GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

10 AÑOS

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

CECAL

Centro de Estudios y Cooperación para América Latina

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Dirección: Mario Campaña

Subdirección: Daniel Gamper

Administración: Montserrat Peiró

Consejo Editor: Carolina Hernández T., Daniel Gamper, Francisco Marín, Sara Stocchini

Coordinación: Sara Stocchini

Redacción: Raquel Tellosa

Consejo Asesor: Constantino Bértolo, Esperanza Bielsa, Iván Carvajal, Susana Carro Ripalda, Antonio Cillóniz, Wilfrido Corral, Américo Ferrari, David Frisby, Bridget Fowler, Mike Gonzalez, Román Gubern, Rhonda Hart, Christian Hermansen, Jesús Martín Barbero, Carlos Monsiváis, Julio Ortega, Ulrich Oslender, Rossana Reguillo, Humberto Robles, José Sanchís Sinisterra, Vivian Schelling, Andy Smith, Meri Torras y Fernando Valls

Corrección: Mónica Gozalbo Felip
Fotografía de portada: *Fachada del Centro Cultural de España en Montevideo*, Juan Ángel Urruzola
Representante en EE.UU.: Ligia Chadwick
Representante en Francia: Porfirio Mamani Macedo
Representante en Uruguay: Silvia Guerra

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)
Dirección: Pisuerga, 2, 1º 3ª, Barcelona, 08028. España
Página web: http://www.guaraguao.org
Depósito legal: B-45.842-1996
ISSN: 1137-2354
Distribución: Distribuciones Prólogo S. A.
Puntos de Venta en América:
México: Librerías del Fondo de Cultura Económica y Librerías Gandhi
Argentina: Librería Prometeo
GUARAGUAO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE)
GUARAGUAO es miembro de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)

Maquetación: Carolina Hernández T.
Impresión: INO Reproducciones

"Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España".

Índice

CREACIÓN

ARTE

LIBROS

Editorial

Desde el CECAL felicitamos a la revista GUARAGUAO en su décimo aniversario. Agradecemos el esfuerzo de todo el equipo, al director Mario Campaña, al subdirector Daniel Gamper, al Consejo Editor, a la Coordinación, Redacción y al Consejo Asesor, así como a los representantes en Estados Unidos, Francia y Uruguay.

Diez años son una larga etapa para una revista de cultura, un periodo durante el cual ha sido necesario un aliento constante. El propósito inicial fue crear un espacio de reflexión crítica sobre la cultura en América Latina. Este proyecto reunió a estudiantes latinoamericanos, españoles y catalanes, vinculados en aquel momento a la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde 1996 ha transcurrido una década de dificultades y perseverancias, que culmina ahora con la presentación de este número 23 de la revista. En él se ofrece un nuevo debate sobre la libertad del escritor. Una reflexión que llega con la reafirmación de un compromiso de futuro: seguir creando espacios para las temáticas del siglo XXI. Combatir los problemas con renovadas ideas.

El GUARAGUAO, clasificada como de una de las primeras revistas de cultura latinoamericana, deberá seguir con su exposición del tránsito cultural que se manifiesta imparable y propiciar la redefinición de la acción y reacción de los hechos humanos. Sus propuestas deberán estimular a los jóvenes de los ámbitos universitarios y profesionales a reconocer y combatir no sólo las dificultades actuales, sino también los problemas endémicos, que, por muy conocidos, pueden llegar a ser excluidos, tal vez por desánimo o ineficacia de las soluciones presentadas desde una perspectiva retrógrada. La revista deberá, además, propiciar los grupos de discusión a todos los niveles (intelectuales, académicos, asociativos, etc.), para hacer visibles y audibles a las mayorías silenciadas.

Durante diez años el espíritu de GUARAGUAO ha seguido una línea crítica. Su director lo señalaba en la editorial del número anterior. Sus lectores conocen los debates y discusiones sobre la crítica literaria, la literatura y la política, la tolerancia y violencia, etc. Saben de las ideas de los entrevistados; de las reflexiones que permiten la recuperación de valiosos documentos del pasado; de las voces frescas y valientes de la poesía, de las selecciones de libros ofrecidos por las editoriales. Se trata de un gran logro.

Nuestro sincero reconocimiento a la revista GUARAGUAO al cerrar este capítulo de su historia. Desde el CECAL, que ha apoyado este enorme periplo, les ofrecemos nuestra protección para afrontar los retos del futuro y para difundir el poder de las palabras entre nuestros fieles y nuevos lectores que siguen sus pasos en todo el mundo.

CECAL

Ensayo

La libertad del escritor

Mario Campaña

Propongo para este diálogo un tema que me ha perseguido en los últimos años, y que no considero ajeno al destino de la literatura en nuestra cultura, en nuestro tiempo. Este tema ha ido cobrando en mí formas diferentes y cristalizado al fin en la única convicción que hoy por hoy mantengo: es una convicción sencilla, de apariencia más bien peregrina; dice simplemente que nada es más importante para un escritor que la libertad. Si no me equivoco, todo empezó a fines del año 1999, cuando un periódico mexicano me pidió una media cuartilla expresando algún deseo que pudiera ser compartido con los lectores en el nuevo milenio. Entonces borroneé lo que resultó la primera manifestación de lo que hoy llamo mi convicción acerca de la libertad. Con algo de rabia escribí que lo que yo esperaba era que en el nuevo milenio se condenara la beatería:

"Condenar la beatería -decía la nota-, es decir, la adhesión rutinaria, torpe, veleidosa o interesada, en todo caso acrítica, a un pensamiento, estilo, literatura, persona, tendencia, cosa o situación que ha sido previamente legitimada, erigida hacia lo alto, divinizada. A un dios, pues, cualquiera que fuese la forma o nombre que tuviere en los diferentes momentos. Porque no se comete beatería sólo en la iglesia. No. Se puede ser beato en todas partes, ante cualquier oportunidad y con cualquier orientación ideológica o estética. Hay beatería de izquierda y beatería de derecha. Beatería de la idea y beatería de la materia. Beatería del poder y beatería del antipoder. Beatería de lo nuevo, lo joven, la moda y la actualidad y beatería de lo antiguo, lo clásico y la tradición. Beatería del arte y beatería del antiarte. Beatería del 'intelecto y el pensamiento' y beatería 'de los sentimientos, las emociones y las vísceras'. Beatería de la felicidad y beatería de la amargura. Beatería de la palabra y beatería del silencio. Beatería de la técnica y beatería de la antitécnica. Beatería de la naturaleza y beatería de la cultura. Beatería de la academia y beatería de la antiacademia. Beatería del placer y beatería del trabajo. Beatería de la fama y beatería del anonimato. Beatería de Virgilio y beatería de Marcial. Beatería de la oscuridad y el hermetismo

y beatería de la claridad y la comunicación. Antibeato era el espíritu de la Ilustración, pero también hay una beatería de la Ilustración y la libertad y en su nombre se han fijado no pocos dogmas. Todo puede ser objeto de beatería. En nuestra época debaten -beatamente- dos propuestas que han sido fácilmente beatificadas: la emergente *leggerezza*, levedad o *pensiero debole*, que a veces deriva en mero hedonismo, y la más antigua de la pesadez de las grandes ideas. En medio está el que contempla y se ríe. Eso también es beatería..."

Más o menos eso fue lo que escribí. Pensaba yo que especialmente para los intelectuales, para quienes han asumido el pensamiento acerca de los problemas generales de lo humano como un oficio, el espíritu antibeato de la Ilustración podía ser fructífero. Borrosamente sentía en ese año de 1999 que para un escritor, para un artista, un espíritu similar de independencia podría también resultar benéfico, pero no acertaba a identificar de qué manera. Era consciente, sí, del efecto pernicioso que en la crítica literaria tenía lo que entonces llamaba el "espíritu escolástico", que veía campar por todos lados; en Ecuador, en España, en México, o en Estados Unidos. Con lo de "espíritu escolástico" me refería a esa actitud intransigente que parece creer que la poesía sólo se puede hacer de un único modo. Escolástico era el realismo social anecdótico que pregonaba hace unas décadas Fernández Retamar y que aún pregona hoy Mario Benedetti; escolástica es la antipoesía que cincuenta años después de Parra se propaga como invento, y la poesía de la experiencia, que impulsan en España Ángel González y Luis García Montero; escolástica la poesía del silencio, las fronteras y la revelación que defendió José Ángel Valente a partir de sus lecturas de Paul Celan y Heidegger. Pensaba que la escolástica, como la beatería, podía ser -y, según creo, es- un ominoso freno para la creación, pues se olvida que -según le gustaba recordar a María Zambrano- la poesía, como el ser de Aristóteles, puede ser dicha de muchas maneras. Eso lo sabía yo con respecto a los otros, pero no conseguía ver en todo ello mi propia limitación. Por eso, tal saber era insuficiente para arrancarme del estado al que me había reducido una poética avara que me había permitido escribir mis dos primeros libros pero que me impedía continuar.

Tengo la impresión de que, al lado de la noción de "estilo internacional", hoy por doquier se extiende, por oposición, la de "poética de autor", que viene a ponerse al lado de la noción de estilo, que acuñó

la estilística, de mayor raigambre. Con todo respeto, yo voy a atreverme a sugerir que esas nociones no están completamente disociadas, como parece a primera vista, del espíritu de la beatería y la escolástica, aunque –o quizá porque– traen implicadas la harto improbable noción de libertad; es decir, la creencia de que el escritor elige o define libre y previamente unos temas y unos procedimientos que luego, en su práctica escritural, no hace más que seguir. En el mejor de los casos implica que de la práctica misma de la escritura emerge una poética que, al final, sirve para caracterizar al autor. La relación entre éste y su poética parece así susceptible de ser descrita en términos diacrónicos, de anteposición o sucesión, según lo cual una poética o bien preexiste a la obra, o bien se deriva de ella, pues el escritor consciente o inconscientemente se halla siempre en posesión de una especie de doctrina propia que guía su trabajo.

Me adelanto a decir que, según me parece hoy, las nociones de poética, como la de estilo, seguramente tienen interés para la crítica y la historia literarias, pero para un poeta, para un escritor, no pueden ser otra cosa que una falacia, una prisión, o una trampa quizá mortal. ¿De qué le sirve a un autor buscar y definir una "poética", un "estilo" propio? La pregunta parece mendaz, porque la respuesta es obvia: es la poética o su elección estilística, consciente o inconscientemente adoptadas, lo que le hace elegir unos temas, un vocabulario, unos procedimientos retóricos.

Aunque la respuesta es plausible, me voy a permitir ponerla en cuestión. ¿Podemos en verdad estar seguros de que un autor elige sus temas, su vocabulario y sus procedimientos, de que el escritor, en suma, trabaja en un ámbito de libertad, externa e interna? Admitámoslo de modo provisionalmente y digamos que, al menos en los casos más significativos, un autor, en efecto, los elige. Sin embargo, en cuanto hemos hecho esta admisión, empiezan los problemas. Es fácil probar que en las épocas pre-modernas ningún autor eligió enteramente sus temas ni sus procedimientos, sino sólo la forma de su ejecución, a causa de la servidumbre de las artes (de todas las artes, la música, la literatura, la pintura, etc.) respecto a la política, a la religión, al estado y la iglesia. La arquitectura, la escultura y la poesía cívico-imperial de Roma, así como la pintura, la música, la estatuaria, o la poesía cristianas podrían ser buenos ejemplos. No digo que nadie en el Renacimiento europeo

impusiera a Dante y Petrarca el tema y los metros de su *Comedia* o su *Cancionero*, sino que la noción misma de libertad carecía de sentido ante una realidad caracterizada por la comunidad de visión, de creencias, de principios y objetivos. No hablo sólo de Europa sino también de América. En nuestro siglo XIX también será fácil encontrar ejemplos: allí está José Joaquín de Olmedo y su *Canto a Bolívar*, clara expresión no de libertad sino de un *ethos* histórico ampliamente compartido.

Si es sencillo descartar la noción de libertad para las fases pre-modernas, nos queda ponerla a prueba en épocas posteriores, cuando las artes obtienen su independencia y conforman una esfera autónoma. ¿Qué ocurre, en definitiva, cuando irrumpe en la conciencia de las artes y la literatura la noción de libertad? Creo que no es un mal camino empezar por el período de transición y hacer un breve excurso para ver la transformación que experimenta entonces la idea de mundo, que tanto influyó en la poesía. Como todo el mundo sabe, durante el largo período cristiano el universo era cerrado, finito. Lo era, en primer lugar, el universo físico, descrito en términos geocéntricos por Ptolomeo en el siglo II d. C., mientras el espiritual se mantenía cohesionado en la síntesis divina. La infinitud interior era sólo manifestación de los resquebrajamientos de la fe, expresión de una mirada secreta que no conseguía detener su impulso en Dios. Cuando a mediados del siglo XVI el giro copernicano hace estallar ese antiguo universo cerrado, se abre la verdadera noción de infinitud, en primer lugar la del universo físico y consecuentemente la del hombre, la interior. Fue entonces cuando la soledad, la sensación de caducidad, la angustia por el paso del tiempo, que ya habían aparecido en el paganismo latino, empezaron a llenar de zozobra a los hombres. Esa grieta que se abrió en los seres de entonces iba a caracterizar a la cultura moderna, a la literatura y a la poesía también. La imagen del universo infinito, abierto, es uno de los grandes telones de fondo del espíritu moderno, de la modernidad misma. En nuestro ámbito cultural más próximo, no hay más que pensar en el Barroco –que en España produjo lo que llamamos Siglos de Oro– para aceptar este aserto; tal es el origen de ese neoestoicismo y su obsesión por el paso del tiempo que bajo la influencia de Séneca tanto aparece en los grandes escritores de ese tiempo, recorriendo toda España en el siglo XVII, convirtiéndose en uno de los rasgos más reveladores de esa época y en una de sus herencias más duraderas, que sin duda llegó hasta América.

¿Alguien dirá que los hombres de los Siglos de Oro pudieron elegir los temas, las formas, sus procedimientos? Lo hicieron pocas veces. En general, les fueron impuestos por su época, por sus valores, la ideología, la cultura y la clase a la que pertenecían. Cervantes, Góngora y la poesía satírico-festiva de Quevedo son sin duda grandes excepciones –y acaso su grandeza no está disociada de su libertad–, pero hay que acudir a los subgéneros, a la cultura de lo popular, para encontrar las más extendidas manifestaciones de esa libertad. Otra vez, no estoy hablando sólo de Europa, pues en la poesía de Hispanoamérica es difícil encontrar un autor más influyente que Quevedo y un tópico más extendido que el del paso del tiempo.

Si se objetara que los condicionamientos de una cultura y de una clase, las limitaciones ideológicas y todas las que provienen de un origen y una determinada praxis social pueden ser trascendidas por un esfuerzo de comprensión realizado con una actitud intelectual y artística honrada, de permanente vigilancia crítica, no habría sino que aceptar que, en efecto, ello es posible, pero a condición de que se vaya más allá del plano de la proposiciones y se llegue hasta el de las formas. Sobre esto, un ejemplo bien claro puede ser el que nos pone, desde el arte cinematográfico, Víctor Erice, quien ha ideado el caso de "un cineasta de ideas progresistas que, sin embargo, en el acto de rodar manifiesta una sensibilidad y un talante completamente manipuladores, exhibicionistas y reaccionarios. Si aborda una película bélica, no bastará con que salga un personaje que, a modo de muletilla, diga que la guerra es mala, si las imágenes rodadas no expresan esa idea con claridad, como si en el fondo ese género de conflicto solamente le indignara ideológicamente". Es evidente que la observación de Erice concierne a la ética, pero es legítimo imaginar a ese hipotético cineasta provisto de las mejores intenciones y sujeto, sin embargo, a la oprobiosa servidumbre que le impone su cultura cinematográfica: ese hombre no es libre para expresar los anhelos de su conciencia porque no es libre ante las formas que elige, ante la "eficacia" y el prestigio de un lenguaje determinado, que así lo reduce de modo implacable. Porque también en el terreno de la expresión –aquel en que se sitúan las nociones de "poética de autor" y "estilo"– el escritor, el artista, juega la partida por su libertad, que es, según me parece, la misma batalla que libra por su supervivencia. A mi juicio éste es el punto en que pierde pie la teoría que subyace a todas

las literaturas que podríamos llamar "cívicas", hoy tan diversas como extendidas, según la cual la literatura tiene más que ver con la ética que con la estética, más con el *ethos* que con la *aisthesis*, como cree Nicanor Parra, más con la comunidad que con el arte. Esa teoría no repara en que la forma de la expresión, además de la estética tiene una dimensión ética, que bien puede desmentir lo que a veces se declara de modo explícito en la obra. Sobre esto, la alternativa que defiende Parra, esto es, el camino hacia el habla, no está exenta de la influencia romántica que consiste en pretender que lo que viene del pueblo o de una comunidad dada –el habla en este caso– está por eso libre de toda influencia perniciosa, de toda forma de dominación.

Creo que uno de los más arduos propósitos de la cultura moderna consistió precisamente en la conquista de un espacio artístico en que el escritor, el poeta, o el pintor, pudieran intentar la exploración y la conquista de su materia mediante el despliegue de una libertad radical; es sólo en el momento en que la modernidad llega a su punto más elevado cuando la libertad parece conquistar tierra firme. En Europa ello empieza a ocurrir gracias a la obra de Baudelaire y Flaubert, primero, y Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, después, llegando a su punto final en Joyce y Beckett. He anotado en otro lugar el hecho altamente significativo que distingue el proceso literario europeo del hispanoamericano: mientras en el viejo continente la vanguardia significó un punto de llegada, una disolución, un final, en América significó un impulso, dio lugar a un comienzo, a una fundación. Porque la época de aparente libertad llegó en Europa a su fin, a su agotamiento o coronación, con las vanguardias históricas y sus herederos. En Latinoamérica, como se sabe, ello ocurrió con Huidobro, De la Selva, Girondo y Vallejo, entre otros autores que, lejos de reflejar un agotamiento, abrieron un espacio rico para la exploración y el florecimiento de la palabra poética en su medio. Ellos y su generación consumaron las tentativas modernistas de liberación; fueron los primeros en ofrecer a Hispanoamérica una literatura basada en la libertad, y así fundaron nuestra modernidad literaria.

A estas alturas sería legítimo preguntarse si acaso se puede decir que gracias a la libertad moderna cobra sentido la noción de "poética de autor", pues ahora el individuo puede pensar y elegir libremente su proyecto y fundar su propio universo ficcional. La respuesta, una vez más,

parece clara, pero aun así debe ser puesta en cuestión. Todo el mundo sabe que un escritor desarrolla su trabajo dentro de un horizonte, es decir, de unos límites retóricos, ideológicos y sentimentales aprendidos o reconocidos en el interior de su lengua, su clase y su cultura. Aludo al conjunto de nociones, creencias, valores o ideas consentidas o aceptadas como verdaderas por una comunidad dada, a las instituciones literarias, al estado de la lengua, a su codificación, a su estructuración lexical y sintáctica y a su uso en la comunidad de la que el escritor forma parte. Aludo también al poder inductivo, al rol normativo o referencial de las grandes obras o de las consideradas como tales en cada contexto cultural y literario, y en el panteón personal de cada autor, sobre el que vuelve una y otra vez en un diálogo a veces interminable; y, finalmente, a las expectativas y necesidades de los lectores, a cuya realidad, pese a todo lo que diga, el escritor no es ni puede ser ajeno.

El estado y la autoridad normativa de la lengua, el canon de las grandes obras, los *topos* y los tropos de la época, las expectativas y demandas de los lectores, la dinámica del mercado de valores culturales, sus jerarquías, premios y recompensas, condicionan siempre de modo más o menos decisivo la libertad del escritor, la restringen y hasta la anulan. Frente a ello, frente a esa realidad, el escritor se ve abocado a aceptar esa condición y a escribir en la ruta de la amplia estela que otros van dejando; a intentar alejarse de sus predecesores o ir más allá de ellos; o a emprender desde el comienzo una lucha feroz y más o menos infructuosa por elaborar consciente y militantemente una estrategia que le ofrezca una materia y una voz diferentes, que le dote de una fisonomía y una voz propias, que le abra un camino nuevo, suyo, hacia su obra. Creo que la literatura sólo tiene sentido y, más aún, sólo existe, en el momento en el que se produce ese giro, en que nace esa voz y esa obra; en el que la materia puede ser dominada y organizada; en el momento en que conseguimos vencer la tendencia natural de la lengua a organizarse según los usos que las propias comunidades van autorizando y codificando, una tendencia respaldada e impulsada a diario en el seno de la cultura, es decir, fuera y dentro de nosotros mismos, por el cúmulo de factores que venimos mencionando.

Llegados aquí, me temo que el balance parcial es desolador, pues la libertad del escritor queda cada vez más en entredicho, resulta cada vez más improbable. "Todos quisiéramos escribir la *Divina Comedia*", anotó

Borges, "pero nadie escribe lo que quiere, sino lo que puede". Intento que estas dos verdades borgianas tan simples me sirvan para mencionar un tema que me preocupó constantemente en el período de escritura de mi último libro de poemas, *Aires de Ellicott City*, que quizá llegó incluso a guiar mi tarea de versificación y composición y que puede ayudarme a seguir con mi argumentación. Porque, enfrentado ya a la redacción del libro, después de muchos años de permanecer encerrado y reducido por no sabía exactamente qué, me vi en la obligación de dirimir de una vez por todas de qué modo iba yo a dejar de patinar en la greda resbalosa e impotente de la cultura literaria, de las instituciones, del idioma, de las poéticas vigentes, de su sutil imposición de estilos; de qué modo, en suma, iba a conseguir que el cúmulo de convenciones literarias que constituían mi triste patrimonio me permitieran volver a escribir. Por extraño que parezca, esa pregunta acerca de lo que me estaba ocurriendo me condujo al descubrimiento de una nueva y terrible limitación, quizá la mayor de todas: la que estaba radicada en mí mismo, en el poco o mucho oficio adquirido a lo largo de los años, en la poética que había inspirado mis trabajos anteriores, en los procedimientos que aprendí y utilicé antes. Casi con espanto creí descubrir entonces que todo lo que el escritor aprendió alguna vez de su oficio puede llegar a ser un peso muerto, puede actuar en su contra, convertirse en una jaula, impedirle una nueva aventura, es decir, una nueva obra, y que eso era lo que me había ocurrido hasta entonces, pues todo lo aprendido y cristalizado como conocimiento acerca del hombre, su vida y su palabra, supone una coagulación, la parálisis de una experiencia interior, y ésta sólo es verdaderamente tal, sólo tiene valor para un artista, para alguien que hace de su vida un esfuerzo hacia la obra de arte, si permanece en continuo movimiento e incesante creación.

En ese sentido, todo poeta, todo escritor, está obligado a tener con las técnicas de su oficio la actitud del consumismo opulento, la del "usar y tirar": está obligado a olvidar, a desaprender, a rechazar lo aprendido, eso que llamamos su "poética" o su "estilo"; a empezar siempre de nuevo, a poner a prueba cada vez su palabra, a deshielarla, a inventarla para cada nueva materia de su obra. No se trata de "perder la memoria" en el juego sino de no jugar con cartas marcadas, porque algo hace que la literatura en esto sea más sabia que la vida y consiga siempre descubrir toda clase de trucos. Tampoco hablo de la negación

del yo como condición para la creación, pues la batalla del escritor no se libra en el terreno de la subjetividad sino en el de la norma a secas, de toda norma, especialmente cuando ésta se encarna en la lengua, una realidad que, sea culta o popular, puede anidar la dominación.

Si se mira bien, se trata del mismo género de exigencia, la misma necesidad que tiene toda persona que quiera mantener viva su vida, que quiera eludir la parálisis de su pensamiento a que se ve constantemente invitado, que quiere evitar que su vida presente se convierta en el sentido más pobre en mera prolongación vacía de su vida pasada, en suma, en mera caricatura de la vida: la persona que quiera evitar todo ello, tarde o temprano deberá huir de la beatería y la escolástica y someter libremente cada idea, cada principio, cada valor, cada verdad o cada proposición aprendida, a la prueba de la realidad cambiante, y debería ser capaz de dar a cada hecho o situación nueva la respuesta que surja de esa abierta confrontación.

En la literatura y en la vida, la persona que renuncia a ese desquiciado purgatorio se resigna a la repetición y se parecerá así a los futbolistas o a los periodistas renuentes al olvido, que vagan por el campo o la página sin energía, haciendo gala sólo de sus trucos, aprendidos hace mucho, ya cansinos, viejos y previsibles. Es lo que ocurre cuando una escritura se convierte en estilo, ese conjunto de rasgos que nacen de la repetida apelación del escritor a los recursos que una vez aprendió, con los que ejercitó un día su libertad de escritor y que desde entonces marca sus límites; porque en un momento dado, el de límite puede llegar a ser el sentido que más exactamente corresponda a la noción de estilo, si bien de éste, del estilo, se puede tal vez hablar en términos más íntimos para describir el modo específico en que se expresa la tensión, y nada más que la tensión, que existe siempre entre el escritor libre y la lengua. ¿Cuántas veces no hemos adivinado o al menos intuido cómo va a terminar una frase o un período de una novela, un verso o una estrofa de un poema, y nos hemos visto obligados a admitir con pesar que el autor que leemos ha caído preso de su "estilo"? Igualmente. ¿Cuántas veces hemos visto a personas que conocemos, respondiendo con verdades viejas ante situaciones nuevas que no logran reconocer como diferentes, y se abandonan así al dominio y la autoridad del ser que fueron, renunciando a su vida presente y futura, incapaces de gobernarla con libertad?

En los umbrales de la escritura de *Aires de Ellicott City* supe pues de pronto que para escribirlo debía intentar quitarme de encima todo lo que había aprendido acerca del oficio de la poesía. Supe, en definitiva, que para sobrevivir como tal un escritor debe ser capaz de luchar por su libertad frente a tres grandes y opresivas presencias: las instituciones y convenciones literarias, la lengua, tanto la común como la llamada lengua literaria, y, finalmente, uno mismo, todo el aprendizaje que haya sido cada uno capaz de desarrollar. Ese libro me hizo pues consciente de que estaba llevando a cabo un íntimo y humilde combate por mi libertad, y que no tenía más remedio que hacerlo, porque al fin y al cabo lo que estaba en juego era mi propia existencia como poeta y quizá también como ser humano, como ser vivo. Me temo que con la poesía, con el arte, acaso con la vida, siempre es así. Difícilmente admiten que los cuerpos, la tierra, las flores, todo lo que es, sea bañado dos veces con las aguas del mismo río. Exigen una indeclinable libertad, una puesta a prueba constante, una incesante renovación.

Porque cualquiera que sea la poética concebida por un escritor, cualquiera que sea su voluntad, su intención o su compromiso literario, político o moral, tendrá, en su práctica de escritor, que luchar consigo mismo para que esa voluntad no sea vencida por las normas que emanan de las grandes obras, para que las otras voces de la cultura no ahoguen su voz, para que la lengua común no domine la suya y, quizá, sobre todo, para que su propia voz del pasado no domine la del presente y la del futuro. Porque como si se tratara de una maldición, la superación de todos los obstáculos nos instala en el más grave de todos, pues esa voz, esa lengua propia en que consiste la literatura, "nuestra literatura", tiene también, como toda lengua, la inclinación a organizarse de modo siempre común, a codificarse. Y es así que con la misma mano con que acabamos de conquistar la libertad, podemos llegar a suprimirla.

¿Qué libertad? Libertad frente al mercado y frente al poder, de cualquier índole, pero también, repito, frente a las instituciones literarias, frente a las generalmente imperceptibles convenciones propias, y frente a la lengua, propia y ajena, su léxico, su sintaxis e incluso su ortografía y su morfología. La libertad del escritor no debe tener límites. En uno de sus sonetos, Góngora escribió Genova y Francía, en lugar de Génova y Francia, no sólo por necesidades de la rima sino para hacer sentir su fastidio y su desdén ante sus señores los príncipes, que se iban a esas

Cortes sin él, a quien dejaban en casa "caracoles comiendo en ese día". Libertad pues frente a toda norma, a todo principio o género, a toda poética y todo estilo, a toda tradición, nacional e internacional; libertad frente a los *topos* y los tropos de la época, frente a los procedimientos consagrados y sobre todo frente a sí mismo, frente a lo aprendido y lo escrito antes, frente a nuestras primeras y últimas conquistas. Subversión frente a la perenne inclinación de la lengua, la vida y la conciencia a la repetición, a la muerte: porque si hubo un tiempo en que la obra y la vida consistían en un arte de repetición, ello estaba fundado en principios y valores comunes, a los que una comunidad había conferido su autoridad y jerarquía. En nuestro mundo, abolida toda noción de comunidad, es decir, en el que las únicas comunidades existentes son en todo sentido espúrias, en la medida en que tienen como finalidad directa o indirecta el beneficio personal, la repetición se confunde con la usurpación.

Ahora bien, ¿puede un escritor que ha asumido la libertad como principio tener un compromiso, ser eso que se llamaba o se llama "un escritor comprometido"? La pregunta en sí misma es alarmante, pero la planteo teniendo en mente cierto progresismo de hoy inclinado a rehuir todo tipo de discurso asertivo, a ampararse en una especie de *époque* husserliana. Lamentaría que mis planteamientos de ahora fueran asociados con cualquier forma de neutralidad. Es la libertad lo que permite al escritor, en un constante debate crítico consigo mismo y con los otros, ascender hasta el punto más alto posible de una convicción, y el que lo arrojará a someter a ésta incesantemente a la prueba interminable de la realidad cambiante.

Si nos preguntamos qué tenemos a nuestro favor para conseguirlo, para alcanzar esa libertad, la respuesta es terrible. Nada. Nada tenemos. Nada nos pertenece realmente, y quizá sea mejor así. O quizá debamos decir que lo que tenemos es eso que nos amenaza; nuestro mayor patrimonio. No somos libres frente a todo aquello que hemos mencionado y más nos vale saberlo desde el comienzo. Porque para bien o para mal, ocurre que la única libertad de la que realmente dispone un escritor es la de elegir cada día entre tratar de seguir siendo escritor o intentar dejar de serlo. Si elige lo segundo, y lo consigue, tal vez su paz sea eterna; si lo primero, su dilema será saberse en medio de una parafernalia llamada mercado, poder, literatura, lengua, estilo, etc., que le impedirá

a cada paso ser libre, es decir, seguir escribiendo: su dilema será saber, estar seguro de que propiamente hablando ni tiene ni tendrá libertad sino sólo el deber de ser libre; que jamás podrá conquistar su libertad para siempre, sino que tendrá que buscarla en cada uso de lenguaje, en cada tentativa artística, en cada frase y en cada línea, en cada esfuerzo de pensamiento, y que de eso depende su existencia misma como escritor, del mismo modo en que de la libertad frente a toda verdad aprendida depende buena parte de nuestra existencia como seres vivos.

La necesidad de escribir

Bernardo Valdés

"Cuando uno escribe poesía nunca es libre."
Jaime Gil de Biedma

Todos, tarde o temprano, nos vemos en el deber de decidir a qué queremos dedicarnos. Podemos convertirnos en médicos, en arquitectos, en abogados, podemos decidir que queremos ser dentistas o incluso bomberos. Tenemos, de algún modo, libertad para llegar a ser aquello que queramos, siempre que lo que queramos sea simplemente eso: tener una profesión. Sin embargo, cuando hablamos de ser escritores, pintores o poetas, la cosa se complica, igual que se complica cuando hablamos de ser cleptómanos, pirómanos o pederastas. Lo que quiero decir es que nadie un buen día decide ser pirómano ni tampoco ser poeta. Para eso no tenemos ninguna libertad, sino que somos más bien esclavos de alguna oscura necesidad. Quisiera imaginar un mundo en el que escribir un buen poema estuviera tan mal visto como violar en éste a una adolescente, y en ese mundo comprobar cuántos de los que hoy escriben poesía lo seguirían haciendo, porque algo los empuja, ciegamente, a escribir. Porque escribir nada tiene que ver con la libertad, sino con la necesidad irrenunciable que uno siente de poner en palabras algo que apenas puede formular. En las *Cartas a un joven poeta*, Rilke da estos sabios consejos: "Reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir... Si a la pregunta 'debo escribir' se responde 'debo': entonces construya su vida según esa necesidad... Si su vida cotidiana le parece pobre, no se queje de ella; quéjese de usted mismo, dígase que no es bastante poeta como para conjurar sus riquezas: pues para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre o indiferente. Y aunque estuviera usted en una cárcel cuyas paredes no dejaran llegar a sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no seguiría teniendo siempre su infancia, esa riqueza preciosa, regia, el tesoro de los recuerdos?... Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad... Quizás se haga evidente que usted está llamado a ser artista. Entonces, acepte sobre sí ese destino, y sopórtelo, con su carga y su grandeza, sin preguntar por la recompensa

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 21-24

que pueda venir de fuera... Basta, como he dicho, sentir que se podría vivir sin escribir para no deber hacerlo en absoluto."

Así pues, libertad, ninguna. Necesidad, si hay alguna, es la palabra que considero nos pone en el buen camino para abordar esta cuestión. Porque como contesta Gil de Biedma, cuando le comentan en una entrevista "Últimamente no escribes mucho", él responde diciendo: "Ahora, no siento la necesidad de hacerlo."

Y aquí aparece otro aspecto que me parece importante en relación al fenómeno de la escritura y en cómo a través de ella consigue el autor ir vertiendo luz sobre esa oscuridad a la que ciegamente obedece; en cómo a medida que avanza en su propia obra ésta va naciendo de la nada y se va definiendo su mundo y su poética. Siguiendo con Jaime Gil de Biedma, es interesante la respuesta que da cuando le preguntan: "¿Qué es lo primero, el impulso de escribir, lo intuitivo o una poética a la que ser fiel?". Respuesta: "Uno no concibe, a partir de determinado momento, poemas más que dentro de una poética concreta. Un poeta joven no es que escriba de manera intuitiva, diría más bien que escribe de manera instintiva."

El caso de Jaime Gil de Biedma nos viene muy bien para ver cómo a medida que un poeta forma su mundo, necesariamente, éste le va encerrando a él de un modo fatal, porque le llevó a dejar de escribir. Pero no siempre ocurre de ese modo. Agradezcamos a Proust, por ejemplo, que haya sabido ir creciendo como autor, a medida que iba adentrándose en su propio mundo, sin sentirse asfixiado por el peso de su propia personalidad.

En este diálogo entre la necesidad de escribir, el impulso que tiene todo autor y la consiguiente obra con su poética correspondiente, en este tira y afloja entre lo dicho y lo que queda por decir, está la única libertad que considero verdadera en literatura, que es la de decirse a uno mismo que no puede ir ya más lejos; en atreverse a dejar de escribir, a partir del momento en que ya no le sea absolutamente necesario. Pues si leer un poema cargado de balbucientes intenciones tan sólo nos hace pensar que el poeta necesita aprender todavía su oficio, leer a poetas ya maduros, seguros de su voz, repitiéndose mecánicamente, nos deja un vacío mucho más doloroso. Un vacío que proviene sencillamente del hecho de que el poema carece de vida y uno se pregunta qué derecho tiene de existir. Pregunta que a nadie le viene a la cabeza cuando ve,

por ejemplo, algo tan sencillo como un gato insignificante, callejero, durmiendo a la sombra de un muro, porque nadie piensa que no tiene razón de ser, porque está cerrado en sí mismo, perfectamente explicado en su propia existencia. Volviendo de nuevo a Jaime Gil de Biedma: "Escribir poemas es una acto completamente 'gratuito'; lo primero que hay que evitar, al escribir un poema, es que el lector se haga la terrible pregunta de ¿por qué coño lo ha escrito?"

No debemos pensar que a medida que uno adquiere el oficio de poeta vayan forzosamente a ser mejores sus poemas, si paralelamente no van acompañados de esa necesidad que un día tuvo de escribir un primer verso. Por mucha voluntad de renovación formal que haya en un poeta, por mucho que busque más allá de lo que le es ya conocido, como dice Pavese, "la admiración por un gran pasaje de poesía no se dirige nunca a su pasmosa habilidad, sino a la novedad del descubrimiento que contiene. Incluso cuando sentimos un latido de alegría al encontrar un adjetivo acoplado con libertad a un sustantivo, que nunca se vieron juntos, no es el estupor por la elegancia de la cosa, por la prontitud del ingenio, por la habilidad técnica del poeta lo que nos impresiona, sino la maravilla ante la nueva realidad sacada a la luz."

Y esa es la única luz que cuenta. Aunque ocurra que, a nuestro pesar, los no iluminados debamos a menudo vivir en las tinieblas. (Pues si la calidad de un poema distingue a un buen poeta de otro malo, se da el caso de que tanto para uno como para el otro, al margen del valor poético que tenga su obra en realidad, ambos sufren, indistintamente y con la misma vehemencia, todo el proceso de la creación. De tal manera que los que son geniales y los que son mediocres, hasta llegar al poema, habitan una misma oscuridad, con idénticos derechos; ambos son, inevitablemente, víctimas de sus propios sentimientos o de sus obsesiones. El buen poeta no es el que siente cosas más "elevadas", sino aquel que eleva con su arte lo que todos sentimos, no tratando de ir más allá de sí mismo, sino atreviéndose a ser y a sentir del único modo en que pueden ser ciertos sus poemas. Ya que si uno, hemos dicho, carece de libertad a la hora de ser o no ser poeta, también su expresión, su voz, su tono, deberán estar tan fielmente ligados a su esencia que no pueda su estilo ser otro del que, a pesar suyo, cada uno se ha creado).

Hasta aquí lo que se refiere a la relación del artista consigo mismo y a cómo, en su camino hacia su propio centro, algunos necesitan toda

una vida para llegar a él y otros, para su suerte o para su desgracia, en un solo verso ya lo alcanzan.

Considero, sin embargo, que si algo puede ayudar al poeta a prolongar y enriquecer ese más o menos largo recorrido en busca de su propia voz, esa ayuda está indudablemente al otro lado del muro de sus lamentaciones, en las grandes obras, en las otras voces que el tiempo ha ido depurando. Y que es su obligación para poder renovarse tratar de hacerlas suyas, imitarlas, con tanta pericia que ningún lector pueda resistirse a su legado.

Porque si todo cuanto él haya sentido y haya tratado, de algún modo, de dejar reflejado en sus poemas, le es ya de sobras conocido, quizás mirando a otros intuya la libertad de poder mirar el mundo nuevamente y de dar todavía algunos pasos más.

¿La libertad del escritor?

Clara Usón

Hablar sobre la libertad del escritor presupone aceptar el libre albedrío, acerca del cual Borges dijo que, posiblemente, sea "una equivocación necesaria. Conviene creer en él, aunque de hecho seamos títeres, para seguir viviendo". En el curso de la historia, a las Parcas las reemplazó el Dios único y omnipotente; a éste, el materialismo histórico, y ahora estamos lidiando con la dictadura de los genes. Es de prever que en unos pocos años la composición genética del hombre del futuro pueda determinarse de tal modo, que los padres ilusionados podrán encargar al médico un niño programado con el código genético idóneo para desempeñarse como subinspector de hacienda o como agente de la propiedad inmobiliaria, pongamos por caso. Cuando llegue ese momento, el problema de la libertad del escritor se habrá resuelto definitivamente, porque ya no nacerán más escritores (en una reciente encuesta sobre profesiones preferidas para los hijos, la de escritor aparecía en penúltimo lugar, sólo por delante de la de militar: admitamos, sin egoísmos, que si gracias a la ingeniería genética el mundo consigue librarse de los militares, la extinción de la rara especie del literato será un mal menor). Es evidente que si no hay libre albedrío y el poeta escribe como al dictado lo que le ordenan su numen o las musas, no tiene sentido discutir sobre la libertad del escritor: no existe y punto. Así que, para poder seguir discrepando, conviene, como dice Borges, aceptar esa hipótesis y creer en esa entelequia: el libre albedrío.

Fue en el romántico siglo XIX cuando se consagró ese ideal y se postuló como imperativo la necesidad del artista de ser libre para desarrollar su obra; hasta entonces, escritores, pintores, escultores y artistas en general se plegaban de mejor o peor grado, pero sin discutirlas, a las convenciones de la moda y a la censura de la iglesia o del gobierno de turno. Pero se da la paradoja de que esa misma época que proclama la libertad del artista como el valor supremo, también defiende sin ningún embarazo la idea de la vocación, el destino, la predestinación de todo artista a dedicarse en cuerpo y alma a su arte. ¿Podía haber elegido Baudelaire ser notario o carnicero, era libre de hacerlo? La respuesta inequívoca

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 25-29

de ese siglo idealista sería que no, de ningún modo: Baudelaire, por su genio, estaba irrevocablemente llamado a ser poeta desde su el día en que nació, las musas tiraron de él en cuanto tuvo uso de razón, no le dejaron en paz, lo atosigaron hasta que consiguieron que trazara sus primeros renglones sobre una cuartilla y siguieron haciéndolo hasta que exhaló su último suspiro: era un poeta, estaba condenado a serlo. Y, sin embargo, ¿era libre de escribir lo que le viniera en gana, en el estilo que más le apeteciera? ¿En vez de *Las flores del mal*, podía haber pergeñado un folletín de espadachines a la manera de Dumas? ¿O no es más cierto que, junto a su vocación artística, le vinieron impuestas unas obsesiones, le fueron endosados una serie de temas de los que no podría escapar, a los que volvería una y otra vez en su obra, como un maníaco? Esa es una primera contradicción que me parece detectar en este peliagudo asunto de la libertad del escritor. Pero hay más.

Analicemos el caso del escritor más libre, espontáneo y carente de prejuicios estilísticos o ataduras formales que quepa imaginar: el primerizo. Ese ser inocente que todos hemos sido, quien vuelca en su primera obra, con irrefrenable generosidad, todos sus fantasmas, sus experiencias, sus obsesiones, incluso sus creencias y opiniones sobre los más variopintos asuntos, en la búsqueda ingenua de la obra total, que de una vez y para siempre ajuste sus cuentas con el mundo. Si miramos por encima del hombro sus borroneadas cuartillas o la pantalla de su ordenador, en vez de celebrar sin reparos ese alarde impresionante de libertad artística, lo que haremos será fruncir el ceño y señalar con dedo impaciente: "Eso es una redundancia, eso otro, un lugar común, allí hay una aliteración molesta, aquello otro es una cacofonía inaceptable; tache, corrija, suprima, enmiende; lo que usted perpetra no es literatura, sino pura verborrea". "¡No voy a cambiar ni una coma!", protesta, airado, el escritor novel, plenamente convencido de su genialidad y del fuego sagrado que alimenta su estro: "Lo que he escrito es la expresión libérrima de mi alma de escritor: exijo ser libre de escribir como me plaza, sólo así seré yo". "Querido amigo", replicaremos, benevolentes, "usted confunde libertad con libertinaje. El escritor debe ser libre, sí, pero dentro de un orden, acatando unas normas de prosodia, sintaxis y semántica. Y, si se las salta, por lo menos debe de ser consciente de que lo hace, sentir la punzada culpable de la transgresión: escribir de cualquier manera no es ser libre, sino tosco y, a menudo, incomprensible y farragoso."

En eso creo que estaremos todos de acuerdo; a la hora de escribir para los otros, para ser leídos por ojos ajenos, no nos presentamos en pijama, con el pelo revuelto y la cara sin lavar, sino que procuramos mostrar nuestro mejor aspecto. Ser naturales, sí, pero con elegancia, distinguidos sin caer en la opulencia o en la ostentación, acicalados no como quien va a una boda (eso sería exagerado), pero sí como quien asiste a un cóctel o a una conferencia de un escritor de moda: no nos ponemos las primeras palabras que encontramos en el armario, si no que escogemos con cuidado, probamos distintas combinaciones de términos y, con ellos puestos, nos miramos al espejo para calcular el efecto. Proclamamos a gritos nuestra libertad de estilo, pero nos horroriza que nos tilden de zafios o descuidados; queremos ser libres pero también *dandies*.

Supongamos ahora que nuestro escritor incipiente ha aprendido la lección y nos muestra otro texto, este sí, muy trabajado, pensado, pulido y limado. "Pss... No está mal, es correcto y decoroso, debo reconocerlo, pero... Le falta algo; una voz, un estilo propio", sentenciamos con displicencia. Y añadimos: "Este texto podría haberlo escrito cualquiera, es una imitación de otros. No se trata de copiar a los clásicos o a los escritores que admiramos, amigo, si no de crear."

Es decir: el artista tiene la obligación de ser original. Dicho de otro modo: no es libre de imitar. Ese imperativo también es relativamente reciente; hace unos siglos, el artista imitaba sin rebozo y nadie hacía ascos a esas obras meticulosamente calcadas de otras, al contrario. Ahora se le exige un sello de identidad, que su obra refleje una manera particular de ver las cosas, que su voz escrita tenga una cadencia especial: que elabore su propio mundo literario, su peculiar estilo. Y ese requisito nada tiene que ver con la libertad, sino con algo muy distinto: el favor del público, su capricho. Así es: el escritor moderno es como el acróbata del circo. Para llamar la atención del público lector, para obtener su interés, debe ofrecerle un espectáculo único, distinto, especial, algo nunca visto. Pero cuando al cabo de horas y meses de tentativas y ensayos consigue por fin ejecutar con limpieza el difícil y arriesgado triple salto mortal con tirabuzón y piensa, aliviado: "Ya está, lo he conseguido: tengo mi voz, mi estilo", se encuentra con que el público le reprocha: "Es la tercera vez que nos ofreces el mismo espectáculo, estamos hasta las narices del triple salto mortal, sorpréndenos

con otro ejercicio". Porque el escritor, además de la obligación de ser original, tiene el deber de no repetirse; a diferencia de otros ejecutores, no es libre de hacer una y otra vez lo mismo, aquello en lo que destaca y que a fuerza de ejercitarlo, domina sin problemas. Y eso no deja de ser injusto. Al cirujano de prestigio, el paciente no le pide: "Por favor, doctor, no haga la operación de siempre; arriesgue, innove, pase lo que pase, procure ser creativo", pero al escritor el lector sí se lo requiere: "No me vuelvas a aburrir con la misma historia, los mismos fantasmas, las mismas palabras... ¡Quiero novedad!"

