

2-1677

# CUARAGUAO

REVISTA DE CULTURA LATINOAMERICANA

AÑO 2 · N°4 · 1997

El mundo andino y el Perú de los sesenta

*Luís Rebaza-Soraluz*

Escribir (con el cuerpo):

en torno a Elizondo,

Paz y Sarduy

*Eduardo Becerra*

El sortilegio de los

objetos en la narrativa

de Felisberto Hernández

*Selena Millares*

Creación:

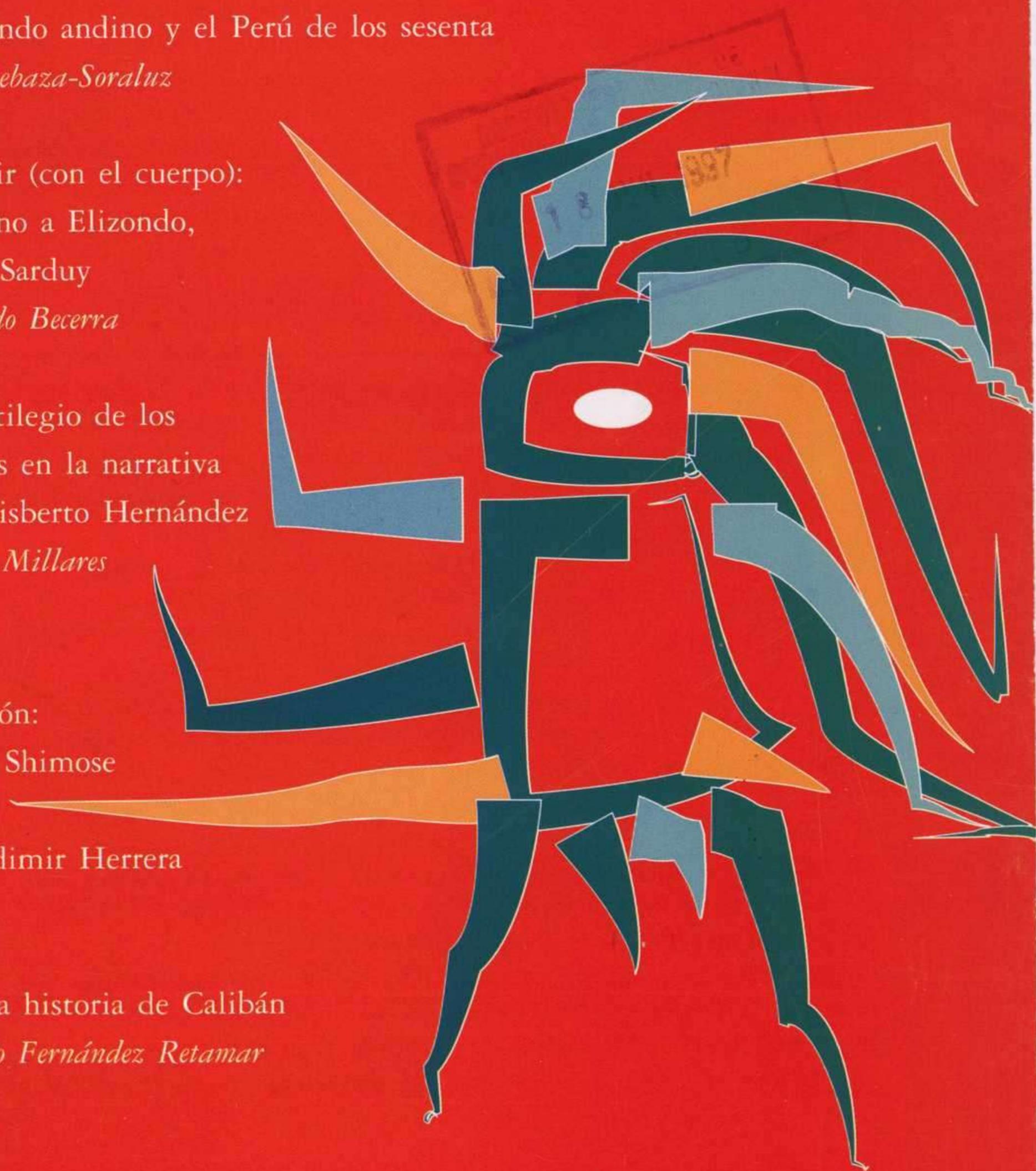
Pedro Shimose

y Vladimir Herrera

Para la historia de Calibán

*Roberto Fernández Retamar*

Crítica de libros, cine, el body art de Ana Mendieta



# GUARAGUAO

Revista de cultura latinoamericana

## DIRECCIÓN

Esperança Bielsa y Mario Campaña

## ADMINISTRACIÓN

Montserrat Peiró

## CONSEJO ASESOR

Iván Carvajal, Antonio Cillóniz, Bridget Fowler, Mike González, Fernando Itúrburu, José Sanchís, Pedro Shimose, Helena Usandizaga.

## EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Raquel Carlús, María del Mar Córdoba, Ulises Grisolia, Ramiro Matas, Manuel Pérez.

## MAQUETACIÓN

Daniel Córdoba Mendiola

## DISEÑO DE PORTADA

Roberto San Martín

## RELACIONES EXTERNAS

Augusto Nazar

## ASESORÍA LEGAL

Ester Blay

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL-UAB), con el auspicio de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Depósito Legal: B-45.842-1996

Para correspondencia e intercambios, dirigirse a CECAL-UAB, c/Tapioles 34, 4º2ª. Barcelona 08004. España.

# EDITORIAL



Con el cuarto número, GUARAGUAO empieza su segundo año. Lo hacemos alentados por la participación renovada de lectores, investigadores, artistas, profesores y estudiantes, que contribuyen no solo en la integración y recepción de cada número sino en la definición misma de este proyecto.

La sección de ensayos continúa la reflexión sobre la identidad, iniciada por Julio Ortega en el número anterior; la investigación de Rebaza-Soraluz detiene la lente en Perú, para mirar, especialmente a través del prisma que constituye la relación de dos importantes figuras de la cultura -Arguedas y Westphalen- cómo se va modificando la percepción que de sí mismo y de su destino tiene la conciencia cultural peruana. La sección incluye también dos investigaciones sobre un campo que vincula la escritura y la palabra a lo enigmático que puede residir en el placer y los cuerpos, o en las cosas, en su existencia no ensimismada.

En creación, presentamos textos de dos experimentados poetas, plenamente activos, de intereses disímiles pero vinculados por su visible contemporaneidad.

Reeditamos además *Para la historia de Calibán*, un texto subversor, acaso marcado por las disputas ideológicas de los años setenta, quizá más urgentes entonces que ahora, cuando la cultura del continente ha incorporado ya, de manera que parece estable, la perspectiva que en el momento intelectuales como Aimé Césaire y Fernández Retamar impulsaban. Se trata de un documento en trance de convertirse en clásico del pensamiento anticolonial latinoamericano, por lo que su inserción aquí no es en realidad un acto de recuperación sino de difusión y reafirmación.

Finalmente, ofrecemos la siempre importante crítica bibliográfica y rápidas miradas al mundo del arte.



El mundo andino y el Perú de los ascetas.  
Una identidad nacional para quienes han  
con tenido acceso prioritario a los recursos  
de las élites occidentales de cultura...

LUIS REBATA-SORALLO

# ENSAYO

El mundo andino de los ascetas y el Perú de los ascetas.  
Una identidad nacional para quienes han  
con tenido acceso prioritario a los recursos  
de las élites occidentales de cultura...

# **El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura**

---

LUIS REBAZA-SORALUZ

*King's College London*

## **Identidad, mestizaje y prácticas de origen occidental**

En el Perú, el manejo de conceptos orientados a perfilar lo que en estos días se entiende como "identidad nacional" se inicia formalmente en el período que corresponde a las rebeliones emancipadoras<sup>1</sup>; puede decirse que las primeras evidencias concretas se encuentran en el uso del término *patria* durante el coloniaje español, a mediados del siglo XVIII (Zamalloa). Con la Independencia (1821) y la fundación del sistema republicano en la segunda década del siglo XIX, el uso de las voces *patria*, *estado*, *nación* se agudiza y multiplica. La idea de *nación* con que se opera a inicios de la República es una pluralidad y corresponde todavía al concepto colonial de "castas", sustentado en una jerarquía racial y cultural donde lo blanco europeo es superior a lo americano nativo. Sus parámetros de predicación crean un marco de raza-costumbres que se mantiene por un lapso de alrededor de medio siglo después de instalada la República; su hegemonía se reaviva entre 1861-1866, acompañando la retórica patriótica que emerge a raíz de la victoria militar obtenida frente a las fuerzas españolas empeñadas en una supuesta nueva aventura colonialista, que termina con una declaración definitiva de paz entre el Perú y España.

Luego de esta atmósfera de "segunda independencia", la nación se ve envuelta en la Guerra del Pacífico (1879-1883), el primer enfrentamiento bélico moderno de la región. El estado construido sobre las bases ideológicas de la independencia fracasa como institución cuando se muestra incapaz de sostener la integridad de su base territorial y soberana. Esto produce la rápida erosión de la legitimidad de su dis-

curso. Con la derrota, ocupación y pérdida de territorios sufridas en el enfrentamiento, la idea del Perú como nación de descendientes europeos se desmorona ante la crítica y el distintivo lenguaje de la obra de Manuel González Prada (1848-1918).

Para González Prada, la sociedad construida en base a los conceptos anteriores tiene una "condición inarticulada" que es causa de la derrota (Escobar, 1984: 25-26). La población hispanohablante criolla lleva hacia el fracaso político y militar al pensar erradamente que eran ellos quienes formaban el Perú. Para él, como dice en su conocido discurso de 1888, la nación está formada por "las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera" (González Prada, 1976: 45-46), quienes poco pudieron hacer durante el conflicto<sup>2</sup>. La reconstrucción nacional que él plantea luego de la guerra con Chile debe seguir un liderazgo que combine las ideas de progreso científico y de moral. Considerado un antagonista de su clase, González Prada consigue fijar y promover en el pensamiento nacional la conciencia de una necesaria participación indígena, además de proponer un "proyecto nacional, a fin de conseguir una sociedad nacional" (1976:26)<sup>3</sup>. No encuentra diferencia en la capacidad ni el desempeño de las razas puesto que no acepta razas biológicas; "La cuestión del indio", escribe González Prada en 1904, "más que pedagógica, es económica, es social" (1958: 59). Las áreas menos precisas de su proyecto comprenden su idea de "ciencia positiva" y su aún más vaga propuesta de aplicación política de los conceptos de "progreso" y "moral".

González Prada deja, sin embargo, una profunda huella en la producción intelectual que rodea la idea de nacionalidad. Acompañando las teorías y prácticas artísticas del movimiento modernista de fines del siglo XIX, las propuestas de una integración del "indio" al proyecto nacional se concretizan en diversas líneas de elaboración imaginaria que de una u otra manera se extienden a toda discusión sobre la identidad del país. Al empezar el siglo XX, en torno a la nacionalidad prima una tendencia que propone una imagen del Perú como una nación dual: tanto "india" (descendiente de los pobladores americanos antes

de la conquista) como “criolla” (heredera de la presencia española). Esta dicotomía no descarta la posibilidad de que sus elementos se conciben organizados verticalmente. La atención e importancia que la idea de lo nativo demanda en forma paulatina, con miras a alcanzar un espacio que haga de la dicotomía un ordenamiento horizontal, se incrementan con el trabajo arqueológico de Julio C. Tello (1880-1947). Su aporte impulsa la investigación científica, que extiende su importancia como factor a incluir en las polémicas sobre la conciencia nacional, y “devela” un pasado prehispánico de dimensiones olvidadas (Escobar). Luego de que los intelectuales hispanistas de procedencia oligárquica combatieran durante los primeros cincuenta años de este siglo estas ideas de participación indígena en un país que entendían criollo, la intelectualidad peruana optó en su mayoría por asimilarla. El papel de las otras razas, “castas” y “naciones” de origen prehispánico y colonial se mantiene en un plano, a duras penas, secundario de la discusión.

