propone un final animador a mi desconcierto: ¡Consuélate, viejo, la Rubia Platinada ha vuelto de las cenizas del Rex para rescatarte del tonel oscuro en que te atrapó el destino aquel domingo de primavera!

VALENTE Y LA UNIDAD DE LAS ARTES

Claudio Rodríguez Fer

Universidad de Santiago de Compostela

1

Durante el período comprendido entre el impresionismo pictórico del siglo XIX y los movimientos vanguardistas del siglo XX se produjo toda una eclosión del diálogo en libro de las artes verbales y de las artes visuales. Heredero afortunado de esa práctica interartística fue el tan interdisciplinar poeta José Ángel Valente, quien sintió intensamente la necesidad de participar en tal tipo de empresa, en consonancia con su sentencia “Yo creo en la unidad de las artes”.

Así lo revelaron los libros que publicó en colaboración con diversos artistas europeos: durante los años setenta, *Emblemas*, con Antonio Saura; en los años ochenta, *El péndulo inmóvil*, con Antoni Tàpies, y *Desaparición Figuras*, con Paul Rebeyrolle; y en los años noventa, *Raíz de lo cantable*, con Jürgen Partenheimer; *Estar estarse*, con Rafa Forteza, y *Cántigas de alén*, con Eduardo Chillida, por mencionar tan solo los proyectos mayores.

Este diálogo perduró tras su muerte, pues el pintor gallego Leopoldo Nóvoa quiso establecerlo póstumamente en el libro *Alén*, tan denso como la ceniza prensada que usó. Igualmente fallecido ya el autor, el poemario *Tres lecciones de tinieblas*, que había sido ilustrado por Baruj Salinas, se editó con gravados originales de Rafael Pérez Carrió. Y Coral, la segunda esposa del poeta, también acompañó con sus cicatrizados grabados los manuscritos en seda de los particulares haikus de *Cima del canto*.

La propia poesía de Valente reflejó explícitamente una gran atención a las artes plásticas, pues contiene écfrasis de Uccello, Durero, Redon, Schiele,

Picasso, Klee, Tàpies y el exiliado Luis Fernández. Y este notable interés está todavía más expresado en sus ensayos. De hecho, su libro póstumo *Elogio del calígrafo* contiene una abundante muestra de los comentarios que dedicó a cuestiones estéticas y a diferentes artistas a lo largo de su vida, desde El Bosco a la actualidad, pasando por Goya, Kandinsky, la Bauhaus, Duchamp, Tobey o Rebeyrolle.

Ahora bien, precisamente en *Elogio del calígrafo*, Valente reveló nítidamente su apertura a todos los géneros artísticos. En efecto, trató en él del pintor Tàpies o del escultor Chillida, pero también de música, a propósito de Webern, sin olvidar artes tan diferentes como la caligrafía oriental o la fotografía occidental. Se trata de escritos siempre en busca del conocimiento a través de la indagación artística, a veces realizada desde una extraterritorialidad afín a la suya (como es el caso de los trasterrados Luis Fernández o Vicente Rojo) o desde una contemporaneidad no menos próxima (Cristina Iglesias, Baruj Salinas, José Manuel Broto, José María Sicilia).

El principal ensayo sobre arte de Valente, "Cuatro referentes para una estética contemporánea", pieza central de *Elogio del calígrafo*, muestra su necesidad de recurrir al diálogo multiartístico a la hora de establecer su pensamiento estético y su propia autopoética. Porque, cuando Valente habla de arte, lo hace, obviamente, sobre arte y sobre artistas, pero también sobre poesía e incluso sobre sí mismo. Acaso porque arte y poesía pueden llegar, en esencia, al mismo conocimiento e incluso por los mismos caminos, solo que con instrumentos diferentes. Este es el reto de los libros hechos por Valente en colaboración con artistas y este es su sentido último, su razón de ser y lo que los individualiza como obras únicas más allá de la simple superposición de unos textos y de unas imágenes.

2

José Ángel Valente (Ourense, 1929 - Ginebra, 2000), Doctor Honoris Causa por la USC, fue un verdadero escritor universal por querencia, vivencia y trascendencia. Por querencia, porque siempre se mostró abierto a la interculturalidad en el espacio y en el tiempo, conectando con la tradición literaria occidental y con la tradición filosófica oriental, así como con el canon clásico y con la vanguardia experimental. Fue esta apertura la que lo llevó a traducir de inglés, francés, italiano, alemán y griego a castellano y gallego, además de a escribir en estas dos lenguas.

Por vivencia, porque, tras formarse en Ourense hasta que comenzó a estudiar en la Universidad de Santiago de Compostela, se licenció luego en la Universidad de Madrid, donde se consagró como poeta. Más tarde, tras un trienio en la Universidad de Oxford, ejerció como funcionario internacional, primero de la OMS en Ginebra y después de la UNESCO en París, hasta su

retiro en Almería. Durante este periplo, recorrió muy diversos lugares como profesional de los organismos internacionales y como escritor reconocido.

Por trascendencia, porque fue traducido a numerosos idiomas del mundo y porque fue objeto de estudios y de tesis doctorales en los cinco continentes, así como de premios y distinciones en varios países. Además, llevan su nombre la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela, el fondo documental kati de Tombuctú, la biblioteca del Instituto Cervantes de Marrakech, un centro cultural de Ourense y su casa alquímica en Almería, además de sendas calles ourensanas y compostelanas.

La Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética se fundó en el año 2000 con motivo de la donación hecha a la Universidad de Santiago de Compostela por el universal poeta gallego de su extraordinario archivo documental y de su importante biblioteca políglota. Desde entonces, esta entidad organizó simposios, exposiciones, ciclos de conferencias y recitales, así como propició investigaciones y tesis doctorales realizadas en varios continentes. Y publicó ya una veintena de libros, entre ellos algunos debidos a Antonio Gamoneda y Juan Goytisolo, ambos Premios Cervantes, amigos y admiradores del poeta. Fuera de Galicia, la Cátedra colaboró en eventos organizados en diversos países de Europa, América y África.

El logotipo de la Cátedra Valente se debe a Antoni Tàpies, amigo y colaborador habitual del poeta, y todos los libros publicados por ella contienen una ilustración debida a artistas o poetas visuales vinculados personal o estéticamente con aquel, como Coral Valente, Baruj Salinas, Sara Lamas, Leopoldo Nóvoa, Menchu Lamas, Antón Patiño, María José Santiso, Carlos Schwartz, Lola Valls, Antón Sobral, Alejandro Vidal o Claudio Rodríguez Fer. La Cátedra Valente cuenta además con obra original de algunos de los autores citados y de viejos amigos del poeta, como su coterráneo Virgilio.

Beatrice Esteve

When Angels Speak

We are back in Zürich for our Summer “séjour”. Landing two days before my birthday, giving us enough time to celebrate that day which fell on a Saturday, at Buech im Herrliberg. Up in the foothills at the further tip of the lake.

A favorite, special place and it is always festive when we go there. This year the day dawned foggy and overcast but mysterious and profoundly beautiful just the same. Wet fields. Old barns. Cow bells. People empty.

A few days later and we zip off to Venice for the yearly Save Venice Board meeting. A busy, full schedule and even though it is a Biennale year we have no free time to visit as we do not want to stay longer, needing to go to Madrid a few days following on that for the gathering of the Teatro Real International Council. We see enough beauty and art as it is, especially delighting in the almost entirely restored Church of San Sebastiano. What a marvel that has become once again. What a genius Veronese, to have conceived of beauty on such a colossal scale and being able to actually execute it. The church is resplendent resembling a collection of precious gems of exquisite color and rare beauty. Everything is luminous in and out as the outside has also been restored and renovated and the marble columns have recovered a brilliant sheen of their own.

From San Sebastiano we take boats to the Ghetto. Save Venice is seriously

thinking of committing itself towards restoring one of the five remaining Renaissance synagogues in the Ghetto. Israeli philanthropist David Landau is spearheading a project to restore three such synagogues as well as the Jewish Museum and approached Save Venice inviting us to join in the undertaking. Save Venice is interested as once finished with San Sebastiano we will be ready to look at one more major restoration project and this would fit. We are received by David Landau who gives us a very complete and instructive presentation of the project.

We are then taken in to see the three synagogues. A warren of corridors and narrow passages leading from one house into another. Tiny, tiny rooms. When five thousand people at its hey day lived there, ten to twelve people would be squished into these cubicles. Hot in Summer, cold in Winter. No light. No air. Wretched. Up, up, up and up. We step carefully, gingerly. All the way to the very top where the synagogues were placed as they thus are nearer to the light, real and metaphorical and thus closer to God.

Listen.

We visit first the Italian synagogue (1570) which is the one we are considering. This is rather austere in its beauty as it is entirely made of dark wood but no gilding and or other decorations such as faux marble which was lavishly used in the German synagogue which we next visit. Where the Italian is sober and serious the German is rich and luxurious although the Jews were not allowed to use real marble. We learn that the beautifully executed faux marbles are more valuable today than the real. Everything is gilded with gold and scintillating. The lattice work along the separation in the women's galleries are also exquisite carvings and all in all one can easily see that the German community was certainly the wealthiest there. Ironmongers when they first come to Venice end fifteenth century, David Landau tells us they could not pronounce the soft "J" sound of the Italian word "getto" ("jetto") for iron foundry where they worked and thus it became known as Ghetto with a hard germanic "G" and an "H". Thus the word is pronounced ever after. A most interesting visit and next day at the meeting the project is indeed adopted. As is the project to "save" the ancient church of Torcello (1009 a.d.) where Venice had its origins and where the bricks, one thousand years later, are beginning to crumble and the church with its magnificent mosaic floors and other art works is seriously threatened by total disintegration.

Additional splendor is viewing the recently restored and finished Saint Ursula Cycle by Carpaccio in the Accademia and Leonardo drawings right next door. How powerful are these finely drawn pen and ink designs. Especially of common folk which have often been denominated

“groteschi” but in my view are not grotesques at all. Rather, Leonardo was just sketching people as he actually saw them. Aging, weathered, rough, plain folk. Peasant folk. Certainly no lords and ladies these and as they aged, the features sunken and angles accentuated, the jaws forward jutting; grotesque they did indeed become. If you look closely at people on the streets of Venice today who are NOT tourists (and these you must seek) you will see their descendants..... looking exactly alike. No, not grotesque. People.

Totally different from Saint Ursula which is peopled with gorgeous noble ladies, lords, brave soldiers, buildings exuding wealth and importance.

Back to Zürich we fly where next day Christina informs us there will be one more concert in the Fraumünster Kirche (which houses three glorious Chagall glass murals) from the Chagall Concerts Series organized by his grand daughter Meret Meyer together with the Pastor Niklaus Peter. Having heard two out of three such concerts from last year’s series and having been bowled over by the beauty and originality of those performances I do not want to miss this one. We missed the first, not having been in Zürich and would miss the third having to be in Madrid. Christina had never been to any and what with my enthusiasm, needed no prodding to join us even though she had a dinner party immediately after.

The theme of this concert is: “What angels have to tell me”.

I am ready to be enchanted as last year, upon coming, for the first time I discovered that besides being a marvellous, unique artist Chagall was an equally gifted, brilliant poet. His poetry complements his work and the two walk hand in hand. Meret, who handles the legacy of his printed work is a very sensitive editor, knows her grandfather’s work inside out and is thus able to make the finest of selections. Likewise of the music that will accompany the theme and topics of the paintings chosen, as well as the writing.

It is late afternoon/early evening when we arrive and lots of people are milling outside the church door enjoying the soft, late afternoon light. In a little group I see Meret and Reverend Niklaus chatting with some people. I hesitate not. Step over to greet them and to tell them how enthused I am about this wonderful project of theirs. That Pepe and I live in Brazil but do come a lot to Zürich and won’t miss a concert if we can help it.

Contrary to my custom I start reading the program immediately as I want to be versed in the poetry before the performance beings. Tonight it will be organ music executed by chief organist Hansjörg Albrecht, a mezzo

soprano, Lioba Braun, singing and a Contemporary Dance ZhdK Group complementing. Chief choreographer, a young Brazilian called Davidson Hagglin Farias. How appropriate: "David's Son" "hagglin", shaping. Molding. This is Zürich.

The magic unfolds on the very first page.
A photo of a thirty something looking Chagall, piercing eyes, sitting in front of one of his paintings placed upside down, as I guess art must be placed so as to converse with angels. In San Sebastiano Veronese likewise, upside down on his scaffolding, hears.

"Si toute vie va inévitablement vers sa fin, nous devons, durant la nôtre, la colorier avec nos couleurs d'amour et d'espoir."

Meret begins softly to read as light filters into the church and the murals are on fire.

A young Chagall musing.
Here I am amongst ordinary folk, workers, tradespeople. In public places having only the four seasons as neighbors. What is left me to do?
Stretch out on my little cot in my square room and think about...what? It is dark and I am alone.

Dreams take hold of me. Suddenly the ceiling opens up and a winged figure descends making a huge racket filling the room with movement and clouds. A to and fro-ing of wings.

I think: It has to be an angel! I cannot open my eyes for all is too bright, too luminous. Having examined every corner the winged creature departs through the same opening in the ceiling taking along the light and blue air.

It is dark once again. I awaken.

My painting: The Apparition evokes this dream.

A young Chagall. Self portrait in pink sitting in front of his easel and the room entirely taken over by angel in blue and white. A window. A chair. A stool.

The organ crashes into sound. This is music triumphant.

Louis Vierne (1870-1937) with his Hymn to the Sun. Morning.

Midday. Evening.

Lioba sings and we are transported.

Far, far away. Vitebsk.

Hardly is it over and the organ inundates the entire space some more.
Powerful. Overwhelming.

Listen. Listen. Listen.

It is not given us every day to see and hear angels.....

Toccatà in D major by Vierne. Last movement of his Organ Symphony
#1.

Alleluia. Heavenly hosts. Shattering sound.

We can barely breathe.

A tiny little break.

Meret, ever so softly;

"I live my life"

Chagall writes:

I have hidden my love
in my paintings.

I live my life
like a tree the forest.

I paint my love
in my paintings.
Angels see this love
as do brides that never ascended
the wedding canopy.

The fragrance of a flower
lights candles.
The day of my birth
rises in blue.

I see myself immobile
and walking at the same time.
I dissolve
into fire coming from the world.
My love is like water
sprinkled on all four corners.

Behind me follow my paintings.

Gustav Mahler takes heed, steps in and we hear: Two songs from
Symphony #3.

For mezzo soprano and organ.
 “Oh, man! Take care! (O Mensch! Gib acht!)
 Three angels sang a sweetest song”
 (Es sungen drei Engel ein’n süssen Gesang)

Our organ softens and we sink into reverie and love.

Meret again. Almost matter of factly. “In 1931”

In 1931 Chagall accepts an invitation from the mayor of Tel Aviv, Meir Dizengoff. Arrives and is bowled over.

I feel I am seeing with my soul, as if I had been born just the day before and in one short jump I left my beloved Vitebsk and find myself in Bible lands.

Amongst the rocks and caves of this brown earth I suddenly see and recognize prophets, beside me. Vitebsk seems to release itself from me and fades further and further away into air and I begin to learn a new understanding of the world, a context that the world does not want to recognize. Rembrandt illustrated the Bible in Holland, painting from the street where lived the jews. Is there an artist who has not been influenced by the Bible? Here I see my ancestors for the very first time and it seemed to me that my color was their color, that my faces their faces. These lines I paint are the lines of their faces.

Maurice Durufle (1902 1986) gives us “Veni creator spiritus” for organ and chorus and we stride confidently and lightly through the hills of Judea and Samaria..

The dance group takes over clad in the colors of the land, the rocks, the caves. They bend, they stretch, they entice, they yield. Brown, black, the earth.

Five songs to end it all.
 Max Reger (1873-1916)
 Modesty
 Luck
 A Child’s Prayer
 Out of the Eyes of Heaven
 My Dream

Thus angels speak
 and I hear the old house on the Santo Antonio da Barra Hill

in Bahia

Releasing me once again. As does Vitebsk.

Let go.

It is all right.

See, the three centennial mango trees are gone....

as is the avocado out in the back yard...

The house lies bare...revealed.

It is all right.

When Angels Speak

glory abounds.

Beatrice Esteve Zürich June 27, 2019

ADDENDUM

Here are the texts that were used for this concert. Poetry and prose.

“Dans ces coins en commun”....

Dans ces coins en commun, avec des ouvriers et des marchands des
quatre saisons pour

voisins il ne me restait qu'à m'allonger au bord de mon lit et à

réfléchir sur moi- même.

À quoi encore? Et les rêves m'accablaient. Une chambre carrée, vide. Dans un

angle, un seul lit et moi dessus.

Il fait sombre.

Soudain le plafond s'ouvre et un être ailé

descend ave éclat et fracas

emplissant la chambre de

de mouvement et des nuages.

Un frou-frou d'ailes trainées.

Je pense: un ange! Je ne peux pas ouvrir les yeux. Il fait trop clair, trop lumineux.

Après avoir fureté partout il se lève et

passé devant la fente du plafond,

emportant avec lui toute la lumière et

l'air bleu.

De nouveau il fit sombre. Je me reveille.

Mon tableau “L'Apparition” évoque ce

rêve.

“J’habite ma vie”
1960-1965

Dans mes tableaux
J’ai caché mon amour
J’habite ma vie
Comme l’arbre la forêt.

Qui entend ma voix
Qu’aperçoit mon visage
Enfoui dans la lumière de la lune
Comme un mort d’il ya mille ans
Ma mère m’a fait un don
Il rayonne dans mon corps
Je n’ouvre pas la bouche
Pour que mon cœur ne se sauve
Et ne pas me lamenter
Comme un oiseau dans la nuit.

Dans mes tableaux
J’ai peint mon amour
Les anges le voient
Et les fiancées qui ne sont pas allées
Vers le dais de mariage.

Le parfum d’une fleur
Allume les bougies
En bleu se lève
Le jour de ma naissance

Mes rêves, je les ai cachés
Sur les nuages
Mes soupirs
Volent vers les oiseaux

Je me vois immobile et en marche
Je me défais
Devant le feu que vient dumonde
Mon amour est comme de l’eau dispersée
Aux quatre coins

Derrière moi vont mes tableaux

(Gèneve 1975)

“En 1931”...

En 1931, J’acceptais l’invitation de Meir
Dizengoff, le maire de Tel Aviv, et j’eus
l’impression de voir avec les yeux de
l’âme, d’être né la veille et de m’être
déplacé d’un bond de Vitebsk en terre
biblique.

Parmi les rochers et les grottes, dans cet
air, sur le fond de ce paysage, je re-
connaissais et voyais les prophètes près
de moi. Vitebsk se détacha de moi de
plus en plus, s’éloigna dans l’air, et il me
sembla apprendre un nouveau contenu
de ce monde, ce contenu que le mon-
de ne veut reconnaître. Rembrandt
avait illustré la Bible en Hollande, dans
la rue juive de sa ville. Et quel artiste ne
s’était pas inspiré de la Bible? Mais moi,
je voyais mes ancêtres pour la première
fois, et il me sembla que ma couleur était
leur couleur, que mes visages étaient
leurs visages. Ces traits étaient ceux de
leurs visages.

À première vue, ce que j’ai découvert en
terre biblique peut sembler insignifiant.
Bien que ce livre circule dans le monde
en millions d’exemplaires, le rêve qu’il
renferme est comme sous clef, englouti
dans les larmes millénaires. Il promet
une autre liberté, un autre sens de la vie.
Peu à peu je perdais mon ancien ancrage
local et j’errais sur la terre comme lavé.
Si auparavant, je n’avais fait que verser
des larmes sur ma lointaine Vitebsk, si
elle me semblait, étrangère à présent
par contre mon horizons’était élar-
gi, et je marchais sur le cime dumont
Blanc d’une autre planète
du coeur. J’étais loin. De qui, de quoi?
N’était-ce pas de moi-même? Il est rare
que l’art m’offre une joie si profonde.
Comme si j’avais mis la main, par hasard
dans la main d’un vieillard, d’un prophète.

Il me semblait la voir surgir d'une faille
de la roche, non loin de la mer Morte. Il
me caressait la main et je sentais sur
moi son regard pénétrant, sa tristesse,
millénaire...

The Cerrado

Ever since I went off with Pepe last Friday to the Mato Grosso, deep into the heartlands of Brazil, the Cerrado; (Scrublands) it feels as if I haven't quite come back. Pepe and I had been in Switzerland for a good six weeks. Barely do we return, on a Wednesday and I am told I need must accompany Pepe to Mato Grosso where the Brazilian Cotton Association (ANEA) would be holding its annual gathering. They were going to celebrate the 100 years of the São Paulo Commodity Exchange and Pepe, as the Exchange's oldest Ex-President would be likewise remembered. He has been an active member for 70 years.

I had never been to that part of the Cerrado and after flying for two hours over extensively cultivated plots of land laid out side by side for what seems to stretch on forever.....we land in the capital city Cuiabá. What used to be a frontier town is now the capital of the greatest agricultural rich area in Brazil. Cotton, soybeans, cattle. New money. New town. Driving through from the airport to the so called highway leading out to this resort hotel where the meeting would take place we are struck by what is an unbelievable, shocking, eyesore. Mega store outlets standing next to each other, one definitively outdoing the other. Dilapidated run down little businesses that actually do have a worn charm of their own. Pharmacies, tyre sellers, car repair shops, petrol stations, bars. Everything rather seedy looking and run down. Road construction which means interrupted lanes, covered in dust and naturally one pot hole after another. Dust. Dust. Dust.

Out there somewhere beyond lies the Chapada dos Guimarães....a scrubland plateau, eerily beautiful with its singular scrubland vegetation, (I am told) bird and animal life, rivers, lakes and most exquisite of all the magical aura, all pervading and from which one does not escape...of the Cerrado. Superstitious or not; it casts a spell.

We are channelled into this ancient rattle bang bang old bus and away we go. Takes us forty minutes just to get through what is only a few miles

in distance and finally we are on the highway. Highway? Bumpitty, bumpitty, bump, bump. There is not one foot of smooth surface and everywhere signs advising us that the road is being duplicated. Would never guess.

The air conditioner is on full blast as it is torrid outside. Afternoon is fast fading and soon we are frozen in this old rattle trap and no way of reducing the frigid air.

Two hours later we tumble out. We have arrived. The Malai Manso (Manso is the name of the lake and means tame). Malai I gather is the chain that runs it. Or not. (I surmise.)

Built by the present Minister of Agriculture and THE biggest soybean planter in Brazil, Blairo Maggi. This is Soviet Realism construction at its resuscitated best; cement structures highlighted and improved with visible metal/ aluminum pipes and tubing and a colossal Gone with the Wind staircase leading down from the hallway where you enter, to a leveled terrace surface in front of this outsized pool which naturally is encircled by everything that modern day pools need: chairs, plastic umbrellas, bars. (several) Beside the pool, in the pool, over the pool. Sound. Sound that ever present necessity, already reaching up to us who have barely arrived and are still trying to find our dazed way to our room albeit led by a charming young man who is also "new" to the establishment and went to the right rather than to the left, where the odd numbers are.....hence our room; at the furthest end of a mile like tubular, in and out snaking corridor. Back we track. The lights along the way get lit by sensors, which mostly do not "sense" us so we have to flail our arms in front of the reader in the pitch dark as by now night has fallen. Can you hear Pepe, rumbling, all the way to New York? To Zürich? I am sure you can.

We freshen up and "sense" our steps all the way back for the Welcoming Cocktail which is in full swing. These many cotton growers, traders, brokers, spinners gathered from all over the world. Esteve is naturally very well represented and I am immediately introduced by Richard from the Singapore office to a delightful young spinner from Pakistan; Maqbool Baig. The biggest manufacturer of cotton socks in the world; Adidas, Puma etc etc. You name it. Instantly I am having a real conversation and am also invited to be "hand carried" to Pakistan. Maqbool's young wife is a professor of English literature and so we share more topics of interest. Rarified indeed is the astonishing Cerrado atmosphere and already I get a first taste, via Pakistan.

We step out under Gone with the Wind staircase. Introductions and welcoming speeches are being made.

Speaks the Minister. Stands beside us. Pepe goes over to him (led by me of course as see the man, he does not) Says hello to the Minister who immediately says: Why Don Pepe da Esteve! So Don Pepe smiles all over and I smile too. Cerrado mysteries making themselves felt.

How very little it takes to make a man happy. Had there been any traces of tiredness these are instantly dissolved. Into the atmosphere. Truly amazing for a 92 year old.

The entertainment then begins in earnest. Young musicians and a numerous youth chorus are assembled and begin performing. Wonderful really in this far away from everywhere, place....but then...oi weh.....we NEED amplification.

Simple hearing is not enough. All around us are infernal sound boxes. We flee to the furthest point. There is no respite. I stuff my ears with kleenex and still my ears are spinning. We find a settee and at least sit down, under the stars which we can make out somewhat as naturally the lighting needs also be excessive across the grounds leading towards the lake....

Despite it all there is a something to the air, to the night, to the atmosphere. A strangeness, a palpable mystery which is enticing. A magical feeling....

A promise suspended. I am dying to see and feel it in daylight.

A young woman in white emerges from the semi gloom as that particular part of the terrace for no fathomable reason is totally in the dark.

Introduces herself as being from the Ministry of Agriculture in Brasilia. Hears Pepe's Portuñol and says she too is Spanish by descent and fluent indeed. An Isabel is she and charmed by Don Pepe and he by her and under the Cerrado night sky Pepe has a most delightful time albeit he sees her not. "Promise to poke me tomorrow when you see me" he says to her as we set off for bed, "as I shall certainly not see you and do not wish to be rude."

We are off to a good start.

I leave the window open the better to feel the strangeness in the air. Cool too as the night advances.

Dawn. I jump up and step out on our little terrace. The world is silent. The softest of colors and what at night had been invisible, now stands out

at the furthest tip of this smooth, smooth lake: the hills of the Chapada dos Guimarães. A sharp outline along the lake's edge. Cutting through the ether. The world has not awakened yet but down by the lake, in stately, slow steps I see a Cerrado ostrich making its ungainly way up towards us. The ostrich, the lake, the Cerrado, myself. Twenty minutes later and all has dissolved. The spell breaks. The light has changed and already one begins to feel the heat that will soon become omnipresent.

Oblivious is this ostrich to the reality around it. I look at that and am appalled. A collection of "guest houses" sprinkled about. Wrong word. More like military, defensive bunkers. Stark is the word. No windows. Out of grey cement or possibly concrete. At odd angles to each other. No, no this cannot be.....To soften the blow, palm trees have been planted....which do not do well at all. Scraggly, shriveled, sorry looking in the constant, torrid drought.

"A palm tree rises in Rusafa.

Born in the West, far from the land of palms.

I say to it: How like myself you are, far away and in exile.

In long separation from family and friends.

You were born in a lands in which you are a stranger,

And you like me, are far from home."

(Abd al Rahman Umayyad prince after fleeing to Cordoba when his family was murdered by the Abbasids in Damascus 750 A.D. Córdoba where he created a new Rusafa and planted palm trees.

All wrong. Everything is wrong.

Still there is fascination. Mesmerizing.

Ostrich plods along, levitating almost whilst I look for Rommel, the Africa Korps...

After breakfast I hand Pepe over to one of the many Esteve representatives as I am dying to step out, to explore. They will take care of him and sit with him during the morning session.

I set off. It is still only 10 a.m. but I am hit by a wall. The heat is all enveloping. All around is dry, dry, dry. An attempt at planting grass is a disaster as all is singed and burnt.

I wander down to the lake. Brilliant it lies, still, in the strong light. Mirror still, it reflects the sky and yes, even the air. Unreal, surreal. One is transported.

A fake sand beach almost kills the effect and so I look away at the distant hills.

Like it or not there appears a pier and like it or not some more; mega boats lie anchored, idly awaiting a guest or two, to go roaring off to the furthest point of that dreamy, silent lake.

Wrong, all wrong. I seek an Indian, a canoe, a silent paddle.

I turn right towards a lengthy wooden medieval (!) looking drawbridge, spanning the tip of the lake towards some woodsy hills at the other end. I look for knights in armor. Why not, in this Cerrado? I walk slowly as the air weighs a ton and there is not a whisper of wind. There are road signs indicating different holes on the golf course. I follow a sign and pass by more bunker/house constructions. Some scraggly trees and lo and behold I do end up by some fairway and a green, much the worse for the drought and heat. Oh, dear. Some of the participants will be playing golf later, starting at noon! Suicidal.

I have seen enough and head back seeking a little clump of trees and perhaps some coolness. There is shade and suddenly ever so softly I hear a voice from above: "Won't you join me for some tree walking? It is perfectly safe". Startled I look up and see this red helmeted apparition stuck inside some branches." Thank you, no."

"You need not fear. It is fun to walk on trees."

On water, I have heard.....

I reclaim Pepe who too has had enough of "cotton talk" and is ready for a break despite the charming Isabel who did find him once more and announce herself. I had noticed a hotel souvenir bunker/store selling Indian artifacts and handicraft including some wonderful hammocks made from hand cultivated and harvested cotton and also from the "buriti" vine. After lunch we return to pick them up. The salesperson is a well meaning elderly lady who talks and talks and talks. How long does it take to put two hammocks into a plastic bag each and bind it down with scotch tape....whilst one lady talks non stop? Time enough to shatter the stillness. To escape the barrage (Montgomery at Alamein?) I seat Pepe outside in the shade of five tortured palm trees and we wait....

A slight, slight breeze has come up by the lake and the surface has burst into movement and is all ripples and swells. Glittering in the rarified air. Beautiful.

The atmosphere around us though, still stultified. One and a half hours later, in talk and heat induced coma, we stagger back to our room, clutching our hammocks. In one short day two lessons have I learned: time in the Cerrado moves at a different pace and images are not what

they seem. Never has “siesta” sounded more welcome. The world outside (the lake breeze gone) still bakes and even I, for once, am thankful for the air conditioning.

Comes the reception.

Tables are beautifully set up with tufts of cotton on dried Cerrado twigs. Languid cotton lined lanterns hang from the ceiling and softness is added to the stark, colossal space.

There are speeches, thank you’s etc.

Pepe is next.

He had of course been advised that he would be “surprised” by being remembered. His little speech is ready. He had delivered it quite a few times to me at home and while we waited for the hammocks that afternoon and I was hoping that he would do as well, come the moment. Since he cannot see and hears poorly he had asked for a light in case he needed to peek at his “promptings”. How? I asked myself if he really doesn’t see.....naturally there was no such lamp around.

Fazed he is not at all and promptly delivers a wonderful little talk, off the cuff, very spontaneously. In five minutes he re-tells the story of the Commodity Exchange, names the presidents. Adds a few anecdotes and ends with a great great great how many times great? grandfather Esteve who began in cotton in 1849. A spinner in Barcelona, employing women who spun cotton at home. Cottage industry. Pepe adds he must have speculated somewhat because soon he was trading in cotton in Savannah, Georgia and spinning is forgotten. From there, out into the world and something they must surely be doing right as Esteve are to this day dealing in cotton as a family business.

Ends very seriously by reminding all that since medicine is so advanced nowadays and we live longer and longer, HE intends to be around for the 200th meeting of the São Paulo Commodity Exchange and invites all who wish to join him to come too.

See you then.

No doubt Pepe will.

Mystery and magic.

Ether and air.

Atmosphere. Stratosphere.

Rarified. Suspended.

Spooks and spells.

Real. Surreal.

In the Cerrado, 2017.

"With a caravan of cloths I left Sistan
 with cloths spun from the heart, woven from the soul.
 cloths made of a silk that is called Word.
 cloths designed by an artist who is called Tongue
 every stitch was torn by force from the breast
 every weft separated in torment from the heart.
 These are not woven cloths like any cloth
 do not judge them in the same way as others....
 This is no cloth that can be spoilt by water.
 this is no cloth that can be damaged by fire.
 it's color is not destroyed by the earth's dust
 nor its design effaced by the passing of time."

Farukkhi (Persian poet) Died circa 1037

In 1907 my paternal grandfather Hermann Koechli comes from
 Switzerland to Brazil. Together with his partner a Mr. Kühni they will
 set up a business to distribute and sell cotton cloth throughout the
 Northeastern states. In 1916 my father is born in Maceió, Alagoas. As
 a young adult in 1938 he also begins his working life in his father's
 company selling cloth in the Northeast.

Beatrice Esteve
 São Paulo, July 28, 2017

ADDENDUM I

Bumpitty, bumpitty, bump, bump.
 Back to Cuiabá next morning.
 Home we fly.
 Through the cosmos.
 Down to Earth.

A Star is Born

Chapter 1. New York, September 2009

Pepe and I are in New York. We had arrived on the weekend to attend the opening night of the opera season. On Monday, September 21st the Metropolitan Opera would be presenting a new production of TOSCA with Karita Mattila in the title role. The difficult task of replacing the well loved but now twenty year aged Franco Zefirelli production had fallen to Swiss producer Luc Bondy. Not an easy task. The atmosphere was expectant, hesitant, anxious and why not say it; slightly belligerent. We had invited dear friends Cida Fontana and Bruce Horten to join us at the dinner following the performance.

I had never been to a Met opening and was really looking forwards to the evening.

Opera over we all troop out to neighboring Damrosch Park where a huge tent had been mounted. The atmosphere was festive but also laden and heavy as hardly had the last strains of music died down when a largish and vocal group began booing lustily and loudly. Barely containing their glee at being able to voice their frustration and willing to simply hate anything that dared replace their beloved Zefirelli TOSCA.

As for me I LIKED Bondy's reading. I loved the First Act with its bare, stark representation of the church. I liked his modern Alex Katz like like rendering of the Madonna and above all I thought he was brilliant in his second scene gaudy representation of a perfect Joãozinho Trinta like Rio Carnival Samba School display of a procession. Scarpia was perfect. This evil, cruel, decadent, man grovelling as he lusted visibly after the Virgin on her pedestal. The ONLY woman he would NEVER possess. Vile, degenerate horror.

The Second Act taking place in Scarpia's study, Palazzo Farnese. Again not in the opulent, luxurious "salon". Instead in the entrails of the palace. Shabby, sordid little den, near the torture chamber.

As to the cheap little prostitutes scampering pathetically about. Which "nouveau arrived", all powerful Chief of Police cum Dictator, be he South American or otherwise, doesn't have his "coterie" of floozies, if only to despise and display, to his even shabbier underlings?

To me the only unlikely note of the opera was Cavaradossi sleeping soundly and well, up stage, the night before his execution. Hardly.

A lot of "pro-ing" and "con-ing" during dinner. Cory Toevs waves at us

two tables across. "We MUST talk". Gushing.

"Do you know a young Brazilian tenor called Atalla Ayan? Jimmy Levine is enchanted". No.

She continues.

Jimmy auditioned him last Friday and is so excited he is not letting him return to Brazil. He is keeping him right here at the Met studying at the Lindemann Young Artists Program.

BUT we need the money to cover costs for this year. Can you help?"

We arranged to have lunch a few days later with Atalla, Brian Zeger who is responsible for the Program, Tia Chapman and Marita Altman, dear friends who also work at the Met in Major Gifts. (fund raising)

Pepe and I arrive early at P.J. Clarke's right across from the Met and an easy access for all our working Met friends. Brian Zeger arrives soon after and tells us his story.

At the end of August Bruce Zemsky who is an opera singer agent and also a friend of Brian's was in Bologna watching an opera. The tenor was Atalla. Bruce had heard him the year before in Belém and realized immediately that there stood talent. Atalla had gotten a scholarship to spend a few months in Bologna that Summer. Bruce is swept off his feet. He can hardly hold back. Opera over, he rushes to his phone. Calls James Levine and says:

"You must hear this young man".

Atalla is flown to New York. Everybody at the Met is in feverish activity frantically preparing for opening night. The only available free moment was Friday morning, September 18, Rosh Hashannah day.