Y eso no es fácil, desde luego. De pronto se nos reclama que prescindamos de todos nuestros recursos. Es como si se le pidiera a un prestidigitador: "Haz magia de verdad, no emplees trucos". ¡Un imposible! Borges declaró en una ocasión: "Al final de cada año me hago una promesa: el año próximo renunciaré a los laberintos, a los tigres, a los cuchillos, a los espejos. Pero no hay nada que hacer, es algo más fuerte que yo: comienzo a escribir y, de golpe, he aquí que surge un laberinto, que un tigre cruza la página...". Las obsesiones, las imágenes recurrentes de un escritor, su particular forma de encadenar las frases, de insertar las pausas, de afrontar el periodo, esos elementos que integran y definen su estilo, forman parte indisociable de él, de su carácter y su persona, no es libre de despojarse de ellos y acuñarse otros cuando le convenga. Es como si nos dijeran: "Mañana no vengas con esta cara, la tengo muy vista: tráete otra nueva". Lo más que podemos hacer es pintarnos los ojos, cambiar la raya del pelo, incluso su color, pero no podemos modificar los rasgos. Supongamos por un momento que Borges hubiera logrado renunciar a los espejos y los laberintos y escribir una novela en tres tomos sobre una saga familiar decimonónica, con historias de amor, guerras, muertes, reencuentros inesperados y demás peripecias. ¿Qué sucedería? No nos lo creeríamos, nos parecería impostada, falsa, una obra travesti; la denunciaríamos como impropia de Borges. De hecho, en los raros casos de escritores proteicos o camaleones, que cambian radicalmente de estilo y asunto en cada obra, es frecuente que se les reproche su versatilidad y que se denuncie como debilidad, inseguridad o falta de carácter. Es difícil sustraerse a esa maraña de contradicciones: sé libre, pero escribe con corrección; sé original, pero no te repitas; cambia, pero no demasiado, ¡un equilibrio impracticable, sobrehumano! Si echamos un vistazo a la historia

de la literatura comprobaremos que aquellos escritores que escaparon al perverso destino de convertirse en una caricatura de sí mismos, son los que murieron jóvenes: no tuvieron tiempo de repetirse. Y esa probablemente sería la solución: en cuanto un escritor muestra signos de debilidad, una reprobable tendencia a reiterar argumentos o metáforas en sus obras, ¡al pelotón de ejecución! Con ese expediente resolveríamos de paso un grave problema que aqueja al mundo de la literatura: la proliferación de libros y escritores. Es más, la amenaza de la guillotina sería el mejor remedio contra la indolencia o la molicie en el escritor; nadie se dormiría en sus laureles, porque eso podría ser fatal. Todos trabajarían espoleados permanentemente por el acicate de mejorar, de ser distintos, siempre originales y la literatura, sin duda, sería la gran beneficiaria. Ese nuevo sistema de selección natural actuaría además como criba de las vocaciones débiles o espurias; muchos pseudos escritores se apresurarían a cambiar de profesión (yo misma sospecho que abriría una mercería). Sólo quedaría la *crème de la crème*: los escritores puros, vocacionales, condenados a escribir, aquellos seres elegidos que no son libres de no hacerlo.

Volviendo al asunto que ha propiciado esta desordenada elucubración: ¿De qué hablábamos? ¿De la libertad del escritor...?

Derivas*

Julián Rodríguez

Este texto no es una respuesta. Ni siquiera una glosa (aunque a ratos lo parezca). Nace del artículo de Mario Campaña pero se desvía hacia otros "territorios". Y es así porque las palabras de Campaña me hicieron recordar otras palabras. Recordar significa, ya lo saben, poner en marcha el corazón, por tanto, en el acto de recordar no sólo interviene la mente, el cerebro, sino también aquello que Goethe llamó, y aclaró en aquella ocasión que no era sarcasmo, "imaginación". La imaginación como parte de los impulsos del corazón, quería decir exactamente él. Y lo hizo para comentar algunos pasajes de *Las desventuras del joven Werther*.

1

Sobre el "espíritu escolástico."

En parte me referiré a Goethe. No a su libro, sino a una de las muchas versiones que aparecieron durante las décadas siguientes a su publicación: *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, otra novela espistolar, una burda copia, según Stendhal, del *Werther*. Sin embargo, hoy sabemos que la obra de Foscolo no fue una copia. Éste, tras las primeras versiones de su propio libro, tomó el de Goethe como "novela-guía". Y con ello condenó no sólo la originalidad de su trabajo, sino que lo colocó en una escuela que había sido dinamitada por la novedad que aportaba el modelo original, que no era el inicio de una nueva tradición, como Foscolo quizá creyó, sino la última pieza, y la más relevante tal vez, de una ya vieja (y *envejecida*): la de las *Cartas portuguesas*, las *Cartas de Fanny Buttlerd*, *La Nueva Eloísa*... Nos lo explica Angelica Valentinetti: "...la transformación que opera Goethe en la estructura de la novela epistolar al abolir la multiplicidad de los emisores (con la consiguiente univocidad de destinatario, que se convierte en una simple *boîte aux lettres*) y concentrar toda su

*(Tras la lectura de "La libertad del escritor", de Mario Campaña)

atención en el protagonista solitario, aceleró (...) el proceso de disolución de este género". Es decir, cuando Foscolo comenzó a servirse del *Werther*, comenzó a incluir su obra también en una tradición que allí, en aquel momento, comenzaba también a desaparecer, convirtiéndose ya en otra cosa.

2

He leído tres veces el texto de Campaña. La segunda, a la luz de un libro de Milan Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, con el que podrían establecerse algunas analogías y con el que, al mismo tiempo, podríamos discutir sobre parte de lo expuesto por Campaña. Destacaré dos momentos (es fácil "conectarlos" con otros tantos, claves, en "La libertad del escritor"):

a) "En 1879, para la segunda edición de *La educación sentimental* (la primera era de 1869), Flaubert hizo cambios en la disposición de los puntos y aparte: nunca dividió uno en varios, pero con frecuencia los unió en párrafos más largos. Me parece percibir en ello su profunda intención estética: *desteatralizar* la novela; desdramatizarla ("desbalzacar"); incluir una acción, un gesto, una réplica, en un conjunto más amplio; disolverlos en el agua corriente de lo cotidiano."

b) "Durante siglos, la pintura y la música estuvieron al servicio de la Iglesia, lo cual no las ha privado en absoluto de belleza. Pero sería imposible para un verdadero novelista poner una novela al servicio de una autoridad, por noble que fuera. ¡Sería un sinsentido querer glorificar un Estado, incluso un ejército, mediante una novela! Y, sin embargo, Vladimir Holan, hechizado por quienes en 1945 liberaron su país, escribió bellísimos, inolvidables poemas en *Soldados del Ejército Rojo*. Puedo imaginar un magnífico cuadro de Frans Hals mostrando a una campesina 'benefactora activa' rodeada de niños a los que enseña 'cultura moral', pero sólo una novelista muy ridículo habría podido convertir a esa buena señora en una heroína con el fin de 'enaltercer', con su ejemplo, el espíritu de los lectores. Porque nunca hay que olvidarlo: las artes no son todas iguales; cada una de ellas accede al mundo por una puerta distinta. De entre esas puertas, una de ellas está reservada en exclusiva a la novela."

3

(Otras conexiones. Dos en una.)

Escribe Galdós para su discurso leído de ingreso en la Real Academia Española, en 1897, conocido hoy con el título de "La sociedad presente como materia novelable":

"Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a la que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron; ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana. (...) Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados, cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística. Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. La crítica sagaz no puede menos de reconocer que cuando las ideas y sentimientos de una sociedad se manifiestan en categorías muy determinadas, parece que los caracteres vienen ya a la región del Arte tocados de cierto amaneramiento o convencionalismo. Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean. Y al compás de la dificultad crece, sin duda, el valor de los engendros del Arte, que si en las épocas de potentes principios de unidad resplandece con vivísimo destello de sentido social, en los días azarosos de transición y de evolución puede y debe ser profundamente humano."

Francisco Caudet recuerda también este fragmento en su prólogo a la edición de *Fortunata y Jacinta* para Cátedra. Hay en ella una nota que me divirtió tanto como me hizo pensar y que ahora me parece conveniente

destacar aquí (porque añade otro cabo al texto de Campaña y a este mismo texto de Galdós): "Ayún, Senquá y King-Cheong son nombres que Galdós probablemente oyó mencionar a algún comerciante madrileño y, al hacer la transcripción de los nombres, deformó la ortografía y los convirtió en figuras inidentificables. Ortiz Armengol –gran conocedor de las relaciones comerciales chinas y filipinas con Europa– tampoco ha podido identificar a estos tres hipotéticos artistas."

4

No hace falta llegar hasta el presente. O arrancar desde el presente. La novela se titula *Mariluán*. Su autor, Alberto Blest Gana nació en Santiago de Chile en 1831 y murió en París en 1920. Influido por Balzac, escribió varias novelas, entre las que suele destacarse *Martín Rivas*.

Mariluán es su novela más secreta. Ingenua a ratos (pero llena de algo que me atrevería a llamar "fortaleza"), lo que más me interesa ahora es lo que supone *contra* un mito como el de los araucanos, nacido de la pluma de Alonso de Ercilla. Porque la novela está escrita contra ese mito. Y, sin embargo, el libro comienza así: "La indómita energía de la raza inmortalizada por los cantos de Ercilla brillaba en los ojos de Fermín Mariluán". Mariluán, sí, era araucano.

En el postfacio a la edición de Lom, Amado Láscar señala que con ese inicio, Blest Gana inserta esta novela "en la tradición literaria que Bello señalara como el texto fundador de la literatura chilena". Pero para dinamitarla. Blest Gana descree de la tradición, nacida con sesgo europeo o eurocéntrico o europeísta, de *La Araucana*. No cree que *La Araucana* sea literatura chilena "ejemplar". Blest Gana, insiste Láscar citándolo literalmente, "consideraba que las letras prestarán verdaderos servicios a la causa del progreso."

Mariluán se adelanta al naturalismo. Se adelanta a los debates sobre "las tradiciones originarias y las importadas" (Octavio Paz). Se adelanta a la tesis sobre las utopías latinoamericanas (Bioy). Concluye, sobre estos asuntos, Blest Gana: "Nuestras literaturas [las de América Latina] ya no correrán parejas de las europeas, pues aún hemos de construir nuestra identidad, y eso llevará no años sino siglos. (...) Sin una identidad cultural equivalente a una identidad de estado, nuestras tradiciones serán en parte siempre ajenas a lo que verdaderamente ya somos."

4 (y coda)

Walter Benjamin en *Dirección única* ("Gasolinera", fragmento):

"La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura."

Sobre la libertad

Roberto Echavarren

Experimentamos en la censura un límite de nuestra libertad, desde los mandatos disciplinarios de los padres hasta la censura oficial por motivos político-morales. Negociamos, como mejor podemos, según nuestras capacidades, qué estrategia pueda resultar eficaz para nosotros. Nuestro cuerpo negocia para adaptarse y sobrevivir.

A medida que maduramos se establece un juicio crítico acerca de las reglas y costumbres, el cuerpo pide un espacio de impulsos descontrolados por el disciplinamiento. Su ritmo rompe con la mesura, desequilibra en busca de un equilibrio nuevo.

La censura interviene cuando en nombre de una religión, por ejemplo, se pretende usurpar la experiencia de los otros, se prohíbe leer un libro o ver una película. Un sacerdote, que dice haber leído a Nietzsche en su extraviada juventud, considera que nadie debe frecuentarlo y por lo tanto lo veda a sus "hijos espirituales". Él sí pecó en la juventud, se descarrió con una lectura inconveniente. Ahora está tan arrepentido como San Agustín. Y prohíbe a los otros pecar o leer a Nietzsche.

Éste es el primer sentido en que entendemos la palabra libertad: el conflicto con un régimen censor, religioso o civil, que controla o pretende controlar la información y por ende la conducta. En la protesta contra el censor, fuere quien fuere, se juega un gozne: decidir por uno mismo. No burlar la ley como el ladrón, sino obrar según un *ethos* propio, según las evidencias de un cuerpo capaz de levantar la tranca que le impide asumir el flujo de sus derivas, los impactos con otros cuerpos, de acuerdo a su naturaleza, sus estímulos, trátense de necesidades o deseos. La pupila mojada, el alma, su temple, la vida dentro de una mónada que es un universo en sí, entrevé el brillo de la planta. Seguir la orientación particular, mezcla de naturaleza y de carácter, implica realizar el deseo, un deseo que no carece, no necesita nada más que sí mismo, encuentra su alegría en su práctica.

Interesa al acontecimiento. Que incluye creación y compraventa.

Alexander Pushkin articula en unas estrofas el diálogo entre un poeta y un vendedor de libros.

Pasada la euforia, sus propios versos enfrían al poeta. Los ha escrito excitado por el amor de una belleza que no lo comprende ni comprende su obra. Al poeta le interesa el acontecimiento, el proceso, el devenir de sus estímulos sensoriales y su capacidad de asociación en escritura. Él valora el rapto. Cuenta la experiencia, seguir la orientación del deseo, no tanto en vistas a los resultados: ese ejercicio compromete un poder que se hace efectivo en cada momento de tarea. Pero tiene consecuencias indirectas en el plano económico. El que escribe se pone de acuerdo con el vendedor de libros. En vez de dejar empolvar en un rincón sus manuscritos, los venderá. Con el dinero producto de esa venta piensa comprar su libertad, un margen de autonomía y calma que pretende para su existir. Mejor aprovechar la ventaja que proporcionan los recursos monetarios.

Es cierto que un estilo puede ser una cárcel. Pero en cuanto a renovar una manera, no me inquietan los reproches que algunos hayan podido oponer a Marosa di Giorgio o Van Gogh, acusándolos de repetirse. Ellos reservan un vasto espacio para su juego. Pueden o no andar acompasados con la gente, pero lo decisivo es que no se desentienden de un proceso visionario autónomo. Su estilo, el desarrollo de sus vectores, variantes de sus procedimientos, trazan un plano de consistencia, construyen una resistencia que los vuelve indestructibles. Quedan allí, islotes o arrecifes. No forman escuela pero dan coraje. El territorio imantado, la caverna o pantalla donde proyectan o descubren un aura o película o resplandor, recubre estas o aquellas cosas. Un haz de luz perfora el oscuro y se desplaza junto con todo lo demás.

La curiosidad de Kant le llevaba a sobresalir en sus lecciones de geografía: era capaz de detallar territorios no hollados por él con amplitud de pormenores como si hubiera sido un viajero de las zonas estudiadas. Lezama Lima absorbe el alma de los libros: en su mente se pasea con Catalina II de Rusia a lo largo del Volga. No es exotismo. A través de un agujero raspado en la pared (*tokonoma*, pabellón del vacío) compara lugares y civilizaciones y aún eras imaginarias, zonas geopolíticas y cartografías, lo visible y lo invisible, emigra, transita un campo magnético con dimensión geográfica e histórica.

La inserción micropolítica, minoritaria, la investidura de un cuerpo, su postura, ademanes, voz, capacidad de interactuar en un juego recíproco de poderes, sus contrapoderes, su disfrute, no son arbitrio puro sino una fe corta, del tamaño de sus posibilidades.

La única libertad de la que realmente dispone un escritor es la de elegir seguir su deseo sin cortapisas que lo adocenen, desarrollar uno u otro estilo versus las modas imperantes, y debe gustar, me atrevería a decir, por atrevido y diestro en recursos, por su capacidad directa, inmediata, de afectar al lector con la alegre libertad de Spinoza.

Pushkin escribe: "No hay felicidad en la tierra, sino arbitrio y calma."

No hay felicidad para el esclavo, el que carece de libertad.

No hay *svoboda*, libertad sin condiciones, sino *volia*, arbitrio, voluntad de estilo, capacidad de decisión y de lucha, entereza y estrategia al discernir, en virtud de un *ethos* propio, cuáles formas expresan su deseo. En este ejercicio puede encontrar, si no felicidad, sí alegría, o, por lo menos, calma. Logra un centramiento, no en el yo, sino en el cuerpo, por medio del cuerpo y según el temple: ejercicio de lo alegre que lo mantiene en función.

La libertad como desafío

Mario Campaña

1.

Como podía preverse, nuestro coloquio ha revelado diferencias y proximidades considerables. ¿Podrán contribuir, aunque sólo fuera por contraste, a la reflexión más amplia que requiere nuestro tiempo, nuestro medio cultural, nuestro oficio y nuestra responsabilidad intelectual?

Tanto Bernardo Valdés como Clara Usón niegan que exista algún género de libertad y sitúan sus reflexiones en una larga tradición según la cual el escritor, considerado en su mera existencia aislada, es víctima de los rasgos más acusados de su individualidad. Los dos parecen compartir una convicción: existe una determinación inmanente, una "oscuridad ciega", una "nada" o una "esencia", o esas famosas "obsesiones" a las que el escritor vuelve "como un maníaco" porque es algo "más fuerte" que él. En el escritor, dice Clara, "esos elementos que integran y definen su estilo, forman parte indisociable de él, de su carácter y de su persona, no es libre de despojarse de ellos". Bernardo lo dice con palabras similares: en el buen poeta, "su expresión, su voz, su tono están tan fielmente ligados a su esencia que su estilo no puede ser otro que el que es". Todo remite a la subjetividad, que de ese modo se erige como fundamento del trabajo del escritor y sustancia última de sus obras. El escritor está "necesariamente encerrado en su propio mundo, tras haberlo creado": Borges en sus laberintos y sus tigres, etc. En el mejor de los casos tal teoría supone que una extraordinaria singularidad subjetiva permite a los escritores utilizar peculiarmente, distintivamente, una parte de los bienes culturales que la humanidad, su tradición o su época le ha legado; una peculiaridad que el escritor puede conquistar, pero no evitar. Éste tiene pues una libertad peregrina: la de alcanzar eso que ya es.

Se trata, como se ve, de una teoría antigua; derivación, con ropaje nuevo, de la vieja estilística, que sentenciaba: "el estilo es el hombre."

De los diversos argumentos que cabe oponer y se han opuesto a esa teoría –se podría por ejemplo hablar del contenido social de las obras y de la mediación de lo general sobre lo individual–, yo invocaría hoy dos

conceptos imbricados entre sí y más bien empíricos pero de los que se discute poco: me refiero a los *topois* y a las influencias. El estudio de los *topos*, *topoi* o "lugares comunes" suele mostrarnos el largo camino, que generalmente se cuenta en siglos, que puede recorrer un motivo literario o una figura hasta llegar a las páginas del presente, a las del escritor aislado y absorto ante su mesa de trabajo; mientras el análisis de las influencias suele revelar la escasa originalidad aun de los grandes escritores. Estoy seguro de que no hace falta ejemplos; a veces Quevedo transcribe a Séneca y Baudelaire a Gautier. O Foscolo a Goethe, en el ejemplo que nos da Julián Rodríguez.

Situadas en el flujo dinámico de la cultura y la historia, las "obsesiones" o las "oscuridades ciegas" generalmente son identificables y hasta pueden llegar a tener nombres. En su escritura, un escritor utiliza los contenidos conscientes e inconscientes de su espíritu, evidentemente, y lo hace poniendo en práctica las habilidades de que está dotado: ejecuta su obra según los recursos adquiridos en su aprendizaje técnico y sentimental, aquellos de que lo ha provisto su experiencia, su lengua, su vocabulario, los *topos* y los tropos de la tradición literaria de la que se nutre, las grandes obras, las obras que una época ha señalado en una cierta literatura o una cierta cultura. Si el escritor persevera en unos determinados procedimientos es porque corresponden a la estrategia en la que ha decidido confiar: los conoce y domina y basa en ellos el desarrollo de su programa. He ahí sus influencias y las determinaciones de su escritura, sea cual sea el grado de conciencia que él tenga acerca del lugar de procedencia de su lengua y su mundo.

2.

El texto de Julián Rodríguez se presenta como "deriva", como recuerdos suscitados por la ponencia inicial; un contrapunteo que se resume, creo, en la "coda". Los materiales y testimonios que aporta proponen en efecto "analogías" y añade "cabos" a la discusión. Julián destaca la peculiaridad que Kundera reclama para la novela que, a diferencia de la poesía o la pintura, no puede, dice, situarse "al servicio de una autoridad". El argumento merece atención; implica que el novelista no es

libre para "glorificar" o "enaltecer" esa autoridad, aun reconociéndola. ¿Implica también que es libre, y que necesita ser libre, sólo para disentir? ¿Y qué clase de libertad sería ésa? ¿No podría el escritor, en ejercicio de su libertad, también asentir e intentar "glorificar" un principio, un valor, una sociedad? Ello sería ridículo, dice Kundera. ¿Por qué? Justifico la pregunta en la pura observación, pues si miramos bien notaremos que ése es precisamente el objetivo de numerosas novelas y así queda dicho semana a semana en las gacetillas de los diarios, que no dejan de hablar de "verdaderos cantos" al amor o la amistad. Hugo y la glorificación de los principios de la democrática sociedad del progreso, sería un buen ejemplo. ¿Y no puede decirse que en cierto sentido *Soldados de Salamina* es una glorificación del heroísmo y del espíritu de reconciliación y perdón que presidió la transición española? Toda literatura –también la novela–, aun la de apariencia más "entretenida", tiene un valor moral, es un pronunciamiento acerca de la vida en común de los hombres; representa, por tanto, una justificación o repudio de valores. Está así al servicio de una autoridad que el escritor consciente o inconscientemente reconoce –llámese Dios, estado, clase, familia, partido, comunidad, etc.– y de los principios que ésta representa, sean religiosos o civiles, políticos o morales.

En la "coda" de Julián la cita de Benjamin sirve para redondear el planteamiento que se esboza en los numerales anteriores: el "riguroso intercambio entre acción y literatura" que reclamaba el filósofo alemán se contrapone a la actividad literaria infructuosa que pretende desarrollarse "dentro del marco reservado a la literatura". No es dentro de lo literario, parece decir Rodríguez –aludiendo, me parece, de esta manera, a una de las preocupaciones centrales de mi artículo–, donde se va a encontrar la "eficacia literaria". Dicho de otro modo: por más libertad que busque y logre un escritor, no irá muy lejos si no basa su trabajo en el intercambio entre escritura y acción. Celebro la mención de este "garabato misterioso", que es como Adorno llamó a los textos de *Dirección Única*. La acción, que implica voluntad de transformación continua, ofrece al escritor los elementos para la crítica y la consecuente expansión de su escritura, entendiendo por acción no la simple inserción en lo mundano sino la participación activa en procesos en que los sujetos se determinan y se influyen recíprocamente.

Dicho esto, debo decir también que es inseguro que ese intercambio pueda aportar efectividad literaria si a la vez el escritor ha faltado a su

tarea sobre la libertad. Aquel que lo intentara –como ocurre a menudo, por ejemplo, entre escritores jóvenes que arrojándose a "vivir" buscan con eso asegurar la calidad y riqueza de sus obras–, se arriesgaría a contar por enésima vez y con pocas variantes una historia ya inscrita –y tal vez también ya escrita– en la enciclopedia de la cultura, quedando atrapado por los límites propios y ajenos que no se ha atrevido a desafiar. Nos ocurre a menudo, y con desesperanzadora asiduidad.

Para explicarme mejor quisiera aquí aclarar que ni ignoro ni niego lo determinante que puede ser lo subjetivo y lo individual en la obra literaria, aunque he dicho antes que no creo que sea en las supuestas marcas de la subjetividad –generalmente modulada y "maculada" por contenidos objetivos– donde quepa encontrar los orígenes de una obra o de un estilo. Me atrevo a pensar, en cambio, que es en la parte no sometida de esa individualidad donde habría que buscar la fuente de la libertad que todo escritor necesita, la que hace que fructifique el intercambio entre escritura y acción a que se refiere Benjamin.

3.

Sustituyendo el "yo" romántico por el cuerpo, el poeta y ensayista Roberto Echavarren defiende la noción de arbitrio ante la de libertad. Las nociones de *ethos* propio y de deseo le sirven para justificar una posible "voluntad de estilo". No cae en la trampa de la estilística y concibe al escritor no como un ser condenado por sus fantasmas o sus obsesiones sino como alguien que debe seguir "el flujo de sus derivas", y se dirige así directamente al "conflicto con un régimen censor"; alguien con "capacidad de decisión y de lucha, entereza y estrategia al discernir... cuáles formas expresan su deseo."

Al apuntar a las derivas y no a las obsesiones y necesidades ciegas, al describirlo centrado "no en el yo, sino en el cuerpo", al reconocerle capacidad de decisión y arbitrio, Echavarren representa la figura del escritor como un ser que puede y debe elegir, y que de hecho elige; puede y debe responder, y de hecho responde en cada acto verbal, en cada uso de la palabra, ante el espectro que le ofrecen la moral y la política de su tiempo, la tradición literaria y la lengua de la que participa, su voluntad gestada en los intercambios con el mundo externo, con el deseo y la palabra de

los otros. Es claro que si ese escritor quiere alcanzar el "desarrollo de vectores" y las "variantes de procedimientos" en que Echavarren parece cifrar la noción de estilo, deberá ser capaz de proveerse de un alto grado de libertad con respecto a todo "régimen censor", que puede ser también –qué duda cabe– literario, externo e interno. En otras palabras, deberá sortear todos los caminos y las alternativas que le saldrán al paso con la intención de reducirlo, de conducirlo hacia el terreno de lo homologado de "lo mismo" y "lo siempre igual". Para ello necesitará una actitud de radical libertad: deberá afrontar su desafío frente a las asechanzas del mercado y las normas, los géneros y la lengua; y aun frente a la asechanza tanto o más peligrosa de la voz propia, que rápidamente puede desplazarse del pasado al futuro y dejar de ser el resultado de una brega para convertirse en el anticipo de una dimisión, la dimisión del escritor y de la misma literatura.

No existe la libertad como patrimonio, pero puede y debe vivir como instantánea conquista, como incandescencia fugaz en el acto mismo de la escritura, como un desafío del que el escritor necesita salir airoso en cada verso, en cada frase, en cada período, en cada libro, en cada acto de su vida práctica y de su escritura.

TESTIMONIO

Mi libertad como escritora

Esther Tusquets

En parte por suerte y en parte por ser como soy, creo que he disfrutado de un amplísimo margen de libertad como escritora. Tan amplio que nunca, hasta que lo ha propuesto Mario como tema de debate, me había planteado la cuestión. Incluso argüí en un primer momento que no tenía sobre este tema nada interesante o personal que añadir. Ni siquiera estaba segura de que existiera una relación directa entre la libertad del escritor y la calidad de la obra.

En mi caso, la suerte radica en que terminé mi primera novela, *El mismo mar de todos los veranos*, poco después de que muriera Franco. ¿Qué hubiera ocurrido de haberla escrito durante la dictadura, período en que no había posibilidad de que esa historia de amor entre dos mujeres hubiera pasado censura? ¿Me hubiera autocensurado? ¿La hubiera escrito de manera distinta? Supongo que no. Pero no hubo ocasión de que me lo planteara.

Había otro tipo de coacción que procedía también del exterior. ¿Qué reacción iba a ocasionar mi libro? No me refiero a que fuera o no motivo de escándalo entre el público o en parte de la prensa. Pienso en las personas más cercanas y queridas. ¿Cómo lo tomarían mis padres? ¿Qué comentarios desagradables podían oír mis hijos, todavía muy pequeños, en el colegio? En una literatura tan íntima y personal como la mía, tan circunscrita al mundo que me rodea, donde el lector cree encontrar incluso más elementos autobiográficos y sobre todo más personajes copiados directamente de la realidad de los que en realidad hay (una muchachita encantadora se me presentó después de un coloquio con un sonriente "soy como Clara", y quise decepcionarla diciéndole que existían ya varias otras muchachas que se irrogaban el papel), he tenido que afrontar con frecuencia el riesgo de ofender o de herir a alguien. Y creo que este problema es general. Creo que muchos libros no se han llegado a escribir nunca, o se han escrito de modo distinto, a veces bajo pseudónimo, o se han escrito muchos años después de ser proyectados, o se han publicado mucho después de haberse escrito, por este motivo. Si algo ha podido

coartar mi liberad ha sido esto. Corrí con el riesgo en el primer libro y lo seguí haciendo hasta ahora, pero hay cosas que no he dicho, hay historias que no he contado, por muchas que sean sus posibilidades literarias.

No creo que ninguna de las "beaterías" que describe Mario me haya afectado. En lo que respecta a las ideologías, soy desde años bastante escéptica y descreída. Votaré siempre a la izquierda, pero sin entusiasmo. Y ni se me ocurrirá sentarme a escribir con la ideología de la izquierda incorporada. No veo que la verdad tenga por qué ser siempre revolucionaria. Creo que es injusta la situación de la mujer, y seguro que escribo desde esta convicción, pero no tengo idea de lo que opinarán las feministas de lo que digo. Me río de lo "políticamente correcto", pero no caigo en la beatería de lo "políticamente incorrecto."

En cuanto a las modas, las formas de escribir, la "poética", el deseo de adecuarse a las exigencias del mercado... La verdad es que no me condicionan porque me son totalmente ajenas. Pasé cuarenta años de editora y no sé lo que se va a vender. No tengo ni la más remota idea de cómo se construye un libro de éxito. He trabajado cuarenta años de editora, he pasado por la universidad, he leído un montón, y me siento a escribir como una analfabeta, sin plantearme nada respecto al estilo, sin decidir nada. No escribo del modo en que he elegido hacerlo: escribo de la única manera en que puedo escribir. Quizás ahí radique, invertida, mi falta de libertad.

¿Qué pasó con el escritor comprometido?

Entrevista a Félix de Azúa

Daniel Gamper

a) ¿Qué valor ha tenido la libertad en su experiencia como poeta y novelista? ¿Se ha sentido usted libre en todo momento de presiones externas o internas? ¿Qué ha buscado, insertarse en una tradición o intentar apartarse o ir más allá de ésta?

No creo que exista nadie en el mundo que esté libre de presiones externas o internas. Como escritor nunca he pretendido apartarme de una tradición, ya que no sabría cuál elegir, ni tampoco insertarme. Incluso bajo regímenes abyectos como el franquismo o el estalinismo se pueden escribir espléndidos libros. El último que he leído, por ejemplo, *Vida y destino*, de Grossman, es una obra maestra que tuvo que esperar a publicarse, pero se publicó. El dolor de Grossman por no ver su obra impresa es un asunto anecdótico, como que su autor no viera nunca editados los *Cantos de Maldoror*.

b) ¿En qué medida la, digamos, "poética" de sus anteriores obras, la coherencia de la totalidad de su obra creativa, le coarta en sus obras futuras aún por escribir o en proceso de escritura? En relación con sus primeras publicaciones, ¿es posible ser más libre que cuando uno aún no ha publicado nada, cuando aún no se ha empezado a fijar el estilo y a crear unas expectativas (en el editor, en el público, en uno mismo)?

La cuestión de la "libertad" es irrelevante para la redacción de una obra literaria, como acabo de decir. Y las poéticas no pueden coartar a nadie, ya que son la expresión de ese "alguien". En todo caso mostrarán una evolución, que es lo propio de todo organismo vivo.

c) Usted se ha significado en los últimos tiempos apoyando la creación de un partido político, que, por cierto, en las últimas elecciones al *Parlament* de Cataluña, ha conseguido representación. Se ha hablado de este partido como el de los intelectuales, pues fueron escritores y profesores los que lo auspiciaron. ¿Ese apoyo forma parte de su

responsabilidad como intelectual?¿Es producto de una vocación por lo político y los dilemas del poder? ¿Qué le sugiere el concepto de intelectual comprometido?

Se dijo que los fundadores éramos intelectuales, pero yo lo dudo mucho. Unos son periodistas, otros profesores, otros economistas, hay incluso alguno que no ha trabajado en su vida. El concepto de intelectual comprometido me parece paleolítico. Si nos reunimos para ese fin fue porque nos parecía que el ambiente político en Cataluña era irrespirable y más próximo al peronismo que a otra cosa. Una reacción normal en cualquier persona, pero que sólo llevan a cabo unos cuantos, seguramente los que tienen más tiempo libre.

d) ¿Cómo interpreta retrospectivamente su evolución política desde Bandera Roja hasta el apoyo a *Ciutadans*? Es inevitable mencionar a Sartre en este contexto y su concepto de intelectual comprometido. Sastre era un intelectual cuya máxima, y casi se diría que única, preocupación era acabar con la sociedad de clases y con la injusticia social. ¿Qué queda de este intelectual comprometido? ¿Debemos hablar ahora de intelectuales liberales? ¿Comprometidos con la defensa de las libertades individuales?

La figura de Sartre me es profundamente antipática. No creo que le preocupara en absoluto la sociedad de clases o la justicia social. Si hubiera que poner una etiqueta a lo que hicimos aquellos fundadores sería desde luego algo relacionado con las libertades individuales. Sin embargo, me molesta esa imagen romántica y conservadora de unos "intelectuales" salvando a la especie humana.

e) ¿Revive, por oposición, la noción de compromiso político el actual "relativismo posmoderno"? Según usted, ¿en nombre de qué convicciones fuertes cabe comprometerse hoy?

No sé yo si la palabra "compromiso" tiene ya algún sentido. Cada cual actúa, creo yo, buscando una cierta decencia. Excepto aquellos que hacen profesión de cinismo, claro. El relativismo me parece execrable, pero es tan sólo una corriente académica de algunas facultades americanas dedicadas a la literatura, a las cuales aburre la literatura.

f) Para los literatos esta cuestión puede ser aún más compleja. El mismo caso de Sartre lo es, pues defendía de una parte el compromiso de los escritores, mientras que de la otra sostenía que su creación literaria debía ser de algún modo ambigua, no claramente propagandística. Por otra parte, en el libro que Vargas Llosa dedica a José María Arguedas, leemos que la obra de éste pierde en calidad literaria, según VL, a causa de su excesiva implicación política. ¿Cree que es cierto que existe una tensión entre estas dos actividades: la política y la literatura? ¿Puede la literatura hoy –en el pasado quizá los ejemplos sean numerosos– comprometerse con objetivos políticos sin dejar de ser literatura?

Esa función política de los escritores es un asunto circunscrito a la Guerra Fría. En la actualidad me parece que ya no tiene ningún sentido. Y desde luego, aquellos escritores que más trabajaron al servicio de los partidos políticos, como Bert Brecht, por ejemplo, son los que peor envejecen.

g) Usted ha colaborado en la prensa escrita con artículos de opinión y columnas periódicas, y de un tiempo a esta parte escribe también un *blog*. ¿Con qué grado de libertad ha ejercido estas tareas? ¿Qué responsabilidad cree que tiene ejerciéndolas? ¿En qué medida esta responsabilidad coarta su libertad a la hora de escribir?

Yo sería partidario de cambiar ese léxico. Lo que hacemos los escritores es trabajar, como cualquier otro ciudadano. Nuestra tarea no tiene mayor importancia que la de un carpintero o un maestro de Instituto. A mi entender, hay que ir vaciando de grandeza y solemnidad un lenguaje que otorgaba grandes responsabilidades (y también mucha vanidad) a unos vulgares trabajadores. Las novelas de Flaubert son corrosivas con la sociedad de su tiempo, pero dudo mucho de que él pensara en un "compromiso". Las de Malraux son muy mediocres, pero él sí que pensaba en un "compromiso". Y lo que es peor: Malraux hoy nos parece políticamente reaccionario, por muchas fotos que se hiciera en la guerra de España. En cambio, Flaubert sigue siendo vitriolo.

h) ¿Influyó su experiencia en la Universidad del País Vasco, con Savater, Gómez Pin y otros, en su actitud en relación con la política, de una parte, y con la institución académica, de la otra?

Claro que influyó, pero no más que lavar platos en Londres durante tres años o leer a Hegel durante dos. Sólo me añadió algo que no es fácil de obtener: conocí directamente a los esbirros de ETA de aquella época. Unos auténticos psicóticos. Así pude percatarme de que sólo acabaría el terrorismo cuando estuvieran hartos de matar. Si las actuales negociaciones fracasan será porque hay nuevos patriotas vascos con ganas de asesinar al vecino. Pero eso no puede ser entendido desde la política, sino desde el psicoanálisis.

i) Por lo que se refiere a su actividad docente en la universidad, ¿en qué términos entiende su responsabilidad? ¿Qué uso hace de su libertad de cátedra? ¿No piensa que las críticas que eventualmente pueda hacer al orden establecido, al Estado, por ejemplo, quedan desactivadas siendo usted en cierta medida un representante institucional de este mismo orden?

Pero, ¿hay alguien que critique algo tan abstracto como "el Estado", o "el orden establecido"? Me parece que es un lenguaje obsoleto. En mis clases nunca se me ha pasado por la cabeza que podía yo alarmar a nadie, por muchas barbaridades que dijera. A nadie le importa lo que digan los profesores. No es que haya tal cosa como "libertad de cátedra", es que la universidad es un inmenso aparcamiento de parados, y a nadie le importa lo que se diga en un aparcamiento. Las autoridades universitarias catalanas apenas intervienen, como no sea para premiar a los patriotas. A los demás nos dejan en paz.

j) Hace unos años, usted fue nombrado director del Instituto Cervantes de París. ¿Pudo usted ejercer este cargo con independencia, libre de pleitesías políticas? ¿Cree que un intelectual puede mantener su independencia si acepta cargos oficiales, si trabaja para instituciones del Estado, si es un funcionario, en definitiva?

Sí, lo creo. Es más, la mayor parte de las voces radicales, pertenecen a funcionarios. Incluso podría decirse que ser funcionario conlleva convertirse en un peligroso propagandista de ideas radicales. En el Instituto Cervantes hice lo que pude teniendo en cuenta que trabajaba

para la Administración. Lo de la independencia y otras zarandajas es perfectamente secundario cuando de lo que se trata es de establecer contratos de trabajo dignos, conseguir presupuesto para instalar electricidad en un edificio caótico, o lograr que se ponga al teléfono un imbécil gubernamental.

k) ¿Qué importancia le concede usted a la "fuerza" del argumento y de las buenas razones en el debate público en el que participa o puede participar el intelectual? ¿Piensa que, en ocasiones o tal vez siempre, la provocación o la ironía pueden ser más efectivas?

Depende de con quién se hable. Si el interlocutor es razonable, puede argumentarse. Si el interlocutor es un irracional o un sentimental, es inútil razonar, como sucede con los nacionalistas. La provocación y la ironía sólo están justificadas como fórmulas literarias, nunca en una conversación. Es de pésima educación burlarse de alguien que está tratando de hablar contigo.

l) ¿Cree usted que hay alguna diferencia entre la responsabilidad que cabe atribuir a los intelectuales y la que tienen (y deberían ejercer) los ciudadanos en general en las democracias, esto es, la responsabilidad de debatir públicamente sus opiniones y de colaborar a favor del bien común?

No hay ninguna diferencia, por eso el partido que ayudamos a fundar (y que hoy es absolutamente independiente) se llama así: Partido de los Ciudadanos. Por esta razón he insistido a lo largo de la entrevista que es un error idealista considerar que los escritores, artistas o intelectuales tienen mayores responsabilidades que los zapateros o los dueños de una agencia de turismo. Por fortuna, la gente lo va entendiendo y cada vez hace menos caso de los periodistas.

Sobre lengua y poesía (contemporánea) amerindias[1]

CUÍCATL, ÑE'Ë PORÄ, IKAR, YARAWI, ÜL ET AL.

Andrés Ajens

Habrá habido una vez, y aun otra, una tradición, su nombre es "Occidente", que, con todo, verosímilmente nunca fuera *una* –sino sólo en el deseo de sus poderes y en la economía de sus más tenaces adversos– cultura de vocación universalizante (y al decir "cultura", término que florece a partir de la misma raíz que la de "colonia", ya es "Occidente" quien habla). Lo que hoy por hoy se da en llamar *globalization* (y que habrá tenido como uno de sus precursores señeros el "descubrimiento", colonización y aculturación del continente americano), se inscribiera de manera extrema[2] en tal apropiativa tradición tardodescendente. Nuestra puntual entrevista aquí: que lo propio de Occidente habrá sido sin ir más lejos (la tradición de) lo *propio*, con sus valores de *pro*ximidad, *pro*piedad, *pri*oridad y *pri*macía. ¿Otras "culturas" no habrán dispuesto acaso de un saber y de una práctica de lo propio? Sí, cómo no, pero no *propiamente*. Lo cual no implica sugerir que esta trama haya carecido o aun carezca de conflictos, desajustes y desvíos, tanto en el seno de sí como en el despliegue de su planetaria onda expansiva, y que en definitiva haya mucho de no definitivo en ella, inconclusa, entreabierta como fuera.

*

Lengua Afuera

La conquista y colonización del "Nuevo Mundo", tal movimiento autoproyectivo, unificador y asimilador, no habrá eludido ni mucho menos el elemento lingüístico – siguiendo en buena parte por demás los procesos de homogeneización operantes ya en los *propios* territorios metropolitanos de las monarquías colonizantes. Cuando en 1770, a instancias del arzobispo de Ciudad de México, el rey Carlos III de España emite la Real Cédula destinada a *extinguir* el uso de las lenguas amerindias en la América Española ("para que de una vez se llegue a conseguir el que se extingan los diferentes idiomas de que se usa en los mismos Dominios, y sólo se hable el Castellano"), la tarea se encontraba *de facto* bastante adelantada.

Cierto: durante los primeros siglos coloniales grupos de eclesiásticos, y entre ellos particularmente los jesuitas, favorecieron la catequesis *y/o extirpación de idolatrías* "en" lenguas indoamericanas y establecieron innúmeras gramáticas y vocabularios *ad hoc*; el más tempranero fue el *Vocabulario en Lengua Castellana* y (náhuatl) del franciscano Alonso de Molina (1555). Pero, más allá del dato no menor de la expulsión de los jesuitas a fines de siglo XVIII, la lógica misma fue *utilizar* de modo momentáneo y estratégico las lenguas aborígenes como medio para *extirpar* más rápida y eficazmente las alteridades sobrevenidas. *La conquista espiritual* (hoy acaso diríamos "cultural") *del Paraguay* (1616), del jesuita y gramático guaraní Antonio Ruiz de Montoya, es, ya desde su nombre, más que elocuente. Y es que los "vocabulistas coloniales" no eran precisamente indagadores interculturales sino, en palabras del cochabambino Jesús Lara, "agentes ejecutivos" de la Iglesia y de los intereses europeos, y sus obras, "instrumentos de penetración en el mundo espiritual aborigen". Lo que no quita, de cierto, que muchos de los diccionarios y gramáticas que en su hora elaboraran sean hoy fuentes invaluables para el estudio de tales lenguas y memorias.

La "política de la lengua" de la Corona portuguesa no habrá diferido mayormente de la española; de hecho, en el orden de la ley se habrá adelantado algunos años. *El Diretório que se deve observar nas povoações dos índios* (1757), impulsado por el marqués de Pombal, vino a suprimir la enseñanza de la *língua geral* o tupí misional, lengua calificada por el mismo decreto de *invenção verdadeiramente abominável e diabólica*, con una retórica déspota ilustrada que amalgamaba estrategia colonizadora y misión civilizante. Para concluir:

"[...] *será um dos principais cuidados dos Diretores estabelecer nas suas respectivas povoações o uso da língua portuguesa, Não consentindo por modo algum que os Meninos e Meninas, que pertencem às escolas, e todos aqueles índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas nações ou da chamada geral, mas unicamente da Portuguesa, na forma que S. M. tem recomendado em repetidas ordens, que até agora não se observaram, com total ruína Espiritual e Temporal do Estado*". (Subrayo).

Con la Independencia o Emancipación americana en el siglo XIX, la situación vino aún a radicalizarse. Más allá del fraseo indigenista presente en más de alguna gesta republicana, sea por nuevas políticas de "colonización interna" (en territorios mapuches, pampas y tehuelches, en la Amazonía, etc.), sea por la implantación de un sistema educacional en extremo asimilador y homogeneizante y de un servicio militar de la misma

ralea, las socioculturas amerindias, y con ello, sus lenguas, habrán continuado siendo consideraras lastres históricos destinados a la desaparición. Las ideologías del Progreso (económicamente expresadas por Sarmiento en la disyuntiva entre *Civilización y Barbarie*) acentuaran tal compulsiva des-alteración. "Nosotros, los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América" apuntara J. B. Alberdi, el padre de la constitucionalidad argentina (*Bases*, 1852).