En los años veinte, la obra de José Carlos Mariátegui (1894-1930) presenta al Perú como un ente sociopolítico desarticulado, levantado sobre una parte del país contigua y ajena a su flanco indígena; como ya lo había hecho González Prada, Mariátegui identifica la raíz de la desarticulación en un problema económico y no en una dualidad racial. Mas, haciendo uso del marxismo como método, halla el nudo de dicho problema en la tenencia de la tierra. Tratado en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el “problema del indio” (o de su presencia en una sociedad que aún estaba por articularse económica y socialmente) residía en la liquidación del sistema feudal en el agro, en un cambio radical de las estructuras productivas. Para ello Mariátegui se detiene a analizar, en lo humano, la fuerza unificadora del mito y, en el Perú, la supervivencia de formas prehispánicas de organización y superpone ambas a la idea de revolución socialista. La “moral” de González Prada y el “mito” de Mariátegui, como fuerzas liberadoras, con las extensiones religiosas que estos conceptos alcanzan en cada autor, forman una línea de búsqueda de principios organizativos (y, por qué no decirlo, culturales) no europeos, que sería

necesario estudiar detrás de la compleja “espiritualidad” de ambos autores, maestro y discípulo. Con este giro a lo económico específico, que le dio Mariátegui al concepto de nacionalidad, los aspectos étnicos y culturales de la “desarticulación” nacional no fueron puestos a un lado<sup>4</sup>, como tampoco se dejaron de lado la emancipación literaria ni la situación cosmopolita establecidas por el modernismo hispanoamericano. Testimonio de la importancia que le dio Mariátegui a la cultura son sus ensayos y artículos escritos entre 1924 y 1930, recogidos póstumamente en el volumen *El artista y la época* (1959).

En esta misma década surgen y se expanden los movimientos indigenistas, en los países andinos, y el vanguardista, en Europa y en el resto de Hispanoamérica. Ambos, Indigenismo y Vanguardismo, en su capacidad de anunciar una reconstrucción revolucionaria, encuentran lugar en las páginas de la revista *Amauta*, que funda y dirige Mariátegui (Chang-Rodríguez, 1983:198-203). La superposición de Europa y la América andina se presenta también en sus estudios culturales. Investigadores como Ricardo González Vigil opinan que Mariátegui:

“Supo tender nexos entre tres conceptos fundamentales: Revolución, Vanguardismo e Indigenismo. En mérito de ello, actuó como Amauta múltiple: para la aplicación del Socialismo y el Marxismo al área andina; también para el despliegue de las tendencias artísticas de Vanguardia (en un primer momento, su revista se iba a titular Vanguardia) y para la maduración del indigenismo (en esa ruta está la referencia quechua del rótulo *Amauta*).” (González Vigil, 1991:12)

En esos años, Luis E. Valcárcel (1891-1987) publica un volumen capital para el Indigenismo: *Tempestad en los Andes* (1927). En su libro, Valcárcel no sólo ve la grandeza nacional vista por Tello como meramente prehispánica sino que además la encuentra en los habitantes de los Andes del presente. Postula un renacimiento contemporáneo de lo indígena no como raza sino como cultura. La narrativa y el ensayo indigenista también asumieron esta perspectiva poniendo en primer plano reivindicaciones sociopolíticas (la problemática nacional, la

Revolución) (1991:240-241), mientras que le tocó a las artes visuales y a la poesía indigenista - al Nativismo (Monguió) - realizar un acercamiento que, de manera tensa y simultánea, articula lo culturalmente nativo a un lenguaje artístico europeo (la Vanguardia). En lo literario de esta última línea destacan Gamaniel Churata - seudónimo de Arturo Peralta - (1897-1969) y César Vallejo (1892-1938). Desde su óptica vanguardista, Churata<sup>5</sup> concibe un cambio nacional que debe ser reivindicación y rescate: "No hay revolución posible en los pueblos ni en los individuos si ella no importa regreso a las raíces. No, ciertamente, para inmovilizar el ritmo de la marcha; si para adoptar su tronchado ritmo evolutivo. Revolución no es revolucionar. Al contrario, es redescubrimiento de la célula; es religar: religión: unir al individuo con su espacio". (Citado en González Vigil, 1991:247)

La inserción de la variable cultural en los contenidos indígenas que ya formaban parte de algunas concepciones de la nacionalidad amplía los límites de la discusión. Se trata entonces de localizar, identificar y conocer a fondo la cultura nativa. Y se trata también de convivir de manera simultánea con una idea más amplia de cultura, que incluye una reflexión cuidadosa de las prácticas culturales que se originan en el sistema de pensamiento desde donde se observa la cultura indígena. Articular la dualidad de la nación a través de un espacio cultural implica un estudio y una inmersión participativa de lo "no indígena", de lo "originariamente europeo" en el terreno de las prácticas culturales nativas. Con el riesgo de conformar una nueva invasión colonizadora, un grupo de artistas e intelectuales se ve abocado en la tarea de apropiarse del mundo simbólico andino mientras simultáneamente se hace también del europeo.

Así como en la obra de Churata, en el complejo caso de Vallejo también se puede ver esta confluencia de lo europeo y lo nativo y el proceso de su articulación; baste mencionar en su práctica artística la línea cosmopolita abierta en *Trilce* (1922) y la nacionalista que sigue *El tungsteno* (1931). De los alcances de esta obra dice González Vigil:

Resulta admirable cómo Vallejo en su producción multiforme - en especial en su obra poética - concentra las grandes vertientes de las letras peruanas en este siglo: la experimentación vanguardista, el regionalismo indigenista, el realismo "social" o "crítico", la poesía "comprometida", el virtuosismo técnico (hasta el hermetismo de *Trilce*), la defensa de lo estético como algo no manipulable con criterios ajenos a la necesidad expresiva y el rigor artístico (aspectos que subrayan, como si fuera lo único pertinente, los llamados "puristas"), el expresionismo orientado al prosaísmo, el exteriorismo vivencial, la actitud antipóetica, etc. ... La apertura de visión de Vallejo (feliz unió de todas nuestras sangres) encuentra su equivalente más próximo no en un creador, sino en un espíritu de gran lucidez crítica, fino y penetrante: Mariátegui." (1991:11)

A partir de los años treinta, se impone el concepto de mestizaje como alternativa a los planteamientos de emergencia indígena de Valcárcel. Un buen ejemplo de esto está en la obra de Uriel García (1889-1965), quien, en su prólogo a su libro *El nuevo indio* (1930), dice: [En el Perú Sin duda subsiste el mundo del "indio", del "mestizo" y del "criollo"... pero todo lo que producen es simplemente lo tradicional y el hombre que supere esas simplicidades individuales será el creador del futuro: el que sea la síntesis de cada uno de ellos." (citado en Escobar, 1984:37). El mestizo de García es uno "espiritual", una conciencia que se "mezcla" en dos vías: lo español que se hace *indiano* y lo indígena que se *uropeíza*. Su definición deja de lado aspectos socioeconómicos puestos sobre la mesa por Mariátegui y marca una línea más de pensamiento en las formulaciones de la nacionalidad. Como alternativa de articulación, el mestizaje arrastra etimológicamente un aspecto negativo, reúne los rasgos más "primitivos" de "razas" que se entienden tradicionalmente indisociables de sus "culturas" (Lienhard, 1994:94). En los años treinta, el sesgo positivo del mestizaje apunta a hacer de este paradigma el eje de identidades nacionales. Evaluando este último rol, dice Martin Lienhard:

"¿Qué valor atribuir al paradigma del "mestizaje" en tanto núcleo de una teoría de los procesos de interacción cultural?... El paradigma del "mestizaje" no pasa, en realidad, de un discurso ideológico destinado a justificar la hegemonía de

los grupos criollos “nacionales” que asumieron el poder a la hora de derrumbarse el sistema colonial: En medio de un paisaje político y sociocultural caracterizado por sus mecanismos de discriminación y exclusión, el ideograma del “mestizaje” cultural debe servir ante todo para afirmar la igualdad - ocultar la desigualdad - de los diferentes grupos que componen una sociedad nacional.” (1994: 95)

Sin embargo, teniendo a *Amauta* como catalizador, y escapando de la dualidad de lo hispano enfrentado a lo indio, la discusión acerca de lo nacional se proyecta a niveles culturales de lo occidental frente a lo andino. Al terminar la década de los treinta, se da a conocer el trabajo de José María Arguedas.

Durante los años cuarenta, la obra de Arguedas se distingue de la de los intelectuales anteriores porque incursiona vivamente en la producción literaria (como ensayista, novelista, cuentista, poeta y traductor) como en la científica (como antropólogo cultural y etnólogo). En Arguedas, las culturas andina y europea se complementan; como figura en la discusión nacional él trae planteamientos y una obra que son todavía un rico campo de estudio con resultados incompletos y polémicos.

Él ve reunidos en *Amauta* y el indigenismo artístico una invitación “a asumir el Perú como tema de la creación poética, plástica, narrativa, teatral, etc.” (Escobar, 1984:25). Por el lado del Indigenismo - a pesar de tener desacuerdos importantes - comparte preocupaciones con su maestro Valcárcel, quien observa, en *Ruta cultural del Perú* (1945), una continuidad histórica nacional asegurada a través de los siglos por una resistencia activa y pasiva de la población indígena: “Es el Perú una patria antigua: aceptémosla como una comprobación histórica y como una advertencia saludable”(citado en Escobar, 1984:33). Según Alberto Escobar, en *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984), Arguedas retoma la labor colectiva de imaginar la nacionalidad entendiendo dicha “continuidad histórica de la cultura peruana”, percibiendo en el país un encuentro de lenguas y universos: “... el Perú como Patria Antigua,

desde tiempos preincaicos; la conciencia de ser y seguir siendo un proceso en la historia.” (1984:52)

Si de una manera *Amauta* recoge esta línea, el “magisterio” de Mariátegui (González Vigil, 1991:469), en lo que éste abarca de ideológico occidental, le ofrece a Arguedas un “otro lado” dinámico, que se superpone, que se manifiesta complementario al interno y “mágico” suyo:

“Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista o sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. (Citado en Escobar, 1984:44)

Siendo Arguedas un ejemplo vivo de lo que puede ser posible a través del mestizaje cultural, no puede aquél ver al mestizo de la manera como lo ve Valcárcel (Escobar:1984:49): rechazado por los dos polos irreconciliables de lo indio y lo hispano, es más bien optimista. En “El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas” (1952), Arguedas define al mestizo en “términos de cultura” y no de raza (Citado en Escobar, 1984:52) conviviendo y siendo parte de una cultura antigua y no occidental, a “la que”, dice, “llamamos india porque no existe ningún otro término que la nombre con la misma claridad” (1984:53).

Para Arguedas, como lo explica en “El nuevo sentido histórico del Cuzco” (1941), en el centro de la civilización andina, la cultura de los conquistadores consiste históricamente en acabados sobre una base cultural prehispánica, acabados que son producto, a su vez, de interpretaciones hechas por obreros y artesanos de origen cultural prehispánico (Arguedas, 1976a:48-49). Esta superposición forma una curiosa “continuidad y contraste” con unidad estética, donde “Durante los primeros siglos del coloniaje, es más rápida y efectiva la indigenización del conquistador, su adaptación al quechua, que la castellanización del

indio." (1976a:204) Dice Alberto Escobar que la perspectiva que tiene Arguedas subraya:

"...su sorpresa frente a la contradicción radical con el pasado que observa en la relación de la lengua con la historia: los focos irradiadores de la cultura hispánica en la Colonia... aparecen en el centro de zonas densamente quechuas y las mismas ciudades aparecen marcadas por el uso de la lengua aborígen, vale decir, que "Como en el caso del valle del Mantaro, los más antiguos y concentrados focos de cultura hispánica se han convertido en los más conservadores, no sólo de su tradición colonial sino de la quechua." (1984:55)

Con el tiempo, la opción que favorecía la asimilación de lo indígena en una imagen nacional reemplazó el término indio por el de "hombre andino". Los aspectos problemáticos de este tipo de perspectiva cultural en la definición de la nacionalidad se encuentran en el grado de atención que provoca la dualidad occidental-andino; ésta enturbia la presencia que tienen en el Perú (y los conflictos culturales que enfrentan) otras tradiciones importantes que no son ni nativas ni occidentales.

Para los años cincuenta, la discusión en torno a la nacionalidad todavía mantiene abiertas las posibilidades tanto de integración indígena como la de un mestizaje optimista. El trabajo de Arguedas contribuye en medida considerable a la expansión súbita del corpus documental andino y a su difusión. Tanto para este escritor como para sus coetáneos, la idea de una nación que integre como entes complementarios la cultura y la lengua nativa dominante -quechua en este caso- y el mundo de habla hispana, ofrece complejos problemas que demandaban un cambio de punto de vista; el "problema del indio" había sido extensamente discutido y desmantelado; sin embargo, quedaba otro que pendía sobre muchos de los que le planteaban la síntesis: definir cómo forman parte de aquella posible acción quienes han tenido acceso prioritario a formas europeas y "universales" de cultura. Después de las invenciones de Mariátegui y de Arguedas, las voces posteriores se hallan frente a un planteamiento abierto que deja campo para imaginar un pasado y un futuro unidos por medio de un encuentro cohe-

rente de tradición y modernidad.