"There we all were", says Brian. "Six members of the Panel. All of us Jewish. The only non-Jewish member, Sally Billingham was at home preparing the Rosh Hashannah meal for her Jewish husband." Laughter.

The audition took place on the Met stage. Huge and empty. Atalla begins to sing. James Levine is all attention. After a while he turns to his colleagues and says:

"Pay attention. A voice like his we get to hear once every hundred years. He is the Pavarotti of the XXist cent. and he is not going back to Brazil"

The only problem was that Levine had already filled the quota for this year's Lindemann Program and there was no additional money available for an extra student. I ask Brian what the amount was: U. S.

\$45,000.00 of which twenty thousand by October 15th! Next year the Met would pay. I tell Brian that Pepe and I would start a fund with U.S \$5,000.00. I was SUPREMELY confident that I would find eight more friends, Brazilian or otherwise who would be delighted to help.

Atalla, Tia and Marita arrive, the three together and we had a very lively, happy luncheon. This lovely young man with an immensely warm smile, liquid brown eyes and above all a pervading gentleness. Two weeks short of twenty four. Speaking his first words in English, shyly.

Pepe and I would be leaving for Switzerland next day for one more "Lausanne nephew," Marcos', wedding. Fired, I became a woman with a mission.

First I stalked two of Marcos' brothers-in-law, both living in Switzerland. Breckenridge Knapp, American from Houston. One of my favourite people. Gentle, soft spoken with a huge heart. He came on board instantly. Encouraged I tackled Pascal Nicod. Renowned surgeon, Director of the Lausanne Hospital. A very fine violinist himself. He is also a collector of Stardivari and Guarneris. A philanthropist he lends these precious instruments unstintingly to promising young soloists without a time frame. I felt very confident that I could sway him.

"Yes," he says, "Write, when you get home".

Enthused I approached Eliane Castro and Paulo Gala. Friends from São Paulo, ardent music lovers and generous sponsors. Paulo is also a serious amateur pianist. I spill my story.

Paulo is Portuguese and as such has a very fine, self deprecating sense of humor:. With his marked Portuguese accent he rolls out all his "rrrs".

"Prrimeirro é prrreciso terrr, parrra poderrr darr"

(First you need to have it before you can give it"

I rrrroll rrrright back:

"You not only have it, you can give it." Eliane, laughingly:

"Of course we are going to give it." Paulo with a resigned shrug:

"Oh well, if my wife says "yes", who am I to say no". Who indeed!

So I had the twenty thousand I needed before October 15th. Three days later we flew back home via New York.

At the airport we meet Edemir Pinto. He is the new President of the recently gone-public São Paulo Commodity Exchange. Pepe sat on this Board for a good fifteen years. A self-made man of humble origins Edemir knows about hard work and effort.

I tell him Atalla's story. This kid born in Belém do Pará from a very humble background. A daily struggle for his mother to make ends meet. Already as a child he loved to sing. With no means to pay for lessons he teaches himself by listening to Pavarotti on the internet. In 2002 he is finally able to enter the Music Conservatory in Belém. He has the great

good fortune to be taught by Malina Mileva. She is a Bulgarian Mezzo-soprano who came to Brazil when the Wall came down. She immediately identified his singular talent and beautiful voice and taught him lovingly and well. Soon he was singing in the yearly Opera Festival in Belém. In 2008 he sings Rodolfo in La Boheme. Atalla is heard by an Italian from the Bologna Opera who is bowled over. This Italian invites Atalla to study in Bologna for a few months in the Summer of 2009. This is where Bruce Zemsky hears him and gets him to Levine.

Edemir's eyes moisten. His voice thickens.

"I will give you US \$10,000.00 towards Atalla's education." I jump with joy.

During that first encounter at our September luncheon, curious, I asked Atalla about his Middle-Eastern sounding name. I had always known that there had been a lot of travelling sales people, (peddlers) migrating to the Amazon region (early XXth cent) of Jewish, Lebanese, Syrian, Turkish origins. Swirling, hot desert sands blending naturally with cool, glistening, silken skin....

With his huge smile he states quite simply:

"I don't know. I think my grand-father was Syrian..."

I dropped the subject. Atalla was raised by his step father whom he called Uncle Ibrahim.

There is a well-known Amazonian legend about the Pink Dolphin. It belongs to Amazon Indian folklore. Everybody knows the story. Whoever visits the Amazon is told about the beautiful Pink Dolphin. Not only is he gorgeous, he also knows how to sing. With his melodious voice he enchants virginal, young Indian maidens who are lured and seduced by his irresistible beauty and song. Soon they are frolicking happily in the deep, mysterious murky waters of the great rivers: Amazonas, Negro and tributaries. Elated but exhausted the girls eventually step out of the waters; maidens no longer. The dolphin disappears. Gone forever, the maidens wait in vain for his return. Lamenting their loss they mourn along the river banks. The dolphin will only be heard again by other damsels.

Nine months later, invariably a little star is born. These stars take their place in the heavenly canopy. Myriad, pointillist dots. Some will twinkle brightly. Some twinkle faintly. Some sink unnoticed on the horizon. Some, a very few: become "Magnas".

If you venture forth today on a river boat, along all waters of the mighty

Amazon Basin AND if you are lucky, you too will see beautiful pink dolphins. You too will be enthralled by their beauty, their grace, their playfulness. You may even jump, if you dare, into the murky waters and frolic with them but try as hard as you might, YOU will never hear the Pink Dolphin's song.

Back home I report to Brian, Tia and Marita. Am very happy as I have thirty thousand pledged. Gently they break the news: darling Breck Knapp has actually sent one thousand, not five. No matter. Any amount is welcome. As for "Monsiuer le Docteur," ...not one word...I write. Silence. Oh well, sometimes people forget. So I get to work in São Paulo. Two phone calls and two instant successes. Manoel Felix Cintra, incredulous. Jorge Paulo Lemann, likewise. Big philanthropist but not in the field of music. I try anyway. He writes: "Great story. Count me in." Roberto Teixeira da Costa adds one more thousand. I stand at US \$32,000.00 and feel flushed with success.

Tia from New York writes:

"There is some Brazilian gentleman friend of one of our International Council Members who seemingly wants to give twenty five thousand!" How wonderful. I relax and look forwards to going back to New York a few weeks later for our yearly Met International Council meeting. We are busy in our swirl of opera going, parties, visits.

"Tia" I ask "did we get those twenty five?"

"No."

Among our International Council members there is an Israeli gentleman living in London. Zvi Meitar, with a very, lovely wife Ofra and charming daughter Dafna. He was standing off to one side, alone, as sometimes can happen in big gatherings. I decide to go over and talk to him. About Brazil, art, books. I talk about Atalla. At that point I knew nothing about Zvi, his life, what he does or doesn't do.

I get very emotional when I talk about Atalla. By now Dafna joins us, all ears.

I tell them that what I have loved the most about fundraising for Atalla's education is that so far everyone who gave, gave "from the heart". That I will not accept any money if it does not come from the heart. There is a purity to Atalla, almost an innocence and I simply would not have any strings attached to this giving. No hidden agendas, no tits for tats.

Dafna opens wide her eyes;

"But Bea you can't refuse, if someone wants to give you money?" "I can

and I will " I reply "if it is not from the heart."
 Zvi's face lights up into THE biggest smile ever.
 "I have LOVED your story" he says "and I will give you ten thousand dollars towards Atalla's fund". Miss Big Mouth over here says:
 "I'll only accept if it is from the heart."
 Bigger smile still.

"It IS from the heart".

So Zvi gets two kisses, one on each cheek.

Only later did I learn that Zvi not only is a big Met supporter, he also is a big sponsor of the Israel Philharmonic Orchestra AND yearly pays the studies of fifteen young voice students!

Three to go.

Early December in São Paulo we gave a little Christmas Party. I tell the story to Ana Maria Igel. She was walking out, saying good-bye. I finish by saying:

"And now I only need three."

She completes the sentence:

"You need it no longer."

Atalla's first year is covered.

Chapter II.

Early December Brian Zeger writes saying that Atalla was coming to Brazil for Christmas. He would be in Belém with his mother and extended family where he would also give a recital on December 29th. Early January he would have to come to São Paulo to get his student visa for the U.S. I told Brian he could stay with us. We also happen to live close by the Consulate. There was a major problem. A huge back up for visa requests. Sixteen thousand requests waiting to be granted. All because of a newly introduced stamp. The ink would not adhere to the paper. Waiting time, from three to four weeks. Could I help? Well, Pepe is a U.S. citizen and we are naturally friends of the Consul, Tom White and his charming wife Terry. So I called Tom and explained how important it was for Atalla to get back to school soonest. He came through with flying colours. Afterwards I learned that Atalla was among the top ten priorities when the Visas started being reissued. He got his before ex-President Fernando Henrique Cardoso who was also waiting!
 I also told Brian that I thought it would be nice if Atalla gave a little recital

at home for friends and especially his wonderful supporters. Naturally we included Tom and Terry White.

Since it was the height of Summer it would be out on the terrace. Afterwards Pepe would serve his famous "Paella" which he himself cooks.

It was a glorious evening. Everybody excited and a festive spirit.

Pepe had "prohibited" me from telling Atalla's story once again. Naturally I ignored him and told it just the same.

Naturally Atalla sang divinely. Naturally everybody was enchanted. Naturally they could not believe their eyes and especially ears. So unspoiled. So fresh. So young.

Moved, they all realized that they were hearing an extraordinarily beautiful voice. Pepe's delicious "Paella" broke the spell and added Epicurean delight.

When the party broke up Renata and Julio Landmann, Eduardo and Maria Sylvia Levy, Roberta Matarazzo, Ana Maria and Antonio Carlos Noronha all came forth and exuberantly started a new "Atalla Contingency Fund" for the year 2011. Marlis and Arnim Lore joined but not for the fund. A real "mother hen" Marlis gave Atalla cash: for a good, warm coat, boots, scarf, gloves, cap. Everything that he would be needing to survive a raw, cold New York Winter. This young man transplanted from the Equator to New York in mid-Winter.

Atalla got his Visa in five days!

My staff lines up to say good-bye. They had gotten used to hearing Atalla practice every day. Shyly, radiantly they would stand around, listening. Awed.

Fátima, our cook:

"God bless you and keep you Atalla.

May He preserve your voice and may you continue to bring joy and beauty to whomever hears you wherever you may go."

Tears.

Act III

Early June.

Eliane Castro calls me from Rio. "You can't imagine what happened!" I cannot.

Every year Globo T.V. sponsors a major musical show in Rio on Copacabana Beach. The Projeto Aquarius. Until now it had been predominantly pop singers, Brazilian and even Madonna one year. This

year Globo decided to take a plunge. They would show opera singers presenting favorite, well known, beloved arias.

Atalla Ayan was the chosen tenor.

Eliane was invited and sat in one of Globo VIP boxes.

Over one hundred thousand people milling joyously about on the sands of Copacabana. Cell phone lights flashing.

Atalla sings.

SENSATIONAL.

The sands erupt.

Somewhere in the Amazonian waters a Pink Dolphin rejoices.

ADDENDUM:

December 31st Atalla will step for the first time in his life onto the stage of the Metropolitan Opera for an opera performance. A Gala evening. He will sing "Gastone" in the new La Traviata. Not the "Alfredo" part. Not yet. All of New York will be there.

We'll be there.

Applauding
and no doubt shedding

a
tiny
little
tear
of joy.

Trancoso, June, 5, 2010

ADDENDUM to the ADDENDUM

Early July, 2010

Except

that

it

wasn't....

Early July Pepe and I went to New York and as usual had lunch with Tia Chapman to catch up on Met news. I told her how Atalla was having these recitals in Brazil (which we would miss) and how we were all getting excited about the "Gastone" in the upcoming Traviata.

"There will be no Gastone, Bea and what is even worse, Atalla is not coming back to the Met for his second year at the Lindemann Programme in September." says Tia. I almost fell off my chair. Speechless. Whatever happened? The oddest, implausible story concocted by Atalla's agent and endorsed by him.

The two of them decided that Atalla should not premiere at the Met in a so-called "secondary" role(!!!)---- as if there is such a thing for a 24 year old invited to sing at the Met for the first time in his life. Even odder, and again I read the agent's very strong influence in this, Atalla did not like it that Brian Zeger told him that he had to change voice coaches. Apparently the young singers have choices and go to different teachers for coaching. In one of these changes the agent suggested the wife of his own partner. Atalla loved this woman who took him under her wing. Brian went to hear a lesson and did not like what he heard. Told Atalla point blank that it was wrong for his voice and he would have to change coaches. Atalla refused. And went a step further. Abandoned the Lindemann Program altogether. He feels he is "ready" and will now start his career in earnest always led by what he thinks are the skillful hands of his agent. I immediately called Brian who, to his great sorrow, confirmed this version and said that unfortunately this is what happened. He also noticed that in the course of different master-classes with Kiri Te Kanawa, Renata Scotto, Atalla was always a bit prickly with any suggestion that put him in a position of "needing correction". I can and do attribute that to his youth and inexperience but the sad part is that he is completely under the influence of his agent in whom he believes totally and is unable to understand that an agent is just that: an agent. Their interest is making as much money out of any singer they can, for as long (or as short) as they can...

I ran home, picked up the phone and called Atalla in Brazil. He was rehearsing for his São Paulo recital and said he would contact me later. He did and came up with the same old, silly story. BUT he did add he very much wanted to see me in Brazil and hear both Pepe's and my advice. I dared to hope. So we arranged to meet upon my return. He also begged me to call his agent who he said would explain it all very well... "Why should I call your agent Atalla? His interests are totally opposed from ours as regards you." I finally did, what could I lose? Got him in the car going to Rio to hear Atalla's recital on July 14th. "Why should I talk to YOU?" he says outright. Why indeed?

"Excuse me" I say, gently, politely. "I am only calling because Atalla begged me. My only interest is in Atalla's welfare, preparing and preserving his voice. I also happen to be the person who made it possible for him to come to New York". He mellows and repeats the same bla-bla-

bla.

"I want Atalla to sing major roles in Palermo, Athens etc before coming to the Met!!!" (Palermo? Athens? When at 24 you are premiering at the Met!) Suavely, he proceeds;

"Atalla will NOT abandon his studies. I have arranged fro him to continue coaching with Mrs X whom he loves who will be preparing him whenever he has a major role. For free!" I have heard that before. We were getting nowhere. So I dropped the subject and hung up.

Back in Brazil Atalla began to "run away" from me. Could not reach him, neither by Email, nor cell phone, nor home phone in Belém. Called his tenor friend in São Paulo, Richard Bauer.

Richard says: "He is here at his girlfriend´s house." Richard makes an appointment to talk. Would Atalla come? The three of them did come. Sat on my terrace. A beautiful afternoon. I told Atalla that I had heard, Brian, his agent and now I would hear him and then he would hear me. After which he would have to take a final decision. Brian Zeger had been SO noble as to agree to take Atalla back to the Lindemann Programme if he decided he wanted to return. On one condition. Atalla would have to understand that in a coming back for his second year, the Met would be responsible for selecting his repertoire. The agent already having lined him up for a Romeo in Rio this Sep which according to Brian he should not sing.

After three long hours I was drained, exhausted, put through the wringer. I realized that Atalla truly does not understand the enormity of the foolishness of his decision. Pepe arrived and clarified it some more. Huge, liquid, brown eyes open wide.

"Dona Bea do you think I have been ungracious towards the Met (and all my supporters?) "

"Atalla, Atalla need I answer?"

"All right I think I can return for one more year."

"You must write Brian, those conditions self understood."

"Will you correct my English?"

"Gladly."

"On Monday I'll get it to you."

Monday comes and goes.

Nothing.

Tuesday.

Nothing.

Wednesday I call. He says: "I will write BUT I did talk to my agent". Oh

dear.

Nothing.

Thursday.

Nothing.

Friday Pepe calls him using another number as he had begun evading our known numbers.

"Atalla, if it is money you need to help you over the coming year we can help." He promises to write.

Nothing.

Saturday Pepe and I went to Trancoso for a week and Atalla returned to Belém.

Upon our return.

Nothing.

Thus

ends "The Atalla Story" (Part 1)

on a very,

very,

sad,

little note.

These last few months the Amazon forest has been burning...The worst drought in sixty years assailing the entire southern reaches of the forest. Fires spreading. Out of control. Huge areas incinerated.Devastation. As a direct consequence,this month the waters dropped to their lowest levels ever in the last fifty years. Catastrophic situation. Communities along the dried out river beds (Igarapés- offshoots from the main rivers Solimões and Negro) are isolated and cut off from the world. Running out of food and needing help.

A dolphin is seen struggling. A heart rending wail breaks the stillness. A profound lament. A once glorious pink?

No.

Only

a sad,

sorry,

lustreless,

listless

and lifeless,

grey.

Sackcloth
and
ashes.

Bea Esteve
São Paulo, July 2010

ADDENDUM to the ADDENDUM

(Part 2)

In September 2010 Pepe and I were back for the opening of the Met season. I bumped into Sarah Billinghamurst who is one of the casting directors and who on the famous day of Atalla's audition was not present. She however became enchanted by him and subsequently had him sing at her home for a private recital (before he refused the Traviata role) I immediately told her how terribly sorry I was that he had abandoned the Lindemann Program and did attribute that in part to his youth, inexperience and also influence of his agent especially after the Met went out of its way to include him. I am convinced that Atalla still does not realize what it meant to be the "menino dos olhos" (as we say here) of James Levine.

Sarah is a large, tea-cosy-like type of a woman. Smiling serenely she says to me;

"Bea, don't you worry at all. Sometimes these young singers do have to go off on their own. He will continue studying with Kathy Green and that is all right (after all we do have her as one of our coaches) Besides he is too great a talent to be ignored and I will be keeping my eyes on him". So vastly relieved and ever hopeful, I decided to just relax and be confident. In April in New York I called Atalla because we love him dearly and are concerned about him and for his career.

We agreed to meet at the Met where he was rehearsing. He and his agent did accept (and keep) a "cover" role in Lucia di Lamermoor when the Met would be on tour this June in Japan. After the earthquake and the tsunami all that was "in the air" as the Met was not sure that they would go. The Met finally decided to go ahead with the trip. Sarah Billinghamurst, Peter Gelb, Jonathan Friend and other members of the Met's Board also went along.

On July 4th the Met sponsors a recital in Central Park which always includes its wonderful young singers who are actually still participating

in or have been a part of the Lindemann Program. Plus an already renowned star. This year the tenor was to have been Dimitri Pittas. On Sunday July 3 he calls in, sick. Sarah Billinghamurst is true to her word. She calls Atalla's agent. Monday morning Atalla was advised that he would sing that night in the Park. He bowls the critics over. Atalla takes his first steps into history.

A pink dolphin is seen once more rejoicing in Amazonian waters. And we, lucky mortals, by mere chance will have the good fortune to hear Atalla right here, in São Paulo sing Romeo on August 11th and August 13th at the Theatro São Pedro in Gounod's Romeo and Juliet.

São Paulo, August 2011

Atalla makes his Met debut singing Alfredo in La Traviata on March 29, 2017.

Naturally I am in the audience. Back to back he sings Christian in Cyrano de Bergerac which will be the last opera of the 2016/2017 season. Naturally I'll be there too.



September 2009 Atalla, Tia Chapman and I



With Brian Zeger, five weeks later

CREACIÓN

Gloria Posada

Tierra de luto

Cuánto aire consume la palabra guerra
Cuántas voces preguntan de dónde viene
y a dónde va...

Su fuego se extingue
como aliento transfigurado en rocío
en un territorio que exorciza
los nombres del mal

Todas las lágrimas se unen
Los ríos se llevan la muerte
en caudal sin retorno
que fluye hacia el país
de la espera

Duración

Gotas de agua
ya no son nube
Frutos y hojas
no son árbol
Pétalos no son rosa
Lágrimas no son mar sereno

Todo lo que se desprende
nos enseña a caer

Etéreo

Metamorfosis del cuerpo en vuelo
tiempo transfigurado
donde muere o nace día
leve como aire en luz

Alas son verbo
destellos de color
ecos en instantes
sin horas
Estrellas fugaces

Misterio
es quietud de flor
polen y néctar
roce de pétalos
búsqueda en amanecer
extinción en ocaso

Colibrí
corazón de fuego
latido entre árboles y cielo

Lejana luz

Tormenta
no deja ver estrellas

Fulgor traspasa
profundidad de océano
savia del árbol
oscuridad de sangre
capas en Tierra
y piel

Separación

En el sueño
¿qué encontramos
o nos abandona?

Acaso
otro aire
agua
fuego
Son un elemento
en nuestro cuerpo

Despertar es caer
Nos levantamos
con heridas que no sangran
Hacemos del vestido otra piel

Un lugar en el olvido
siempre nos espera
¿Cómo llegamos a esta tierra
de vigilia?

Intersticios

Lumbre se desvanece
en oquedad

Huellas guardan pasado
Fisuras en calles
casas
rostros
Heridas en piel

Trayectos abren tierra
Respiraciones se cruzan
Compartimos aire
sus residuos

Andrea Cabel García

EYVI

Nos dejaste luego de ocupar esta cama
Tan blanca y tantas veces usada
Tan blanca y perforada de curvas
Esta cama, ahora, honestamente deshabitada

Dime: cómo es la muerte cuando la sangre se evapora
cuando uno migra al país de la leche incendiada.

Cómo es tener 22 años, otra vez 22,
y repetir la ruta en un bus,
repetirlo leyendo palabras
Y sentir el fuego como un golpe ciego

Y resistir en un cuerpo sobrepoblado de ruido
sobrepoblado de manos que buscan lo impreciso

Nunca más el silencio
Nunca más callarnos,

Eyvi,

nunca más tu nombre en el olvido

nunca más desvanecida,
 atrapada en un espacio de vidrio, condenada por un absurdo
 por 38 días en cuidados intensivos,
 por 12 operaciones, que siguen sumándose
 multiplicándose en el aire,
 dividiéndose en esta cama vacía
 que ahora me mira con los ojos blancos
 y que reconoce mi cuerpo como el tuyo en esta habitación desangelada

Ya no hay ninguna excusa
 Ningún perdón
 Sólo esta piel que muta, se cae, y despierta
 Habitando tu nombre, Eyvi, tu nombre.

Paísaje en DAMOC al mediodía

“Todo lo que se puede pensar, se puede pensar claramente. Todo lo que se puede decir, se puede decir claramente. Pero no todo lo que se puede pensar se puede decir”.

Ludwig Wittgenstein

Cruzar un arco
 O dos,
 Atender a los cuerpos / de los columpios sin luz
 o a los sujetos azules
 de gafas negras
 que sonríen,
 a los paquetes envueltos en papel regalo
 colgados de un árbol cualquiera
 y ver, con más claridad que nunca,
 que el mundo gira,
 y que unos cuantos animales caminan por las paredes y
 no.
 No hemos sido antes hijas
 Ni madre

Ni hermanas
 No hemos sido antes estas venas verdes
 Estas otras azules
 O este nervio central que se esparce en el centro de una pizarra blanca

Como tiza o plumón indeleble.

No es lo mismo,

-Como tampoco lo es el verde clorofila en diversos cuerpos, diversas ramas-

no es lo mismo, mamá,

sostener medallas de oro o plata

ver piernas fuertes

que corren mil metros

pensar que son cada una,

Ejércitos de caballos de guerra,

Armados y brillantes,

No puede ser lo mismo.

Lidiar contra la pantalla blanca escrita

Con tanta letra estirada

Con palabras ajustadas, luchando cada una por su cupo en un renglón

Por la primacía sobre un capítulo del pasado que arrastramos

No es lo mismo, te repito,

las cinco gradas y los 150 pasos que recorro caminando mamá,

hacia la sala de techo azul, que navega al borde del suelo

Para contener mis noches que se desangran

Clavadas de puntos

De estrellas

De lunas

De tanta materia primeriza

De este cuidado intensivo que sostengo

Que presiono para contener las burbujas

Para contener

No es mamá, como tu mirada pálida y amplia

Cuando me perdonas el caos

La suspensión aérea de tanta idea suelta

La presunción de todo este nido roto.

Consultorio 7

“Ningún pájaro se atreve a cantar en un matorral de interrogantes”

René Char

La escena es una pared escrita
 Tinta azul desperdigando palabras por todos lados,
 Como una herida que se abre mientras,
 Sin música, un pulmón escribe versos, y agitadamente,
 Aparecen acontecimientos estridentes, dibujándose en la boca tras las
 vocales,
 azul y negro, golpes atados con líneas rojas, líneas duales como el len-
 guaje,
 que delatan plumas, córneas, memoria, hojas que hacen ruido,
 La pared / pizarra resiste la escritura, como si fuera un campo de filosofía
 Un campo de ligero equilibrio,
 Regado por esa mujer de bata blanca
 Que me indica un nombre atado a otro con una flecha,
 Poder y autoridad: dos artistas que se dan la mano,
 Y se observan respetuosamente
 Como confusas ironías
 Yo me despego de ti, endurecida,
 Y camino,
 Estrujando los dedos de mis manos
 Apuro conjunciones,
 Relleno cuadros
 Esculpo mi letra como pirámide antigua
 Leo mis dedos,
 Los froto
 Los estiro
 Miro al sol, casi directamente /
 Y pienso en mis privilegios:
 escribir en las paredes una historia distinta
 Ser antagonista de tu recuerdo
 Poseer en la pierna derecha un lunar oscuro
 Y resistir a la intemperie
 Todo el desorden de mis propias caídas.

Francisco Díaz Solar

Instantáneas del poeta adolescente

Sobre una foto de Rimbaud, para Juan Carlos Flores

El adolescente y el anciano están metidos en la misma cabeza.

El corazón está metido en la garganta y la garganta está metida en la tráquea y la tráquea está metida en la piel. Por eso siente el peso del aire, por eso canta y le sale un ruido a piedra molida, el graznido de un ganso atorado con grava y sangre. Cruje la grava al ser vomitada. Y entre crujido y crujido una voz rompevidrios. El agudo de un pájaro de hielo.

Hay lo que se gasta y hay lo que se parte y deja dientes voraces en los bordes. Y hay lo que importa, el vacío entre esos dientes.

Trafica. Desprecia al tú y al yo, desprecia al otro antes de exaltarlo y después lo abandona en la feria de las palabras.

Se ríe de mí que lo interpreto. Se ríe del mundo. Se ríe de los profesores y de las reinas de belleza, del diamantista y del fabricante de cucharas.

No sabe bailar pero está invitado al baile del pintor. Allí, de espaldas, en el borde, lo tapa a medias la bandeja de la camarera. Abstemio entre los beodos. Criminal entre los burgueses endomingados y los obreros que

reunieron la merienda del mes para venir.

Inventa la luz del relámpago paralizado, intenta la perduración del relámpago. Escamotea los apuntes para sus experimentos.

Respira en subjuntivo. Se infiltra en el conciliábulo de los alquimistas.

Una alcantarilla cruza bajo el palacio de cristal. Lo ha descubierto. Lo ha descubierto, aguanta la risa y se muerde un labio. Escupe sangre contra la vidriera, para sorpresa del gendarme.

El adolescente y el anciano están metidos en la misma cabeza.

La cabeza es una piedra. La cabeza es una copa llena de luciérnagas.

Ojos de chino. Microscopios. Sus rayos arañan la humanidad de las cosas, la endeble pretensión de los humanos, también sus desesperadas invenciones.

Cuando el cuerpo se inclina.

En una mano el desapego. En la otra la gruesa tela abrasiva que raspa la piel y deja al descubierto los huesos laboriosos.

Los huesos que presiden el movimiento hacia las sienas, como si un ruido, como si una explosión venida de un cometa o de los propios intestinos.

Frente a la tienda colosal, el caos de los siglos rebota en el pavimento.

La cabeza estalla.

En el metro

Vi los ojos de una muchacha
reflejados en el espejo de un minuto:
la espalda de un abrigo negro
apoyada en un tabique de cristal
junto a la puerta de un vagón del metro.

Ojos dilatados como la caja
que encierra una gran sorpresa
a punto de estallar.

Ella se bajó
llevándose los ojos y la caja.
Yo me apoderé de la sorpresa.

Diego Bentivegna

Familiares, amigos, comunidades mapuche y organizaciones sociales despidieron este lunes los restos de Rafael Nahuel, el joven de 22 años que murió el sábado tras sufrir un disparo en medio de un operativo de fuerzas federales en Villa Mascardi.

Anbariloche, 27 de noviembre de 2017.

Toda la noche,
los pájaros han estado
contándome sus colores.

J. R. J.

Restos de una elegía

*Quién podrá escucharnos, preguntabas.
Al costado del camino
el lago apenas se movía
con una leve brisa
que para la región, en noviembre,
era más bien benévola.*

Ahora entre el coro de los ángeles.

A unos pocos kilómetros estaban
esas cosas tremendas: el aire
transparente,
la luz plena de los cerros.

Hechos del Mascardi

En el fondo viajaban unos suecos.
En verdad, no sé bien si eran suecos, daneses,
novios de una Islandia remota,
rostros como de las películas del Ártico.
Subimos a la combi con un chico medio hippie
y con una mujer joven,
alguien de la zona, con rasgos de alemana,
como del bosque, como una leñadora.

Ella y su esposo nos habían visto hacía un rato en el sendero
mientras caminábamos uno junto al otro
debajo de los pinos, de las araucarias,
sin decirnos nada, sin cruzar
una palabra,
como en los caracoles de los cerros.

Las armas, los prefectos. Un helicóptero
quebraba para siempre
el aire claro.
Cada uno caminaba encerrado en su pequeño mundo,
y ninguno
había escuchado ni gritos ni disparos. Nadie.

Restos de otra elegía

Allá, en el valle
donde viven las más viejas, una de las penas
se hizo cargo del chico. Le dijo: "Mirá,
nosotras hace tiempo,
éramos una misma familia,
formábamos parte de una estirpe muy grande.
Nuestros padres
excavaban las minas en la montaña grande,

cruzaban de vez en vez los cerros, veían
 de cerca los glaciares,
 esos lugares
 donde vos y tus amigos
 encuentran en ocasiones petrificada cólera
 de un volcán extinto, pequeñas
 piedras trabajadas por los antiguos, pedernales,
 puntas de flecha,
 ralladores, una piedra muy afilada,
 un canto chiquitito.
 Se cruzan con esos restos de los viejos".

Una excursión...

Ese día dijimos que para los dos
 todo lo que vimos ya era suficiente:
 los disparos,
 la nieve obsesiva que me aterra,
 el agua, el agua terriblemente pura.

Nos volvimos.

Entresueños,
 vemos por las ventanillas el poblado
 donde nació en el siglo XIX Ceferino.

En la ruta nos detiene un accidente.
 La estepa se vuelve insoportable.
 Regresamos del sur en un ómnibus.
 El lento viaje dura más de un día.
 Contamos por lo menos cinco ecosistemas:
 bosque cordillerano, serranías,
 estepa patagónica, valle del Río Negro, otra vez
 la estepa y al final la llanura bonaerense
 con su verdor, sus bañados y sus pájaros.

Al principio la ruta bordeaba
 las formaciones rocosas
 a orillas del Limay,
 la superficie terrestre que se curva
 en el borde del mundo,

como si fuera
un planeta distinto
a la deriva.

“Hecho presenciado por el autor”

“En 1907 soñó una machi
que el 24 de junio reventarían los cerros
inmediatos a Temuco
i sepultarían la ciudad,
como castigo a los chilenos
por sus persecuciones contras los indígenas.
Revelado el sueño,
los mapuches de los alrededores
huyeron al sur
en vísperas del día fatal”.
Tomás Guevara, *Psicología del pueblo araucano*, 1908.

Chateaubriand

Atala, espesuras de América. Los grandes lagos.
Palabras en una lengua muerta
cantadas en las cimas de los árboles
(ver Barthes, *Preparación*,
clase del 16 de febrero de 1980).

Llegará un día
en que los únicos
que van a hablar el idioma de los viejos
van a ser los pájaros.

Son retamas

Llegamos, y la tierra vista desde el taxi
estallaba con flores amarillas. El conductor
nos daba charla. El último
invierno había sido, decía,
el más frío del que se tuviera memoria.
Casi treinta grados bajo cero.

Lo repitió dos o tres veces. Casi treinta grados.
 Todo era nieve, todo estaba congelado,
 como si fuera a durar
 desde ese momento y para siempre.

Hacía un rato, cuando bajamos,
 vimos todo el campo cubierto de amarillo. Vimos
 las flores, pero no sabíamos su nombre.
 El taxista nos dijo "son retamas".
 "Ahh, claro. Mi papá nos decía
 que en esta época
 acá hay muchas flores. Es ingeniero,
 tiene una memoria enorme,
 como la de un viejo elefante,
 y por eso, tal vez,
 cuando viajábamos por la ruta con toda la familia
 él desde el auto, mientras manejaba,
 señalaba las plantas y decía
 el nombre de cada una de ellas".

Botánica y zoología

Mi memoria, pensaba, es mucho más precaria.

Cuando era chico me internaba
 en el manual de botánica que usaban mis hermanas.

Ese libro
 tenía ya el olor de los objetos viejos, el olor
 de las cosas que no se han del todo muerto.

Venía
 de un planeta amarillo
 que en algunos de los rincones de la casa existía.

En cambio, su mellizo
 nunca me había atraído demasiado.
 El de zoología mostraba
 sin pudor dibujos de mamíferos abiertos,
 conejos con las vísceras expuestas,
 como los sapos aplastados en la ruta.

Como los pájaros fusilados,
esos que vimos en las colecciones del Museo.
Las aves que encontramos en los muebles antiguos
cuando nos perdimos
por los pasillos del subsuelo,
con su olor a formol, el fantasma del monstruo
de las aguas que rondaba,

el terror de quedarnos
para siempre en las entrañas.

Subsuelo

“Bueno, donde estamos no es exactamente
el subsuelo -me decías- porque está al ras del piso,
aunque en realidad
el espacio es muy oscuro. Los laboratorios del museo
se conectan con pasillos estrechos, catacumbas
casi sin luz, con una atmósfera pesada”.

“Una mazmorra”, contesté como un idiota,
“como en una novela del siglo XIX”.

Dora Markus,

nos perdimos
en el corazón de la pirámide.
Buscábamos
algún resto que pudiera sostenernos.

Adentro encontramos en los cajones
mariposas mutiladas,
piezas arqueológicas,
minúsculas jirafas y búfalos,
imágenes de África
que los esclavos trajeron en sus ojos,

pájaros sin entrañas,
alimentos terrestres.

Ibáñez

Alternaba
ese manual de botánica del que nunca
supe ni título ni autores,
con la lectura del manual historia.

Como un hilo de cuentos.

La muerte de Atahualpa,
las guerras de Italia, los primeros disparos, los grabados
con el rostro alunado de Lutero, su entrada en Worms,
el *Volk* en los techados de una ciudad de cuento,
una ciudad oscura, con sus tejados góticos,
como filmada en los UFA de los años,
la mano melancólica de Melanchton,
matanzas de las guerras campesinas, el cielo
abierto del que no bajaba nunca ningún ángel,
pesados galeones hundiéndose en las olas,
batallas mediterráneas contra el turco,
las grandes asambleas, los otomanos a las puertas
de Viena, los grabados de Ulrico
con su armadura lustrosa en un pampa renana,
sus armas que brillan entre los querandíes y la ciudad sombría,
al borde de un desierto líquido,
el disparo de arcabuz
que desgarró el cuerpo del monstruo,
las olas,
las sirenas.

Lenta ginestra

“...sino el viento de Terranova,
sin relación con la planta exiliada”, Chateaubriand.
Memorias de ultratumba.

En italiano “la retama” se dice “la ginestra”.
Es la planta que crece en el desierto, que nace
en las faldas de los Apeninos y los Alpes,
en las laderas
del exterminador Vesubio. El último poema

de Leopardi -tal vez, dicen,
su obra más gloriosa-
está dedicado a esa planta.
La vida vegetal que persiste en lo árido.