Incluso bien entrado el siglo XX, escritores/as resueltamente "pro-indígenas" en lo social, como los nóbeles chilenos Gabriela Mistral y Pablo Neruda, estimaran a ratos que la única lengua digna de considerarse como tal en "nuestra América" fuera la del conquistador (cf. G. M., *Lengua española y dialectos indígenas en la América*; P. N., *La palabra*, en *Confieso que he Vivido*). Sólo solitaria y paulatinamente, intelectuales como A. M. Garibay y M. León-Portilla en Mesoamérica, J. C. Mariátegui, J. M. Arguedas y J. Lara en los Andes, L. Cadogan y B. Melià en Paraguay, entre otros, sea por el rescate de textos pre- y poscolombinos de tradiciones amerindias, sea por el uso y/o promoción de dichas lenguas en ámbitos históricamente renuentes a ellas, habrán abierto en el siglo XX el camino para el retorno de tales alteridades reprimidas. Las reformas educativas de los últimos años, que incorporan aún con timidez la faz "intercultural bilingüe" en sus programas, y los reconocimientos aún más tímidos de algunas lenguas amerindias como lenguas oficiales en algunos países latinoamericanos, habrán venido también a abrir espacios para una creciente inscripción y publicación de lo que se ha dado en llamar *literaturas* (en lenguas) *indígenas*. Con lo cual, sin embargo, surge desde ya más de un desafío en traducción. En primer lugar, la misma denominación "indígena" introduce el equívoco de considerar como equivalentes o partes de un mismo todo las muy diversas tradiciones existentes en lo que hoy conocemos como el "continente americano", siendo que la unificación de tradiciones precolombinas es precisamente un efecto de conquista y colonización, esto es, efecto de "la invención de América" por parte de Occidente, para decirlo en palabras de Edmundo O'Gorman (1957). De otra parte, en el mismo término *literatura* –como veremos enseguida– despunta un no menor equívoco.

¿Literaturas Amerindias? De la mora en traducción

kawksa tuqitsa jutawaita
kunäsa arumaxä, kunäsa parlamaxä
Rufino P"axsi Limachi[3]

En los *Comentarios Reales* (1618), el mestizo Inca Garcilaso –tal como para el caso mexicano lo haría tempranamente ese otro mestizo educado entre españoles que fuera Fernando de Alva Ixtlixóchitl– en reiteradas ocasiones afirma que la sociedad incaica contaba con *poetas y filósofos*, poesía y filosofía. "Los amautas", apunta, "eran los filósofos", los que guardaban *en prosa* la memoria de las hazañas de los Incas, ya en modo *histórico*, ya en modo de ficción: "tenían cuidado de ponerlas en prosa, en cuentos historiales" o en "modo fabuloso, con su alegoría". En tanto "los haravicus, que eran los poetas", contaban las historias en verso: "componían versos breves y compendiosos, en los cuales encerraban la historia". Verso y prosa, fábula e historia: he aquí distinciones ya cargadas de occidentalía que, junto a oralidad y escritura, habrán venido a tentar la prevalencia de *poesía* (y aún de *filosofía*) "precolombina" y, de paso, a inscribir sin más dichos textos en el gran corpus de la Literatura Universal (esa otra invención modernoccidental). La automaticidad de la traducción entre *amauta* y "filósofo", *haravicu* y "poeta", esto es, de veras, su falta de traducción, no habrá sido sino un tempranero síntoma del programa apropiante, del "encubrimiento del otro" en palabras de Enrique Dussel (1992) y, por lo mismo, de la ceguera ante lo singular sobreviniente (gesto que se repetirá con el traslape sin más, por caso, del *cuícatl* nahuátl, del *ikar* cuna, del *ül* mapuche, del *yarawi* quechua y aymara, del *ñe'ë porä* guaraní, y tanto otros, por "poema" o "poesía").

Incluso la por demás interesante obra de Gordon Brotherston, *La América Indígena en su Literatura: los Libros del Cuarto Mundo* (1992, 1997), *descomunal esfuerzo por dar cuenta del conjunto de las texturas de la native America*, no sólo no interroga ni el concepto ni la palabra, menos los avatares de la inscripción del término "literatura" (lo hace sinónimo de texto enmarcado en general), dando por sentado que se trata de un fenómeno universal, sino que también persiste en una traducción sin traducción al hablar sin reserva no sólo de *poesía y filosofía* sino hasta de "universidades" precolombinas (refiriéndose, por caso, al *yacha huasi* del Cuzco). Si bien Brotherston, siguiendo en esto a J. Derrida, desarma de entrada el antagonismo entre oralidad y escritura, deshilvanando con ello la oposición

jerarquizante entre sociedades con y sin escritura, termina identificando ciertos modos de inscripción de las tradiciones amerindias con la literatura misma y criticando, de paso, paradójicamente, al mismo Derrida por, en apariencia, desdeñar la *literatura* de la *native America* (y ello, según Brotherston, a causa de la "fascinación" *derridiana* por el *peuple écrit*, ¡el judío!). A cinco siglos de la Conquista, la misma trama: a falta de una extirpación sumaria, requisa dulcificada de alter en la buena conciencia *integradora* de Occidente.

Si abandonamos la comprensión de la literatura como ocurrencia ubicua y universal, habremos de admitir lo entrevisto: su raigambre temporalmente circunscrita, datada, occidental –lo que implica al mismo tiempo vislumbrar, aún en su apertura, sus límites y fronteras. La literatura: tradición de envíos y reenvíos de entrada identificada con la escritura alfabética en general, desde donde incorpora su preinscripción oral, para reconocerse luego más específicamente en la obra alfabética bella, en la ficción bella o sublime (*belles lettres*), identificación que perdura *grosso modo* hasta hoy salvo en contadas mas crecientes excepciones. La literatura como *cosa* de Occidente, como *envío* occidental: no sólo en su etimología y concepto, también en sus archivos, instituciones y remisiones en sentido lato. Subrayando el elemento conceptual, el cordobés Walter Mignolo lo habrá dicho, tal cuál: "Los conceptos de poesía y literatura son *regionales* y pertenecen a la tradición de las sociedades y culturas alfabéticas occidentales. No es ni mérito ni desmérito de una sociedad que tuvo un desarrollo paralelo a las tradiciones de Occidente no poseer o desconocer una forma de interacción que esta última conceptualización y le dio el nombre de poesía y literatura" (*La lengua, la letra, el territorio: o la crisis de los estudios literarios coloniales*, 1986). De paso Mignolo habrá recordado el pasaje de *La busca de Averroes* de Borges, en donde el sabio árabe, empeñado en traducir a Aristóteles, se ve imposibilitado de entender el sentido de los términos *tragedia* y *comedia*, que nadie en el ámbito del Islam "presentía lo que quería[n] decir". Lo que nos lleva a subrayar: el contacto entre tradiciones, el roce e interpenetración no apropiante entre alteridades y, por ello, no asegurado ni programable de antemano, no se ahorra ni mucho menos las dificultades, responsabilidades, vericuetos y aporías de la traducción. De cierto: siempre habrá habido y podrá haber una acelerada voz cantante que sostenga: ¡Mas este Borges es un cuentero! ¡Cómo le vamos a creer que los árabes carecieran del sentido y de la experiencia dramática! ¿Pues qué es el drama? Mímesis. ¿Y qué es la famosa mímesis? Imitación. ¡Y la imitación es práctica humana (incluso

animal) universal –cualquier niño, aun cualquier loro, en cualquier parte y en cualquier tiempo lo atestiguará! Es precisamente tal acelere en traducción (*de facto*: olvido de la traducción) lo que borra de entrada toda diferencia entre tradiciones, contrabandeando de paso la lengua circunstancialmente dominante, la misma de siempre, la "propia". Habrá habido incluso un *antologador* de "literaturas indígenas" contemporáneas, por demás muy competente, que acabara subagrupando todos los textos *indígenas* colectados en "poesía", "teatro", "cuento" y "ensayo", pese a reconocer que muchas veces resulta difícil sino imposible clasificar tales textos como, por caso, ensayo o cuento (como relato o pensamiento), dada la no existencia clara de tales delimitaciones en las tradiciones amerindias de referencia (cf. C. Montemayor, *Los escritores indígenas actuales*, México, 1992)[4].

Mucho de lo que hoy por hoy nos sale al encuentro como literatura contemporánea en las llamadas lenguas nativas americanas, leído desde o en relación con la tradición literaria (occidental) en que pretende ser inscrito, y muy a menudo en (¿apuradas?) traducciones (generalmente son textos que vienen en versión bilingüe del propio autor), suelen ser meras extensiones maquinales de la tradición literaria dominante –muchas veces una suerte de romanticismo o neorromanticismo aguachento. Incluso rítmicamente hay borradura de la lengua en la lengua: hasta hace muy poco, por caso, como lo remarca Wolf Lustig (*Tangara*, 2003), toda la "lírica" en lengua guaraní seguía sin excepción las rimas y las formas métricas y estróficas de la poesía española. Mas, de cierto, otras veces no. ¿Cómo no mencionar aquí, circunscribiéndonos por ahora al *runa simi* o quechua, hoy por hoy la más hablada de las lenguas amerindias, el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, el cantar del fin de Atahualpa (anónimo de Chayanta, traducido al castellano y publicado por Jesús Lara; Cochabamba, 1957) o el *Taki parwa*, de Andrés Alencastre alias Kilku Warak'a (Cuzco, 1952, con reciente reedición y traducción parcial al castellano por el también poeta cuzqueño Odi González), que José María Arguedas saluda como el más importante poemario en quechua desde el siglo XVIII? Pero claro: mientras no compartamos de algún modo la extrañante familiaridad de tales lenguas-y-urdiembres, cualquier juicio, en especial de carácter estético o literario, si cabe, hubiéramos de mantenerlo en suspenso. Y si de juicios se trata (pero de eso justamente a mi juicio es de lo que hoy no se trata), habida cuenta que por estos días hay varios cientos de lenguas amerindias en vigor, se comprenderá que el susodicho suspenso fuera *en total* sin término.

El escritor mazateco Juan Gregorio Regino, maestro bilingüe zapoteco/castellano, es, en este trance, contundente: "La literatura en lenguas indígenas apareció recientemente en México. Es realizada por indígenas que han accedido a la escritura [alfabética] de sus lenguas autóctonas y han producido diversos textos. Sin embargo, las lenguas indígenas son empleadas sólo como instrumento para decir lo que se piensa y se construye en español, es decir, no hay una reflexión y búsqueda de formas literarias en las lenguas indígenas. Esta literatura [...] no ha generado obras relevantes...". (J. G. R., *Otra parte de nuestra identidad*, 1998). Regino, con quien conversara de manera lata de este punto en otro encuentro aquí en La Paz, habrá distinguido de entrada entre escrituras "indígenas" *propiamente* dichas (esto es, que se inscriben en tradiciones amerindias específicas), escrituras "indigenistas" (que hace de lo indígena su tema) y la mentada "literatura en lenguas indígenas", escritura occidental en una lengua amerindia.

A las distinciones esbozadas por Juan Gregorio Regino, habría que agregar tal vez la de aquellas escrituras abiertamente entreveradas, esto es, las que hacen del "doble registro" amerindio/occidental, de la doble o múltiple referencialidad de tradiciones (y acaso de la suspensión de toda pertenencia tradicional), su im/propia condición de im/posibilidad: lo que J. M. Arguedas llamara en su momento "mistura", tradición en la que él mismo se habrá inscrito, y que reconocerá en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Huamán Poma su destello andino inaugural, y en *Trilce* de Vallejo su cima (*Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo*, 1939), y que el *El Pez de Oro*, textil monstruoso del puneño Gamaliel Churata, habrá venido luego a subrayar (La Paz-Cochabamba, 1957) (*Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo*, 1939). He aquí un misturáceo botón contemporáneo, de muestra: escrito en guaraní, es un pasaje que se inscribe tanto en referencia a la danza ritual guaraní *tangara* como a la escritura fónica de ciertas vanguardias literarias. Su autor, el paraguayo Ramón R. Silva (*Tangara Tangara*, 1985), ex integrante del grupo vanguardista *Paraguay ñe'ê*, es parte de una reciente generación de escritores que habrá hecho de la liberación de la lengua guaraní (liberación de los moldes castellanos y del guaraní colonizado o "reducido") y, en algunos casos, del encuentro interescritural, una de sus marcas señeras:

AVAÑE'Ê PARÃRÃ
Guarani.
Parãrã perere.
Parãrã.

Perere.
Piriri.
Pilili.
Pororo.
Purûrû.
Pyryrýi.
Plíki plíki.
Tumbýky tumbýky.
Ple ple.
Guaraníme.
Parãrã perere.
Taratata.
Perepepe.
Piripipi.
Tyrytyty.
Turundundun dun dun.
Charráu[5].

Que la literatura pueda ser una tradición abierta, esto es, entre otras cosas, que quienquiera pueda "cultivarla", no le ahorra a tal quienquiera medirse con (y a la vez, en algún punto, desmedirse, desprenderse de) los hitos y/o envíos marcantes de la mentada tradición. Al mismo tiempo, y precisamente dado que en aquestas comarcas la literatura habrá sido parte de la tradición lingüístico-cultural dominante, una escritura no meramente cínica habría de franquearse un paso allende la Literatura y el Arte sin más (cierto: también la dicotomía entre "dominante" y "dominado", "víctima" y "victimario", habrá de ser desmontada por el camino, puesta en vilo mas no borrada sin más). Que una tal escritura, desliteraria o desliteralizante si se quiere (más que posliteraria o posoccidental), pudiera seguir llamándose, por caso, "poesía", requeriría una lectura atenta de ciertas hilachas señeras, tal *Trilce* de César Vallejo, "Balada arcaica" (1973) del pampeano Bustriazo Ortiz, *El Meridiano* de Paul Celan, *El libro por venir* de Blanchot y/o *Dar la muerte*, de J. Derrida, que, de cierto, nos es posible pergeñar en esta ocasión. Tal vez "surescrituras" sea un nombre, entre otros migrantes nombres, para tal acaecer. Tal vez –esta vez:

neste,
neste colapso
nuestro, muerto, o
éste

en que ni la muerte
es segura, la
propia, neste tiempo
a riesgo

menos que un fraseo
tipo, más
que un término justo, tocayo, su-
yo: Layu qucha
sani unu (lo que sólo
odi o, quién sabe, warak'a,
onda trágica, traduce/n); neste tiempo

en que ni la muerte es
segura, ni usted
sacrifica con todo el sacrificio –acarreada
al papel (no habiendo víctima
sin tipo), a la pantalla, a la pared,
a la consciencia, a lo legible, tiempo

abierto, inseguro, flor
de aguayo en flor, co-
marca, hoy, guarda ilegible.

*

Habrá habido pues una vez, y aun otras, una tradición –su nombre: Occidente– que, con todo, verosímilmente nunca fuera *una*. Y es que la misma posibilidad de identificar una tradición como tal y aun todo movimiento identificatorio habrán presupuesto una alteración originante, un origen alterado. Tal descoyunte, tal *entre* que abre un tal desarreglo, y no un lugar o un sentido asegurado de antemano: única posibilidad tal vez para *Surescrituras*, única repartida posibilidad para algo así como (de escritores/as) un encuentro.

NOTAS

[1] Intervención en el encuentro *Surescrituras*, La Paz, Bolivia, levemente ajustada para esta publicación. Agradezco las inesperadas y copiosas sugerencias *ad hoc* de Mario Campaña.

[2] Tal Extremo Occidente, cf. "El teatro total de Oklahoma" de la *América* de Kafka.

[3] Injusto fuera despachar de un plumazo el por demás interesante recorrido de Carlos Montemayor. Escritor y uno de los intelectuales mexicanos más activos en la valoración de las texturas "indígenas" contemporáneas, habrá pretendido fundar la universalidad de la literatura en una definición formal de ésta, como "arte de la lengua" o "arte de composición", sea "oral" o "escrita"; a partir de ello, establece paralelos entre las escrituras amerindias y la escritura griega oral (prealfabética). Mas, dado que la tropicidad y el "arte de la palabra" forman parte de todos los estadios y usos de una lengua, y que por tanto la distinción entre "lengua de arte" y "lengua cotidiana" no es un dato sin más sino acontecimiento precisamente de tradición, cualquier delimitación meramente formal de la literatura escamotea su misma condición de posibilidad (su historicidad). Lo anterior no significa negar las posibilidades de traducción entre tradiciones, entre *haravicu y poema* para retomar los términos del Inca Garcilaso, muy al contrario; con todo, ello conlleva una cierta mora y aún demora en traducción, so pena de obliterar la posibilidad misma de la "traducción" (entre no equivalentes), allende la ducción del Duce o conductor de ocasión. De C. Montemayor, cf. también: *Arte y trama en el cuento indígena* (1998) y *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México* (1999).

[4] Cit. en W. Lustig, *Ñande reko y modernidad: hacia una nueva poesía en guaraní* (1997): Lustig avanza el siguiente traslape del fragmento: "Ruidos de la lengua del hombre [*fragmento*] // Guaraní. / Estruendo latido. / Estruendo. / Latido. / Chisporroteo. / [*diarrea*] / Tiroteo. / Crujido. / Volteos. / Torpeza. / Trasero trastumbo. / [*burbujeo de un líquido espeso*] // En guaraní. / Estruendo latido. / Retemblor-estrépito. / Tableteo-bofeteo. / Ametralladora. / Arrastre-latido. / [*cornetín de asta vacuna*]. / [agua derramada]."

[5] Pasaje de *Aymar Yarawiku*, por Rufino P"axi Limachi, Inmenaqubol, Chukiyawi (La Paz), s/d, p. 30; muda entreverante del suscrito: *¿qué habla habla, lengua, cuál?* (Traslape de un pasaje más extenso del aguayo de P"axi Limachi viene en la rev. *Creación / Criação / Création*, Intemperie, Santiago, marzo, 2003). El *yarawi* o *arawi*, canto o endecha surandina, siguiendo a Guamán Poma, sería préstamo del quechua ahí donde los collas aymara-hablantes decían *wanka*. Vistas las no tan recientes dudas acerca del alcance de la autoría del *Primer Nueva Corónica* y vista también la hipótesis en torno a un supuesto fondo común aymara y quechua, o proto-aymara-quechua (Cerrón Palomino, E., Hardman, M. J., etc.), dejamos la cuestión visiblemente entreabierta aquí.

César Vallejo: *noche oscura* de noticias claras

María Auxiliadora Álvarez
Miami University, Oxford, Ohio

"La poesía es, antes de cualquier cosa,
un medio de conocimiento."[1](J. A.Valente)

La búsqueda de la trascendencia en la literatura hispana se sitúa históricamente en la poesía mística del Siglo de Oro, pero su incidencia en algunas de las poéticas más significativas del siglo XX revela el resurgimiento de ciertos ejes neurálgicos de la mística tradicional en la literatura contemporánea. El signo escriturístico de índole mística se ha modificado a través de la historia hacia otra conformación actual, pero la búsqueda de la trascendencia inmersa en la dinámica existencial se mantiene intacta bajo la denominación de lo *espiritual poético* (Sánchez Robayna, p. 156). Esta renovada conjunción de términos ratifica una vez más la similitud de las regiones que comparten ambas categorías: "Ya el abate Henri Bremond y Jacques Maritain evidenciaron que el místico y el poeta tienen experiencias similares" (Hatzfeld, p. 118).

La analogía religiosa que une los meridianos de una poética hacia lo divino en el siglo XX se relaciona con dos aspectos principales. El primer aspecto es la herencia religiosa de la cultura hispánica, donde han confluido genealógicamente las tradiciones cristiana, judía, y mahometana. El segundo aspecto es la irradiación del pensamiento religioso de San Juan de la Cruz. Ambos aspectos entrelazados constituyen el telón de fondo donde se inscribe, con mayor o menor fuerza, la espiritualidad poética del siglo XX, "el tema nuclear de la teología y la espiritualidad atraviesa toda la historia de la vivencia cristiana desde el gnosticismo del siglo II al modernismo del siglo XX, y sus rebrotes actuales" (Vilanova, p. 45). Por otro lado resulta imposible desgajar la espiritualidad poética de nuestro siglo de la tradición literaria que se nutre de una rica herencia no solamente poética, sino poético-mística, cuya epistemología congrega las más variadas vertientes para conformar un centro neurálgico heterogéneo en la obra de San Juan de la Cruz.

Es desde este criterio de donde parte nuestro enfoque del tema de la espiritualidad poética del siglo XX, cuya esfera se encuentra irradiada enteramente por la mística sanjuanista.

La aproximación a la poesía vallejiana a través del prisma trascendente de la mística o espiritualidad poética, sugiere que la poética de César Vallejo (conciencia del yo, conciencia de la otredad, interrogación, melancolía y muerte mística), se encuentra situada en el tramo de la ascética o primera vía mística, revelando un lazo de casi idéntica factura poética entre Vallejo y Job. En sus *Comentarios* al *Cántico espiritual*, poema emblemático de las tres vías místicas, San Juan de la Cruz se remite sistemáticamente al poeta Job para describir el sufrimiento inherente a la primera vía mística. Vallejo puede ser considerado como un poeta asceta por la intensa similitud entre su poética y la poética de Job. Ambos poetas se sitúan en el tramo que corresponde a la ascética, donde el ser confronta la vasta extensión de la precariedad humana, y el paisaje abierto de sus abismos y sus ciénagas.

Esta primera vía mística es el tramo que corresponde a los "heridos", denominados así por San Juan, y son aquellos que interiorizan en la ardua actividad de conocerse a sí mismos. El conocimiento de sí es primeramente sensitivo, enigmático, doloroso y oscuro. Su esencialidad es la privación de la luz natural que dará lugar a la luz sobrenatural. La segunda vía es la vía iluminativa y se relaciona con el hallazgo de la luz, mas no todavía con la unión divina. Es el tramo de "los llagados". La tercera vía es la vía unitiva, a través de la cual el alma alcanza el grado sumo de perfección o unión con Dios, y se denomina como el tramo de los "cauterizados."

Según las características de las vías místicas, es factible suponer que Vallejo transita un proceso místico, y que padece una experiencia vital dolorosa pero de igual forma trascendente. Como bien explicó San Juan de la Cruz, las vías místicas se encuentran estrechamente interrelacionadas, y las tres vías poseen igual importancia en el desarrollo del proceso místico y en la transformación total del alma en Dios. Cada vía es fundamento u objetivo de la otra, y desmembradas no poseen razón de ser. "Si la semilla no muere, no dará fruto" (Jn. 12, 25). César Vallejo, el asceta, transita la noche del espíritu hasta su confín de luz.

Al analizar la tensión dialéctica presente en la abundante nomenclatura religiosa que radicaliza el vocabulario vallejiano, nos encontramos

con un poeta espiritual más que con un poeta religioso, teniendo en cuenta que espiritualidad y religiosidad son términos compatibles pero no intercambiables. El concepto de religiosidad se refiere a la estructura dogmática, el concepto de la espiritualidad precede o sucede al dogma y puede subsistir sin él. Sin embargo, de lo religioso a lo espiritual hay un sólo paso, y de lo espiritual a lo místico hay otro. Víctor Fuentes, en su estudio *El cántico espiritual y material de César Vallejo*, remite el sentido de amor universal de Vallejo a la esfera de la mística al comparar sus últimos poemas con la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz (p. 87).

De hecho, con el verso "¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!" (*PH*, p. 330)[2], Vallejo apunta a la paradoja fundamental de la mística de morir en la vida y vivir en la muerte.

En el famoso primer poema de su primer libro *Los heraldos negros*: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé/ golpes como del odio de Dios/ ..." (*HN*, p. 25)[3], Vallejo describe una circunstancia moral terriblemente dolorosa, e indica, aunque a modo de fatalidad, una intensa relación de la dinámica humana con la instancia sobrenatural. Ya en este primer poema se establece una fuerte analogía entre el discurso de Vallejo y el discurso de Job, el otro gran sufriente que le precede. En algunos de sus versos esenciales Job se dirige a Dios para increparlo, adolorido: "¿Por qué me has tomado como blanco de tus golpes? ¿En qué te molesto?" (*Job* 7, 21). Y aún más: "Él, que descubre fallas en sus mismos ángeles/ ¿Qué decir de los que viven en casas de barro/ a los que se aplasta de un golpe como un insecto?" (*Job* 4. 18, 19, 20).

Al igual que en Job, la crítica hacia el Dios que hace daño alcanza en Vallejo niveles inusitados. Vallejo piensa que Dios estaba enfermo el día en que lo creó, porque de otro modo no hubiese hecho tan mal trabajo. El poema *Espergesia* de *HN* así lo atestigua: "Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo" (p. 118). ¿Cómo ha de darse vida a un ser tan imperfecto? En otro poema, Job ha musitado la misma desazón que Vallejo sobre el sentido de su nacimiento: "Maldito el día que nací/ y la noche que dijo:/ Ha sido concebido un hombre!" (*Job* 3. 3, 4, 6, 7). Job no dice que Dios estuvo enfermo, sino que maldice el día en que nació; Vallejo por su parte no maldice a Dios sino que lo *desdice* como Dios, pero tanto el uno como el otro poseen una visión ascendente.

El poeta santiaguino trasluce en su poema el dolor de la intrascendencia que rezuma la inmediatez. La preponderancia del mundo de las

ideas sobre el mundo de las cosas evidencia la intención espiritualizadora de Vallejo que transcurrirá seguidamente sobre las instancias vegetales y animales en *Trilce*, y luego se adentrará con fuerza en la materia corporal en *Poemas humanos*, para desacralizarla. Todo este proceso de ebullición y pulverización síquica es denotativo de la ascética y de la mística. A la par de declarar su insatisfacción del mundo tangible en su largo trajinar poético-ascético, Vallejo también enfatizó claramente su esperanza en la posible transformación del hombre a través de un desarrollo espiritual. Su concepción al respecto se encuentra declarada en el verso: "No hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo" (*Intensidad y altura*, *PH*, p. 314), indicando que toda plenitud depende de un desarrollo. Con esta idea Vallejo realiza una vivisección del cuerpo buscando la entidad duradera subyacente, separando y desechando minuciosamente órganos y músculos, "altura y pelos" (*PH*, p. 255), comprendidos inútiles para emprender un viaje hacia el infinito. ¿Querría referirse con esto Vallejo a la misma idea que San Juan de la Cruz plantea en su tesis mística sobre la transformación total del hombre en Dios?

La idea de Dios estuvo presente en muchos de los avatares sufridos por Vallejo en su vida cotidiana. En una entrevista que le hizo el periodista peruano Franklin Urteaga en París, César Vallejo declaró: "Yo no corro, camino por los caminos del Señor, mejor, por los caminos de la Pasión"[4]. El 7 de noviembre de 1937, a raíz de una visita al cementerio que hizo con su esposa Georgette, Vallejo escribió estas palabras que fueron publicadas en *Contra el secreto profesional*: "Al salir del cementerio, vemos un crucifijo sobre una tumba y hablamos de la experiencia cristiana en el más allá: creación formidable de Jesús, que nace de lo más hondo del dolor humano. Después de la guerra, debería haberse producido un renacimiento enorme de la concepción cristiana del destino del hombre" (Fuentes, p. 108). El día 29 de marzo de 1938, menos de tres semanas antes de su muerte, acaecida el 15 de abril, Vallejo pidió a Georgette que tomara nota de las siguientes palabras: "Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios" (*Allá ellos*, p. 118). Estas palabras de Vallejo rememoran de nuevo las palabras de Job: "Pero tengo en los cielos un testigo, allá arriba tengo un defensor" (*Job* 15.19).

Job representa una figura emblemática de la relación entre el sufrimiento humano y Dios[5], y aunque su aparecimiento data de forma

incierta entre los años 600 y 300 a. C., se convierte en un arquetipo. La figura de Job se relaciona con la figura de Cristo en tanto que Job también se encuentra ubicado en un punto intermedio entre la condición humana y la divina a través del sufrimiento. Particularmente interesante resulta recordar ahora el sentimiento soterrado de la autoidentificación de César Vallejo con la figura de Cristo: "César Vallejo ha muerto/ le pegaban/ todos sin que él les haga nada/ le daban duro con un palo y duro/ también con una soga.../ son testigos/ los días jueves" (p. 97). Vallejo se convierte voluntariamente en "varón de dolores" para semejarse a Cristo, pero el dolor, que es mayor que su resistencia, lo semeja involuntariamente también a Job.

La correlación sincrónica entre los textos de Job (300-600 a. C.), de San Juan de la Cruz (1542-1591), y de César Vallejo (1892-1938), ilustra el nexo sempiterno entre el sufrimiento humano y los procesos místicos y, por ende, ilustra la relación entre síquica y espiritualidad. Vallejo escribió una poesía espiritual decantada en el desencanto material, y tanto Julio Ortega como James Higgins, desde perspectivas diferentes, vislumbran en la obra de Vallejo la génesis de un mundo nuevo, de un ser nuevo, de una palabra nueva. Chirinos Soto observa, al igual que Higgins y que Ortega, la búsqueda de una nueva cosmovisión, pero extiende aún más su reflexión para establecer una relación directa de Vallejo con San Juan de la Cruz: "¿Acaso Vallejo, en las páginas misteriosas de Trilce no ha cantado 'el estruendo mudo' que equivale, exactamente, a la música callada y la soledad sonora de los versos incandescentes del poeta carmelita?" (p. 13).

La espiritualidad vallejiana presenta un cuestionamiento evolutivo a través de sus libros. En *Los heraldos negros*, Vallejo deja traslucir la figuración de un Dios rebosante de castigos similar al Dios del Viejo Testamento, a quien el poeta enfrenta también con imprecación e iracundia. Vallejo, sin embargo, no se aleja de la presencia divina, sino que humaniza a Dios al reconocer su participación en el dolor del hombre. Al igual que Job, la figura bíblica, el dolor, es el estigma primordial de Vallejo. Job puede soportar todas las pruebas dolorosas porque es consciente de que estas pruebas son enviadas por Dios, ante quien se rinde; Vallejo vislumbra también una función metafísica de la tragedia, y desea ejecutar una transmutación con la instancia trascendente en totalidad, transmutación que le traería descanso: "Oh unidad excelsa!/

Oh lo que es uno por todos!/ Amor contra el espacio y contra el tiempo!/ un latido único de corazón:/ un sólo ritmo: Dios!" (*Absoluta HN*, p. 90). Este deseo es emblemático de la visión trágica del transcurrir humano que encarna Vallejo.

El conocimiento del sufrimiento insondable es un aspecto importante de la tradición mística. Y el antecedente que mejor ilustra este aspecto es otra vez Job, retomado por San Juan con el mismo fin, quien sopesaba como infinito el tamaño de su aflicción: "Si se pudiese pesar mi aflicción/ y poner mis males sobre una balanza/ pesarían más que la arena de los mares" (*Job* 6. 2, 5). La consciencia de sí también aparece siempre en la escritura vallejiana en forma de lamento. Este nombrarse como "herido" lo ubica en el período de los "heridos" de San Juan de la Cruz, período situado en el portal de la transformación mística y signado por el autoconocimiento. Pero la consciencia del dolor profundo y total no es exclusivamente personal, sino que incluye a toda la raza humana. En los poemas esperanzados e imperativos a la vez de *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo dibuja el fin de una era espiritual de violencia y desamor para invocar el nacimiento de una nueva era de paz y justicia para la humanidad.

Representado simbólicamente como *noche oscura* por San Juan, o noche de noticias claras, el tramo de la ascesis representa la espiritualización de las potencias intelectuales (memoria, entendimiento y voluntad) y de los sentidos naturales, cuyas funciones se alteran durante el proceso transformativo hacia una refinación. Vallejo no ve, no puede ver aún, la clarificación del entendimiento que sobrevendrá consecutivamente en el transcurso del tramo siguiente del camino místico, el tramo de la transformación interior en ánima luminosa. Vallejo supone que esa oscuridad dolorosa, que viene de atrás, irá *in crescendo*, y lo abarcará todo. Así lo demuestra en su poema *Los nueve monstruos* de *Poemas Humanos*: "Desgraciadamente/ el dolor crece en el mundo a cada rato/ ... Jamás, hombres humanos/ hubo tanto dolor en el pecho" (p. 294). Vallejo señala "la condición del martirio" y semeja otra vez un eco de Job: "Se va deshaciendo mi vida/ los días de aflición se han apoderado de mí/ De noche se me taladran los huesos/ y no descansan mis llagas" (*Job* 30.16,17).

En la segunda parte del mismo poema *Los nueve monstruos* de Vallejo aparecen los sentidos corporales operando la inversión o transformación

de sus funciones a través del proceso espiritualizador del sufrimiento: "Invierte el sufrimiento posiciones, da función/ en que el humor acuoso es vertical/ al pavimento/ el ojo es visto y esta oreja oída". Es decir, los sonidos los produce la oreja en lugar de la boca. Quizá Vallejo inicia de modo inconsciente o intuitivo un proceso de transformación de la percepción de los sentidos corporales, proceso que podría sucumbir posteriormente en un refinamiento de sus funciones, o en su espiritualización.

Al confeccionar un desesperanzado inventario de la vida del hombre bajo la condición del dolor, Vallejo empalma nuevamente su relatorio al de Job, quien describe de igual manera la triste vida del hombre en su peregrinaje terrenal. Escuchemos a Vallejo: "Considerando en frío, imparcialmente/ que el hombre es triste, tose, y sin embargo.../ ...Comprendiendo sin esfuerzo/ que el hombre se queda, a veces, pensando/ como queriendo llorar/ y, sujeto a tenderse como objeto.../ Examinando en fin/ sus encontradas piezas.../ su desesperación, al terminar su día atroz" (*PH*, p. 301). Escuchemos ahora a Job: "Un trabajo forzado es la vida del hombre sobre la tierra/ y sus días son los de un jornalero/ Se parece al esclavo que suspira por la sombra/ al jornalero que espera su salario/ Así, a mí me han tocado/ meses de decepción/ y fueron mi parte noches de dolor" (*Job* 7. 1,2,3).

El desaliento existencial aparece también en la poesía de Vallejo en la forma de yuxtaposición de antinomias. En sus versos: "En suma/ no poseo para expresar mi vida/ sino mi muerte" el poeta sólo ve la muerte y no la vida, o sólo ve la vida como una inversión de la muerte, a la par de la paradoja mística de morir en vida, en el sentido positivo o fundamental, y a la par de la etapa inicial del proceso místico o vía purificativa, en el sentido negativo pero redencional. En el siguiente verso del mismo poema: "Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres" (*PH*, p. 335), es posible señalar nuevamente el profundo sentido cristológico de Vallejo, puesto que el poema plantea una ética y una estética de la muerte, paroxismo al que ya hemos hecho referencia anteriormente en el contexto místico.

La dialéctica vallejiana de los contrarios no solamente radica en el binomio vida-muerte que hemos ilustrado, sino que se extiende a todo el espectro humano, mortal y natural o vital y trascendente. La conjunción de contrarios en Vallejo se da en su humanización de lo sagrado

y en su sacralización de lo humano, en una ecuación muy cercana a la de San Juan de la Cruz. En el poema *Los dados eternos* donde leemos: "Dios mío, si tú hubieras sido hombre/ hoy supieras ser Dios" (*HN*, p. 102), el poeta acusa a Dios de desconocer la naturaleza humana y de no saber hacer su trabajo como Dios. Su imprecación es similar a la de Job: "¿Tienes tú ojos humanos?/ ¿Ves como un hombre?/ ¿Son tus días como los del hombre?" (*Job* 10. 4,5). Job habla desde el Viejo Testamento, y Vallejo también. Sin embargo, Vallejo debería hablar desde el Nuevo Testamento, porque con la venida de Jesucristo, marcando el inicio de la nueva era, Dios ya había sido hombre.

La relación con Dios aparece en la escritura vallejiana unas veces de forma explícita, otras veces de forma sutil; unas veces en tono acusatorio y feroz, otras veces en tono pacífico y conciliador, como un amago de ingreso en el sosiego del período iluminativo. Este poema de *Trilce*, se encuentra entre los enunciados sutiles y conciliadores, y dice en algunos de sus fragmentos: "Ahora que chirapa tan bonito/en esta paz de una sola línea,/ aquí me tienes/ aquí me tienes, de quien yo penda/ para que sacies mis esquinas./ Y, si éstas colmadas/ te derramases de mayor bondad/ sacaré de donde no haya/ forjaré de locura otros posillos/ insaciables ganas de nivel y amor" (XXII, p. 145). ¿Quién es este innombrado de quien pende el sujeto hablante del poema? ¿Quién es este colmador de mayor bondad, que antes era un burlesco jugador de la muerte? ¿Ante quién se inclina el sujeto que repite "aquí me tienes/ aquí me tienes" o de quién (de)pende? Es alguien hacia quien el suplicante es también el oferente. Alguien para quien desea "sacar de donde no haya", es decir, todo, porque dar o recibir es igual en el ansia inacabable "de nivel y de amor". ¿A qué nivelación se refiere éste que pende? Es evidente que se trata de una conversación de abajo hacia arriba, quizá de alguien de este mundo con alguien que no es de este mundo, donde ambos interlocutores parecen ser viejos amigos.

El hallazgo repentino de la trascendencia se concreta, y el aproximarse a la Otredad de Vallejo refulge por instantes reconfortantes. Sin embargo, Vallejo no se ilumina con la luz de Dios, sino que Dios se oscurece en la *noche* de Vallejo, como en el poema que transcribimos a continuación titulado *Dios*: "Siento a Dios que camina/ tan en mí, con la tarde y con el mar/ Con él nos vamos juntos. Anochece/ Con él anochecemos. Orfandad/ ...Oh, Dios mío, recién a ti me llego/ hoy

que amo tanto en esta tarde, hoy/ Yo te consagro Dios, porque amas tanto/ porque jamás sonríes; porque siempre/ debe dolerte mucho el corazón (*HN*, p. 92). Vallejo camina lado a lado con Dios, revela un diálogo sereno que se ha vuelto íntimo porque ambos aman por igual. Vallejo también "ama tanto"; a Vallejo también le duele "mucho el corazón". Por su inmenso amor, Vallejo se convierte en un místico, un ser que contempla en el acto de ser contemplado, hecho y hacedor de amor a la vez, recipiente y oferente, enamorado[8].

El desaparecimiento de la distancia histórica que separa a Vallejo (1892-1938) de San Juan (1542-1591) y de la distancia aún mayor que lo separa de Job (entre 600 y 300 a. C.), permite ponderar sobre una evolución trans-ontológica relacionada con el ejercicio de la poesía, en tanto que la reflexión concomitante a la indagación poética amplía el radio de comprensión del ser y de sus instancias relacionadas. Asimismo, resulta plausible presuponer la existencia de un sistema de ecos comunicantes, donde los traunseúntes de la búsqueda de la trascendencia se reconocen unos a otros en una comunidad ahistórica y atemporal, y se inscriben en una corriente espiritual de orden colectivo y redimensionador, capaz de acceder al ámbito de lo sagrado.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Xavier, "Estimativa y universalidad de César Vallejo", *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega, Madrid: Taurus, 1975. p.p. 219-224.

Abril, Xavier, *Aula Vallejo*, n. 4. Córdoba, Argentina, 1962.

Bacacorzo, Xavier, "En busca del perfil de la muerte de Vallejo", *Vallejo, su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional.* Vol. 1. Perú: Universidad de Lima, 1992, p.p. 21-25.

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

Chirinos Soto, Enrique, *César Vallejo, poeta cristiano y metafísico*. Lima: Editorial Jurídica, 1969.

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

Escobar, Alberto, *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.

Eulogio de la Virgen del Carmen, *El Cántico espiritual. Trayectoria histórica del texto*. Roma: Desclée, 1967.

Ferrari, Américo, *El mundo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila, 1971.

Flores, Ángel, *César Vallejo: Síntesis biográfica e índice de poemas*. México: Premia Editora, 1982.

Flores, Ángel, *Aproximaciones a César Vallejo. Simposio dirigido por Ángel Flores*. New York: Las Américas, 1971.

Franco, Jean, *César Vallejo. The dialectics of Poetry and Silence*. New York: Cambridge University Press, 1976.

Fuentes, Víctor, *El cántico material y espiritual de César Vallejo*. Barcelona: Gráficas Diamante, 1981.

Gilabert, Joan J., "España, aparta de mí este cáliz o la sacralización del humanismo humano", *Letras Peninsulares*. Arizona: University of Arizona Press, 1988, pp. 41-55.

Hart, Stephen, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Valencia: Tamesis Book, 1987.

Higgins, James, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1970.

Higgins, James, "Vallejo y la tradición del poeta visionario", *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus Editores, 1975. p.p. 449- 67.

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

Jung, Carl Gustav, *Answer to Job*. Trad. R.F.C. Hull. New York: Pastoral Psychology, 1955.

Larrea, Juan, "Significado conjunto de la vida y de la obra de Cesar Vallejo", *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1975, pp. 119-52.
Monguió, Luis, "Vallejo: El otro, el mismo", *Encuentro con Vallejo. Coloquio Internacional en el Centenario de César Vallejo, 1892-1992*. Lima: Universidad de San Marcos, 1993, pp. 181-194.
Ortega, José, "Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de César Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457, Jun-Jul 1988, pp. 731-37.
Ortega, Julio, ed., *César Vallejo*. Madrid: Taurus Editores, 1975.
Pacho, Eulogio, "Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz", *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995, pp. 197-219.
Pacho, Eulogio, ed., *Cántico espiritual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
Urdanivia Bertarelli, Eduardo, "El Dios de Vallejo", *Vallejo, su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Vol. 1 Perú: Universidad de Lima, 1992, pp. 413-22.
Vallejo, César, *Poesía Completa*. México: Premiá, La Nave de los Locos, 1988.
Vallejo, César, *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
Vallejo, César, *Poemas humanos*. Poemas póstumos. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
Vallejo, César, *Trilce*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1949.
Vallejo, César, *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca azul, 1973.
Vallejo, Georgette de, *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima: Zalvec, 1978.

NOTAS

[1] Valente, J. A., "Conocimiento y comunicación", *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1971.

[2] "Parece obligado, en nuestra perspectiva de hoy, hablar no ya de *sentido místico*, sino de lo *espiritual poético* como el centro o el objeto de esta experiencia-límite" (p. 154).

[3] El *Was* de Bollnow se refiere a la tematización metafísica de la existencia y no a la visión dialéctica de la identidad como proceso en sí.

[4] Hemos utilizado las siglas *(PH)* para referirnos a *Poemas humanos*.

[5] Y utilizamos las siglas (*HN*) para *Los heraldos negros*.

[6] *Entrevista* recopilada por Bacacorzo, p. 21.

[7] A mediados de este siglo, en 1952, C. G. Jung realiza un acucioso estudio titulado *Answer to Job*, donde señala que la figura de Cristo borra la distancia

entre el hombre y Dios: "Christ holds an important position midway the two extremes, man and God ... He is lacking neither in humanity nor in divinity, and for this reason he was long ago characterized by totality symbols, because he was understood to be all embracing and to unite all opposites" (p. 111). Jung explica que el hombre debe conocer el motivo de su sufrimiento y debe dejarse conmover por él a través del afecto, porque de esta manera le es posible transformar en conocimiento la ceguera y la violencia del sufrimiento (p. 5).

[8] Hemos correlacionado las estrofas 1, 2, 6, 9 y 10 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz con parte de la obra de César Vallejo para establecer una analogía temática y existencial entre ambos textos poéticos. Las canciones sanjuanistas señaladas corresponden, a nuestro modo de ver, y según las explicaciones del Santo en sus *Comentarios*, a la etapa de la purificación, estado primero de la vía mística. Las estrofas 13, 35, 36, y 37 del *Cántico*, que también hemos utilizado con la misma finalidad de relacionar los textos sanjuanistas con los textos vallejianos, corresponden a las vías iluminativa y unitiva subsiguientes, seguidas por el estado de beatitud, de cuyas estrechas interrelaciones trata la mística sanjuanista.

El converso y *El Sur* de Borges: Memoria, antifascismo, antiperonismo, antibarbarie

Humberto E. Robles

"Sigo siendo, como se ve,
un salvaje unitario."*

El epígrafe que encabeza este trabajo es parte de una nota que Borges añadió al poema *Rosas*, unos cuarenta años después de su publicación en *Fervor de Buenos Aires* (1923).

De Borges es también el siguiente parecer que figura en la postdata de 1956, adjunta al prólogo de *Artificios* (1944), libro que, como se sabe, es a su vez parte de la "serie" *Ficciones*:

> "De *El Sur*, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo."[1]

La crítica borgiana ha mayormente entendido ese aviso de dos maneras: 1) que *El Sur* hay que leerlo como una secuencia temporal de sucesos verosímiles; 2) que se trata de un "delirio" que el protagonista Juan Dahlmann, contagiado de septicemia, sufre en 1939 en un hospital de Buenos Aires[2].

Esas lecturas se apoyan o bien en alusiones biográficas, o bien en una visión romántico-nacionalista del gaucho como mito positivo y engendrante en la creación simbólica de una nacionalidad argentina[3]. En este sentido, no se ha reiterado lo suficiente ni la distinción fundamental que suscribe Borges entre "poesía gauchesca" y "poesía hecha por gauchos", ni sus varias discusiones en torno a la polémica que caracteriza la recepción del *Martín Fierro*[4].

La presentación que Borges rinde de esa polémica propone que él se identifica con aquellos que rehúsan ver en el *Martín Fierro* un símbolo de la nación, y que optan, más bien, por rechazar al protagonista como un vulgar y malevo desertor, como un gaucho "asesino, pendenciero, [y]

borracho" (*MF*, pp. 558-63). Se corrobora la posición de Borges en, por ejemplo, su *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, donde el "pobre Martín Fierro" aparece descrito casi con similares vocablos a los susodichos: "malevo... desertor... criminal"[5]. Más aún, Borges ha repetido ese juicio en declaraciones de prensa: "El tipo de gaucho que muestra Hernández me parece horrible. Malevo, sentimental, desertor, asesino; ...aquí el culto del gaucho nos ha hecho mal, lo mismo que el culto al compadrito, porque todo eso nos lleva al culto a la barbarie, a la violencia insensata"[6]. Es ese culto, en tanto manifestación de un contagioso y falaz nacionalismo, lo que Borges impugna. No así el valor estético del *Martín Fierro*, cuyo mérito como libro "clásico" argentino él ha reconocido en más de una ocasión[7].