En los actuales años noventa se discute profusamente este encuentro. El volumen *Modernidad en los Andes* (1991), compilado y presentado por Henrique Urbano, es un buen ejemplo de ello. Urbano prefiere ver la modernidad como un discurso problemático donde cabe “tanto la racionalidad que existe en los hechos objetivos o científicos como la que se presume norma en las prácticas éticas o sociales” (1991:X). Este discurso racional moderno se enfrenta al espacio simbólico con el que una sociedad cuenta para referirse a la “transferencia y a la tradición”(1991:XI). En cuanto al término hombre andino, que llama “abstracción de empleo fácil”, Urbano acepta que “puede designar a todos aquellos cuya identidad personal está estrechamente ligada al espacio sociohistórico de los Andes” (1991:XXVII). Para el caso de la presencia del discurso de la modernidad en los Andes, Urbano prefiere hablar de la existencia de una *razón andina*, distinta de la racionalidad europea, que va más allá de un universo cultural dogmático y que más bien retoma “por su cuenta símbolos ajenos sin problema de lógica o de estructura mental” (1991:XXXII). La comprensión del encuentro de tradición y modernidad en los Andes implica entonces el estudio de la razón andina y de cómo ésta juega un rol en las maneras coetáneas de concebir la nación.

### **El mundo andino y el Perú de los sesenta**

El marco histórico de las páginas anteriores llega hasta los principios de los años cincuenta. Desde ese punto he pasado a una breve nota de los paradigmas dominantes de la década en curso. Recupero aquí la secuencia para enfocar los años sesenta en detalle, empezando con el proceso del desplazamiento de la idea de indio por la de hombre andino.

En el epílogo de la tercera edición (1988) de su libro *Buscando un Inca* [1987], el historiador Alberto Flores Galindo (1949-1990) escribe lo siguiente a propósito de la concepción de la identidad:

A comienzos de siglo, los intelectuales de la clase alta peruana pensaron que la identidad era un asunto resuelto cuya respuesta había que buscarla en el pasado. Existía el alma nacional. Al momento de pensar en sus rastros se privilegiaba la unidad en contra de lo diverso. Un solo país, una sola nación, un solo Estado.

El pasado condicionaba automáticamente la vocación futura de la colectividad. Aunque en el Perú podría “existir tradiciones culturales diferentes, su derrotero estaba marcado por la síntesis. Se fue elaborando así toda la retórica alrededor del mestizaje... Por ese entonces la apuesta por el mestizaje había terminado identificándose con la tradición hispánica, quizá como consecuencia de la aparición de una corriente opuesta, los indigenistas. Surge, en medio de ásperas discusiones la imagen del Perú dual, pero en donde lo indio es una abstracción que no consigue encarnarse en ninguna biografía. La idea de la nación como unidad se traslada desde el pasado a un hipotético futuro: está todavía en formación. Unir las dos vertientes, la española y la indígena, será el camino propuesto para construir una identidad colectiva”. (1988:411-412)

Esta idea de nación como unidad de futuro, donde se han de reunir lo español y lo indígena, sigue, según Flores Galindo, las ideas novecentistas. Habría que mencionar también que la integración apuntaba a un resultado aculturador que eliminara las diferencias, a lo que Martin Lienhard describe como:

“...una inevitable homogeneización cultural. Para los representantes de las teorías “fusionistas”, las diferencias culturales internas se irán borrando poco a poco para dar paso a una cultura “nacional”, distinta de otras culturas “nacionales”. Para los “asimilacionistas”, en cambio, las culturas locales no podrán ni deberán resistir el avance mundial de los buldóceres de la civilización urbana moderna.” (1994:97)

La vertiente indígena de la dualidad nacional cuenta en el siglo XX con la denominación “hombre andino”. Flores Galindo señala que ésta en un principio se refería a un “personaje al margen de la historia, inalterable, viviendo en un eterno retorno sobre sí mismo, al que era preciso mantener distante de cualquier modernidad. Singular y abstracto.” (1988:11), y que a partir de los años cincuenta:

“Tiene más de una utilidad, porque permite, por ejemplo, desprenderse de la connotación racista que implicaba la palabra indio, evoca la idea de civilización, no se limita a los campesinos sino que incluye a los pobladores urbanos y mestizos, toma como escenario la costa y la sierra, trasciende los actuales límites nacionales y ayuda a encontrar los vínculos entre la historia peruana y las de Bolivia o Ecuador. ¿Qué es lo andino? Antes que nada, una antigua cultura que debería ser pensada en términos similares a los que se utilizan con los griegos, los egipcios o los chinos, pero para ello hace falta que este concepto por crear se desprenda de toda mitificación. La historia ofrece un camino: buscar las vinculaciones entre las ideas, los mitos, los sueños, los objetos y los hombres que los producen y los consumen, viven y se exaltan con ellos.” (1988:11-12)

Al empezar los años sesenta, la homogenización cultural es una imagen que va desvaneciéndose rápidamente, a pesar de la actividad modernizadora: la construcción de carreteras al interior, la política educativa: las evidencias presentes en el crecimiento demográfico, las migraciones y la serie de movilizaciones de la población selvática y andina muestran una pluralidad cultural y étnica del Perú.

Los intelectuales y artistas ocupados en los problemas nacionales se ven paulatinamente presionados a enfrentarse a esta pluralidad y a la necesidad inminente de una reivindicación de la cultura nativa vista en bloque. La identidad nacional requiere de ellos un tratamiento distinto. Con los alcances antropológicos de la etnohistoria, los estudios del mundo andino y de sus culturas producen un conocimiento metódico, inédito y de alto nivel, y al alcance de los individuos en contacto con prácticas culturales de origen occidental; entre éstos se encuentra el grupo de intelectuales y artistas encabezados por Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen (1911), y formado por Javier Sologuren (1921), Jorge Eduardo Eielson (1923), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Fernando de Szyszlo (1925) y Blanca Varela (1926).

La obra de Westphalen es coetánea a la de Arguedas, ambos nacen en el mismo año y empiezan a publicar en los años treinta. El trabajo del

grupo más joven se inicia a mediados de los cuarenta. A finales de los años cincuenta y a lo largo de la década de los sesenta, estos intelectuales y artistas están envueltos en la discusión ideológica de la identidad nacional. Todos ellos piensan en el Perú, al decir de Flores Galindo, dentro de una tradición andina y en términos similares a los que se utilizan con Grecia, Egipto o China, e imaginan una identidad nacional contando con todos los instrumentos que podía proporcionarles la modernidad de Occidente. Para ellos, la imagen de lo nacional es primero que todo un producto de interpretaciones artísticas conscientes, labor que demanda un manejo vasto del estado contemporáneo de las diferentes culturas presentes en el Perú.

Al empezar la década, trabajos antropológicos como los de John Murra en 1955 y Tom Zuidema en 1964 abren una veta de investigación científica del mundo andino que provee a los peruanos de material diverso y que se difunde gracias a la promoción de las ciencias humanas y sociales. Flores Galindo reconoce en Arguedas la versión "literaria" de dicho movimiento emergente de conocimiento, puesto que él "mostrará la imagen de un país en que junto a las culturas tradicionales, aparecen otras expresiones como resultado del choque ente lo tradicional y moderno" (1988:412). Por su lado, Lienhard lo ve como uno de los antropólogos que anticipan, sin reivindicarla, una antropología 'plural' (1994:97). Arguedas no es sólo la versión literaria, es además parte del equipo de investigadores y científicos; su labor y vida marcan una línea de expansión súbita en el corpus andino. Es un "traductor cultural" que traslada complejidades mentales y sensoriales de un espacio a otro estimulando, en individuos con simpatías "indigenistas" o "folklóricas", el ejercicio de un repertorio de prácticas de origen nativo. La presencia múltiple de su obra, que se ubica tanto ente los mediadores como entre los especialistas y el público, revela su calidad excepcional. Él accede al estudio sistematizado y a los resultados científicos, trabaja al lado de alguien como Murra y tiene contacto directo con manuscritos coloniales y con otras fuentes de acercamiento a las prácticas culturales andinas reservadas al estudio académico "occidental". En una carta fechada el 10 de febrero de 1967, Arguedas le agradece a Murra el

envío de un ejemplar de la edición de la visita que realizó Iñigo Ortiz a los Andes durante las acciones tomadas para la extirpación de idolatrías en 1562:

“Querido John:

Gordon me acaba de entregar un ejemplar de la visita de Iñigo Ortiz. Me complace que en la primera línea figure mi nombre. Bien sabes que no soy afecto a la propaganda, pero como un ser humano que tiene corazón me alegra mucho permanecer en buena compañía en documentos que no han de perecer. Me entusiasmó ver la carátula, gocé hojeando el libro, leí tu presentación, leí algunas páginas más y comprendí que este documento debe ser importantísimo para los historiadores y para todos los que intentan estudiar al hombre peruano y me apenó pensar en que yo no lo leeré sino a trozos. Hace algunos años que tengo una incurable fatiga para la lectura, especialmente para esta clase de documentos que requieren de mucho tiempo y que por eso únicamente son leídos por quienes luego nos darán en materiales más próximos a la escala intelectual de ahora lo que hay de sustancial en esas obras. Con este volumen tu vinculación con el Perú se fortalece y se hace más evidente. Dentro de unos quince días, a lo sumo, aparece Ávila y bien sabes que sin ti no existiría ese libro.” (Citada en Flores Galindo, 1988:386)

El mundo andino que se explora posteriormente en el Perú es aquel desplegado por el grupo donde Arguedas cumple un papel relevante. Ya en su carta a Murra aquél resalta la importancia de hacer públicos los documentos coloniales para ampliar las posibilidades de lo que llama el estudio del “hombre peruano” (una identidad en construcción); para él, necesario y urgente en ese momento. En su caso, la posesión de las estructuras intelectuales del mundo europeo es simultáneamente una posesión, pues sus prácticas tienen un sentido que se dirige al “exterior” y se revierte para constituir un movimiento circular que toca su punto de origen (en él, lo ‘mágico’). Arguedas es uno de los autores culturalmente “mestizos” que se dirigen a lo occidental y encuentran en lo académico los medios para hacerse de niveles culturales, históricos y míticos de su propio pasado, como firma en el ensayo “Canciones quechuas” (1957):

“Llegué también, en lento descubrimiento - tan deslumbrado como el de los primeros que hice en el mundo, de los nuevos ríos, lagos, abismos, pájaros e insectos del Perú andino - a encontrar las esencias de la literatura, de la música y de las artes plásticas occidentales, especialmente de la música. A ellas debo mi ingreso en el universo. Y sólo mucho después de haber escrito algunos relatos, logré traducir las primeras canciones quechuas.” (1976a:181)

En el panorama intelectual peruano de los sesenta, Arguedas es uno de los más enterados acerca del mundo quechua y es un incansable participante en las expansiones de los estudios andinos en el Perú.

En esta interacción especializada, Arguedas se vincula con Westphalen (a través de la dirección de la Casa de la Cultura, de las publicaciones de trabajos etnológicos e históricos en la revista *Amaru* y de las actividades de la “Peña Pancho Fierro”), con Sologuren (editando literatura quechua bajo el sello de ‘La Rama Florida’), con Salazar Bondy (en la edición de literatura quechua y la discusión pública acerca de la narrativa peruana contemporánea), y con Eielson, Szyszlo y Varela (en las actividades de la “Peña Pancho Fierro”, en *Amaru*, y a través de la recepción e interpretación artística de sus traducciones).

Estos artistas y escritores tienen una formación basada en el ejercicio de prácticas culturales de origen occidental, y van a ver en Arguedas un punto dinámico de contacto con la zona andina del Perú, que era víctima del “pasma” de la percepción criolla; la práctica arguediana les brinda también una herramienta vital que le permite al individuo culturalmente mestizo *apropiarse* de Occidente burlando la aparentemente rígida y perpetua contigüidad entre uno y otro espacio, articulándolos de una manera “feliz”, además de hacer evidente que el trabajo académico intelectual, el estudio científico, es también una ruta “peruana” hacia lo nativo.

**Conciencia de la lengua y reformulación de lo andino en la identidad nacional: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen.**

Los vínculos entre Arguedas y la promoción de artistas más jóvenes se pueden observar con mayor precisión en su contacto artístico y personal con Emilio Adolfo Westphalen. Las categorizaciones y la historiografía de la literatura peruana asocian convencionalmente al primero con el Indigenismo y al segundo con la Vanguardia. Se consideran estas estéticas en una oposición "natural", a pesar de las evidencias de intrincada unión, presentes ya en el trabajo de Mariátegui, del Nativismo, y de la obra del propio Vallejo. Para este tipo de crítica en el Perú, encontrar afinidades capitales, así fueran simplemente amistosas, entre escritores como Westphalen y Arguedas carece de mayor significación. Sin embargo, en estos vínculos yace una línea importante del proceso de configuración de una identidad nacional contemporánea.