Invasiva

En Patagonia, en cambio, la retama
no es una especie autóctona:
genera, al parecer, un gran desequilibrio
entre las especies.
Desde el punto de vista ecológico, altera
-con su persistencia y con su capacidad
abrumadora para proliferar una vez
que se la ha creído extirpada-
la tierra y el paisaje.

Don de llanto

Cuando la combi pasó por la orilla del lago
y volví a ver después de muchos años
el follaje, las piedras, el agua
me vino el don de llanto.

“Lo que me pone así
son los árboles, las plantas”.

Podemos bajar hasta el agua siguiendo el sendero
que atraviesa el bosque. Un camino
que se interna entre los pinos,
con algunos árboles caídos que trepamos
y un suelo que, por la acumulación de restos vegetales
sutilísimos, parece cubierto
por una alfombra verde.

El camino
cruza una propiedad de los jesuitas
y llega hasta una playa
donde hay una larga cruz de madera,
alta unos dos metros.
Recuerda tal vez al primer europeo

que tocó estas mismas aguas en la colonia
y que hoy le da su nombre al lago.
Ya hace un poco de calor Vemos unos caballos.
Algunos animales
pastan tranquilos como en la décima elegía.
Vemos el camping,
vemos la gente metiéndose en el lago.

Todo el tiempo
el agua del Mascardi, el color más hermoso
que vimos en la vida; todo el tiempo
las montañas celestes;
todo el tiempo el aire.

Carlos López Degregori

FENICIAS

Sidón, Tiro, Cartago:

Ustedes son tres nombres vacíos que memoricé en el colegio y que no lograba ubicar en ningún mapa. Los nudos de una épica y una ética.

Sidón:

Así te llamabas, Padre. Inventé una familia de tres en la que no cabían mis hermanos. Padre, Madre e hijo en una casa rodeada de desfiladeros. Había un ojo en el centro de una pared triangular que compartíamos como las tres Gorgonas. Nunca sabíamos quién era el que miraba.

Eras mi Madre, Tiro:

Amé tu talle, el turbante a la manera de Dido y el cigarrillo mentolado cuando jugabas canasta con tus amigas. Sigo un rastro de lodo o leche que no sé a dónde lleva: quizás allí te ocultas. Me enseñaste a no sentir, confundiste las estrellas que me alumbraban, me arrojaste a incontables viajes de los que nunca retorné.

Cartago:

Quiero ese nombre para mí, las guerras púnicas y cuarenta elefantes que atraviesan los Alpes en el invierno. Golpean las nubes y las rocas con sus trompas. Tiemblan pues saben que solo uno sobrevivirá. El cielo es un tambor.

Tiro, Sidón, Cartago:

Subo las montañas en el cuello de Sirius y llevo conmigo los tres tiempos helados por la nieve. Sidón eres el pasado que perdí o me faltó. Tiro, mi presente inmóvil en su vigilia carnicera. Cartago, un futuro de punzante ancianidad en el que rezo y espero.

O quizás me equivoco y estos nudos son tres Pecados Capitales.

A los 25 elegí la Avaricia en un juego de dados. Después la Soberbia que es una diosa naciente y me dio a beber la Lujuria de sus pechos.

Ahora a los 67 debo escoger otra vez. Me quedo con la Envidia que es una sucesión de imposibilidades, con la Pereza y su cantata natural, con mi Lujuria más imaginada que cierta, celosa del hoyo en que la oculto.

Cartago, Tiro, Sidón:

Lanzo los dados esta medianoche de cuarenta noches. Pierdo el mar. No hay tres tiempos, ni una familia que comparte un ojo. La gracia de Baal ya no me protege y solo me queda la Tristeza que es el octavo pecado. Existió hasta el siglo VI y luego se desvaneció entre velas penitenciales.

Dejo para ella mis dientes atónitos, roídos, sucios castañeando.

LA RUTA DE LA SEDA

¿Qué preservarías del mundo?

Un capullo de cobre con una crisálida. La más brillante de todo el camino de la seda.

¿Amas el cobre?

No es amor ni temor. Es carácter y destino. El cobre no tiene la enajenación del oro. No chilla como los gases nobles. No duerme como el plomo o el mercurio. Un hilo de cobre puede alcanzar los tres kilómetros y la oruga pasa tres días enrollándolo sobre sí misma. Se calcula que realiza 300,000 rotaciones de cabeza. Tantas como el hambre y el miedo de la luz.

¿Qué harías con el hilo?

Una alambrada para dividir el campo. A un lado situaría mi intimidad que debo proteger u ocultar, impedir que se desborde. Al otro lado muchas intimidades que no me perturban ni conmueven.

¿Qué es tu intimidad?

Un astro arrugado que cuelga como un vellón en los alambres, una hoja de morera, un nudo de gusanos.

¿Tienen púas los alambres?

Tienen púas y garfios cobrizos, tienen filamentos, lenguas, dedos. Y un alma de cobre que ansía intimidades. Como ovejas de ojos nublos que buscan, a otras ovejas, como cabras que embisten a otras cabras.

¿Vives en los dos extremos del hilo?

Vivo en Bactriana, en Samarcanda, en El Pamir, en los espejismos del desierto. Viajo en mulos, caballos, yaks, camellos de dos jorobas que también son mis jorobas. Soy un eunuco y un príncipe rotando 300,000 veces la cabeza. Soy un hilo de cobre o de seda, un monstruoso insecto estelar sufriendo sus metamorfosis. Soy la gran muralla que separa a los chinos de los mongoles.

¿Quién teje?

Teje aquella por la que vivimos, por la que morimos. Tejen la horda de oro y las manos abultadas de dios. Teje una prostituta de nubes, de labios blancos. Teje una cabra metálica que devana, hila, bobina.

¿Cabra o cobre?

Astro–Oruga–Crisálida–Polilla que abre sus alas metálicas y derrama una lágrima enorme como un lago.

¿Qué preservarías del mundo?

Tal vez una lágrima de cobre que se aposente en mi lengua.

Cede a esta infértil humedad.

Mateo Díaz Choza

Babeles

1

Ningún mito de la Biblia explica cómo apareció el lenguaje. Cuando Dios creó a Adán, a imagen y semejanza suya, le insufló el don de la palabra. No habiendo mayor distinción entre crear y nombrar, al hombre le fue conferida la facultad de nombrar a los otros seres de la creación. Después de la caída, Adán y Eva dejaron la plenitud, propia de la inocencia, por el reconocimiento de los límites, propio de la experiencia.

2

La expulsión del paraíso puede leerse también como una caída en el lenguaje.

3

El relato de Babel parece ser una variante del mito edénico. Antes de la torre, había un solo pueblo en el mundo y este hablaba una sola lengua. Dice el Génesis: entonces Dios confundió las lenguas, entonces el hombre no entendió más a su vecino. De nuevo el paso de la inocencia a la experiencia, si bien el desacato de la ley —explícita en el primer caso, tácita en el segundo— obedece a motivos distintos: morder el fruto para acceder al conocimiento del bien y del mal, erigir una torre para hacerse de un nombre en el mundo. De ahí que la caída edénica prefigure, sea *figura* de Babel.

4

La lengua de la inocencia —edénica, antediluviana, prebabélica— es inconcebible. No podemos imaginar una palabra unívoca ni abolir la separación entre el nombre y la cosa. Desde nuestra experiencia el lenguaje es ambiguo, polisémico, imperfecto. Así como la palabra necesita en el habla cotidiana del gesto y la entonación, una sola lengua es incapaz de representar toda la realidad. Aquello que la emparenta con las demás es justamente su insuficiencia.

5

Todo lo cual nos obliga a sobrescribir: si hay un mito acerca del origen del lenguaje, tal y como lo conocemos, ese es Babel.

6

“Confusión de lenguas” es como titula Gustave Doré un grabado acerca del mito de Babel. Según la interpretación tradicional, ese fue el castigo con que Dios afligió a los constructores de la torre. Así, el mito se vuelve paradigmático y adquiere un carácter ejemplar: se nos exige identificarnos con los constructores de la torre, se nos recuerda que de ellos descendemos. Cada uno de nuestros actos recrea la escena primordial, cuando recibimos el sello de lo inconcluso. Nada de lo que hacemos —una ciudad, una novela, la ciencia, el *Aloysius Acker*, el lenguaje, la torre— puede ser terminado.

7

El malentendido es uno de los temas fundamentales de Babel. También lo es en cierto modo del mito edénico, pues Adán y Eva *malentienden* el mensaje de la serpiente. ¿Cómo es posible que el lenguaje de esta última, lleno de ambigüedades, pliegues y repliegues, pueda existir antes de la caída? Lo cierto es que el lenguaje de la inocencia se quiebra cuando cobra consciencia de sí mismo. En ese sentido, no puede decirse que la serpiente haya mentido —la manzana les proporciona a Adán y Eva un saber, un autoconocimiento, que les era inaccesible en su anterior estado—, si bien su intención fuera la del engaño. Esto último no debe soslayarse, ya que nosotros inevitablemente hablamos el lenguaje de la serpiente. Solo el lenguaje de la inocencia (o el lenguaje de las cosas, de la música, de cierta poesía) carece de intención.

8

El malentendido toma en Babel una forma distinta. Ya no depende de la mala intención de una de las partes, sino que se convierte en una característica inherente del acto comunicativo. Como en el drama de Camus: la dueña de una posada no reconoce al hijo que regresa después de muchos años, convertido en un hombre adinerado, y decide matarlo para robarle. Como en el poema de Symborska: el diálogo tierno y absurdo de una pareja en el que uno no entiende lo que el otro dice, mientras conversan como si escribieran un cadáver exquisito. El malentendido trasciende los lazos familiares o culturales e incluso la cuestión idiomática. ¿Cómo interpretar la “confusión de lenguas”? ¿Se trata del surgimiento de nuevos dialectos o de la incompreensión de aquellos que, como los constructores de la torre, hablan la misma lengua? Después de Babel, la comunicación se ha convertido en un acto azaroso e improbable incluso para los que son más cercanos: padres e hijos, hermanos o amantes.

9

Existen otras interpretaciones del relato de Babel. Desde una lectura menos ortodoxa, Dios castiga a los constructores de la torre por haber querido imponer un nombre y una lengua a los demás hombres. Ya no se nos pide identificarnos con ellos, puesto que el mito ha perdido su carácter punitivo y se vuelve liberador. Más aún, la pluralidad de lenguas es concebida como un hecho intrínsecamente positivo: antes regalo que castigo divino. De ahí surge una concepción utópica que privilegia la horizontalidad de la tribu a la verticalidad del poder centralista encarnado en el monumento. Lo que se opone a la diversidad lingüística, a la heterogeneidad de sentidos, será entonces identificado como un proyecto colonialista.

10

La diversidad por sí misma, sin embargo, no garantiza la solución de ningún conflicto. En muchas ocasiones, lo contrario es lo que sucede. El rifle de un hombre de negocios japonés en las manos de un niño marroquí, una mujer estadounidense herida y abandonada en un pueblo norafricano, un grupo de turistas espantados ante la posibilidad de un ataque terrorista, los hijos de la mujer atravesando sedientos la frontera mexicana, la hija del hombre atormentada por su despertar sexual en un Tokio occidentalizado. En *Babel* de Alejandro González Iñárritu, la incompreensión idiomática es solo una de las tensiones que articulan la trama: quizás la más importante radique en los hábitos distintos, casi incompatibles, con que las colectividades viven

y perciben la realidad. Aquellos sujetos que se internan en los territorios de otra cultura, ya sean geográficos o simbólicos, atisban los bordes del abismo. Aquí Babel es una metáfora de un mundo globalizado marcado por diferencias irreconciliables, un mundo cuyos actores y sus destinos están tan relacionados como las piezas de un juego de dominó.

11

Pero antes referirse al mundo o a todos los lugares, Babel es un nombre que específicamente designa un lugar. En el Génesis es el pueblo con la torre más alta; en las ilustraciones bíblicas medievales se asemeja a un castillo; en el cuadro de Bruegel, la construcción parece surgir de un industrioso burgo renacentista; en el relato futurista de Bruce Sterling, corresponde al pueblo que conecta la Tierra con el mundo celeste. En todos los casos, se trata de centros de poder donde convergen personas de las procedencias y jerarquías más diversas; lugares donde acontece lo inesperado y, por ello, lugares peligrosos; espacios que alguna vez recibieron la denominación de cosmopolitas. De ahí que Babel también sea anunciación y figura de la urbe moderna, la metrópoli y, en más de un sentido, del imperio. Como luego de las invasiones bárbaras, su decadencia coincide con una crisis y dispersión del lenguaje.

12

Babel también puede designar la ausencia de un lugar. En “Camino a Babel” de Blanca Varela, las alusiones al mito son casi imposibles de precisar, si bien ambos —relato y poema— tienen un aire de familia: cierta experiencia insatisfactoria con el lenguaje. Lo más importante es que, en este último, Babel no es el lugar desde donde se escribe sino hacia donde se va. ¿Cuál es la ruta que lleva hacia Babel? ¿Aquella aludida en la secuencia final del poema: mar, río, cielo, luz, nada? De ser así, se trataría de una trayectoria hacia la aniquilación, hacia la imposibilidad de sentido.

13

¿Cuáles son las alternativas ante Babel? Una de ellas es la aproximación al lenguaje perdido de la inocencia. Su propósito es restituirle a la palabra la unidad con el mundo, anulando la relación de arbitrariedad que los separa. Su raíz es idealista y metafísica: tal como a un conjunto de fenómenos les corresponde una forma inmutable en el mundo de las ideas, del mismo modo esta tentativa imagina una suerte de lenguaje arquetípico que trascienda los accidentes de la comunicación cotidiana. Más que la filosofía y el discurso

racional, será la poesía mística la más apropiada para llevar a cabo dicho propósito, propósito que, vale reincidir en esto, es solo *aproximativo* y por ende inalcanzable. Lo que sucede en este tipo de textos es que el lenguaje se concentra —el discurso se vuelve oscuro en tanto abandona su función comunicativa, en tanto descontextualiza los objetos familiares— y así se crea la sensación de una inminente promesa de reconciliación. Pero la reconciliación solo sucede, si es que sucede, en el silencio.

14

La razón ataca lo diverso estableciendo parámetros, categorías, criterios de medición y semejanza, reduciendo lo irreductible. La creación de lenguas o lenguajes artificiales —¿pero acaso los hay naturales?— es una tentativa de contener la pluralidad de la realidad; de ahí que cuando tienen éxito, siempre dan la impresión de simplificarla. En un conocido cuento, Borges complejiza la metáfora Babel = mundo, al agregar por lo menos otros dos términos: biblioteca y laberinto. Aquí se realiza lo inverso al proyecto de 13: no es que la palabra se una al mundo y sea un medio para su conocimiento, sino que este (el mundo) se repliega y se cifra en tanto signo: el mundo (biblioteca) no está poblado de objetos sino de libros, palabras, letras. El relato también encarna la asimetría de una razón finita que quiere sujetar lo inabarcable; cuando se busca revertir el proceso y descifrar, por medio de la lectura, al mundo (los libros), ello casi siempre desemboca en el absurdo y la incompreensión. El texto finaliza con una anunciación de sentido, la “elegante esperanza”, que sin embargo es débil puesto que a la razón le son vedados los términos de la inocencia. Le quedan, sí, los consuelos de la experiencia: el escepticismo y la ironía.

15

Otra respuesta ante la confusión de lenguas es naturalmente la traducción. En su ensayo sobre Babel, Derrida afirma que este la impone y prohíbe al mismo tiempo; lo primero ya que es necesaria para el funcionamiento social, lo segundo en tanto se propone una tarea irrealizable: reproducir un mismo sentido en un contexto diferente. Existen, sin embargo, otras posibilidades para la traducción. Para el primer Benjamin, el mundo está poblado de distintos lenguajes superiores que son cada uno traducción del otro y que apenas difieren por sus grados de densidad. Si llamamos lenguaje al estilo que un escritor desarrolla, ¿qué relación existe entre dos obras que traten un mismo tema? ¿Podría ser *La mano desasida* una traducción de “Alturas de Machu Picchu” o viceversa? ¿Y ambas de la emoción común de aquel que contempla pasmado la ciudadela? De ser así, no existiría tanta distancia entre

escribir y traducir, ni entre la emoción y el discurso. Entonces, la expulsión del paraíso no solo condena al hombre a producir las condiciones materiales que le permitan alimentarse y sobrevivir, sino también a fabricar las palabras que hagan que aquellas otras, las primeras, sean mínimamente inteligibles.

16

El traductor enfrenta no solo el hecho de que cada lengua sea distinta a las otras, sino también de que estas pueden llegar a ser distintas de sí mismas. Otra de las consecuencias de Babel es inscribir el lenguaje en un horizonte temporal, histórico, antes heraclitiano que parmenídeo. Eso es lo que capta tan bien Gustavo Cerati en el tema "Río Babel": un "hervedero de palabras" que discurre —*fluye*, es el verbo elegido— "sin un fin" (ni término ni propósito). ¿Cómo lidiar con la transitoriedad del lenguaje? Quienes optan por levantar diques, construir represas, deben saber que el río a veces se desborda y excede su cauce. De ahí la pertinencia de comparar el lenguaje, un fenómeno cultural, con los actos de la naturaleza.

17

La valoración positiva de la diversidad lingüística se sustenta en la escena del Pentecostés. En el segundo capítulo de los *Hechos*, se describe el momento en que por gracia divina los apóstoles reciben la facultad de hablar en lenguas que desconocían. Este relato es asimismo fundamento de una alternativa distinta ante Babel, aquella que propone no una contracción sino una dilatación del lenguaje. Autores como Joyce, Pound o Haroldo de Campos —los últimos dos también traductores— crearon un estilo que exhibía, además de la pluralidad idiomática, distintos estratos de la formación histórica de las lenguas, llevando así a sus lectores a situaciones extremas de inestabilidad semántica (no saber a qué idioma pertenece cierta frase, en tanto hay más de una lectura posible, por ejemplo). Esta ampliación del dominio de la lengua presupone otro proyecto inalcanzable: la utópica condición del perfecto políglota, capaz de entender y sentir desde todas las lenguas y culturas. Entrar en ciertos textos (*Galaxias*, *The Cantos*) implica llegar al hermetismo por el camino de la experiencia, hundirse en el hervidero de palabras, no resignarse sino afirmar la confusión de lenguas; todo lo que implica, en cierto momento, abandonar la comprensión lógica a favor de la intuición poética y sus saltos de sentido.

18

Algunos de los que escucharon maravillados a los apóstoles hablar en otras lenguas los creyeron víctimas de la ebriedad. Pedro, quien negó airadamente el rumor, no pareció advertir la profunda belleza que dicha suposición encerraba.

Carlos Suchowolski

Le catalogue 44 est arrivé

“(la vida está hecha así, de pequeñas soledades)” (Roland Barthes, *La cámara lúcida*)

Seducido por las antigüedades que se exhibían en los escaparates, nos detuvimos, M., entonces todavía mi mujer, y yo, ante la tienda de Monsieur Bernard. La tienda destacaba encantadora en un chaflán arrinconado de una calle perdida de Ginebra de la zona alta de la ciudad apenas poblada de farolas y como recortada sobre una fachada en la que no había ni una sola ventana iluminada; destacando así como algo único en la penumbra gris de aquel atardecer de lloviznas intermitentes de principios de mayo, que en ese momento habían cesado, gracias a la luz anaranjada que escapaba a través de los cristales de la puerta y las dos vitrinas gemelas que la flanqueaban; un color que, al acercarnos, vimos que lo aportaban los reflejos de la luz eléctrica sobre las maderas lustrosas de las que en gran medida estaban hechos la mayoría de los objetos que se exhibían allí dentro, especialmente los que descansaban en los mostradores o colgaban de las paredes de los escaparates.

El dueño o, como sabría más tarde, el *encargado en funciones*, estaba de espaldas, al fondo de la tienda. Lo observé a través de la puerta de cristal después de subir los dos escalones por los que se llegaba a ella, en la que figuraba, pintado en arco, el nombre de la tienda, Kalypso, cuyo sentido

no comprendería de inmediato, y debajo del cual se leía, en francés, “Antigüedades”. De cabellera blanca, se inclinaba sobre el mostrador rodeado de incontables satélites como habría podido estarlo un sol, un rey, un dios. Tal vez apuntando una reciente venta o una entrada pendiente en el registro. En los escaparates gemelos que daban a la calle, uno a la izquierda y otro a la derecha de la entrada, en una simetría que contrapunteaba con la amalgama de matices irregulares que se desplegaba dentro, se repetía el mismo anuncio sobre dos sendos folios apaisados de cartulina o de un papel amarillento de considerable gramaje, fijados dentro con esmero por medio de cuatro gotas de pegamento depositados con prolijidad en las esquinas, indudablemente sopesadas a la milésima de gramo, seguramente, me atrevía sospechar, utilizando alguno de los extraordinarios instrumentos de medida expuestos. Los cartelitos anunciaban en gruesas letras tipográficas:

Le catalogue 44 est arrivé!

Los artilugios de la tienda eran francamente soberbios, en su mayor parte instrumentos de medida o de música venidos vaya uno a saber de qué tiempos y qué tierras, tras surcar qué mares o qué cielos y soportar cuántos avatares y cambios de mano, actualmente en desuso, convertidos en piezas de museo o destinados a alguna colección privada. Supervivientes a la manipulación y tal vez, sin haber sido jamás utilizados, como si hubiesen sido fabricados para su contemplación, convivían con otros, incontables, más pequeños, quizás incluso más caros, que se conservaban en el interior de diversas vitrinas en fila, y que dejaban al visitante unos estrechos pasadizos que se debían recorrer para observarlas con detenimiento. Muchos eran extraños acorde con mis pobres conocimientos, otros más reconocibles, pero de todos modos singulares. Y, mientras algunos habían sido agrupados por su teórica o primitiva utilidad, hoy puramente teórica, en incontables variaciones estéticas y complementarias creadas por la imperiosa necesidad de la inventiva, otros, más exclusivos si cabe, se agolpaban sin concierto discernible, aunque en ningún caso de manera descuidada sino en un desorden que parecía pretender realzarlos ante el observador interesado, animándolo a que los descubriera y valorara, siempre evitando roces irreparables o pérdidas de protagonismo. Mi mirada, extasiada, no dejó de dar brincos de unos a otros a través de los escaparates. Termómetros que dejaban ver su metal líquido cristalizado, seco o congelado en sus tubos de cristal amarillentos; brújulas y sextantes de diversos estilos que habrían permitido a unos u otros navegantes dar la vuelta al cabo de Hornos o al de Buena Esperanza, expandir Occidente hasta la Polynesia o encontrar la Isla del tesoro; balanzas y barómetros de precisión propios de gabinetes científicos de la primera hora; telescopios que debieron recibir en ofrenda príncipes y reyes, y que tal vez continuaran

encerrando reflejos de las estrellas mediceas; un par de periscopios de bitácora; una cornamusa de bronce; unos sextantes y un astrolabio que habría dicho que provenían de la Isla Flotante de Laputa y más concretamente de Flandona Gagnole o la Cueva del Astrónomo; algunas piezas de grandes maquinarias, como una rueda de timón y una hélice, y otras muy pequeñas, en ciertos casos diminutas; medallas; alhajeros; sellos de cobre para señalar la identidad en lacre recordando la inviolabilidad de la correspondencia; alfileres de insectólogo o de estudiosos de la electricidad biológica; monedas herrumbradas o mordidas; unos cuadros de pequeño tamaño, algunos para que una dama los llevara al cuello; un globo terráqueo rodeado por anillos engarzados, de uno de los cuales una bella varilla materializaba la gravedad y la inercia centrípeta a un tiempo al sostener la luna siempre a la misma distancia, y que llevaba a pensar en Méliès y en Julio Verne; unas pistolas de duelo y un sable que inevitablemente recordaban a Münchhausen, a Cirano, a Miguel Strogoff...; y, creo, creo, porque no supe bien qué podía ser aquello, hasta ¿un pequeño sismógrafo?, ¿un diapasón?...

Ignorando a mi mujer –con la que intentaba aún recuperar nuestra desgastada relación durante aquella escapada de tres días–, que me observaba en silencio pensando que ya estaba a punto de hacer aquello que no sé por qué le molestaba tanto, recorrí con la vista todo lo que estaba al alcance de la vista desde afuera, un recorrido preliminar e insuficiente que me empujaría definitivamente a entrar, como ella precisamente temía. “Un sinsentido”, como murmuraba ella –lo sabía aún cuando sólo lo hubiese pensado–, para acabar protestando explícitamente al fin en cuanto vio que yo giraba el picaporte:

—¿Te vas a comprar algo? Pero si ya no tienes dónde poner nada...

Justamente, por eso sólo estaba en mis planes solicitar el *catalogue* sin llevarme nada más, como habría hecho en otras ocasiones, regresando del viaje con algún objeto, a veces voluminoso, que muchas veces requirió la compra de un gran bolso extra, para que, en efecto, como ella decía con razón, acabara sin encontrar un solo hueco visible en toda la casa, por lo que terminaba metido en un armario; de tratarse de un póster, en el tubo de cartón en el que me lo habían entregado, en una caja acondicionada o, simplemente, sin protección alguna, por lo que le tocaría permanecer allí años y años a merced del polvo o la carcoma. Y mientras comenzaba a abrir la puerta, que emitió un sutil chirrido, me pregunté si el *catálogo número 44* registraría todas las maravillas que allí había y no sólo las entradas más recientes e incluso las que hubiese almacenadas en el sótano o cualquier lugar al que no se me permitiría acceder; algo que haría de él, en sí mismo y con una economía incapaz de crear nuevos conflictos domésticos, una pieza más que digna para mi colección, que obviamente incluiría en una u otra carpeta de las que contenían folletos, ilustraciones, recortes de periódicos, postales, dibujos primerizos de hijos y de nietos, etc., y apilaba en los estantes, junto o

encima de libros, álbumes y revistas; recuerdos todos de viajes y aventuras repasados cada vez más casualmente y que, por falta de tiempo suficiente por mi parte, seguía sin ordenar. Pero a ella no le dije nada, inseguro en el fondo de que pudiera no llegar más lejos a la vista de aquellas maravillas que me costaba no poder hacerlas mías. Así que, dado que era evidente que no pensaba acompañarme, la dejé allí afuera, dándole a entender, tan sólo con un gesto, que no tardaría “nada” o que “sería un minuto...”, evitando como Ulises, ser capturado por aquel coro de sirenas.

—¿Tiene interés por algo, señor? —dijo el hombre, sin darse la vuelta ni dejar de garrapatear algo en un cuadernillo, y con cierto malhumor.

—Por todo — respondí incapaz de contenerme y sin dejar a mi vez de contemplar una cosa tras otra—. Pero —dije al fin, volviéndome hacia él un tanto avergonzado— todo esto debe ser muy caro para mí y, además, no podría hacerle sitio en casa, para lo cual tendría que desplazar alguno de mis queridos recuerdos... todos demasiado queridos... De modo que me contentaré con llevarme un ejemplar del último catálogo. ¿Se edita uno por año, verdad?

—Sí, cabe decirlo de ese modo.... *Mais non, non...* Me temo que con *le catalogue* usted no podrá conformarse. Y cabe, en realidad, si podemos decirlo de este modo, una alternativa, ¿sabe?: quedarse usted aquí, entre ellos, en esta tienda que, por lo visto, hoy me toca abandonar...

Vacilé entre seguirle la corriente (acariciando, no obstante, la idea, vagamente aún en ese instante, dejándome llevar por el juego de mi imaginación) o simplemente insistir, diciéndole que no podía demorarme mucho porque afuera mi mujer esperaba. Añadiendo incluso que, si la conociera, podría comprobar que lejos de hacerlo con la paciencia y la comprensión que yo necesitaba, es decir, por no más de cinco, diez minutos a lo sumo, comenzaría a golpear con los nudillos en el cristal de la puerta o de uno de los escaparates. Pero no lograba decir nada concreto que tuviera algún sentido, y permanecí en silencio, desviando otra vez la vista hacia los objetos que se distribuían a mi alrededor como si estuviera considerando una propuesta seria en lugar de reírle lo que debía ser sólo una broma de experto y sutil vendedor de antigüedades.

—¡Todo esto es subyugante! —dije sin poder contenerme—. ¡Cada cosa... todo... la tienda entera!—. Lo miré a los ojos—: ¿Cómo puede usted soportar venderlas, dejarlas ir en manos de quien sea... por mucho que estuviesen dispuestos a pagar por ellas?

De repente, mientras el hombre sonreía de un modo que me resultaba poco menos que mefistofélico, dominado yo ya sin duda por un poder de atracción inverosímil, me encontré diciendo la incongruencia más asombrosa que jamás habría imaginado que pudiera salir de mi boca en circunstancias similares:

—¡Monsieur Bernard, me gustaría quedarme en la tienda, me gustaría sustituirlo, quiero ocupar su puesto y encargarme del próximo catálogo!

El hombre, cuyo nombre me debí inventar o quizá leyerá mecánicamente en el pin que lucía en la solapa (Monsieur Bernard, Anticuario), que no recuerdo que lo mencionara, continuaba mirándome con expectación creciente y una satisfacción más que visible que yo me negaba a interpretar, mientras, al mismo tiempo, un temblor me sacudía, anunciándome que se produciría algo sorprendente... ¡tanto que llegué a imaginar que me lanzaba sobre él amenazante, no sé, dispuesto incluso a asesinarlo para arrebatárselo todo si no consentía por las buenas a cedérmelo; todo! En el acto me pregunté si me había vuelto loco, como pensaba mi mujer, pero, justo cuando estaba por desdecirme y reconocer que no entendía por qué había dicho lo que dije ni de dónde lo habría dejado salir, él habló antes, para aclararlo todo:

—¡Oh, qué interesante, la sintonía es formidable! ¡Pero creo que aún no está seguro! No obstante, a qué negarlo... ha llegado al fin la hora, como se podría decir, y como era de esperar... Sin duda, es usted quien ha venido a reemplazarme, y justo cuando estaba yo actualizando el inventario. Es la persona que me obligará a salir y me permitirá volver... estoy preparado para que así sea, como se me dijo y tengo que trasmitirle: son las reglas, las que usted también tendrá que respetar. Ha llegado para mí el momento de ceder el paso... después de más de... creo que doscientos, catálogos debo decir... Le dejo pues a usted *le catalogue quarante-quatre* en vivo, aquí, a su alrededor. Es decir, la tienda, *mon cher ami, un catalogue vivant*. A lo que habría que añadir lo que guarda el almacén, muchas cosas sin catalogar. Tal vez alimenten el *quarante-cinq ou six ou sept*... Si prefiriese continuar numerándolos a partir del presente, lo que no es más que un decir, porque el número por el que tendríamos que ir a estas alturas sería poco apropiado para reflejarlo en los anuncios, además de que cualquier número que se le pusiera tampoco reflejaría la estricta realidad de la historia. Porque, si hubiese contado desde mi llegada, *le catalogue 44* habría sido mi *catalogue 244*... o tal vez... el 355, ya no lo recuerdo; y, si me fío de lo que me contó mi antecesor, el mil novecientos ochenta y cuatro desde que comenzara todo esto, desde el día en que Guttemberg diera a conocer su invención, lo que requeriría, ya ve, un anuncio kilométrico y muy poco estético, impreciso y hasta disuasivo. Ahora bien, si aceptara las condiciones exigidas, usted podría vivir en medio de *le catalogue 44* durante... no sé, sin duda mucho tiempo; o, más bien, el que le permita su suerte. Aunque siempre, al menos unas pocas veces, podría darse y dar alguna buena excusa para poder continuar, o ser lo bastante riguroso como para rechazar al evidente sustituto que se llegase a presentar... un día, por decirlo de algún modo, considerando, por ejemplo, no verlo lo suficientemente apropiado, al argumentar que presenta alguna inconveniencia, una presencia indecorosa, falta de sinceridad, de

amor auténtico, alguna mala intención... Yo mismo podría hacerlo con usted si me dejara llevar por una avaricia repugnante en lugar de cumplir con mi deber y con la confianza que mi antecesor depositara en mí.

Di un pequeño salto atrás. Y volví la cabeza hacia la calle, buscando el apoyo indispensable que me podría proporcionar aquella “mujer difícil” con la que aún me sentía ligado a pesar de los malentendidos y sinsabores que se estaban sucediendo últimamente entre nosotros. De algún modo, tan necesaria para mí como un anillo a un dedo o un grillete para un criminal. Pero no la vi en la puerta ni a través del cristal de los escaparates en los cuales se alzaban y amontonaban decenas de cosas que obstaculizaban la visión a modo de una espesa selva o de un jardín hidropónico en el cual una extraña brisa parecía mover los objetos a uno y otro lado como arbustos o copas de pequeños árboles domesticados; hipnotizándome.

Estaba solo y tendría que salir solo de aquella situación, tan absurda como prometedora. En mi mente se formó un nuevo pensamiento ajeno: “No tema, no soy peligroso; y puedo intentar explicárselo mejor”. Era increíble, pero tenía que reconocer que esa habilidad mía de saber lo que pensaba el otro volvía a demostrarse verosímil, algo que pasaba a veces y con contadas personas, mi mujer, precisamente, entre otras.

—Yo... —balbuceé —sólo querría un catálogo... para... para mi colección. Y sé que no debería, que ya tengo muchas cosas para nada, que a pesar de todo incluso le compraría alguna de las extraordinarias piezas que vende, aunque tuviera que hacer una extensión en un estante o apilar un par de las que tengo en mis estanterías o pasando una más al techo, apretujándola junto a las demás, o colocando esta delante de las otras; eso sí: donde pudiera resaltar... donde pudiéramos contemplarla, mi mujer, u otra en todo caso si no hubiera más remedio, los que me visitan cada muerte de obispo, pero, sobre todo, yo mismo.

—Cada “muerte de obispo”... —repitió Monsieur Bernard muy despacio mientras suspiraba; por lo que dijo luego, aunque como si no comprendiese la expresión—. Debieron morir unos cuantos desde que estoy aquí metido, ¿verdad?

—Perdone, fue un decir...

—No tiene importancia, lo que interesa ahora es saber si se siente usted *capable pour le poste*. Estos preciosos objetos me han rodeado durante los últimos... no sé, ¿doscientos... quizá, doscientos cuarenta y cuatro ediciones?... Y por lo visto, hoy ha llegado el momento de dejarlo... De dejar todo en sus manos.

—¿Dos... doscientos..., doscientos... cuarenta...? —exclamé dando otro respingo mientras eso de “dejar todo en mis manos” se repetía en mi cabeza sin que pudiera asegurar que no lo hubiese simplemente imaginado. ¡En cualquier caso, ese hombre estaba rematadamente loco! Volví a mirar con

desesperación hacia la calle: ¿Dónde se pudo meter esta mujer?, me dije.

—Confieso que el trabajo acabó por ser agotador, aunque nunca aburrido.

Seguía sin saber qué hacer ni qué decir, y no me sentía inclinado, inútilmente, a mentir. Aún, de todos modos, insistí—: No... no puedo... Y menos así, de sopetón. Mi mujer está afuera, esperándome; no la puedo abandonar de esta manera. Además, acabará por fin entrando, a buscarme. Usted no la conoce: aunque manifieste una fachada espartana, es española, con un corazón sensible aunque un tanto arrugado, como la nuez en la corteza... Vamos, que quiero decir que es muy testaruda y no estará en absoluto dispuesta a consentir algo así.