***

Una lectura de *El Sur* habrá de tener lo anterior en cuenta, y más: Que en la década de los cuarenta y cincuenta el interés por el motivo del gaucho, del gauchaje y de la gauchesca parece intensificarse en Borges; asimismo, que entre 1945 y 1955 Argentina vivió el ascenso, la consolidación y la caída del poder de Juan Domingo Perón (1895-1974). Durante ese lapso, la rancia y apasionada disputa sobre la identidad cultural del país cobró fervores desmedidos. Un historiador ha señalado, no hace mucho tiempo, que "*The election [February 24, 1946] and the events preceding it were, among other things, a renunciation of spiritual kinship with Europe and a cry for the truly indigenous, for Creole reality and Creole myth, for the spirit of Martín Fierro lost and ever present, living in the pages of the poem on the new leader's nightstand, the poem that bore a father's inscription: 'So that you never forget you are a Creole'*"[8]. No es noticia que Borges participó en polémicas, ni que en más de una ocasión se pronunció, en contra, sobre el peronismo y sus varias identificaciones: "Estoy contra el fascismo, el marxismo y el peronismo, porque esos movimientos son formas del fanatismo y la estupidez. Podemos entender el fascismo y el comunismo, porque tienen sustento teórico, pero no podemos aceptar el peronismo, porque es la nada" (*S*, p.p. 172)[9].

En *El Sur*, de un modo u otro, están alusivamente presentes el fascismo, el peronismo y, de modo particular, los arrebatos a que el ímpetu de una tradición es capaz de arrastrar a un sujeto. Con ello en mente, sería de volver a la insinuación de Borges en cuanto a que *El Sur* puede leérselo

como "directa narración de hechos novelescos y también de otro modo". Todo *hecho novelesco* es, por definición, *imaginado*, es ficción. La crítica no se ha detenido a precisar las implicaciones de esa fundamental acepción. Ha leído *El Sur* sin prestar atención a la importante demarcación entre la imaginación y la realidad, entre la literatura y el suceder real, la historia, que yace implícita en la advertencia de Borges. El "otro modo", el no imaginado, remitiría, entonces, a lo histórico. Al respecto, el narrador de *Historia del guerrero y de la cautiva* subraya ese "deslinde", diciendo: "Imaginemos (éste no es un trabajo histórico)" (*A*, p. 56).

***

Antes que "imaginar", pues, habría que rastrear datos. Las fechas serían el primer indicio que propone *El Sur* para llegar a ese "otro modo" de lectura posible: a) el abuelo de Juan Dahlmann desembarca en Buenos Aires en 1871; b) a fines de febrero de 1939, el nieto de aquél enferma literal y metafóricamente; c) en 1946 Perón asciende al poder; ese mismo año, Borges, luego de una humillación, renuncia a su cargo burocrático; d) el 8 de febrero de 1952 *La Nación* publica *El Sur*; e) en 1955 Perón es derrocado.

No es del caso proliferar aquí en detalles sobre esos apartados históricos. Baste señalar que Alemania atravesaba en 1871, bajo Bismarck, una aguda crisis en la que los antagonismos religiosos, la unificación nacional y la *Kulturkampf* (o batalla por la civilización) estaban de por medio. En esa luz es lícito recapacitar que el pastor evangélico Johannes Dahlmann llega por esa fecha a Buenos Aires con ánimos proselitistas y, quizá, hasta mesiánicos[10]. Argentina en aquel tiempo, bajo Sarmiento, buscaba consolidar su sentido de nación y se hallaba en plena campaña "civilizadora" del desierto: de la pampa y del gaucho. Igualmente sugestivo es que la primera parte del *Martín Fierro*, libro que habría de asumir el carácter de archivo y empuje de un voluntarioso criollismo patriótico, aparece en 1872.

Sugestiva es también la noticia de que "en los últimos días de febrero de 1939 algo le aconteció" a Juan Dahlmann, el protagonista de *El Sur*. Que Borges haya precisamente escogido ese año nefasto resulta notorio. La Segunda Guerra Mundial instigada por Hitler y certificada por Mussolini entraría en pleno apogeo y habría de oponer –continuidad del preámbulo español– las fuerzas del fascismo y la democracia, de la barbarie y la civilización.

***

El haber seleccionado los últimos días del mes de febrero, sin embargo, metaforiza tanto las implicaciones de la fecha como el sentido de la herida en "la frente", de la septicemia que contrae Juan Dahlmann, y del consiguiente delirio y fiebre que lo aquejan en el intervalo de esos aciagos días de su existencia. Sabido es que en marzo de 1939 Hitler invadió Checoslovaquia. Sabido también es que un 24 de febrero (de 1946) Perón consolidó su poder en la República Argentina al ganar las elecciones presidenciales. ¿Meras coincidencias? Quizá. Nos inclinamos, sin embargo, hacia lo opuesto. En *El Sur* leemos que "[a] la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos" (*F*, p. 189). Persuade que ése es aquí el caso.

Asimismo, al nivel de luchas de poder y de denuncia y de protesta personal varias fechas cumplen el cometido. En 1946 el caudillaje armado, representado por Perón, humilla al hombre de letras, a Borges; éste, podría decirse, replica en febrero de 1952, en *La Nación* de Buenos Aires, con el alegato metafórico que es *El Sur*[11]. Alegato ético contra un nacionalismo romántico y reaccionario, mal fundado, que se inspira en una seductora mitología: la de la gauchesca, la de la barbarie, la del *Martín Fierro*.

La discordia entre esos linajes simbólicos, entre la civilización y la barbarie, se refunde en la Argentina de los años 40 y 50. Perón sería una manifestación de la misma, y sería también un remedo de la disputa que había retumbado en Europa con otros matices: En su relato *El otro*, a la vez que hace referencia histórica a "un dictador alemán, que se llamaba Hitler", Borges informa que "Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas"[12]. Sigue que Dahlmann no puede evitar ni esa confrontación ni ese destino; y que no puede eludir, tampoco, el toque del embeleso nacionalista.

***

El Sur se proyecta así como un testimonio antifascista, antiperonista, y antibarbarie. Ese núcleo se presta y remite a otros niveles de lectura. En primer término, Borges incorpora la idea del "converso", que también figura con tanta prominencia e igual sentido de paradoja, en, por ejemplo, su *Historia del guerrero y de la cautiva*. En este relato la barbarie se la halla tanto en "el Norte" como en las pampas desiertas. La barbarie

no es, pues, prerrogativa de "el Sur". El desdoblamiento que convierte, siglos aparte, al bárbaro guerrero (al "converso" Droctulft) en civilizado y, a su vez, a la mujer inglesa (a la cautiva) en lo opuesto, se lo resuelve así: "La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar" (*A*, pp. 57, 60).

***

Ni el motivo del doble ni el recurso de la paradoja, tan caros a Borges, llama la atención encontrarlos también en *El Sur*. Por eso mismo no sorprende que Juan Dahlmann, nieto de un criollo y de un germánico "evangelizador", acabe "evangelizado" por la tradición que el abuelo europeo vino a transformar. Quizás se trate de una sola historia que a la larga acaba por repetirse cíclicamente con los avatares del caso. Más pertinente aún, sin embargo, es indagar sobre el posible "ímpetu .. más hondo que la razón (...) que arrebató" a Juan Dahlmann a delirar aquello de que si pudiera "elegir o soñar su muerte" lo que querría es "morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo" (*F*, 195) -en conformidad, se supone, con una igualmente soñada mitología, engendrada por la literatura, por las estrofas del *Martín Fierro*.

Ese aludido delirio es el resultado del roce de "la arista de un batiente recién pintado" (*F*, p. 188) que recibe Juan Dahlmann en la frente. La consecuencia es que enferma de septicemia. Este vocablo propone, literalmente, la presencia de gérmenes nocivos en la sangre. En el contexto metafórico de *El Sur*, los "gérmenes nocivos" provienen, por contigüidad, de la esfera pública donde se atiza con ahínco un nacionalismo inspirado en un pretérito imaginado, procedente en buena parte de un libro, el *Martín Fierro*, que, independientemente de su valor estético, se lo aprovecha y promueve para razonar "el culto" del nacionalismo (*S*, pp. 42, 157-59), y, por contigüidad, del racismo y de la barbarie (si se piensa, al menos, en *La ida*). La analogía con la circunstancia alemana -con el nazismo- y con la situación argentina -con el peronismo- resulta clara. Que los gérmenes perniciosos del nacionalismo hayan "rozado" literal y metafóricamente la frente del bibliotecario Juan Dahlmann, ávido devoto de quiméricas lecturas, resulta verosímil. Después de todo, ¿cómo no

ceder? A propósito, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se lee que "Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres"[13] (*F*, p. 33). (¿No es lícito añadir también, cabe preguntar, el peronismo?)

***

Lo que *El Sur* expone, entonces, es el embeleso y las consecuencias de un nacionalismo pernicioso. El embeleso de una tradición injuriosa: el culto de la memoria selecta de un pasado puesto al servicio, justificación y legitimación de una causa presente[14]. Por eso el viaje de Juan Dahlmann, al contraer la "enfermedad", es un viaje delirante "al pasado y no sólo al Sur" (*F*, p. 192) –pasado argentino más imaginado que real, y en ese sentido una mistificación de la historia. Perón reencarna a Rosas (¡a Rozas!)[15]. Buenos Aires [vale reiterarlo], "hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas". Ese germen nocivo es el que roza a Dahlmann. *El Sur* resulta así un repudio de esa circunstancia, un alegato. Ese sería el "otro modo" posible de leerlo al que nos prevenía Borges[16].

***

Por último –e independientemente de controvertidas y denunciables declaraciones de Borges sobre esto y aquello– importa decir que en lo que toca a las ideas que con las variantes del caso aparecen y reaparecen en su obra, *El Sur* se enarbola como un texto más que reincide en el patrón de la fatalidad de un destino, de un destino argentino. Esto último haría de los pensamientos del bibliotecario municipal Juan Dahlmann, y de "la muerte que [él] hubiera elegido o soñado", un eco vigente de las implacables peleas del gaucho Martín Fierro que soñó Hernández; y un eco también de incluso otro sueño más remoto aún: el que tuvo más de cien años atrás, según imagina Borges en su *Poema conjetural*, aquel histórico doctor Francisco Narciso de Laprida (1780-1829) antes de morir:

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
...
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable

un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.[17]

Con las variantes del caso, las siguientes observaciones de Borges, de 1981, sobre el *Poema conjetural* se las podría también aplicar en buena parte a *El Sur*:

> "El *Poema conjetural* se publicó cuando Perón subió al poder. Es un poema histórico donde me refiero a la muerte de Laprida, de quien soy lejano pariente y me enfrento no sólo a la época en que lo asesinaron a Laprida, sino también con la época dura del gobierno peronista. Laprida se encuentra en un país bárbaro, van a matarlo y dice: 'Al fin me encuentro con mi destino sudamericano'. Yo pensaba que eso correspondía a lo que todos sentíamos en ese momento. Es decir, que el *Poema conjetural*, como bien señalaron en Francia, es un poema comprometido" (*S*, p. 175).

Dentro de esa línea, *El Sur* propone, en suma, que hacia 1952 Borges reflexionaba sobre el asunto "civilización y barbarie" y deducía que él, encarnación quizá de su antepasado Laprida, se estaba enfrentando entonces, de modo similar, y muy a pesar de sus repudios y blasfemias contra el mismo, con su "destino sudamericano", vía su propia circunstancia bajo Perón. Queda claro también que las referencias auténticas que apuntalan el texto fijan que estamos ante un relato histórico que engloba, a su vez, una visión cíclica de la Historia.

Unos cincuenta años más tarde, en el contexto actual, la barbarie e intolerancia repercuten aquí y allá a un nivel planetario. Así, importa rescatar el citado "compromiso" que, según Borges, no obstante su burlona defensa ante tal presunta incongruencia, le atribuían en Francia a su *Poema conjetural*. De igual modo, dicha incongruencia aparte, *El Sur* resulta –hoy y entonces, entonces y hoy– una "obra comprometida", una denuncia contra la barbarie. A pesar de hallarse empotrada en una geografía e historia específicas, o quizás por eso mismo, su lectura remite en nuestros días a sentidos y espacios universales que trascienden más allá de cargas subjetivas y particulares. *Ethos* políticos y culturales intransigentes acosan y embelesan a nuestra época. El sectarismo atiza memorias y

fervores, promueve usos y creencias, enardece arrebatos e impulsos que se atolondran hacia una violencia insensata, agita y reitera ajustes y reajustes sin tregua. Cambian los papeles. Cambian los actores. Se permutan vencedores y vencidos. Son el mismo y el otro a la vez. Lo único que prevalece, lo único inmutable en la perenne discordia entre civilización y barbarie pareciera ser el rítmico y cíclico fin de la misma. Lo único inmutable pareciera ser también el ámbito del arte. Allí reposa la vigencia y la índole sugestiva de *El Sur* (su grandeza), y la razón, quizá, por la que Borges propuso que acaso aquél sea su "mejor cuento."

NOTAS

* Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923-1977*, segunda edición en Alianza Tres, Madrid: Alianza Tres/Emecé, 1981, p. 68, de aquí en adelante citado en el texto como O. El presente ensayo se basa en una ponencia preparada originalmente en 1997 que después he ido precisando.

[1] Jorge Luis Borges, *Ficciones*, cuarta impresión, Buenos Aires: Emecé Editores, 1965, p. 116. La sigla *F* remite a esta colección. Sabido es que *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942) junto con *Artificios* constituyeron en 1944 la primera versión de *Ficciones*. Una segunda edición de esa "serie", de 1956, agregó tres relatos: *El Sur*, *La secta del Fénix* y *El Fin*.

[2] Dichas explicaciones ya son rutina. Libros, ensayos, biógrafos, historiadores, críticos literarios y traductores las han venido reiterando. Una nómina de las mismas incluiría los comentarios de Emir Rodríguez Monegal, Robert D. Crossweller, Allen W. Phillips, Ana María Barrenechea, James East Irby, Anthony Kerrigan, entre otros.

[3] Una excepción es Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1968, pp. 101-113, quien propone que Borges se aproxima a la realidad argentina depurado de nacionalismos empobrecedores. Por otro lado, habría que tener en cuenta la lectura ideológica de *El Sur* que propone Jean Andreu en "Borges, escritor comprometido", *Texto Crítico*, V, Nº 13, abril a junio de 1979. Andreu concluye que las simpatías de Borges están con el gaucho, indicando que éste sería el "aliado natural [de Dahlmann] surgido del pasado, quizás su aliado de clase". Y en otra página dice: "el gaucho y los peones son los componentes del conflicto que vive Dahlmann. La descripción que se nos da de ellos manifiesta claramente hacia quién van las simpatías del protagonista (y del autor). El viejo gaucho, inmóvil y silencioso, es el arquetipo del antiguo centauro pampeano, la pura emanación de la tierra criolla... Del otro lado, está el pueblo: dos peones de chacra y un compadrito de campo" (pp. 66-67).

[4] Excepciones son Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1948, 2 vols.) y Ángel Rama (*Li-*

teratura y clase social, México, D. F.: Folios Ediciones, 1983). En cuanto a los juicios de Borges sobre el asunto, habría que remitirse, al menos, a: "El escritor argentino y la tradición" (1953), reproducido en Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1957. Empleamos la cuarta impresión, 1966. También a El *Martín Fierro* en *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1979, pp. 562-563. La primera edición es de 1953. Todas las referencias a esta última obra aparecen identificadas con la sigla *MF* y los números de páginas correspondientes. Dentro del presente contexto es asimismo pertinente indicar que últimamente se fomenta la necesidad de abrir paso a lecturas de la obra de Borges vía pautas que tengan más en cuenta el contexto histórico, cultural y literario argentino: Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988; Daniel Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham and London: Duke University Press, 1993; y Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, ed. y prefacio de John King, London/New York: Verso, 1993.

[5] *El aleph*, 3a edición, Buenos Aires: Emecé Editores, 1962, pp. 67-68, de ahora en adelante citado con la sigla *A*. Similares palabras –"pendenciero", "borracho", "asesino", (en ese orden)– figuran también en *Poesía gauchesca*, edición, prólogo, notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Vol. I, México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. xxi. En otros escritos, por igual, Borges concibe un gaucho en términos de atributos contraproducentes, según se ve en: *El muerto*, *Historia del guerrero y de la cautiva*, *El Sur*, *El Fin*, *El cautivo*, *Martín Fierro*, *El simulacro*; en poemas como *Rosas*, *Poema conjetural*, *El gaucho*; y, asimismo, en las muchas declaraciones regadas en periódicos y revistas. De los dos primeros de esta última lista de títulos se deriva, por ejemplo, la imagen de un gaucho que participa de "un mundo de barbarie monótona" y de "rudas soledades", que se agita en un escenario poblado de malevos, de cuchillos y dagas, de altercados y alcohol, de criminales y desertores, de montoneras, de matanzas y caos. Los atributos del caos y la impureza devienen sinónimos de "barbarie", de indios, de pampa, de los horizontes en que también deambula el gaucho. La pampa remite a una "vida feral" indígena, de "festines de carne chamuscada o de vísceras crudas", remite al "alarido y el saqueo", a "la guerra", a "los jinetes desnudos, [a] la poligamia, la hediondez y la magia". Véase: *A*, pp. 31-39, 55-68.

[6] Véase: Carlos R. Stortini, *El diccionario de Borges. El Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*, Buenos Aires: Editorial Miscelánea, 1989, pp. 96-97, de ahora en adelante citado con la sigla *S*. Esas observaciones en torno al gaucho invitan a recapacitar sobre el siguiente juicio que aparece en el original libro de Josefina Ludmer: "[Borges] usó dos justicias literarias: la de más abajo, la oral, la de la Biblia del pueblo de la tradición gauchesca, y la de más arriba, la más alta, la de la biblia inglesa del dios judío y

del talión, que es también la de la tradición literaria y la escritura" (*Op. cit.*, pp. 228, 236). ¿Acaso no figura "el talión" en ambas justicias "literarias"? Y quizás más en la denominada "oral, nacional". ¿Acaso Borges no se inclina hacia una "justicia" que defiende a toda costa la civilización contra la barbarie? ¿Acaso Borges no se propone desmitificar "la Biblia del pueblo de la tradición gauchesca" para así cambiar "la historia y la literatura argentina" y para así barrer mitologías o "códigos" que culminan en reencarnaciones nacionalistas como, dígase, la de un Perón?

[7] El gran mérito del poema, ha dicho, está "en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos" (*MF*, pp. 563-64). Respecto a lo que entendía Borges por un "clásico", véase: "Sobre los clásicos", *Nueva antología personal*, tercera edición corregida, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 225-26. Dice Borges: "Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo ha decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. (...) Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad."

[8] "La elección [24 de febrero, 1946] y los acontecimientos que la precedieron constituyeron, entre otras cosas, el rechazo de una identidad espiritual con Europa y un reclamo en favor de lo verdaderamente autóctono, de una realidad y de una mitología criollas, y del olvidado y siempre presente espíritu del *Martín Fierro*, vivo en las páginas del ejemplar del poema que reposaba sobre el velador del nuevo líder, ejemplar que llevaba inscrita esta sugestiva dedicatoria del padre [de Perón]: 'Para que nunca olvidés que sos criollo'". Véase: Robert D. Crassweller, *Perón and the Enigmas of Argentina*, New York/London: W. W. Norton & Company, 1987, p. 182. Mi traducción.

[9] Por otro lado, véase *El simulacro*, recogido en *El hacedor*, quinta edición, Buenos Aires: Emecé Editores, 1967, donde Borges presenta una imagen despectiva de Perón y de Eva Duarte, identificándolos con una "crasa mitología", p. 30. A su vez, Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, New York: E. P. Dutton, 1978, pp. 405-06, hace referencia a un panfleto pasquinesco, *La fiesta del monstruo*, que escribieron, conjuntamente, Borges y Bioy Casares en mayo de 1947 contra Perón.

[10] Véase: Lothar Gall, *Bismarck. The White Revolutionary*, trad. del alemán por J. A. Underwood, 2 Vols., London: Allen & Unwin, 1986. Ver Caps. 9 y 10. Téngase en cuenta que entre 1870-71 ocurrió la guerra franco-prusiana, y que en 1871, por el Tratado de Versalles, se restableció el Imperio Alemán. Asimismo, importa anotar que, en calidad de Canciller del Imperio, Bismarck se dedicó a expandir el poder imperial y que sostuvo contra el partido católico la guerra de la *Kulturkampf*. Por eso

sugerimos el espíritu "mesiánico" que seguramente impulsaba al pastor Johannes Dahlmann. (El nombre y apellido de éste, por otro lado, no dejan de ser intrigantes y plenos de alusivas contradicciones hasta "el extremo": ¿remite el apellido al historiador Friedrich Christoph Dahlmann [1785-1860], intelectual que abogó por la regeneración y unidad política alemana y por la regencia de Prusia, que protestó el proceder del rey, que fue expulsado de Alemania y que en un momento fue leído con interés por Bismarck? Por otro lado, ¿es intencional la conjunción de ese apellido con la versión masculina del nombre de la mujer de Bismarck? Sin duda exageramos las posibles alusiones metonímicas de contigüidad, pero con Borges y sus "bromas" nunca se sabe).

[11] No queremos sugerir que este sea el único relato en que Borges hace frente al cataclismo universal que afligía entonces a la humanidad; sí que *El Sur* remitía a la asociación barbarie, peronismo, nazismo. Sobre lo primero, en un sentido u otro, narraciones como *El milagro secreto*, *Deutsches réquiem*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, e incluso, con los anacronismos del caso, *La forma de la espada* y *El tema del traidor y del héroe*, remiten al asunto. Que el tema afectó profundamente a Borges queda claramente expuesto en el "Epílogo" de 1949 que acompañó a *El aleph* (p. 98). Allí dijo: "En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán". Tanto lo que toca a la política como lo relacionado a la humillación y a las ramificaciones de la confrontación entre Borges y Perón han sido discutidas por Emir Rodríguez Monegal en "Borges y la política", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIII, Nº 101, julio-diciembre, 1977, pp. 269-91, y en *Jorge Luis Borges. A Literary Biography, Op. cit.*, pp. 388-93. El argumento biográfico domina tanto en este libro, sin embargo, que cabe señalar que la lectura de *El Sur*, e.g., acaba por forzar interpretaciones. Así, lo referente a fechas, pp. 320-21.

[12] *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1975, p. 14.

[13] Sabido es que *Tlön* ... es de 1940 y que la Postdata de 1947 es uno de los trucos o bromas de Borges para avanzar el sentido de lo fantástico que caracteriza la cosmología de esta ficción. Por otro lado, y teniendo presente la cuestión de "gérmenes nocivos", vale pensar en las implicaciones metafóricas, políticas y antropológicas de las plagas y de la falta de pureza que alegan tantas obras a lo largo de la historia de la literatura, y que se lo ratifica en tantas culturas. Véanse, e.g., Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, trad. por Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958 (el original en francés apareció en 1938), y Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London/New York: Ark Paperbacks, 1966.

[14] Nos remitimos a sendos artículos que revalidan la propuesta implícita en el presente trabajo: el asunto de la importancia y los usos y abusos de la memoria en la

consolidación del poder bajo los regímenes totalitarios; y, asimismo, de la Historia como instrumento en la creación de la misma por parte de los que carecen de ella. Véase: Tzvetan Todorov, "The Abuses of Memory", trad. del francés por Mei Ling Chang, y G. M. Tomás, "On Memory and Horror. A Response to Tzvetan Todorov". Ambos artículos aparecieron en *Common Knowledge*, Spring 1996, V 5, Nº 1, pp. 6-26 y 27-32, respectivamente. Más aún, en el número correspondiente al Fall 1996, V 5, Nº 2, pp. 1-20, de dicha revista, figuran artículos de Jürgen Habermas ("On How Postwar Germany Has Faced Its Recent Past") y de Pierre Vidal-Naquet ("Memory and History") que remiten, igual, al tema de la memoria y de la Historia.

[15] No es inútil recordar que no es extraño hallar el nombre de Juan Manuel de Rosas escrito también con "z". Rubén Darío, e.g., lo deletreó así en uno de sus "Films de París" (*Cervantes*, Madrid, abril 1918, pp. 1-6). Asimismo, la compilación de Daniel Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*, West Port, Connecticut: Greenwood Press, 1989, pp. 119, 132, anota alusiones a Perón y a Rosas e indica que el nombre de éste a veces aparece con "z". En vista de todo ello, pensar que Borges, al usar el verbo "rozar", tenía en mente esa conexión deviene razonable. Más razonable aún si se tiene en cuenta que la gran mayoría de los sudamericanos no distinguimos entre la pronunciación de z/s. Por otro lado, resulta igualmente alusiva la referencia a "el casco de (...) la larga casa rosada" que Dahlmann guarda en "el Sur" (*F*, p. 187).

[16] Tenemos plena conciencia de que Borges también se pronunció –acaso en contradicción al apoyo de la *Kulturkampf* que deducimos y vemos en *El Sur*– en favor, e.g., de la versión norteamericana de lo que ocurrió en el siglo XIX en El Alamo, Texas; y de que se pronunció también en favor de la guerra en Vietnam y de Lyndon B. Johnson y de la invasión a la República Dominicana; igual, las simpatías que expresó sobre el general chileno Augusto Pinochet. Por otro lado, sus dictámenes sobre el gaucho –visto éste hoy como representación de "el Otro" y como un aspecto fundamental del imaginario social argentino– resultarían desacertados dentro de los hegemónicos horizontes de recepción contemporáneos.

[17] El *Poema conjetural*, que Borges dice ser de 1943, fue recogido en *El otro, el mismo* (1964), incluido en *O*, pp. 186-87. Y no sería difícil proliferar ejemplos textuales en los que la inevitabilidad de ese bárbaro destino se repite, mas ello no implica que se lo acepte sin blasfemia. Por otro lado, hay una referencia directa al "sueño" de Hernández en el relato *Martín Fierro*, que Borges incluyó en *El hacedor*, *Op. cit.*, pp. 35-36.

Recuperación

El compromiso del artista liberal: Frank Zappa frente a la cruzada fundamentalista en Washington a mediados de los ochenta.

Daniel Gamper

Introducción

A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, era usual que artistas e intelectuales se comprometieran con causas políticas y sociales. La atmósfera marxista del momento les llevó a entender el compromiso en términos revolucionarios, como una enmienda a la totalidad del, así llamado, "sistema" y sus estructuras. Por ello, sus exhortaciones a la transformación de lo vigente no se apoyaban en la fuerza normativa de los principios constitucionales y jurídicos de las sociedades liberales en las que se encontraban. Sostenían que estos principios eran sólo formales y que su materialización exigía la eliminación de lo establecido.

Los vaivenes de la historia en los últimos treinta años han modificado esta situación. Al desprestigio del intelectual se ha unido la falta de compromiso de los artistas. Ahora los creadores se expresan en ocasiones como gremio para defender sus derechos o hacen valer su popularidad y recursos económicos para apoyar causas diversas que van del ecologismo y el pacifismo, a los derechos de los pueblos oprimidos o el hambre en el mundo[1]. Uno diría que el "sistema" ha acabado integrándolos y desactivando su potencial reivindicativo, aunque cualquier diagnóstico es apresurado y generaliza injustamente.

La causa de la libertad de expresión ha sido el caballo de batalla recurrente entre los artistas consagrados a las palabras. El auge del *rock & roll* desde los años cincuenta incluyó a los músicos entre los afectados por las restricciones a la libertad de expresión. Sin embargo, una vez que, tras los primeros años de rechazo a este fenómeno juvenil, la provocación en las letras de las canciones se ha convertido en moneda corriente, pocos son los casos de censura musical. En realidad, el mismo término "censura" no forma parte de las Constituciones de los Estados liberales. Desde la Primera Enmienda de la Constitución de los EE.UU. hasta las

Constituciones más modernas, con algunas excepciones célebres, se ha positivado de modo casi universal una libertad de expresión virtualmente irrestricta.

Sin embargo, eso no ha impedido que periódicamente resurjan debates legislativos, jurídicos o sociales a propósito del derecho a expresar libremente cualquier opinión a través de cualquier medio. En este sentido es sintomática la aparición en los últimos años de consejos audiovisuales encargados de conceder licencias a televisiones y radios, así como de garantizar que en estas se respete la intimidad de las personas y no se exhorte a la violencia, tal vez los únicos límites objetivables de la libertad de expresión. En los EE.UU., a estas limitaciones se unen también los debates en los que se cuestiona el derecho de la mayoría moral del país a no permitir la difusión de ideologías que podrían acabar con las fuerzas amalgamadoras del espíritu patrio. Debates que surgen a raíz del mismo derecho de las minorías indefensas a promover sus propios estilos de vida.

La legitimidad de estas llamadas mayorías morales para imponer su concepción del mundo a la sociedad, así como la importancia implícita otorgada a la religión en el espacio público como cemento cohesionador del espíritu nacional, han topado una vez tras otra con unos principios constitucionales liberales y tolerantes, generando tensiones y paradojas irresolubles. Así, la norma escrita y la no escrita conviven en un sistema abierto y sometido a las mudanzas incontrolables de una opinión pública y unos medios de comunicación no fácilmente domesticables.

De igual modo que es absurdo sostener que la libertad de expresión no debe tener ningún límite, también lo es pretender que los límites puedan ser establecidos objetivamente y de una vez por todas. Es una situación análoga a la que se da en los debates acerca de la pornografía, en los que es inútil sostener que la definición del término y su eventual prohibición se puedan llevar a cabo aceptando exclusivamente los principios morales mínimos de las sociedades liberales[2]. Cualquier limitación implica siempre una toma de partido moral, es decir, un criterio que ni es necesariamente compartido por toda la sociedad ni es susceptible de serlo. El procedimiento liberal excluye expresamente que las libertades individuales sean recortadas en virtud de este tipo de criterios. La moral no puede, por tanto, ser legisladora.

Siendo, pues, imposible defender ningún tipo de censura en una sociedad liberal, como no sea a causa de su vinculación directa con alguna

forma de violencia dañosa, se ha vuelto usual hablar de autorregulación. De este modo, y dado que no se puede legislar en contra de la libertad de expresión ni tampoco prohibir que ciertos individuos difundan sus opiniones personales acerca del sexo o de las drogas, por ejemplo, se apela a los colectivos de creadores o a los artistas individuales para que ellos mismos discriminen qué cosas pueden ser dichas y en qué contextos. Las diferencias entre la censura y la autorregulación no son meramente fluidas, sino antes bien ideológicas. A saber, lo que para unos es una apelación a la autorregulación, otros lo interpretan como censura encubierta. Por ejemplo, la clasificación de los largometrajes pornográficos o la exclusión de la violencia en el horario infantil, limitan el acceso libre a sendos productos, pero no prohíben su difusión. En efecto, estas restricciones no son censura, pues los creadores y distribuidores se someten a ellas y clasifican voluntariamente lo que producen. El caso se entiende si se piensa en los anuncios televisivos que son retirados por los propios anunciantes cuando perciben que la opinión pública los considera, por ejemplo, sexistas, políticamente incorrectos. La retirada obedece a su interés propio así como a la presión de la denominada "mayoría moral" del país. La censura en este caso es aceptada voluntariamente, esto es, sin coacción legal, sin amenaza de castigo, de ahí que se entienda en términos de autorregulación. Con todo, la delimitación de ambos fenómenos está sometida a una discusión en la que se deben considerar tanto los componentes económicos, como los morales, legislativos, políticos y de oportunidad.

En el contexto estadounidense la libertad de expresión en los medios de comunicación ha sido regulada por la FCC (*Federal Communications Commission*), la versión americana de los consejos audiovisuales europeos, que se ha centrado, ya desde principios de los setenta, en el lenguaje indecente y en las franjas horarias en las que éste puede ser emitido en las emisoras abiertas. Tanto la indecencia como la pornografía son términos susceptibles de ser manipulados por las ya mencionadas mayorías morales. No hay manera objetiva de definirlas, pues lo que significan no es más que el límite de lo que una sociedad está dispuesta a aceptar. Así, leemos que la FCC define indecencia como "lenguaje o material que, en su contexto, representa o describe, en términos manifiestamente ofensivos, según los estándares contemporáneos de la comunidad receptora del medio de emisión, actividades sexuales o excretoras u órganos"[3]. Con

base en esta definición se prohibió, con cambios recientes, la mención de siete palabras[4] en los horarios en los que los menores aún están mirando la televisión.

En la misma línea hay que entender los acontecimientos que suscitaron los textos traducidos y transcritos en esta sección.

"Las esposas de El GRAN HERMANO"

Una tarde de 1984 Tipper Gore, la esposa del entonces senador por Tennessee y posterior vicepresidente de los EE.UU., Al Gore, escuchó un tema del disco que su hija Karenna de 11 años acababa de adquirir, *Purple Rain*, de *Prince*. Las primeras palabras de "*Darling Nikki*" la dejaron, según dice, boquiabierta: "*I knew a girl named Nikki / I guess you could say she was a sex fiend / I met her in a hotel lobby / Masturbating with a magazine*" ("Conocí a una chica llamada Nikki / Era algo así como una maníaca sexual / La encontré en el vestíbulo de un hotel / Masturbándose con una revista"). Unos días después comentó el hecho con Susan Baker, esposa del entonces vicepresidente del Gobierno Reagan, James Baker III, y ambas se unieron en la perplejidad y el asco. De pronto descubrieron que sus respectivos hijos estaban indefensos ante el alud de sexo explícito, violencia e incitación al suicidio que cantaban los ídolos del *rock* y del *heavy* metal americanos a mediados de los ochenta. Más tarde compartieron su horror con otras damas, Pam Howar y Sally Nevius, y encontraron no sólo la explicación del aumento de los embarazos juveniles, las violaciones, el consumo de drogas y el suicidio infantil, sino también una causa a la que dedicar sus esfuerzos. Fundaron pues el *Parent Music Resource Center* (PMRC) y se dedicaron a promover el etiquetaje de los discos de *rock* para evitar que aquellos con contenidos que podían herir la sensibilidad de sus retoños cayeran en manos de las indefensas criaturas. Pocos meses después su causa era recibida por los medios de comunicación y al año siguiente consiguieron que el senado convocara una audiencia para tratar esta, a su parecer, gravísima cuestión.

La campaña de FZ contra el PMRC

¿Cómo oponerse a esta iniciativa? ¿Podía el senado legislar en esta cuestión? ¿Se trataba de censura? ¿Quién representaba los intereses de los escritores de letras musicales? ¿Eran realmente disuasorias las clasificaciones de música propuestas por el PMRC? Probablemente Frank Zappa (1940-1993), el compositor estadounidense, se planteó estas cuestiones antes de iniciar su propia campaña en contra del PMRC. Es también probable que lo hiciera pensando en su interés individual, económico incluso, al sentir que las etiquetas podían perjudicarlo en la competencia comercial frente a la música no clasificada. Sin embargo, desconocemos sus intenciones profundas, no tenemos más que sus intervenciones a propósito del lío organizado por el PMRC y sus influyentes contactos.

Aunque en ningún momento fueron citadas sus canciones ni sus álbumes como eventuales objetos de censura por parte del PMRC, Zappa se opuso a este movimiento y lo hizo sobre todo por motivos políticos. Con sus afirmaciones no sólo pretendía reducir al absurdo las pretensiones de estas amas de casa, sino también denunciar la influencia que ejercían en tanto que esposas de los poderosos para conseguir que sus particulares convicciones morales o religiosas fueran las varas de medir la libertad de expresión. Estas "*Mothers of Prevention*", como irónicamente las llamó en un álbum que publicó poco después, jugando con el nombre de su anterior banda, *The Mothers of Invention*, se aprovechaban de su intimidad con los "peces gordos" para convocar una audiencia senatorial poniéndose de este modo en evidencia, como FZ se encarga de subrayar, las desigualdades efectivas de la democracia americana. No es extraño, pues, que su activismo político desde 1980 se concentrara en motivar a los jóvenes del país a que se registraran como votantes (popularizó una camiseta con el lema: "*Register to vote. If you don't vote democracy doesn't work*"[5]), y en una campaña contra los moralistas del país al estilo Pat Robertson[6], como queda de manifiesto en uno de sus últimos discos, *Broadway the Hard Way*, la mayoría de cuyos temas se ensañan con las corruptelas y fundamentalismos en las altas esferas de Washington[7]. Sus afirmaciones en el programa de debate televisivo *Crossfire*, meses después de las audiencias senatoriales de las que aquí se trata, no pueden ser más contundentes: los Estados Unidos se encaminan hacia una "teocracia fascista" en la que unos pocos con acceso al poder deciden no sólo sobre lo justo y lo injusto, sino también sobre lo bueno y lo malo.

La deriva religiosa de los cargos electos fue el objeto de numerosos temas de FZ a lo largo de los ochenta. Por ejemplo, "*When The Lie's So Big*" ("Cuando la mentira es tan grande") del ya citado *Broadway the Hand Way* (1988): "Pueblo, despertaos / Daos cuenta / Fanáticos religiosos / Por todas partes / Los tribunales / El congreso / La Casa Blanca / Santos criminales / Con una 'misión divina' / Una nación extasiada / Por una pura superstición". Así como, "*Dumb All Over*" ("Tontos por todas partes") del álbum *You Are What You Is*: "No puedes dirigir un país / Con un libro religioso / Ni con un montón / O un pedazo o una pizca / De reglas estúpidas / Antiguas / Hechas para haceros sentir muy bien / Mientras doblegas, agujereas / Y mutilas / A los no creyentes / Del estado vecino". Asimismo otros temas de este disco iban (y van) dirigidos en especial a los *Born Again* (cristianos renacidos), variante religiosa fundamentalista a la que, como es sabido, pertenece también George Bush II. Veinte años han pasado y los gobernantes estadounidenses siguen empeñados en sus afanes teocráticos.

En una entrevista en *Playboy* a propósito de su tema "*Rhymin' Man*" ("El hombre de las rimas") en el que parodia a Jesse Jackson, el clérigo afroamericano del Partido Demócrata, sentenció: "No quiero ver a gente religiosa en cargos públicos porque trabajan para otro jefe". Los términos de Zappa coinciden de pleno con la habitual suspicacia del liberalismo en relación con los católicos cuya fidelidad a la patria está supeditada a otro Estado, el Vaticano, o simplemente a Dios, en el caso de los cristianos no católicos. El asunto de la doble fidelidad que preocupó a los protestantes en el siglo XVIII cuando se debatía por vez primera seriamente la cuestión de la tolerancia religiosa, es esgrimido por FZ con motivo de la filiación confesional explícita de todos los presidentes y de casi todos los cargos electos de los Gobiernos estadounidenses.

Aunque el PMRC no mencionó a Zappa entre los músicos susceptibles de ser clasificados[8] o censurados (según la interpretación que en cada caso se adopte), tuvo numerosos problemas con la censura a lo largo de su carrera musical, lo cual le llevó a fundar su propia compañía discográfica, *Barking Pumpkin*. Por ejemplo, su tema, "*I Don't Wanna Get Drafted*" ("No quiero que me recluten") del álbum *You Are What You Is* fue cuestionada por la gran compañía con la que colaboraba en el momento. Asimismo, su triple álbum, *Shut Up And Play Yer Guitar* (*Cállate y toca la guitarra*), puede también ser visto como una muestra de hartazgo por su

dificultad para acceder a las listas radiofónicas, así como por las críticas recibidas a causa de su tratamiento irreverente del movimiento de liberación de las mujeres, de los gays, de los judíos, de las bandas famosas, etc. En 1971 ya se topó con la censura, cuando se canceló su concierto en el *Royal Albert Hall* de Londres a causa del contenido explícitamente sexual, en su momento dijeron, pornográfico, de los temas que debía interpretar su banda junto a la *Royal Philharmonic Orchestra*. Tras la cancelación Zappa demandó por daños y perjuicios a los gestores de la sala celebrándose el juicio en 1975. El tono puritano del fiscal y del juez británicos resuena de nuevo en las intervenciones senatoriales diez años después en América[9]. La mención de genitales o de actos sexuales más o menos explícitos bastaba en aquellos años para cancelar un concierto. E incluso para perder una demanda, como sucedió al fin con la desestimación del recurso presentado por Zappa y su abogado.

FZ: ¿Un intelectual?

A primera vista, el gesto de FZ se parece al de los creadores e intelectuales que han defendido su derecho a expresarse libremente frente a las tendencias censuradoras de la sociedad. Sin embargo, la estrategia de justificación difiere en gran medida de los intelectuales que merecieron, en su momento, este calificativo. FZ no alude a la necesidad de cambiar las instituciones para lograr así una verdadera libertad de expresión, sino que se apoya en estas mismas instituciones y, en especial, en la Primera Enmienda a la Constitución de los EE.UU., para reforzar su postura. La apelación a la libertad de expresión va, así pues, vinculada a la libertad de comerciar sin intervención estatal y a la garantía de una competencia sin monopolios para las grandes compañías discográficas ni discriminaciones para determinados estilos musicales. En este sentido, el compromiso de FZ puede ser considerado un compromiso liberal con el espíritu de las leyes vigentes, un anarquismo libertario e individualista que lo acerca más al conservadurismo que al progresismo, en el caso de que ambas etiquetas tengan aún algún sentido.

Sin embargo, la vertiente de su compromiso relacionada con la libertad de conciencia y las relaciones Estado-Iglesia permite una lectura más propicia para las mentes bienpensantes del progresismo socialdemócrata.

A saber, una interpretación estricta de la Primera Enmienda aboga a favor de la aconfesionalidad del Estado y la neutralidad de la política frente a las concepciones del bien de los grupos más poderosos de la sociedad. Cuando FZ se opone a la campaña moralizadora del PMRC, recuerda a los cargos electos que no pueden dirigir sus políticas al ámbito privado, ni a las conciencias de sus electores y de los ciudadanos en general. La libertad de consumo equivale de este modo a la libertad de educar a los propios hijos con los productos que cada cual considere preferibles o más adecuados. La deriva fundamentalista amenaza el derecho de los individuos y de las familias a mantener una determinada fe o concepción de la vida buena. Las conciencias no deben ser, por tanto, materia legislable, y consecuentemente la protección de la infancia debe correr a cargo exclusivamente de las familias y de lo que éstas consideran bueno y malo.

Ciertamente a FZ no le interesaban ni los discursos teóricos ni los asuntos intelectuales, ni siquiera la literatura. Lo suyo era la música, la composición y, eventualmente, la interpretación que le permitía ganar dinero para seguir haciendo lo que quería. Sus intervenciones no se estructuran en sólidos argumentos, pues no pretendía siquiera discutir con los representantes del PMRC o con los senadores más proclives a la censura. Su estrategia consistía en dejar en evidencia la inanidad de sus afanes censuradores. En todas sus apariciones públicas combinaba un estilo directo, irónico, punzante y repleto de sus idiosincrasias idiomáticas, junto con un discurso bien articulado en el que impostaba, no sin un deje de chanza, la prosa afectada de políticos y juristas. Confiaba pues en el efecto distorsionador de sus bromas y *boutades*, las únicas armas que consideraba válidas para enfrentarse a la intransigencia moral de sus interlocutores. A ellas añadía la denuncia de las carencias procedimentales de todo el asunto, a saber, las prácticas antidemocráticas y elitistas de la clase política.

Siendo así, es tal vez vano buscar en sus justificaciones una base teórica sólida, ni siquiera un programa político coherente. En general sus ataques iban dirigidos a la clase política en sí. Se encuentran, así, en sus canciones, numerosas críticas al Partido Republicano, aunque el Partido Demócrata tampoco sale indemne. Como solía decir, "los republicanos son lo peor... y los demócratas no son más que una banda de tipos intentando con todas sus fuerzas ser republicanos". Es complejo atribuirle una postura política definida y definitiva. Por ejemplo, en una de las

entrevistas de las que se han extraído frases para la presente selección, Zappa afirmaba ser "conservador", y algunos le atribuyen un conservadurismo libertario o anarquista. En todo caso, era un defensor radical de la libertad individual a partir de la creencia, ya presente en el celebérrimo *Sobre la libertad* de John Stuart Mill, que la diversidad es buena para la sociedad, y que para promoverla hay que extender al máximo las libertades individuales. En este sentido es sintomático que en su apoyo a los grupos *Pro Choice* (a favor del aborto) no se refiriera al derecho de las mujeres a decidir sobre su propia vida y cuerpo, sino a la improcedencia de que el Gobierno interfiera en las decisiones individuales. Sus argumentos se apoyaban en el espíritu de la ley, en este caso de la Primera Enmienda, y se dirigían sobre todo al monopolio de una determinada concepción de lo bueno y de lo malo promovida por la fe religiosa. Su defensa de la libertad le llevó a oponerse a los sindicatos de músicos, a gestionar los derechos de autor sin respetar en algunos casos los de su banda en los sesenta y principios de los setenta, *The Mothers of Invention*, y a fundar sus propias compañías discográficas. Así pues, rechazó los monopolios empresariales y religiosos, la influencia excesiva de la religión en las políticas públicas, y defendió la libertad de expresión irrestricta, dejando en manos de los consumidores la elección o no de los productos presuntamente pornográficos. En esta línea se enmarca su apoyo a Larry Flint, editor de *Hustler*, la revista pornográfica que sufrió la persecución de la censura, y con la que FZ colaboró en una especie de fotonovela de dudoso gusto basada en la historia de *Thing Fish*[10].

Sus convicciones políticas partían, pues, de una confianza en el sistema democrático americano, de ahí su exhortación a votar masivamente para que los cargos electos fueran verdaderamente representativos del pueblo. Eso le llevó incluso a anunciar a principios de la década de los noventa que se presentaba a presidente de los EE.UU., llegando a sondear a la opinión pública acerca de su popularidad. Sin embargo, el cáncer ya estaba avanzado por aquel entonces y tuvo que abandonar el proyecto. Difícilmente podría haberse enfrentado al poder de los dos grandes partidos estadounidenses, aunque como solía decir, en caso de que hubiera salido elegido es difícil que lo hubiera hecho peor que los que suelen estar en el poder.