En 1969, poco después de la muerte de Arguedas, Westphalen escribe dos ensayos que publica en el número 11 de *Amaru*: "José María Arguedas (1911-1969)" (1-2) y "La última novela de Arguedas" (27-30), reproducidos luego como "Del mito al testimonio: la larga marcha del Perú" y "La sustancia de la vida y la obra literaria" (Arguedas 1976: 349-352). En el primero de estos, Westphalen señala el plan de Arguedas de darle configuración artística al contexto nacional de los cincuenta y sesenta a partir de sus cambios socioeconómicos: "José María Arguedas tuvo hace algunos años un proyecto de novela que se inspiraría en los cambios descomunales que el auge de la industria pesquera trajo entre 1950 y 1960 a los tranquilos y adormilados puertos del país y que alborotó no sólo a ellos, sino a todo el pueblo peruano"(1976:301).

Distinguiendo entre los hechos sociales y la circunstancia individual, Westphalen enfoca la manera en que Arguedas pudo llevar a una sola estructura narrativa un planteamiento que se presentaba en dos niveles: la narración externa y la tensión de un combate interior; es decir, la forma de entretener la historia personal y la colectiva en el espacio de la novela:

“Porque José María Arguedas ha trastocado las reglas del arte: a las páginas de narración, en donde recrea en carne y hueso, en sangre y espíritu, en sueño y en mito, la realidad tremenda, dolorosa, pujante, ciegamente esperanzada de una comunidad en feroz competencia para, la mayoría, sobrevivir; para expresar más riqueza, los otros; ha superpuesto aquellas páginas, quizá más efectivas por ser la manifestación directa y descarnada de un combate interior, en las que, ante la imposibilidad de escribir, según explica, acerca de los temas elegidos “pequeños o muy ambiciosos”, decide tratar de lo “único que me atrae, esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer.” (1976:302-303)

Líneas más adelante, Westphalen hace hincapié en el fenómeno que Escobar, en su “El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria”, llama compromiso con el lenguaje. Y lo que parece ser una constatación de gusto estilístico se torna en la importancia de subrayar el poder del trabajo arguediano con el lenguaje y sus posibilidades expresivas. En un corto párrafo, la naturaleza se despliega en una escenografía ordenada por la subjetividad nativa creada por Arguedas, que se reconoce en el toque de cualidades poéticas y en estructuras míticas (“las moscas de mal presagio”) que crean dicotomías en imágenes de altura y de vibración, altitud y movimiento:

“Naturalmente, lo que más me llega a mí son las notas del ingenuo, del niño y el poeta: sus experiencias con los animales, ese *nionena* en San Miguel de Obrajillo que se deja rascar la cabeza, los perros chuscos de los pueblos con los que puede revolcarse como perro con perro, la presencia imperturbable de una naturaleza madre, poderosa, temible, “espantosamente bella”; la cascada en la alta quebrada, la “salvajina” balanceándose asustada entre los abismos, las moscas de mal presagio, el canto vivificador de las aves. Llamada inextinguible y visionaria en que retiembla casi todo lo escrito por José María Arguedas.” (1976:304)

Siguiendo el trabajo de Arguedas, Westphalen también reconoce aquel

“compromiso” en las posibilidades lingüísticas del quechua y de sus hablantes. Así lo confirman las siguientes líneas, tomadas de “La última novela de Arguedas”:

“(Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita o, simplemente, deseada.) La difusión de los relatos en que se muestra este modo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no peruanos, como usted por ejemplo, concluía entonces José María Arguedas. No sólo a los lectores extranjeros; muchos de sus compatriotas, tememos, se sentirán igualmente desasosegados, como ocurre siempre en presencia de la poesía - en quechua o en cualquier idioma.” (1976:352)

En su compromiso con el lenguaje, Arguedas explora y elabora un estilo literario de constante cualidad poética, este nivel “poético” es el que permite a Arguedas hacer uso del mito como manera de configurar una realidad nacional en proceso de modernización: un movimiento en el que las fuerzas abstractas de un contexto “occidental” se dirigen hacia lo andino, mundo nativo que interactúa en sentido contrario. Esta interacción ocupa numerosas páginas de la obra antológica de Arguedas, como se muestra tanto en el ensayo “El carnaval de Tambobamba” (1942):

“Y los blancos que llegaron a [a Tambobamba] fueron diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por ese río [el Apurímac], por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo a imagen y semejanza de su propia fuerza, de su entraña brava y casi feroz... Y allí viven ahora, todavía independientes, sin ferrocarril y sin carreteras, ocultos por la quebrada, y defendidos, la gente más autóctona del Perú, gente española modelada a lo indio por el río...” (1976a:121)

como en “Folklore” (1951):

“No existe casi ninguna expresión folklórica que pueda ser considerada como

rezago puro de la cultura prehispánica peruana. La penetración de lo europeo a través de la imposición cultural española alcanzó toda el área de la antigua cultura y se mezcló con ella de manera profunda. Sin embargo, existe en el Perú una zona cultural india, otra mestiza y una creciente población asimilada, por entero a la cultura occidental... La misma afirmación [sobre los cantos] puede hacerse acerca de los vestidos. Los trajes de los indios son españoles por su forma y su origen, pero únicamente los indios los llevan y su actual expresión son obra exclusiva de ellos... El folklore peruano es un cautivante campo de estudio y goce estético, muestra elocuente de la vitalidad de la cultura india que no se ha anquilosado ni detenido, como se supone, sino que, asimilando constantemente cuanto le ha sido necesario de la cultura occidental, se transforma y alienta paralelamente a la misma, creando con ella, como zona de confluencia, al mestizo inestable y dinámico.”(1976a:171-173)

Por su lado, Westphalen también entiende un Perú culturalmente múltiple, y reconoce que no puede hablarse de una “esencia” nacional ni de la existencia de una cultura nativa “pura”. Entre sus pocos ensayos que tratan estos temas, figura el texto “¿Una expresión genuinamente americana?” publicado en el cuarto número de *Las Moradas* (abril 1948) a manera de comentario que acompañaba al artículo “Mario Carreño: pintor cubano” escrito por Fernando de Szyszlo. Westphalen critica la idea de un arte “genuinamente americano”; el centro de su crítica es la vaguedad con que se definen los elementos que determinan lo original o auténtico, vaguedad que se encuentra en la afirmación de Szyszlo acerca de las “condiciones geográficas que educan de manera indeleble nuestro espíritu”. Westphalen no cree que pueda fijarse un programa para hacer “arte nacional”. No encuentra denominador común ni racial ni geográfico en el Perú, más bien piensa que los factores culturales tienen más peso en la formación de un “sentimiento nacional”, donde cabe anotar que la manera de entender dicho sentimiento varía geográfica y socialmente:

“Respecto a los factores culturales actualmente predominantes, creemos que nos hallamos bajo la órbita de la llamada cultura de Occidente. Nuestra tradición histórica, a consecuencia de la conquista española, ha entroncado desde

hace siglos en esa cultura. No es eso negar el lugar que debemos hacer a los rezagos de las civilizaciones peruanas antiguas, pero hay que reconocer que son rezagos, que las tradiciones antiguas se han transformado enormemente cuando no han desaparecido y que no hay manera de que el proceso sea reversible. Y la prueba está, si nos referimos al arte, en que el arte peruano antiguo actual no tiene relaciones reconocibles (o muy pocas) con el arte peruano antiguo, y que la relación que puede establecerse con éste, es de museo, de estudio. Cualquier artista peruano actual que quiera inspirarse en el arte peruano antiguo se hallará en la misma situación que uno de otra nacionalidad que tenga el mismo propósito: los resultados dirán únicamente de la idiosincrasia de cada cual". (1948a:68)

En la cita anterior, donde dice "cualquier artista peruano actual" habría también que leerse "incluyendo a José María Arguedas". A las relaciones entre la tradición, el estudio, la perspectiva museográfica y el artista actual, Westphalen les dedica más páginas en su ensayo "La tradición, los museos y el arte moderno" (julio 1948) publicado en el quinto número de *Las Moradas*. En dicho texto, Westphalen prefiere definir "tradición" como "la actualización del legado del pasado" (1948:187). La idea de actualizar el pasado implica una superposición de entidades que se suele entender separadas en diferentes estadios temporales. El concepto de pluralidad cultural permite aceptar su presencia simultánea en cualquiera que sea el momento histórico que se trate. Las prácticas culturales, "primitivas" o "modernas", coexisten en una comunidad gracias a su actualización constante, ocupando o no un rol protagónico. Westphalen reconoce la existencia de otros modos de entender la tradición, uno de éstos es el que elabora T. S. Eliot, el cual se basa en la premisa de una sociedad estable y homogénea que no transige con "liberalismos"; Westphalen ve posible hablar de tradiciones de "tolerancia y transigencia", en sociedades "inestables". Ambos tipos de tradiciones son contiguos y simultáneos; en el segundo de ellos, la presencia de múltiples "actualizaciones" es curiosamente un campo fructífero para las prácticas culturales llamadas "modernas":

"...ninguna manifestación de cultura, de esa sociedad nuestra o de cualquier

otra, puede subsistir de no estar ligada en una forma u otra con las expresiones pasadas de esa manifestación de cultura... Tenemos por un lado una tradición abarcando todas las expresiones de la sociedad, muy unidas y sólidamente engranadas entre sí... Por el otro: tradiciones múltiples, corrientes numerosas, pero igualmente vivificantes, igualmente capaces de regar y de tonificar muchas formas actuales de cultura." (1948:189)

"Aquí se verá que no entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin cuento, sino de su "actualización"; ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro. ...En los círculos de los historiadores de arte y de los tratadistas de estética, se introduce muy lentamente esta concepción de una pluralidad de tradiciones; lo corriente en ellos ha sido regirse por una sola, y según los cánones de ésta juzgar todos los períodos de la historia del arte. Pero, en el "dominio de[l] arte hay muchas moradas". Y en las preferencias, las sobre-estimaciones, los rechazos que, de una generación a la otra, varían a veces en mutaciones súbitas, tienen su fundamento casi siempre en el abandono de una tradición y el reencontro de otra o de otras. ... En la historia del arte moderno habría que hacer un sitio muy grande al significado de la actualización de muchas tradiciones olvidadas o remotas, o que siempre estuvieron siempre muy lejos del foco de intereses de la civilización occidental. Sobre todo habría que hablar de una red de corrientes que de pronto han empezado a correr por el terreno de esa cultura, ramificándose y entrelazándose muchas veces, por donde antes solamente un par, o muy pocas más desenvolvían su curso lento, majestuoso, imperturbable." (1948:190)

Según Westphalen, el artista peruano "actual" actualiza el legado del pasado, lo revive, transforma, destruye, hace suyo. El legado del pasado es uno múltiple, formado por muchas tradiciones, lo que permite igual la multiplicidad de actualizaciones. En la civilización occidental, que posee a su vez un legado de múltiples tradiciones, se encuentra una actitud de estudio, de interés "museográfico" en civilizaciones distintas a ella misma. Este interés produce un movimiento hacia esas tra-

diciones remotas; establecido el vínculo, estas últimas circulan en el terreno cultural artístico de Occidente. El artista peruano actual, inmerso en la "órbita" de Occidente, establece también una relación de estudio con su legado histórico, que es distinta a la del historiador del arte. "Para éste [el artista]", dice Westphalen en "Poesía quechua y pintura abstracta" (1964), usando el ejemplo artístico de Szyszlo, "el pasado es simple piedra de toque, modelo o medida de que se sirve para afirmarse y reconocerse. La primera actitud [la del historiador] es especulativa, la segunda vital. El artista no hace teoría del pasado y de su transmisión. Nomás lo utiliza, ya sea inmediato o lejano. Toma de él lo que más le conviene" (Lauer 1975: 65). En su propio caso, como artista, Westphalen explora lo que le lega el pasado, sea el antiguo arte occidental o las piezas precolombinas expuestas en los museos, los rasgos "modernos" de la civilización al alcance de su época o los "rezaeos" de antiguas civilizaciones nativas que encuentra en otras "actualizaciones" peruanas; Westphalen explora así el compromiso con el lenguaje presente en la tradición (actualización del legado) andina, en el ejemplo de la obra de Arguedas, y allí, en la dedicación y práctica de éste con el lenguaje, estudia el nivel de trabajo lingüístico que puede equipararse a su experiencia vital y artística con lo lírico, para también reavivarlo, destruirlo, hacerlo suyo. Westphalen es uno de los pocos que ha analizado las capacidades poéticas en el lenguaje de Arguedas, donde la práctica de la poesía, y los propios pensamiento y lectura, en y del lenguaje poético, se superponen a la imaginación y producción mítica. En la obra de Arguedas las fuerzas abstractas, llámense progreso, historia, tecnología ("mitos modernos"), discursos ideológicos occidentales, o mitología y cosmología andinas, son tratadas a nivel de sistema simbólico. Sobre esto, escribe Westphalen:

"En el capítulo II, el círculo se amplía con la presentación de las múltiples capas que aprovechan o vegetan de la prosperidad de los pescadores, o que penosamente apenas si ganan el sustento, en espera de una oportunidad o golpe de suerte. Ciertos personajes y situaciones empiezan a destacarse con características diferenciales. Pero la realidad de Chimbote es compleja, las operaciones financieras vitales invisibles, las más poderosas fuerzas en acción ni siquiera

aparecen en el puerto, no tienen rostro: se las siente como abstracciones, se las reconoce por la deducción y el razonamiento. Esta dificultad sería uno de los motivos que incitó a J.M.A. a introducir en el relato *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de la mitología prehispánica, seres sobrenaturales e inmortales, concedores de miles de años que los hombres de las serranías bajan a la costa y otros suben a las alturas, en grupos, en multitudes, pacíficamente o en guerra, por un tiempo, para siempre.” (Arguedas, 1976:307-8)

A nivel de lenguaje y, en particular, de estructura abstracta de pensamiento, es que se fortalece el punto de articulación de las obras de estos escritores, el cual coincide, me atrevería a decir, con el punto donde se articula un intercambio de prácticas culturales que, perteneciendo a repertorios distintos, se muestran equivalentes y hasta “universales”, comunes a la humanidad. A su manera, Westphalen está también ubicado entre lo occidental y lo andino; y en el territorio de la poesía, donde caben todas las lenguas, él posee más de un sistema de organización del universo a los que podría acceder simultáneamente, tal como entiende que hace Arguedas:

“Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresarse libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar del rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y contradictorias, pero ambas válidas como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. J.M.A. tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado.” (1976:349)

Parecería absurdo dentro de la encendida polémica de los cincuenta, donde primaba el antagonismo entre “poesía pura” y “poesía social”, foráneo-nativo, o exterior-interior, encontrar relaciones profundas entre los insulares -y menos “nacionales”, o más bien exóticos- y los ubicados en una perspectiva “desde adentro” (Westphalen, 1969; citado en Arguedas, 1976: 349) - telúricos, como se ha querido ver a Arguedas. Sin embargo, es al nivel de la abstracción donde se dan el interés y el compromiso con “lo poético”, la palabra y el mito peruanos; donde el

diálogo es intenso; vale la pena recordar, y analizar más adelante, el ensayo que Westphalen publica sobre "Poesía quechua y pintura abstracta" en 1964 y que extiende los lazos con Fernando de Szyszlo y con el trabajo desverbalizador de Jorge Eduardo Eielson. Por el lado plástico también, en forma de esquemas de interpretación del movimiento social, lo abstracto cohesiona la circunstancia política. En sus páginas sobre Arguedas, Westphalen no puede evitar mencionar ciertos aspectos pertinentes y presentes en las novelas, como son los sociopolíticos (cosa al parecer extraña en quien está cercano a una estética purista): la situación cubana (Arguedas, 1976: 304) y la figura del Che (309). Por su parte, Arguedas vincula en un texto a Vallejo y a Cuba ("Por Vallejo") (449), y les escribe un poema en quechua a Cuba, "Cubapaq", y a la situación vietnamita, "Qollana Vietnam Llaqtaman" ("Al pueblo excelso de Vietnam") (461).

Westphalen ve que Occidente ha invadido e invade el Perú y, en esa órbita cultural, él estudia y actualiza un legado nativo antiguo, sea en el museo o en las tradiciones vivas. Se mueve en ese sentido. Arguedas, por su lado, ve también la presencia expansiva de lo occidental, actualizados su Medioevo y Renacimiento en los Andes, transformado al mismo tiempo en una matriz andina, que avanza hacia lo externo y lo absorbe y procesa, y del que se vale para actualizar el pasado de su propio legado cultural. Ambos escritores coinciden en que, sea lo europeo convertido en indio, modelado de nuevo y refundido (Arguedas), o lo andino revivido, transformado y reformado (Westphalen), el encuentro es permanentemente inestable, movedizo, hecho de espacio y de fuerzas. Un encuentro al que Arguedas califica además de mestizo, dándole un sesgo distinto, vinculando este término con un proceso, con una dinámica apropiación cultural, que Westphalen asocia a la labor del artista, apropiación que se consigue en la práctica, en la factura del arte, en una obra que es, además de arte, afirmación vital.

NOTAS

1. En el panorama histórico delineado por la expansión moderna de la cultura europea, los movimientos independentistas en Norte, Centro y Sudamérica (1776-1825) son, contra lo que convencionalmente se asume, los primeros en experimentar el nacionalismo y en seguir de manera ecléctica modelos ideológicos occidentales en la implantación de sus nuevos estados (Anderson, 1991:17-65,191)
2. En este período ya puede entenderse por nación lo que Benedict Anderson llama comunidad imaginada (imagined community); es decir, una comunidad política que se imagina soberana e inherentemente limitada (Anderson, 1991:5): “Es imaginada porque ni siquiera los miembros de la más pequeña nación llegarán a conocer a la mayoría de sus compatriotas, a encontrarse o siquiera a escuchar acerca de ellos, aún así en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”. (1991:6), “La nación se imagina como limitada porque inclusive la más grande de éstas, que abarca quizás mil millones de seres humanos, tiene límites finitos, cuando no elásticos, más allá de los cuales yacen otras naciones. Ninguna nación se imagina a sí misma colindante con el género humano... Es imaginada como soberana porque el concepto nació en una época en la que la Ilustración y la Revolución destruían la legitimidad del dominio jerárquico dinástico de orden divino... Finalmente, es imaginada como una comunidad, porque, a pesar de las concretas desigualdad y explotación que puedan prevalecer en cualquiera de ellas, la nación se concibe como una profunda y horizontal camaradería. Es finalmente esta fraternidad la que hace posible que en los dos últimos siglos tantos millones de personas, no tanto que maten, como que voluntariamente mueran por figuraciones tan limitadas.” (1991:7). (La traducción es mía.)
3. Para una historia de la formación de identidades culturales en América Latina, desde el punto de vista de la interacción entre sectores dominantes y dominados, véase el volumen *Memory and Modernity* (1991) de William Rowe y Vivian Schelling.
4. Según Adalbert Dessau, el propio Mariátegui le dedica a la literatura el 40% de su obra escrita (González Vigil, 1991: 33)
5. Churata funda en Puno las revista *La Tea* (1917-1920) y *Boletín Titikaka* (1926-1930), y el grupo vanguardista “Orkapata” (1920), Entre 1924 y 1939 escribe *El pez de oro*, volumen que no publica sino hasta 1957 en La Paz, Bolivia. (González Vigil,1991:234-235)
6. “Carta de José María Arguedas a John Murra”, publicada por Flores Galindo

en *Allpanchis* 17-18: Cusco, 1981:164-166.

#### REFERENCIAS

- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities*, Londres: Verso.
- Arguedas, José María (1976) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Ed. Juan Larco, La Habana: Casa de las Américas, serie Valoración Múltiple.
- (1976a) *Señores e Indios*. Ed. Ángel Rama, Buenos Aires: Arca/calicanto.
- Escobar, Alberto (1984) *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- (1989) *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: Una formación literaria*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Flores Galindo, Alberto (1988) *Buscando un Inca* [1987], Lima: Editorial Horizonte.
- González Prada, Manuel (1958) "Nuestros indios" en *Ensayos Escogidos*, Lima: Editora Latinoamericana.
- (1976) "Discurso en el Politeama" en *Páginas libres. Horas de Lucha*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- González Vigil, Ricardo (1991) *El Perú es todas las sangres*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lauer, Mirko (1975) *Szyszlo: indagación y collage*, Lima: Mosca azul.
- Lienhard, Martin (1992) *La voz y su huella*, Lima: Editorial Horizonte.
- (1994) "Sociedades heterogéneas y 'disglosia' cultural en América Latina" en *Lateinaamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Modern und Postmoderne*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Monguió, Luis (1954) *La poesía posmodernista peruana*, Berkeley & Los Ángeles: University of California Press/ México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rowe, William; Schelling, Vivian (1991) *Memory and Modernity*, Londres: Verso.
- Urbano, Henrique (ed.) (1991) *Modernidad en los Andes*, Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Westphalen, Emilio Adolfo (1948) "La tradición, los museos y el arte moderno", *Las Moradas*, 5, julio, pp.187-193.
- (1948a) "¿Una expresión genuinamente americana?", *Amaru* 11, diciembre, pp.27-30.

## **Escribir (con el cuerpo): en torno a Elizondo, Paz y Sarduy**

---

EDUARDO BECERRA

*Universidad Autónoma de Madrid*

En 1973 se publica la primera edición de *El signo y el garabato*, colección de ensayos de Octavio Paz; el artículo que da nombre al volumen está dedicado a las dos primeras novelas de Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante* y *El hipogeo secreto*. El texto de *El signo y el garabato* es de 1968; las obras de Elizondo, de 1963 y 1968, respectivamente. En la reseña, Paz analiza la narrativa de Elizondo destacando en primer lugar cómo la crítica de la realidad y del lenguaje que en ellas se lleva a cabo “no parte de la razón o de la justicia sino de una evidencia inmediata, directa y agresiva: el placer” (1986: 200); al mismo tiempo se señala como uno de los aspectos más relevantes de la naturaleza del placer su calidad de “irrupción brutal del cuerpo y sus humores en el convivio filosófico” (1986: 200); o sea, lo que Octavio Paz está apuntando es la posibilidad de que el placer constituya una forma de penetración en lo que él mismo llama “el dominio de lo ininteligible”, en las zonas más oscuras y nocturnas del hombre, aquellas que atañen más directamente a la raíz de su ser. Tras estas consideraciones, el comentador pasa a resaltar la condición de signos de los personajes de ambas obras, cuyas relaciones parecen regirse por una especie de lógica combinatoria, en medio de la cual se despliegan una serie de operaciones que son metáforas de la operación central: la operación erótica, “que, a su vez, es una metáfora ¿de qué? Las novelas de Elizondo - sentencia Paz - son el asedio a ese ¿de qué?” (1986: 202). De nuevo entonces el placer, y con él su manifestación erótica, apunta a un umbral enigmático, emite o dibuja un interrogante que se procura descifrar; sin embargo, en *Farabeuf* la respuesta a tal pregunta es un “garabato”, un signo insignificante. Ante

este reducto intraducible, Elizondo construye una narración jeroglífica en la que tan sólo puede vislumbrarse la corriente de los signos, llamadas y respuestas que confluyen en el garabato; éste es para Octavio Paz “la realidad original, la fuente y el fin de todas las metáforas” (1986: 205).

Por el momento, simplemente quiero destacar cómo Paz insiste una y otra vez en el territorio ignoto que el placer y el erotismo cercan en las dos primeras novelas de Salvador Elizondo, y cómo, ante ello, el acontecer narrativo exhibe simplemente una circulación y desplazamiento de signos: una escritura. Ésta, siempre según el artículo que vengo glossando, acaba, en *Farabeuf*, por englobar toda instancia narrativa, aspecto que se refuerza en *El hipogeo secreto*; de esta novela destaca Paz:

“Por una inversión de la perspectiva habitual, el autor deja de ser dueño de las combinaciones de su obra y es una combinación más, uno de los productos de su novela. Se abre así un abismo: el acto de escribir, convertido en escritura dentro de la escritura, pierde de pronto todas sus referencias; la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre es ya escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: el lado de la escritura abierta hacia la no-significación” (1986: 205).

Al signo se le extirpa el significado y se convierte en garabato (puro significante insignificante); de esta forma, “la crítica de la escritura por la escritura cierra la cadena placer-muerte” (1986: 206) y, acaba Paz, “reitera la misma pregunta inicial sin trascenderla”. Con ello, se ratifica la definición de literatura expresada en la primera página de este breve ensayo: “Palabra enemiga, palabra crítica, la literatura se despliega como una interrogación que, en cierto momento extremo de su distensión, se vuelve sobre sí misma y se repliega: palabra crítica de la escritura, enemiga de sí misma” (1986: 200).