—¡Oh, no se preocupe por eso! Si por fin acepta sustituirme... como ha confesado desear, por mucho tiempo que pase para usted aquí dentro, eso no representará más de unos minutos allá afuera... y, cuando salga, todo estará tal y como lo dejó, el mundo igual de próximo y ajeno, los relojes marchando al ritmo acostumbrado. Confío que para mí será lo mismo, como se me aseguró. Me consta que allá afuera, donde aún no estará ni usted ni su mujer, siguen los amigos con los que salí una noche de juerga y con los que me detuve ahí, en esta misma calle, delante de la tienda, pidiéndoles que me esperaran fuera unos minutos. Sin duda alguna, amigo, si me permite llamarlo de ese modo, somos de la misma estirpe y nos esperan experiencias semejantes por más que en siglos diferentes. Casos singulares que siempre habrán de sucederse. Pero no sienta obligación alguna, como no sea para consigo mismo. Yo puedo continuar esperando, y, en parte, lo deseo: del *catalogue*, los que somos así no nos cansaremos nunca... Podría incluso esperar que usted volviese, siempre que lo haga dentro de un tiempo prudencial y me encuentre, claro... antes de que se presente algún otro que no pueda desechar sin hacer trampas. Aunque eso sería lo de menos: si se demora, encontraría a otro en mi lugar, esperando lo mismo, deleitándose con todo esto, responsablemente, eso sí; amando cada pieza como si la hubiese creado. ¡Vamos, anímese, no desperdicie esta oportunidad; téngalas durante una eternidad a la vista, dedicado sin prisa a descubrir sus incontables detalles y a cuidarlas, evitando que el polvo de cada día se acumule en ellos—algo muy propio del tiempo, como supondrá—, abrigándolos, si cabe; restaurarlos incluso de producirse, eventualmente, un accidente... En fin, manteniéndolo todo tal y como he hecho yo hasta ahora.

Yo no podía aún dejar de estar preocupado por ella, a quien seguía sin ver del otro lado, lo que me hacía cada vez más vulnerable. ¿Cómo escapar de esa extraña pero singular y atractiva idea de que la media hora o más que habría empleado ya en conversar con ese hombre y en observar detenidamente todo lo que había en la tienda no hubiese significado más de uno o dos minutos para el mundo, el resto del mundo o del afuera; inclusive que *en realidad* el tiempo no pasara en absoluto para ella y los demás?... ¿De haber

podido sucederse en ese instante y sin consecuencias vaya a saber cuántos catálogos que yo podría editar si me quedaba?... ¡Todo, sí, mientras, según Monsieur Bernard, la misma mujer aún me estaría esperando en todo caso un puñado de minutos, congeladas las mismas debilidades y capacidades que tendría que seguir enfrentando en cuanto saliera! (“¡Sí, verá cómo vuelve a ser usted y el mundo el conocido en su justa medida!”, reverberó su voz en mi cabeza, lo que no me pareció del todo de mi agrado.) Y, por un momento, jugué con esa idea como si me la probara ante un espejo antes de adquirirla, mientras ya iba y venía por la tienda, huésped intemporal de aquel cubo de las maravillas, estudiándolas con vistas a la edición siguiente del *le catalogue*. Preso de una sensación irrenunciable de poder que se aposentaba cada vez más hondamente en mí.

—Vamos, déjese llevar. El mundo no notará su ausencia y usted podrá gozar de estos bellísimos objetos a los que jamás podría hacerles sitio en casa. Eso sí, tendrá que aceptar que no todo permanezca inamovible, que de vez en cuando alguien entre y se lleve alguna pieza que, con suerte para usted, tal vez acabe por volver; y que entren cosas nuevas cada tanto, quizá aún más espectaculares que las vistas, que usted podrá añadir si le parecieran bien. Las transacciones comerciales, por mucho que le pese o lo pudiera compensar, deben ser bien atendidas por el encargado con diligencia extrema, *bien sûr*. Incluso contribuyendo en todo lo posible a que quien entre por la puerta se lleve algo al salir... (Recordé en ese momento su displicencia inicial y sonreí.) No, no ponga esa cara, así debe ser... Tanto una cosa como otra... Incluso es importante que, a quien viniera buscando algo que hubiésemos vendido o nunca hubiésemos tenido, le recomendará volver, explicándole que el objeto de su interés está en restauración o formando momentáneamente parte de una exposición... o le ofreciera algo en su lugar... Una mentira piadosa que, no obstante, esconde una verdad inevitable. Pocos, aunque huelan la trampa, dejarán de volver, y más de uno de llevarse otra cosa a cambio. Además, los enamorados de un objeto creen que serán constantes, fieles quiero decir, pero un día resulta que han cambiado de opinión y entran en busca de algo diferente, algo que vieron en el catálogo que se les ha suministrado; le *catalogue* “actualizado” que todos reclaman, o viniendo con la misma idea cambien de objeto de su predilección y se lleven otra cosa a la que antes no le prestaron atención, cegados por la idealización que los habría capturado. En fin, insisto porque observo que sigue preocupando: las horas, los días, los meses... se sucederán aquí sin que nadie de afuera lo perciba ni le perturbe a usted más de lo que lo hacía en el instante previo.

Y diciendo esto, extendió hacia mí el cuaderno y el lápiz en el que estaba apuntando el estado presente de las existencias.

Yo no sabía qué decir. Eché una mirada en redondo, acariciando todos esos objetos maravillosos. Detrás de cada uno asomaba una promesa de viaje.

El de un nuevo Odiseo, el de un hijo o nieto de Gulliver, el de un Simbad reencarnado, el de otro obediente Miguel Strogoff, el de un intrépido Orfeo o Dante “en mitad de su vida”... ¿Cuántos podría llegar yo allí a hacer antes de que se presentara un sustituto apropiado, otro ingenuo navegante como yo, imprevisor a diferencia de Ulises?

Volví la vista al cuadernillo que no sé en qué momento había pasado a mis manos y permanecí un instante allí, sin moverme, con la vista clavada en las anotaciones; lo suficientemente obnubilado como para no notar que la puerta se abría y se cerraba a mis espaldas con el chirrido que ya había conocido. Monsieur Bernard había abandonado la tienda y estaría ya en su mundo, dispuesto a acabar desgastándose en él. Aunque sin poder decirle nada a mi mujer, que seguiría allí sin saber ni haber podido ver nada. Porque, de ser como había dicho Bernard, él habría reaparecido hacía años, posiblemente haría un siglo.

Entretanto, comencé a experimentar la eternidad del instante, como, si cabe, habría vuelto a decir Goethe en mis circunstancias; moviéndome a través de un tiempo impreciso e inmensurable. Efectivamente, de tanto en tanto algunas piezas del tesoro fueron compradas a destiempo por gente que tan pronto entraba como salía, reiterando apenas el chirrido de la puerta al abrirse y al cerrarse, antes y después. Del mismo modo, en menor medida empero, se incorporaban otras a la tienda, que yo compraba por lo general, no para mí, claro, sino para exponer entre las que allí seguían, colocando las más pequeñas y curiosas dentro de las vitrinas. Apuntándolo todo en el cuadernillo con vistas a la próxima edición del *catalogue 44*, que volvería a asignarle siempre el mismo número, como hiciera Monsieur Bernard con toda sensatez. El tiempo corría locamente y yo, ya que por suerte la tienda era poco concurrida (de esas que al pasar yo solía preguntarme cómo podrían aún sobrevivir), me permitía soñar, unas veces mientras contemplaba un objeto determinado, otras tan sólo recordándolo con los ojos cerrados, pudiendo incluso, con el tiempo que tenía por delante –si cabía decirlo de ese modo–, volver a soñar viajes distintos a partir incluso de la misma pieza. Para ello contaba, detrás del mostrador, con un sillón muy cómodo, cubierto de almohadones, dispuesto allí por Bernard o por alguno de sus antecesores si no por el propio fundador de Kalypso, en el que me apoltronaba e inclusive acababa por dormirme por las noches –si así se podían llamar esos instantes de oscuridad que repentinamente daban paso a la luz y al ajetreo–, durante las cuales me deleitaba contemplando, largamente no obstante, al compás de un chapoteo en la mar chicha o al embate de las olas de la tempestad, el sextante o alguna de las brújulas flotando en la bruma para llegar a mis manos; o disfrutando de mis viajes a la luna, a la que llegaba por el ojo de alguno de los telescopios, a veces solo y otras acompañado; del pasaje a través de la selva en la que sonaban los rugidos feroces de unos enormes

fantasmas que enseñaban los dientes y las garras, que empezaban en el filo de un antiguo machete; a veces combatiendo, otras llevando un mensaje a la carrera, hasta reventar mi cabalgadura, a la vista de una espada curva como la de Hajdi Murat, que llevaba en alto o dejaba que golpear a un lado; o encontrándome en medio de alguna audición en alguno de los lugares más maravillosos de la tierra saltando sobre las cuerdas del Stradivarius...Y así hasta verme súbitamente devuelto a aquella cueva de Aladino al sonido de la puerta al abrirse para dejar pasar a un cliente o un proveedor al que debía atender con diligencia, como correspondía a un encargado responsable.

Era una navegación en la eternidad –instantánea como la de Goethe, idea que volvía a mí de tanto en tanto– durante la cual los ajustes en el inventario, las facturas, la verificación de autenticidad de las piezas que llegaban con la pretensión de ser incorporadas, los cobros y los pagos, las reediciones del catálogo con el mismo número, se sucedían sin fin mientras el tesoro seguía y seguía rodeándome, al alcance de mi mano, disponible pero inapropiable.

A veces sentía el deseo de cerrar y colgar el cartel de rigor para no ser molestado o ese que decía que volvería “en media hora”, pero me sabía obligado por las reglas a atender al movimiento y la rutina de la tienda. Mi sentido de la responsabilidad –parte de esa otra mitad mía, inevitablemente práctica, realista si cabe así decirlo, que me aseguraba que aquello acabaría antes o después– no me lo permitió ni una vez. Sin duda, Bernard supo ver en mí a la persona idónea para el puesto, y yo lo debía asumir en todos sus aspectos, inclusive el de prestar atención a los que entraban en la tienda, concretamente solos, esperando dar con aquel que se detendría en medio y se pusiera a observarlo todo con ojos fulgurantes, que dejara ver en el brillo de su mirada furtiva la avidez por todas aquellas piezas, que los destellos escaparan de sus ojos al pasar de una a la otra, cada cual más embriagadora que la anterior...

Mil y una veces creí suponer que alguno de los que entraban fuera el adecuado, porque no sería capaz de dejar la tienda en manos de cualquiera. Esto también se había constituido en mi deber. Alguien que permaneciera apabullado en medio de la tienda, contemplando con recato, como para llevarse todo en el recuerdo, los objetos expuestos a un lado y al otro, arriba y más abajo, los que colgaban de las paredes, los que encerraban las vitrinas, maravillado ante ese mundo sorprendente que de repente lo rodeaba: termómetros que aún dejaban ver su metal líquido cristalizado, seco o congelado en sus tubos de cristal amarillentos; brújulas y sextantes de todos los estilos que habrían permitido a unos u otros navegantes ancestrales dar la vuelta al cabo de Hornos o al de Buena Esperanza, expandir Occidente hasta la Polynesia o encontrar la Isla del tesoro; balanzas y barómetros de precisión propios de gabinetes científicos de la primera hora; telescopios que debieron recibir en ofrenda príncipes y reyes, y que tal vez continuaran

encerrando reflejos de las estrellas mediceas; un par de periscopios de bitácora; una cornamusa de bronce; unos sextantes y un astrolabio que sin duda provenían de la Isla Flotante de Laputa y habían formado parte de Flandona Gagnole, la Cueva del Astrónomo, y quizás antes, incluso, del refugio de Circe, del mundo de los Cimerios o del palacio del feacio Alcinoos; algunas piezas de grandes maquinarias, como una rueda de timón y una hélice, y otras muy pequeñas, en ciertos casos diminutas, medallas, alhajeros, sellos de cobre para señalar la identidad en lacre recordando la inviolabilidad de la correspondencia, alfileres de insectólogo o de estudiosos de la electricidad biológica, monedas herrumbradas o mordidas, unos pocos cuadros de pequeño tamaño, algunos para llevar del cuello de una dama, un globo terráqueo rodeado por dos anillos engarzados, de uno de los cuales una varilla hermosa simbolizaba en sí la gravedad y la inercia centrípeta al sostener la luna a una distancia fija y que invitaba a recordar a Méliès y en Julio Verne, unas pistolas de duelo y un sable que inevitablemente remitían a Münchhausen, a Cirano, a Miguel Strogoff, y, sí, sí, ¡al fin sabía lo que era con certeza!, el delicado y preciado sismógrafo... evitando mantener la mirada en alguno para no delatar el deseo de llevárselo y atreverse a dar un paso más, sintiéndose un tanto intruso, avergonzado, para acabar por pedirme el catálogo que se anunciaba en los escaparates, quizá el cuatrocientos setenta y uno o ya el quinientos treinta y dos; es decir, el *cuarenta y cuatro* actualizado.

Al fin, me decía a la vez apenado y deseoso de que de una buena vez sucediera, tendría que llegar el cándido-candidato que, sin comprenderlo del todo, deseara quedarse a cualquier coste, dispuesto incluso a echarme, a asesinarme de no hallar otra manera, ¡como sin duda habría intuido Monsieur Bernard que yo habría llegado a hacer aquella vez! Al que acabaría por soltarle la parrafada que imponía el protocolo, poner el cuadernillo del inventario inconcluso en sus manos y marcharme resignado, de repente entristecido, anclado aún al ansia de la posesión idílica.

Mi mujer, me decía sin poder evitarlo, seguiría allí afuera, esperando verme al fin salir con un paquete, con algo que, pese a ella y al reducido espacio que quedaba en casa, no habría podido resistirme de adquirir; algo inclusive voluminoso y difícil de transportar que luego me obligaría a desplazar algún otro en casa para hacerle sitio... aunque sin renunciar por ello a ninguno de los que llevaban tiempo agregándose allí. No podía olvidarme de ello, quizá como le debió pasar también a Monsieur Bernard que, cuando yo saliera, habría probablemente muerto en un tiempo que pudo suceder incluso antes de que yo naciera (¡muerto, sí, a estas alturas... igual que me sucedería al final a mi, tarde o temprano por así decirlo: ¡salir para acabar de vivir!)

Sí, de tanto en tanto me invadía la nostalgia, como le debió pasar a él. Pero sobre todo el miedo. Preso de mi ambivalencia, el mundo, el de afuera,

me seguía exigiendo una responsabilidad tan seria como la que me mantenía en la tienda atento a todas las necesidades de su buen funcionamiento. Sentía la obligatoriedad de responderle antes de que la vacilante llama del cabo de vela que me permitía continuar allí se consumiese, dejándome en la oscuridad de la locura. ¡Oh, sí: el miedo!

Pero por fin, sucedió, cómo estaba estipulado. También como a Monsieur Bernard y a todos sus antecesores, se me impondría (no del todo lamentablemente) renunciar para reincorporarme al tiempo abandonado, al mundo del desgaste, del olvido y de la muerte; en todo caso dueño ya dueño de las imágenes y sus sugerencias, preso de las inevitables evanescencias. Yo también tendría que volver y resignarme.

Entró, como yo antes, ya encantado a la vista del escaparate, y como yo se quedó dando vueltas sobre sí mismo como la bailarina de la cajita de música del XVIII, contemplando todos los objetos de la tienda, muchos los mismos que había visto yo al entrar. Lo vi en sus ojos, destellar cuando pasaban a posarse en la siguiente pieza, arriba y abajo o más allá... La mirada que debió ver brillar Bernard en los míos aquella vez que tan lejana sentía en aquel instante.

Al fin estaba nuevamente afuera, como me había prometido Bernard, tras unos pocos minutos de la misma noche, templada y húmeda, que descansaba sobre la misma calle de adoquines salpicados aún por las pepitas de plata de la llovizna reciente, que brillaban a la tenue luz de las farolas, y a las que se añadían las últimas gotitas que se desprendían de tejados y balcones, plinc, plinc, plinc, plinc, al tiempo que sentí como un golpe en los riñones el chirrido inolvidable de la puerta que se cerraba a mis espaldas.

M. estaba ahí, según lo establecido, esperándome con inusitada paciencia, quizá hasta ese instante entretenida pensando en vaya a saber qué para reaccionar de repente a mi aparición, de inmediato para buscar con una mirada capciosa el paquete que supondría que llevaría debajo del brazo y que podría querer ocultarle. Al momento para sonreír satisfecha, saboreando mi aparente claudicación, al ver que al fin, como era su deseo, salía sin nada que pudiera afectar a la total ausencia de espacio en las paredes y las estanterías de la casa... así como crear problemas para el equipaje; ignorante aún de que ni siquiera traía conmigo el catálogo que, obviamente, ya no necesitaba.

Bajé los dos escalones con algún esfuerzo, propio de un prolongado anquilosamiento pero sobre todo apesadumbrado, y di los siguientes tres pasos que me separaban de ella, dejando que me tomara del brazo para conducirme en dirección al hotel donde pasaríamos la noche. No decía nada, supongo que para evitar zaherirme. Y mientras caminábamos la contemplé con atención: iba cabizbaja, probablemente ensimismada como si estuviera en otra parte, y me pregunté si ella también se lo habría permitido y si lo

vendría haciendo desde hacía algún rato, viviendo instantes al margen del tiempo que nos desgastaba, con lo deseado al alcance de la mano, similares al que yo había experimentado. Y, sin sentirme capaz de responder con certeza en su lugar de habérselo preguntado, di por posible que, al menos en ese momento, lo hacía. Porque no es fácil, supongo, para nadie, resistir a la tentación de aferrarse a las eternidades que se nos ofrecen emergiendo de la maleza que a todos nos flanquea.

Llevábamos andado un rato, no sé cuánto, mientras comenzaban a borrar unas y otras de las cosas que hasta hacía un rato me rodearon y que quedaban atrás, cuando se escucharon —o los escuché yo sólo— unos pasos descompensados a lo lejos, posiblemente los de una pareja, aproximándose a la tienda; tan semejantes a los nuestros que los supuse ecos rezagados de los mismos que se hubiesen quedado allí, atrás, para repetirse eternamente. Las gotas, a su vez, volvían a caer, produciendo un tamborileo entre las ramas y los techos de metal de las farolas que me hizo pensar en los dedos de un enano relojero reclinado en su mesa de trabajo, trabajando aún, a esas horas, bajo los adoquines de Ginebra, en una cueva o un sótano, dudando qué hacer con el reloj abierto ante sí, bajo su sórdido monóculo, sin optar por volver a hacerlo marchar hacia delante o que fuera hacia atrás.

Entonces me detuve sin poder evitarlo, obligando a M, la mujer que caminaba a mi lado, a que también lo hiciera y, arrancada de ese modo de su propio mundo, me mirara de nuevo sin comprender. El repicar de los pasos se había detenido dejándome sin respiración por un momento, el tiempo suspendido como el de aquel reloj que esperaba cobrar vida para continuar o para retroceder. Entonces se produjo el chirrear de la puerta de la tienda, abriéndose y cerrándose una vez más, confirmándome que, fuera como fuese, la estancia en Kalypso se repetiría por más que me alejara, por mucho que se desvaneciera.

El cobertizo

Llevaba recluido desde el accidente casi un año con la sensación de quien, habiendo perdido un brazo o una pierna, no dejara de sentir el miembro allí donde no está, siendo lo mío aún más angustioso al no poder, en el extremo del recuerdo, rescatar el nombre, la figura, el número y el significado que debió tener en su día lo perdido. No fue algo que hubiese dejado simplemente en el camino por falta de interés, sino un conjunto de cosas, o eso creo, que, en el instante en que me fueron expropiadas, se esfumaron, sin más, sin dejar la menor huella, como si nunca hubiesen, esas cosas, existido, dejando sólo el hueco informe que habrían ocupado, oscuro e impreciso, y el puro estigma de una alevosa intervención quirúrgica como vaga pero dolorosa señal de lo irrecuperable. Para colmo, nadie fue culpable salvo yo, y con ello el escarnio ahondó la angustia hasta volverla insufrible. Sí, yo había provocado la ruina en la que desaparecería... lo que hubiese sido al abusar de mi propio recuerdo.

Traté con todo de imponerme distracciones; de dedicar el resto de mi vida al presente y al futuro; pero no resultó. Pasaron los días, las semanas, los meses... y era cada vez más incapaz de volver a viajar como hacía antes, aunque más no fuese a los lugares cuyos detalles no me hubiese importado demasiado olvidar, al haberse instalado en mí el pánico a que, de paso o por descuido, pudiera perder algo que acabaría sin poder determinar después si realmente lo habría sido. Por otra parte, había dejado de confiar en la disciplina, el esmero y la profesionalidad del mayordomo que no debe tocar los objetos a su cargo si no es mediante guantes inmaculados y paños delicados o, a lo sumo, utilizando el plumero para quitarles el polvo; en cuya calidad me había cuidado en viajar hasta entonces.

¡Ay, cuánto llegué a añorar aquellos viajes que comenzaban y acababan en mi sillón predilecto, a cuyos brazos me aferraba cuando se presentaban las emociones más fuertes y las temibles tentaciones! ¡O incluso aquellos otros en los cuales, porque el destino o las circunstancias lo recomendaban, iniciaba –y terminaba, como es lógico– en otros sitios, igualmente cómodos y estables, para el caso equivalentes: ora sentado en el otro sofá, que estaba frente al televisor, ora en la butaca bajita del mirador, desde donde podía distraerme por momentos con lo que sucedía en la calle; incluso en la un tanto incómoda silla de madera de la cocina, que utilizaba cuando preveía que podría dejarme atrapar por el tiempo y apelaba a la incomodidad que me empujaría a regresar... Eso sí, para volver a partir casi de inmediato hacia algún nuevo rumbo. O recostado en la cama, cómo no, cuando se presentaba una urgencia nocturna o durante las convalecencias, añadiendo dos o tres almohadas gordas y mullidas a la espalda, que siempre tenía a mano, y

optando por arrugar en estos casos las sábanas al asalto de las emociones... Todos ciertamente idóneos para esos viajes inocuos y, en cualquier caso, placenteros, aunque ninguno como el viejo sillón orejudo, que, con sólo verlo de reojo o al paso, me invitaba con un guiño cómplice a que lo reservara con antelación, como si se tratase del asiento de un tren o de un avión, un lugar en el taxi o la habitación de hotel desde la cual mi fantasma saldría a reconocer la escena.

Pero era incapaz de ignorar lo sucedido y disponerme a correr nuevos riesgos. No lograba convencerme de que no tendría por qué repetirse algo así si me atenía a las viejas reglas. ¿Cómo negar las muchas veces que había experimentado el deseo de manipular el utillaje mientras me encontraba en los escenarios que estaba visitando? ¿Cómo ignorar los esfuerzos que, más de una vez, debí realizar para mantener el pasado libre del asedio de mis ansiedades depredadoras? ¿Cómo desconocer las ocasiones en que me vi —no sólo la última y nefasta vez!— a punto de desfallecer...? Ciertamente, el miedo a cometer nuevos destrozos me había paralizado, conculcando mis ansias de viajar, fuese como fuese, aún cuando ello no habría implicado, vade retro, que pudiera tomar contacto físico con sus tesoros.... El accidente había conseguido amaestrarme al extremo de que apenas si me atrevía a mirar —de reojo, claro—, al interior de la memoria desde cuyos laberintos cantaban las sirenas... Incluso, cuando los sueños involuntariamente me perdían, el dolor previsible de la pérdida me alertaba sin consideración, amenazante, admonitorio, y me devolvía a la vigilia.

La situación parecía insalvable, y la parálisis y los recaudos adoptados para no volver a equivocarme me conducían igualmente al colapso. Lo que continuaba aún en la memoria, lo notaba día a día, se estaba volviendo inservible; la colección que había logrado reunir y conservar se hacía ridícula e, incluso, comenzaba a perderse por piezas que se añadían al pozo ciego del olvido. El mundo, mi mundo, se veía de una u otra forma condenado a desaparecer; a encoger de manera irreversible. Pronto no quedaría, por mucho que lo deseara, nada de los sucesos pasados, nada de las cosas que me habían pertenecido, de las palabras escuchadas y empleadas, de los contactos realizados, de los reflejos mutuos, que tantas veces antes había podido volver a la vida. Definitivamente, experimentaba la propia desaparición, la muerte en vida.

Entonces, a punto ya de darme por vencido y claudicar, a casi un año del accidente, una idea muy simple —“elemental”, como habría dicho Sherlock Holmes—, emergió para devolverme la esperanza. Era tan “elemental” que me costó comprender cómo no se me había podido ocurrir antes. Por lo visto, la desesperación —ella, sin duda, la verdadera maga— había abierto una grieta en la robusta roca del miedo con más eficacia que la más persistente de las gotas. ¡Había despertado mi imaginación y esta, “en el límite de la

desesperanza" (la frase llegó de mi pasado y con seguridad de mi otro yo), desintegró en un santiamén la resignación en la que me estaba consumiendo! En cualquier caso, por fin tenía lo que necesitaba para atreverme a viajar de nuevo —insisto, al viejo modo, porque esta vez no pensaba descuidarme—; por fin había descubierto no sólo cómo recuperar mi vida, mi vieja vida, sino el medio... para... —lo veo de ese modo aunque fuese mediante un subterfugio— reparar los daños. ¡Era ciertamente increíble!

Así fue como decidí dedicarme por entero a la restauración, para lo cual estaba decidido a repetir el viaje durante el que provoqué el desastre. En fin, no exactamente el mismo, claro, porque del modo en sucedió entonces ya no se volvería a repetir, o no, jamás. Esta vez, siguiendo los antiguos hábitos, no sólo no se perdería nada sino que, por el contrario, volvería con los nombres perdidos y fortalecida la confianza. Y listo y animado como estaba, me dirigí de inmediato hasta el viejo sillón que me seguía esperando, arrinconado aún en el ángulo más oscuro y silencioso de la sala, contra mi biblioteca, desde el día en que regresé despavorido de Rosario; mi sillón orejudo, mi viejo favorito, en el que al sentarme en él me sentí rejuvenecer.

Unos instantes bastaron para que me viera nuevamente en el punto en el que había comenzado todo.

El día en que decidí comprar, a un precio tan razonable que no pude resistirme —¡menuda zancadilla del diablo!—, la vieja casona de mis tíos de Rosario, una entrañable pareja a cuya muerte la propiedad había quedado en manos de un banco que, después de mucho tiempo, había decidido quitársela de encima. ¡La casa contenía muchísimos buenos recuerdos míos: toda una colección en sí mismos!

Era, sin duda, una ocasión de oro que no podía despreciar, que podía permitirme regresar... —¡he ahí el error decisivo!— de una manera tangible a uno de los lugares más añorados de mi infancia. De modo que, sin pensarlo de nuevo, me dejé llevar.

Y el día en que partí para Rosario no me pareció que viajaba de otro modo que como de costumbre, preguntándome al respecto lo de siempre: si la encontraría en ruinas, arrasada de uno u otro modo por la historia, enterrada bajo estratos sucesivos hollados por extraños odiosos e ignorantes como me gustaba sospechar... Y así fue. La realidad daba cuenta de los temores que en mis demás viajes se esfumaban. Cuando abrí y atravesé la puerta ya no estaba como en mi recuerdo aunque, por suerte, reconocible pese a los extraños que sin duda habían agravado el trabajo natural del tiempo (como siempre me habían hecho sospechar los recelos hacia quienes hubiesen asaltado mis tesoros y a quienes me gustaba suponer displicentes y dañinos..., y quizás para aplacar la tentación de volver físicamente a aquellos sitios encallados en el tiempo con el espurio fin de comprobar qué quedaría; otra tentación sin duda repugnante; algo que, ay, por qué aquella vez no me frenó...).

Ahora, me pregunté aún, aquel recuerdo luchaba contra el más antiguo, ese que nunca debí profanar. Pero no me amilané. Había dado con la solución a mi penuria y me dispuse a continuar. De modo que me sobrepuse y comencé de inmediato a reconstruirla tal y como había sido cincuenta años antes, y conseguí que por ella volvieran a pasarse los personajes inolvidables y volviera la misma luz veraniega de entonces a través de las rendijas de las persianas, que brotaran en mi paladar los mismos sabores del chocolate en taza y de las tartas de manzana y sintiera el calor de los abrazos y las caricias precoces, la seguridad de las frases lisonjeras o consoladoras que me empujaron a crecer, el calor y la humedad de esos veranos. Lo hice antes de volver a partir, pero para pasar de inmediato a verla tal y como la recordaba ahora de manera más fehaciente y cercana, con los dos recuerdos vivos entretejiéndose y presentándose a la vez; en realidad, tal y como me sucedió durante el viaje maldito. Y mientras comienzo a rememorar lo sucedido, esto es, mientras voy dejando atrás el umbral y la puerta cerrada a mi espalda, noto que todo vuelve a parecerme el producto de un delirio, el que un año atrás, al final de la visita, me hizo abandonar la casona en estampida, abandonando las ausencias y olvidos que ocasionaría a raíz de mi presencia.

Claro que al entrar, lo vuelvo a vivir perfectamente, nada me pareció extraño o sospechoso. Los juegos proféticos me habían preparado para encontrarla en ruinas y así precisamente se encontraba. Como si estuviera imaginando el futuro más probable que habría podido tener el pasado lejano, observé hasta qué punto las enredaderas habían crecido salvajes y desmadradas sobre el muro de la mediana y que el amplio patio había explotado en mil puntos, mostrando baldosas rotas, levantadas a empujones por el herbaje, y diversos socavones. Las puertas de las habitaciones se hallaban desvencijadas, los suelos de parqué estaban destrozados. Dentro, recordé enseguida, mis padres, mi abuela Rosa, mi tío Benjamín —hermano de mi madre—, mi hermano Eduardo y yo, pasando las vacaciones de verano, durmiendo siestas y noches sobre colchones dispuestos en el suelo, cerca de las ventanas abiertas para hacer más soportable el infierno caluroso y húmedo que creaba el ancho e impetuoso río Paraná, pese a que, así, también entraran a devorarnos los mosquitos, zumbando mientras se dejaban caer sobre nosotros como cazas japoneses, o pasaban a ras de nuestras orejas, burlándose de nuestra protección insuficiente, supuestamente repelente para ellos. ¡Ah, esos hilos de humo blanco que subían hasta desaparecer en el aire, que nacían de la punta encendida de esas inolvidables espirales verdes que se iban consumiendo mientras nos dormíamos, sostenidas por un pie de latón! ¡Esas espirales verdes que mi hermano y yo nos peleábamos todas las noches por encenderlas sin importarnos en realidad que su misión fuera más o menos inconsecuente, y que durante la noche, mientras soñábamos y

los mosquitos intentaban despertarnos, se iban transformando en esqueletos de ceniza, gris y fragmentado, sobre el plato sobre el que descansaba el pie metálico; unos fósiles que conservaban empero la forma pero como si hubiesen atravesado el umbral de otra dimensión, dejando allí su huella para recordarnos lo que fueron y lo que intentaron.

Permanezco estático un momento, viendo esos colchones en el suelo, a nosotros tumbados sobre ellos, las cabezas casi pegadas observando la punta de la espiral que quien se hubiese impuesto esa vez habría encendido, la punta roja en el extremo verde, y escuchando las voces que nos dicen que dejemos ya de hablar y nos durmamos. El sueño viene, por fin, con el comienzo de la metamorfosis, formado el primer trozo de ceniza que todavía colgará unos instantes antes de caer para ir formando la imagen gris y segmentada del otro lado del espejo, a través del cual el pasado se convertirá en futuro, es decir, en ruinas, en espectros, en columnas abatidas y fragmentadas, en anfiteatros semisepultados por el abandono, la pérdida de utilidad o de significado y el deterioro, laberintos de ceniza con apariencia de piedra. Y desde arriba, y desde la distancia, la imagen nítida de la espiral que ha pasado a copiarse en el plato a la mañana siguiente, sufre un nuevo cambio a instancias del espacio-tiempo, y me veo arriba en sentido estricto, en pleno aire, a esa altura en la que unas cosas desaparecen mientras otras aparecen, como si me hallara en un globo aerostático (alguno de los de Julio Verne, sin duda), contemplando las ruinas de la casa igualmente ordenadas en espiral, troceadas, inútiles, abandonada, en todo caso tan sólo vivas en mi memoria, como la anterior espiral verde que recién se encendía antes de dormirnos. Una espiral que conduce mi mirada al centro, a la boca estrecha del embudo, al agujero negro.

Entonces volví la cabeza y continué la visita.

Por fin, recuperado el rumbo y con los pies otra vez sobre la tierra, vuelvo a andar, como aquella vez, entre los restos apenas reconocibles del pasado, entre los que pronto podré subsanar las ausencias con lo que esté a mi alcance. A mi paso, emergen los intrusos esperados: telarañas, montículos de tierra que delataban decenas de hormigueros, trozos de cristal, de plástico y de madera, azulejos rotos, polvo y cascotes de ladrillo, cañerías que salían retorcidas de las paredes como tentáculos mutilados de vaya uno a saber qué seres que con el tiempo habrían muerto de angustia allí empotrados. Indudablemente, había vuelto a un sitio que se había convertido en extraño con el paso del tiempo (¡no se me ocurrió aún hasta qué punto!) En cualquier caso, un tanto despistado todavía, me vi impulsado por una ola de nostalgia que me volvió a alejar, aunque sólo en apariencia, lejos de allí, hasta la tarde en que mi padre nos sacó del cine, a mi hermano y a mí, antes del final de la película para decirnos que la casona en la que nos habíamos divertido hasta el último verano había sido visitada por la muerte.

Entraba en la cocina desde el pasillo que la separaba del comedor y desde la que se salía por el otro extremo al patio, cuando me vi otra vez con algo más de nueve años siguiendo esa película, creo que la segunda del programa doble habitual por esos tiempos, y escuché de repente a mi padre, que intentaba llamar notoriamente nuestra atención. Porque nuestro padre, sin importarle lo más mínimo, utilizaba un silbido único en el mundo para indicarnos que se encontraba cerca y que nos estaba buscando, que no nos veía y no podía venir directamente hasta nosotros, que teníamos que aparecer de inmediato para reunirnos con él; lo hacía incluso en medio de una multitud cuando nos perdía de vista, irrumpiendo donde fuese... induciéndonos bochorno, seguridad y sentido del deber a un tiempo.

Mi hermano y yo lo reconocimos enseguida y al girarnos hacia el sonido lo vimos recorriendo arriba y abajo el pasillo del cine, buscándonos ansioso. «Vamos», nos dijo, y dirigiéndose a mí, porque yo tenía ya casi diez años, añadió: «Tu bisabuelo ha muerto». Se había decretado el primer luto que yo conocería en la familia y lo último que me llevaría, hasta esta vez (¡esa vez!), a la casona, entonces todavía de mi tía Anita y mi tío José, el “de Anita”, como lo llamábamos para distinguirlo de mi tío José “de Fanny”, el otro tío mío de Rosario, padre de mis primos Nélica Carlota y Jaime, a cuya hospitalidad apelaría cuando, con veinticuatro años, camino de mi matrimonio, me detuve en Rosario debido a un hambre terrible y compartida con la chica que acabaría casándose conmigo; cuando pasé por delante de la casona, ya abandonada, y ni se me pasó por la cabeza entrar en ella.

Poco después viajaba yo en tren a Rosario (un viaje como un relámpago, como alguna de las tantas traslaciones instantáneas que me llevarían de un sitio a otro en la vida), con mi padre, mi abuela Rosa y Benjamín, hermano de mi madre, mientras esta se había quedado en casa con mi hermano Eduardo y el recién nacido Mario, para asistir al funeral y todo eso.

Eso fue lo que rememoré en aquel instante, mientras cruzaba la cocina y los fantasmas de la familia iban y venían.

Al salir al patio continué recordando los detalles: por ahí iba yo de pequeño montado en la perra collie de mi tío José, el “de Anita”, claro. Lo hacía como si la perra fuese un caballo, dale que te pego al galope, rompiendo algunas de las plantas de grandes, de inmensas hojas, que llamábamos gomeros y que crecían en unos maceteros gigantes que se distribuían por el patio y que había que sortear a la carrera. Enormes los maceteros y las hojas como se fijaron en el estrato infantil de la memoria, latente aún como podía comprobar, y enorme la lengua del pobre animal que trataba en vano de no dejarme caer al suelo. En ese patio me emborraché con una copa de sidra, quizá con dos, una noche calurosa de Año Nuevo, e hice de Chaplin utilizando el bastón de mi bisabuelo, que se mostró algo disgustado pero que a fin de cuentas también se divirtió y acabó riéndose de mis bufonadas.