Podemos preguntarnos si la postura defendida por Zappa es consistente, o si sus argumentos son coherentes. Por otra parte, es probable que no

tenga mucho sentido exigir coherencia a un artista de la provocación cuyas letras de canciones basculan entre el dadaísmo, la escritura automática, el vocabulario soez, las referencias internas y las bromas privadas. Ciertamente, esta tendencia de sus primeros años se modificó en la época que aquí se trata, a causa, probablemente, de una mayor toma de conciencia política motivada por el cariz amenazante de las acciones gubernamentales en relación con la libertad de expresión. Con todo, en el caso que FZ no argumente, entonces ¿qué sentido tiene su compromiso? No podemos conformarnos con las sospechas lanzadas por sus oponentes, tanto en los debates televisivos como en la audiencia senatorial[11], empeñados en demostrar que su interés económico era prioritario. Parece improbable que su empeño contra las Damas de Washington caiga por su propio peso a causa de su interés privado contra las etiquetas clasificatorias. Tampoco parece plausible que la notoriedad y la fama que sus intervenciones le podían eventualmente reportar expliquen sus actuaciones en el asunto del PMRC. Pero, aunque fuera así, eso no quita peso a su argumento que en pocas palabras es el siguiente: Se trata únicamente de palabras y es imposible demostrar de modo objetivo que estas palabras sean las causantes ni del aumento de suicidios, ni de los embarazos juveniles, ni del SIDA, ni de la violencia infantil. A fin de cuentas, FZ defiende un principio jurídico básico, a saber, que para prohibir una acción o un producto, o siquiera para restringir su acceso, debe demostrarse su carácter dañino, y que lo que unos individuos concretos piensen al respecto no basta para limitar las libertades ajenas. Si, además, estas restricciones suponen un perjuicio económico para algunos creadores, productores o vendedores de música, es un asunto añadido, pero no forma parte del meollo de la oposición de FZ a la iniciativa del PMRC.

Guerras pornográficas

Como se ha mencionado anteriormente, FZ reaccionó con un disco tras las audiencias senatoriales convocadas a instancias del PMRC y de sus contactos en el Gobierno. En una nueva demostración de su legendaria capacidad de trabajo, el mismo año publicó *Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention*. En la versión americana inicial incluyó el tema "*Porn Wars*" de más de doce minutos, en el que remezcla con el *synclavier* las

intervenciones de los senadores, de miembros del PMRC, así como la suya propia, modificando las voces y cortándolas para hacerles decir, en apariencia, lo contrario de lo que están diciendo. Con este ejercicio de transformación, parece como si FZ quisiera manifestar la propia voluntad tergiversadora del PMRC, y de todo el tinglado que organizaron. El mismo título tanto puede aludir a la guerra suscitada por la pornografía, como a la obscenidad que suponía dedicar los recursos gubernamentales a amplificar las voces histéricas de las Damas de Washington. La versión europea del disco no contenía este tema, pero sí un instrumental con el título "*H.R. 2911*", referido a la ley impositiva de las cintas vírgenes. Como FZ se esfuerza en argumentar a lo largo de su intervención en el senado, así como en las cartas que escribió con motivo de la iniciativa del PMRC, todo el asunto de la pornografía en la música *rock* y *heavy* metal, no servía más que para ocultar los acuerdos que las grandes industrias discográficas estaban alcanzando con el Gobierno para aprobar esta ley. En la versión actual del álbum, editado en el mismo formato de CD en América y Europa se incluye la versión inicial del tema "*Porn Wars*", así como los temas que lo sustituyeron en la versión europea inicial en vinilo.

En la portada de la versión americana original del álbum que se conserva en el CD que se puede conseguir actualmente, aparece una etiqueta semejante a la que habían previsto Tipper Gore y su PMRC. Esta etiqueta ya fue añadida en el triple álbum, *Thing Fish* de 1984. En ella se puede leer lo siguiente:

> "Advertencia. Garantía: Este álbum contiene material que una sociedad verdaderamente libre ni temería ni suprimiría. En algunas áreas socialmente retrasadas, fanáticos religiosos y organizaciones políticas ultraconservadoras violan vuestros derechos de la Primera Enmienda intentando censurar discos de *rock & roll*. Creemos que esto es inconstitucional y no americano.
> Como alternativa a estos programas apoyados por el Gobierno (diseñados para manteneros dóciles e ignorantes) *Barking Pumpkin* se complace en ofrecer entretenimiento estimulante en sonido digital para aquellos de vosotros a los que se les ha quedado chico lo ordinario.

El lenguaje y los conceptos contenidos en este disco están GARANTIZADOS PARA NO CAUSAR TORMENTO ETERNO EN EL LUGAR EN EL QUE EL TIPO DE LOS CUERNOS Y LA LANZA PUNTIAGUDA[12] DIRIGE SU NEGOCIO.
La garantía es tan real como las amenazas de los fundamentalistas del vídeo que usan sus ataques a la música *rock* en su intento de transformar América en una nación de papanatas (en el nombre de Jesucristo). Si hay un infierno, su fuego los espera a ellos, no a nosotros."

En la cubierta interior del disco se puede leer asimismo la ya citada Primera Enmienda a la Constitución de los EE.UU., así como una cita del senador Hollings en su intervención en el Comité de Comercio, Ciencia y Transportes en la que participó también FZ: "...Si encontrara algún modo de acabar constitucionalmente con eso [el *rock* porno], lo haría". Así como la clásica advertencia *zappera* desde mediados de los años ochenta: "por si acaso... inscríbete en el censo electoral".

El material que transcribimos y traducimos a continuación ha sido extraído en su mayor parte de *The Z-Pack*, que Zappa copió y distribuyó gratuitamente a través de *Barfko-Swill*[13] para todos los que se querían defender del afán censurador del PRMC. Además, se incluyen las transcripciones de algunas entrevistas de Zappa en la televisión, así como fragmentos del tema "*Porn Wars*."

Índice de documentos

(a) Carta de introducción a *The Z-Pack*.
(b) Carta a Ronald Reagan, presidente de los EE.UU.
(c) Fragmentos de la intervención escrita ante el senado de los EE.UU.
(d) Editorial de FZ en la revista *CASHBOX*.
(e) Transcripciones parciales de diálogos en el programa televisivo *Crossfire*.
(f) Fragmentos del tema "*Porn Wars*" del disco *Frank Zappa meets The Mothers of Prevention*.

(a) Carta de introducción a *The Z-Pack*

Querido amigo,

Aquí está el paquete que hemos preparado para ayudarte en cualquier esfuerzo local que acometas para iniciarte en la oposición a LAS ESPOSAS DE "EL GRAN HERMANO" y su peligroso programa.

Se incluye la típica carta recaudatoria del PMRC[14]. Queremos que veas a qué nivel han llegado. Si estás de acuerdo con su punto de vista, haz lo que su carta dice. Si no, utiliza las direcciones que ofrecen (gente a la que quejarse) y, en lugar de quejarte, anímalos a emitir las cosas que TE gustan. Si no están emitiendo bastantes cosas de las que TE gustan, diles cuáles SON TUS PREFERENCIAS DE ENTRETENIMIENTO y EXÍGELES MÁS DE ÉSAS. Si no das a conocer lo que sientes te vas a quedar viendo y escuchando las cosas que LES GUSTAN A ELLOS.

También incluyo una copia de mi carta al Presidente y mi editorial en la revista *CASHBOX*. Eres libre de copiar cualquier parte de este material en las cartas que eventualmente escribas a tus representantes electos.

El PMRC tiene mucho morro al pedir dinero... ya tiene una buena financiación, están bien conectados, y parecen tener a todos los medios de comunicación de los EE.UU. en el bolsillo. Estas cartas, todos los honorarios legales, las facturas telefónicas y los costes de viajes necesarios para luchar en este asunto han sido pagados con los beneficios en la venta de discos de *Barking Pumkin* y por los fondos de los encargos postales de *Barfko-Swill*. Os agradecemos que compréis estos productos. Sin vuestros encargos ya recibidos, nunca se habría hecho oír una verdadera perspectiva de oposición en este asunto.

Ok... ahora depende de vosotros. No os desaniméis. Tomaos un tiempo y ayudad a proteger VUESTROS derechos constitucionales. Sabéis usar el teléfono. Sabéis escribir cartas. Haced ruido sobre este asunto. Usad VUESTRA imaginación. NO OS PLEGUÉIS ANTE LAS ESPOSAS DE "EL GRAN HERMANO."

Gracias,

Frank Zappa

Llamadnos a 818-*PUMPKIN* para cualquier información.

(b) Carta a Ronald Reagan, presidente de los EE.UU.

29 de agosto de 1985

Ronald Reagan, Presidente de los Estados Unidos
La Casa Blanca
1600 Pennsylvania Avenue
Washington, D.C. 20500

Sr. Presidente,

Aunque estoy en profundo desacuerdo con muchas de las políticas de su Gobierno, nunca he dudado que sus opiniones personales sobre asuntos constitucionales básicos son sinceras.

Me gustaría saber su opinión sobre el programa de censura musical promovido por el PMRC, una organización en la que están implicadas las esposas de cargos electos gubernamentales. ¿Apoya usted esta iniciativa? Si es así, ¿ha considerado usted el asunto básico de la imparcialidad cuando un proyecto que puede tener como resultado una acción legislativa que probablemente limitará el comercio y afectará las vidas de millones de americanos, es promovido por la esposa de un cargo oficial electo y llevado con prisa a una audiencia senatorial mientras importantes asuntos nacionales quedan aplazados? ¿Es justo que personas sin la suerte de estar casadas con una superestrella de Washington tengan que quedarse calladas mientras "LAS ESPOSAS DE WASHINGTON" nos estafan con la maquinaria legislativa?

El PMRC es un *lobby* sin licencia que se comporta de modo escandaloso. Mientras que amenazan a toda una industria con la ira de los poderosos comités de sus maridos, escupen alegremente estupideces e indirectas con la ayuda de unos medios de comunicación completamente cautivados. Cuando la propuesta del PMRC sea tratada por una audiencia plenaria del comité el 19 de septiembre, se habrá sentado un precedente desafortunado.

Si usted apoya al PMRC (o al NMRC o cualquier otro grupo fundamentalista de presión) en sus esfuerzos por perpetuar el mito de que SEXO ES IGUAL A PECADO, estará ayudando a institucionalizar la errónea concepción psicopática que mantiene el negocio pornográfico.

Al intentar excluir todas las referencias a la sexualidad de los medios consumidos por los jóvenes, el PMRC, en contra de sus fines confesados, creará una atmósfera de ignorancia que beneficia a los abusadores de niños, no a los niños.

En una nación en la que grupos de presión trastornados luchan por excluir la educación sexual de las escuelas públicas y los padres saben tan poco de sexo que tienen que llamar al Dr. Ruth en la televisión para recibir respuesta a rudimentarias preguntas anatómicas, parecería infinitamente más responsable que estas apreciadas mujeres y madres exigieran una desmitificación a gran escala de este asunto por parte del Congreso.

¿Nos encaminamos hacia una época en la que las descripciones de comportamiento sexual en los medios de entretenimiento sólo podrán ser obtenidas contratando a un abogado para que realice una petición a cargo de la Ley de Libertad de Información? ¿Deben ser comprobadas y aprobadas por la mayoría moral todas las prácticas sexuales en los Estados Unidos? ¿Podremos mirar mientras las comprueban?

Si aceptamos, en aras del argumento, que la premisa básica del esfuerzo del PMRC es proteger a la gente de cierta edad de la exposición a diversas formas de INFORMACIÓN INDESEABLE, la proposición es extremadamente poco equitativa pues apunta a la música *rock* como el villano.

La música *country* contiene referencias al sexo, la violencia, el alcohol y el diablo, pero el PMRC no exige una etiqueta de advertencia en ESAS grabaciones. ¿Puede ser que cierto grupo senatorial de marido y mujer de Tennessee haya tramado este asunto como un programa de acción afirmativa para beneficiar a las multitudes sufrientes de Nashville? Seguro que hay otras maneras de proteger esta fuente vital de ingresos del estado de Tennessee.

¿Hay alguien en el PMRC que pueda diferenciar de modo infalible entre música *rock* y *country*? Los artistas en ambos campos han cruzado las líneas estilísticas, incluso en un mismo álbum. Si un álbum es en parte *rock* y en parte *country*, ¿qué etiqueta recibe? ¿Se debe determinar en función del estado en el que el material ha sido grabado?

El PMRC quiere que la clasificación empiece a partir de la fecha de entrada en vigor de la ley. ¿Cuál será el estatuto de las grabaciones de la época dorada previa a la censura? ¿Serán piezas de coleccionista...? ¿U ordenará el Gobierno que se incineren en una ceremonia pública en algún lugar de Virginia?

Si, como sugieren, escuchar cierto tipo de música puede causar COMPORTAMIENTO NO DESEADO, entonces cualquiera que haya escuchado a los *Beatles* o los *Beachboys* está en peligro. Eran los grupos favoritos de Charles Manson.

La influencia de Wagner en Hitler está bien documentada. ¿No debería el PMRC tomar en consideración una gran "M"[15] roja para las obras clásicas preferidas por los megalomaníacos? ¿Qué pasa si las estadísticas demuestran que los presos de cuello blanco tienen una clara preferencia por Wayne Newton y Barry Manilow?

El fundamentalismo cristiano no es una religión de Estado. La demanda del PMRC de etiquetar las letras explícitamente sexuales, sobre violencia, drogas, alcohol y contenidos ocultos, suena como un catálogo de fenómenos aborrecidos por los practicantes de semejante fe. ¿Está al corriente el PMRC de la afiliación musulmana de algunos artistas negros?

Si de pronto decidieran grabar temas cuyas letras defendieran el derrocamiento violento de América en el nombre de Alá, ¿conseguirían disuadir las etiquetas del PMRC a una nación de semianalfabetos de que aprendan un nuevo baile fascinante llamado "*La Yihad Funky*"? ¿Deseará el PMRC haber usado la gran "M" roja para advertir del contenido musulmán?

La implementación de un sistema de clasificación, voluntario o de otro tipo, crea el marco para unas series infinitas de "programas de control" basados en las "Cosas Que No Les Gustan A Ciertos Cristianos". ¿Qué pasaría si la siguiente panda de Esposas de Washington exige una gran "J" amarilla en todos los materiales escritos o interpretados por judíos para proteger a los indefensos niños de la "doctrina sionista oculta"? ¿Cuánto tiempo pasará hasta que la esposa de algún otro exija que los compositores e intérpretes porten un Brazalete Especial siempre que aparezcan en público, en el que se refleje el estigma de su clasificación?

El PMRC ha exigido que las compañías discográficas "renegocien" los contratos con los grupos que hacen cosas en el escenario que a ellos no les gustan. Los GRUPOS están formados por INDIVIDUOS. Si un tipo se contonea demasiado, ¿recibe todo el grupo una "X"? Si un grupo es abandonado por su compañía a causa de la "X", ¿demandarán el resto de miembros de la banda que no se contoneaban al tipo que se contoneaba porque les arruinó sus carreras?

¿Debería clasificarse a los músicos individuales? Si es así, ¿quién está calificado para determinar si el BAJISTA se comporta como una "O", el

GUITARRISTA se comporta como una "X", el VOCALISTA se comporta como un "D/A", o el BATERISTA se comporta como un "V"? ¿Los intérpretes sin escrúpulos se clasificarán a sí mismos como "B/A" (*Born Again*) para proteger sus carreras y para diferenciarse del resto de la escoria estigmatizada cuando filmen el siguiente vídeo "*Let's Go Pretend To Feed Somebody*" ("Vamos a fingir que damos de comer a alguien")?

El día que las grandes compañías aceptaron las primeras absurdas exigencias del PMRC fue un día triste para los compositores, intérpretes y vendedores de discos.

¿Por qué las aceptaron? El proyecto de ley para la industria musical (H.R. 3163 y H.R. 2911) referente a los derechos de autor y a la piratería en las cintas vírgenes debe ser aprobado por el comité del senador Thurmond. Siendo la esposa del señor Thurmond un miembro del PMRC, la industria difícilmente se encontraba en posición de expresar sus verdaderos sentimientos sobre este asunto. Tras algunas evidentes insinuaciones de una "estrangulación legislativa", las grandes compañías buscaron un pacto. "¡No es suficiente!", dijeron las esposas de Washington, y siguieron presionando para controlar el "contenido satánico y oculto."

Un compositor o intérprete estigmatizado con una "O" va a parar al fondo de la Suprema Lista Negra. Basta con que una canción contenga una referencia al signo astrológico de alguien. ¿Qué peligros acechan al vendedor desafortunado que vende discos clasificados "O"? ¿Si vende uno a alguien a quien no debería, lo van a marcar con pinzas al rojo vivo o qué?

El programa del PMRC protege a los músicos de *country*, no a los niños. Desde el punto de vista de los oyentes y de la clasificación, es mecánicamente impracticable si se considera la cantidad de material grabado que se publica cada año. Si se ejecuta, la Cultura Musical Americana será secuestrada en una Zona Indeterminada, entre las Brujas de Salem y la Era McCarthy.

Hechos erróneos producen leyes erróneas, y la gente que escribe leyes erróneas es en mi opinión más peligrosa que los escritores de canciones que celebran la sexualidad. Los hechos no apoyan en modo alguno las exigencias descabelladas del PMRC. Esto va más allá de un asunto sobre la Primera Enmienda. La libertad de pensamiento religioso (en el caso que este asunto produzca legislación que determine lo oculto), la libertad de reunión (si estas clasificaciones idiotas se extienden a los conciertos

en vivo) y el derecho a un proceso justo para compositores, intérpretes y vendedores (si las grandes compañías llevan a cabo la "identificación de los álbumes" violando los contratos existentes) son puestos en peligro por las exigencias del PMRC.

Sostengo que los cargos electos tienen una obligación espiritual y fiduciaria con sus electores que debería ser preeminente sobre los caprichos de sus esposas. ¿Cuántos otros programas gubernamentales costosos y mal pensados han sido generados de este modo y tirados encima de la economía americana?

Los implicados en esta especie de "comercio conyugal interno", si no son perseguidos por la ley vigente, deberían ser disciplinados por sus iguales... O quizá deberían aplicarse su misma medicina y CLASIFICARSE VOLUNTARIAMENTE A SÍ MISMOS. No debería ser muy difícil determinar quién merece la "X" congresual, la "D/A" congresual, o la "V" congresual. Es difícil imaginar una "O" congresual, pero debe haber unos cuantos en algún comité.

El PMRC condena ostentosamente la atribución de censura aplicada a su plan. Jesse Jackson recordó a Jerry Falwell en un reciente debate en la CNN que "no se juzga a un árbol por sus ladridos sino por sus frutos."

Sr. Presidente, si no se aplica seriamente a sacarnos al Gobierno de encima, ¿podría por lo menos hacer algo para sacarlo de nuestras narices? Parece que una nube letal de azufre y de verduras mohosas asciende del suelo del senado.

No espero una respuesta a esta carta; con todo, cualquier declaración pública por su parte sobre este asunto será muy bien recibida.

Gracias,

Frank Zappa

(c) DECLARACIÓN ANTE EL CONGRESO 19 DE SEPTIEMBRE DE 1985.

Estas son mis observaciones y opiniones personales. Se dirigen tanto al PMRC como a este comité. No hablo en nombre de ninguna organización profesional.

La propuesta del PMRC es un absurdo mal concebido que no consigue aportar ningún beneficio real a los niños, infringe las libertades civiles de los adultos, y promete mantener ocupados los juzgados durante años, tratando con problemas de interpretación y de aplicación inherentes al diseño de la propuesta.

Según mi conocimiento del derecho, los asuntos referidos a la Primera Enmienda se deciden dando preferencia a la alternativa menos restrictiva16. En este contexto, las exigencias del PMRC serían como curar la caspa mediante decapitación.

Nadie ha obligado a la Sra. Baker o a la Sra. Gore a meter a Prince o Sheena Easton en sus casas. Gracias a la Constitución son libres de comprar otras formas de música para sus hijos. Aparentemente, insisten en adquirir obras de artistas contemporáneos para mantener una ilusión personal de sofisticado aeróbic. Señoras, les ruego que adviertan que la compra por 8,98 dólares no las autoriza a besar el pie del compositor o del intérprete a cambio de un par de giros a cuenta de la familia Victrola[17]. Tomada en su totalidad, la lista completa de las exigencias del PMRC parece un manual de instrucciones para algún siniestro tipo de "programa de entrenamiento de lavabo" para reeducar a TODOS los compositores e intérpretes a causa de las letras de unos pocos. Señoras, ¿cómo se atreven?

El bochorno de estas señoras debe ser compartido por los jefes de las grandes compañías que, a través de la RIAA[18], intentaron negociar los derechos de los compositores, intérpretes y vendedores, en detrimento de éstos, para aprobar H.R. 2911, el impuesto sobre cintas vírgenes: UN IMPUESTO PRIVADO FORZADO POR UNA INDUSTRIA SOBRE LOS CONSUMIDORES PARA BENEFICIO DE UN GRUPO SELECTO EN ESA INDUSTRIA. ¿Es este un asunto para los consumidores? Bien que sí. La portavoz del PMRC, Kandy Stroud, anunció el viernes en el debate *Nightline* de la ABC frente a millones de fascinados televidentes que el senador Gore, un hombre que ella describió como "un amigo de

la industria musical", contribuye a promover algo a lo que ella se refirió como "legislación antipiratería". ¿Es esta la misma ley impositiva con un nombre más lindo?

Las grandes compañías discográficas necesitan que la ley H.R. 2911 sea aprobada zumbando por unos cuantos comités antes de que nadie levante la liebre. Uno de ellos lo preside el senador Thurmond. ¿Es una coincidencia que la Sra. Thurmond esté afiliada al PMRC? No puedo decir que es miembro del PMRC porque el PMRC NO TIENE MIEMBROS. Su secretaria me dijo al teléfono el pasado viernes que el PMRC NO tiene MIEMBROS... sólo FUNDADORES. Pregunté cuántas otras esposas de Washington son NO MIEMBROS de una organización que solicita subvenciones por correo, que tiene un estatuto exento de impuestos, y parece querer pasar la Constitución de los Estados Unidos por el triturador de papel familiar. Le pregunté si era un culto. Al fin me dijo que no me podía responder y que tenía que llamar a su abogado.

Mientras la esposa del Secretario del Tesoro recita "*Gonna drive my love inside you...*" y la esposa del senador Gore habla de "¡SADOMASOQUISMO!" y de "sexo oral a punta de pistola" en las noticias vespertinas de la CBS, personas en altas instancias trabajan en una ley impositiva tan ridícula que la única manera de colarla a hurtadillas es manteniendo la mente del público en algo distinto: "*ROCK* PORNO".

El PMRC practica un doble rasero curioso con estas fervientes recitaciones. Gracias a ellos, jóvenes desamparados en toda América oyen hablar de sexo oral a punta de pistola en la televisión pública diversas noches a la semana. ¿Se trata de una exención secreta de la FCC[19]? ¿Qué finalidad justifica semejantes medios? La PTA[20] debería vigilar a estas señoras si ésta es la idea que tienen del "buen gusto."

¿Es la moralidad el asunto básico? Pero, ¿es un asunto? El PMRC ha creado mucha confusión con comparaciones inapropiadas entre las letras de canciones, los vídeos, las cubiertas de los discos, la emisión radiofónica y las interpretaciones en vivo. Todos ellos son medios diferentes y la gente que trabaja en ellos tiene derecho a llevar a cabo sus negocios sin una legislación restrictiva del comercio, montada como un flan instantáneo por Las Esposas de "EL GRAN HERMANO."

(...)

Los adolescentes con 8,98 dólares en sus bolsillos pueden entrar solos en una tienda de discos, pero los niños pequeños no. Normalmente los

acompaña uno de los padres. Los 8,98 dólares están en el bolsillo de los padres. El padre siempre puede sugerir que los 8,98 dólares se gasten en un libro.

Si el padre tiene miedo de que el niño lea un libro, tal vez puede gastar los 8,98 dólares en música instrumental. ¿Por qué no meter jazz o música clásica en las casas en lugar de *Blackie Lawless*[21] o *Madonna*? La buena música SIN PALABRAS EN ABSOLUTO está disponible para cualquiera con bastante conocimiento para ver más allá del disco superventas de moda de la semana.

Los niños en el arco de edad "vulnerable" sienten un amor natural por la música. Si, como padre, siente que deberían estar expuestos a algo más elevado que *SUGAR WALLS*[22], apoye los programas de educación musical en las escuelas. ¿Por qué no ha pensado en LAS NECESIDADES DE INFORMACIÓN DEL CONSUMO DE SU HIJO? La educación musical cuesta muy poco en comparación con los gastos dedicados al deporte. Tu hijo tiene derecho a saber que existe algo más que la música *pop*.

Es una pena que el PMRC prefiera distribuir música *Heavy* Metal gubernamentalmente higienizada que algo más "elevado". ¿Estamos ante una muestra del gusto personal del PMRC o sólo ante otra manifestación de las bajas prioridades de este Gobierno por lo que respecta a la educación artística en América? Por supuesto, la respuesta es NI UNA COSA NI LA OTRA. No se puede distraer a la gente de pensar en un impuesto injusto hablando de educación musical. Para hacerlo se necesita SEXO... y MUCHO.

A causa de la naturaleza subjetiva de las clasificaciones del PMRC es imposible garantizar que cierto tipo de "concepto despreciado" no se cuele, arropado en una nueva jerga o en la pronunciación exagerada de una palabra que de otro modo sería inocente. Si lo que se persigue es la COMPLETA SEGURIDAD MORAL/VERBAL, entonces sólo hay un modo de conseguirla: no miren la televisión, no lean libros, no miren películas, escuchen sólo música instrumental, o no compren nada de música.

(...)

¿Está el PMRC intentando proteger a las futuras generaciones del SEXO MISMO? El tipo, la cantidad y el momento de información sexual recibido por un niño debería ser determinado por los padres, no por gente implicada en la ocultación de un nuevo impuesto.

El PMRC ha tramado una Bestia Mítica y agrava la argucia exigiendo directrices de consumo para evitar que invite a vuestros niños dentro de

sus *SUGAR WALLS*. ¿Es el siguiente paso la adopción de una "edad legal nacional, establecida por el PMRC, para la comprensión de la excitación vaginal"? Mucha gente en esta sala aprobaría alegremente semejante legislación, pero antes de que empiecen a esbozar el proyecto de ley les exhorto a que tomen en consideración estos hechos:

(1) No hay ninguna prueba científica concluyente que sostenga la pretensión de que la exposición a cualquier forma de música conduzca al oyente a cometer un crimen o a la condena de su alma en el infierno.

(2) La masturbación no es ilegal. Si no es ilegal masturbarse, ¿por qué debería ser ilegal cantar sobre ella?

(3) No hay prueba médica de que el vello en las palmas de las manos, las verrugas o la ceguera estén relacionados con la masturbación o con la excitación vaginal, ni se ha probado que escuchar referencias a ambos asuntos convierta automáticamente al oyente en un problema social.

(4) La aplicación de legislación antimasturbatoria puede acabar siendo costosa y exigir mucho tiempo.

(5) No hay suficiente espacio en las prisiones para todos los niños que la practican.

Lo más ofensivo de la propuesta del PMRC es su "tono moral". Pretende imponer a sus víctimas un conjunto de valores religiosos implícitos. Irán tiene un Gobierno religioso. Que les vaya bien. Me gusta que el Capitolio de los EE.UU. esté en Washington, a pesar de los esfuerzos recientes por trasladarlo a Lynchburg, Virginia.

El fundamentalismo no es una religión de Estado. La exigencia del PMRC de etiquetas sobre letras sexualmente explícitas, violencia, drogas, alcohol y, especialmente, CONTENIDO OCULTISTA, son un catálogo de fenómenos aborrecidos por los practicantes de esta fe. El culto de cada persona es un asunto privado y no debería INFLIGIRSE en nadie ni ser EXPLOTADO por nadie. Si comprendemos las inclinaciones fundamentalistas de esta organización, me parece justo preguntarse si su sistema de clasificación se ampliará eventualmente para informar a los padres de si un grupo musical tiene miembros homosexuales. ¿Permitirá el PMRC que haya grupos musicales pero sólo si los miembros gay no cantan y no están representados en la cubierta del álbum?

(...)

(d) "Extorsión, pura y simple...". Una carta abierta a la industria musical

Con todo el respeto debido a Stan Gortikov y a la RIAA, hago uso de unos momentos de vuestro tiempo para expresar mis sentimientos personales acerca de la desafortunada decisión de plegarse al PMRC acerca del asunto de la "identificación" de discos.

En primer lugar, dejadme decir que valoro la difícil posición en la que se encuentra la RIAA, y que simpatizo completamente con la lucha de la organización por solucionar la legislación a través del Congreso. El problema parece que es el comité Thurmond. Ahí es donde la legislación propuesta vivirá o morirá. No es ningún secreto que la esposa del senador Thurmond es miembro del PMRC. Lo que aparentemente está sucediendo es un caso de extorsión, pura y simple. LA RIAA TIENE QUE BAILAR AL SON DE ESTAS ESPOSAS DE WASHINGTON O LA LEY DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA SENTIRÁ LA IRA DE SUS FAMOSOS ESPOSOS.

Hay que atribuir a la RIAA que la mayor parte de las exigencias del PMRC fueran rechazas, con todo, la capitulación en el asunto de los adhesivos causará más problemas de los que va a resolver.

La PMRC no oculta que sus intenciones son usar "relaciones especiales" para forzar este asunto. En una entrevista en una radio de Albany, la señora Pam Howar se refirió a al Sr. Fowler del FCC sugiriendo que una intervención de esta agencia sería correcta en el caso que las nefastas técnicas del PMRC no tuvieran éxito. ¿Alguien rescribió los estatutos de la FCC mientras no mirábamos? ¿Qué está pasando?

Estos terroristas culturales están intentando crear una situación de secuestro. Es tiempo de traer a la *Delta Force*... Con un recuerdo amistoso de que la extorsión es aún un acto ilegal, que la conspiración para cometer extorsión es un acto ilegal, y que este asunto va más allá de las consideraciones referentes a la Primera Enmienda. Somos testigos de un tipo de práctica corrupta que tiene que acabarse. No se debería permitir que ninguna persona casada o relacionada con un cargo gubernamental use el tiempo de la nación en proyectos como éste, mal pensados y propios de un ama de casa en su tiempo libre.

El caso que defiende el PMRC no tiene ningún valor, está basado en un batiburrillo de absurdidades fundamentalistas y conclusiones ilógicas.

Chillando de terror con la idea de que alguien oiga referencias a la masturbación en un disco de *Prince*, los miembros del PMRC se ponen sus disfraces de "guardianes del pueblo" y los medios acuden corriendo. Es una moda desafortunada de los ochenta que el más mínimo rumor de algún grupo de interés (especialmente cuando tiene amigos en las altas instancias) provoque una reacción instintiva de apaciguamiento de un amplio espectro de industrias de las que cabría esperar algo mejor.

Si eres un artista leyendo esto, piensa un momento... ¿Alguien te ha preguntado si querías tener el estigma de "escoria potencial" pegado a tu próxima publicación a través de este "adhesivo de apaciguamiento"? Si eres un escritor de canciones, ¿alguien te ha preguntando si querías pasarte el resto de tu carrera modificando el contenido lírico de tus canciones para adecuarte a las necesidades espirituales de un niño imaginario de once años?

Obviamente, la respuesta es NO. En todo este asunto la preocupación básica ha sido el orden del día comercial de las grandes compañías contra los egos y las neurosis sexuales de estas vigilantes damas.

Una compañía discográfica tiene derecho a conducir sus negocios y a buscar el beneficio, pero no a costa de la gente que hace posible el producto... A fin de cuentas alguien tiene que seguir escribiendo e interpretando LA MÚSICA. La RIAA se ha acercado a este asunto con miras demasiado estrechas. El "adhesivo voluntario" no apaciguará a estas criaturas, ni engrasará el camino a través del comité Thurmond. No hay aquí ni promesas ni garantías, sólo amenazas e insinuaciones del PMRC.

La RIAA se ha desentendido en parte de la gente creativa de la industria en su afán por proteger las rentas de las compañías discográficas. Señoras y señores, estamos todos juntos en esto... Cuando vieron a los rehenes en la televisión, ¿no murmuraron para sí "vamos a bombardearlos...?". El PMRC no se merece menos (y lo mismo vale para el NMRC o cualquier otro grupo de censura con una lista negra de emisión en sus bolsillos traseros).

Para los cargos electos sentados ociosamente mientras sus esposas corren feroces con fervor legislativo pseudo-cristiano, acecha el potencial del mismo tipo de bochorno causado por las fascinantes explosiones de Bill Carter. No niego a nadie el derecho a tener opiniones sobre cualquier asunto, pero cuando la opinión de algunas personas tiene el potencial de influir en mi vida y en la de mis hijos a causa de su acceso especial

a la maquinaria legislativa, entonces se plantean importantes preguntas jurídicas. Ronald Reagan accedió a su cargo con la intención declarada de sacarnos al Gobierno de encima. El orden del día secreto parece ser el contrario, y parece que se forzará a determinadas personas a llevar al Gobierno como una pantalla de lámpara a las fiestas del *Tupperware* en Washington.

A nadie le queda bien el pintalabios marrón[23]. Estas criaturas os pueden lastimar. Su ignorancia es como un virus. Enojaos. Resistid. El comité *Goldwater* va a tratar este asunto el 19 de septiembre. Usad el teléfono. Usad el télex. Exigid que el Congreso se haga cargo del asunto sustantivo del "comercio interior" conyugal y de la correa de transmisión en el poder. Exigid que se censure a los cargos electos que participan. Exigid imparcialidad para la legislación de la industria discográfica en el comité Thurmond. Recordadles que la obligación que tienen con la gente que los eligió es prioritaria a sus relaciones domésticas.

(e) *Crossfire*, 28/03/1986 (primera aparición)

FZ: La mayor amenaza para América en nuestros días no es el comunismo. Es que América se mueve hacia una teocracia fascista y todo lo que sucede durante el Gobierno Reagan nos lleva en esa dirección. (...) Cuando se tiene un Gobierno que prefiere un código moral concreto derivado de una religión concreta y ese código moral se convierte en legislación para servir a los fines de esa religión, y si resulta que ese código es de extrema derecha...

(...)

Robert Novak: ¿Cree que estas canciones reflejan el espíritu real de esta nación?

FZ: Sí, reflejan algunos aspectos del espíritu de nuestro país. Si no te gusta el espíritu, entonces cambia las cosas que lo hacen ser así. Esto significa que si hay chicos rebeldes, sin esperanza, drogadictos, hay que darles algo que les dé esperanza.

RN: ¿Qué?

FZ: Lo que digo a los niños es inscríbete en el censo electoral y cuando puedas preséntate a un cargo.

Crossfire, 13/06/1987 (segunda aparición, un año después)

Peter Gemma: La revolución sexual fracasó y ahora estamos en la época del SIDA. ¿Qué hacen usted y sus compatriotas en la industria del *rock & roll* para hacerse cargo de su responsabilidad?

Frank Zappa: No es mi responsabilidad.

PG: No es su responsabilidad... ¿Usted cree que el poder de persuasión que el *rock* tiene en los jóvenes americanos no tiene nada que ver con este problema que tenemos con el sexo?

FZ: No.

PG: ¿Así de simple? ¿O sea que usted no cree que 3000 chicas que quedan embarazadas cada día y los 1000 abortos diarios sea un problema que esté relacionado con el *rock* y las letras de sus canciones?

FZ: No.

PG: Increíble.

(...)

Michael Kinsley: Sr. Zappa, ¿cree usted que hay alguna conexión entre las letras y la música *rock* y el SIDA?

FZ: Lo fascinante es que todo esto lo ha iniciado una organización a causa de una canción que menciona la masturbación que es una de las pocas prácticas sexuales seguras que quedan en América. El mismo grupo que estaba en contra de la masturbación dice ahora que las clasificaciones contribuirán a promover el sexo seguro. Es ridículo.

(...)

MK: ¿Hay alguna canción de los últimos años que usted no permitiría que escucharán sus hijos?

FZ: "*We are the world.*"[24]

(...)

PG: Aparte de usted y de los *Dead Kennedys*, nadie más está apoyando esta posición. ¿Quién más está de su parte?

FZ: El sentido común.

(...)

MK: ¿No cree usted que viviríamos en un mundo mejor si la gente no escuchara esas canciones sobre sexo sadomasoquista, violencia, incesto?

FZ: No.

MK: ¿Por qué no?

FZ: Lo que uno canta no tiene el más mínimo efecto. Esta acusación

de que las letras de las canciones tienen un efecto misterioso que conduce a las personas a hacer las cosas descritas en las canciones no se basa en ningún hecho científico. (...) Hay una estadística clara: el 99,9% de las canciones emitidas en la radio o en la televisión tratan del amor. Si las canciones tuvieran tanto efecto, ¿no estaría el mundo lleno de amor?

(f) Guerras Porno 12:05

FZ – *Synclavier*
Voces del Comité de Comercio, Ciencia y Transporte
19 de septiembre de 1985

Senador Danforth (R-Missouri)
Senador Hollings (D-Carolina del Sur)
Senador Trible (R-Virginia)
Senadora Hawkins (R-Florida)
Senador Exon (D-Nebraska)
Senador Gorton (R-Washington)
Senador Gore (D-Tennessee)
Tipper Gore
Reverendo Jeff Ling
FZ

Sección *Thing-Fish* (incluido algún diálogo de "*Galoot Up-Date*") de UMRK (1982-83)

Ike Willis – *Thing-Fish* voz, guitarra rítmica
Steve Vai – guitarra
FZ – guitarra rítmica
Tommy Mars – teclados
Arthur Barrow – bajo
Chad Wackerman – batería

Piano people voices from Apostolic Studios, NYC
Octubre, 1967

Spider Barbour – vocales
All-Night John Kilgore – vocales
Monica – vocales

Presidente (John Danforth): La razón de esta audiencia no es promover ninguna legislación. Más aún, no conozco ninguna sugerencia de que se tenga que aprobar legislación alguna. Se trata simplemente de ofrecer un fórum para airear el asunto mismo, para ventilarlo, para acercarlo al dominio público. Senador Hollings.

Senador Hollings: He tenido la oportunidad de escuchar, ah, escuchar un, una muestra, se puede decir, una presentación de, ah, este *rock* porno, como lo llaman. En el test de la pornografía una de las cosas que hay que observar es si no tiene ningún valor social positivo. Ah, podría haber una excepción aquí, porque tras haber escuchado esa pres..., presentación, el valor social positivo es inaudible. Me ha costado mucho entenderlo, pues, Paul, llevo viajando por el país durante 3 años, y todos decían que no me podían entender. Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*. No sé. Ja... Pero, con todo el candor, os diría que esto es una inmundicia indignante. Así pues, intentaré desde el punto de vista de este senador no sólo presionar para intentar encontrar alguna previsión constitucional que gravar o alguna manera de acercarse a este fenómeno que pueda ser usado por el Congreso para limitar esta inmundicia indignante.

Presidente: Senador Trible.

Senador Trible: Violación, incesto, violencia sexual...
Senador Hollings: Es una inmundicia indignante...
Senador Trible: Es como papel de lija para el alma... Ahora, los efectos de estas letras en un niño equilibrado pueden no ser cataclísmicos.
Senador Hollings: ¡Es una inmundicia indignante!
Senador Trible: Ahora bien, el daño emocional es más sutil.
Senadora Hawkins: Fuego y cadenas y...
Senador Hollings: ¡Es una inmundicia indignante!

Senadora Hawkins: Otras... censurable... herramientas de gratificación en manos de alguna mente perversa.

Johnny Guitar Watson: ¡YEAH!

Senador Hollings: *Rock* Porno...

Etc.

Senador Hollings: Si encontrara algún modo de acabar constitucionalmente con eso, lo haría.

Johnny Guitar Watson: ¡YEAH!

Etc.

Spider: ¡Esto debe ser el fin del mundo! Todo el mundo convirtiéndose en cerdos y ponis. ¡No puedo dejar que me pase!

Senador Exon: ¿Cuál es la razón de estas audiencias ante el Comité de Comercio?

FZ: ¡Sexo!

Bien...

FZ: ¡Sexo!

Senadora Hawkins: Gracias. Creo que esta declaración cuenta a este comité todo lo que tiene que saber.

Rev. Jeff Ling: "Escucha putita, haz lo que te digo."

Senador Exon: ¿Cuál es la razón...

FZ: ¡Sexo!

Senador Exon: ...de estas audiencias ante el Comité de Comercio?

FZ: ¡Sexo!.

Ropa interior.

FZ: ¡¡Sadomasoquismo!!

Rev. Jeff Ling: Escucha putita.

Rev. Jeff Ling: Escucha putita, haz lo que te digo.

FZ: Sexo, mucho sexo.

FZ: ¡Sexo! ¡Sexo! ¡Sexo! ¡Sexo! ¡Sexo!...

Senadora Hawkins: Me interesaría saber qué juguetes tenían sus hijos.

FZ: ¿Por qué estaría interesada?

Senadora Hawkins: Sólo como un elemento de interés más en esta...

FZ: Bueno, venga a mi casa. Se los enseñaré. ¡En serio!

Senadora Hawkins: Tal... tal vez lo haga.

Senador Trible: Violación, incesto, violencia sexual... es como papel de lija para el alma.

Johnny Guitar Watson: ¡YEAH!

Etc.

Presidente: Muchas gracias, Sr. Zappa. Usted entiende que, ah, los anteriores testigos no demandaban legislación. Y no conozco a nadie, no puedo hablar por el Senador Hollins, pero creo que la visión que prevalece aquí es que nadie pide legislación. La cuestión se centra únicamente en lo que mucha gente percibe como un problema, y usted por lo menos ha dado a entender que entiende que hay otro punto de vista. Senador Gore.

Senador Gore: Muchas gracias, Señor Presidente. Su intervención me ha parecido muy interesante, y, eh, déjeme decirle que aunque no estoy de acuerdo con algunas de sus afirmaciones ahora y en otras ocasiones, que he sido un admirador de su música, lo crea o no. Y que, eh, lo respeto como un artista verdaderamente original y un músico tremendamente talentoso.

Spider: ¡Ooh, un momento!

Senador Hollings: Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*. No sé.

Rev. Jeff Ling: ¡Ven, ven, ven con papi!

Senador Hollings: Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*. No sé.

Rev. Jeff Ling: ¡Ven, ven, ven con papi!

Senador Hollings: Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*. No sé.

Rev. Jeff Ling: ¡Ven, ven, ven con papi!

Spider: Ni siquiera entienden su propia música... es cierto que nadie la entiende, pero...

John: No saben, no saben, no saben lo que están haciendo.

Spider: ¡No!

John: Los he visto un par de veces...

Spider: ¿Viste sus uniformes?

John: ¡Increíble!

Monica: ¿Cuáles? ¿Los rojos?

John: Todos esos diamantes falsos en sus anillos y cosas por el estilo.

Monica: ¿Sabes lo que yo...?

John: Lamé dorado, coberturas par las pezuñas... ¡Increíble!

Senador Hollings: Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*.

Senador Hollings: Tal vez yo podría ser una buena estrella del *rock*.

Rev. Jeff Ling: Voy a meter mi amor en ti.
Etc.
Senador Hollings: Es una inmundicia indignante.
Rev. Jeff Ling: ¡Ven con papi!
Etc., etc.
Senador Hollings: ¡*Rock, rock, Rock* Porno!
Senador Hollings: Y creo que su sugerencia es buena. Si se imprimen las palabras, esto podría satisfacer las objeciones de mucha gente.
FZ: Lo único que tenemos que hacer es saber quién va a pagar por ello.
Senadora Hawkins: Piromanía. No hay preguntas. ¡Incendia el edificio! ¡Incendia! ¡Incendia! ¡Incendia!
Johnny Guitar Watson: ¡YEAH!

(...)

Presidente: Senador Gorton.
Senador Gorton: "Sr. Zappa, estoy estupefacto ante la cortesía y delicadeza de los comentarios de mi amigo el senador de Tennessee [Al Gore]. Sólo puedo decir que su declaración me ha parecido grosera, increíble e insensiblemente insultante para las personas que han estado aquí previamente; que usted haya conseguido tergiversar la Primera Enmienda de la Constitución de los EE.UU., si sintiera que usted tiene el más mínimo conocimiento de la misma, cosa que no creo. Usted no tiene el mínimo conocimiento de la diferencia entre la acción gubernamental y la acción privada, y usted ha destruido en su totalidad cualquier interés que su caso pudiera tener con este senador. Gracias, presidente.
FZ: ¿Es esto acción privada?
Rev. Jeff Ling: Degradación. Humillación.
Senadora Hawkins: No hay un derecho absoluto a la libertad de expresión.
FZ: No creo que esto sea constitucional...
Tipper Gore: Un etiquetaje voluntario no es censura.
Rev. Jeff Ling: Agáchate y huele mi vapor anal.
Tipper Gore: Voluntario... voluntario... voluntario...
Presidente: Sr. Zappa, muchas gracias por su testimonio.
FZ: Gracias.
Presidente: El siguiente testigo es John Denver...