En las últimas líneas de *El signo y el garabato* su autor declara: “Al escribir que escribe, Elizondo se escribe, se vuelve un signo entre los

signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura" (1986:205). Salvador Elizondo no tarda en dar respuesta a esta certera afirmación. En 1972 publica *El grafógrafo*, conjunto de ejercicios literarios caracterizado por una cierta heterogeneidad temática y cuyo trabajo inicial, que igualmente da título al volumen, se convierte en el paradigma de una forma narrativa que por esos años cobra gran auge en la literatura hispanoamericana. Conviene, ya que su brevedad lo permite, transcribirlo aquí en toda su extensión:

"EL GRAFÓGRAFO:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo" (1972: 9).

*El grafógrafo* está dedicado precisamente a Octavio Paz; a través de este fragmento Elizondo refuerza los ejes que aquél había extraído de sus dos primeras novelas a la hora de definir sus constantes narrativas, sobre todo en lo que se refiere al problema de la escritura y la noción de literatura que de ella se desprende. La idea de la literatura que plasma este texto deniega cualquier rasgo figurativo, evocativo o programático en sus palabras; presente, pasado y futuro dejan de ser los reductos donde se exprese el sucedido de un acto que ha de describirse, la recuperación de una memoria o la postulación de una utopía. El discurso literario no crea aquí espacios sino que se limita a ocupar el espacio que le corresponde; o sea, sencillamente acontece, tiene lugar. La escritura, así desplegada, en ningún momento trasciende, rememora o propone algo ajeno a la presencia de su propio discurrir: la referencia es pura textualidad, todo es discurso agotándose en la proliferación de unos signos reiterados. Por tanto, se subraya esa

dimensión jeroglífica, esa mera circulación de signos que, según Paz, caracterizaba a los dos primeros trabajos novelísticos de Elizondo y que, en ellos, suponía la respuesta insignificante ante ciertos enigmas del ser humano encarnados en las zonas inciertas del placer y el erotismo.

El breve ejercicio de Elizondo responde entonces a Octavio Paz, asintiendo ante las conclusiones expuestas por éste en el ensayo mencionado. Ahora bien, si se tiene en cuenta el hecho de que *El grafógrafo* ofrece una visión de la literatura en la que ésta aparece imposibilitada para acceder a la exploración y desentrañamiento de cualquier parcela de lo real, en definitiva, a todo lo que sea exterior a ella, el problema se va agrandando y empieza a bordear ámbitos esenciales de la actividad literaria. Así el texto de Elizondo no sólo supone la respuesta concreta a un trabajo específico de Octavio Paz sino que, mucho más allá, constituye la clara expresión de una problemática común a ambos y asumida por ambos como una de las claves fundamentales de su labor artística: el problema del alcance y la capacidad del lenguaje a la hora de penetrar y avanzar a través de los enigmas del hombre y del mundo; conflicto que por estos años, no sólo en Hispanoamérica sino asimismo en otras áreas geográficas, parece centrar las consideraciones que se llevan a cabo en torno al concepto de "escritura", término que adquiere un auge inusitado en el pensamiento de la segunda mitad de este siglo. Salvador Elizondo, al asentir ante la materialidad lingüística que soporta el "contar" y exponer la necesidad de incidir incesantemente en tal aspecto, parece tratar de llevar a cabo el vislumbre expresado por Octavio Paz ya en *El arco y la lira* de lo que sería la máxima pureza de la expresión poética: "Un poema puro sería aquel en el que las palabras abandonasen sus significados particulares y sus referencias a esto o aquello, para significar sólo el acto de poetizar, exigencia que acarrearía su desaparición, pues las palabras no son sino significados de esto o aquello, es decir, de objetos relativos e históricos" (1986a: 185). Lo que se está poniendo en juego es el lenguaje en su conjunto en relación con la expresión poética. La necesidad de ahondar en sus capacidades expresivas, el anhelo de lograr para él un fundamento absoluto, constituyen para Paz los objetivos principales que debe con-

templar la literatura en cuanto a la consideración de su lenguaje; y en ello ya se insinúa la proximidad de la muerte de las palabras, su caída irremisible en el silencio. Las reflexiones de este autor en torno a la creación artística se mueven a menudo en medio de la pregunta acerca de hasta qué punto el lenguaje nos acerca o nos aleja de lo que nos rodea y de lo que pretendemos dar cuenta a través de él; hasta dónde pueden las palabras resolver o por el contrario acentuar los enigmas que acechan al hombre. Tal interrogante acaba dirigiéndose hacia la propia literatura, con lo cual, finalmente es el problema de la escritura lo que se encuentra en la raíz de todo este laberinto. Tal aspecto, según el propio Paz, señala uno de los hitos fundamentales de la reflexión de la modernidad y marca en el campo del pensamiento una línea de incertidumbre que revela la condición fracturada del ser humano:

“No es exagerado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura (...). La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad (...).

Es hora de referirme a mi caso particular. El tema del autor que, al escribir, contempla lo que está haciendo y se pregunta “¿qué estoy haciendo?”, y se responde: “estoy escribiendo”, y vuelve a preguntarse “¿qué escribo?”, es un tema circular, sin fin. La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta. O la respuesta es una tautología. Sin embargo, esta absurda pregunta aparece una y otra vez en mis escritos en prosa y en verso. Escribo “¿qué estoy escribiendo?”, y respondo: “escribo ‘¿qué estoy escribiendo?’” O más angustiosamente: “¿quién escribe esto que escribo? ¿quién escribe en mí o por mí?” El que escribe y aquél que mira al que escribe: ¿son la misma persona? El escritor se percibe como dualidad, como escisión” (1985: 212).

Un fragmento como éste demuestra definitivamente cómo el diálogo entre Octavio Paz y Salvador Elizondo se adentra en las claves fundamentales de su literatura y, más aún, en aspectos centrales del pensamiento de la modernidad y de su formulación artística. Se insinúa así el modo en que la idea de escritura, en determinado período, alude a una problemática en la que tanto el ser del lenguaje como el del hombre parecen estar implicados.

Pero antes de abordar extensamente este aspecto, quiero incluir a un nuevo interlocutor en esta conversación. Severo Sarduy se incorpora al diálogo en 1967, cuando publica una reseña sobre *Farabeuf* titulada "Del yin al yang". Dos años después aparece su volumen de ensayos *Escrito sobre un cuerpo* y Sarduy incluye en él este comentario en un capítulo que responde al título de "Erotismos", cuya primera parte (de idéntico título al del artículo mencionado sobre Elizondo y al que se añaden nuevos trabajos sobre autores como Sade, Bataille y Cortázar, todos con el cuerpo y los rituales eróticos como lugar común) se dedica a Octavio Paz. En la breve nota, Sarduy muestra el modo en que, en la novela de Elizondo, el ritual sádico que tiene lugar se despliega en el ámbito de su estricta literalidad: los métodos adivinatorios, los escenarios teatrales, el carácter gráfico de los objetos y seres de la narración construyen una realidad puramente ideogramática de la que de nuevo se destaca su confluencia en un grafo asignificativo cuyo soporte parece encontrarse en el anhelo de placer de un cuerpo. La pregunta por el sentido del signo, por todo aquello que se oculta tras el velo de esa dimensión gráfica, queda otra vez intacta: "¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?: ésa es la pregunta de Farabeuf" (1987: 247). La conclusión del autor cubano recae así nuevamente sobre la aliteralidad, destacando cómo el hombre se adentra en ella y, al hacerlo, formula "esa pregunta sobre su propio ser, sobre su humanidad que es ante todo la del ser de su escritura" (1987: 247).

En el texto de Severo Sarduy igualmente se pone de manifiesto cómo la literatura de Elizondo instala un interrogante acerca del ser del hombre, cuestión que arranca del cuerpo y sus deseos y que busca su respuesta en el espacio de los signos: el cuerpo y el lenguaje, sus respectivas manifestaciones erótica y escritural, aparecen inscritos en el mismo proceso. Como ya ocurriera en el caso de Paz, las consideraciones vertidas hablan tanto de las convicciones de Elizondo como de las del propio Sarduy; y lo mismo ocurre en el caso de "Ambystoma trigrinum", texto de Elizondo incluido igualmente en *El grafógrafo* y dirigido a Severo Sarduy. En este ejercicio, ciertamente crítico, el escritor

mexicano se extiende en una serie de consideraciones sobre el ajolote, animal anfibio cuyo paso de la forma larvaria a la adulta lo transforma en salamandra. Es precisamente este proceso de metamorfosis la característica en que más insiste Elizondo y lo que más acerca el texto a las inquietudes de Severo Sarduy, ya que, como veremos, sus novelas se basan en gran medida en el tratamiento del cuerpo en cuanto a sus formas cambiantes, a su inestabilidad, a su capacidad de ser constantemente reelaborado (reescrito). Por último, si la forma fálica del animal revierte de nuevo en la dimensión erótica del cuerpo tan mencionada hasta aquí, la puesta en cuestión por el propio autor de la observación llevada a cabo, al no poder saberse quién observa a quién, y una cierta insistencia en el fundamento meramente verbal del análisis vuelven a subrayar el hecho de que toda esta literatura coloque finalmente en sus palabras el conflicto íntimo y postrero de su propia expresividad. De nuevo la pregunta por la propia escritura como un intento de captar y penetrar en un instante absoluto del que nuestro ser quede enteramente prendado; punto nuclear que, como Elizondo señala en este texto, es “esa porción durante la que nuestro ser está inmóvil entre la luz y la mirada, se amplifica en esa emanación de eternidad como si el gesto fijo que lo representa no se resumiera en el cuerpo del que emana, sino de una quietud tan intensa que es capaz de producir un cuerpo” (1972: 29-30). Si he venido destacando cómo para estos autores el placer parece mirar hacia una zona esencial de lo humano, hito enigmático e inefable, ahora puede adivinarse que la escritura para ellos queda convertida en una experiencia del lenguaje capaz de aproximarnos hacia ese punto fugitivo.

Estas dedicatorias y comentarios recíprocos de Salvador Elizondo, Octavio Paz y Severo Sarduy establecen el punto de partida de una problemática común de evidente complejidad. Si la califico de compleja se debe a que, de manera inmediata, percibimos el enfrentamiento de dos términos ubicados en los extremos opuestos de su relación: cuerpo y lenguaje; el primero referido a una realidad física, epidérmica, somática; el segundo condenado a su condición de espacio abstracto, intangible, distanciado de todo aquello que se quiera referir

a través de él. La pregunta entonces es: ¿cómo llevan a cabo Elizondo, Paz y Sarduy en sus obras este proceso de reunión de dos realidades tan alejadas? Para contestar es necesario dar respuesta a otra cuestión previa: ¿por qué esta necesidad de conseguir una exposición literaria válida del erotismo con el objeto de entrar en ciertas estancias esenciales del hombre? Intentaré responder de forma breve a esta segunda interrogante.

“Modernidad” es el término frecuentemente utilizado para referir el período cultural en que las manifestaciones del arte y la literatura de los dos últimos siglos se enmarcan. Las consideraciones y definiciones que se han hecho de los caracteres centrales de este estadio de la cultura resultan innumerables; sin embargo, no es indispensable salir de estos escritores para conseguir una idea clara de los aspectos básicos que configuran la posición del hombre respecto al saber de este período. Así, cuando Severo Sarduy define el rasgo esencial de un concepto tan importante para su literatura como el de “neobarroco”, afirma: “El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (1976: 183). Una falla, entonces, nos define, una fractura nos sostiene, una carencia nos explica; pero ahora hay que preguntarse: la carencia ¿de qué? La respuesta puede adivinarse en estas palabras de Paz: “Antes nos regía una Providencia o un Logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina - nos significa” (1990: 67). Es decir, precisamente nos falta el acceso a aquello que se ubica en la raíz de nuestro ser, y ya no sólo porque no seamos capaces de desvelarlo sino porque tal vez no seamos nosotros quienes hayamos de pensarlo; muy al contrario, ese orden secreto es el que parece utilizarnos para mostrarse. La posición del hombre en el concierto cósmico se descenra, ya no es él quien rige, perfila y completa la arquitectura universal; empieza a sentirse en permanente exilio de lo que lo rodea y sólo encuentra mínimos resquicios en constantes huida donde adivina instantes fugitivos de consumación: uno de los reflejos más patentes de tales momentos se proyecta en la acción erótica.