Allí jugábamos en calzoncillos, mi hermano y yo o, como lo atestigua una foto, los dos en compañía de mis primos, que venían a jugar con nosotros. Y percibíamos el perfume de las tartas y del strudel que se enfriaban por la tarde sobre el alféizar de la ventana, cuando descuidaban mantenerlas más arriba, lejos de nuestros dedos y pellizcos, tartas que hacían por turnos mi abuela Rosa y mi tía Anita, a cuál más deliciosa, y que debían resistir enteras hasta la hora del té. Por el patio corríamos mi hermano y yo, y quizá mis primos, hasta el huerto, el huerto tras el que estaba el cobertizo de mi tío; del “de Anita”, claro.

Busqué con la mirada el jardín y el huerto de entonces, un espacio ahora yermo, de tierra seca, de troncos escuálidos y ramas desnudas sin limones ni naranjas ni colores, incapaces ya de volver a dar aquellos frutos cuya vida truncábamos antes de tiempo para convertirlos en proyectiles de nuestras batallas. Ahora —comprobaba a la distancia—, ya no servían más que para la nostalgia y la pena. Pero al fondo y a la izquierda, aunque desde donde estaba no podía divisarlo aún con precisión, el cobertizo..

¿Estaría allí, de... de nuevo; en pie, lleno de todo lo que recordaba, con el techo todavía protegiéndolo de la lluvia y el sol?

La inquietud me paralizó un instante, pero enseguida, una fuerza como la de un imán, quizá la de los muchos imanes de diversos tamaños con los que yo había jugado allí de niño, tiró de mí hacia las incontables herramientas, clavos, tornillos y tuercas que fui inmediatamente recordando y que seguían allí, amontonadas como en el pasado, borrando todo vestigio del cobertizo imaginario arrasado por el vendaval del tiempo. Allí había varias hachas de múltiples formas y tamaños, madejas grandes y pequeñas de alambre en toda la variedad imaginable de diámetros, neumáticos, enseres de jardinería o de labranza, dos, tres o más yunques, dos, tres o más sierras, alguna vieja rueda de rayos de madera apoyada en la pared, tal vez la rueda de un aún más viejo carro ya en aquel tiempo desaparecido, creo que usado para repartir la leche, y cajas y cajas y cajas de tornillos, alcayatas, clavos, todos los del mundo, tiesos y doblados, despuntados y descabezados, limpios, oxidados y sucios, cilíndricos y cónicos... Estaba al final del invadido y casi sepultado camino de piedras que atravesaba el huerto y que permitía sortear los limoneros y naranjos y alcanzar al cobertizo y no me lo podía creer. ¿Se trataba de un espejismo, de una alucinación que nacía de mis expectativas? Ahí estaba, como lo debí dejar la última vez que había jugado en aquel lugar de niño.

¡Ay, qué terrible es sentir otra vez esos vacíos!, me dije regresando por un instante a mi sillón, casi a punto de dar marcha atrás y resignarme antes de que volviera a cometer un fallo. Pero continué, dándome ánimo, y, personificándome en mi mismo, me vi haciendo lo que con seguridad debí hacer, lo hiciese o no, de niño. En el mismo sitio, en aquel lugar mágico en

el que había estado. Aunque tuve que hacer un esfuerzo, reconociendo que el año de reclusión había tenido consecuencias, para recordar lo que hacía exactamente cuando visitaba el cobertizo, seguramente por lo que ya no veía por ninguna parte. Pero venía preparado, y, sin dudarlo de nuevo, decidí que me pondría de inmediato a enderezar —como si lo hubiese hecho una vez, y con la firme intención de no volver a olvidarlo— unos cuantos clavos hasta dejar la marca de sus cabezas en las baldosas de barro, al tiempo que daría los consabidos ayes de dolor cada vez que, al no dar en el clavo, me martilleara, como de costumbre, un dedo. Sí, esos “ay” que una vez habrían escapado de mi boca y que, igual que Ferdydurke (como hacía poco había leído) escuchara el grito de su tío, yo ya estaba escuchando tintinear en el aire... esos que, por lo visto, “todavía estaban aquí”.

Envalentonado, volví a avanzar a través del marmagno de metal y madera, reconociendo uno a uno los objetos que continuaban allí, aquellos que no había tocado. Un instante permanecí indeciso ante el tablero de pinzas, alicates, llaves francesas e inglesas colgadas aún de sus ganchos y alcayatas, en perfecto orden (un orden que quise darle alguna vez en casa a mis propias herramientas sin lograr reproducirlo). Esos segundos fueron gloriosos, porque me proveyeron de una honda inspiración que llenó de aire fresco mis pulmones oxidados.

El tablero ya no me devolvía la perspectiva formidable del pasado, pero debía reconocer que se trataba del que entonces había sido. Sí, así seguía estando en mi memoria... Pensé en aquel momento (sé que puedo reproducir lo que pensé sin tergiversar nada... ya que, en todo caso, es lo único que pude haber pensado): “¡Cómo me gustaría verme en este mismo instante tal como me sentía de pequeño ante este panorama, pequeño en el centro de todo!” Sobre la mesa de trabajo permanecían ciertos útiles cuyos nombres y funciones nunca supe —por lo que seguía sin tener por qué saberlo—, pero cuyas formas... casi todas ellas, seguían vivas. A un costado, se mantenía... sí, ajustado aún al borde de la mesa, una morsa. Casi a punto de caer al suelo escapaban del marco una lima sin mango y el mango de... qué sino un..., digamos: un martillo...

(¡Sí, un martillo debió ser...; uno de mis sacrilegios!, me dije volviendo por un instante a mi casa, al sillón, para regresar de inmediato a la casona, al cobertizo, satisfecho de haber repuesto uno de los estropicios..., en especial, por hacerlo antes de que se cometiera...).

Contra un poste, de los tres que sostenían el techo como si fuese un alero, y a media altura, se apilaban siete u ocho herraduras oxidadas que colgaban de un grueso y largo clavo. Eran las mismas que no podía alcanzar de niño sin subirme a un cajón o a un banco. Con la misma cantidad de herrumbre. Pensé: mi tío coleccionaba esas cosas; sin duda, porque yo nunca había llegado a ver allí el caballo con el que tal vez saliera él a repartir la

leche, lo que pudo suceder antes, en un tiempo en el que yo aún no había nacido. Pudo ser así... aunque también de otro modo. Y no recuerdo haberlo podido averiguar jamás (lo que ni está en mi mano reparar ni... debo). Es obvio que en aquellos tiempos esos detalles no me importaban demasiado; los orígenes, los motivos. Quizá porque sentía que todo aquello estaba allí tan sólo para que yo me divirtiera: una pantagruélica caja llena de juguetes. Ahora, en cambio, la idea me había venido a la mente desde algún sitio recóndito donde fuera sepultada tras escucharla de pasada. Sí, pudo ser así, y en realidad seguía sin resultarme importante. Al pie del poste descansaba algo... digamos, porque bien pudo serlo... un... una..., pues definitivamente me inclino por un hacha. Extendí, pues, la mano y la tomé con la seguridad propia de cualquier adulto (¡ése fue mi primer atentado!), y en ese instante volvió a resonar la voz argentina de mi tía: «¡No jugués con esas cosas que podés hacerte daño!» ¡De esas palabras estoy más que seguro, y tuve que recordarlas en aquel instante! Así como los reproches, en yiddish, que en aquellos tiempos ella le hacía luego y reiteradamente a mi tío, como buena mame sustituta, como madre del marido: «¡Todo esto tendrías que tenerlo lejos del alcance de los chicos; bien alto para que no les pase nada!»

¡Bien alto!, me repetí un par de veces: habría sido una pena. Pero había pasado el tiempo y ya no estaba ahora tan seguro de que mi tía estuviese equivocada, porque un... eso, un hacha justamente, es algo peligroso en manos infantiles, y más ésa, tan... pesada. Pero, con todo, el niño que aún estaba en mí se alegró al recordar que mi tío siguió dejando todo al alcance de mis manos traviesas. En ese instante me asaltó una vez más la extrañeza, como el repicar de una alarma a la que, no obstante, no haría caso. ¿Cómo pudo permanecer inmutable el cobertizo mientras el resto de la casa se venía abajo? Ni siquiera los bichos habían avanzado lo previsible en esa zona. Tuve incluso la increíble certeza de que sus nidos, sus telas, sus caminos subterráneos, seguían siendo los de aquellos tiempos. De todos modos, el carácter absurdo e inexplicable del fenómeno perdió en seguida relevancia y mientras sostenía... lo que pude haber descolgado, olvidé, por así decirlo, cualquier nuevo intento de explicarme los hechos y de formularme nuevas preguntas, y me sentí animado a fundirme todavía más con el entorno y con ese tiempo querido que, fuera por lo que fuese, continuaba allí, a mi disposición, todavía al alcance de mis manos traviesas. ¡Sí, así fue de terrible! Dejé en el suelo, contra el poste de donde la había bajado... el hacha, el hacha sí, no debo darle más vueltas, y me dirigí hacia los estantes donde los clavos me seguían esperando, como siempre. Y tomando unas cajas me puse a revolver dentro de una y de otra y de otra, pinchándome varias veces las yemas de los dedos... en silencio (como debió ser dado que, esta vez, no consigo escucharme soltar un alarido). Procurando que todo se hiciera como debí hacer en mi visita del año anterior, es decir, preparándome para

repetir mis viejos juegos con cajas y clavos seguramente similares. Luego desparramé unos cuantos de ellos por el suelo, descubriendo que los había doblados y hasta retorcidos de muy extrañas maneras (¡sigo viendo aún aquellos que no llegue por lo visto a tocar, y sigo tentado de volver a cometer la trágica torpeza de la vez anterior, la de representar en la realidad mis viejas obsesiones, pretendiendo ser pese a todo fidedigno).

Voy a enderezarlos, me dije, respondiendo a la indiscutible tentación. Y volví a la mesa en busca del martillo. ¡Ahí, sí, ahí, fue cuando se produjo mi primer sobresalto! ¿No era a su lado donde había desparramado los... clavos... y dejado... las cajas? ¿Dónde estaban ahora? Miré al suelo y allí tampoco había nada.

Si me encontrase en otro lugar, no en ese laberinto que era el cobertizo, lo habría asegurado. Pero había pasado tanto tiempo, había allí tantos rincones parecidos, tantos recovecos. Pude incluso haberlo empujado con el pie, pude hacerlo todo en otro sitio. Por eso realicé una búsqueda metódica, aunque al final tuve que admitir que esos objetos habían desaparecido. Pude, por qué no, preguntarme en ese instante si la escena que recordaba haber vivido hacía un momento, de remover dentro de las cajas y de retirar un puñado de clavos, había sido ficticia, puramente imaginaria, si había sido sólo una intención, aunque tan fuerte como para hacerme sentir y creer que lo había hecho sin que en realidad sucediera (¿o esto lo supongo ahora?). Tomé entonces (¿qué otra cosa si no?) otra caja de clavos de la estantería (donde tampoco estaban las tres cajas que doy por hecho haber visto allí, colocado en la mesa y haber rebuscado antes en ellas) y, lógicamente, revolví en su interior con los dedos, volviéndome a pinchar con las puntas, como... muchas otras veces. Hice esto procurando grabarme en la cabeza lo que sucedía, en ese lugar y en este preciso tiempo, con todos esos detalles, con toda mi fuerza, para que volviera eso a borrarse o a desaparecer... como debí suponer que había pasado un rato antes, porque cabía pensar que en aquel momento lo había imaginado.

En el montón hallé (¡claro que sí!) un clavo doblado, digamos, estrafalariamente retorcido, cuya forma compleja y única también traté de fijar en la memoria (¡era ciertamente un bonito recuerdo que me remontaba a muchas de mis incursiones por el cobertizo!). Dejé la caja a un lado y tomando ese clavo y el martillo me agaché, como habría hecho cincuenta años atrás, para comenzar a golpearlo mientras lo giraba, poco a poco, a uno y otro lado, con el fin de enderezarlo. Igual que entonces pude hacer con otros clavos similares, fui dejando nuevas marcas de la cabeza y de la punta en las baldosas del suelo. Y, como entonces, me martilleé alguna que otra vez los dedos, reproduciendo los ayes infantiles (que vuelvo a oír, lo que confirma y restablece todo). Como entonces, y como acostumbro al terminar alguna cosa, respiré hondo al ver la tarea concluida, al verlo

prácticamente recto —apenas con leves ondulaciones—; lo suficientemente recto como para que pudiera resultar otra vez útil. Podría ahora, por ejemplo, unir con él dos trozos de madera, una vieja idea que volvió a capturarme. Pero esta vez preferí, movido por una súbita aprensión, llevar conmigo el clavo y el martillo hasta la mesa —además, el estado de mis articulaciones había dejado de ser el que permite trabajar mucho tiempo en cuclillas—. Y allí los encontré... sí, dos bloques bien cortados que podrían haber servido como cuñas o ser tan sólo sobrantes; en el cobertizo siempre hubo de todo y mucho. Emocionado, coloqué las piezas una sobre la otra y en el centro puse el clavo de punta, luego martilleé hasta atravesarlas, inclusive hasta penetrar la mesa. Otra vez, como otras, no había elegido el tamaño con exactitud, pero al menos no se me había torcido ni la punta se salió por un costado. Desprendí el conjunto, lo puse del revés y golpeé lo que sobresalía hasta doblar el diente sobre la madera y hundirlo en ella de lado. Debí ser tan poco cuidadoso y delicado como de pequeño, pero sonreí satisfecho: el trabajo estaba concluido y mostraba una cierta simetría. Ahora, el hacha. Dejé todo sobre la mesa y empujado por la ansiedad infantil que me embargaba, sin duda embriagado de precipitado triunfalismo, salí corriendo a buscarla. Estaba seguro de haberla dejado contra el poste, al pie del que la había descolgado. Contra el del medio. Pero no estaba. ¿Qué había sucedido? ¿Qué estaba sucediendo? Miré por las dudas junto al primero, junto al tercero, en las proximidades, luego un poco más lejos, encima de las ruedas, en el hueco oscuro que dejaban otras, entre los alambres, en la huerta, en el techo... El fenómeno increíble se había vuelto a producir. Regresé volando a la mesa, presuponiendo lo que me esperaba, sólo para confirmarlo: en efecto, las dos piezas unidas por el clavo ya no estaban allí, tampoco el martillo, tampoco la hendidura que la punta había producido —estaba seguro— en la mesa. Me puse entonces de rodillas y examiné de cerca el suelo donde había martillado el clavo retorcido para enderezarlo: la loseta no estaba mellada, al menos no en ese sitio. Había cerca otras huellas, pero no de los golpes recientes sino de los de hacía muchos años, todas estas cubiertas por un relleno seco de polvo. Volví a la mesa y alcé la vista hacia los estantes. Las cajas que quedaban eran las que yo no había tocado, las demás... Ahora tenía la certeza de que las tres primeras también se habían esfumado, que aquello no había sido una ilusión, y que todo pasaba por la misma causa, una causa incomprensible. Asustado, sí, muy asustado, retrocedí con el mayor sigilo hasta alcanzar el huerto, aunque sinceramente no sé si tropecé con algo, si quebré alguna rama de naranjo o limonero, si desprendí una hoja que antes no había creído ver o un fruto de reluciente color que aún se conservaba al sol de aquellos años lejanos (¡ay, en mi atolondramiento... no pude precisar si ya habían desaparecido antes o en aquella ocasión..., pero, en cualquier caso, por las dudas, los supongo...!). Fuese como fuese, todo quedó atrás en un instante,

porque no dejé de correr despavorido, sin volverme, directo hacia la salida. No obstante, en la carrera debí apreciar los huecos de varias baldosas del patio y que alguna que otra puerta o uno u otro picaporte no estaban en sus sitios... Como es obvio, no recordaba haber visto ni esas ausencias y esos estropicios ni lo que se pudo haber desvanecido... pero sí me constaba haber pasado por ahí, y por eso me decidí a incluirlos. Ante mí sólo quedaba el hueco de la entrada, ¡y eso imponía la lógica de una puerta, que yo tuve que abrir y empujar para entrar! Pero ya no podía detenerme, ni fui capaz entonces de pensar, de modo que crucé el umbral como una exhalación, deseando salir cuanto antes de la casa para no volver...

Han pasado algunos años desde entonces. En este tiempo viajé a muchos sitios, en especial a los más desdibujados. ¿Por qué no, ahora que sé cómo salir del paso en el extremo; ahora que sé que una mentira puede muy bien ocupar el lugar de lo olvidado? Y varias veces más a la casona abandonada, porque me encantaba repetir la vivencia que me estremeció una vez: sentir que el lugar seguía siendo más extraño que conocido a causa del tiempo, que el cobertizo continuaba relativamente intacto y que en él volvían a desaparecer, sucesivamente, en un orden y bajo unos nombres precisos, un hacha, cuatro cajas de clavos, dos piezas de madera unidas entre sí por uno de ellos (bastante recto, lo puedo recordar), el martillo y las pequeñas hendiduras que provoqué en el suelo cuyo número y profundidad... ¡vaya, no comprendo por qué no me preocupé por definirlo; ni cómo recién ahora me doy cuenta del descuido, estando aquí sentado, a mi regreso!

¿Pudo deberse al olvidar planificarlo antes de partir, como evité que sucediera con los demás detalles? ¡Bah; a qué preocuparse cuando se tiene ya la solución! Lo dejaré para el próximo viaje, en cuanto vuelva a recordarlo. Cuando lo haga, aprovecharé para incluir esa cifra. Sólo tendré que escoger cuál será.

José Castro Urioste

Hyde Park

EL TIMBRE sonó dos veces.

Juan Carlos estaba sentado en el sillón de la sala corrigiendo los exámenes del curso introductorio de Filosofía. Miró su reloj: eran las once de la mañana de un día domingo. Nadie solía visitarlo a esa hora. En realidad, desde que Nela, aquella alumna que se convirtió en su amante, había desaparecido, nadie lo visitaba a ninguna hora.

El timbre de la puerta del apartamento sonó por tercera vez.

Hacía ocho años que se había mudado a ese apartamento en Hyde Park. Lo consideró como una compra acertada: buena ubicación, vista al Lago Michigan, no muy grande ni muy pequeño tampoco, los intereses eran bajos, los pagos de la hipoteca estaban al alcance de su sueldo de profesor universitario. Pensaba que así había asegurado su futuro. Quién sabe si algún día se atrevería a venderlo para comprar otro. El solo hecho de embarcarse en el papeleo y el trajín de otra compra-venta lo desalentaba.

Durante esos años su vida había transcurrido dando clases de ética y filosofía en una de las universidades de Chicago, escribiendo artículos en revistas especializadas, viajando a dar charlas sobre Hegel, Hume, o Sartre. Casi sin darse cuenta dejó de viajar a Uruguay, el país de su padre. Tabaré, el último de sus primos que vivía en Montevideo, se había mudado a Michigan antes de la compra del apartamento en Hyde Park. Así que desde hacía un tiempo no tenía a quien visitar en Uruguay. Y aunque Juan Carlos

era nacido y criado en Chicago, toda la historia del país de su viejo latía bajo su piel. "Antes las aguas de las playas montevidéanas eran claras", solía decirle don Francisco, su padre, cebando un mate. "Cuando iba a Malvín, a Carrasco, o a Punta Gorda, me metía a la playa hasta la cintura y podía verme no sólo los pies, sino hasta los pelos de las piernas. Así de clara era el agua". Ésa había sido la época en que Uruguay era conocido como la "Suiza de América". La época de la democracia, la libertad de prensa, la seguridad social. Era la época en que Uruguay era campeón del mundo en fútbol. "No te imaginás lo que fue vivir ese dos a uno contra Brasil, en el mismo Brasil. Yo estaba chico, pero fue un carnaval tremendo. Y pensar que ahora no le ganamos ni a Bolivia". Es que todo se cayó de golpe. Brutalmente de golpe. Como si bajarán unas cortinas negras, y al levantarlas se tuviera otro país. "Esos fascistas lo jodieron todo", decía don Francisco, cebaba otro mate, miraba a través de la ventana el blanco invierno de Chicago. Quién sabe con qué carajo empezaron primero: si con la interceptación de llamadas, o con el cierre de un periódico de corte socialista, o con la prohibición de algunos libros, o con la tortura de un estudiante universitario que no tenía quien lo defendiera. "Pero de pronto nos vimos viviendo en un país de miedo. El que tenía una opinión diferente a la de los milicos, caía en cana, en tortura, o era desaparecido. Aquí en Estados Unidos, nadie puede entender eso. Nadie. Pero yo, al principio, no creía que estaban sucediendo esas cosas en Uruguay. Eso sucedía en otros países, pero no en el nuestro. Fue tu tío Ignacio, el que me habló del chuponaje. Yo le respondía que debía estar durmiendo mal. Luego me contó que una de sus estudiantes de la Facultad de Letras había desaparecido. Ahí lo tomé por loco. La cosa se puso jodida, cuando tu tío no volvió. Fui a su casa y todo estaba tirado: sus libros regados por el suelo, los papeles, todo, todo. Entonces salí a buscarlo por donde sea. Éramos diferentes, pero era mi hermano, mi propia sangre. Fui a hospitales, a la morgue, a las comisarías, hasta en el manicomio estuve. No había ni rastro de él. Era invierno en Uruguay. Y como vivía a dos cuadras de la rambla, una tarde caminé hacia allá. Pensé que ahí podría encontrar una respuesta sobre tu tío. Claro, no encontré nada. Pero nunca vi el agua de la playa tan revuelta. Como si algo podrido se viniera desde lo más profundo. Al otro día, recibí una llamada anónima: iban a venir por mí. No en tendía por qué. Tal vez solo porque estuve buscando a mi hermano Ignacio. Entonces terminé viajando por estos lares. Entonces nuestro futuro fue volvernos un país de miedo".

El timbre sonó de nuevo. Juan Carlos se levantó. Dejó los exámenes sobre el sofá. No supo por qué se le había venido a la cabeza esa historia de su padre. Él no podía ser el del timbre. Como ya estaba jubilado, había salido de viaje a media semana a Cincinnati donde tenía unos amigos y no regresaría hasta el domingo muy tarde. Pensó en Nela. ¿Sería posible?

Ella aún tenía la llave de la puerta principal del edificio. ¿Sería posible? Más de una vez había soñado despierto que Nela volvía tan de improvviso como se fue. ¿Sería posible? Nela, dónde estarás. Nela, que lo ayudó tanto a buscar el apartamento y que luego lo pintó y lo decoró de arriba a abajo. Nela, que nunca entendió por qué después del 11 de septiembre él había adquirido la manía de explorar en la página web de Al Jazeera. "¿Qué tiene que ver eso con la filosofía?", preguntaba ella. "Mucho, porque la filosofía tiene que ver con lo que está pasando en el mundo, y para entenderlo hay que conocer todos los puntos de vista; eso es lo bueno de este país: todos pueden dar su opinión". Nela no entendía de que servía dar una opinión, si nadie la escuchaba. No entendía por qué Juan Carlos pasaba tanto tiempo escribiendo un artículo en contra del proyecto de ley que buscaba que se colocara un *chip* en la licencia de conducir que permitiría saber la ubicación de todo el mundo. "Ese proyecto va contra la libertad", le decía él. "¿Cuál libertad?". "Ésta, Nela, ésta que no vivió mi padre en su país, y por la cual mataron a mi tío. Esta libertad que hace que los dos estemos aquí y salgamos a la calle y regresemos a la casa". Pero Nela no creía en sus artículos ni en sus palabras. Nada cambiaría con ellos. Si querían rastrearlos con un *chip*, lo harían. Probablemente ya lo estaban haciendo. "¿De qué estas hablando, Nela? Esto no es Uruguay, ni la Argentina de los 70. Esto no es el Chile de Pinochet". Ésa fue una de las últimas conversaciones que tuvieron. Después ella no vino más a Hyde Park. Después él se resignó a dejarla ir. Se quedó solo con su rutina de profesor. Solo y soñando que un día Nela volvería y estaría detrás de esa puerta. El timbre volvió a sonar. ¿Sería ella? ¿Estaría Nela de vuelta?

Juan Carlos se acercó a la puerta, abrió: dos tipos vestidos de traje oscuro estaban allí. Ambos masticaban chicle. Ambos tenían el cabello bien recortado. Uno de ellos, de aspecto latino, llevaba lentes de sol, a pesar de estar en un vestíbulo. El otro tenía pinta de tener ancestros eslavos.

—¿Qué le tomó tanto en abrir? —dijo el latino.

—¿Quiénes son ustedes?

—¿No lo adivina? —respondió el de aspecto eslavo.

—No, realmente, no.

Los visitantes se miraron. Luego, sincronizadamente, mostraron sus identificaciones.

—Capitan Carlos Garcia, del FBI. Él es el teniente Tom Jarroski.

¿Nos deja pasar?

Los hizo entrar. Ambos miraron el departamento como si husmearan.

—Ya sabe a qué venimos ¿no? —dijo García.

Juan Carlos pensó que tal vez querían una carta de recomendación para un estudiante que postularía al FBI. Luego recordó que el semestre anterior había enviado una carta apoyando a Scott Peterson, un alumno

que había sido *marine* y postuló al FBI. Debía ser eso. Seguramente querían más información sobre Scott.

—¿Es sobre Scott?

—A Scott le va bien —dijo el que parecía esclavo.

—Entonces, no sé.

—Queremos los nombres —dijo García.

¿Los nombres? Penso que había un error. Que seguramente se habían equivocado de apartamento y de persona.

Dígaños los nombres, profesor, y nos ahorramos esta conversación. Sabemos bien quien es usted. Sabemos las páginas de internet que usted revisa. La de Al Jazeera, por ejemplo —dijo García.

Juan Carlos se sorprendió. Y ellos se dieron cuenta. Le hubiera gustado decirles cómo se atrevían a indagar en eso, que era en contra de sus derechos hacerlo. Pero intuyó que ése no era el mejor camino. También intuyó que no había un error de identidad. Era a él, definitivamente, al que buscaban. ¿Pero de qué nombres hablaban?

—También sabemos de sus artículos.

—¿Está usted en contra del gobierno?

—¿Es esto un interrogatorio? —se defendió él.

—No oficialmente.

—Sabemos bien que usted está involucrado.

¿Involucrado en qué?, se preguntó. Quiso decirles que era un profesor de Filosofía, medianamente pagado, que sí era cierto que veía la página web de Al Jazeera pero que eso no era un delito, que su novia había desaparecido y nunca más supo de ella. ¿Nela? ¿Qué había pasado con ella? ¿Tendría ella algo que ver con esto? ¿Ella habría informado de su hábito de explorar en la página de Al Jazeera? ¿Por eso habría desaparecido de su vida de la noche a la mañana? Entonces vio que el agente de aspecto latino husmeaba sus libros que estaban en los estantes de la sala.

—Sabemos también lo que predica en sus clases. Vamos profesor, quiénes son sus contactos. ¿Acaso no ha dicho usted en sus clases que posiblemente el gobierno planeó el ataque a las torres gemelas?

Entonces pensó en Scott. Sí, quien otro. Él podría haber pasado esa información sobre sus clases. ¿Pero no tenía el derecho a la libertad de cátedra? ¿No estaba protegido por la primera enmienda a la constitución?

—De nuevo le pido que suelte los nombres, profesor.

De pronto escuchó el golpe de varios de sus libros que cayeron al suelo. El agente de aspecto latino los había lanzado desde el estante más alto.

—Oiga usted, no tiene derecho a hacer eso.

Otra ruma de libros cayó al piso.

—¡Qué lecturas tan interesantes, profesor! —dijo burlescamente. Y otro montón de libros volvió a caer, desperdigándose por el piso.

—¡Le prohíbo que haga eso! —gritó con todas sus ganas, como pocas veces lo había hecho en su vida.

No se dio cuenta cuando sorprendentemente sintió un golpe que le cruzó la cara. Nadie lo había golpeado antes y desconocía la sensación. Se descubrió de bruces en el suelo, rodeado de sus libros. Por un instante, pensó en su padre cuando contaba que encontró todos los libros regados en casa de su tío Ignacio. Se tocó la cara y sintió un hilo caliente. Entonces supo que estaba sangrando. Aquí no pasaban esas cosas, pensó. Eso sucedía en el país de su padre, en el Chile de Pinochet. Aquí había derechos, había democracia. Pero el dolor de la cara, como si estuviera a punto de reventar, le mostraba otros indicios.

—Vamos, profesor, evitemos esto, y díganos los nombres de sus contactos.

Juan Carlos alzó la cara y por la ventana pudo ver el Lago Michigan: nunca había visto el agua tan turbia, como si algo podrido se viniera desde lo más profundo.

Sasha

ESTA HISTORIA me fue contada en Oak Park, el barrio del viejo Hemingway y del arquitecto Frank Lloyd Wright, en el que me tocó vivir por razones del azar. Se la escuché a Sasha, mi mujer de aquel entonces. Todavía en esos años —me refiero a fines de la década de los noventa— y seguro que hoy en día también, ella solía decir que era de Yugoslavia. Antes que la guerra empezara y destrozara a ese país, Sasha vivía en Mostar, una ciudad pequeña y placentera de Herzegovina. La vida era buena —me contaba— y parecía que siempre sería de ese modo. Ella y su hermana menor iban a la escuela, jugaban tenis, nadaban en la piscina del barrio. Sus padres, él ortodoxo y ella católica, trabajaban sin que les fuera la vida en el trabajo. A los veinticinco años su padre había construido una casa lo suficientemente amplia para que fuera un nido para su familia. En Mostar —me seguía contando Sasha, mientras bebía un café o preparaba pulpo en aceite de oliva en mi departamento de Oak Park— todas las religiones se podían vivir sin agredir a nadie. Sus padres eran un ejemplo de eso. Jelena era la mejor amiga de Sasha cuando era niña. Su familia era croata pero había llegado hacía más de una década a Mostar. A ratos, Sasha parecía vivir en casa de Jelena, y a ratos, Jelena parecía vivir en casa de Sasha. Cuando la guerra empezó y las tensiones se encrisparon entre serbios y croatas, Sasha y Jelena juraron no separarse nunca, y si el destino las obligaba a hacerlo seguirían unidas en sus corazones. Fue la tarde en que intercambiaron dos

rosas blancas.

Sasha y su hermana menor estaban jugando tenis cuando cayó una granada cerca de la red, y el proyectil quedó casi equidistante entre las dos muchachas. Permanecieron paralizadas, mirando ese objeto negro cerca de la red, esperando. La granada no explotó. Pero fue suficiente aviso para su padre. Esa misma tarde les ordenó a su mujer y a sus hijas que hicieran las maletas y dos horas después abandonaron la casa de la que él se sentía tan orgulloso, abandonaron Mostar, abandonaron Herzegovina. Sasha, de doce años ya, abandonó a Jelena sin poder decirle adiós.

Viajaron por medio de Rumania, Hungría, Austria. Todavía recordaba Sasha unas calles oscuras en Budapest a las que entraron por casualidad, y cuyas esquinas estaban repletas de prostitutas. Las mujeres no escatimaban en insinuársele a su padre cada vez que sobreparaba el carro en un semáforo. Fue Alemania, finalmente, el país que los acogió. Vivieron en un barrio en las afueras de Berlín. Sasha y su hermana aprendieron alemán en menos de tres meses y se convirtieron en las traductoras de sus padres. Su padre, un economista graduado, trabajó en más de una fábrica haciendo labores físicas, y su madre hacía tareas de costura. En esos años la mayoría de sus amigos fueron turcos y árabes. Alemania le gustó. Allí ella fumó su primer cigarrillo (cuando conocí a Sasha era una fumadora empedernida), allí recibió su primer beso y me imaginó que allí hizo el amor por primera vez. Alemania se convirtió en su casa. Sin embargo, siempre recordaba los pétalos de la rosa blanca de Mostar.

Cuando empezó a aprender sobre el Internet (ya tendría unos quince años y ella, curiosamente, era un tanto reacia a la tecnología), se le ocurrió, a través de ese medio, buscar un rastro de Jelena. Hizo varios intentos que fracasaron. Jelena parecía no estar en ese mundo electrónico, y quién sabe dónde estaría. Una noche —me confesó— sintió un impulso irracional de sentarse en la computadora y proseguir con la búsqueda. Sus padres dormían y ella trataba con todos los buscadores posibles. De pronto, encontró una dirección. Sí, podía ser Jelena, o tal vez un homónimo. Pero envió un mensaje como si lanzara una botella al océano.

No hubo respuesta al otro día. Tampoco al siguiente, ni al siguiente. Pasó casi una semana cuando llegó un mensaje que era una contestación al suyo. Sasha lo abrió con todas las ganas alborotadas del mundo. Sí, era Jelena. Jelena su amiga de Mostar con quien había jurado llevarse siempre en los corazones. Le contaba que ella y su familia se habían exiliado en Viena y estaban viviendo allí por tres años. Sasha pensó que Viena no estaba tan lejos de Berlín y que en cualquier momento se podrían visitar. Luego siguió leyendo la pantalla. Jelena le decía que sería el primer y el último mensaje que le enviaría. Ella no tenía interés en saber de Sasha, ni en tener contacto con ninguna persona de Herzegovina y menos si

era serbia. Su tío Vlado y sus dos primos croatas habían sido asesinados por soldados serbios de Herzegovina. Éstos habían asaltado la casa de su tío una noche. La manera de matarlos fue cortándolos en pedazos, de a pocos, con paciencia exagerada. Dedos esparcidos en un piso de madera, orejas, piernas, genitales, ojos. Gritos que Jelena imaginó. Gritos que Sasha imaginó. Jelena agregaba que sólo podía tener un gran odio por la gente serbia de Herzegovina, incluyendo a Sasha.

Cuando Sasha me contó la historia no hubo en su voz nostalgia, ni pena, ni un mínimo resquebrajamiento. Su tono estaba dentro de la normalidad, como si hubiera aprendido muchos años atrás que la decepción hasta el vacío, el odio eterno y la irracionalidad humana fueran parte del reino de lo natural. Luego de contarme la historia ella sirvió la comida —tal vez pulpo— y después, terminado el último bocado, nos encerramos en mi dormitorio.