NOTAS

1. En el diario del día en que se escribieron estas líneas encontramos, a modo de ejemplo, los siguientes titulares: "El conflicto de Darfur pone a Clooney y Schwarzenegger en el mismo bando" y "Ricky Martin denuncia en el Congreso la esclavitud" (*La Vanguardia*, 27/09/2006).
2. Véase al respecto el interesante análisis de R. Ogien en *Pensar la pornografía*, Paidós, Barcelona, 2004.
3. Véase la declaración del FCC en http://www.fcc.gov/eb/Orders/2001/fcc01090.html.
4. Las palabras son: *shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker* y *tits*.
5. "Inscríbete en el censo electoral. Si no votas, la democracia no funciona."
6. Famoso telepredicador estadounidense con aspiraciones políticas.
7. Véase el tema "*Jesus Think's You're a Jerk*": "¿Y si Pat llegara a la Casa Blanca? (...) ¿Desaparecerían misteriosamente los derechos de algunas personas? (...) ¿No sería una tragedia americana? Especialmente si lo cubren diciendo: 'Me lo dijo Jesús'. Espero que nunca veamos ese día en la tierra de los libres. O, ¿lo veremos? ¿92? ¿96? Pero si no ves la verdad de lo que te estoy diciendo, entonces es que he fracasado, y Jesús pensará que soy un imbécil, como tú, si permites que esos telepredicadores te dejen en ridículo. He dicho: 'Jesús pensará que eres un imbécil' ¡Y será verdad!"
8. Aunque la etiqueta, *Parental Advisory*, que finalmente logró aprobar el PMRC sí fue añadida al álbum de Zappa, *Jazz from Hell* (1986) a causa del título "*G-Spot Tornado*" ("Tornado en el punto G"), tema instrumental (!), al igual que el resto del disco.
9. Véase Michael Gray, *Mother! The Frank Zappa Story*, Plexus, Londres, 1994, pp. 126-135.
10. La serie fotográfica se puede visitar *online* en http://home.online.no/~corneliu/thingfish2.html.
11. Por ejemplo, el intercambio con la senadora Hawkins: "¿Saca usted provecho de la venta de discos de *rock*?". FZ: "Sí". Senadora Hawkins: "Gracias. Creo que esta declaración le basta a este comité."
12. Léase, el diablo.
13. Empresa creada por FZ para distribuir sus discos por correo.
14. No incluida en la presente selección.
15. Las clasificaciones propuestas por el PMRC eran: "V" (violencia) "X" (sexo), "D/A" (drogas y alcohol) y "O" (ocultismo).
16. En su intervención oral, Zappa empezó diciendo: "La primera cosa que

quisiera hacer, dada la presencia de prensa extranjera y puesto que tal vez no comprendan de lo que trata el asunto, uno de los asuntos de los que se trata es la Primera Enmienda a la Constitución, que es corta y quisiera leerla para que puedan entender. Dice: 'El Congreso no hará ley alguna por la que adopte una religión como oficial del Estado o se prohíba practicarla libremente, o que coarte la libertad de palabra o de imprenta, o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y a pedir al Gobierno la reparación de agravios.'"

17. *Victrola* era la empresa puntera a principios del siglo XX en fonógrafos y discos para fonógrafo.
18. Siglas de "*Recording Industry Association of America*", el grupo comercial que representa a la industria discográfica en los EE.UU.
19. Siglas de *Federal Communications Commission*, agencia independiente del Gobierno de los EE.UU. encargada de regular los medios de comunicación audiovisual.
20. Siglas de *Parent-Teacher Association*.
21. Cantante del grupo de *heavy WASP*, cuyo nombre modificaba el significado original (*White Anglo-Saxon Protestants*) y lo convertía en *We Are Sexual Perverts*.
22. "*Sugar Walls*" es el título de un tema de Sheena Easton del disco *A Private Heaven* (1984), que motivó, junto con otros álbumes del ya mencio nado *Prince, Judas Priest, Mötley Crüe, AC/DC, Twisted Sister, Madonna* y otros, el afán clasificador del PMRC a causa del contenido explícitamente sexual de sus letras.
23. Otra de las frases surrealistas de FZ.
24. Canción de 1985 compuesta por Michael Jackson y Lionel Richie e interpretada por un grupo de todas las celebridades de la música popular americana en el marco de una campaña para acabar con el hambre en África (*USA for Africa*).

Creación

La bella que olía mal

Rogelio Saunders

Le dije a Demetrio que lo peor que podía sucedernos en aquella Oscuridad Insondable era que nos perdiéramos. Y eso fue exactamente lo que sucedió. (Después —en ese después que está más allá de todo después, vivo o sobrevivo— el horrendo Demetrio repetiría que no). En parte porque la señalización era escasa o nula, y en parte porque ése era nuestro destino y en el fondo el destino de todo lo traído de un modo imprudente a la luz y luego abandonado (no recogido hasta el fin, sin solución de continuidad). Yo me entiendo.

De todos modos, nos encaminábamos a una fiesta. Era así desde un principio. Desde siempre, se podría decir. La fiesta campestre. Una fiesta raigal. El guateque mitológico cuyas figuras centelleaban en el fondo de nuestras retinas mucho antes de que nos hubiéramos conocido en aquel fin de todo que nos reunió como a un montón de bolos dispersos a la orilla de una playa meridional, llenos de cualquier cosa menos de ánimo. Era al comienzo de un año y para nosotros el fin. Ése fue el verdadero origen de todo (como *ersatz* del comienzo nunca nombrado, imposible de nombrar), aunque nadie lo recordaría después, como quien no recuerda que tuvo un hermano que nació muerto.

¿Por qué estaba hablando de estas cosas? Ninguna fiesta raigal. Ningún arraigo. Una oscuridad y dispersión profundas. Un miedo seminal. El gran terror y el terror de Demetrio, que fue quien (con su pseudoingenuidad fantástico-campesina) nos arrastró a ese *Eldorado* violeta, allá en el fondo, donde se dibujan las siluetas de árboles. Y sin embargo, risas. La risa era el signo de una alegría nueva. La risa de los perdidos, tal como suena originariamente. Risa doble. Risa en lo oscuro. Risa de lo oscuro. Ja ja —reíamos. Ja ja.

Ahora ya no veo a nadie. Pero, ¿por qué tendría que ver a alguien? Oh, Demetrio. No hay que precipitarse. No será tan sencillo. No será, sin duda, cosa de coser y cantar. La discusión tuvo lugar en el espesor del tiempo (habrían transcurrido no menos de cincuenta siglos), y versaba, ¿quién podría ponerlo en duda?, sobre el carácter tradicional, sobre la forma que tienen ellos de comer y de vestir, etc. etc. etc. (Los quiénes.

O: ¿dónde? Pero sobre todo: ¿cómo saberlo? Desde lo falso, desde lo oscuro, desde lo casi entrañable). No lo desmentía nuestra propia excursión (o mejor dicho: invitación) y el modo más bien desaconsejable (y desde luego, desapacible) en que habíamos enfilado por fin el camino amarillo. (La inquietante –pero sórdida-alegre– carencia de señalización. De significación. El brutal paso del calor al frío. De la demasiada luz a la muerte desmedida. Ínfimo y desmedidamente frío revoleteo de trocitos de hielo en la franjada neblina violeta. Un cansancio sencillamente atroz). En torno se moverían los hombres tradicionales con sus coloridos trajes como pintados al óleo. O bien sonreirían impávidos, detenidos en un horizonte lineal alargado *ad infinitum*. De modo que las cosas estarían (estaban) dispuestas de la siguiente manera:

la mesa en herradura
los perdidos tres (o cuatro) o cinco, destinados al polvo
el mantel blanco
los corifeos campesinos, figuras principales, mujeres y
hombres
añádanse (o suprímanse) detalles
grandes sonrisas, o cejas fruncidas, el vello súbito de un
brazo: aleluya del eructo
manos hinchadas
ella, la novia vestida
la hermosa vestida-desnuda
entró, nunca

En el crepúsculo rojodorado perenne conversaban (conversan y conversarían) tales las figuras. (Yo lo sabía todo y ya incapaz de tocar su apariencia de acontecimiento. Sólo la fuga). Visibles invisibles los bien trazados huertos. El pequeño *castello* imaginario. Imprescindible. Decisivo. Pero nada era decisivo o no eso. No eso. Todavía estábamos en la playa. Todavía era imposible (y lo sería por mucho tiempo) que hubiera ninguna playa, ningún fin. Ah: qué soberbio. Carcajada del estopado-emparedado. Gran risa detenida pálida en la pared, no sólida sino absorta en su furioso misterio. Los siglos congelados en el lento espaciamiento silencioso de la parafina. La hiedra carnívora enredada a los pies del ángel. La pequeña ventana inconsciente de su espesor

allende el cuadrado azul presto a volar a la señal invisible y catastrófica. (De la catástrofe que lo había precedido todo un lapso infinito. Oíamos pero no oíamos. Yo no oía).

Era esto de lo que Demetrio nos había hablado. Era el paso antiguo de cortejo y la gran entrada. El vestido blanco con adornos, la doble línea paralela ondulando en el dobladillo (qué palabra) y la corona de flores. O sin corona de flores. El óvalo, perfecto, indescriptible. Era un venir siempre y un colorido e imperecedero sentarse. Imagen de la imagen, de lo fantástico a lo sórdido y luego a. Etcétera. Andar perenne inmóvil. La sal de la tierra. El trazo exquisito cuasi veneciano pero profundamente flamenco. El vientre hinchado y la cabeza en oblicuidad de espejo temporal. El quiasmo. La inserción. El discurso también inmóvil y oscuro andante del horrendo Demetrio. Había hablado. Él. Y todos. Vueltos en sí mismos (en nos mismos) figuras de papel en danza de papel frente a otras figuras (campechanas risueñas) también de papel. (De papel crujiente, de taburete sonriente-crujiente). Al habla sin eco y sin palabra-voz. Las lomas de mazapán. El barro trasunto del azúcar. Los bien trazados huertos con su verdor profundo como un gran fiordo de sueño. Nos reíamos todos. Cómo nos reíamos. Éramos jóvenes y reíamos. Aún lo somos y ahora no querríamos serlo. Nunca haberlo sido. Pero nunca (cómo callarlo y como no proclamarlo) —ese algo— ha sido. Ese infinitesimal no-sido —al sólo y no de algo, borde— nos empujó. Hacia ella, qué duda cabe. Hacia su belleza tranquila e inextensa y en consecuencia irreal. Hacia lo irreal infinitamente real y hacia lo real infinitamente irreal. E (sin solución) infinitamente carnal. Carnavalesco, sí. Un último carnaval. Nunca vimos. Simplemente, apareció. Fue ese aparecer lo que nos fascinó. No lo sabíamos, pero eso fue. Ese en realidad des-aparecer. Desaparecer de todos los rostros, de todas las imá-genes. Nada subsistió, en medio de las probables (pero improbables) previsibles risas. La alegría sólo posible, presta a adherirse casi carnívoramente (pero sobre todo carnavalescamente) a un ser. Quisiera (hubiera querido) decir: es (fue) eso. Ella en medio de todos como el todo dispuesto sin más a desaparecer. Lo perpetuo sino en la fuga. Observaciones. Inevitables derivaciones-digresiones hijas de la mentira que es toda verdad. El viento-aire detenido y frío cohabitando con el calor-alegría de los ojillos chispeantes. Alcohol frotado sobre la pierna verde de frío. Ojos como restos de corteza, ahorquillados en la rama

frágil del seto. Frío terror del que intuye el mal sueño ya desde siempre (sin cuándo) enhebrado (ya siempre inscrito: *res verbum*) en lo real. El vuelo (el revuelo) de las hojas.

Lo que nos hacía (nos hizo) contener el aliento (fascinados-retrocedidos) un instante eterno (era) (fue) el olor. Su belleza perfecta junto a la presencia insoslayable de su olor. Un olor nuevo de tan antiguo, de tan enterrado en el corazón, perpetuo como el circuito arcaico y polvoriento de las venas. Infinito, sin solución de continuidad. En una palabra: el cogollito casi risueño del horror. Lo que manaba sin más en ella y por ella. Indudable. Indestructible. Insoportable. Una podredumbre desmedida junto a (o contiguo de) el sueño especioso de una blancura sin límites. Todo lo podrido, lo descompuesto más allá de toda descomposición estaba, ciego, allí. En ella. Viniendo de ella. Yendo como un golpe de aire pleno hacia ella. La belleza indescriptible junto a la afrenta del olor. No juntos, ni simultáneos. Sino únicos disimultáneos. Eso era lo que convertía los ojos en relojes enloquecidos. Un olor irrespirable y que ya siempre estaba allí, fluyendo sin pausa de su belleza como aquello mismo que la hacía existir. Lo imposible-posible de su belleza multitudinaria sin espacio. Sin parangón. La abrumadora presencia, bella hasta las lágrimas, de la imposibilidad. La blancura desmedida y la podredumbre sin fin, engendrándose una a la otra como en la recirculación sencilla (mitológica) entre la enfermedad y el horror. Verla y morir. Amar lo incesante y odiar en ese mismo movimiento toda inmortalidad. (Toda posibilidad de inmortalidad. Toda muerte y toda vida: oh fragor). Condenado a morir en el vasto cuerpo de la virgen, no blanco sino azul (de un azul profundo, oceánico). Era ella inconcebible sin ese olor, y al mismo tiempo era impensable en él. Nadie (menos que nadie, Demetrio) podía pensarla allí (así). La frase salvadora que nadie pronunció: _____. Porque nadie, oh campesinos, era (fue) capaz de decidir. El resplandor de lo buscado en el espesor del tiempo hecho canon, ansia indecible, fuga de las copas dormidas en su verdor profundo, en su inapelable rechazo de todo amor. La imposibilidad de reírse, preso en el invisible borde y quiasmo de lo sagrado/profano. Detenidos incesantemente por el pequeño triángulo. Arrinconados como colegiales traviesos en un banco descolorido, adosadas las espaldas sudorosas a la pared de cal. Sentía

mi rostro a punto de estallar, inflamado sin límites por el agolpamiento asfixiante de una repugnancia sin fin. Los otros (que nunca existieron) ya no podían aspirar al paso en falso benévolo de una como si y siempre equívoca existencia. No fueron capaces (pero, ¿qué cosa hubieran debido ser?) de subsistir en ese olor (en el vuelco sin más, el *surplus* insobrepasable). No podían hablar de él, abrumados por su horror-risa. Horripilados-disueltos en el vaho purpúreo de la ola que los había traído hasta aquí y luego se los llevó (absurdos bailarines de quebrada cintura allende el trazo siempre indiferente del pincel). Pero tampoco podían callar, víctimas de sus manos desligadas. Ninguno. Nadie y nada. Sólo esa belleza-olor sin límites. Sólo esa repugnancia-atracción sin límites. Esa marea atroz que me arrojaba al abismo de mi propia desaparición, incapaz de nombrar lo que a toda costa (con dolorosa, atroz urgencia) necesitaba nombrar. Ni nombres ni el alivio del reconocimiento de lo real. Sólo, implacable, la belleza. Sólo el olor. Lo indescriptible de lo inadmisible y no nombrable. Indecible (indecidible) mente bello. El rostro. El óvalo. La perfección sin error (hecha de herrør puro). El resplandor mortal cegando las bocas asomadas al sórdido emparejamiento del vidrio. Y el lago lejano, la imprescindible agua estancada con su antiguo rumor de voces sin significado, sin signo. Todos reían-callaban queriendo hacer señales invisibles. Pero era el reverso mismo lo que devoraba los signos. Lo que diluía el trazo de las bocas y daba a los ojos la desmedida apariencia de una visión de la que nunca hubieran sido capaces, cegados por la urgencia (*necessitas*) de ver.

No podía soportarlo y no podía abandonarlo. No sé ni quiero saber cuál es tu nombre, le dije. Pero, si lo supiera, tampoco hubiera podido hacer profesión de fe. No creo, pero creo. Y ella me dijo: Cuando ni siquiera el polvo consiga recordar el eco más leve de tu nombre, tú todavía recordarás, Demetrio. La horrenda figura se alejó. Ella vino hacia mí. Ven. Ojalá hubiéramos dormido allí. (En el *castello*, quién sabe dónde). Hubiéramos podido acogernos a la hospitalaria falsedad y no a lo insoslayable falso con lo que es imposible pactar por su indecible, destartajada, voluptuosa alegría. Oh: cómo reíamos. Sombras campesinas y una ondulación señera. Allí. En la tarde detenida. Fui hacia ella, sobrecogido por el horror. No podía detenerme, pero tampoco conseguía hacerme con ella en alas de una mediocre y siempre latente ansia de normalidad (no había normalidad ni ansia). Avanzába-

mos en la misma dirección, soñadores confundidos por la nostalgia de un solo instante inextenso, como si algo hubiera sido posible y menos aún verificable. (En el fondo, era imposible todo encuentro. Sólo el encontrarse mismo indiferente e infinito, sin posibilidad de encuentro, sin instantaneidad ni espacio, como un espejo que se contemplase en otro espejo). No hubo verificación y sí una intensa, desgarradora verosimilitud. Una identidad que hacía imposible toda sonrisa, toda fraternidad, toda vela de armas. Repelidos por idéntico asco. Atraídos por la misma desmesura. Por el espesor sin consistencia de un deseo que desdibujaba todo deseo, desgarrado por un infinito paralelismo (sexo sin medida, colmo sin forma). Por la fuga infinita patente y sólo obscena en el azul indescriptible del ventanuco. Por la falsedad clamorosa de la torre. Nunca entre nosotros. En nosotros sin nosotros pero siempre, infinitamente, viniendo de nosotros (este no-nosotros, negación infinita e infinita aglomeración), como un sostenido y nunca idéntico, soberbio desborde. Despojados de la imposibilidad de amar por la misma ansia sin límites que nos despojaba de toda ansia y de todo sueño. Nunca tan ajenos y sin embargo al mismo tiempo nunca tan dueños (tan atrozmente dueños) de nosotros mismos. Riéndonos como niños de la temeraria travesura en la sinusoide donde saltaban con eléctrico chisporreteo los trocitos de hielo en medio de la franjada neblina violeta. Se los dije (a Demetrio y a los otros, ya no sé cuántos), pero ninguno escuchó. El lago-mar infinitesimal. El inexistente-imprescindible *castello*. El cuadrado y su móvil-intenso-perenne-incandescente punto de fuga. Ven. El horrendo arco iris monocorde. "Oh, tú". Fui. Yo, el horrendo Demetrio, fui.

El banco apacible había sido subdividido al sesgo por la luz llena de fino polvo del sol. Levanté la barbilla al leve viento de poniente cuando oí sus pasos. Ella traía entre sus manos el viejo álbum de familia tal como yo se lo había pedido. Se sentó con engalanada lentitud y lo abrió sobre su regazo. En ella el gesto ceremonioso era tan natural que todo gesto natural era visto luego como un complicado, innoble artificio. Así yo también, atraído a la comunión de nuestro amor reciente pero imperecedero. Abrió el libro y, a mi señal, comenzó a pasar las bien cuidadas páginas. Era para eso que habíamos venido. A lo lejos se oía el lento oleaje del mar. A veces, también, la risa brusca de una gaviota en vuelo perdido. Fue eso o que me distraje por un segundo en

su atención exquisita, de la que todo libro querría ser digno. Bajé la mirada y mis ojos desprevenidos cayeron sobre una fotografía. No era una fotografía borrosa, pero sí antigua. Un segundo de ausencia pura en el que el viento azul movió una guedeja blanquecina con gracioso movimiento de helicoide. Su mano inició un gesto sencillo, que nunca concluyó. Debió ver en mi cara una mueca de horror, porque se levantó de un salto, espantada. Oí caer con estrépito el libro de tapas de hule, y vi la rajadura instantánea en la pared antigua del campanario. Y eso fue todo.

A todos los que murieron, después y ahora, al horrendo Demetrio, vivo, sobrevivo (cuyo nombre no puedo pronunciar sin reverencia), les digo: hay un horror más profundo que el del ojo que mira entre las líneas divergentes y el de la carcajada que se oye con mudo estruendo en el fondo de un pozo. (La carcajada desligada de la boca presa entre las paredes sucesivas del pozo. La boca furiosa que se alarga sin pausa en su loca ansia de encontrarse para siempre con la carcajada, maldecida por un inexplicable y nunca surgido reverso).

El paisaje sigue siendo el mismo. Inmóvil. Bello hasta lo insoportable. Los campesinos ondulan aún en el horizonte lineal, con sus perennes sonrisas impávidas, sentados a la mesa perpetua de su banquete colorinesco y seglar. Podría decir que soy uno más de los lugareños, si la expresión no tuviera una resonancia excesiva, el peso infinito de la repetición, del horror risueño que canta en cada milímetro de la escena como la ola que baña una playa meridional, con anodino empuje, rodeando los pies felices de los niños y, sobre todo, autorizando la mano que retoca con maestría un tono, que confirma la silueta mínima, casi insignificante, de un sombrero, de una mano desvaída que ondula en el aire azul coincidiendo con el escorzo iluminado de un ala perpetua, incesante, diagonal.

(Del libro *Una muerte saludable*, inédito)

Rogelio Saunders, nace en La Habana, 1963. Poeta cuentista y ensayista. Ha publicado cuentos y poemas en diversas antologías. Forma parte del grupo de escritura alternativa "Diáspora(s)", que edita en Cuba la revista del mismo nombre. Ha escrito dos novelas: *El escritor y la mujerzuela* y *Nouvel Observatoire*; y un libro de poemas: *Discanto*, inéditos. En 2001 publicó el cuento de relatos *El mediodía del bufón* (Ed. Aldus, México) y en 2002 otro libro igualmente de relatos titulado *La cinta sin fin* (Ed. Calembé, España).

Paullette se lo monta

Carolina Hernández Terrazas

Personaje
PAULLETE, 25 años,
Viste de pantalones de pana negros, un abrigo negro y camisa blanca de botones.

(Se observan en medio del escenario dos cadáveres sobre charolas de disección, cubiertos por mantas blancas, cuerpos pertenecientes a Paulino y Regina. Una luz de farola urbana alumbra a Paullette, su sombra se mira desde el fondo de la derecha del escenario. A medida que se acerca al frente se confunde la sombra con su rostro hasta mirar todo su cuerpo. Conforme camina hacia los cuerpos se va quitando su abrigo negro, hasta tirarlo al suelo.)

PAULETTE: (*Con voz tenue que va in crescendo, tranquila y serena.*) Míralos aquí dormidos, yacen boca arriba... (*Se acerca al cuerpo de Paulino y lo destapa.*) Mira corazón, ¿qué te has hecho? (*Voz irónica mientras le acaricia el rostro.*) Tan guapo que eras, tan hermoso tu rostro y ahora tan frío... (*Mutis.*) No tienen las mismas chapas tus mejillas... ¿Te acuerdas cuando me conociste en el salón de danza? Te morías de vergüenza, (*Sonríe.*) al saludarme siempre te brotaban esas dos cerezas de tus pómulos. Sí, admirabas mi cuerpo... y te encantaaaaba... (*Le acaricia los brazos y las manos.*) Me felicitabas todo el tiempo por mis movimientos, mi estilo, mi porte... Y así, llegamos al altar. ¿Te acuerdas el día de nuestra boda? Esas chapas, esa sonrisa... Estabas tan tan (*Suspira.*) sonriente... tan "feliz"... Y... (*Se detiene un momento, se gira hacia el otro cuerpo y sacude su brazo contra él.*) ¡Y esta puta de Regina era la madrina! ¡Desde la primera vez que te vio, un gran abrazo, y yo ingenua, tontita, pensaba que era un abrazo de felicitación! (*Se queda pensativa mirando al techo.*) Sí, ella fue la primera que te dio un abrazo... (*Mira hacia ambos cuerpos.*) ¿Quién iba a decir que después se iban a abrazar, con sus cuerpos desnudos, jadeantes y ardientes...? (*Se dirige al cuerpo de*

Regina.) Dime... ¿Cómo le hacías el amor? (Se desabotona la camisa y se monta en el cuerpo de Regina.) Anda, recuerda, hazme el amor como a ella... ¿Así? (*Gira el cuerpo.*) ¿O al revés...? Dime, (*Se detiene, suelta el llanto. Se desprende del cuerpo y se inca ante él acariciándole el rostro.*) Paulino, vida, ¿verdad que estás dormido? ¿Verdad que sólo estás crudo? ¿Es que vuelves a traer una resaca impresionante que no te puedes ni levantar? Sí, ¿te acuerdas? Después de cenar y hacer el amor, hacías unas cuantas llamadas, íbamos de bar en bar, encontrándonos con amigos, amigas... Y entre fiesta y fiesta, entre bar y discoteca, entre tantas copas siempre llegábamos muy borrachos y cantábamos con el gallo... ¿Verdad que es eso? (*Se reincorpora.*) ¿O es que saliste con alguien más? (*Le alza la voz.*) ¿Con quién te fuiste ayer? ¿Con qué mujer? ¡Contéstame! Contéstame pendejo... (*Va bajando la voz hasta llegar a abrazar el cuerpo y llorando.*) ¿Por qué no me contestas, Paulino...? ¿Por qué? (*Le abraza su rostro muerto.*) (*Se levanta de sobresalto.*) ¿Qué quieres que te haga? ¿Te traigo unas aspirinas para que te animes? ¿Te preparo un cafecito?... (*Se aleja un poco y habla hacia el escenario.*) ¿Por qué tuve que hacerte caso y empezar a beber hasta embriagarme? ¿Por qué bebíamos tanto? Por culpa del alcohol, nos maltratamos... Y después de tres meses de casados ya ni nos veíamos nuestros cuerpos... (*Se mira a sí misma*) Pero, Paulino, (*Se vuelve a acercar a él y le habla al rostro.*) no es cierto que fuera el alcohol el que nos separó, si tú siempre me felicitabas, me admirabas, borracha o no podía bailar como quisiera. (*Habla a la cara del cuerpo de Paulino.*) ¿Por qué no me contestas? ¿Qué? (*En voz altanera.*) ¿Otra vez te enojaste conmigo por caerme en el escenario, justo en mi número principal? (*Le hace voz mimada.*) No, amor, no fue mi culpa, siempre me restregaste que no podía ser buena bailarina, pero es que... (*Irónicamente.*) El día del estreno, acuérdate, fuiste con Regina y... (*Mutis.*) Por eso me caí, te vi, allí, a su lado, los dos muy abrazados. (*Recobra la voz infantil.*) Pero amor, no me vuelvo a caer, lo he practicado muchas veces, mira esto. (*Se escuchan aplausos, baja la luz y una música de baile, Paullette se pone a dar vueltas en el escenario y comienza a bailar y a hacer piruetas, anima la voz. Baja la música a segundo plano, sube la luz y se acerca al cuerpo de Paulino.*) ¿Trajiste tu cámara hoy? ¿Cuántas fotos me tomaste? Si quieres, yo las llevo a

revelar... Podremos ampliar las mejores y colocarlas en el álbum de nuestra boda... para que contemples mi cuerpo flexible, que tanto admiras, que sólo es tuyo... (*Se quita la música rompe en llanto.*) Que admirabas... ¿Verdad que los sigues admirando? Si era lo mejor para ti... (*Recobra la voz normal.*) ¿Por qué no me contestas? ¿Ahora qué hice? Siempre me reclamas por todo, ¿qué te hice? (*Se acerca al cuerpo y lo zangolotea.*) Por favor, contéstame... Si siempre hago lo que quieres... Sí, Paulino, te juro que puse todo en orden, tu camisa está planchada, los zapatos están brillantes, tu corbata lista para ponerse, el saco recién salido de la tintorería, tu loción, tu desodorante, no, no he movido nada, está todo intacto... No Paulino, yo no moví nada. ¿Estás seguro de que ayer Regina no vino a acostarse en mi cama? Pues no sé, porque yo me volví a quedar en el sofá... Paulino, dime algo, ¿qué no ves que hoy es un día especial? (*Camina hacia su saco y saca tres boletos.*) Sí, reservé en la ópera... Tengo dos lugares... Si quieres tres para Reginita, los tres la pasábamos muy bien... Después compramos un vino tinto y venimos a comentar la ópera en la casa... Y luego te pones a cantar tu parte favorita... Anda, vamos... O no, mejor no vamos a casa, hoy no hice la limpieza, no ves que yo no quiero ir a casa... Mejor vamos a cenar, y tú la besas mucho si te hace eso muy feliz, la besas hasta cansarte y a mí me tomas de la cabeza y me volteas para que no vea su beso... Ese beso que me excitaba (Se coloca en primer plano de rodillas hacia el público.) ese beso succionante que era mío... Sólo mío... (*Y se toca su pecho con las manos, sube de tono de voz.*) Ese beso que dabas con la lengua de fuera y llegaba hasta mi garganta como queriéndome ahogar. (*Se acerca al cuerpo de Paulino y lo besa.*) Pero ahora estás frío, corazón, ¿quieres que te caliente un poco? (*Toma sus manos y las frota con las suyas.*) No te preocupes, Paulino, ya vas a estar mejor... ¿Quieres que te haga cariñitos? ¡Claro, mi amor, para eso estoy! (*Le toca por debajo de la sábana su pene, luego quita la sábana y se lo empieza a besar, se quita los pantalones negros y después se monta en él, y ella ahora está de perfil con el rostro del cuerpo de Paulino, lo levanta con una mano y lo comienza a besar más y a restregarse en su cuerpo, presiona los senos del cuerpo de Paulino, y agarrándose de ellos, con movimientos de cadera trata de penetrarse, pero como no puede, se toca ella misma, y gime.*) Dime, ¿lo estoy haciendo

bien? ¿Te gusta? A mí me encantas, vida, nadie lo hace como tú... Mira, toca mis pechos, succióname los senos, chúpalos, hasta hacerlos tuyos, dime que soy tuya amor mío, sólo tuya, (*Se toca a ella misma los senos y los aprieta.*) soy tuya Paulino, quiéreme, trágame, mírame, así, sigue, así, Paulino, soy tuya hasta el final... Hasta el final... (*Sigue hasta llegar al coito individual.*) ¡¡¡¡Aaaaaahhhhh!!!! (*Se tira en su cuerpo boca abajo.*) Paulino, vida mía, nadie como tú. (*Se sienta otra vez.*) Pero... ¿por qué no me abrazas, vida? ¿Por qué estás tan frío? ¿Es que acaso no lo hice como querías? ¿O venías ya satisfecho de esta puta? (Se para y lo avienta al extremo del escenario.) (*Lo mira y grita.*) ¡¡¡YA NO ERES MÍO!!! ¡¡YA NO ERES MÍO!! ¡¡YA NO!! No me lo tienes que decir una y otra vez... (*Voltea la cara una y otra vez.*) Ya sé, no me lo expliques... Por favor, me duele... ¡Sí, ella te hace el amor mejor que yo! Sí, ella sí te quiere y te acepta como eres, no me digas más... lo acepto... soy culpable... yo también te acepto, mírame aquí... frente a ti... pidiéndote perdón por todo lo que he sido y lo que no pude ser para ti... Perdóname si te he hecho daño, perdóname por enamorarme de ti, perdón si no te comprendí desde tu adicción, perdóname si te quise entregar todo... Perdóname... (*Llora y se hinca, mira hacia arriba del escenario.*) No me grites Paulino, por favor... no me grites... yo te quiero... No, (*Se coloca sentada y se abraza las pierna, llora.*) no me pegues, amor, ya entendí todo... Pero... (*Mutis, se inca en el escenario frente al público.*) Sí, quiero seguir contigo, no me dejes, si quieres los tres salimos, no me importa, yo me encargo de las salidas, y después, al llegar a casa (*Se para y se mueve de un lado al otro del escenario frente al cuerpo de Paulino.*) les preparo la cena y luego, enciendo la fogata, y hacen el amor... Sí, los embriago nuevamente... Y luego calientan sus cuerpos por el ardor del vino y el calor del fuego, les traigo cobijas para que no lastimen sus espaldas... (*Mueve las manos como explicando y con cierta seriedad.*) Y se jadean el uno al otro, se cogen, gritan... No, te prometo que no los veo, (*Se tapa los ojos con las manos y se dirige al otro extremo del escenario y se sienta en el suelo.*) me meto a la cocina y yo me quedo sentadita (*Se sienta en el suelo. Se abraza las piernas y llora.*) Pero no me dejes, Paulino, no me dejes...

(*Mutis.*)

(*Se para y se dirige al cuerpo de Paulino, toca de nuevo su rostro.*) Si quieres podemos ir a la playa, o bien a la cabaña de tu tía... Ahí era tu lugar favorito, ¿no decías? (*Se para y se mira las piernas.*) Pero me reclamabas porque mis piernas que siempre tenían que estar calientes para el ensayo, no podían estar ahí.... Ahora, están heladas... (*Se acerca de nuevo a su cuerpo y lo abraza.*) No entendías, Paulino, que sólo te pedía un abrazo, un poco de calor, más que el de aquella fogata...

(*Se para, y cambia su rostro a serio se aleja pasos atrás lentos de su cuerpo.*) Porque ese día... Paulino, ese día que me lo hagas, que te vayas con otra. Ese día que me dijiste que salías con Regina... (*Se altera.*) ¿Por qué justamente con ella, con mi amiga, si había muchas mujeres más? Sí, recuérdalo, me gritaste que todo era falso, que la boda también, que mi sueño de tener hijos contigo también, que era pésima al bailar, que no te gustaba cómo besaba, ni cómo cocinaba, que lavaba mal tu ropa, que la manchaba... Ese día, no fue uno, fueron muchos y pensaste, querido, que no iba a hacer nada, ¿verdad?... Y ahora sí, me conociste, no sabías de qué era capaz... (*Irónicamente.*) Qué, ¿acaso creías que no me daba cuenta de que me dominabas? ¿Acaso creías que era una pendeja? (*Se pone los pantalones al mismo tiempo que habla.*) Permíteme informarte, Paulino, que me hacía la tonta. Claro, me gustaba verlos jadear... Pero no me conocías, ¿verdad corazón? (*Termina y se dirige al rostro, voz determinante.*) Siempre me mentiste... ¿Crees que no me percataba? (*Camina de un lado al otro del escenario.*) Pues ese día sólo dije en la mañana frente al espejo: "Hoy, querido, me vas a conocer, no vas a saber qué pasa". Y así fue; no sabías qué pasaba, ni yo sabía qué pasaba... Recuérdalo bien; regresábamos de la ópera, les calenté su bebida, las cobijas, el fuego, todo en orden, mi plan en orden... La costumbre en orden... Y de pronto, así, (*Truena los dedos.*) simplemente, te desmayaste... Sí, querido, tu cuerpo estaba desnudo entre los brazos de Regina, y fue cuando ella lanzó el grito y yo sólo salí de la cocina a ver qué pasaba... Quiero que sepas, vida, que me asusté, Paulino. (*Alza la voz.*) ¿No entiendes qué es asustarse? Me a s u s t é, por eso salí... Si no, no hubiera salido.

(*Se coloca las manos en la cara.*) Entre el olor a sexo, te vi con Regina, no pude aguantarlo, lo siento, (*Irónicamente.*) llamé a la ambulancia... No tardó en llegar, pero mientras le di un té a Regina para que se calmara, otro más te lo hicimos tomar a ti... Paulino... Al acercarse los aullidos del portaenfermos, dos hombres salieron, y yo me presenté como tu hermana... (*Con carácter.*) No, idiota, no me eches la culpa, no dije nada... Callé por mucho tiempo hasta que llegamos al hospital... Entonces no despertaste, Regina también se durmió en la sala de espera... Yo sólo fui por un café y cuando regresé, ya no estaba el cuerpo de Regina... Ahora, me lo presentan aquí, junto al tuyo... (*Se desespera.*) ¿Por qué junto al tuyo? Era para que estuviera en otra sala de cadáveres y hasta aquí tienes que estar con ella... ¿Por qué hasta la muerte? ¿Por qué? El cianuro era para ella, el té sólo tenía un poquito... ¿Por qué, Paulino? (*Se acerca al cuerpo de Regina y lo avienta para el extremo del escenario junto con la charola de disección.*) Que a ella la tiren por el pozo, que vaya a la fosa común... (*Se calma y se acerca al rostro de Paulino a acariciarlo.*) A ti, corazón, te quiero en casa; primero hacemos el amor, luego te hago la cena y me tiras en las cobijas con la fogata prendida como con ella, por favor... Dime que sí me aceptas, aprendí cómo lo hacía ella, te va a gustar conmigo... Simplemente estaba un poco enfurecida, entiéndeme, siempre te entendí yo a ti, ahora es tiempo de que se cambien los papeles, ¿no crees?... Bueno, si no quieres no... (*Se hinca ante el cuerpo de Paulino.*) Sí, me quedo contigo, mi amor, ven conmigo... Ya desperté, ven conmigo... Vamos a ser felices, hago lo que quieras... (*Abre la sábana más abajo y ve su mano morada, se reincorpora.*) Pero, ¿qué te han hecho, Paulino? ¿A dónde fuiste ayer? ¿Con qué amigos te drogaste? Paulino, contéstame... ¿Fue este doctor que no te atendió bien? Si quieres ahorita que llegue le clavo el cuchillo, Paulino... (*Lo zangolotea levemente.*) ¿Verdad que estás bien?... (*Rompe en llanto otra vez.*) ¡¡¡NO!!!! Fue el cianuro, (*Lo besa.*) sabes a cianuro, vida... ¿Quién te hizo esto? ¿Quién?... No, no fui yo (*Grita llorando.*) ¡NO, SIEMPRE SOY YO! ¡¡¡NO ES CIERTO, PAULINO!!!... Si no me crees, entonces, ¡¡¡MUÉRETE!!! (*Se acerca en primer plano y se tira de la camisa hasta alcanzar a rajarla, su llanto se vuelve grito.*) ¡NO, NO FUI YO, SOY YO TU ESPOSA AMADA, TU NIÑA

CONSENTIDA!... ¿Qué? ¿Quién? (*Mira el otro cuerpo.*) Regina... ¡¡NO!! No lo soporto, podemos arrancar de nuevo... (*Le pega al rostro de Paulino.*) Despiértate, despierta... (*Le golpea tres veces más.*) ¿Qué estoy haciendo? ¿Qué haces, Paulino? No ves que me duele... Me duele, me duele tu mentira. (*Se altera aún más.*) ¿Por qué no me dijiste de una vez por todas que te la cogías? Es que lo hacías... Me daba cuenta... me di cuenta... me doy cuenta... hueles a ella, ya no a mí... (*Llora, le vuelve a pegar más débilmente y entre llantos habla.*) ¡Nooo! Me duele tu dominación, que hayas hecho conmigo lo que se te dio en gana, sí, tu partida me duele... (*Llorando grita.*) ¡¡¡Deja de hablar por una buena vez!!! (*Se hinca al escenario.*) Me duele, Paulino... me duele... (*Llora y cae al suelo abatida, con la camisa rota.*) Me duelo yo misma...

(*Bajan luces y se cierra el telón.*)

FIN

Carolina Hernández Terrazas (México, D. F., 1978) Se tituló como Licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Estudió un Diplomado en Filosofía y Letras en la Universidad Panamericana y el Diplomado de Creación Literaria en la Escuela de Escritores de la Sogem. Ha publicado en *Reforma*, *La Jornada Semanal*, Revista *Cambio*, Revista *Complot* entre otras publicaciones mexicanas. Desde hace cuatro años reside en España. En Barcelona trabajó en la Revista *Lateral* y diarios como el *Avui*. Actualmente realiza su tesis doctoral en Teoría de la Literatura: *La náusea literaria en Clarice Lispector* en la Universidad Autónoma de Barcelona. Reside en Castellón, Valencia, donde trabaja en la editorial EllagoEdiciones, y colabora para revistas como *Code* y *Arte y contexto*, entre otras. Sus cuentos han sido publicados en *Fantasiofrenia. Antología del cuento dañado* (Ed. As de corazones rotos, México, 2003) y *Pragmatáfora cosas, versos y prosas* (Descrituraediciones, México, 2004).

Faetón (hijo del sol)

Claribel Alegría

Por fin, padre,
por fin
ocupo yo tu carro
ya no hay tregua
abre la aurora
sus rosáceas puertas
las estrellas se ocultan
ungen a los corceles
las solícitas Horas
soy dueño del carruaje
de mi padre
de sus cuatro corceles
de crines encendidas
y de ligeros cascos
sujeto entre mis manos
las presurosas riendas
relinchan los corceles
y se elevan
partiendo el aire
en dos.
Gracias de nuevo
padre
cediste ante mis ruegos
arrepentido estabas
de tu augusta promesa
bañaban las lágrimas
tu rostro
las manos te temblaron
en el postrer abrazo.
Regresaré triunfante
ungiste mi piel
con mágicas esencias

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 138-141

ceñiste mis cabellos
con tus rayos de luz
y encorvado entraste
a tu palacio
no desesperes
padre
por ti
por tu firmeza
por tu oferta cumplida
soy el más feliz
de los mortales.

II

Mirar el mar
desde esta altura
sobrecoge
no es fácil el camino
aseveró mi padre
la primera parte
es escarpada
y luego viene
la pendiente.
Descarta tu deseo
Faetón
no es para un mortal
lo que pretendes
a tu encuentro saldrán
animales salvajes
te acechará
el arco del Centauro
las fauces del León
las tenazas de Cáncer

y los cuernos de Tauro.
Vuelan
vuelan los corceles
nunca supe sus nombres
no es fácil conducirlos
pierdo fuerzas
salta el carro
en el aire
tiemblan de miedo
mis rodillas
amenaza
Escorpión
con su
letal veneno
se me sueltan las riendas
se salen del camino los corceles
¿por qué, padre
por qué?
En tierra extraña
reposarán mis huesos
tinieblas
luz
tinieblas
fogonazos de luz
se evaporan las nubes
no soporto el calor
en llamas mis cabellos
se incendia el universo
no debiste ceder
te lo reprocho
padre
por ti
por tu flaqueza
por tu oferta
cumplida
soy el más infeliz
de los mortales.

Claribel Alegría, poeta centroamericana nacida en Estelí, Nicaragua, en 1924. Desde muy niña se trasladó y vivió con su familia en El Salvador y en 1943 viajó a EE.UU. donde obtuvo el título en Filosofía y Letras por la Universidad George Washington. Después de residir por varios años en EE.UU., contrajo matrimonio y viajó por diferentes países, regresando a Nicaragua en 1985 para servir de baluarte en la reconstrucción de su país. Ha publicado una veintena de libros de poesía y narrativa así como muchos testimonios históricos. Es además traductora de algunos poetas norteamericanos y autora de la publicación *Nuevas voces de Norteamérica*. En 1978 obtuvo el premio Casa de las Américas por *Sobrevivo*, y en el año 2000, el Premio de Poesía de Autores Independientes. De su obra, se destacan además, *Anillo de Silencio*, *Vigilias*, *Umbrales*, *Fuga de Canto Grande*, *La mujer del río* y su última producción, *Saudade*.

Dos poemas

Manuel Silva Acevedo

Lo Innombrable

Has visto florecer el árbol del azur
en medio de las furias
y el fragor de las trombas
te ha derretido hasta las médulas

Arrebatado por el éxtasis
(no sabrías responder si vivo o muerto)
has contemplado lo Innombrable
con la vista clavada allí donde la luz
no osa penetrar

Ah si consintierais en desnudar
vuestro secreto
criaturas sin sombra ni perfil

Los abstractos te cubren
con sus alas color palidez

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 142-143

Retablo

Se recuestan en pétalos de rosas
Se retuercen en lecho de espinas
Se refriegan las partes genitales
Se restriegan con toda impudicia
Se montan cual cuadrúpedos
Se acoplan como moscas lascivas
Se encaraman la una en la otra
Se encarnan como uña mordida
Se mancornan con saña
Se revuelcan en sangre y cenizas
Se desgajan del árbol
Se revienen como fruta podrida
La vida con las piernas abiertas
La muerte con la cara torcida

Manuel Silva Acevedo (Santiago, 1942), Poeta de destacada trayectoria en las letras chilenas. Ha publicado, entre otros libros: *Perturbaciones* (1967); *Lobos y ovejas* (1976); *Terrores diurnos* (1982); *Canto rodado* (1995). En 1998 publica su antología *Suma alzada*. En el año 2000, *Cara de Hereje* (Lom Ed.) y en el año 2002, *Día quinto* (Ed. Universitaria). También ha sido favorecido con algunas becas y premios literarios.

Cuatro poemas

Myriam Montoya

Brotan en la epidermis
Púas
Herrajes niquelados
Metal luminoso en la carne palpitante
Perforación al músculo nervado
Una aguja corva en la piel imberbe
Aguijones y silicios
Para quienes no han sido estrujados
Ni por la tierra ni por la historia

En la herida abierta
Nace la certidumbre de la vida
¡Mujeres y hombres de rostros impolutos!

***

Sobre la seda de la piel
destellos minerales
Diamantes poliédricos en la aleta de la nariz
Rubíes en los pezones
Balines de oro en el ombligo
Aros en el clítoris
Un pendiente en el glande
Crece la uña metálica que araña y acaricia...
Un punzón de silencio escinde el ser
En la rigidez momentánea de la anestesia
Perforaciones
Desgarramientos
Ritual intrascendente del derroche
para sacralizar la nada, el otro tiempo, el vacío.

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 144-146

***

La palabra con sus filos amolados
Disecciona el pecho de la bestia

Con dedal de oro y cuerdas de guitarra
Zurcimos la herida

La palabra con sus filos mellados
Nos enajena en el olvido
Y en su vientre de tiniebla.

***

Tatuajes

He visto a un dios desnudo
imberbe
su piel un enigma en filigrana
hasta en los párpados
finas líneas trazadas
ocultan el mirar verdadero
no podemos dar crédito
al destello de sus ojos cristal
Geometrías de la línea blanca y del negro
Puede una frente llevar blasones
simétricas alas
de una mariposa celestial
En el cráneo raso
dos arpías que unen los picos
y despliegan su plumaje de escama
En la corona estrellas que entretejen
sus vértices
sus pómulos pentagramas espiralados
en la nariz dibujado un tótem
de insecto estelar
rodeando la boca y el mentón

caninos curvos
perforados los labios de puntas y herrajes.

He visto indescifrables jeroglíficos
impresos sobre sus brazos poderosos
en la infinita espalda
primitivas volutas y alas de casoar.