El pensador y escritor francés Georges Bataille constituye una referencia común a Sarduy, Paz y Elizondo; su libro acerca del erotismo es sin duda una de las obras más importantes que se han escrito sobre el tema y de cuya influencia es difícil dudar. El trabajo de Bataille parte precisamente de la caracterización del hombre, referida más arriba, sobre la base de su discontinuidad esencial, su distancia respecto a lo otro y los otros; ante esto, en las manifestaciones eróticas “lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda” (1988: 29). Resulta revelador que, en un momento de esta obra, Bataille compare las experiencias erótica y poética y que sus últimas páginas estén dedicadas a mostrar la impotencia del lenguaje, sobre todo el de la filosofía, a la hora de penetrar en los misterios que el erotismo atesora en sus puntos más álgidos. ¿Por qué estos paralelismos, esta necesidad de conducir la acción erótica al terreno del lenguaje? La respuesta no parece complicada. Si la actividad erótica arranca de un deseo de ir más allá de uno mismo y acceder a lo otro, representa entonces un estado de comunicación; pero comunicación no quiere decir aquí la mera transmisión de información: comunicación es participación ( y no hace falta ser un lector muy atento de Octavio Paz para percibir hasta qué punto esta idea encuentra eco en sus trabajos y cómo los extiende a la esfera poética). Los cuerpos se transforman así en signos de un deseo y sus movimientos convulsos despliegan entonces una escritura: la escritura de su anhelo de alcanzar esa otra parte, “el más allá erótico”, para usar la expresión con que Paz titula uno de sus ensayos más importantes sobre este problema. De nuevo nos encontramos con que, partiendo del cuerpo y de su manifestación erótica, llegamos al ámbito del lenguaje y la escritura.

Si queremos centrar el problema en el campo de la literatura, hay que recorrer el camino en sentido contrario; o sea, supone plantearse el modo en que una experiencia verbal, abstracta ya desde su raíz, pueda ser capaz de encarnar los procesos y logros de la actividad erótica, que en todo momento se funda en el espacio físico del cuerpo y de la carne. El problema está, entonces, en desvelar por qué el erotismo

obsesionante de ciertas obras de Sarduy, Elizondo y Paz se traduce en unas ficciones que paradójicamente exhiben de principio a fin su componente verbal, convirtiendo su propia escritura en el eje fundamental de la estructura de sus relatos. Salvador Elizondo, con *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*; Severo Sarduy, sobre todo con *De donde son los cantantes* y *Cobra*, y Octavio Paz, con *El Mono Gramático*, se constituyen en tres de los máximos exponentes de este procedimiento novelesco. Son todas ellas obras en las que desde el comienzo el texto novelesco aparece detectado en el momento de su generación. Tejiéndose simultáneamente a la presentación de los acontecimientos, finalmente el único acto que tiene lugar no es sino el despliegue del propio discurso. Los relatos suponen la prolongación constante a través de reiteraciones, del “escribo que escribo...” que Elizondo enunciaba en *El grafógrafo*, y este plano narrativo jamás se sobrepasa. La novela, así planteada, ya no pretende transmitir un lenguaje o un sentido resuelto como verdad; tan sólo dicta el merodeo inquieto que, como los movimientos del cuerpo, se prolonga por los alrededores de un punto infame ante el cual la propia obra reconoce la incapacidad de su lenguaje, del lenguaje, para abordarlo.

En *Farabeuf*, ya desde la primera página nos encontramos con la aparición de un enigma, el texto avanza combinando significantes indecifrables a la búsqueda del posible sentido que atesoran; sin embargo, tal avance sólo produce nuevas incertidumbres, lo que lleva al cuestionamiento de la realidad de todo el relato: los propios personajes llegan a la sospecha de no ser más que cifras de una escritura. La solución no se alcanza, tan solo se intuye en un conjunto de analogías meramente gráficas igualmente inextricables: la pose de un supliciado, la disposición de sus contempladores, la forma de una estrella de mar, el garabato dibujado en el vaho que mancha un vidrio, un ideograma chino... El texto novelesco como espacio exclusivamente ocupado por una escritura queda así subrayado; detrás de las palabras y los signos no hay nada, solamente es posible el tránsito incesante a través del lenguaje, ¿hacia dónde?: imposible saberlo, probablemente hacia ninguna parte. Esta idea se repite en *El Mono Gramático*: “iba al encuentro

de...”, afirma una y otra vez Octavio Paz en esta obra, que en la primera página formula su deseo de “ir hasta el fin”. ¿De qué iba al encuentro? ¿Qué quiere decir ir hasta el fin?, se pregunta su autor, y desde las líneas iniciales se reconoce encerrado en una trampa verbal. Lo que *El Mono Gramático* emprende entonces es una lucha con el propio lenguaje, el camino a Galta se refleja en el camino de una escritura que trata de encontrar su razón de ser, senda que se dirige hacia su encarnación en algo que la fije y le dé un sentido; pero poco a poco se va evidenciando que sólo el propio tránsito puede ser encarnado. Al final, Paz reconoce el hecho ineludible de que “el texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo” (1988: 136); lo cual no significa que el encuentro se produzca. La escritura se muestra entonces como errancia insalvable. El escritor asiente ante su condición de marioneta que se mueve al compás del lenguaje. La misma problemática se adivina en las novelas de Severo Sarduy; pero en él, aparte de este nivel explícito de discusión textual que la obra emprende consigo misma, me interesa destacar un rasgo que lo individualiza más, que lo distingue de los otros dos escritores aun moviéndose en el mismo terreno. Se trata de la calidad pictográfica de su literatura. Su prosa aparece siempre detectada y expuesta en el momento de su trazo, su dimensión barroca logra un grosor narrativo que abandona su carga referencial para incidir en sus aspectos gráficos, plásticos incluso. Sus novelas esparcen una sucesión de grafías y se articulan en las estampas que el texto va dibujando sobre la superficie del papel. Así, “la escritura -según el propio Sarduy- sería el arte de esos grafos, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de inscripción, eso que podría llamarse escripturalidad”, lo que conduce a una “literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página” (1987: 266-267). A partir del reconocimiento de nuestra condición transida y sacudida por el lenguaje, Sarduy opta por el reforzamiento de las texturas de sus vocablos antes que por ese lenguaje en tensión, inquieto y móvil, donde, en la narrativa de Paz y Elizondo, las

palabras no cesan de buscarse a sí mismas a la hora de desvelar las zonas enigmáticas que ellas mismas instauran. La escritura del escritor cubano se muestra, desde su configuración barroca, más como el grabado de un orfebre que deja ver el gesto de su incisión, subsistiendo en sus filigranas lingüísticas para construir un texto que nunca vaya más allá de su inscripción. Los tres comparten en sus novelas la realidad de una narrativa que manifiesta la primacía opresiva del lenguaje y la necesidad de su utilización crítica y desacralizadora, a la hora de plasmar unas ficciones en las que sean los propios signos los que se interpelen en el ámbito de una escritura ajena ya a toda referencia hacia su exterioridad.

Lo que se trasluce en todo ello es un cambio muy significativo en la concepción de la obra literaria; si ésta se convierte en el resultado de una escritura absolutamente vuelta hacia sí misma, se está evidenciando la calidad epidérmica del texto construido: una novela así planteada ya no se siente destinada a recrear un mundo que ella se encarga de exponer, cuestionar y resolver; las posibles llamadas a un ámbito exterior a ella misma quedan ahora atrapadas en la opacidad de un discurso que se limita a discurrir a lo largo de su superficie meramente textual. El relato no crea un abismo porque no hay nada que subyazga a su lenguaje; el relato intenta configurar un texto exclusivamente textual encarnado en el transcurrir y en la materialidad de sus signos, modela un cuerpo al no ir más allá de su textualidad, de su textura, en la tentativa de sustentarse en la carne viva de sus palabras. Y de este modo, ya no se trata de buscar lo que subyace al texto sino de yacer sobre la planicie cristalizada por un lenguaje sin sublimación ni trascendencia, mantenido en su inmediatez: el texto novelesco se muestra como espacio de goce. Es lo que Octavio Paz llama encarnación de las imágenes en la esfera de la creación artística: "Las palabras -dice Paz- ya no son cosas, y sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo. El músico también crea lenguajes corporales, geometrías sensibles. A la inversa del poeta y del músico, el pintor y el escultor hacen del cuerpo un lenguaje" (1991: 20). Ambos procesos se darán cita en las obras que se transfiguran en un lenguaje. A este nivel, su literatura se trans-

forma en expresión corporal, epidérmica y sensible, de esa búsqueda de lo que encuentra más allá de ella misma; del mismo modo que en la actividad erótica el cuerpo se mueve, convulso, al encuentro de ese instante plenario que vislumbra más allá de sus límites; así lo hace explícito Octavio Paz en un momento de *El Mono Gramático*:

“El camino es escritura y la escritura es cuerpo y el cuerpo es cuerpo (arboleada). Del mismo modo que el sentido se encuentra más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino (un fin que deja de serlo apenas llegamos, un sentido que se evapora apenas lo enunciamos), el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo” (1988:123).

Se detecta en este párrafo un aspecto muy importante: el drama del sentido se identifica con el drama del cuerpo. A partir de aquí, el relato de Paz avanza en la asimilación de ambos procesos. La escritura en busca de la consecución de un sentido proyecta sus reflejos hacia la ceremonia erótica de Esplendor y su pareja a la búsqueda de su plenitud corporal. En determinado momento, ambos convergen: el fuego proyecta las sombras de los cuerpos sobre la pared, los “escribe” en el muro; la indistinción va subrayándose página a página a medida que la narración discurre. Como el cuerpo de Esplendor, que se fragmenta y restituye, se metamorfosea sin dejar de ser él mismo, en las imágenes con que el fuego lo escribe, el texto se extravía en medio de su dédalo lingüístico para reencontrarse de nuevo en el instante incesante de su inscripción. La heterogeneidad textual de *El Mono Gramático* se unifica en el momento instantáneo y absoluto del presente de su escritura, parangón del instante del abrazo definitivo de los cuerpos, así se declara abiertamente en la novela: “...convergencia de todos los textos en este párrafo como metáfora del abrazo de los cuerpos” (1988: 137). Y así, la obra acaba con la asimilación definitiva del cuerpo de Esplendor con la página por cuya superficie las palabras fluyen:

“Esplendor es esta página, aquello que separa (libera) y entreteje (reconcilia) las diferentes partes que la componen,

aquello (aquella) que está allá, al fin de lo que digo, al fin de esta página y que aparece aquí, al disiparse, al pronunciarse esta frase, el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo.

la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura". (1988:140)

En lo que se refiere a la narrativa de Severo Sarduy, la clave de su escritura, en cuanto a toda esta problemática, nos la da su lectura del barroco y los términos con que describe el funcionamiento de su lenguaje: juego, pérdida y desperdicio, todos ellos resueltos en un efecto común: el placer: "La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden" (1986: 20), se afirma en *Cobra*. Con ello, la literatura de Sarduy rechaza una posible configuración arquitectónica de su cuerpo textual, que haría que sus elementos reposaran unos en otros en una disposición armoniosa, cifra de un cuerpo bello, y exige para sí una figuración erótica en la que las formas aparecen en la plena acción de su propio trazado, característica común a los tres escritores. La prosa de Severo Sarduy puede, en principio, ser definida en cuanto a su calidad puramente emblemática, despliegue de estampas en que la escritura progresivamente cristaliza y se desmembra, escritura que en definitiva tan sólo pretende mostrarse en su estricta materialidad, sin esconder en ningún momento tras ella la posibilidad de un sentido que la trascienda, ya que, como el propio autor señalara, "todo lo que no es textual, es castrable" (1987a: 88). Tal caracterización se repite en el tratamiento del cuerpo que tiene lugar en sus novelas, eje central sobre el que gira buena parte de su narrativa. De inmediato, encontramos que, en Sarduy, el elemento corporal es permanentemente desfijado de toda posible estabilidad; importa su condición cambiante y manipulable. El cuerpo en Sarduy queda sustentado en sus metamorfosis y disfraces; por ello, el tratamiento que se hace de él incide exclusivamente en sus formas y superficies; se destaca su dimensión epidérmica y se obvia toda psicología. El cuerpo se esparce en sus analogías y emisiones de imágenes; pero si en Paz eran el fuego y la

pasión los que articulan el movimiento analógico y expresivo de los cuerpos, en Sarduy son el tatuaje, los atavíos y ornamentos los medios por los cuales la carne se constituye en superficie, como la página, susceptible de ser incisa, trazada por signos y pictogramas: tanto *De donde son los cantantes* como *Cobra* ofrecen numerosos ejemplos de ello. En esta última novela será donde el cuerpo cobre un mayor protagonismo: la lucha de Cobra con sus pies, su duplicación en otro cuerpo y la posterior restitución de su unidad reflejan el anhelo de lograr la perfección corporal, concebida en su estricta materialidad física. En las obras de Sarduy lo que prevalece es la concepción del cuerpo como objeto de contemplación cuya sensualidad emane del esplendor de su ornamento. Así, si en Octavio Paz el tránsito inquieto de la escritura se proyectaba en el movimiento convulso de los cuerpos, en Sarduy esta dimensión corporal se funde con el deseo de una literatura que intenta pervivir en medio de los brillos verbales que espejean en su superficie. Además, a la imagen escritural del cuerpo en cuanto a su disposición a ser trazada por una caligrafía, se une la capacidad de los cuerpos para componer signos, para producir una escritura. Es lo que sucede en el primer capítulo de *De donde son los cantantes*, el "Currículum cubense", donde los personajes que, a través de sus transformaciones, luego protagonizarán el relato, se enredan unos con otros hasta configurar una imagen jeroglífica: "El conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos" (1980: 20-21). A partir de aquí, el relato arranca desde el desprendimiento de las figuras, que no es más que la separación de los trazos de una cifra, con lo que la narración pasa a ser el esparcimiento de los signos de una caligrafía corporal ya inscrita en sus páginas: el cuerpo, entonces, antes que una estructura supone una escritura. De este modo, la asimilación total entre cuerpo y escritura que destacábamos en *El Mono Gramático* encuentra una manifestación similar en la novela de Severo Sarduy.