La llamada

A Manuelita Fernández

CASI MEDÍANOCHÉ. Vuelves a mirar el teléfono. Está ahí, reposando en la mesita de tu cuarto. Casi medianoche. No te atreves a levantarlo. Lo miras. Luego miras el reloj que está en la cómoda. Ellos deben estar esperando tu llamada. Quizás Amanda, tu mujer, esté sirviendo la comida y los muchachos anden jugando en el patio trasero de la casa. Casi medianoche. Tus ojos se clavan a la ventana: hoy ha hecho un frío del carajo. Y ese frío se nota en la calle: nadie camina desde hace horas, los árboles han perdido hasta la última hoja, y en la pista y las veredas seven unos manchones blancos de la nevada de hace tres días. Sí, no falta nada para que sea Navidad. Tu primera Navidad en New Jersey. La tele anda encendida en la sala. No tienes ni idea de lo que están pasando a pesar que pusiste uno de los canales en español. Sólo escuchas desde tu cuarto un ruido que resulta amorfo pero te hace compañía. Te acercas a la ventana: sientes un poco de aire frío que se cuela dentro de tu cuarto. Pones tu mano ahí, en la rendija, tratando de cubrir el aire. Si supieran ellos de ese frío. Si supiera Amanda. Si supieran tus hijos. Cuándo en Lima un viento helado se iba a colar por una ventana como si fuera una fuga de gas, cuándo había que sacarle la escarcha al parabrisas del carro por la mañana, cuándo había que estar pendiente de la calefacción. ¿Cómo llegaste a eso, Rubén? ¿Cómo llegaste hasta aquí? Jamás lo pensaste, jamás lo soñaste. Y te acuerdas cuando tu hermano Francisco te propuso abrir una tiendecita para vender repuestos

de carros. Sí, cómo te acuerdas de esa tarde. Cuántos años ya hace de eso. Él había visto un local que se alquilaba en la Avenida Iquitos, y no pedían mucho para el alquiler. Y por todos los alrededores de la avenida había talleres de autos. El que menos caería por la tienda, Rubén. Sí, te acuerdas. Tu hermano Francisco siempre sonriente, siempre convincente. Habría que tener un buen surtido de repuestos, te dijo. Sobre todo repuestos de Datsun, Volkswagen, Toyota, Chevrolet. Ésas eran las marcas. Tú Rubén eras amigo de la mayoría de mecánicos que chambeaban en el área. Quién no te conocía. Con quién no habías tomado un par de chelitas. Y pasándoles la voz a esos patas ya se tendría una buena clientela. ¿Qué decías? ¿Le entrabas a la chamba, Rubén? Y te animaste. Con tu hermano Francisco remodelaron la tiendecita. Pusieron armarios, cajas, archiveros, mostradores. Todo comprado en Tacora a precios ínfimos. Todo arreglado por ustedes mismos. Cómo te acuerdas de eso, cuanto tiempo ya. Pintaron la fachada de la tienda: la mitad de la pared en blanco y el resto en un azul añil tremendamente chillante. “Es un tono bien chuchumeco”, dijo tu hermano. “Y esos son los colores que le gustan a la gente”. Arriba de la puerta pusieron un inmenso cartel: “El Pistón Loco”. Así le pusieron a la tienda. “Hay que hacer que todos nos compren a nosotros” decía Francisco, “hay que hacer que hasta el mismo Manco Cápac, el que está parado en el pedestal de la plaza, se baje de allí y venga un día al Pistón Loco a comprar bujías para su Célica ¿Te imaginas, Rubén, a Manco Cápac con lentes oscuros y manejando un Célica con el acelerador a fondo?”. Y para la inauguración del Pistón Loco invitaron a los mecánicos del barrio y destaparon varias cajas de Cristal y de Pilsen. ¡Qué tiempos aquellos, Francisco! ¡Qué tiempo aquellos, Rubén! En un año quién sabe cuánto se vendió. Fue la locura del Pistón Loco. No había repuesto que no tuvieran. Abrían a primera hora, y eran los últimos en cerrar. Casi hacía fines del segundo año Francisco te dijo que que tal si compramos el local, hermano, ya no alquilarlo sino que fuera de ellos mismos, vamos a medias, ¿qué dices, Rubén? Y lo compraron. Te acuerdas bien cuando firmaron los papeles. Te acuerdas de la sonrisa de tu hermano. Te acuerdas de la tuya. Se habían roto el lomo pero tenían su tienda. Es nuestra, Francisco; es nuestra, Rubén.

Miras la hora otra vez: un poco más y las dos agujas están una encima de la otra. ¿Qué ibas a decirles a tus hijos esta vez? ¿Qué ibas a decirles además del saludo protocolar de esta noche navideña? Le preguntarías a Amanda si llegó la plata que le habías enviado por Western Union, le preguntarías como les había ido a los muchachos en el colegio. ¿Habían pasado todas sus clases? Bueno, Rubencito ya estaba en la universidad. ¿Le había gustado su primer semestre? Y el enano de Paulín, tu hijo menor de cinco años, cómo se estaba portando. Amanda te había contado en tu última llamada que Paulín iba a salir vestido de San José en la ceremonia

de clausura y que esa misma tarde iba a alquilarle un traje, con bastón y con barba. ¿Habría sacado fotos, Amanda? ¿Las podría escanear y mandarlas por Internet? Ése sería un buen regalo que podrías recibir para estas fechas: una foto de Paulín vestido de San José y una foto de todos ellos. Y piensas en la Amanda de hace casi veinte años. La que conociste cuando recién habían comprado el Pistón Loco. Llegó acompañando a su hermano, un colorado que parecía salido de Lurigancho que vino a preguntar por un cigüeñal para Volkswagen escarabajo. Ella hablaba poco, masticaba chicle, miraba de un lado para otro, masticaba chicle. Era flaquita, como las que a ti siempre te han gustado. Hacía calor y llevaba una camiseta sin mangas, unos pantalones cortos. Tú poco le conversaste esa vez. Pero le hiciste un buen descuento al Colorado. Para que regrese con su hermana, pensaste. Y el Colorado regresó después de un tiempito. Esa vez necesitaba pistones, válvulas, cilindros, todo de Volkswagen escarabajo. Te provocó decirle esa vez que no había descuento por no haber traído a su hermana. Igualito se lo hiciste. No sabías bien por qué, pero lo hiciste. Y a las tres semanas se apareció ella solita. Todavía era verano. Todavía llevaba camiseta sin mangas, pantalones cortos. Todavía masticaba chicle. Lo rumiaba en realidad. Rumiando te dijo que venía a buscarte de parte de su hermano porque necesitaba unos repuestos y te dio un papelito. Había todo tipo de repuestos de Volkswagen escarabajo, como siempre. Y ella allí te contó la historia. A su hermano le habían robado el carro hacía un par de años y recién habían recuperado sólo el chasis, y ahora estaba armando el motor de a pocos. Entonces se te ocurrió decirle que cuando fuera a registrar el número de motor que te avisara porque tú podrías darle un mano (siempre y cuando ella regresara, pensaste). Y el Colorado reapareció por el Pistón Loco. Sí, hermano, te dijo, inscribir el número del motor era un papeleo de nunca acabar, y un dolor de cabeza y pura coima. Ya había sobornado a más de uno y todavía las cosas no estaban y lo único que quería era que se inscribiera el número en el nuevo motor. Que vaina, hermano, te roban el carro, te lo devuelven jodido, lo pones en orden, y ahora hay que coimear hasta a los ministros solo para grabar el número. ¿Lo podría ayudar, Rubén? Su hermana Amanda había dicho que le podría dar una mano. ¡Ah!, se llamaba Amanda, pensaste. Después de tanto tiempo recién te enterabas de su nombre. Amanda, bonito nombre. ¿Qué decía, Rubén? ¿Lo ayudaba? Si quería, Colorado, él mismo, Rubén, grababa el número. Así nomás, sin permiso ni nada. Tenía el cincel y todos los números listitos para ser grabados. Nadie lo iba a notar. Ningún policía. Se lo garantizaba. Iba a poder andar tranquilo por todo Lima. El Colorado aceptó. Gracias, Rubén. No te imaginas lo que es salir en el carrito de nuevo. ¿Cómo le podía pagar esto? Y casi al año y medio te estuviste casando con Amanda. Vaya pago que te hizo el Colorado. Claro, hubo un adelanto: Rubencito

estaba en camino. Al principio los tres estuvieron en casa de los viejos. Tus viejos adoraban a Amanda. Pero el Pistón Loco era imparable. Contrataron al Colorado porque empezaron a abrir incluso los domingos. Y a veces venía la gente de los barrios pitucos a comprarles a ellos no sólo por el precio sino porque siempre tenían todos los repuestos que el cliente pedía. Entonces soñar con una casa propia no era una ilusión. ¿Qué te parece ésta, Amanda? Quedaba en Puebló Libre. A tres cuadras de la Avenida La Marina. “Pero está un poco lejos de la casa de mis papás”, dijo ella abriendo una caja de chicle. Amanda era recontra pegada a sus padres, sobre todo a su mamá, quien también de rato en rato masticaba chicle. Tú pensaste que podría ser la oportunidad para despegarla un poco. “Una combi te deja en veinte minutos”, le dijiste. “¡Qué son veinte minutos de separación de la casa de tu mamá! Y todos los domingos nos vamos a verla para que la ayudes en lo que sea. ¿Qué te parece, Amanda?” La convenciste, Rubén, previa hablada con el Colorado.

Tu mano que estaba cerca a la ventana empieza a cambiar de color. Te frotas, y el frío va pasando. Afuera todo sigue igual, inmóvil, congelado. Ya es medianoche y entonces finalmente te animas a agarrar el teléfono. De tu billetera sacas una tarjeta de llamadas pre-pagadas y marcas la recatafila de números, luego el prefijo de Perú, el de Lima, el número de la casa. Y esta última palabra se te queda dando botes en la cabeza. Alguna vez tuvieron una casa todos juntos, y tú estabas en esa ecuación de todos juntos. Una casa que tú mantenías con la ayuda de Amanda, una casa en la que los muchachos corrían de un lugar para otro y hacían sus fiestas de cumpleaños, una casa a la que llegaban tus viejos y los de Amanda, y tus hermanos y los de Amanda, y cocinaban un par de ollas de arroz con pollo y bebían cerveza Cristal. ¡Mierda, el teléfono anda ocupado! A esta hora, y en esta noche, todo el mundo debe estar llamando a todo el mundo. ¿Para qué carajo estuviste esperando hasta las doce si sabías que iba a dar ocupado? En fin, sería para decir feliz Navidad cuando todos allá estaban diciendo lo mismo. Como si eso fuera a cambiar mucho tu historia de pasar estas navidades acompañado de un televisor encendido al que no haces caso. Das unos cuantos pasos y estás en la sala. Miras la televisión por primera vez y ahí anda ese animador panzón que se llama don Francisco haciendo el ridículo. Te sientas en el sofá. En la televisión un tipo canta espantosamente. Hay que estar desesperado por plata o tener mucha personalidad para cantar así de mal en público. Y don Francisco baila alrededor del tipo que canta hasta que suena una trompeta estridente y viene un fulano vestido de león que se lleva al cantante fracasado. La tele sigue y tú te vas olvidando de ella. La ves y no la ves. Piensas que en tres semanas sera el cumpleaños de tu hija Ana Lucia. Ya va para los trece añitos. Parece mentira: trece añitos. ¿Qué te gustaría regalarle, Rubén? Ana

Lucía nació cuando ya habían comprado la casa de Pueblo Libre. Sí, en esa época. Habías conseguido un préstamo a veinte años. Y la casa tenía mucho espacio, y mucha luz. A Rubencito también le gustaba y Amanda terminó acostumbrándose a los veinte minutos de viaje en combi hasta la casa de su mamá. El Pistón Loco seguía en buena locura. No creciendo, pero se mantenía. Daba para contentar a su familia, daba para la familia de su hermano Francisco, y también para el Colorado que era soltero. Pero tu hermano Francisco dijo que se hacía necesario tener un nuevo contador. Alguien que manejara mejor la cuestión de los impuestos porque por ahí se los estaban comiendo. No era justo, Rubén, decía Francisco, uno ponía su esfuerzo en levantar un pequeño negocio y este nuevo gobierno se quería comer la mitad de las ganancias, ¿por qué no recortaban los sueldos de los diputados? Tu hermano Francisco contrató a Araceli Sandoval, egresada del programa de contabilidad de San Marcos, y con maestría, también en contabilidad, en la Universidad San Martín de Porras. Cuando la viste, pusiste ojos de lóbulo. Y te imaginaste encima de ella. Quién sabe si ella imaginó también lo mismo. Semanas después les tocó cerrar la tienda. ¿O ella se quedó hasta que tú tuvieras que cerrar la tienda? Cuando estuvieron a solas, no hubo palabras, no hubo titubeos, era una fuerza que se les venía desde adentro y en medio de pistones y válvulas y baterías se fueron uno contra el otro y rugieron los motores. Tenías treinta y cinco años y nunca antes habías sentido esa sensación por una mujer. Nunca. Instintos básicos, te dijiste. Nadie se enteró del romance. Ni tu hermano Francisco. Así se pasaron casi seis años. A escondidas, en secreto. Cómo te gustaba tenerla a tu lado. Instintos básicos. Casi seis años. Instintos básicos. A escondidas, en secreto. De pronto, una tarde te dijo que ya era hora que hablaras con Amanda, que ella, Araceli, tampoco se podía pasar así toda la vida. ¿Hablar con Amanda?, pensaste. Eso nunca fue parte del contrato implícito con Araceli. No supiste cómo reaccionar. Tú pensaste en tus hijos. Jamás los dejarías. No dejarías a Amanda. Tampoco. Pero cómo te gustaba tener a Araceli a tu lado. Instintos básicos. Y saliste con la mentira más fácil: "Ten un poco de paciencia". Una mentira que podría costarte cara porque le daba a ella una esperanza. Entonces con el tiempo Araceli vino a la carga. ¿Cuándo ibas a hablar con Amanda? ¿Por qué no pensaban en mudarse juntos? ¿Acaso no se conocían suficiente? No respondiste. Y Araceli te enfrentó. "Tu no piensas decírselo, ¿no?" Así te lo dijo. A boca de jarro, a quemarropa. De tu parte silencio. "Se lo diré yo", dijo ella, su segundo disparo y te dejó solo en el cuarto de uno de los tantos hoteles que visitaban. No te quedó otra alternativa que hacerle la consulta a Francisco. "Mira, hermano, la historia es ésta". Él se quedó boquiabierto. Jamás lo hubiera sospechado. ¿Casi seis años en ese plan, Rubén? Luego que le soltaste todo, tu hermano permaneció pensando. "Tienes que escoger entre

una de ellas”, te dijo. “Ya escogi”, le respondiste, “y yo no quiero dejar a mis hijos”. “Entonces te toca hablar con Amanda, antes que Araceli lo haga”. Se lo contaste a Amanda. Y te botó de la casa esa misma noche. Te odiaba, te odiaba con todo el corazón. Viviste un buen rato en un hotelito por la Avenida Canadá. Araceli se quedó sin trabajo y jamás supiste de ella. ¿En dónde estará ahora? Toda la familia de tu mujer se enteró de tus instintos básicos, y toda tu familia también. A pesar de eso empezaron a interceder a tu favor. “Vamos, Amanda, Rubén no era un mal tipo”, le decía el Colorado, “ha metido la pata pero no era un mal tipo”. Ella te odiaba. Tú siempre veías a tus hijos. Tratabas de llevarlos al colegio, de comprarles sus antojos, tratabas que no faltara nada en la casa de Pueblo Libre. Entre una ida y otra, y entre tanta cantaleta familiar, Amanda terminó aceptando que regresarás. Pero siempre quedó archivada en su memoria la sombra del engaño (aunque nunca supo que fue por casi seis años). A eso había que agregar que fue con una mujer de veintitantos, y a eso había que agregar que tu esposa ya bordeaba los cuarenta. Entonces Amanda tenía sus pequeñas revanchas insinuando que los chiquillos las preferían maduritas, tan maduritas como ella, y a ti no te quedaba otra opción que quedarte en silencio, pensar en el tiempo de los instintos básicos.

Escuchas un chirrido en la televisión. ¿Qué pasó? ¿Se acabó el programa o habrá un problema con el cable? ¡Ah!, te estabas olvidando. Caminas un par de pasos y llegas a la cocina. Abres la refrigeradora: la botellita de sidra. La destapas, te sirves un trago. Siempre hay que brindar ¿no? Caminas otro par de pasos y llegas a la sala. Entonces bebes un trago de sidra y te dices a ti mismo: ¡Feliz Navidad, Rubén! Te sientas en el sillón, te encoges en ti, cambias de canal con él control remoto. ¡Feliz Navidad!, repites y miras al techo, hay un par de manchas de humedad: ¡Feliz Navidad! Suena el teléfono. Rubén, el teléfono está sonando. Y reaccionas y saltas. Son los chicos que están llamándote. Es Navidad. Y el teléfono suena. Y corres los cuatro o cinco pasos desde la salita hasta tu cuarto. Y agarras el teléfono. “¡Aló!” Del otro lado se escucha un muchas felicidades porque usted ha sido elegido para una instalación gratis de Direct TV, y por un mes puede también tener cable gratis, y el mes siguiente entrará en un sorteo para pasajes a Disneylandia para toda su familia. Cuelgas. Un sabor amargo. Miras la hora: doce y media. Es hora de un nuevo intento. Seguro que allá están comiendo. ¿Habrán ido tus suegros a la casa de Pueblo Libre? ¿Estará también el Colorado? ¿Seguirá él haciendo taxi en su Volkswagen? Sacas la tarjeta de llamadas pre-pagadas. Y de nuevo la recatafila de números. Esperas. Ojalá que la llamada entre esta vez. Esperas. Carajo que todavía no entra. De nuevo haces otro intento. Nada. Entonces caminas cinco pasos y llegas a la sala, das una mirada a la televisión, caminas dos o tres pasos más, entras a la cocina, abres la refrigeradora, a ver qué hay: unas sobras del

chifita de anteayer, o quizás calentar ese arroz y meterle un huevo frito. Mejor tomarse otro trago. Cierras la puerta de la refrigeradora. Dos o tres pasos y andas en la sala donde dejaste la botella de sidra. Te sirves. Salud, Rubén. Te vuelves a servir y te acuerdas que Francisco habló por primera vez de Renusa al poco tiempo que dejaste a Araceli. ¿Qué es eso, hermano? Tú vivías en la luna. Con todas tus vainas familiares no tenías ni idea de lo que estaba pasando a la vuelta de la esquina. Y Francisco te lo dijo: es que están viniendo a Lima empresas muy grandes. Quién sabe si Renusa sea una de esas. Vaya uno a saber. Lo cierto es que están abriendo un inmenso local en el Paseo de la República, un poco antes de llegar a la Avenida Canadá. ¿No habías visto el letrero, Rubén? La verdad que no, tú sólo habías tenido cabeza para pensar en que Araceli ya no estaba, en que Amanda de rato en rato te mandaba un dardo y de vez en cuando la veías en Internet buscando citas a ciegas con mocosos, y en que por suerte tus hijos estaban bien a pesar de la crisis familiar. ¿Y esa tienda Renusa nos puede afectar las ventas, Francisco? Ojalá que no, pero tú tenías que hablar con tus patas mecánicos, Rubén, para que ellos siguieran enviando a sus clientes al Pistón Loco, para que se mantuviera esa costumbre. Entonces hablaste con el Huaylas, con los hermanos Ordóñez, con Mauricio. Todos dijeron que no te preocuparas. Ellos eran fieles al Pistón Loco y mantendrían a su gente fiel al Pistón Loco. Al principio no hubo problemas de ventas. Lo suficiente para vivir tranquilo. La caída se sintió hacia el final del año, cuando Renusa empezó a ser conocida. Francisco se jalaba los pelos. “Es que esos pendejos de Renusa venden unos repuestos alternativos chinos a mitad de precio. Como competir, Rubén. Cómo mantener a nuestros clientes por más que los mecánicos le digan a su gente que vayan al Pistón Loco, que ahí tendrán los mejores descuentos. Cómo Rubén”. Renusa tenía de todo, desde llantas hasta aceite, pasando por sensores, bujías, alfombras, y todo es más barato. “¿Que hacemos, hermano? No te quedes callado y dime algo. Deja ya de pensar en tus polvos con la contadora y dime algo, Rubén, dime algo”. “Amanda, está embarazada”. “¿Que?” Tu hermano se quedó mirándote fijo: ése no era el mejor momento para aumentar la familia. “No había estado planeado, Francisco, y parece que lo vamos a tener”. Tu hermano volvió a mirarte fijo: ¿Cómo iba a llamarse? Quizás Paulín. Francisco te puso una palma sobre el hombro: “En nombre de tu hijo Paulín, vamos a ganarle a Renusa”, te dijo, “vamos a buscar esos repuestos chinos y venderlos más baratos para mantener a nuestros clientes y para que tu tercer crío tenga todo lo que se merece”. Buscaron a esos proveedores de repuestos chinos por todo Lima, por el Callao, por el sur del país. La respuesta fue la misma: Renusa tenía el monopolio. A mitad del año solo había una solución para tener menos gastos. “¿No hay otra salida, Francisco?”, le preguntaste a tu hermano. “Es lo único que podemos hacer para sobrevivir. Ya hemos

perdido la mitad de la clientela, pero nos queda la del barrio. Con ellos podemos continuar con vida. Pero tenemos que hacer recortes". Entonces despidieron al Colorado. "Lo entiendo", les dijo, se encorvó un tanto, "por suerte tengo mi Volkswagen y puedo ponerme a hacer un poco de taxi".

Paulín nació riéndose. No llorando sino matándose de risa. Era como si no estuviera enterado del mundo al que llegaba, o como si tuviera el don de burlarse de todo desde su nacimiento. También su nacimiento hizo que Amanda dejara de enviarte dardos y dejara de buscar muchachos veinteañeros por Internet. Parecía que de verdad se había olvidado de tu vida con Araceli y que de verdad te había perdonado. Todos en la familia hicieron fiesta por la llegada de Paulín y decidiste, a no dudarlo, que el padrino fuera tu hermano Francisco, y de madrina Amanda impuso a su madre. Por tres años vivieron con las justas. A las justas con los pagos de la casa, con el colegio de los chicos, a las justas con los pagos de la luz y el agua, y ya no quedaba más. No había un centavo extra para instintos básicos. Porque, a fin de cuentas, las amantes cuestan. ¿En dónde andaría Araceli? ¿Habría venido también a los Estados Unidos? Varias veces soñaste despierto que la encontrabas en un supermercado gringo haciendo las compras de la semana. ¿Te hablaría? ¿Te hablaría Araceli después de tantos años? Y tú, ¿qué le contarías?

Era mayo. Lo recuerdas bien. Era mayo y Lima ya tenía ese cielo grisáceo invernal. Era mayo cuando le dijiste a Francisco que en el terreno ese a tres cuadras más abajo, ese terreno que eternamente siempre fue un baldío y en el que a veces, cuando eran chiquillos, jugaban pelota, allí mismo, te había parecido que estaban construyendo. "Ojalá que sean viviendas", dijo Francisco. En tres meses levantaron toda la construcción. Un local de dos pisos, color gris, con grandes vidrios. Renusa había abierto una sucursal. Cuando tu hermano lo supo, se sentó detrás del mostrador del Pistón Loco, apoyó el codo derecho en una pierna, se agarró la cabeza. "¿Cuánto iremos a durar, Rubén?" Viste en él unos ojos envejecidos, como si de golpe, en un segundo, todo lo que había vivido se le hubiera venido encima. "Tantos años chambeando", te dijo, "y hoy día no sé cuánto vamos a durar, hermano, porque ahora cualquiera del barrio que necesite un repuesto se va a ir tres cuadras más abajo". Volviste a hablar con tus patas mecánicas, pero ya ellos no te aseguraron nada. "Tú sabes, Rubencito, la gente se va por lo más económico y esos repuestos alternativos chinos se compran en centavos". Así y todo ustedes bajaron los costos hasta lo mínimo, casi ganando unas miserias. Así y todo, llegó la respuesta a la pregunta que se hizo Francisco. Fueron ocho meses. En ocho meses el Pistón Loco se fue a pique. "Hay que traspasar", te dijo tu hermano. "Pero quién nos va a comprar la tienda". "Yo ya hablé". Y le clavaste los ojos a sus ojos: "¿Con quién, Francisco?" "Con la gente de Renusa".

Y traspasaron el Pistón Loco a Renusa. Algo de plata te quedó, pero cuánto te iba a durar con la recatavila de pagos que tenías que hacer. Una familia con tres hijos y tu mujer que a veces hacía un cachuelo cosiendo una que otra ropita. ¿Qué voy a hacer, Francisco? Cuando se acabe ese billete no ibas a poder pagar las cuotas de la casa, y el banco se la quedaría. No podías dejar a tus hijos sin casa. Además, ya tenías más de cuarenta años y sólo sabías chambear en repuestos de carros. No podías ponerte a solicitar otro trabajo, ¿en que? Entonces tu hermano te habló del Flaco Gutiérrez, uno que a veces jugaba fútbol con ellos en el colegio. Era más de la generación de Francisco que de la tuya, pero seguramente lo conocías. Uno alto, medio narigón, con los ojos un tanto torcidos, pero buena gente. “¿Y cuál es la nota con el Flaco Gutiérrez, hermano?” “Él anda por Nueva Jersey”, te dijo Francisco, “trabajando en repartición de periódicos y saca buena plata”. El Flaco podría alojarte unos días en su depa mientras te instalabas allá, y darte unos contactos de chambas. “Ya después tú te abres paso”. ¿Irse a Estados Unidos, Francisco? Parecía que no te quedaba otra: el Pistón Loco se fundió, en el Perú no hay chamba, y tú habías dicho que lo único que sabías hacer a tus cuarenta y tantos era vender repuestos de carros. Quizás sería mejor que primero tú te fueras solo y cuando te pareciera mejor, jalabas a toda la familia... La casa la podría vender después el mismo Francisco. “Ahí está ese camino, Rubén: tú eres el que decides”. Lo hablaste con Amanda, y ella al principio dudó. Eso de irse a Estados Unidos, lejos de su madre y de toda su familia no la convencía. Pero al final, después de veinte mil argumentos idénticos, ella aceptó. Y meses después tú tomaste un avión en Continental Airlines, llegaste con visa de turista a Nueva Jersey, conociste al Flaco Gutiérrez, empezaste a repartir periódicos a las tres de la mañana, y en poco tiempo se venció la visa y pasaste a engrosar la lista de indocumentados en Estados Unidos. La plata más o menos alcanzaba para pagar tus vainas de allí, para mandar algo a la familia, para ahorrar para los pasajes de todos. Así que en menos de un año le dijiste a Amanda que ibas a hacer las reservas para que se virriera. Esa vez ella no dijo nada, y su silencio se te quedó en tus adentros. En una llamada posterior, le dijiste que tenías fecha para su vuelo: era el 24 de octubre, salían a medianoche y llegaban a Nueva Jersey a media mañana del 25, tú los estarías esperando en el aeropuerto con todas las ganas del mundo y ya para esa fecha te habrías mudado a un apartamento un poco más grande, nada como la casa de Pueblo Libre, Amanda, pero estarían cómodos, a los chicos les gustaría también. De parte de ella hubo de nuevo silencio. De pronto te dijo: “Rubén, yo no voy”. Tú sentiste que el mundo se te caía. “Yo no voy”. Antes ya la habías separado de su familia llevándola a Pueblo Libre, pero esta vez no iban a ser veinte minutos de combi. Era irse a otro país muy lejos. Con otras costumbres, con otra gente, y muy

lejos. Quién sabe cuándo ella podría regresar a ver a su madre, y a toda su familia. Quién sabe cuándo porque así nomás no podría hacerlo. “No, Rubén, yo me quedo en Lima”.

Ya no te mudaste de apartamento. A ratos has pensado que Amanda nunca te perdonó lo de Araceli. Siempre le quedó guardado el deseo de devolverte el golpe. No lo pudo hacer encontrando un amante jovencito para echártelo en cara. Entonces se quedó esperando a que llegara el momento. Y ese fue el momento. Tu familia no iría a verte, y tú, como eras ilegal no podías salir de Estados Unidos porque jamás te permitirían el reingreso. A ratos, piensas que Amanda fue sincera. Que realmente era incapaz de dejar a su madre, a su padre, a toda la parentela. Y que ella en Nueva Jersey se moriría de tristeza a pesar de los miles de peruanos que hay por ahí. Salud, por estas navidades, Rubén. Sigues sentado en el sofá, y en la televisión dos fulanos se carcajean. Jamás imaginaste que tu mujer y tus hijos se convertirían en una foto que tienes en la mesa de noche, en aquéllas que te envían de vez en cuando por Internet, en una llamada semanal. ¿Y qué hora es? Casi las dos de la mañana. Deberías probar de nuevo con el teléfono, aunque Paulín ya estaría durmiendo. Marcas todos los números de la tarjeta, los prefijos, el número de casa. Ojalá que entre la llamada. Ojalá. Sí, está timbrando. Vamos, que alguien conteste. Vamos, es veinticinco de diciembre y seguro que están despiertos. Vamos, es Navidad. Que contesten porque es Navidad y ése es el único regalo que has soñado.

César Tejeda

Monterroso contra la decadencia

Nota sobre el texto

Antes de morir, don Carlos Argüello me pidió que fuera el albacea de su obra literaria. Luego de dos años de trabajo, logré juntar los textos que escribió, algunos publicados en revistas raras, de escaso tiraje, y otros inéditos, que guardó en lugares insospechados. Por convicción personal publicaba poco y parecía que también estaba comprometido con el desorden. Hallé ensayos sobre literatura entre los historiales clínicos de sus pacientes; reseñas de libros en las bolsas de sus pantalones. Y si fue difícil reunir sus obras completas, o una aproximación a ellas, lo fue aún más ordenarlas: en el trabajo de este hombre singular, médico y crítico literario al mismo tiempo, se encuentran contradicciones que dificultan cualquier intento de clasificación. Las incoherencias son de Carlos Argüello y no más, podrá decir el lector, y eso mismo pienso. Mas hay un texto entre los demás que merece algunos comentarios editoriales por su extravagancia. Se trata de "Monterroso contra la decadencia", una plática que Argüello impartió hacia 1973, y que es el texto más confuso de su obra.

"Monterroso contra la decadencia", redactado originalmente como una ponencia pública, fue leído en el Memorial Hospital de Chester, Illinois. Una tarde, tal vez mañana, no lo sé, Carlos Argüello, que era un médico guatemalteco en el exilio, se reunió con dos colegas en la cafetería del hospital y leyó su texto. Debo señalar que los médicos que lo escucharon, Marco Layún y Javier Domínguez, eran guatemaltecos también. Pero no compartían el interés por la literatura de su colega y tampoco estaban en Illinois por

razones políticas. La situación es singular en sí misma: ¿Por qué Carlos Argüello leyó el mejor ensayo de su obra a dos médicos desinteresados en la materia?, y ¿por qué se conformó con ese público reducido e ignorante y no buscó otros lectores de manera ulterior? Son preguntas para las que podría encontrar justificaciones: que si don Carlos quería instruir a sus paisanos, que si don Carlos olvidó que había escrito aquel trabajo y por eso no trató de publicarlo después. Es probable y con eso tengo. Mas hay otro misterio que no tiene coartadas: ¿cómo fue posible que dictara “Monterroso contra la decadencia” en el año de 1973?

El lector sabrá, luego de leer estas notas, que “Monterroso contra la decadencia” es un ensayo sobre otro ensayo sobre “Llorar orillas del río Mapocho”; escrito por el también guatemalteco Augusto Monterroso. La discordancia entre las fechas resulta del siguiente hecho: don Carlos leyó su conferencia en 1973, y “Llorar orillas del río Mapocho” no llegó a publicarse hasta diez años más tarde, precisamente en 1983, cuando Tito Monterroso lo reunió junto a otros ensayos en su quinto libro: *La palabra mágica*. ¿Cómo es posible entonces que Carlos Argüello conociera “Llorar orillas del río Mapocho” diez años antes de que se publicara?

Una posibilidad, la más obvia, es que “Llorar orillas del río Mapocho” hubiera sido escrito años antes; que Argüello lo leyera en un suplemento, periódico o semanario. Supongamos que así fue; no lo sé. Ni siquiera me he dedicado a rastrear el trabajo antes de 1983: ¿para qué? El texto de Carlos Argüello, “Nunca he leído un suplemento cultural”, que cierra esta antología, es irrefutable. Comienza así: “Si usted, lector, va a creer en algo relativo a mí sólo crea en el título de este ensayo mío”. En las páginas siguientes, Argüello asegura que ser crítico literario y médico al mismo tiempo es algo difícil; que uno debe estar actualizado en los dos campos; que sólo tenía tiempo para renovarse, a partir de bibliografía especializada, en lo relativo a la medicina, y que para estar pendiente de las nuevas publicaciones literarias bastaba con echar un ojo, de vez en vez, a los anaqueles de novedades. De lo anterior se deduce que Argüello no leyó jamás un suplemento cultural: ese era su estandarte, su mayor orgullo, lo único que pedía que le creyéramos. Como editor de sus trabajos, póstumos y no póstumos, tengo que creerle. Él me decía: “Mirá, vos, Ángel, nunca he leído un suplemento cultural ni nada que se le parezca y punto”.

Digamos, entonces, que Augusto Monterroso escribió “Llorar orillas del río Mapocho” antes de 1973 y que de alguna manera Argüello pudo leerlo. Ahora mi pregunta es cómo. El autor que inspira estas páginas no hablaba con los escritores guatemaltecos. Decía: “Si voy a criticarlos no puedo tratarlos”. Me parece, siempre me ha parecido, lo más sensato del mundo. Como lazarillo que fui de él en sus últimos años jamás lo vi cruzar palabra con ningún escritor guatemalteco. No es difícil: hay pocos. No

obstante, en las presentaciones y eventos literarios a los que era invitado y asistía —muy contados— solía llegar tarde y salir temprano para no saludar a nadie. Ocupaba, si era posible, el asiento al extremo de la última fila. Pasaba todo el evento buscando los ojos del organizador para levantar la mano y saludarlo, de lejos. Era su manera de pasar lista. Pero Argüello sólo pidió que le creyéramos aquello de los suplementos culturales; digamos que no le creo, que alguna vez, o varias, cruzó palabra con algún escritor guatemalteco. Lleguemos a la conclusión bárbara de que ese escritor guatemalteco era, precisamente, Augusto Monterroso. Eso no explica cómo “Llorar orillas del río Mapocho” llegó a manos de Argüello. Sospechemos que hablaron. No pienso —no puedo hacerlo— que en ese intercambio de diálogos Argüello le hubiera pedido uno de sus trabajos recientes a Tito. Digamos, para evitar cualquier duda, que así fue. ¿Imagina usted a Monterroso enviándole su trabajo a un crítico literario de cuarta, porque eso era don Carlos en la década de los setenta, en busca de una opinión? Yo tampoco. Además, ni los familiares de Argüello conocían su paradero entonces; eran tiempos difíciles, de represión.

Don Carlos Argüello salió de Guatemala en 1970. Cuando aquel pequeño y triste país era dirigido por un general de derecha, que buscó a quienes llegaron a colaborar en gobiernos anteriores para matarlos. Una de sus víctimas era nuestro personaje, Argüello, que había trabajado en el Ministerio de Salud veinte años antes. El médico pudo huir de la guerra sucia gracias a que tenía un amigo militar que lo protegió. Y así llegó a Illinois sin darle pistas de su paradero a nadie, ni a su esposa para protegerla, en cinco años. ¿Cree usted que le dio su dirección a Augusto Monterroso?, ¿Que los dos escritores guatemaltecos mantuvieron algún intercambio epistolar en ese tiempo?

He llegado al momento cumbre de mi disertación. Supongamos, entonces, que don Carlos no dictó el texto en 1973. Que lo hizo, en cambio, después de 1983, cuando pudo conseguir de algún modo inverosímil, el que usted quiera, me da igual, *La palabra mágica*. Entonces leyó “Llorar a orillas de río Mapocho” y luego preparó su conferencia. Argüello mismo, en su introducción a “Monterroso contra la decadencia”, afirma haberlo escrito en 1973. Supondré, de manera provisional, que fue un error de dedo. El siete y el ocho están bien cerca, uno a lado del otro, en el tablero de cualquier máquina de escribir. Una tarde Argüello se dispuso a transcribir su ilustre, ilustrísima, conferencia, y pulsó el siete en vez del ocho, y me puso a mí, editor incapaz y ausente de nociones editoriales mínimas, en un tremendo entredicho por su error de dedo. Esta fantasía que he inventado no es más que es eso: una fantasía. En las cientos, tal vez miles, de páginas que he revisado, escritas por Argüello, jamás me he topado con un error. Y sepa usted que no suelo utilizar las palabras “nunca” y “jamás” en mis textos. Y Jamás encontré

algún error de cualquier índole en las páginas de don Carlos. Su ortografía y sintaxis eran perfectas; mucho mejores, incluso, que las mías. Pulsaba, como hablaba, lento. Con sólo sus dos dedos índices transcribió las páginas que había escrito a mano, con pluma fuente y caligrafía perfecta, y jamás tuvo un error. Pero digamos que tuvo ese único error. Es más: digamos que en las páginas pendientes de revisión habré de hallar más equivocaciones, y para ser audaz asumiré, que habrá por ahí una que otra errata grave. Mucho peor que una fecha del calendario. Asumamos todo eso. Asumámoslo sólo porque es bien fácil de desacreditar: en 1983 Carlos Argüello ya no estaba en el Memorial Hospital de Chester. Y en la introducción a su texto dejó bien claro que dictó su conferencia y obra maestra en el Memorial Hospital, a sus colegas Marco Layún y Javier Domínguez. ¿Por qué habría de mentir en eso? Era un crítico tan mentiroso como sagaz, y para ser un mentiroso sagaz es importante blasfemar con alguna utilidad; mentir en este caso sería inservible, con una mentira tonta se habría desacreditado para siempre. Creamos que sí: todo mundo comete errores, y así como alguien que quiere pulsar el siete pulsa el ocho, otro miente en donde la falsedad sólo serviría para desprestigiar su carrera. Pongamos que ese fue el caso de Argüello. Eso llegué a suponer durante mis pesquisas.