En los pabellones de las orejas rayas
y arracadas de plata
brazaletes con incrustaciones de gemas
collares con cuentas
de una arqueología ignorada

Es un dios del cual el silencio
es su verbo
su belleza es no inspirar
ninguna fe
solo
un deleite furtivo
a la imaginación

***

Myriam Montoya nació en 1963 en Bello, Colombia, vive en París desde 1994, donde publicó *Fugas/Fugues* (ediciones L'Harmattan, 1997) y *Desarraigos/Déracinements* (ediciones Indigo, 1999), ambos libros traducidos por Claude Couffon. En 2004, aparece una antología de su obra poética, *Vengo de la noche/Je viens de la nuit* (editorial Écrits des Forges et Castor Astral). Sus poemas igualmente se han publicado en diversas revistas en Colombia, Cuba, Francia, Marruecos, México, España y Canadá. Paralelamente ella ha traducido una antología de poesía africana de expresión francesa, *Voces africanas* (ediciones Verbum, Madrid: 2001), la poeta tunecina Amina Saïd (*Arenas funámbulas*), jóvenes poetas franceses como Stéphane Chaumet (*En la desnudez del tiempo, Urbanas miniaturas*), Emmanuel Lequeux, Fabrice Charbit, el canadiense Michel Thérien, al igual que a la poeta persa Forough Farrokhzad. En le 2000 fue invitada al X Festival Internacional de Poesía de Medellín, en el 2002 al XVIII Festival Internacional de Poesía de Trois Rivières (Canadá) y a varias lecturas en Francia, Estados Unidos, Alemania e Italia. Acaba de terminar su segunda novela.

Ariosto

Gabriel Bernal Granados

"Si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo."
GARCILASO, *Soneto* XXVIII

sentar cabeza
amarrar navajas
morder el polvo

pero morderlo en serio

blandir la espada
y temer el fuego

consagrar el humus
acumulado en la córnea de tus ojos

sobrevivir doscientos gramos
inhalados contra el pecho

–la ciega destrucción de diario

en el sueño el fungus
busca el origen
excava
su propia tumba
hecha de silencio
y el olor salobre de la tierra

furioso el anélido
metáfora del barro

GUARAGUAO · año 10, nº 23, 2006 - págs. 147-154

se teme a Dios
pero no se le desata
quieto como una bestia encadenada
nos escucha y mira todo el tiempo

muda el alma
arden en beatitud las cosas

***

Un *ella* no figura más en mi horizonte
–se ha convertido en una triste imagen
lapidaria, alejandrina y encallada más allá de mí;

sin el portal de la experiencia e
ingrata donosura, el álgebra
o el célibe tic tac sonoro
en una fábula esdrújula.

Sin horizonte has dicho,
como experiencia rara o nula
–la vastedad es signo en el lenguaje,
la vastedad *real*: el mar entre las letras,
el intersticio,
el lugar común tan temible
como un lunes de lápices enfermos,
sin ideas ni imágenes alegres.

Cera para tus oídos
y un cauterio para borrar las islas de tu cuerpo.

***

De lo que dura

a mi hermano Adrián

pequeño poeta
en relación con uno grande

¿dónde crees que esté la diferencia?

¿es el silencio intermedio entre dos notas?

si lo sabes dilo,
ella sabe que tienes la certeza

cuando los corazones cambien

(la foto del otro lado del espejo)

el peso muerto se desplaza

estoy hablando
de la naturaleza coja del lirismo

cuando todavía no hay las intenciones

***

no hay entonces *nada*
una pared
una ventana
un cielo gris
narración o fragmento de humanismo

si acaso a eso se le puede llamar *bíblico*

pequeño poeta
en relación con uno grande

¿dónde esperas que esté la diferencia?

***

Prenda de tiempo

sigiloso vestir
    añoso vapor de grieta
sin
    palabra poética
calcáreo paladar
    y dejo de signo:
        roca
viento mecido por las olas:
    mar
¿por dónde
asciende
la palabra sangre?
por leva ahí, *Leví*
    sintomática sintaxis
        –que férrea ofende–
    sin brújula sublime
sin más sino, *Adonai*
sino sin más

***

Tedio

perjurio en demasía
–cuando escande–
aunque una sea la frase por él recuperable;

él ocluye
        mima el verso

: talle desastrado,
*pos*visto a través de la ventana,
en diagonal, dos pisos hacia abajo;

su cadera poco descompuesta,
ceñida de un vestido negro

pliegues
recto recoveco

–como dinosaurio enfermo,
ella conmina sus pasos a la calle,

escoge erróneamente su calzado:
filos detergentes punteando el piso adoquinado

emotivo

y el pelo azul teñido de amarillo
o de un color turquesa vulnerado;

un cosmos vulnerado
haciendo evidente su presencia
–ella
allí
del otro lado de la puerta,

que pese a su obviedad palpable
no franqueo

para pasar las horas muertas
haciendo algo

: un rito rutinario

algo
tan procaz como una ele
ligada
a una ge violenta como un lecho

***

Liviano y distinto

liviano y distinto de mí
me muevo a tus adentros
con una sonrisa obediente a flor de labios;
porque en realidad no soy yo
quien se mueve a ti.

No soy yo quien se mueve,
permanezco quieto aquí, equivalente
a un verde limón imaginario,
sin siquiera estar ebrio de amor por ti

–es lo clave,
encarnado–

admiro despacio el movimiento
de flautas y timbales
y demás instrumentos
en la radio.

Leyendo, vuelvo de nuevo la espalda al yo
y silbo airado
un aria ígnea que tumba por tierra la emoción,
y el deseo sabio de ir andando a otro lado,
entrar en el perímetro obseso de la casa tuya
connotando los pasos hacia adentro que voy dando, conteniendo
el aire | la emoción
el vaso con que mido el deseo aniquilado.
De cara hiriente
el yo se niega y se devuelve a su trabajo vano, su sed
supina de decir lo mismo | inaugura
una forma de decir amalgamando
lo que está sobre la mesa –goma, sacapuntas, libros, plumas...

Vuelvo la espalda y digo: "ha sido bien como es, dejando atrás los estragos
de la ronda de soldados". Si ha hecho el bien no lo sé, como no sé

tirar de la paleta del color entre un fraseo abstracto y otro llano.

La luna
se ha ido de las manos, de la aldea, aldeano. Nos ha visto
las caras y nos ha dejado

sin sed; somos dos aún; amarga piel
miramos: Midas su sangre /
otro poema se cuece entre la hierba, y hemos por
tanto de imitar / la lección lunar de serlo ya.

***

ariosto furioso,
Orlando encadenado

***

el poema crece a solas
como la flor en tierra

pernocta

escucha una vez la voz de ella
tras de la puerta

germen de un monologar insulso
la voz de ella

inacabamiento inocuo

beso estéril

***

Mar

En veinte pasos diestros sonará mi disidencia.
Como blandas huellas estampadas en la arena,
olvidarás mi nombre.

"That's true!"
ROBERT BROWNING, Sordello

Gabriel Bernal Granados, nació en la Ciudad de México en 1975, ha publicado ensayos y traducciones en las revistas *Mandorla*, *Luna córnea*, *Poesía y poética*, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Casa del tiempo*, *Fractal*, y en los suplementos literarios de los periódicos *El Nacional*, *La Jornada* y *Reforma*, así como en diarios de Estados Unidos, España, Uruguay, Argentina y Perú. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Centro Mexicano de Escritores y la Fundación Rockefeller. Ha publicado varios libros, entre los que destaca el reciente *Historia Natural de Uno Mismo*. Ha impartido cursos, lecturas y conferencias sobre narrativa y literatura en diferentes países: México, Inglaterra, Francia e Italia.

Arte

Arte

Mar

En veinte pasos diestros sonará
Como blandas huellas extrañas
olvidarás mi nombre.

"Dark river"
ROBERT BROWNING, Sordello

Gabriel Bernal Granados, nació en la Ciudad de México en 1965. Ha publicado ensayos y traducciones en las revistas *Mandrágora*, *Letras cruzadas*, *Axiomas* y *Poesía*. La revista del Fondo de Cultura Económica, *Letras del mundo*, *Fractal* y en los suplementos literarios de los periódicos *El Nacional*, *La Jornada* y *Reforma*, así como en diarios de Estados Unidos, España, Uruguay, Argentina y Perú. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Centro Mexicano de Escritores y la Fundación Rockefeller. Ha publicado varios libros, entre los que destaca el reciente *Historia Natural de Una Mano*. Ha impartido cursos, lecturas y conferencias sobre narrativa y literatura en diferentes países: México, Inglaterra, Francia e Italia.

Cine
Secuestro Express
de Jonathan Jakubowicz

1. Puestos a buscar películas que hayan abordado el problema de la violencia en las nuevas realidades urbanas latinoamericanas desde unos parámetros comerciales, pero tratando de hacer un esfuerzo de estilo que pegase la narración al clima moral (o amoral) que empapa su fuente, hay dos títulos que de inmediato vienen a la cabeza de los curiosos: la brasileña *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meiralles, y, sorpresivamente, la producción mexicano-estadounidense *Traffic* (2000), del desorientado pero interesante Steven Soderbergh. En ambas se partía de un supuesto que no es incompatible, pero que amenaza con ser determinante, en relación con otras realidades latinas generadoras de identidad, y éste es la aceptación del nuevo entorno metropolitano, violento y desestructurado como nuevo hogar global que borra diferencias entre Caracas, México D. F., Bogotá, Río o cualquier otra gran urbe latinoamericana. Si el cine latinoamericano de los cincuenta y sesenta se fundaba sobre las diferencias (sus ejemplos más aplaudidos fueron el nuovo cinema brasileiro y el nuevo cine cubano), el resurgir iniciado en los noventa y acelerado en la actual década ha abierto el frente de la nueva identidad. Una identidad que forja sus rasgos en la sin cultura de la globalización pero que, al tiempo (y ello no es de ningún modo contradictorio), introduce sus raíces en algunas de las tradiciones más violentas de las idiosincrasias locales. Buena prueba de ello es que el precedente canónico de este tipo de películas de sensibilidad geográfica transversal sea la maravillosa *Los olvidados* (1950) del español, por entonces exiliado en México, Luis Buñuel, un film en el que a partir del seguimiento de un grupo de violentos en México D. F. se hacía un diagnóstico de las derivas sociales que se abrían en el interior del país centroamericano. *Secuestro Express*, la película del venezolano Jonathan Jakubowicz, representa un interesante paso adelante en la línea que iba de Buñuel a Meiralles.

2. *Secuestro Express* describe con voluntad aparentemente realista uno de tantos raptos de duración limitada que se han convertido en el delito

estrella en algunas urbes latinoamericanas. El mecanismo es conocido: los delincuentes eligen, en la mayoría de los casos al azar, una persona de apariencia acomodada y la secuestran durante las horas que necesita la familia para reunir el rescate que consideran pertinente solicitar. Durante esas horas, es habitual que la víctima ni siquiera permanezca en un lugar cerrado, sino que se la suele mantener maniatada en un vehículo que da vueltas por el extrarradio dejando correr el tiempo. Tal y como advierte el film en sus créditos iniciales, son miles los delitos de este tipo que se perpetran cada año en Latinoamérica por los nuevos lumpemproletarios. Y tal como advierte al final, es el ejemplo más obvio de cómo la desigualdad extrema crea respuestas extremas de supervivencia con los mismos parámetros de egoísmo e insolidaridad asumidos por el lado de los que sufren y perpetran el crimen. En este caso se trata de una pareja de clase alta, Carla y Martín (Mía Maestro y Jean Paul Leroux respectivamente), asaltada por tres delincuentes semiprofesionales llamados Buda, Trece y Niga Sibilino (Pedro Pérez, J. Carlos Molina y Carlos Madera) y que crean una pequeña comunidad de cinco personas que vivirán inmersas en la histeria unas pocas horas, en las que la droga y la muerte no estarán ausentes. Con una fotografía saturada, movimientos de cámara continuos, sonido que recrea la toma directa, música trepidante y utilización de letras sobreimpresionadas en la presentación de los personajes (recursos todos ellos utilizados por Meiralles en la mencionada Cidade de Deus) Jonathan Jakubowicz ha rodado en esta su tercera película un thriller peculiar lleno de vericuetos y giros inesperados que en ningún momento pierde intensidad. Juega a su favor, sobre todo, la fuerza de una historia que convierte en menores los pocos recursos expresivos de sus protagonistas, y que incluso sabe sacar provecho de éstos al dotarla de más verosimilitud. Al negarse a tomar partido, sea a favor de los secuestrados, sea a favor de los secuestradores, el director logra una distancia impermeable a cualquier complacencia, y aunque el film está dedicado en una nota final a su amada Caracas, la ciudad y sus poderes está vista como un espacio en que la corrupción es connatural a su existencia misma como espacio orgánico. Dos de los momentos más crueles de la película están unidos a la aparición de uniformados como posibles salvadores, y a la postre consentidores, del crimen; e incluso en la segunda de esas escenas, tres minutos de verdadero cine de terror, resulta un sarcasmo ver cómo los delincuentes juegan a ser ángeles custodios de la protagonista. Si Jakubowicz pretendía hacer una

fotografía creíble con medios industriales equiparables a los parámetros de producción del Norte, no hay duda que lo ha conseguido.

3. Sin embargo, los verdaderos valores del film de Jakubowicz (y los que a la postre lo mantienen como un referente sobre el que habrá que volver a hablar), más que su calidad como testimonio de una efervescencia social indomeñable sea desde la derecha o desde la izquierda, son esencialmente narrativos. Y aquí Jakubowicz, en tanto que responsable único que firma tanto la dirección como el guión de la obra, va algo más lejos. Para comenzar, su apariencia realista está asentada sobre un guión complejo (que no perfecto) que fuerza el azar en aras del desarrollo dramático de los personajes. En ese sentido la caída, anunciada desde el principio, a ojos de Carla, de su prometido Martín, sigue unos pasos bien graduados que pasan por la traición y la huída, y sin los cuales resultaría intolerable el juego a la ruleta rusa que representa uno de los momentos clave del film. Y otro tanto ocurre con la presentación previa de los tres delincuentes, dramáticamente innecesaria si se concibe la película como un testimonio, pero esencial para representar una complejidad que refuerza alguno de los giros posteriores de la historia. O con la elección ejemplar de un personaje tan carismático como Rubén Blades para encarnar al padre de Carla (y para interpretar el excelente tema que con el mismo título que el film cierra la historia), o de un habitual en los *make-up* de las películas de Tarantino y Roberto Rodríguez, Ermahn Ospina, interpretando al homosexual que acoge momentáneamente al grupo en su casa. Tanto en el caso de Blades, como en el Ospina, o en el de la casi omnipresente Mía Maestro (otra aportación norteamericana, aunque procedente de Argentina y descubierta por el español Carlos Saura), el mensaje que recibe el espectador es: "cuidado, esto quiere ser algo más, mucho más, que un film social". La escena de la teatralización de la ejecución de Carla esconde, en treinta segundos, horas y horas de estudio del cine de acción norteamericano de los noventa. Y en la inteligencia de esas combinaciones en las que se entreverán objetivos distintos bien armonizados hay, incluso, un momento para el homenaje cinéfilo: el dedicado a Luis Buñuel y a *Los olvidados* con ese inválido, apenas medio cuerpo, que corre alrededor de los secuestradores en una de las escenas mejor rodadas del film. Y otro para la nostalgia: la voz de Soledad Bravo descolgándose del hilo musical, apenas audible, en una farmacia de guardia caraqueña a las

cinco de la mañana. Qué lejos la Venezuela de esa gran cantante, y qué lejos también la Venezuela de Chávez, de esta otra que retrata Jonathan Jakubowicz.

Miguel Inclán

FICHA TÉCNICA
PAÍS: Venezuela AÑO: 2005
DIRECTOR: Jonathan Jakubowicz
INTÉRPRETES: Mía Maestro, Rubén Blades, Jean Paul Leroux, Carlos Julio Molina, Carlos Madera, Pedro Perez, Elba Escobar, Dalila Colombo
DURACIÓN: 84 min
DISTRIBUIDOR: *The Walt Disney Company*

Cine
Carambola
de Kurt Hollander

Carambola es una historia jugada a tres bandas por un director novel que pretende que sus personajes sean piezas que tracen sobre el tapete de la pantalla un dibujo de brillante geometría. El protagonista del relato es *El Vago* (Daniel Martínez), un jugador de carambola que acaba de ganarle a un matón llamado *El Mexicano* (Jesús Ochoa) una sala de billares, de la que se convertirá en gerente un chico listo al que le dicen *El Perro* (Diego Luna). Éste último tiene grandes ideas para la sala: agujerear las mesas de carambola y convertirlas en mesas de *pool*. Para que el negocio funcione de veras lo nuevo ha de sustituir a lo viejo.

El autor de la película es el joven neoyorquino Kurt Hollander, que, como buen debutante en esto de la luz mezclada con historias, asume en el proceso creativo más de una función: no sólo es el guionista, sino también es el director y el productor de la cinta, y durante el rodaje realiza funciones auxiliares en la toma de imágenes de vídeo y foto fija. Se trata pues de un proyecto personal, con equipo artístico íntegramente mexicano, y que suma a la lista de anécdotas que ya de por sí acumulan las producciones cinematográficas, dos curiosidades relativas al tiempo y al espacio.

Por un lado, el espacio que contiene y define la historia es único: esa amplia sala de billares donde se desarrolla la acción, perteneció en la vida real a Hollander. Por otro lado, el lapso que transcurre entre rodaje y estreno de la película es demasiado largo, tanto que incluso uno de los actores, Roberto Cobo, falleció sin ver la película estrenada. Por problemas de distribución, la cinta, ya terminada en 2003, tardó años en estrenarse en Latinoamérica, y para que llegase a España se tuvo que esperar todavía más: ha sido en 2006 cuando la copia ha llegado por fin a las pantallas de festivales. Estos dos ejemplos ilustran la consabida falta de libertad y las limitaciones de los cineastas (sobre todo los que trabajan con bajos presupuestos) al enfrentarse a su vehículo de expresión; para llevar a cabo sus ideas requieren en ocasiones un esfuerzo y un tiempo de arquitectura.

Así pues, el espacio que obliga a una puesta en escena de entrada y salida de personajes, y el tiempo dislocado que hace que reconozcamos a un Diego Luna demasiado joven, enmarca una historia donde se plantea el conflicto, sin grandes pretensiones de trascendencia, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo autóctono y lo foráneo, entre dos maneras de jugar al billar. Lo viejo, lo de dentro, la carambola, conserva la pose caduca de aquel que se resiste a abandonar su tradición y la mantiene a base de harapos. *El Campeón*, un destacado componente del coro de personajes que pueblan la escena, personifica la quintaesencia de lo antiguo. Es un hombre septuagenario que ostenta el récord de carambolas (fuera de la ficción Gabriel Fernández es un verdadero campeón), y que hace una exhibición de su arte con el taco y la bola ante un montón de jovencitos que le observan más cercanos a la burla que a la admiración. Lo antiguo quiere ser elegante, pero ante la mirada ajena no escapa de cierto patetismo.

En la película, lo nuevo es el mundo lisérgico y mugriento de *El Perro*, donde el sexo es un pasatiempo y el juego sobre la mesa es el billar americano. *El Mexicano* y *El Vago* toman partido hacia lo tradicional, lo del México de toda la vida, pero se aprovechan cuando les conviene de los frutos de adaptarse a lo que quiere la gente joven, que básicamente es *agringarse* hasta para darle al taco.

En el escenario de la decadencia siempre hay interés en observar el comportamiento de los personajes, que en general mutan poco, no atraviesan grandes peripecias ni son agentes de una acción palpitante; son más bien sujeto sufriente de la transformación, sutil o perceptible, de lo externo. En la historia que nos concierne los personajes son especialmente estáticos en su evolución porque el guión que propone Hollander no favorece el cambio. No da profundidad a los caracteres, sino que los lima hasta reducirlos a estereotipos de lo que el ojo extranjero considera típicamente mexicano: en el coro están el poli corrupto, la hija del matón, el viejo sentencioso, y hasta el luchador popular *Súper Barrio*. A la vista de todo este material, uno de los mayores aciertos de la película es el tratamiento cómico, porque cuando la comedia se pone en circulación, a menudo el espectador coloca en un segundo plano cuestiones como la verosimilitud o la eficacia de la estructura narrativa. Así, el director (que sin duda en el fondo quiere ser Tarantino) puntúa el carnaval de tipos con *gags* acertados y en ocasiones de dudoso gusto

(baste como ejemplo la recurrente incontinencia rectal de *El Vago*), y lleva a veces tan al extremo los modos del estereotipo que consigue que lo interpretemos como un divertido ejercicio de autoconciencia.

La forma de rodar apuesta por la visibilidad de la arquitectura fílmica. Hollander experimenta con las angulaciones, y se abandona a la estética *retro* cuando presenta en planos de mosaico secuencias de partidas de billar. Deconstruye los elementos del juego, recreándose en el movimiento de los objetos, en cómo se frotan los cuerpos. El montaje es a veces frenético, y, sin embargo, estos ejercicios técnicos restan ritmo a la narración. Tienen el mismo efecto ralentizador los títulos que utiliza el director para presentar personajes y escenas. Un último elemento de autorreferencia visual es la utilización del vídeo y de las imágenes con calidad videográfica en el film. Kurt Hollander le da la cámara a su *alter ego*, al travieso y fisgón Diego Luna, para que construya una cinta educativa de cómo se juega en realidad a carambola. Los personajes se explicarán a sí mismos mirando de frente al espectador, en un nuevo intento de equilibrar la debilidad del entramado del guión (y de darle el maquillaje estético adecuado al género) a partir de elementos extradiegéticos.

Carambola es un film que aprovecha sus recursos sin prejuicios y ofrece al espectador una trama ligera que conjuga en el contexto amplio del *thriller* urbano pinceladas de comedia y de costumbrismo de bajos fondos. Hollander consigue reunir gracias a un raro poder de convocatoria a una serie de personajes populares que se convierten en los caracteres variopintos (criminales, vagos, ociosos y jugadores) que pueblan los billares, y que, como se dice en la cinta, tienen en común una cosa: a todos les define y les identifica el azar. El director quiere manejar ese azar a través de *El Vago*, el protagonista, que juega con los demás personajes para así ganar su partida. Su punto fuerte consiste en hacer creer a los demás que es más inepto de lo que en realidad es, y en utilizar sus limitaciones en su favor. Ese es también el mérito de esta película, que consigue ser un suave divertimento para el espectador: uno se marcha entretenido, después de ver cómo se mueven las bolas y los personajes sobre la pantalla. *El Vago*, en el parlamento final, se jacta de haber conseguido una perfecta carambola. Y puede que sea cierto, a pesar de que, al final, las figuras han quedado casi en la misma posición en la que estaban al principio, y el conflicto entre los dos universos no se ha resuelto de manera satisfactoria.

El digno y prometedor debut de Hollander añade un ejemplo a la nómina de filmes mexicanos surgidos de la fascinación del ojo extranjero por la tierra del norte que está un poco más al sur. Alejada de lo social, que suele ser lugar común en estos casos, *Carambola* acude con desenfado a la autenticidad y extravagancia de lo popular mexicano, para trabar una historia que quiere entretenernos y mostrarnos en todas sus variantes la polisemia de la palabra "taco".

Mònica Gozalbo Felip

FICHA TÉCNICA
GÉNERO: Drama de suspense
AÑO: 2003 PAÍS: México
FORMATO: 35 mm
DURACIÓN: 85 min.
PRODUCTOR: Kurt Hollander
DIRECTOR: Kurt Hollander
INTÉRPRETES: Diego Luna, Daniel Martínez, Jesús Ochoa, Laura Hidalgo y Antonio Zuñiga
GUIÓN: Kurt Hollander
FOTOGRAFÍA: Rafael Ortega
MONTAJE: Jorge García
MÚSICA: Alexis Ruiz, Juan Pablo Medina, Alejandro Contreras
SONIDO: Cristian Manzutto, Julio Bárcenas

FESTIVALES Y PREMIOS: 2005 Viña del Mar IFF; 2006 Peñíscola FF; Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Villa Clara; Mostra de Valencia

Libros

La cuadratura del círculo
Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana
Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal
Quito: Origen/Corporación Cultural, 2006

En estos tiempos donde la globalización se dibuja apasionadamente [illegible] a sus consecuencias [illegible] visibles en la economía, la política [illegible] la cultura de todo el mundo, se [illegible] de sorprendente que el tema de las identidades nacionales se haya convertido en una preocupación general, por no decir en una obsesión. Una evidente desorientación [illegible] a las consecuencias [illegible] de las [illegible] homogeneizadoras provenientes de unos pocos centros de poder que pretenden imponer su manera de ser a los demás, las puesta en juego, los [illegible] dilemas de Marcos, Fernando, [illegible] nacional, [illegible] y por [illegible] de identidad. Así es el escenario de la [illegible] Andrés, por ejemplo, y más [illegible] del Ecuador, donde [illegible] de su [illegible] a los múltiples [illegible] de la misma, pide [illegible] el estado de alerta en que [illegible] ecuatorianas se encuentran actualmente respecto a los debates sobre los posibles escenarios de la "ecuatoriana" entre el pasado, el presente y el futuro. Desde 1997 han aparecido en [illegible] publicaciones que han tratado el tema de la identidad, en ensayos [illegible] que [illegible] de la [illegible] contestación, y se [illegible] que [illegible] sobre [illegible] que [illegible] efectos de los procesos globalizados que por otra parte, y tienen la [illegible] de [illegible] en [illegible] y muy [illegible] por [illegible] las tenaces [illegible] de la [illegible] [illegible] [illegible] de Jorge Enrique Adoum [illegible] Fernando Pareja Diezcanseco [illegible] [illegible] del [illegible] [illegible] de la [illegible] [illegible] Hardt y Antonio Negri [illegible] desde la [illegible] 2005) y, más recientemente, una selección de cuatro ensayos [illegible] La cuadratura del círculo (2006), que [illegible] se ofrece a continuación.

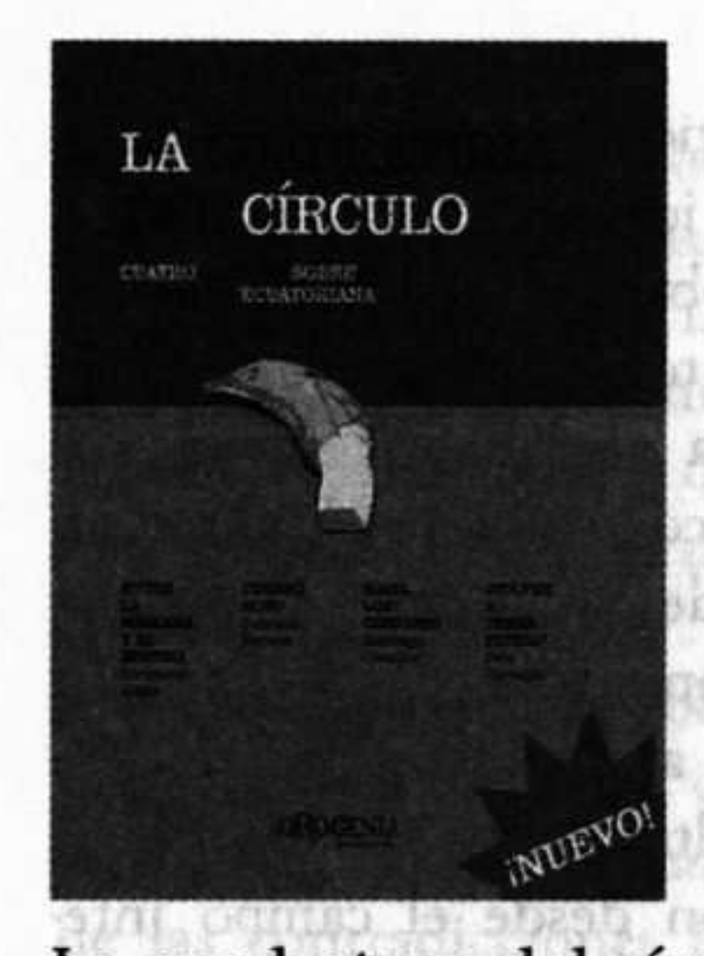
Libros

El director y productor alemán de Hollander añade un ejemplo a la nutrida serie de filmes mexicanos surgidos de la fascinación del otro extranjero por la tierra del norte [illegible] o natural en. Aparte de lo anecdótico, que suele ser lugar [illegible] Lorenzo pasa por descarnado, a la [illegible] o popular mexicano, para [illegible] y mostrarnos en todas sus variantes la polisemia [illegible]

Montse Gonzalbo Feliu

FICHA TÉCNICA
GÉNERO: Drama de suspense
AÑO: 2003 PAÍS: México
FORMATO: 35 mm
DURACIÓN: 85 min.
PRODUCTOR: Kurt Hollander
DIRECTOR: Kurt Hollander
INTÉRPRETES: Diego Luna, Daniel Martínez, Jesús Ochoa, Laura Hidalgo y Antonio Zúñiga
GUIÓN: Kurt Hollander
FOTOGRAFÍA: Rafael Ortega
MONTAJE: Jorge Garcia
MÚSICA: Alexis Ruiz, Juan Pablo Medina, Alejandro Contreras
SONIDO: Cristian Manquito, Julio Bárcenas

FESTIVALES Y PREMIOS: 2005 Viña del Mar (El Cóndor de Plata), Festival del Nuevo Cine Latinoamericano
[illegible] Valencia



La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana.
Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal.
Quito: Orogenia Corporación Cultural, 2006.

En estos tiempos donde la globalización se discute apasionadamente debido a sus contradicciones tan visibles en la economía, la política y la cultura de todo el mundo, no ha de sorprendernos que el tema de las identidades nacionales se haya convertido en una preocupación general, por no decir en una obsesión. Una evidente desterritorialización y las constantes amenazas propias de los proyectos homogeneizadores procedentes de unos pocos centros de poder que pretenden imponer su manera de ser a los demás, han puesto en jaque los conceptos tradicionales de Nación, Estado, cultura nacional, patria y, por extensión, de identidad. Así es el escenario de la Región Andina, por ejemplo, y, más concretamente, del Ecuador, donde la dolarización de su economía (2001) –junto a las múltiples causas y consecuencias de la misma– pone de relieve el estado de alerta en que muchos ecuatorianos se encuentran actualmente respecto a los debates sobre los posibles significados de lo "ecuatoriano" ante el pasado, el presente y el futuro. De hecho, desde 1997, han aparecido en el país varias publicaciones que han tratado el tema de la identidad, un fenómeno editorial que es sintomático de la confusión y la frustración que prevalecen entre los ecuatorianos, que piden nuevas respuestas ante los efectos de los procesos globalizadores, por una parte, y tienen la necesidad de asumir su condición de país pluricultural y multiétnico, por otra. Entre los textos más notables de la temática identitaria publicados en estos tiempos tan confusos están los de Jorge Enrique Adoum (*Ecuador: señas particulares*, 1997), Miguel Donoso Pareja (*Ecuador: identidad o esquizofrenia*, 1998), Juan Valdano (*Prole del vendaval*, 1999; *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, 2005), Michael Handelsman (*Leyendo la globalización desde la mitad del mundo*, 2005) y, más recientemente, una colección de cuatro ensayos titulada *La cuadratura del círculo* (2006), cuya reseña se ofrece a continuación.

Mientras que los otros textos mencionados arriba son un intento de resignificar los conceptos tradicionales de lo nacional, e incluyen una nota general de optimismo pese a su orientación crítica, *La cuadratura del círculo* se caracteriza por un profundo escepticismo y un doloroso desencanto frente al caos político en que el Ecuador se ha hundido en los últimos diez años. Según los cuatro autores del libro, "La imagen de la cuadratura del círculo tiene que ver con la imposible construcción racional de la identidad nacional (...), con las falacias de la cultura nacional y la vanidad de los relatos que la crean" (p. 12). En efecto, las premisas que dan forma a cada uno de los cuatro ensayos recogidos en el libro vienen de una perspectiva post-estructuralista y deconstructivista que enseña que toda verdad es una construcción arbitraria y, por lo tanto, el concepto mismo de la nación es poco más que la muy mentada "comunidad imaginada". Aunque los cuatro autores de *La cuadratura del círculo* indican que, en vez de ofrecer conclusiones, su propósito es "incentivar la reflexión sobre algunos aspectos acuciantes de la actualidad del Ecuador y de su Historia" (p. 13), hay una línea de pensamiento muy clara que tiende a relacionar las reflexiones sobre la identidad con una intelectualidad muy tradicional, que evoca y privilegia "la ciudad letrada". Por supuesto, los autores tienen razón al lamentar "la falta de ideas" y "la ausencia de reflexión sobre las condiciones históricas", junto a "la falta de perspectivas para la acción que caracteriza a los políticos, que predomina en los medios de comunicación social y que se extiende peligrosamente por los ámbitos académicos (pp. 11-12). Pero, al exaltar la necesidad de una "intervención desde el campo intelectual para señalar las consecuencias que tiene la ausencia de reflexión en la vida social" (p. 12), pasan por alto los importantes aportes del movimiento indígena y los procesos de las comunidades afroecuatorianas, por ejemplo, que están elaborando nuevas formas de pensar y actuar. De hecho, propuestas tales como la plurinacionalidad, la interculturalidad y la etnoeducación, que vienen de las comunidades indígenas y afroecuatorianas principalmente, constituyen las bases de un "pensamiento otro" que tiene el potencial de llevar a cabo la tan deseada resignificación de la identidad nacional, la misma que promete ser un primer paso hacia una verdadera transformación sistémica que afectaría la forma de entender lo que deben ser la Nación, el Estado, la patria y la cultura nacional. De manera que, si bien es cierto que el Ecuador está inmerso en una profunda crisis general, es también cierto que muchos ecuatorianos están dedicados a trabajar por

importantes cambios sociales, y son precisamente estos logros y aciertos los que se le escapan a *La cuadratura del círculo*. Concretamente, al primer ensayo del volumen, que escribió Fernando Albán y se titula "Entre la máscara y el rostro". El texto es una reflexión crítica sobre Eugenio Espejo como precursor de la nación moderna, y Albán examina algunas de las contradicciones inherentes a un mestizo cuyas bases intelectuales pertenecían a una tradición criolla y elitista. En efecto, Albán invita a los lectores a volver a leer la historia de Espejo, tomando en cuenta las tensiones propias de una Ilustración que entendía su proyecto civilizatorio en términos de una jerarquización de valores simultáneamente exclusivista y excluyente. "Si bien Espejo (...) es el mestizo que se convirtió en vocero de la fracción más *iluminada* de la aristocracia criolla y, desde el punto de vista que se le asignaba al intelectual, no se aparta de los esquemas propios del despotismo ilustrado" (p. 47). Al comprender este "despotismo ilustrado" como su *modus operandi*, poco a poco se descubre que la problematicidad de Espejo está arraigada en lo que hoy se llama la colonialidad del saber.

En el segundo ensayo, "Cuerpo roto", Cristina Burneo hace un análisis de las representaciones del cuerpo femenino del siglo XIX y, en particular, las que se encuentran en las obras de Juan Montalvo y Miguel Riofrío. Como señala Burneo, estas representaciones corporales apuntan a todo un proyecto destinado a definir comportamientos considerados convenientes y apropiados para los intereses del sector dominante masculino de la época. Puesto que estas reflexiones ayudan a desmantelar la arbitrariedad e injusticia latentes en la construcción de una de las imágenes pilares de la Nación –la mujer–, se comprende la necesidad de cuestionar a toda la Nación como el producto de una lucha por el poder.

En "Hacia los confines", de Santiago Cevallos, el lector descubre la medida en que la narrativa ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX contribuyó a diseñar una nueva cartografía social y cultural de la nación. Al incluir en la ficción a personajes hasta entonces considerados marginales y de poca importancia en el escenario nacional, los autores de la época retrataron a un Ecuador que se perfilaba como producto de una lucha tenaz entre dominados y dominadores. Por eso, Cevallos puntualiza que "Las literaturas ecuatorianas (...) presentan una tensión alrededor del poder" (p. 135).

El último ensayo de la colección, titulado "¿Volver a tener patria?", fue escrito por Iván Carvajal, y es el texto que más reacción ha provocado entre los lectores. Básicamente, Carvajal pone en duda la vigencia de la patria

como un concepto que, según él, siempre ha sido simplista y una falacia vergonzosa. De hecho, al referirse a los procesos desterritorializadores de la globalización, Carvajal insiste que aferrarse a las nociones tradicionales de Patria y cultura nacional, significa que los ecuatorianos se estarán condenando a un pasado anacrónico que solamente asegurará el atraso permanente en lo político, lo económico y lo cultural. Lamentablemente, puesto que Carvajal retoma la idea acertada de la Nación como una mera invención, muchas veces nociva, parece perderse en un callejón sin salida. Es decir, los retos tan acelerados y conflictivos del presente lo conducen a un estado de desesperación desde el cual solamente puede evocar un nuevo mestizaje "hospitalario" como posible camino hacia la construcción de un mundo justo y humanizado. Pero, si es así, Carvajal se habrá equivocado ya que dicho mestizaje sería una ficción más en un mundo complejo que rechaza las fusiones y las síntesis de antaño mientras que exige la unidad desde las diferencias.

Aunque se pueden cuestionar muchas de las ideas expresadas en *La cuadratura del círculo*, el libro representa un esfuerzo valioso al poner en debate el sentido actual de la identidad nacional. Además de estar bien escrito, invita a los lectores a mirar con una nueva óptica algunos íconos de la historia nacional, junto a toda una panoplia de conceptos y generalizaciones que han constituido las bases mismas de una supuesta "ecuatorianidad" muchas veces más imaginada que real. Pero, hace falta una última advertencia. Resignificar la historia de la Nación y sus supuestas identidades no ha de sugerir que dicha Nación ya no exista, o que la globalización haya dejado sin vigencia las realidades e iniciativas locales. Los cambios son necesarios y los procesos de la globalización exigen nuevas respuestas. Pero éstas vendrán de todos los sectores de cada Nación, ya que la identidad nacional ha dejado de ser un proyecto propio de la llamada "ciudad letrada."

Michael Handelsman
University of Tennesse

El libro negro del colonialismo

Marc Ferro (dir.)
La esfera de los libros, Madrid, 2005, 1051 pp.

"Éramos el sujeto de la historia, ahora somos el objeto."
(Jean-Paul Sartre)

Gran parte de los historiadores actuales se ubican entre quienes, para Peter Burke, encuentran aspectos interesantes en el pasado en función de lo que está ocurriendo en el presente, y otros, según Fernández Armesto, cuyas preocupaciones científicas se ajustan a ansiedades políticas. En este terreno intermedio se sitúa *El libro negro del colonialismo*, donde Marc Ferro establece una "relación clara y directa entre colonialismo y terrorismo", a la vez que describe el racismo de hoy en las metrópolis o el imperialismo multinacional actual como figuras estructurales del primer colonialismo. Ferro, codirector de los *Annales*, se adscribe a la mirada renovadora de la historia en el siglo XXI con la dirección de un estudio de espíritu global (el colonialismo desde el siglo XVI y en cuatro continentes) y de mirada particular (el exterminio y la esclavitud, las dominaciones y resistencias, el papel de las mujeres, y los discursos y las representaciones). Así, por un lado, la casuística del libro recorre las prácticas de las potencias coloniales europeas, incluyendo las que Ferro denomina "ángulo muerto": la introducción del laicismo como medida de "liberación" en Argelia, la invención de tradiciones bajo el lema de recuperación de la verdad del mundo indígena, etc. Por otro lado, se pueden leer también, y a cargo de diversos autores, síntesis de los colonialismos rusos, japoneses, o el caso de la colonización árabe de Zanzíbar y la costa africana por el sultán de Omán en el siglo XIX.

El libro negro del colonialismo se edita un año antes de que arribe toda la progenie del quinto centenario de la muerte de Colón y la reafirmación de las denuncias de los abusos cometidos en la empresa colonial. Por eso, Ferro afirma que es un mito occidental la idea de que los crímenes del colonialismo han sido ocultados y que, por el contrario, la memoria histórica europea se ha asegurado, por una exigencia de orgullo, un último privilegio: hablar críticamente de sus propios desaguisados. Así, se descarga la responsabilidad y la vergüenza en los colonos y los gobiernos, redimiendo a la sociedad: mi gobierno se puede equivocar, mi

país nunca. En este sentido, no es de extrañar la polvareda generada en Francia en torno a la aprobación reciente de una ley retórica sobre el "reconocimiento de la nación a los repatriados", que en su artículo 4 recomendaba que "los programas escolares reconozcan el papel positivo de la presencia francesa en Ultramar". La polémica, que llevó finalmente a la anulación del artículo, puede resumirse en una idea: la historia no puede ser dictada por los legisladores. Entonces, ¿quién y cómo escribe y enseña la historia? Una pregunta que recorre las más de 1000 páginas de *El libro negro del colonialismo* y para las que se ensayan diferentes respuestas. Así, Claire Mouradian explica cómo la historia oficial soviética fabricó la imagen de la URSS como campeona de la lucha anticolonial e incluso rehabilitó el imperio de los zares como "bien absoluto" frente a "los despotismos orientales vecinos"; Marcel Merle dedica su artículo a desmontar la imagen según la cual los anticolonialistas serían de izquierdas y los colonialistas de derechas; o el propio Marc Ferro que, a partir de la polifonía (el cine de Kazan, los libros de historia para niños o la poesía de Lamartine), describe al colonialismo como "reverso de la colonización" o asegura que la mano de los historiadores africanos de tradición anticolonialista tiembla cuando se trata de recordar al Islam originario y las incursiones árabes.

Ahora bien, Ferro pretende desmarcarse de lo que Terry Cochran entiende como producto del postcolonialismo europeo: el discurso del conocimiento. Por un lado, *El libro negro del colonialismo* advierte cómo la memoria histórica europea se ha reservado el privilegio de la autocrítica, evitando así conceder la palabra a los colonizados y poniendo en entredicho el estado-nación. Pero al mismo tiempo, la obra, que busca traer a la luz los mitos y prejuicios en la construcción de la historia del colonialismo, se inserta en la lógica que Cochran consideraría un residuo hegeliano: reconocer lo que cuestionaría y negaría el discurso occidental (y su paradigma del conocimiento) es aumentar ese mismo conocimiento a expensas de su negación.

Finalmente, si bien el estudio es exhaustivo y accesible, no desarrolla algunos aspectos que se sugieren en la introducción. Por ejemplo, la figura del colonialismo sin colonos, sistema respaldado en una clase dirigente autóctona injertada sobre las potencias económicas, que ha desarrollado hasta hoy estados obedientes y dependientes de la atracción de capitales. O incluso, en el papel de las elites locales (colonos o criollos), verdaderos nudos de redes que compartían y competían por intereses comerciales y políticos, y que establecieron, con prácticas como el cabildeo, un antecedente para las relaciones de poder postcoloniales.

En tiempos donde la mutación del colonialismo diluye sus prácticas y genera la impresión de que no

cuenta con defensores ni con creyentes, Marc Ferro dirige una obra que postula que la utopía de hoy sigue siendo la producción de conocimiento científico, la posibilidad de investigar, desmontar construcciones de la historia. Incluso, *El libro negro del colonialismo* advierte que las poblaciones dominadas han podido creer, después de la independencia, que la mayoría de sus dificultades eran herencia de la dominación extranjera, pero que, sin embargo, la posibilidad contraria no ha sido estudiada lo suficiente. No es éste el espacio para abordar todas las hipótesis, pero sí para preguntarse si un libro que parte de los atropellos colonialistas y que intenta desmontar algunos de sus discursos debería llevar el adjetivo de negro. En definitiva, interrogarnos si se ha producido realmente el giro sartriano, mediante el cual los europeos habrían dejado de ser sujetos de la historia para transformarse en el objeto.

Nicolás Barbieri

Abril Rojo
Santiago Roncagliolo
Alfaguara, 2006, 328 pp.

Lanzado con fuerza a la primera línea del frente literario con apenas treinta años, el peruano Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) es un autor cuyas verdaderas posibilidades están todavía por demostrar. Y ello no porque, a tenor de lo publicado hasta el momento, sus habilidades no resulten evidentes, ni porque su mundo no contenga la densidad suficiente para cuajar como debiera, sino porque su biografía claramente ascendente se fundamenta, de un lado, en un puñado de obras explícita y casi diría que voluntariamente menores, y en un única novela de verdadero peso, *Abril Rojo*, que representa a la vez una confirmación y un compromiso por lo que contiene de verdadera literatura.

La obra que le dio a conocer, el conjunto de relatos *Crecer es un oficio triste* (El Cobre, 2003), formaba un libro bien resuelto en el que Roncagliolo conjugaba adecuadamente experiencias autobiográficas de infancia y generaba

un retrato creíble del descubrimiento del mundo. El libro no superaba ni igualaba ningún modelo anterior, pero era la carta de bienvenida para una nueva voz a sumar a lo que parece ser una nueva generación de narradores latinoamericanos que se está consolidando con rapidez. Y aquí una pregunta a la que alguien debería responder: ¿Por qué autores cómo Guillermo Fadanelli o Fabio Morábito, al igual que hiciera Roncagliolo, se replantean con tanta insistencia la recuperación de la infancia como asunto literario? ¿Es ésta la señal definitiva de que el imaginario latinoamericano ha cambiado sus experiencias referenciales? ¿Hay que decir definitivamente adiós a la manera de acercarse a la infancia de los autores del *boom*? Pero aparquemos por el momento esta pregunta y continuemos con el caso concreto de Roncagliolo...