Preocupado, fui a reunirme con Marco Layún y Javier Domínguez. Qué angustia la mía en los días previos. Les pregunté, por separado, a uno en Chicago y al otro en La Antigua, “¿Recuerda cuando el doctor Carlos Argüello le dictó la conferencia “Monterroso con la decadencia” en el Memorial Hospital de Chester?”. “Claro, algún día de agosto o julio de 1973”, contestaron los dos, utilizando esas mismas palabras. Lo recuerdo tan bien porque los dos cometieron la extravagancia de mentar “agosto” antes de “julio”. Marco Layún, en Chicago, pudo recitarme unas oraciones de la conferencia. Citó, si mal no recuerdo, “¡Qué clase de idiota puede asegurar que “Llorar orillas del río Mapocho” es un texto nostálgico!” (así cierra la conferencia: con esas mismas palabras). El mismo Layún me dijo que después de conocer don Carlos en Chester, Illinois, no volvió a verlo ni saber nada de él.

La historia con Javier Domínguez fue distinta, inverosímil. Creo que Domínguez aún vive, y hace un año, cuando lo busqué, ya era víctima de una terrible demencia senil. Su hija, una mujer esplendorosa, joven, de treintaytantos años, me recibió con amabilidad y dijo: “Puede preguntarle a mi padre lo que quiera, no sé si le responda”. Esa tarde de abril, con el sol entrando por las ventanas, le pregunté a Javier Domínguez si recordaba cuando don Carlos le dictó la conferencia “Monterroso contra la decadencia” en el Memorial Hospital. Dijo: “Claro, algún día de agosto o julio”, como ya anticipé, y siguió: “Ese maldito Carlos hijo de puta. Se cogió a mi enfermera y mujer. El muy hijo de puta se cogió a mi mujer, que era una jovencita, después de dictar esa conferencia sobre el texto de Monterroso, el mismo día de 1973”.

Me volví hacia atrás y vi a la hija ruborizada, calculé su edad: ¡Debía haber nacido alrededor de 1974! Era hija del don Carlos y no del médico Javier; lo constaté cuando Domínguez miró con rabia a su presunta heredera, y luego lo perdimos nuevamente; habló del futbolista “El Pescadito” Ruíz, del lamentable papel de Guatemala en la última eliminatoria mundialista, y entonces me fui, con una certeza. Argüello dictó su conferencia en 1973 y la hija de Javier Domínguez era la prueba más fehaciente. Inobjetable.

Supongamos que no, malditas suposiciones. Supongamos, entonces, que don Carlos miente, y que también mienten Javier Domínguez y el doctor Layún. Lograron coludirse de alguna manera. ¿De verdad lo cree? Es imposible. Marco Layún pudo haber tenido contacto con Argüello después de 1973 y arreglar el embuste. Domínguez, en cambio, no pudo reservar su única dosis de cordura en los últimos años para asegurar la farsa.

El texto fue dictado, posiblemente escrito, en 1973, a pesar de que Carlos Argüello no tuviera manera de leer “Llorar orillas del río Mapocho”. Dictó una conferencia sobre un texto que todavía no existía, o que desconocía, y punto. Pero hay más.

“Augusto Monterroso contra la decadencia” es un homenaje desde el título, un pastiche, en momentos casi copia, de *Proust contra la decadencia*: el libro de Józef Czapski que es también resultado de una conferencia. Cotejemos una y otra obras. El parecido más alarmante ocurre en el primer párrafo. Czapski afirma en su introducción de 1944: “Este ensayo sobre Proust fue dictado el invierno de 1940-1941 en un frío refectorio de un convento desafectado que nos servía de comedor de nuestro campo de prisioneros en Griazowitz, en la URSS”. Argüello, también en su introducción, comienza: “Esta conferencia sobre Monterroso fue dictada el verano de 1973 en una fría cafetería de un hospital que nos servía de comedor de nuestro propio exilio, en Estados Unidos”. Lo que escribió el polaco tiene sentido: “... nos servía de comedor de nuestro campo de prisioneros...” Lo que escribió el guatemalteco parece, en cambio, una copia forzada y mal hecha. Carente de sentido: “...nos servía de comedor de nuestro propio exilio...” Para empezar, el único exiliado en Illinois era Argüello. Que se hubiera encontrado con dos médicos guatemaltecos parece mágico, pero esas cosas pasan en la vida. ¿Por qué dice “nuestro exilio” y no “mi exilio”? Parece un intento de forzar el inicio al de Czapski. Además, una cafetería siempre sirve de comedor: no es raro, no es necesario apuntarlo. Cualquier persona con tres dedos de frente abandonaría el texto del guatemalteco allí mismo. El problema es que después de ese mal párrafo, Argüello escribió uno de los ensayos más lúcidos de la lengua española. La mejor reflexión sobre Augusto Monterroso. La única valedera sobre “Llorar orillas del río Mapocho”.

La semejanza entre los dos inicios, empero, resulta espeluznante. Argüello bien pudo hacer un homenaje a Czapski. Incluso, y conociendo la moral

tan amplia que profesaba, pudo plagiarlo. Pero, ¿cómo consiguió el texto de Czapski? Ya sé que 1944 ocurrió antes de 1973, pero en 1973 no había traducciones al español de *Proust contra la decadencia*. Y si era posible que a Chester llegara una traducción al inglés, es imposible que don Carlos, que apenas hablaba el idioma, que daba sus consultas y diagnósticos con señas y un inglés rudimentario, pudiera disfrutar un texto tan complejo. Digamos que tuvo paciencia y que con un diccionario en la mano, lo tradujo. No puede explicarse, tampoco, que el párrafo introductorio de Argüello sea tan parecido, fiel, al párrafo introductorio de Mauro Armiño: el traductor de Czapski en la edición para hispanohablantes de 2012. No exagero, y doy cuenta de ello, cuando digo que “Monterroso contra la decadencia” es uno de los textos más confusos, ya no de Argüello, de la literatura en general. Una afinidad que me llena de gozo y temor al mismo tiempo es que las dos conferencias tuvieron, solamente, dos oyentes—nada más quería apuntarlo.

Si acaso no ha leído “Llorar orillas del río Mapocho”, ya verá que diserta sobre las traducciones. Sospechemos lo siguiente: Argüello aprendió a hablar polaco en Estados Unidos (para luego olvidarlo y mientras trataba de aprender inglés) y tradujo la conferencia de Czapski de la misma manera en que años después habría de hacerlo Mauro Armiño; el tal Armiño y Argüello son almas gemelas y traducen exactamente igual. Digámoslo: por qué no, así fue. Hizo todo eso sólo para medio plagiar el inicio y escribir, a la postre, su conferencia y obra maestra. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Seré escéptico en otro camino. Hagamos un silogismo: Argüello se dedicaba a la crítica literaria y no a la literatura; “Monterroso contra la decadencia” es literatura virtuosa; Argüello no escribió “Monterroso contra la decadencia”. Si el lector considera que la crítica literaria es literatura, lo respeto: no soy ortodoxo. En mi muy humilde y laxa opinión la crítica literaria es a veces literatura; otras veces, no. Argüello, el objeto de mi intriga, y si usted ha llegado hasta este punto deberá compartirla del mismo modo, escribió por ahí algo al respecto: “Los críticos no hacemos literatura; apestamos la literatura. Jamás escribí literatura”.

Sigamos por esta discusión, creamos que Argüello sí escribió literatura una vez en su vida con “Monterroso contra la decadencia”. Nos pidió sólo creerle que no leía suplementos culturales. Por qué creerle, entonces, “jamás escribí literatura”. Como usted verá en el texto de mi desdicha, Argüello asume como propias las tres cosas que, según Monterroso, resultan las más importantes del mundo para un latinoamericano que un día será escritor: las nubes (don Carlos amaba las nubes), escribir (redactó miles de páginas) y, mientras puede, esconder lo que escribe, (Argüello no publicó en forma hasta los años noventa, cuando ya tenía ochenta años). ¿Lo ve? Me parece irrefutable: Carlos Argüello era un escritor latinoamericano aunque sólo haya escrito, de acuerdo con sus propios estándares, un texto literario

propiamente dicho.

En el último párrafo de “Monterroso contra la decadencia”, Argüello admite: “Si fuera escritor estaría exiliado por escribir, encerrado por escribir o muerto por escribir. Yo estoy exiliado por colaborar con un gobierno de izquierda, encerrado por colaborar con un gobierno de izquierda y casi muerto por colaborar con un gobierno de izquierda”. Es una imagen que describe a nuestro personaje, a nuestra figura literaria, de manera entrañable. Argüello no tenía conflictos con su situación de exiliado, encerrado y casi muerto. Le preocupaba, en cambio, el motivo que lo habían llevado a ese lugar: la política, no así la literatura. ¿Le queda alguna duda sobre sus capacidades literarias? A mí tampoco. Créámosle por pura necesidad que no era un autor de textos literarios y, sin embargo, “Monterroso contra la decadencia” es un texto literario.

Figurémonos que don Carlos no es autor de “Monterroso contra la decadencia”. Que sí llegó a escribir literatura, pero no *esta* literatura. El viejo murió y alguno de sus hijos, decenas de hijos, o alguno de sus amigos, más bien pocos, realizó el pastiche de Argüello y lo infiltró en sus escritos para engañarme después de su muerte. A mí, que apenas me conocen; a mí, para quien no deben tener ninguna consideración. Supongamos, por otro lado, que una tarde mi único hijo, o alguno de mis muchos amigos, traspapelaron ese pastiche y conferencia y cumbre de la ensayística en mis papeles con el objeto de timar a su padre o amigo. Sospechemos que alguien derrochó su talento para hacer un embuste. A los hijos y amigos de Argüello les importaba muy poco lo que el autor de “Monterroso contra la decadencia” hacía. A mi hijo y a mis amigos les importa muy poco, también, lo que yo hago. Si de todas maneras usted piensa que la salida más lógica al conflicto es suponer que el médico no escribió la conferencia, piense lo que quiera: yo no pienso suponer tonterías.

Es justo dar paso a “Monterroso contra la decadencia”: el ensayo cumbre de la literatura guatemalteca, centroamericana, latinoamericana e hispánica. Tal vez mundial. En ese orden. Qué iluso fue Borges cuando aseguró: “Basta que un libro sea posible para que exista”. Usted leerá, a continuación, un texto que no pudo ser escrito cuando fue escrito. Una conferencia imprescindible de un autor que, si usted quiere, nunca fue autor. Se encuentra usted ante las puertas del trabajo cumbre de la literatura del siglo XX, y lo digo con tal énfasis por una sencilla razón: “Monterroso contra la decadencia” es un texto imposible; esa es la única conclusión sensata. Y, aunque imposible, aquí está.

Ciudad de Guatemala, marzo de 2012

Carlos Gustavo Cabrera León

CUENTO 1*

Hace muchos, muchos años, por donde hoy está el parque detrás de mi casa, o tal vez por la Huaca Palao, o quizá un poco más allá, ella observaba una mariposa amarilla que acababa de posarse en una mazorca de maíz. No existían las casas de hoy ni la Panamericana Norte, la gente no se ponía jeans, tampoco camisas, la gente usaba prendas que parecían túnicas de manga corta y caminaba con sandalias. “Eres buena señal. ¿Qué sorpresa me espera?”, susurró ella acariciando su cabello negro, largo y sedoso. Ella tenía trece. Cuando nació la luna brillaba como nunca y, por eso, sus padres siempre oraban agradecidos cada vez que había luna llena. La mariposa voló haciendo una especie de espiral y desapareció entre el sembrío. Ella volteó y allí estaba él. Él también tenía trece, su piel era muy oscura, su rostro muy risueño. Él pasó con brusquedad su mano izquierda sobre sus cabellos trinchudos, intentando ordenarlos en vano. Su padre quería que fuera guerrero como él, que fuera como un zorro valiente y decidido, y el muchacho era valiente pero sus músculos estaban tardando en desarrollarse y era tan distraído que más parecía un cachorro, un aprendiz de zorro. Los jóvenes se sonrieron. Hacía un par de años que no se veían. El padre de él tenía una reunión privada con el padre de la muchacha. El joven se había quedado en los alrededores para ver el paisaje y para algo más.

- Estás más bonita que estos maíces – dijo él.

- Tu cabello es más horrible que un matorral – respondió ella.

Unas gaviotas volaron sobre los jóvenes.

- ¡Quisiera ser como ellas! ¡Ver todo desde arriba! ¡Vendría volando a visitarte! – exclamó él.

* Es el primer cuento de la colección *Tres viajes en Blanco*.

- No hables tonterías – cortó la joven y añadió – Ya que tanto te gustan los maíces, ayúdame a recoger las mazorcas.

El muchacho ayudaba a la joven, pero esta se dio cuenta que él estaba “desconcentrado”.

- ¡Oye, zonzó! ¡Deja de mirarme y trabaja! ¿Así quieres ser un guerrero?

Mientras trabajaban, él le contó que los colli iban a pelear contra los incas, que no estaban dispuestos a dejarse someter como habían hecho hace poco los ichsma, los del señorío al que pertenecía ella.

- ¿Están locos? – preguntó, muy preocupada, la muchacha.

- Estoy listo para pelear hasta morir – dijo, muy serio, él.

- ¿Y a ti te van a dejar pelear? – dijo ella sorprendida.

- Soy ágil y veloz. Soy un zorro astuto - aseguró él con orgullo.

- ¡Serás un zorro debilucho! – aseveró ella, mirando al joven de arriba hacia abajo.

Él le explicó que pertenecía a un grupo de reserva, pues no sabían que tan grande sería el ejército inca.

-Quizá... no volvamos a vernos nunca – dijo él con una voz muy delgadita.

Los jóvenes se miraron a los ojos. A lo lejos chillaban unos loros.

- Yo no sé si los colli debemos dar ofrendas a Huallallo Carhuincho o si ustedes deben rendir culto a Pachacamac. ¡No sé si creer en los dioses! Pero pelearé hasta el final – sentenció el muchacho, golpeándose el pecho con un puño.

- ¿Qué hablas, zorrito confundido? Los humanos somos pequeños ante los dioses – dijo ella.

Y discutiendo sobre las deidades, sobre su poder, sobre si creer o no creer... los jóvenes se dieron un abrazo muy grande, se acariciaron con ternura y se quedaron largo rato mirándose a los ojos. “Desde pequeño... te observaba a escondidas” dijo él. “¡Ay, zorrito zonzó! ¿No te dabas cuenta que yo también te miraba?” dijo ella, suspirando. De pronto, aparecieron sus padres. Los muchachos disimularon. Ella poseía linaje, él no.

Cinco días después, unos sonidos de caracolas mezclados con gritos anunciaron el ataque incaico. Con lanzas, hondas y mazas de cabeza estrellada, los invasores sorprendieron y derribaron a muchos guerreros colli. El ejército inca era muchísimo más numeroso, parecía que todo acabaría rápido pero el Señor Colli reorganizó a sus hombres: un grupo contuvo a la primera línea de ataque incaica, en tanto él y los demás guerreros retrocedieron y se atrincheraron en una fortaleza. Con palabras de lealtad a su Señor y lanzando maldiciones a los incas, los guerreros colli que estaban fuera de la fortaleza iban cayendo ensangrentados. El gran Inca Túpac Yupanqui ordenó a sus hombres que rodearan la fortaleza. Desde la misma, los colli se defendían lanzando piedras con sus hondas.

Los icshma se enteraron que unos muchachitos, los del grupo al que pertenecía el aprendiz de zorro, estaban dentro de la fortaleza. Desde entonces, varias veces al día, la muchacha oraba desesperada a Pachacamac, a la Luna y a otros dioses. “¡Protejan a mi zorrillo! Él es muy joven aún. ¡Quiero volver a verle!”, decía. Pocos días después, su padre la tomó de las manos y mirándole a los ojos le habló así: “hija, hoy es un día triste, hoy nos han dejado muchos amigos, los incas entraron a la fortaleza de los colli y no han tenido piedad, a todos los que encontraron dentro... los han matado”. Desde entonces, cada mañana, ella despertaba gritando, lloraba por el joven y mencionaba con rencor a los dioses y a los hombres, acusándolos a todos de causar tanto dolor. “¡Ay, hija linda! Ya te recuperarás”, le decía su madre y la abrazaba. En otras ocasiones, agregaba: “tu dolor pasará y un día te casarás con un poderoso curaca”. La joven miraba a su madre con furia.

Una noche, la joven no podía dormir. Estaba más pálida que la luna. Se levantó y salió de su casa a escondidas. “¿Por qué estás tan clara? ¿Por qué no te vuelves roja, como la sangre?” murmuró observando a la gran luna llena. Caminando, llegó al borde de un canal de agua. Una mariposa amarilla se posó sobre una flor roja. “Eres buena señal. Aunque para mí ya no hay buenas señales”, suspiró la muchacha.

- Eres más bonita que todas las flores – dijo una voz.

- Estás muerto. Eres algo que me imagino – susurró la joven.

- “¡Eres un debilucho!”, me dijo mi jefe. Yo le supliqué que me deje pelear. “¡Aquí vas a estorbar! Ayuda a las mujeres”, me dijo. Huí con mi madre y unos parientes. Nos escondimos en unas cuevas. Allí empecé a crear canciones para el triunfo que soñé que íbamos a lograr.

Ella se lanzó a los brazos delgados y temblorosos de él. Él continuó su relato.

- Los incas no han tenido piedad de nuestros guerreros heridos. He perdido a mi padre, a mi hermano, a mis tíos. Se llevaron el cuerpo de nuestro Señor.

El muchacho se quedó un buen rato en silencio. Ella no sabía que decir.

- Nos encontraron. Ahora muchos guardias nos vigilan, nos amenazan, nos miran con desprecio, sonrían muy confiados. Hoy en la tarde, dos de ellos bebían a escondidas chicha macerada. Aprovechando que conversaban distraídos me escapé, caminé mucho y aquí estoy.

Los jóvenes, se miraron a los ojos. A lo lejos se escuchaban unas aves extrañas.

- Entonces, ¡los dioses me escucharon!

- Tal vez sí.

- Han protegido a mi zorrillo y yo reclamándoles.

- No quiero alejarme de ti. Ojalá los dioses pudieran ayudarnos.

Él deslizó sus dedos con suavidad por los cabellos de la muchacha,

ella apretó con mucho cariño ese caos que él tenía en la cabeza. Ella ya no estaba tan pálida.

- Mi zorrazo flacuchento...

- Mi niña que me alumbra...

- ¡Vámonos a algún lugar!

- ¿A dónde?

- Tal vez, cerca al mar. Luna grande: ¡ayúdanos!

- Yo haría poemas a la Luna si me permitiera vivir contigo para siempre.

- Poderosos dioses: han sido tan buenos... ¡Perdónenme! ¡Ayúdenos!

De pronto, por uno de los depósitos construidos en el pequeño cerro que tenían enfrente, aparecieron dos guerreros incas, parecían estar buscando algo. Los muchachos intentaron esconderse entre unos arbustos.

- ¡Oye tú! – dijo una voz.

- ¡Entrégate! – ordenó otra.

Los jóvenes empezaron a correr.

- ¡Fugitivo! ¡Fugitivo! – gritaban los guerreros.

Los muchachos huían hacia el sur, se acercaban a las aguas del embravecido río Rímac y veían que ahora cuatro hombres los seguían.

- Gran Luna Llena: toda mi familia te reverencia, mi nombre está dedicado a ti. ¡Ayúdanos!

Con horror, descubrieron que otros guerreros aparecían por distintas direcciones.

- ¡Al río! – gritó ella. Él la siguió.

- Se van a matar – advirtió uno de los perseguidores.

- No tendrán valor. Ahorita los atrapamos – dijo otro, dejando de correr.

- En vano están orando – añadió uno más.

Los guerreros empezaron a caminar tranquilos, listos para apresar a los fugitivos. De pronto, del borde del río se levantó una polvareda, algunos hombres tosían, otros cerraban los ojos y se cubrían la nariz. Dos hermosas gaviotas emergieron de la orilla con un vuelo majestuoso. El polvo desapareció.

- ¿Dónde están? – Preguntaron, desconcertados, los perseguidores.

Los guerreros gritaban y buscaban, pero no daban con los muchachos. Mientras tanto, a lo lejos, se veían las siluetas de aquellas gaviotas que, con sus voces, parecían agradecerle a esa luna de verano y junto a ellas, en lo alto, esta historia se fue volando.



Brus Rubio Churay (Pucaurquillo, Loreto, Perú, 1984).
Su obra *El abrazo de Bunaima* (2018) en *INTI*, N° 89-90, primavera-otoño 2019.

RESEÑAS

Castro Mendoza, Melacio. *El Hombre de Rupak Tanta* (Novela: Hipocampo Editores, Lima. 2019).

El hombre de Rupak Tanta, novela del sociólogo, historiador poeta y escritor Melacio Castro Mendoza, es un tributo que, desde Essen, Alemania, ha recibido el Perú. En el idioma runasimi, más comunmente llamado Quechua, el término rupak no existe; existe, en cambio, el término rupaq. Castro Mendoza usa el primer término castellanizando el segundo, lo que nos sugiere ha hecho por efectos de la pronunciación. En runasimi Rupaq Tanta, traducido al español, requiere anteponer el hombre, lo que significa: «El hombre del pan caliente». La novela es, como han escrito Walter Lingán e Isaac Godemberg, “una fábula” (Lingán) redactada con «estilo prístino» (Goldemberg).

El personaje central es un hombre barbado de nombre Pureq Kañiwa. Pureq, en runasimi, significa el caminante. Kañiwa, como vocablo, no existe ni en el quechua ni el aymara. Sabemos, eso sí, que la kañiwa es un alimento. Subrayamos que *El hombre de Rupak Tanta* es, hiperbólicamente, un persuasivo alegato cultural. Durante una conversación con el autor de esta novela supe que el músico solista de mayor importancia en el repertorio andino, Raúl García Zárate, a quien la novela está dedicada, le sugirió, como quechuahablante, el título de la misma. De paso, digamos también que Simon Amaru Castro Mendoza, hijo del autor y *chef* del restaurante berlinés *Chicha*, es otro de los citados en la dedicatoria de la novela. El sacerdote alemán Norbert Nikolai ha escrito que «si bien es cierto que Melacio Castro Mendoza escribe poesía con palabras, Simón Amaru, su hijo, hace poesía con su arte culinario».

El hombre de Rupak Tanta está escrita en primera persona. En su transcurso

esa primera persona se convierte en una tercera. Pureq Kañiwa es, en todo caso, un incansable conversador y un extraordinario relator de sus ideas y de sus experiencias. Los hechos que relata se inician a las orillas de un lago ubicado en un parque, o Jardín Municipal, de Essen, la metrópoli de la Cuenca del Ruhr. Pureq Kañiwa conoce allí a Hipólito Mendoza, un profesor universitario con quien entabla una franca y preciosa amistad. Por este sabemos que Pureq Kañiwa es un hombre andino nacido en la costa que, por causa de un error político por el cual fue castigado, llega al parque de Essen.

Dueño de habilidad y tino, el autor hace que su personaje atraviese montañas, valles, ríos y otros difíciles tramos geográficos. Su pueblo de origen fue sepultado por las inclemencias del tiempo. En memoria de éste se propone fundar, concebido como un nuevo mundo, el nuevo Rupak Tanta. En el antiguo Rupak Tanta, en todo caso, convivían, o conviven, a la vez, tres mundos. La sinergia desplegada incluye:

- La cadencia del Mundo de Arriba.
- La obscuridad destinada a ser luz del Mundo de Abajo, y
- La complejidad del Mundo de Aquí.

Pureq Kañiwa nos cuenta que El Mundo de Aquí pertenece a la corrupción, a lo inicuo y profano. Se basa y justifica en lo inhumano y lo inmundo. En contra de todo ello, Pureq Kañiwa lleva siempre en su morral un libro: El Capital de Marx. ¿Será o no marxista?

Su confinación en una cárcel por un delito que no cometió lo hace aparecer como un terrorista. El poeta Jorge Espinoza dio testimonio de este tipo de acusados en su novela *Las cárceles del emperador*, en la que retrata experiencias como las que describe Pureq Kañiwa. En la época de los gobiernos de Alan García y Alberto Fujimori, las cárceles, en efecto, se poblaron de peruanos que, en infinidad de casos, no cometieron delito alguno. Como testimonia Pureq Kañiwa, una práctica común de los carceleros era manipular las penas de los reclusos a cambio de dinero.

Melacio Castro Mendoza nos transporta de un mundo duro a otro mágico y misterioso, al que no le falta ni la elegancia ni lo romántico gracias a la mujer amada. De esta mujer que lo liberó, Pureq Kañiwa cuenta: «La luz de la mujer que en promesa de amor aún me espera, me arrancó de las manos de los tiranos». Al personaje caminante se le suma, en su recorrido, un sapo músico. Mauro de Vasconcelos en su novela *Mi planta de naranja lima* hace que el confidente de su personaje Zezé sea un sapo cautivante solo en lo pasional. El sapo de *El hombre de Rupak Tanta* es, en cambio, un consejero que ama la libertad y la justicia, a las cuales también les canta.

En su escritura, el autor juega con los números al hacer una matemática

recreativa. Su protagonista cruza por siete etapas, siete puertas y siete escenarios diferentes. Con destreza, relata la perversión imperante en el Mundo de aquí. Desarrolla, y justifica, a partir de su crítica, la existencia de otro mundo imaginario, reflejo del Mundo de Abajo, que es al que aspira llegar. El Mundo de Aquí horroriza a Purek Kañiwa cuando escucha a Juancho, un prisionero apodado el siete, siniestro asesino de sus siete esposas, relatar sus horrorosos actos. En contra del Mundo de Aquí, concibe El Mundo de Abajo como «una nueva república (en la que) asistiremos a la conversión de la oscuridad en luz». Esa metáfora se asemeja a la utilizada por el poeta, y músico solista andino, Manuelcha Prado, en su poema—canción Para Trilce.

En una de las más hermosas páginas de *El hombre de Rupak Tanta* se relata el cuento de «el girasol». En él, un inválido tuvo la fortuna de producir tan bellas flores y cuando alguien las mata, logra hacerlas revivir. Edmundo de Amicis en su novela *Corazón* cuenta un suceso algo similar resumido en uno de sus famosos cuentos mensuales.

Melacio Castro Mendoza hace de sus protagonistas extraordinarios conversadores, cuyo relato envuelve al lector sin hacerle perder la ilusión. La suya es coherencia literaria amena y directa. El lector acompaña al narrador: «Más de quinientas veces ascendimos y bajamos por un sendero que me parecía de nunca acabar. Tumbando yerbas a nuestro avance, apartando maderos de árboles caídos...».

Purek Kañiwa, en ciertos momentos, no tenía ojos, sino para la luna. Se rinde, por fin, a los encantos de una nube, con lo cual surge un romance efímero que la intervención del viento lleva a un raudal final. ¿Será que los soñadores y los que lideran la lucha por otro mundo, también se rinden al amor? Al final, se trata de seres más que épicos, cotidianos. El autor hace que el caminante declame un poema de cuatro sextetos con rima estructurada y sencilla, donde se percibe la meridiana claridad con que fluye el verso. En este poema, el amor pueda que tenga un alto costo, la vida misma.

La incesante pretensión de Purek Kañiwa de llegar a Nueva Rupak Tanta se concretiza idealizando las profundidades del jardín de Essen, cuyas profundidades ocultarían la promesa de entrada a esa especie de «paraíso» en el cual nadie debe empeñar por dinero ni su alma ni su cuerpo. Aquel lugar es ajeno a los que, por dinero o por las armas, compran, o intentan comprar, aun el amor. En Nueva Rupak Tanta el hombre es esencialmente un ser de los afectos y al valor mutuo de la justicia y la paz. Finaliza este argumento que se ha desarrollado en torno al número siete.

Parte de la etapa final del libro es la escena en la que la pareja de novios, Purek Kañiwa y la luna, fundarán Nueva Rupak Tanta. El lector está invitado a formar parte de esa nueva república.

Segundo Wilson Cabrera García

Gómez Trueba, Teresa y Morán Rodríguez, Carmen. *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. (Gijón: Ediciones Trea, 2017. 320 p.)

Una de las diferentes teorías que manejan los físicos para intentar dar explicación a algunos de los misterios del universo es la del principio holográfico enunciado originalmente en 1993 por Gerard 't Hooft, quien propuso —en términos muy llanos— que el mundo que habitamos podría ser una proyección compleja tridimensional en una superficie bidimensional. Podríamos bromear sobre que es en esos momentos cuando la ciencia más se acerca a la poesía (quizá, sobre todo, a la más gongorina). El ensayo de Gómez Trueba y Morán Rodríguez bien podría entenderse como una traslación a lo literario de esa misma idea, en la medida en que pone en común una serie de obras y autores del mundo contemporáneo a través de la búsqueda de la perspectiva no lineal. Y, con ellas, de la representación de lo real como relato o, más bien, como reflejo especular (necesariamente deformado) de la idea de lo real.

De este modo, se establece una catalogación de textos que son analizados bajo el prisma de la era de la simulación especular y las corrientes experimentales y mutantes de las nuevas generaciones de narradores y narradoras en lengua española. Pero todo esto sería infructuoso si no se interpretara desde la necesaria perspectiva histórica que evidencia que hay una larga tradición literaria que ha ido creando el caldo de cultivo para que esta corriente creativa surgiera finalmente en nuestra era.

En el trabajo de estas profesoras nos encontramos con un primer capítulo fundamental que evidencia ese recorrido histórico. Se presta especial atención a los movimientos estéticos y socioculturales del final del siglo XIX como espacio germinal necesario para orientar las corrientes creativas del XX,

ya desde la conceptualización vanguardista, y establecer la independencia máxima del arte como objeto de la realidad en sí mismo, sin codependencia de la materialidad del mundo.

Si señalamos ese primer capítulo como fundamental no es solo por su capacidad para establecer, como es lógico, los cimientos del resto de las ideas que se van a desarrollar en sus páginas, sino porque abre el campo en grado suficiente como para superar en su posterior registro del mapa creativo contemporáneo los procesos de inscripción canónica. O, más bien, de inscripción mercadotécnica, si es que hay alguna diferencia fundamental entre una y otra ejecución. Eso es posible, en buena medida, porque no se limitan a lo impreso y consignado por los canales de distribución de los grandes grupos editoriales: la creación más exocanónica y digital tiene una fuerte presencia en el ensayo y reclama su peso necesario a la hora de trazar el mapa auténtico de los fenómenos escriturales contemporáneos.

Estas relaciones complejas con la realidad son abordadas también desde el punto de vista de la *fanfiction* en el capítulo tercero, con una acertada visión crítica del campo de estudio, quizá muchas veces centrado en extremo en el análisis de esta fenomenología como algo contemporáneo sin la contextualización necesaria que se ha ido produciendo de forma masiva a lo largo de la historia para producir este tipo de creaciones derivativas en las que uno o más receptores abordan un papel creativo para volver a elaborar y resemantizar el material original. Esta atribución es necesaria para dar pie a la conceptualización sobre la realidad y la reelaboración de esta como fenómeno general que no se restringe a una esfera cultural concreta, esto es, la de los autores literarios.

Este es un paso necesario para poner en crisis el concepto de historiografía o, más bien, la pretensión de objetividad tal y como abordan en el cuarto capítulo de su libro: la historia se construye como una narración, un retrato concreto y necesariamente interesado, de unos hechos complejos que luego son pretendidamente simplificados y reducidos desde millones de subjetividades hasta una concreta que se erige como objetividad. Entre las aportaciones del capítulo está la de abordar esta cuestión (que en sí misma es objeto clásico de crítica) desde la consideración del peso de los medios de masas y la espectacularización radical, abusiva y machacona del retrato de lo real como nueva vía para fijar el imaginario colectivo y definir, en consecuencia, el retrato historiográfico en marcha.

De hecho, para poder llegar hasta esta conceptualización del hecho literario es preciso abordar por extenso otros frentes: el auge del falso documental pero también de la ficcionalización de lo testimonial (capítulo cinco) y el proceso de narrativización de los propios espacios sociales (capítulo seis). Los relatos contruidos a través de los medios para fundamentar nuevos imaginarios colectivizados dan lugar a relatos míticos neocontemporáneos.

Así, la no ficción—pero también la ambigüedad difusa y el falso documental—construyen relatos que son tomados por válidos en muchas ocasiones. La lectura crítica, sin embargo, debe sugerir —como hacen las autoras— que son una vez más retratos de lo no real, esto es, nueva suplantación a modo de *séance* entre la realidad y la representación de la realidad con la que cada vez más individuos se relacionan de forma casi exclusiva con el mundo.

Por esa misma razón, resulta fundamental la línea de pensamiento que se va construyendo a partir de este momento. Pueden resultar de especial interés para el lector las aportaciones de los capítulos séptimo y octavo, en la medida en que se fundamentan en teorías y conceptos contemporáneos como la visión pangeica de la literatura contemporánea y la experimentación mediática. Tanta una línea como otra conllevan la aceptación de relaciones cruzadas de dependencia entre propuestas estéticas y tecnológicas. Lo que las une es, como en el resto de las cuestiones abordadas, el modo en que esas propuestas formales ofrecen retratos de la realidad a través de la creación literaria en búsqueda perpetua de una hiperrealidad, pues la masificación mediática (como la exposición constante a las pantallas y el auge imparable de la telerrealidad como retrato narrativizado de la impostación absoluta de lo real) ha alimentado esta corriente escritural.

La lectura de *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* resulta particularmente enriquecedora para el lector interesado en las corrientes literarias actuales, no solo por el análisis que ofrece sino por el valor que va más allá de lo estrictamente sincrónico gracias a la lectura del tejido social y artístico que se ha ido tejiendo a lo largo de la historia para culminar en los fenómenos actuales. El libro ofrece las claves esenciales para realizar una lectura atenta, profunda y compleja de la novela actual menos alineada con los convencionalismos ultraconservadores que favorecen los paradigmas comerciales y que resultan en un agotamiento estético refrendado, eso sí, por el ecosistema de premios y *best-sellers*. Esto hace que el libro tenga, como consecuencia, un doble valor adicional: señala una aproximación al canon de lo ajeno al paradigma masivo de lo anodino y mediocre que todo lo cubre para identificar algunas voces de gran impacto que distan ya mucho de ser prometedoras para haber alcanzado un reconocimiento consolidado con núcleos de lectores duros. Se evidencia la necesidad de impulsar la inscripción definitiva de estos nombres y sus obras en el estudio literario y este es uno de los puntos de partida formales para fundamentar intelectualmente los métodos para abordar tales objetivos.

Una zona de pasaje: la poesía. Bentivegna Diego. *Geometría o angustia* (Valencia: Pre-Textos, 2016. 96 págs.)