A los relatos que acabamos de nombrar les siguieron las novelas *Pudor* (Alfaguara) y *El príncipe de los caimanes* (Seix Barral), narraciones de asuntos muy alejados entre sí. La primera breve e intensa, a la vez que aparentemente provocadora; la segunda de más recorrido y de ambición clásica, combinando la narrativa de viajes bien documentada con las tramas novelescas de aventuras. Sendas obras mostraban lo mejor de Roncagliolo como autor promesa: su oficio para sacar adelante los asuntos más diversos de una manera coherente. Y acá la palabra oficio debe tomarse en el más positivo de sus sentidos. En cierto modo, lo que enseguida atrajo a los rastreadores de talentos fue la seguridad casi insultante con que este autor joven hacía literatura desentendiéndose de reflexiones postmodernas y del exceso de consciencia que suele acompañar al artista que da sus primeros pasos. Hubo más de un crítico con olfato (y más de un editor) que entendió el mensaje: la apuesta más segura es el genio tranquilo, la habilidad expuesta sin exceso de bagaje. Y es bien cierto que Roncagliolo, de bagaje, por el momento, nada o poco.

Es en ese marco en el que hay que situar la aparición de *Abril rojo*, Premio Alfaguara 2006 y una sorpresa que ojalá se confirme en el futuro. *Abril rojo* es una novela que se ampara en un modelo seguro y en alza en el último lustro, el *thriller*, y que busca sus referentes narrativos en las novelas más ligeras de Vargas Llosa, muy especialmente en *¿Quién mató a Palomino Molero?* y *Lituma en los Andes*, dos libros en los que Vargas retrataba el Perú de los cincuenta y el más reciente de Sendero Luminoso unidos por un protagonista común, Lituma, y en el que la estructura policíaca le servía para plantear el problema que acompaña a la gestión del Estado en un territorio en el que el Estado es visto como un agente externo a la realidad. Santiago Roncagliolo acepta jugar en el mismo terreno geográfico y cultural que su compatriota, el que marca el límite del Perú andino, lejos de todo ámbito urbano y civilizado. Pero lo que es más curioso es que acepta también su tesis de partida:

el drama del Perú, tan prolijamente expuesto en *Conversación en La Catedral* como el resultado de la carencia de una clase dirigente adecuada, pasa a ser el del desencuentro entre un mal gobierno y unos malos gobernados.

Abril rojo da exactamente lo que promete. Jugando de acuerdo con las reglas narrativas del *thriller*, y aceptando –como para Vargas lo fuese el cabo Lituma– que el antihéroe de la historia no puede ser sino un ingenuo funcionario que lucha a la vez contra sus superiores corruptos y contra el pueblo impertérrito, la novela bien podría ser el punto de arranque de una serie más de las varias que forman el Olimpo de los investigadores de moda: Montalbano, Wallander, Brunetti..., con el añadido exótico del Perú andino. Su desarrollo respeta punto por punto las reglas del género, tanto en la intriga y su realismo narrativo, como en el escarbar en historias políticas y humanas que, cuanto más se ahonda, más escondidas en la tierra parecen estar, y así, el buen fiscal Félix Chacaltana Saldívar, por pura candidez, molesta al ejército y a la judicatura pensando hacer el bien cuando, en realidad, mira justo hacia donde no debiera. En este desarrollo de género tenían que articularse un par de elementos más que Roncagliolo no desdeña: la figura de una mujer de protagonismo ambiguo, Edith Ayala, y la propia historia familiar de Chacaltana, con un pasado que justifica sus hábitos a la vez excéntricos y lamentables. Sólo la radicalidad con la que el escritor combina estas líneas narrativas, y su compromiso final con la vida (y la muerte) de sus personajes, nos hace creer que la novela va más allá y que la adscripción al género negro es la excusa para sacarle todo el jugo a la historia.

Aceptando por tanto esos condicionantes que restan originalidad y envergadura a la obra (que no atractivo: la novela se lee con gusto y de un tirón, y a ello colabora lo bien dialogada que está), hay que justificar el por qué Roncagliolo es hoy por hoy uno de los nombres con más futuro de la narrativa latinoamericana. Daré dos razones que me parecen claves. La primera es la naturalidad y verosimilitud con que el escritor conduce la trama hacia su terreno. Es cierto que en ningún momento rompe el maniqueísmo del punto de partida para convertir la credibilidad de sus retratos en una plataforma desde la que indagar en la realidad. De algún modo, la mirada de Roncagliolo nace cansada y su visión del Perú profundo se nos antoja externa; la mirada de un visitante apabullado por la realidad. Pero no es menos verdad que en esa visión previsible, que encaja muy bien en el imaginario latino que domina entre los europeos, destacan retratos individuales de uno y otro lado (del lado de la sociedad con poder y del lado de los que viven al margen del poder), que insuflan vida propia y rebasan el marco de marionetas de una trama urdida desde la plantilla de ordenador. Las figuras de Faustino Posadas, el médico forense, o la del padre Quiroz,

respiran una credibilidad que viene de muy lejos; y la imagen de la madre que busca el cadáver de su hijo en una fosa común rodeada de militares sugiere por sí misma una historia que va más allá del tópico.

La segunda razón es la irrupción de elementos en la historia que, aunque mal controlados, nada obligaba a Roncagliolo a apostar por ellos y tienen un aliento literario indudable. Casi todos ellos giran alrededor de la figura del fiscal Chacaltana Saldívar: la obsesión enfermiza de éste por la muerte de su madre, línea menor del relato que acaba teniendo un peso más importante del previsto, y que ofrece una curiosa lectura en paralelo de la novela más como artefacto psicológico que policíaco; o la relación de dependencia de Chacaltana hacia Edith, y su incapacidad para objetivizar la relación y apartarla de la serie de asesinatos que marcan el ritmo de la obra, provocando una reacción paranoica que le lleva casi al asesinato; o, en fin, la permanente sensación de inseguridad que sufre un protagonista que no sabe fijar las claves de su mundo y que se ampara en la certeza de sus informes como si estos tuviesen una respuesta para su perplejidad existencial. Son tres ejemplos, entre varios posibles, de por dónde podía haber crecido una novela que, queriendo quedarse en obra de género, no deja de ser notable ni altamente recomendable.

Paco Marín

Educar a los topos

Guillermo Fadanelli
Anagrama 2006, 162 pp.

Educar a los topos es una novela de la memoria que rescata un episodio muy concreto de la vida del protagonista: su ingreso en una escuela militar para cursar la educación secundaria. Al lector, apenas se ha sumergido en la trama cotidiana que Guillermo Fadanelli sabe describir con una proximidad y verosimilitud encomiables, y donde no faltan la ironía ni los excelentes detalles costumbristas como vehículo para la crítica social, enseguida le vienen a la memoria los antecedentes literarios de este tipo de obras de iniciación, de *Bildungsroman*. Desde la casi olvidada *Las tribulaciones del joven Törles*, hasta *La ciudad y los perros*, referente inevitable por relativa cercanía geográfica y por la ideología e instituciones militaristas a las que se critica y que, sin embargo, forman parte de las sociedades sudamericanas desde México hasta Chile. Se trata, por lo tanto, de un tema muy vivo en aquel continente, donde los

militares tuvieron y tienen una decisiva participación en la vida política de muchos países.

Aunque aparece de forma tangencial, como si se tratara de describir el marco social y temporal de la historia narrada, por amor a la precisión realista, el retrato que Fadanelli hace del México de finales de los 60 y comienzos de los 70 nos revela circunstancias sociales y políticas que nos permiten comprender mejor la anécdota narrativa. En octubre del 68 se ha producido la matanza de estudiantes en la plaza Tlatelolco o Plaza de las Tres Culturas, y en el 70 se acababa de celebrar el campeonato mundial de fútbol, en el que México cae ante Italia. De hecho, el que fuera presidente del país desde 1970, Luis Echeverría (quien sustituyó a Ordaz, que lo era cuando ocurrió la matanza de estudiantes), acaba de ser exonerado de responsabilidad tras la acusación de genocidio por aquellos hechos, auténtico terrorismo de Estado, en julio del presente año. Todo ello significa que los trágicos asesinatos aún forman parte de la actualidad mejicana. Se comprende a la perfección, pues, que con esos antecedentes, la decisión del padre del protagonista de inscribirlo en una academia militar provoque una reacción como la de la madre y la abuela, que encarnan la oposición de quienes saben, casi genéticamente, que son ellas las primeras damnificadas en cualquier conflicto militar, pues son ellas, al cabo, quienes traen los hijos al mundo y en ningún caso para que asesinen o sean asesinados, como queda meridianamente claro en el libro.

El choque fundamental entre la mentalidad machista del padre y la pacifista de las mujeres constituye un interesante eje argumental del libro. A fin de cuentas, los intentos del padre por atraer a esa mentalidad arcaica a su hijo, recibidos por éste con no poca frialdad, son un preclaro ejemplo de la denuncia de esa "alma mexicana" en la que el machismo ocupa un excesivo y anacrónico lugar: "Y una razón de peso para inscribirlo en una escuela militar es que está demasiado cerca de su madre, de ustedes. Me lo van a volver marica. Es un niño, no su maldita dama de compañía", discursea el padre antes de reservarse el "derecho" a decidir sobre la educación de su hijo.

El personaje de *Educar a los topos* es un joven en periodo de formación al que le ha tocado en aciaga suerte tener que entrar en un internado militar, por una decisión paterna difícil de explicar, aunque en el relato se insinúa que la necesidad de ahorrar para poder acabar la casa propia donde vivirá la familia puede ser la verdadera causa de aquella drástica decisión, que enfurece a la abuela y desconsuela a la madre. Hasta el momento del traslado, que se produce en la tercera parte de la narración, la familia se aloja en la casa de la abuela, en un estado de dependencia y favor que irrita al hijo, quien quiere emanciparse cuanto antes para no sufrir las muchas impertinencias de su madre, dada a las recriminaciones y a los sarcasmos.

La novela alterna, en su desarrollo narrativo, la descripción de dos ambientes muy bien definidos: el de una

familia perteneciente a la clase media baja y el del internado militar donde meten al protagonista, con su fauna particular y diversa, tanto por parte de los alumnos como de los rectores y profesores de la institución. Ambos están bien descritos, pero son de desigual interés para el lector, aunque en ello influye, sin duda, el grado de experiencia que se tenga de esas realidades, sobre todo de la del internado. Mientras que la vida familiar, por la singularidad de unos personajes bien dibujados y llenos de vida propia, atrae inmediatamente la atención del lector, la vida del internado, con su galería de tipos, se ve como una repetición de modelos archiconocidos, pues apenas hay ni una brizna de originalidad en los comportamientos, en las motivaciones o incluso en los distintos retratos psicológicos de los mismos. Tanto es así que, al menos este lector, deseaba que la acción volviese al seno familiar para poder huir de una realidad tan estereotipada como manida, donde la vileza, la violencia, la depravación moral y toda suerte de corrupciones tienen asiento.

Al final, lo que cosecha la atención del lector son esbozos incompletos, como si la novela fuera el boceto de una gran obra por venir. En la obra sobresale por mérito propio la excelente creación de la figura del padre, un ser ambiguo, con luces y sombras, frente al que el protagonista y narrador no adopta una actitud condenatoria firme, a pesar de ser incluso el responsable de su paso durante tres años por la escuela militar, de la que sale cuando un incidente, con alumno muerto incluido, destapa ante la opinión pública el patetismo de un sistema corrupto y degradante, y la madre no está dispuesta a que su hijo se vea expuesto ni remotamente a esa posibilidad. La ambición del padre por construir su propia casa en unos terrenos no poblados, lo que lo asimila a un colono emprendedor, e incluso su torpe infidelidad matrimonial, son contemplados por el hijo como parte de una personalidad a medio camino entre lo admirable y lo mediocre que logra despertar en él la ternura distante.

El protagonista es un ser discreto, que quiere pasar desapercibido y cuya personalidad consiste, no tanto en no tenerla, como en forjársela al contacto con las realidades que le toca vivir. Sufre la tópica evolución de cualquier aprendizaje, es decir, pasa por todas las etapas vejatorias previstas en el viejo guión modélico de este tipo de obras, y se redime de ellas cuando puede evocarlas en un relato en el que da la impresión de limitarse a ser testigo casi imparcial, como si la introspección excesiva enturbiara la objetividad de la narración. Con todo, la voz narradora tiene una capacidad de atracción tal que nos dejamos llevar con gusto por esos sucesos mínimos pero excelentemente contados.

Aunque no pertenece al texto sujeto a crítica, no quiero acabar sin mencionar la excelente ilustración de la portada, obra de Felipe Lara. En ese retrato expresionista del cadete desmedrado se visualiza de forma extraordinaria tanto el eco de los dibujos antimilitaristas de Grosz, pero sin su acritud sarcástica, como el desvalimiento patético del

soldado Wözzek, que tanta compasión inspira en el espectador de su malhadada peripecia vital, especialmente en la versión operística del drama, escrita por Alban Berg.

Dimas Mas

Lluvia

Victoria de Stefano
Candaya, Canet de Mar, 2006.

En el repaso de una trayectoria tan impecable como la de Victoria de Stefano, la asunción de unas formas narrativas a medio camino entre el ensayo y la novela se traduce en una opción natural que poco tiene que ver con la impostura de muchos autores que adoptan este híbrido genérico para refugiarse en el aire de los tiempos. Proveniente del ámbito del estudio y la enseñanza universitaria de la Filosofía, con siete novelas publicadas que la convierten en una figura indiscutible de la literatura venezolana -pese a su nacimiento en Italia y su nomadismo, natural o impuesto-, en su biografía se alinean episodios que corroboran esa imagen de intelectual, determinada por un pasado donde el azar y el compromiso político se vinculan en ciertos vaivenes vitales. Pero, por encima de lo anecdótico, De Stefano se halla inmersa en un proyecto literario cuyo diálogo multidisciplinar de hondo calado poco tiene que ver con la obra de los autores que generacionalmente la preceden. En efecto, se trata de una escritora a la que nunca se le olvida mencionar su deuda con referentes artísticos de su propio país, pero que se mueve más cómodamente en una transversalidad cultural procedente del más amplio corpus literario occidental. Dirige su mirada con especial reverencia, por tanto, hacia una tradición concreta donde imperan determinados iconos europeos, tanto contemporáneos -sobre todo W. G. Sebald- como otros representantes de un pasado que le fascina -desde los clásicos hasta Proust, Virgina Woolf, Pavese o Thomas Bernhard- y que le ha abierto el fluctuante camino de la ficción confesional y autorreflexiva, entroncando su búsqueda con la de poetas o filósofos que trabajaron en ese mismo sentido.

Por ello, resulta una tarea en apariencia sencilla enfrentarse a una novela de las características de *Lluvia*,

que, paradójicamente, se define por su carácter elusivo. De Stefano nos ofrece las claves sin ocultar sus intenciones. Un primer análisis conduce de modo inevitable a descodificar dichos indicios para así entrar de lleno en ese efecto de lo real que lleva implícito la convención del juego narradora-narrataria del que parte su discurso. También en un somero juicio sobre el texto aparecerían, con todo su peso específico, los conceptos de metaficción o intertextualidad, por citar dos estrategias ineludibles a la hora de sopesar la obra de una autora que se sitúa en el "alto posmodernismo", pues no le interesa "el género narrativo clásico" sino más bien "la ficción vivida desde la subjetividad". El acierto mayúsculo del relato reside en el modo en que se sortean estos lugares comunes –que, por otra parte, le harían caer en unas maneras y un terreno demasiado conocidos– gracias a una prosa melancólica, densa a la vez que discretamente metafísica, que hace de *Lluvia* un libro lleno de inteligencia pero sin pomposidad; un texto que dialoga con el lector, quien, en cualquier caso, tiene que identificarse con un "interlocutor ideal, un interlocutor con el que sueña todo el mundo", al que De Stefano intenta "hablar al oído", en palabras suyas, desde su lúcida experiencia de narradora.

Esta comunicación casi confidencial se establece a partir de una doble perspectiva muy lograda, pues *Lluvia* ostenta dos partes diferenciadas aunque prácticamente de la misma extensión: la primera mitad es un relato en tercera persona, focalizado por la mirada del personaje central, *alter ego* de De Stefano, que responde al nombre de Clarice, como homenaje a Clarice Lispector; la segunda parte se estructura como un diario, por supuesto escrito en primera persona. La trama es tenue y mínima: una escritora, recluida en su casa mientras cocina y redacta un libro, es sorprendida por un aguacero. La contemplación de la lluvia, metáfora de un peculiar estado de ánimo próximo a la melancolía, desencadena una serie de reflexiones de todo tipo, hasta que la irrupción del jardinero, que corre a resguardarse en el hogar de la protagonista, la interrumpe y cambia el giro de sus pensamientos. Tras una animada charla, seguida de una improvisada siesta de José, el personaje citado, el tiempo amaina y él se decide a partir. Hasta aquí las primeras noventa páginas de la novela; a continuación, Clarice transcribe su diario, donde, como un demiurgo, nos explica la gestación del relato, para después volcar recuerdos y observaciones de índole intelectual, evocando un paseo por la ciudad y algunos episodios entre los que destaca la minuciosa descripción de un encuentro

con un amigo, escritor también, que está en el trance de superar la inesperada muerte de su joven esposa.

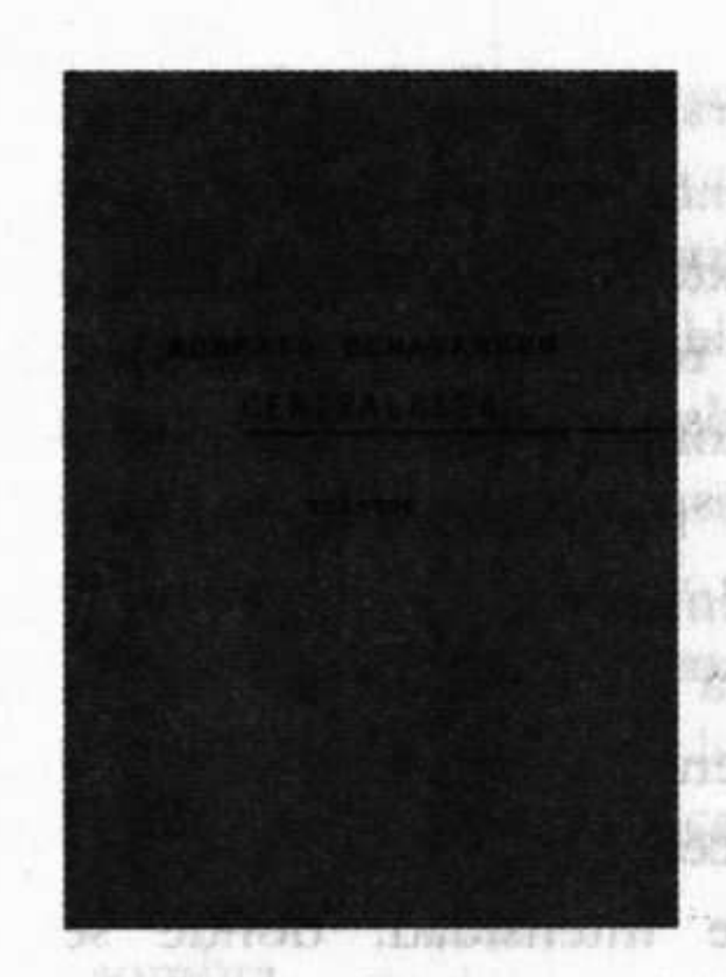
La asombrosa transparencia estilística se condensa en un arranque de tono telúrico que describe morosamente ese momento privilegiado que anuncia la lluvia que da título a la novela para irse desarrollando en un período largo y sinuoso, sin llegar al amaneramiento. Destaca la tendencia a la enumeración anafórica, el imperceptible cambio entre pretérito y presente narrativos, así como el dominio absoluto del estilo indirecto, todo ello dentro de un registro que juega a ser estándar, porque evita el cultismo, y que aparece empapado de subjetividad, lo cual, dentro de su deliberada falta de estridencia, nos recuerda a los mejores relatos de Natalia Ginzburg. No supone un cambio radical, aunque sí algo contundente, el inicio del diario, donde se nos ofrece incluso un *dramatis personae*, entre otras claves de trama, en un lenguaje más directo que también acaba por adensarse en un sinfín de digresiones y referencias a literatos, pintores, filósofos, etc., todo ello por encima del deliberado esquematismo del relato del día a día. Tras la sublimación de la anécdota de una jornada concreta con todas sus divagaciones –el día tormentoso, que supone el comienzo–, la novela va avanzando hacia un *tempo* que sintetiza una corta etapa vital muy semejante, en su errático discurrir, a la secuencia descrita al inicio. La introspección y el abandono de la intriga resultan terrenos comunes a ambas partes y consiguen que no chirríe la pirueta del cambio estructural, sino que, por el contrario, se dibujen ambas mitades como indisolubles y complementarias, pues al fin y al cabo el diario no deja de ser "el simulacro que era, ensayo y repetición, de una próxima puesta en escena."

Visto así, el contraste no resulta chocante ni tampoco reiterativa la simulación autobiográfica o la divagación que conduce a la narradora hacia el sugerente mundo de la cita y de la alusión metanarrativa. El relato parece desplegarse y cobrar vida ante nuestros ojos mientras el proceso de escritura se convierte en materia narrativa a través de la omnipresente voz de la narradora, pero no olvidemos lo ya comentado: la realidad que se nos impone es engañosa y acaba por ser más importante lo que se omite que lo que se explicita. Porque *Lluvia* parece centrarse en lo fenoménico, en el sentido más amplio del término, pues abarca también todas las cuestiones atmosféricas, para ir soslayando lo que elípticamente insinúa. Los prodigiosos relatos de omnisciencia narrativa que nos cuentan la redención vital de José, la aventura del Suizo –a la manera de Conrad, como De

Stefano nos recordará en su alusión a *El corazón de las tinieblas*-, el paso del cometa *Halley* con un borgiano juego de coincidencias o incluso la insólita asociación de los dolores de un parto con la angustia metafísica, nos demuestran que la autora domina a la perfección la más depurada técnica narrativa, a la vez que vincula con mano férrea el placer más primario de contar y de ser escuchada, de simbolizar y narrar, de leer y escribir, con el peso de la experiencia y la ilusión de la literatura.

Pero hay más, pues la maestría de De Stefano se materializa en el correlato entre estas historias intercaladas con temas mucho más complejos sobre los que se reflexiona, tales como la importancia de los hijos, lo cual enlaza con la cuestión de la herencia genética y, por ende, cultural. Es decir, el pasado y, en última instancia, la muerte, esa sombra que se cierne sobre la mayoría de las páginas de *Lluvia* y que cae como una losa sobre el soberbio desenlace, cerrando así el círculo de la anécdota y de los temas mayores del libro. Otro hallazgo mayúsculo es el tratamiento de lo que no se ve y aparece situado al margen, es decir, la realidad del exterior de la casa, por supuesto Venezuela, cuya invisibilidad adquiere más fuerza de la que poseería cualquier descripción tremendista. Destaca, en este sentido, la apabullante dialéctica que se establece entre espacios interiores, la casa y la cocina, sus escondites -y simbólicamente, la psique de Clarice-, y exteriores, la calle y los "otros" en un sentido sartreano, es decir, el mundo que se filtra. El entorno de violencia del que procede José o la anécdota aparentemente banal del atraco a un vecino, dibujan una presencia ominosa de la que la narradora huye, refugiándose en un recinto cerrado en el que se confina, donde la intertextualidad es una máscara y una frontera, para no sentir la demoledora "muerte en el alma" que tanto teme y que cierra la novela: en definitiva, De Stefano nos ha conducido con mano maestra al núcleo de su ficción, un conflicto epistemológico y metafísico concebido desde la capacidad de fabular, entre lo objetivo y lo subjetivo. En suma, la realidad y su representación como metáfora de la imposibilidad de aprehender el vacío.

Elena Santos



Centralasia

Roberto Echavarren
Ed. Tsé-Tsé, Buenos Aires, 2005.

Una genial –otra *Odisea*– por tierra. (Cuando la escritura nos lleva sin poder detenernos).

Centralasia: un libro que deslumbra y asombra –un viaje– un extenso poema en otra dimensión, donde la palabra está en vilo: voces en el espacio de geografías y mágicas costumbres, a veces oscuras, resonantes, cobran un sentido propio más allá de diccionarios.

Situaciones se adelantan en sorprendente, propio, impulso escritural, llevándonos a algo fabuloso y atrayente que ocurre, y nos deja oscilando, en un ir no se sabe adónde, y, sin embargo, vamos atraídos, succionados por la fuerza, encanto y ritmo de la escritura.

El recorrido de esta extremada aventura terrestre va iluminado por fogonazos de salvaje belleza, allí cuando el lenguaje se hace espejo mágico.

La palabra poética, a menudo rara, muy culta, queda encendida y da luz, luz atrayente, que acrece magnitud de misterio a la inquietante travesía: valles, ríos, montañas, precipicios, personajes, rituales, etc.

El tema inicial, el homoerotismo, permanece latente por las encrucijadas de los acontecimientos en otra dimensión: en el poder seductor del propio poema, que recrea el viaje y la mirada: paisajes y costumbres de ese otro lado del mundo alucinante y bárbaro.

"Transmigran agobiantes penosos retrocesos
algo aberrantes por la serpiente
el palomo y el cerdo, que forman
el cubo de la rueda del destino."

El secreto y el esplendor vivo del trazo magistral, más el ritmo poético, actúan, entonces, como un transbordador de sensaciones; la lectura se hace en crescendo sinfónico, y sin saber cómo el lector es atraído y llevado.

El viaje y las inquietantes faces de otras "inculturas" nos dejan con más sed. ¿Qué tiempo abarca lo que llamamos "civilización"?

La imagen visual domina, poeta y enclave se hacen uno, y la palabra un ser vibrante que se aventura hasta los límites peligrosos de lo real, y no cae, sube entre existencia y alucinación, y

tiene sonido y canta con voz de arpa. El texto afiebrado se inflama, casi quema, pero no tiene adentro ni afuera. Está en vuelo de aventura. Otra extensión topológica. El viaje.

Así esas palabras, que suenan misteriosas, raras: *gompa*, *habrios*, *napus*, reata, *mudra*, tollón, endriagos, tolmos, vestiglos, zarzagán, más allá de diccionarios, brillan y resplandecen. Un atrayente y suntuoso neobarroco alimenta de sutil misterio el extenso poema. Mas, aquí, la peripecia de la escritura suma entonces un tinte esotérico a la ambientación de ese riesgoso y tentador recorrido por tierra.

"Fragante humo de enebro, gongs, perros, campanas;
ensombrecido muchas veces solía preguntarme a mí
mismo
si había ido yo a caer a un mundo fuera de lugar
o si yo ocupaba un lugar en él."

¿Qué tiempo tiene y qué espacio ocupa lo que llamamos civilización?

La poesía se entiende sin entender. Está en otra dimensión, allí donde la prodigiosa *poiesis*, crea.

"El eco se agotaba a fuerza de chocar contra los
muros
decorados con guirnaldas de globos de ojos
y siniestros intestinos rojos."

Nace un ámbito de mágica categoría descriptiva, como si esos vocablos fueran el centro mismo de la odisea de *Centralasia*. ¿No lo son?

Allí el texto se hace cristal o espejo mágico que recibe paisaje y usanzas, entre floraciones abonadas que luego dejarán un fruto topológico sobre páginas a la intemperie.

La odisea de Echavarren, mágica por tierra, entre montañas, valles, y rituales feroces, baraja una lengua de sorprendente intensidad, donde se juega la vida del poema. Allí escondida, la temporalidad tienta al infinito.

Aludido, entonces, el tiempo, tal una cinta de Moebius y siguiendo rieles topológicos, hace del siglo IX antes de Cristo y del ahora siglo XXI de nuestra era, una sola y sorpresiva dimensión. Y así el remoto Ulises, navegante de Homero, al sur del hemisferio norte, por mar Egeo y mar Mediterráneo, y el presente Roberto, al norte del mismo hemisferio, por tierra: Kazakstán, Mongolia, el Tíbet, China, se entrelazan; por allí pasa el poema. Aquí y ahora, el presente Roberto por tierra y el legendario Ulises por mar, se encuentran: viaje, indagación, experiencia original, y misterio primero de la especie, entre rituales y fantasmagorías.

Dice Roberto:

"La estancia repercutía con sonido mórbido
al entrechocar huesos humanos;
descansaban sobre una tarima
adornada con dibujos de calaveras
golpeados por un bastón curvo

que prolonga el vertiginoso infierno de la vida."

El impulso de esta otra odisea, va en aumento, riqueza verbal y ritmo se acrecientan, y la temporalidad, la más topológica de las dimensiones, tienta al infinito.

"Salimos a una terraza vallada y protegida.
Había unos cuantos caballos descansando a la
sombra.
Enseguida me embargó una sensación de profunda
ansiedad;
no había duda de que estaba viviendo un momento cuyo parangón podía hallarse en tiempos
remotos;
singulares eran las formas y los medios."

Centralasia, así, mapa y exploración, y vida en trance de hechizada realidad, que recrea, con apalabrado asombro, cubriendo el riesgo y la aventura; viaje de siempre hacia lo otro, lo que está más allá del tiempo, mundo, lugares concretos se tornan monstruosos o inefables, pobladores en mano de los demonios, conviven, entre máscaras y extraños rituales. La palabra original domina.

"Sobre la frente de unas máscaras
estaba pintado el famoso tercer ojo.
Junto a él aparecía hábilmente dibujada
la rueda de la existencia,
un disco donde figura un pájaro
en las fauces de un monstruo."

Nosotros, lectores, seguimos leyendo sin poder detenernos.

El viaje adquiere impulso de maravilla sedienta. Desasosiego y asombro nos cubren los sentidos, dándonos más sed.

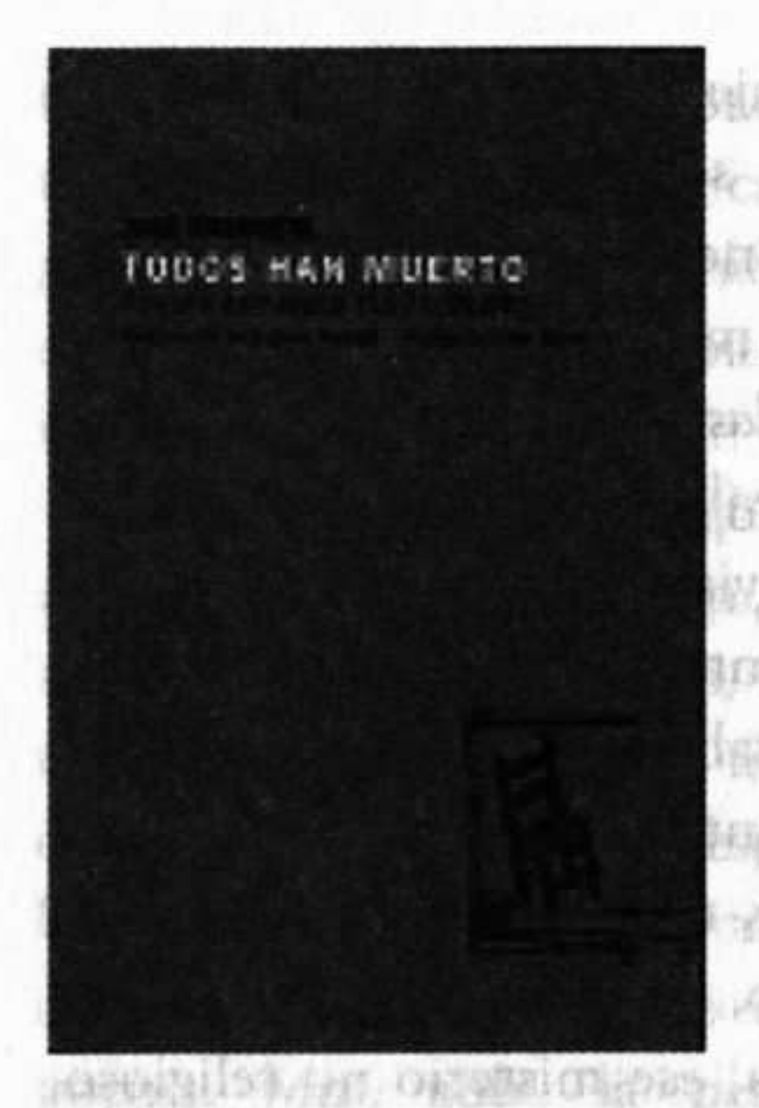
Centralasia devora todo. Tanto Roberto real como Odiseo imaginario, aceptan el viaje: una suerte de aventura riesgosa entre lo que sabemos y lo que no sabemos. Y hay crueldad, un incitante doble y único filo, lancinante, una letra por fuera y otra por dentro, inseparables, cara doble y simultánea, ese misterio no religioso, sino topológico; donde el adentro y el afuera se confunden.

Los ojos se apuran sobre el renglón, les entra una fiebre de ver, y se ve, todo se ve. El poema enciende fuego de cacería e ilumina la otra faz, lo real que está del otro lado tenebroso de la llamada "realidad". La civilización permanece aún a oscuras.

Y así, el viejo, el legendario Homero, nebuloso en la enorme distancia temporal, el *topólogo* Moebius de hace apenas doscientos años, junto al poeta Echavarren en el hoy y ahora del impulso subyugante siempre presente, se conjugan en este riesgoso viaje integral, intemporal casi: un poema, *Centralasia*, leído a través del tiempo, puede ser presente, válido a través de los tiempos: un tiempo simultáneo lo conjuga todo y no tiene fecha.

Roberto: tus lectores se maravillan.

Amanda Berenguer



Todos han muerto
Poesía completa (1971-2006)
José Barroeta
Candaya, Canet de Mar (Barcelona), 2006
"José Barroeta: el poeta es un dios de pies ligeros"

Un texto de José (Pepe) Barroeta, titulado *Cartas a la extraña*, publicado en 1972, pregunta: "Qué sabes tú, reina sin edad y sin tiempo del errar al que me someto. Qué de la música que me domina. Qué de la noche donde no ocurre el sueño y el espíritu despierta y fustiga sus muertos sobre la carne./ Ya no quedan para mí colinas ni ciudades. Tu fantasma me conduce, lámpara en mano, a una tiniebla menos miserable, donde prohibidos los retornos la carne es burlada por la imaginación". El fragmento es enigmático por la convergencia de un reino de luces y sombras, donde algo que se busca parece alejarse, donde el sueño y la vigilia cruzan sus fronteras y una atmósfera fantasmal teje un hilo finísimo que ata el deseo a la muerte. Éste es sólo un ejemplo de cómo el mito del hacedor de cantos se extravía en su búsqueda de la luz, de la palabra, del canto. Es Orfeo negado ante la pérdida definitiva de la amada. Es la búsqueda de una segunda oportunidad para la vida, pero que resulta inútil ante lo inevitable del destino.

La propuesta poética de José Barroeta es una larga reescritura de la nostalgia y la muerte como signos de permanencia. La dicotomía vida/muerte construye una genealogía de nombres: Néstor, el padre, Néstor, el hijo, alfa y omega. La muerte figurada teje una filigrana que atraviesa los puntos nodales de la obra. Hay aquí también una asunción, consciente o inconsciente, de la tradición poética venezolana: *Adiós a la patria*, de Rafael María Baralt, *Canto fúnebre* de José Antonio Maitín, *Vuelta a la patria* de Pérez Bonalde, que en el siglo XIX estarían señalando el apego a una melancolía retórica en la que se sustentó el romanticismo venezolano.

En *Culpas de juglar*, libro hondo y doloroso, resume los entreactos, las pequeñas victorias contra los avatares de lo cotidiano y de los grandes proyectos truncos de vida. Para nombrar la caída: *Culpas de juglar* es una apoteosis de lo que está por verse, por vivirse.

En este libro no es ya un poema sino todo el conjunto donde un nombre plena la genealogía: abuelo, padre, hijo, todos atados inevitablemente a la fuerza indestructible del destino. Vivencia concreta de los sentidos ocultos del mundo que el poeta logra revelar (re-velar), con su manera única de percibirse en el sueño, la vigilia, el goce, el dolor, la risa, el llanto. Todo lo que necesita y busca para reconstituirse en el camino, lo hallamos en esta gran alforja donde siempre pasa un río, donde llueve y el poeta logra ver en su yo interior, dolorosamente. Quizás por esta razón, José Barroeta puntualiza elementos esenciales y criterios específicos que nos podrían conducir a la poética implícita de sus versos, y que él mismo había señalado en el breve texto que introduce la *Antología poética* que editara Fundarte en 1985: "En mi obra es fácil observar el uso de diversos lenguajes, siempre unidos o vinculados por un lirismo espontáneo, por una aceptación del universo íntimo, en el que las sombras domésticas se multiplican y abordan los temas de la muerte, el amor y en un tiempo último, los variados rostros o confines que surgen del encuentro de lo vivencial, de una realidad en la que ser huésped supone rebelarse contra la idea de azar y situarse en otras regiones en las que todo acto prodigioso es humo, revés de una historia de iluminaciones que ceden paso a la miseria" (José Barroeta, *Antología*, Caracas, Fundarte, 1985, p.5).

Sin duda que una experiencia de vida intensa, a veces en el filo de la renuncia, nos sitúan frente a una sensibilidad que choca con la dureza de la realidad, que se evade también como acto de creación, donde el enunciador se desdobla y se asume vitalmente creador junto a la sombra de la muerte.

Los últimos meses de vida de Pepe Barroeta estuvieron jalonados por la rigurosa aplicación de un tratamiento médico para aliviar su enfermedad, el cáncer. Estuvo también inmerso en la revisión de su último poemario, *Elegías y olvidos* que integraría su obra poética completa, publicada con el título de *Todos han muerto* (Barcelona, Candaya, 2006). Esta obra se puede reconocer como la posdata a una vida y a una obra llenas de vicisitudes. Ya no es un libro premonitorio sino una despedida de sus familiares y amigos, sus reinos afectivos. Poemas como *Canto a Isabel*, *A una hija* o *Diómedes*, poseen una médula entrañable, soslayan el dolor y la inminencia del fin. Ahora parece que todas aquellas evocaciones a la muerte, el reto y la porfía frente a ella, se liberan de ataduras. Dedicado a sus nietas Rossana, Daniela y Paula, tiene un pórtico en el que se funden las "memorias de la tierra y cielo". El poema que abre el conjunto, *Origen y condena*, marca el "alfa" del nacimiento, prefigura el destino

incierto. Hay un presagio que se anuncia en el poema *Emilia*, homenaje a la madre y a sus ancestros: "Mi madre Emilia Paolini, nieta de un italiano aventado por hambre y destino/ de la isla de Elba a los valles calientes de Trujillo". Juego de biografía afectiva en torno a aquel inesperado navegante que fundó una estirpe, "murió de cáncer y está enterrado bajo la sombra de un higuerón."

El velo de la muerte, atmósfera fantasmal de toda su obra, se hace patente en un poema como *Bocetos*, donde una animada comarca de muertos "viven" en los oficios cotidianos bajo tierra, montan a caballo, "atropellan rebaños, portales, sembradíos, cabalgan epitafios". Así, con un profundo tono resignado, asume a su pueblo como una lápida. Con su palabra decidida ocupa los espacios de la certeza, escribe desesperados epitafios y se guarda para volver a la tierra de su infancia. Por ello, la tierra natal, Pampanito, orbita en sus dudas, y le responde con el poder enigmático de la noche.

Poemas como *Memorial de un carpintero* sintetizan el homenaje a los fabuladores populares. En este caso, de manera especial a Eleuterio Castellanos. Personaje lleno de asombros que se fabricó su propio ataúd a la medida, que leía y a su manera narraba los episodios de la *Divina Comedia*, de la Guerra de Troya, y sabía muchos poemas de memoria ¿No iba a resultar sorprendente para un niño campesino ese personaje que ante sus ojos moría y renacía cada mañana? En *Vagancia City* convergen antiguas añoranzas. Es un conjunto de textos donde el lirismo juega a construir un caos poético. "Me cuesta bajar el poema del aire/ allí donde me hundo con el plumaje vertical de las palabras". Son poemas postergados, esbozados en los primeros hallazgos de su propia voz, por allá en la década de los años setenta. Con este conjunto parece que Pepe respondiera a aquella pregunta de Víctor Valera Mora, el juglar rebelde de su generación quien se dirigía a Pepe, el más frenético, y le preguntaba por su libro *Vagancia City*: "Cómo me gusta complicar a mis amigos, los vivo nombrando, el diablo no me llevará a mí solo". Entonces, el poeta hace el pacto de fe con los amigos ausentes –Caupolicán Ovalles, José Lira Sosa– en la atmósfera surrealista de una guerrillas de palabras que cierran un pacto con los afectos.

Un último grupo de poemas, titulado *Ítaca queda en mis zapatos*, concentra en sus recurrencias todo el libro. La sombra de la muerte ya no sólo acecha sino que se evidencia en la carnadura de la enfermedad, vuelve a los amigos y al solaz de un paisaje que es sólo memoria. *Elegías y olvido* está lleno de señales que preparan el equipaje para el largo viaje; por ello

la distancia es mensurable, el punto de llegada, la añorada Ítaca, se encuentra al alcance de las manos y los pies. El lenguaje se suspende con silencios, con dignidad, el cuerpo se resiste a seguir la marcha. La experiencia de la enfermedad forma parte de ese universo de palabras acrisoladas. Ítaca viene con el sueño, su lejanía es la razón de un deseo postergado. El poeta finalmente libra el último combate, la oscura garra lo derrota.

Gregory Zambrano

Certamen Poesía Hispanoamericana "Festival de la Lira"
BASES

1. La Fundación Cultural Banco del Austro y la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, instituciones de la ciudad de Cuenca (Ecuador), convocan a la primera edición del certamen Poesía Hispanoamericana "Festival de la Lira".
2. El premio único consiste en treinta mil dólares, una Lira de Oro y diploma, y se concederá al autor del mejor poemario escrito y publicado en idioma español durante el bienio comprendido entre el primero de enero de 2005 y el treinta y uno de diciembre de 2006.
3. Podrán concurrir todos los escritores, cualquiera sea el país de procedencia o residencia. Cada autor podrá presentar hasta dos libros, acompañados de un sobre cerrado, que contendrá: nombre y apellidos, nacionalidad, domicilio, teléfono, correo electrónico del autor, así como una breve nota bio-bibliográfica y una fotocopia del Documento Nacional de Identidad o del pasaporte.
4. Las obras deberán ser enviadas en número de diez ejemplares a la siguiente dirección: POESIA HISPANOAMERICANA. FESTIVAL DE LA LIRA. Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, calle Presidente Córdova 7-89 y Luis Cordero, Cuenca-Ecuador, o a la casilla postal de la institución: P.O. Box 01.01.4907.
5. El plazo improrrogable de admisión de obras finaliza el 2 de febrero de 2007, admitiéndose los trabajos que se hayan presentado en las oficinas de correo con esa fecha.
6. El premio será otorgado por mayoría de votos y no podrá ser dividido ni declarado desierto. El jurado podrá conceder dos menciones que se denominarán "Lira de Plata".
7. La ceremonia de premiación se realizará el día 6 de abril de 2007. Los organizadores cubrirán los gastos del traslado del ganador a la ciudad de Cuenca y su estadía.
8. El autor del poemario ganador otorga al certamen el derecho, sin exclusividad, de publicarlo en la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Esta edición estará destinada solamente a su circulación en Ecuador.
9. El jurado integrado por figuras de renombre internacional, acompañará su veredicto con un juicio razonado sobre el valor de la obra premiada y resolverá cualquier situación no prevista en esta convocatoria.
10. La participación en este premio implica de forma automática la plena y total aceptación de las presentes bases.

Mayor información: inscripcion@festivaldelalira.com

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme a los números de GUARAGUAO

Nombre. . . . . .
Dirección. . . . . .
D.P.. . . . . .
Provincia. . . . . .

El importe lo haré en efectivo con:

- ☐ Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España (en este caso rellenar boletín adjunto)
- ☐ Adjunto cheque bancario a nombre de CECAL
- ☐ Por giro postal no. ..... de ..... Fecha .....
  Ingreso en cuenta corriente: 2100/3054/63/2200355251 de La Caixa

Tarifa: un año (2 números a 8 € ejemplar y gastos de envío) España 20.45 €, Europa 40 €, América, Asia, 46 €
Instituciones 100 € (incluidos gastos de envío)

Sr/a Director/a. . . . . .
Banco o Caja de Ahorros. . . . . .
Domicilio agencia. . . . . .
Población. . . . . D.P.. . . . . .
Provincia. . . . . .
Titular cuenta. . . . . .
Número de cuenta . . . . /. . . . . ./. . / . . . . . .

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre le sean prestados para su cobro por CECAL

Fecha. . . . . .
Atentamente. . . . . .
Firma. . . . . .

Envíenos este boletín a GUARAGUAO c/Pisuerga 2, 1º. 3ª. 08028 Barcelona.
Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.

Año 10 · Nº 23 · Invierno 2006

La libertad del escritor
Mario Campaña, Bernardo Valdés, Julián Rodríguez, Clara Usón y Roberto Echavarren

Testimonio de *Esther Tusquets*.

¿Qué pasó con el escritor comprometido?
Entrevista a Félix de Azúa
Daniel Gamper

Sobre lengua y poesía (contemporánea) amerindias
Andrés Ajens

César Vallejo: *noche oscura* de noticias claras
María Auxiliadora Álvarez

El converso y *El sur* de Borges
Humberto E. Robles

El compromiso del artista liberal: Frank Zappa
Daniel Gamper

Poesía: *Claribel Alegría, Myriam Montoya, Gabriel Bernal, y Manuel Silva*
Un relato de *Rogelio Saunders*
Paulette. Un monólogo de *Carolina Hernández*

Cine: *Secuestro Express* y *Carambola*

Libros: *Santiago Roncagliolo, José Barroeta, Guillermo Fadanelli, Marc Ferro, Victoria de Stefano* y *Roberto Echavarren*

8,50 €