Geometría o angustia es el tercer poemario publicado de Diego Bentivegna. Título por demás sugestivo, su posición liminar señala la elección que alienta las páginas que siguen: Bentivegna decide reformular una frase pronunciada por Federico García Lorca en ocasión de una conferencia otorgada en Barcelona a su regreso de Nueva York, en 1932. Dicha reformulación –la sustitución de la conjunción copulativa “y” por la disyuntiva “o”– es quizás el nudo gordiano que permite colegir la diagramación de la obra: un *diagrama*, voz griega que remite a la actual idea de *diseño*, es el objeto entrevisto pero siempre postergado que imanta la búsqueda de Bentivegna en su poesía. Es una zona de pasaje, zona en la que la catástrofe deviene germen. Al respecto, cabe recordar lo que Deleuze explica en sus clases, pensando en la pintura: “Si el diagrama se extiende a todo el cuadro, si gana todo, es la ruina. Si no existe el diagrama, si no hay esta zona de limpieza, si no hay esta especie de zona loca lanzada en el cuadro de tal manera que las dimensiones tanto como los colores salgan de ahí [...] entonces ya no hay nada” (Deleuze: 2007, 45). Germen, entonces, que se abre en el cuadro, que opera una hendidura de la que *algo* sale. Germen del que proliferan trazos y manchas asistémicos que tensionan la relación luz/ color/ línea hasta deshacer la representación, dando lugar a una –incalculable, plegada, nunca segura– presencia. La poesía de Bentivegna abre –y es abierta por– la *pregunta*, que en su caso es la pregunta por el cómo: cómo escribir la propia vida de tal modo que la resultante no sea la pálida cristalización textual de un universo referencial inincidido por la experiencia; cómo diagramar esa –proteica- experiencia *en* la escritura. Transitando la pregunta, se enfrenta al propio abismo, ese abismo que la poesía abre sin la vana promesa de una sutura perentoria, abismo que centellea en esos primeros versos que siguen al título, derramándose

unos sobre otros, indefinidamente:

un edificio negro:
 una escuela: una iglesia:
 un hospital: la luz blanca:
 un hotel: unos vidrios rotos:
 una cancha: un pueblo: las sierras:

el sol: el aire: el polvo:
 un almacén: un plano:
 una pared de adobe:
 un terreno quemado:

pasto en los rieles: una hoja canson:
 una estación vacía:
 un carro arrastrado por caballos:

una fábrica al costado de la ruta:
 un depósito abrasado por las bombas:
 el tinglado de un taller entre las hojas:
 una hostería con un molino roto:
 un cartel oxidado:
 un río en cámara lenta:

(Geometría...p.7)

Primacía ontológica de lo indefinido: una catarata de escenas, de objetos recortados y yuxtapuestos, diagrama el poema inicial y señala prospectivamente esa experiencia límite, la guerra. La geometría, ese verdadero *mot de passe* de la tradición metafísica occidental, que asegura una figurabilidad estable y definida, es puesta en suspenso, corriendo el riesgo de abismarse ahí donde las luces antropomorfizantes de la razón no logran penetrar y enseñorearse.

En el primero de los epígrafes, esos umbrales admonitorios, un verso solitario de Viel Temperley (“Soy feliz. Me han sacado del mundo”) prefigura el ethos por venir. Al doblar la página aparece la voz de un niño de unos “ocho años, tal vez nueve”:

como en los versos de Dalton
 lloro por las noches
 la lágrima, como un don que nace,
 que no puede evitarse,
 un estado de llanto.

(ibíd. 13)

La infancia, la noche, el llanto. En la oscuridad, escenario de la dialéctica fenomenológica de lo visible y lo invisible, el propio cuerpo no halla la organicidad prometida y la desmembración trae la angustia. Hay cuerpos, huesos y troncos, tejidos, cabezas de otros, “una cosa brillante, sin lados/ sin junturas” (p.19). El *yo* huérfano ya de garantías, hace la dura experiencia de resignar su morada más inexpugnable, la identificación: “no tengo/ nada que me identifique./ No dejo huella.” (p.20). Abierto por una experiencia tal el *shifter* lo pierde todo, incluso lo que tiene de más propio, su valor indicial. El cuerpo, a la manera del caleidoscopio benjaminiano, se nos presenta como una pura combinación de esquirlas aleatorias en las que el anacronismo no deja de operar sus montajes, esas formas de la desposesión: “*No es mi cerebro: es un plano/ de electrodos donde la noche/ baila con estrellas,*” (p.27). El poema se mueve una y otra vez en torno a la cabeza extraída, la cabeza ajena, impropia y anónima que sin embargo está en conexión con los antepasados:

Podrían extraerme la cabeza
si quisieran:
podrían sacarla de su tronco, curarla
con un líquido, muy lento.

limpiarla con paciencia, como
se cuida un hueso amado,
como se trata lentamente una reliquia.
(ibíd. 18)

Las reliquias (Alción Editora, 2013) es el nombre sintomático de un poemario anterior en el que Bentivegna trabaja la memoria, no con el culto borgeano de los mayores sino, retomando una imagen de Ernst Bloch, *enterrándose hasta el cuello* en la experiencia. La memoria es “la huella de un gemido”, “como legión de muertos que rodean la casa” (*Las reliquias*: 2013, 9). Las fortificaciones del *yo* se ven permanentemente asediadas por las sombras de los muertos, las de Doménico y Vittorio, Rosaria y Santina, sus abuelos que, mencionados a modo de dedicatoria, “Están acá. Los veo.” (ibíd.8) pero también las de aquellos eslavos, croatas más precisamente, igualados en su presencia-ausencia por la falta del rostro: “no los conozco ahora,/ no puedo conocerlos:/ no tienen/ ni siquiera un rostro” (p.51).¹

En efecto, al menos en lo tocante a la configuración del sujeto, no hay conclusiones, en la poesía de Bentivegna no hay cierre que no se postergue ni significatizaciones exitosas. Retomando a Didi-Huberman, la modalidad de lo visible en Bentivegna se vuelve ineluctable en la medida en que “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder” (Didi-Huberman: 2006, 17). La recuperación del ser para sí

es una y otra vez aplazada, puesto que la propia identidad está sometida al libre juego de las cristalizaciones y las desagregaciones de elementos heterogéneos que, aunque caóticos, vuelven como una pulsión esencial para provocar nuevas cristalizaciones.

Jalonado por dos partes principales –la primera de las cuales se escinde en dos apartados numerados–, *Geometría o angustia* pone frente al lector un yo poético descentrado, habitante de unos márgenes ontológicos que lo vuelven ese niño con electrodos –que es, acaso y a la vez, “la cara de otro” (p.14), esa mujer exilada que busca guarecerse, hasta ser, por momentos, indiscifrible. Sucesivamente, van perfilándose sujetos que migran, que se esconden, en huida. Es un *yo* que anda por ahí llevando a cuestas la sombra de “sus muertitos”:

“Mis muertos en la guerra,
mis abiertos, hermanos,

Son mis muertos esclavos,
tirados en montones al borde del camino.

Son mis muertos,
mis muertos apilados en una masa informe,
sin nombre y sin sentido”

(Geometría...p.49)

Con alcances oníricos, por momentos, los poemas confunden sus cargas referenciales: el conflicto de la Primera Guerra, que origina la primera migración, deviene terror por el estallido de las bombas durante la guerra de Malvinas (“En la escuela hacemos simulacros/ para protegernos de las bombas. Las maestras nos piden/ que dejemos de pronto las aulas.”). Siempre el pasaje: del yo niño, ahogado en llanto o temeroso de la caída final, a la mujer que huye y habita la frontera (“A ese punto impreciso del territorio –monte, selva, páramo, montaña o desierto,– que escapa a toda representación concreta, que huye a toda imagen fija, la mujer lo llamará, en su media lengua eslava, *la frontera*.”).

En *Idea de la prosa*, Agamben señala dos experiencias de la lengua: una que “presupone siempre palabras en las que siempre hablamos, es decir, como si siempre tuviésemos palabras para la palabra”, y otra más arcana y frecuentemente inasumible en la que estamos despojados de palabras para el lenguaje, experiencia que es a un tiempo nuestra lengua y “la lengua de la poesía” (Agamben: 1989, 30). Basculando entre esos dos regímenes, o más precisamente, mediante el trazado contingente de vasos comunicantes *Geometría o angustia* siluetea, a cada paso, ese punto de tránsito.

NOTAS

1 El poemario pone en escena la difícil cuestión de los rostros, esencialmente a través de su falta: ¿en qué consisten esos rostros faltantes? ¿qué modulaciones asumen entonces estos muertitos que deambulan por los versos sin reparos ni huellas? Al respecto convendría volver sobre la política del *rostro* esbozada por Deleuze y Guattari en *Mille plateaux* (Minuit, 1980) y, en particular, sobre la reflexión en torno al *rostro rostrificado* y el rostro como posibilidad de expresión.

COLABORADORES

MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ: (Caracas, Venezuela) Es profesora en Miami University, Oxford, Ohio. En el área de crítica y ensayo ha publicado los libros *Fino animal de sombra. De la antigua mística a la escritura urbana* (2017), y *Experiencia y expresión de lo inefable. La poesía de San Juan de la Cruz* (2013). Sus libros de poesía son *Inmóvil/Un día más de lo invisible* (México, ISC, 2019); *El silencio El lugar* (Madrid, Del Centro Editores, 2018). *El amor de los enfermos*, Edición conjunta de *Ca(z)a, Páramo solo, Las regiones del frío* (México, Mantis/UANL, 2018); *Piedra en :U*: (Barcelona, Candaya, 2016); Mantis/UANL, 2011); *Las nadadas y las noches*, Antología (Barcelona, Candaya, 2009); *Lugar de pasaje. Antología* (Caracas, Monte Avila, 2009); *Inmóvil* (Caracas, Pequeña Venecia, 1996); *Ca(z)a* (Caracas, Fundarte, 1990, 1993); *Cuerpo* (Caracas, Fundarte, 1985, 1993).

ETHEL BARJA CUYUTUPA: Es autora de los libros de poesía *Trofeo imaginado entre dientes* recogido en *Antología del Premio Nacional Juvenil de Poesía* (SENAJU, 2011), *Insomnio vocal* (Alastor, 2016), y *Gravitaciones* (Paracaídas Editores 2013, 2017), recientemente traducido al inglés. Su poesía ha sido incluida en *Voces al norte de la cordillera: Antología de voces andinas en los Estados Unidos* (SonicerJ, 2016), en *Revista Lucerna* (Perú), *Somos* (EE.UU.), *Los Bárbaros* (EE.UU.) e *Inti* (EE. UU.). Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuvo una maestría en Literatura Hispánica en University of Illinois at Chicago. Actualmente sigue estudios de doctorado en Brown University y dirige *Gociterra*, portal de crítica y creación (<https://gociterra.wordpress.com/>).

DIEGO BENTIVEGNA: Es docente e investigador en las universidades de Buenos Aires y de Tres de Febrero (Argentina). Como poeta, publicó los libros *Las reliquias* (Córdoba, Alción, 2013), *La pura luz* (Buenos Aires, Cabiria, 2015) y *Geometría y angustia* (Valencia, Pre-Textos, 2016). Su libro de ensayos *Paisaje oblicuo* (Buenos Aires, SE, 2006) obtuvo el primer Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Últimamente ha publicado libros de ensayo e investigación como *Caupolicán: Caupolicán: Rubén Darío y la caza de la lengua* (Caseros, Eduntref, 2018) y *La eficacia literaria* (Buenos Aires, Eudeba, 2018). Es impulsor y director del Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica, en la Universidad de Tres de Febrero.

MARTA BORIS TARRÉ: Actualmente trabaja como Associate Professor en University of Idaho (Estados Unidos). Sus áreas de investigación principales son la Trata Humana para la explotación sexual; las percepciones culturales entre el mundo islámico y el mundo no islámico con un énfasis en las conversiones religiosas al islam; las migraciones; y la enseñanza del español en las profesiones. Entre las principales publicaciones destacan su libro *Spanish for the Professions* (2016) en colaboración con Dr. Lori Celaya y artículos en todas las áreas mencionadas.

ANDREA CABEL GARCÍA: Es Máster y PhD. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Licenciada en Literatura hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y es diplomada en Periodismo político por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Es autora de los poemarios *Las falsas actitudes del agua*, que tuvo una edición en México DF, 2014, *Latitud del fuego* (2011), *Uno rojo* (Lima: 2010, 2012) y *A dónde volver*. Poemas “reunidos” (en Pittsburgh y México, 2016). Es Miembro asociado del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Actualmente dicta clases de Periodismo Literario en la UPC.

CARLOS GUSTAVO CABRERA LEÓN: Es Máster de Escritura Creativa en Español por la Universidad de Salamanca. Ha escrito *Tres historias en blanco* y las obras teatrales *Visita Celeste*, *¿Cuál te gusta más?* y *Sublima*. Es actor egresado de la escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como narrador oral se ha presentado en escenarios de Perú, Colombia, Bolivia y Ecuador.

RODRIGO CÁNOVAS: Profesor Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus libros se cuentan *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2011. 296 págs., *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana*. Santiago: Lom, 2003. 210 págs., *Novela chilena, nuevas generaciones*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997. 207 págs., y *Guamán Poma Felipe. Escritura y Censura en el Nuevo Mundo*. Santiago: Zegers, 1993. 115 págs.

JOSÉ CASTRO URIOSTE: Escritor peruano nacido en Montevideo, Uruguay. Se doctoró en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Ha publicado *A la orilla del mundo* (teatro), *Aún viven las manos de Santiago Berríos* (noveleta), *Ceviche en Pittsburgh* (teatro), *¿Y tú qué has hecho?* (novela), *De Doña Bárbara al neoliberalismo* (crítica literaria), *Hechizo*. Lima: Hipocampo Editores, 2015 (cuento). Ha sido dos veces finalista en el concurso Letras de Oro y finalista en el Premio de Novela organizado por La Nación- Editorial Sudamericana. El 2016 recibió el Outstanding Scholarship Award en Purdue University Northwest.

ENRIQUE E. CORTEZ: (Lima Perú) es Profesor Asociado de Literatura Latinoamericana en Portland State University. Entre sus publicaciones destacan *Biografía y polémica: el Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX* (Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2018), *Incendiar el Presente: La narrativa peruana de la violencia política y el archivo* (Lima: Campo Letrado, 2018) y la coedición, junto a Gwen Kirkpatrick, *Estar en el presente: Literatura y nación desde el Bicentenario* (Lima: Latinoamérica Editores, 2012). Artículos suyos han aparecido en *Revista Iberoamericana*, *INTI*, *Latin American & Caribbean Ethnic Studies*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y *Modern Language Notes*.

JULIO CÉSAR CRIVELLI: (Argentina) Es abogado, coleccionista de arte, interesado en mitología e historia. Fue designado Presidente de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) una de las organizaciones no gubernamentales más reconocidas del país. El Doctor Crivelli, que integra la comisión directiva desde 2008, es especialista en infraestructura y obra pública. Es el actual presidente de la Delegación Ciudad de Buenos Aires de la Cámara Argentina de la Construcción, miembro del consejo consultivo de COAS y miembro del comité ejecutivo de la Fundación Atlas 1853. Es además autor de numerosos artículos relacionados con su actividad profesional y del libro de poemas *La huida*.

CRYSTAL CHEMRIS: Es Assistant Professor of the General Faculty in Spanish en la Universidad de Virginia y Courtesy Assistant Professor of Spanish en la Universidad de Oregón. Es autora de *Góngora's Soledades* and *The Problem of Modernity* (Tamesis 2008) y fue editora invitada de un número especial de *Calíope: Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* sobre el tema del Barroco transatlántico. Gran parte de sus artículos están disponibles en academia.edu, incluyendo algunos estudios recientes sobre la protesta poética de Góngora contra la expulsión de los moriscos. Continúa sus investigaciones sobre la relación entre el Barroco hispano y la literatura latinoamericana moderna, con planes para un nuevo libro en desarrollo.

MATEO DÍAZ CHOZA: (Lima, 1989) ha publicado los poemarios *Av. Palomo* (2013) y *Libro de la enfermedad* (2015). Es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente estudia el doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Brown.

FRANCISCO DÍAZ SOLAR: (La Habana, 1946). Investigador, escritor y traductor literario. Mereció el Premio Nacional de Traducción Literaria José Rodríguez Feo en 2002. Es miembro de la Sección de Traducción Literaria de la Asociación de Escritores de la UNEAC. Ha publicado *Las letras alemanas en el siglo XX cubano* (Editorial Letras Cubanas, 2004), *Lupa del tiempo* (Ediciones Unión, 2006), entre otros libros.

BEATRICE ESTEVE: Brasileña de orígenes suizos, su dedicación a la ópera como educadora y promotora la llevó a comisionar algunas obras en su país, y su labor de patrona de las artes fue reconocida por la Metropolitan Ópera de New York, que la designó miembro de su junta de gobierno. Pertenece también al consejo de la organización *Save Venice*. Sus vívidas crónicas de viaje y reseñas musicales constituyen un dietario in progress, del que incluimos tres estampas. Acaba de publicar en el Centro de Arte Moderno de Madrid su libro de viñetas y estampas *Gardens in the Air*.

SUSANA GALA PELLICER: Es profesora de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba. Doctora en Literaturas Comparadas por la Universidad de Alcalá (Premio Extraordinario de Doctorado), entre sus líneas de investigación destacan la Historia de la Cultura e Interculturalidad Literaria. Ha realizado estancias en diversos centros de prestigio internacional (La Sapienza, Roma; Paris Ouest-Nanterre; King's College, Londres). Resultado de sus investigaciones es la publicación de diversos capítulos de libro (entre ellos, en la editorial Brill) y artículos científicos tanto en revistas españolas como extranjeras.

ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ: (Valparaíso, 1973). Poeta, ensayista y profesor universitario. Ha publicado los libros de poemas *Llamas de quien duerme en nuestro sueño* (1996); *Fabulaciones del aire de otros reynos* (1999 y 2002); *Raíz del aire* (2008) y *Vendramin* (2014). Asimismo, es autor de la antología *El mapa no es el territorio: antología de la joven poesía de Valparaíso* (2007) y *Entrada en Materia. 17 poetas jóvenes chilenos* (2014). Como ensayista ha publicado *Pensamiento y creación por el lenguaje. Aproximación a la obra poética de Eduardo Anguita* (2010) y ha colaborado con artículos, notas, ensayos y reseñas en diversas revistas chilenas y extranjeras. Ejerce docencia en varias universidades y es monitor del Taller de Poesía del Centro Cultural La Sebastiana de Valparaíso.

JUANA IRIS GOERGEN: Poeta. Profesora Emérita de Literatura Latinoamericana en la Universidad San Vicente DePaul Chicago. Actualmente profesora en la Universidad Interamericana de Puerto Rico (Recinto de Arecibo). Como académica ha publicado *Literatura fundacional americana: El Espejo de paciencia* y numerosos artículos en revistas académicas como *El Centro Journal*. Como poeta, ha publicado *La sal de las brujas* (finalista del premio Letras de Oro, Betania 1997) y *La piel a medias* (2001), *Las Ilusas/Dreamers* (Desarraigos, Serie Vocesueitas (ContraTiempo, 2008) y *Mar en los huesos* (Pandora/Lobo estepario, 2018). Su poesía aparece en varias antologías, más reciente *LatinUsa* (2018). Ha recibido el premio ContraTiempo Poesía/Cultura (2013) y José Revueltas Poesía (2017).

MIGUEL GOMES: (Caracas, 1964). Es escritor, crítico literario y profesor de literatura hispanoamericana. Entre sus libros de crítica se cuentan *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (2010) y *El desengaño de la modernidad: literatura y cultura venezolana en los albores del siglo XXI* (2017). Entre otros libros de investigación ha publicado: *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (Universidad Simón Bolívar, 2010), y *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia* (Universidad de Navarra, 1999). Entre sus obras narrativas figuran *Julietta en su castillo* (cuentos y una novela corta) 2012, y *Retrato de un caballero* (novela). Ha recibido el Premio Fundarte de Ensayo, 1988, Premio Municipal de Narrativa de la ciudad de Caracas, 2004, ganó el Concurso de Cuentos del diario El Nacional en 2010 y 2012.

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA: (Venezuela). Poeta y ensayista; Profesor Titular emérito de la Universidad Simón Bolívar. Ha recibido diversos premios de poesía y ha publicado, entre otros poemarios, *Principios de contabilidad* y *Pasado en limpio*. Entre sus volúmenes de investigación y crítica se cuentan *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana* y *Las palabras necesarias*. *Muestra antológica de poesía venezolana del siglo XX*.

PEDRO LASTRA: (Chile, 1932). Profesor Emérito de Stony Brook University; Profesor Honorario de la Universidad Mayor de San Marcos (Perú) y la Universidad de San Andrés (Bolivia). Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua y director de la revista *Anales de Literatura Chilena*. Como poeta, ha publicado —entre otros libros— *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969), *Cuaderno de la doble vida* (1984) y *Transparencias* (2014). Muchos de sus estudios y ensayos de tema literario se recogen en *El cuento hispanoamericano del siglo XIX* (1972), *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Leído y anotado* (2000) y *Sala de lectura* (2012). Es asimismo autor de *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980) e importantes compilaciones críticas sobre Lihn, Óscar Hahn y Julio Cortázar, así como varias antologías de poesía y narrativa breve hispanoamericana. Por su fructífera labor de alcance continental la Academia Mexicana de la Lengua lo distinguió en 2015 con el Premio Pedro Henríquez Ureña.

REYNALDO LASTRE: (Cuba, 1985), candidato doctoral en la Universidad de Connecticut y uno de los coordinadores del grupo de estudio Subversiones filosóficas, orientado a promover y discutir las relaciones entre teoría y cultura en el sur global. Publicó en 2014 la antología *Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos* (Ediciones La Luz). Actualmente investiga las conexiones entre energía nuclear y producción cultural en el Caribe.

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: (Lima, 1952) ha publicado once poemarios que son los eslabones de un único libro titulado *Lejos de todas partes* 1978-2018. En los últimos años han aparecido varias antologías de su obra: *Campo de estacas* (Bogotá, 2014), *Herida de mi herida* (Santiago, 2015) y *99 Púas* (Granada, 2018). Sus poemas figuran en numerosas antologías peruanas y latinoamericanas.

ANTONIO MITRE: Profesor de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brazil. Es autor de *Nosotros que nos queremos tanto. Estado, modernización y separatismo: una interpretación del proceso boliviano* (2008) y de *El dilema del Centauro. Ensayos de teoría de la historia y pensamiento latinoamericano* (Santiago de Chile, 2002), entre otros estudios y ensayos sobre la vida política latinoamericana.

DIANA MORO: Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es Profesora de Letras en la Universidad Nacional de La Pampa, donde dicta cursos de literatura latinoamericana. Coordinadora de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura, dirige proyectos y becas de investigación. Ha publicado el libro *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaragüense*, Raleigh, 2015; y en colaboración con Nora Forte, María Cecilia Gaiser, Marta Urtasun y otros, *Umbrales para un diálogo. Lengua y Literatura en la escuela secundaria*.

ROBERTO ONELL H.: Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como investigador, ha publicado *La construcción poética de lo sagrado en 'Alturas de Macchu Picchu' de Pablo Neruda* (Hildesheim: Georg Olms, 2016). Entre sus libros de poesía destacan *Rotación* (Santiago: Tácitas, 2010) y *Los días* (Viña del Mar: Altazor, 2015). ronell@uc.cl

JULIO ORTEGA: (Perú, 1942). Profesor en Brown University, donde fundó y dirige el Proyecto Transatlántico, cuya teoría y crítica es practicada en varios centros de la academia hispánica internacional. Es autor de *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus, 2014; *Trabajo crítico*, Casa de las Américas, 2012; *La imaginación crítica*, U. Alberto Hurtado, 2010; *El sujeto dialógico*, TEC y FCE, 2010; *Transatlantic Translations*, Londres: Reaktion Books, 2006; *Una poética del cambio*, Prólogo de José Lezama Lima, Biblioteca Ayacucho, 1992, así como de las ediciones críticas de *Rubén Darío: Obra poética*, Barcelona; *Rayuela de Cortázar y Obra poética completa de César Moro*, en Archivos, Nanterre; y *El Aleph de Borges* en el Colegio de México. Ha merecido la beca Guggenheim y tres veces el NEH Fellowship. Es miembro correspondiente de la Academia de la Lengua Española, Madrid, y de las Academias de Perú, EEUU, Venezuela y Nicaragua. Sus memorias, *La Comedia Literaria. Memoria global de la literatura latinoamericana* fue publicada en Lima en junio de 2019.

MARCELO PELLEGRINI: (Chile, 1971). Poeta, ensayista y traductor. Ha publicado el libro *La ficción suprema: Gonzalo Rojas y el viaje a los comienzos* (2013) y *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90* (2006). Su más reciente libro de poemas se titula *El doble veredicto de la piedra* (2011) y sus traducciones de poetas en lengua inglesa y portuguesa fueron reunidas en *Figuras del original* (2006). Ha colaborado en revistas académicas y literarias de los Estados Unidos, América Latina y Europa. Actualmente se desempeña como profesor de poesía hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin—Madison.

ALBERTO JULIÁN PÉREZ: Argentino, profesor de Literatura Latinoamericana en Texas Tech University, ha publicado varios libros de análisis literario, entre ellos uno dedicado a la obra narrativa de Borges (Gredos, 1986).

GLORIA POSADA: (Medellín, 1967). Poeta y artista plástica. Es candidata al doctorado en Antropología Social en la Universidad de Barcelona. Magíster en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Es diplomada en estudios de Patrimonio por la Universidad de Huelva, y en Antropología por la Universidad de Antioquia, Medellín. Y es Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional, sede Medellín. Sus estudios confluyen en su producción de artista, ensayista y poeta. Su obra poética ha sido publicada en Colombia, México y España. Ha obtenido becas, premios y residencias artísticas. Su último libro es *Aire en luz* (Madrid, Ediciones Del Centro, 2016).

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER: (Lugo, 1956) es poeta, narrador, ensayista, y notable activista de la vida cultural gallega. Ha sido curador de numerosas exposiciones de la cultura de Galicia, y dirige la cátedra José Ángel Valente en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha sido profesor visitante en varias universidades, y es autor de celebrados libros de poesía, ensayo, relato, así como de importantes antologías.

LAURASCARANO: Doctora en Letras (UBA, Argentina). Profesora Titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Principal del CONICET. Es Directora del grupo Semiótica del Discurso del Área de Literatura Española del *Celehis*. Fue elegida Presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas. Es autora de numerosos libros y trabajos, entre capítulos, actas de congresos y conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Se destacan sus aportes en cuestiones de poética, semiótica social y crítica y teoría literaria.

CARLOS SUCHOWOLSKI: Argentino de nacimiento, reside actualmente en España. Ha publicado en diversos medios con traducciones al italiano, francés, alemán, inglés y bengalí, como la antología *Once tiempos del futuro*, editada en Alemania en 2018 y cuya selección *Siete caras del futuro* saldrá en Calcuta en febrero de 2020 a la vez pero independientemente que un conjunto de microrrelatos *Guiños*, en versión bilingüe. Ha integrado varias antologías colectivas y publicado la novela *Una nueva conciencia*, que se está traduciendo al alemán con vistas a su edición en 2020. Ha terminado la novela *La botella precintada* y la colección de relatos *Habría una vez...* a la que pertenecen los dos relatos aquí publicados.

CÉSAR TEJEDA: (México, 1984) es autor de la novela *Épica de bolsillo para un joven de clase media* (Ediciones Sin Nombre, 2013, así como de *Mi abuelo y el dictador*, Penguin Random House, 2017, también novela. Ha sido director de la revista *Los Suicidas* y actualmente labora en Ediciones Antílope. Fue uno de los jóvenes narradores incluidos en *Nuevo relato mexicano*, México, Orfila, 2017.

MARIO TORAL: (Santiago de Chile, 12 de febrero 1934). Actualmente vive en su país natal y Nueva York. Reside largos años en París, becado por el Gobierno Francés. Enseña pintura en la Universidad Católica de Chile y es fundador y

primer Decano de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile. Ha ilustrado numerosos libros de poesía, en especial de Pablo Neruda. Ha ejecutado numerosos murales, el más importante *Memoria visual de una nación* en Santiago de Chile, el documental sobre la ejecución de éste, obtuvo el Gran Premio en la Bienal de Cine Latino Americano de Trieste, Italia, el año 2002. En EE.UU. obtiene el Premio Guggenheim de 1980, y en Nueva York su obra está en importantes museos como el Museo de Arte Metropolitano, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Brooklyn y en otras ocasiones relevantes en EE.UU. como el Museo de Arte de la Universidad de Texas. Fue Artista en Residencia en la Universidad de Fordham de Nueva York y el director del Museo Guggenheim Thomas Messer lo seleccionó para representar a Chile en las Olimpiadas del Arte en Seúl, Corea en 1988. Agradecemos a Mario Toral por autorizarnos a reproducir las magníficas imágenes de su obra como homenaje a Pedro Lastra en *INTI*.

HELENE C. WELDT-BASSON: Professor of Latin American literature at University of North Dakota. She recently published a translation and critical edition of Roa Bastos' s novel *El fiscal* titled *The Prosecutor* by Augusto Roa Bastos Translated with Commentary by Helene Carol Weldt-Basson (FDU Press, 2018). She has written four books: *I The Supreme: A Dialogic Perspective* (University of Missouri Press, 1993); *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers* (FDU Press, 2009); *Masquerade and Social Justice in Contemporary Latin American Literature* (University of New Mexico Press, 2017) and *El invierno de Gunter de Juan Manuel Marcos y la posmodernidad en Paraguay* (Punto de Encuentro, 2018).

RICARDO WIESSE REBAGLIATI: (Lima 1954). Artista plástico y escritor peruano. Estudió Letras y Pintura en la Universidad Católica del Perú, y Grabado en el Atelier 17 de París y en Slade School of Fine Arts de Londres. Su pintura se caracteriza tanto por el dominio de la abstracción como de la figuración en la representación del paisaje, manteniendo en simultáneo ambas propuestas pictóricas. Sus pinturas abstractas y figurativas se exhiben en la Galería Forum de Lima desde 1980. Ha sido docente en diversas escuelas de arte y es autor del mural cerámico en la Vía Expresa de Lima (10.000 m²). Ha participado en las bienales de Lima y Trujillo (Perú), Cuenca (Ecuador), Valparaíso (Chile), La Habana (Cuba), San Juan (Puerto Rico) y Cagnes-sur-Mer (Francia).² En 1995 realizó la intervención Diez cantutas en Cieneguilla, en homenaje a los estudiantes y profesor de la Universidad Nacional de Educación asesinados por fuerzas paramilitares. Agradecemos a Ricardo Wiesse Rebagliati la oportunidad de presentar su magnífico trabajo a los lectores de *INTI*.



DÉCIMO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE NARRATOLOGÍA

(R.R. 820/19)

**“Modernidad, posmodernidad y metamodernidad
en las formas narrativas”**

Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales

Universidad del Salvador

y

Centro de Estudios de Narratología

Lavalle 1878

CABA

4, 5, 6 y 7 de agosto de 2020



Comisión Honoraria

Dr. Pedro Luis Barcia
Dr. Eduardo de Fariás Coutinho
Dr. David W. Foster
Dr. Javier González
Dra. Graciela Maturo
Dr. Bernardo Nante
Dra. María Rosa Lojo
Mg. Cristina Piña

La Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador y el Centro de Estudios de Narratología “Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués” y convocan a docentes, investigadores, tesistas, especialistas y alumnos (llamado Projoven) al **Décimo Simposio Internacional de Narratología** que se llevará a cabo los días 4, 5,6 y 7 de agosto de 2020 en la sede de la USAL, Lavalle 1878, CA- BA.

Fundamentación Teórica

De acuerdo con Linda Hutcheon, “categorías literarias e históricas como modernismo y postmodernismo son, después de todo, solo etiquetas heurísticas que creamos en nuestros intentos de cartografiar los cambios y continuidades culturales” (Epílogo a la segunda edición de *The Politics of Postmodernity*, 2002). En su artículo “Notas sobre la metamodernidad” (2002) Timotheus Vermeulen y Robin van der Akker toman como propósito esbozar “los contornos de la estructura de sentir emergente” una noción de Raymond Williams. Argumentan que estas formas “[se] caracterizan por la **oscilación** entre un compromiso típicamente moderno y una indiferencia marcadamente postmoderna” a la que deciden llamar “metamodernidad. Así el “metamodernismo se ha erigido



en una de las teorías más sugerentes entre todas las que se han propuesto para describir la época post-posmoderna. Su acierto radica en el descubrimiento de una corriente de cultura que busca superar el tradicional enfrentamiento entre modernidad y postmodernidad, reuniendo a ambas tendencias en una "síntesis oscilatoria" (Luis Freites Pastori).

En última instancia, la epistemología metamoderna [el *como si*] y la ontología correspondiente [lo intermedio] pueden ser concebidos como una dinámica que no corresponde a ninguno de los dos modos de conceptualizar los elementos de la realidad. Ello nos lleva a pensar y ahondar en las metáforas que nos hacen concebir una sensibilidad cultural específica para los discursos, en nuestro caso, narrativos.

De lo indicado sucintamente en el párrafo anterior, surgen una serie de cuestionamientos:

¿Podemos producir textos ampliamente literarios y lecturas que sostengan los múltiples desarrollos personales?

¿Podemos recrear procesos por los cuales la sociedad y sus modos de representación están gobernados local y globalmente?

¿Cómo pueden convivir productivamente la gente moderna, la postmoderna y la metamoderna a partir de percepciones configuradas diferentemente?

¿Cuál es el papel único de la humanidad en los ecosistemas de la naturaleza?

¿Cómo podemos ajustarnos a un mundo crecientemente más complejo?

Todas estas son interrogaciones que permanecen todavía sin respuestas y quedan abiertas para ser trabajadas en el amplio campo de la investigación.

=====

Quienes deseen participar como expositores deberán ajustar sus comunicaciones a la siguiente lista de temas:

Temario

- Oscilación en textos narrativos
- Lecturas de crisis
- Utopías, distopías y ucronías



- Identidades, géneros y sexualidades plurales
- Escrituras del “yo”
- Parodia, reescrituras y relaciones hiperestéticas.
- Diferentes formas de narrar: cómic, manga, animé, videojuegos entre otros
- Escrituras/ lecturas narrativas aplicadas al cine y al teatro
- Microficciones y otras formas de narrativas breves

Normas para resúmenes y ponencias

Los resúmenes deberán presentarse antes del 31 de marzo de 2020 a la siguiente dirección de correo electrónico: cenarratologia@yahoo.com.ar. No deben contener más de 250 palabras.

Serán considerados por una comisión *ad hoc* y aceptados u observados. En este último caso se devolverán dentro de un plazo de treinta días para que el autor pueda hacer las modificaciones necesarias.

Los trabajos deberán presentarse **indefectiblemente por escrito** hasta el 30 de junio de 2020.

- Tamaño de hoja: A4 o carta.
- Márgenes: 2,5 cm
- Letra: Times New Roman o Arial. Tamaño 12 con citas en 10.
- Extensión máxima sin inclusión de notas bibliográficas: 8 páginas a doble espacio
- Primera hoja:
 - Encabezamiento
 - Título
 - Autor
 - Institución
- Las notas y bibliografía al final

El tiempo de lectura será estrictamente de 20 minutos. Únicamente serán leídas aquellas comunicaciones cuyos autores estén presentes en el Simposio.





En el caso de que una comunicación sea presentada por más de un autor, cada uno de ellos deberá abonar la inscripción completa.

Los estudiantes terciarios y universitarios podrán participar dirigidos por un profesor en sesiones especiales.

[Formulario de acreditación disponible en \(clic aquí\)](#)

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd4lsUC7f7LEqNVY-04spW-JkK5YazE_S8_dBBqDHJ-iD_6mQ/viewform?vc=0&c=0&w=1