De *Farabeuf* ya se han dado algunas claves al analizar los comentarios que de ella han hecho Octavio Paz y Severo Sarduy. Lo que sí quisie-

ra destacar en primer lugar es que Salvador Elizondo constituye, de los tres autores, el ejemplo más explícito a la hora de hacer del acontecimiento erótico una actividad cognoscitiva. El coito como atentado supremo a la razón, el posible valor gnoseológico de experiencias como el suplicio y el orgasmo, representaciones ambas de los polos de la sensación, son ideas que aparecen en sus reflexiones en un intento de lograr una dimensión pasional del conocimiento. Tales obsesiones fundamentan las líneas esenciales de *Farabeuf*. En la novela se despliega el drama de un cuerpo, que es el drama del "conocer". Conocer ¿qué? Algo ininteligible que tan sólo está aludido en el gesto de un suplicado, captado en el momento álgido de la tortura; o sea, la promesa de un placer extremo que sólo a través de la carne puede ser alcanzado. El relato va desde el cuerpo anhelante de una mujer hasta el cuerpo torturado que atesora aquello que el otro cuerpo desea. En medio de este espacio, sólo queda la evidencia de unos signos, símbolos y ruidos insignificantes que simplemente dejan en la novela la mera realidad de su marca. El relato avanza en el tránsito a través de tales grafías (en la escritura que dibuja los trazos del enigma) y en ellas las palabras reconocen una y otra vez su impotencia a la hora de resolver el enorme jeroglífico que *Farabeuf* construye en sus páginas. La escritura acaba, como se ve en cierto momento de la obra, por absorberlo todo:

"El suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprendible e indescifrable. Nada más que una sensación a la que las palabras le son insuficientes. Tienes que embriagarte de vacío; estás ante un hecho extremo" (1981: 135).

Al disolver todo conflicto en un plano escritural, se está reconociendo su condición irresoluble. Finalmente, el relato deja intacto el misterio al plasmarlo como una caligrafía incapaz de ir más allá de ella misma. Poco a poco, el cuerpo y el gesto del magnicida van cristalizando en

un signo, su pose escribe el deseo que sacude el deseo de la mujer; pero esa cifra no es el placer sino su marca; no lo encarna, tan sólo lo significa.

Elizondo acaba por desvelar así la fractura que se abre en la asimilación entre el cuerpo y el lenguaje, en su despliegue erótico y escritural, que la narrativa de estos tres autores ejecutan; fractura inscrita en el eterno dilema entre el ser y el sentido cuya sombra ha planeado sobre la literatura desde siempre. Dice Paz en *El Mono Gramático*. "La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres" (1988: 124). Entonces, la literatura, al buscar un sentido en lo que nombra, provoca simultáneamente su alejamiento de lo nombrado, porque nombrar no es otra cosa que constatar la ausencia de lo nombrado en su espacio verbal por el propio hecho de nombrarlo. ¿Qué puede hacer la literatura si está condenada a su desencarnada condición verbal? Decirse a sí misma; hacer presente con sus palabras lo único que estas pueden hacer presente: su deseo arcano y eterno de dejar de decir las cosas para encarnarse en ellas mismas, de poder traspasar por fin los límites en que ella misma se encierra para participar con lo que está más allá de sus vocablos, de las marcas con que se manifiesta. Una narrativa que, como la de Elizondo, Sarduy y Paz, convierte a su misma escritura en el drama más íntimo de su acontecer refleja con enorme nitidez este anhelo. Si recordamos ahora la finalidad que Bataille otorgaba a la actividad erótica del hombre (su deseo de trascender la discontinuidad de su ser para ir más allá de su cuerpo y participar así con lo otro), puede empezar a vislumbrarse un sentido más hondo en la ósmosis que, en estas obras, tiene lugar entre el problema de la escritura y el tema del erotismo. Lo que se está dirimiendo es el eterno problema del hombre respecto al conocimiento de las parcelas más esenciales de su ser, distancia que precisamente viene dada por su necesidad de acceso a través de la materia etérea a un lenguaje en permanente exilio de aquello que en él es referido.

Si ello es así, sólo el deseo entonces se intuye como solución. Cuando una literatura manifiesta que lo único que puede hacer es decirse a sí misma, lo que está expresando es que ya no es posible decir nada más, no hay "decir" que vaya más allá. La novela se reconoce en el silencio y lo prepara. ¿Se aleja esto de la acción erótica? Todo lo contrario. Dice Bataille:

"La convulsión de la carne, más allá del consentimiento, solicita el silencio, solicita la ausencia del espíritu. El movimiento carnal es singularmente extraño a la vida humana: se desencadena fuera de ella, con la condición de que se calle, con la condición de que se ausente. El que se abandona a ese movimiento ya no es humano, es, a la manera de las bestias, una ciega violencia que se reduce al desencadenamiento, que disfruta de ser ciego, y de haber olvidado" (1988: 147).

El erotismo y la escritura expresan la misma voluntad de silencio, y silencio que en ambos casos colinda con la muerte, ya que la superación del cuerpo y del lenguaje borraría toda marca en que el hombre pudiera reconocerse. Estas narraciones de Paz, Sarduy y Elizondo, haciendo de su escritura y de la actividad erótica experiencias parangonables, ofrecen una tentativa de aproximación a zonas fundamentales del espíritu humano, de su posición vital respecto al enigma en que él mismo se sustenta. Constituyen también exponentes de un proceso dentro de cual el hombre, en determinado momento de su historia, deja de confiar en su razón y se echa en brazos de su deseo a la hora de autorreconocerse. El diálogo entre Octavio Paz, Severo Sarduy y Salvador Elizondo forma parte de un cenáculo integrado por diferentes manifestaciones del pensamiento occidental contemporáneo. La literatura moderna será, como así se anuncia frecuentemente, portavoz privilegiado de tal conversación; no en vano Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, señalará el umbral de su nacimiento en el hecho de la interrupción del deseo en el espacio del lenguaje; Roland Barthes definirá toda escritura como un modo de Eros, de un deseo original instalado en la raíz del ser humano; en los mismos términos se expresa Tzvetan Todorov al afirmar que cuando la literatura trata del deseo

no hace sino tratar de ella misma. Son todas ellas afirmaciones más o menos contemporáneas a las obras de Elizondo, Paz y Sarduy que he venido analizando; lo que demuestra hasta qué punto en esta época y en diferentes lugares el problema de la escritura novelesca se encuentra penetrado por el tema del deseo humano; tema que es consustancial al hombre, que es incluso, como afirma Paz, "el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser" (1986a: 136), pero que al mismo tiempo demuestra la enorme incertidumbre en la que su condición permanente se debate, ya que, como recuerda con especial agudeza el propio Paz en otras páginas: "No sabemos nada del deseo, excepto que se cristaliza en imágenes" (1986b: 147).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, George (1988) *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo*, México: Joaquín Mortiz.
- (1981) *Farabeuf*, Barcelona: Montesinos.
- Paz, Octavio (1985) *Pasión crítica*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986) *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz.
- (1986a) *El arco y la lira*, México: FCE.
- (1986b) *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid: Alianza Ed.
- (1988) *El Mono Gramático*, Barcelona: Seix Barral.
- (1990) *Corriente alterna*, México: Siglo XXI.
- (1991) *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona: Seix Barral.
- Sarduy, Severo (1976) "El barroco y el neobarroco" en Fernández Moreno, César (ed.) *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, pp. 167-184.
- (1980) *De donde son los cantantes*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986) *Cobra*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1987) "Escrito sobre un cuerpo", en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, pp. 225-317.
- (1987a) "La simulación", en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: FCE, pp. 51-142.

# El sortilegio de los objetos en la narrativa de Felisberto Hernández

---

SELENA MILLARES

*Universidad Autónoma de Madrid*

La poética del misterio que inviste a los cuentos de Felisberto Hernández de una violenta extrañeza, que imanta al lector desde los códigos oscuros de lo fantástico, domina toda su trayectoria, desde los primeros relatos de los años veinte hasta las etapas de madurez que, tras un intermezzo de reminiscencias proustianas, se instalan plenamente en el terreno del onirismo y del absurdo. Y al indagar en lo enigmático como eje estructurante de su obra habría que establecer un capítulo central para la tiranía de lo inerte, la animización del objeto sin vida aparente que acecha, vigilante, cada gesto de los mortales, hasta hacerse motor de lo fantástico, cuyo escándalo de la razón -en términos de Louis Vax- hilvana la narrativa de este uruguayo que se hace artífice de una de las escrituras más originales de nuestro tiempo.

En su mentida pasividad y carencia de alma encierran los objetos un poder catalizador de obsesiones y neurosis que son transmitidas directamente al lector, de modo que lo cotidiano y aparentemente anodino llega a convertirse en crisol de inquietudes enloquecedoras, hasta hacerse protagonista absoluto que domina muchos relatos desde la sombra. En este sentido, habría que destacar la gran modernidad de Hernández, la singularidad de su imaginario, que en lo irracional y lo maravilloso halla una incisiva lucidez para aproximarse a las verdades ocultas que esquivan el asedio del realismo más convencional antes dominante. La cuentística fantástica halla así su continuidad, desde el magisterio inexcusable de Horacio Quiroga, en la obra de Felisberto Hernández, quien contribuye a la fundación de un poderoso núcleo de irradiación en el ámbito rioplatense: Jorge-Luis Borges, Macedonio Fernández, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares son nombres que

hablan por sí solos. Al primero corresponde un célebre ensayo de 1932, "El arte narrativo y la magia", que propone el retorno a la primitiva claridad de los prodigios frente a la novela morosa de caracteres, basada en la causalidad, y en la misma línea, Cortázar se declara contrario a "ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVII" (1981:134); el cuento se convertirá en "caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía" (1981:135) porque "no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire" (1969:42).

Ese arte de la sugerencia, que desde las coordenadas del simbolismo se continúa en las derivaciones de la vanguardia, cristaliza tempranamente en la obra de Hernández, donde las servidumbres realistas se ven desplazadas por un nuevo modo de narrar: el sueño y el enigma imponen su reino dentro de una apariencia de normalidad, y otorgan a los objetos un poder que escapa a las leyes de la lógica hasta doblegar las voluntades de los mortales, reificados por su designio. Igualmente, la rebelión de los miembros del cuerpo humano frente a la inteligencia central, traicionada por su desobediencia insolente, es recurso obsesivo que proyecta la dislocación de un mundo que no puede ser explicado por las leyes de la razón: "Una noche, el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama 'el sinvergüenza', no es más de él; que su cabeza, a quien llama 'ella', lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera". (1983: II, 245)

Adscrito a la actitud vanguardista, que subvierte la función cotidiana de los objetos hasta revelar, bajo lo trivial, las latencias secretas que convulsionan las expectativas del logos, Hernández hace del recurso su arma personal, en una escritura que se desplaza del juego diáfano a la exploración en los territorios más oscuros del subconsciente. Ya en uno de sus primeros cuentos, "El vestido blanco", el protagonista sucumbe a la acechanza inmóvil de las hojas de unas ventanas, catalizadoras de un sentimiento de angustia que se hace síntoma de toda una época:

“sentí que me tocaban en la espalda muy despacito y como si me quisieran hipnotizar. Y al darme vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el balcón y ellas” (I,3). La misma tiranía ejercen en el narrador los objetos de “Historia de un cigarrillo”, que potencian obsesiones exasperantes de su silente invasión de la voluntad humana; igualmente, en “El balcón” las cosas cobran vida: el piano tiene una sonrisa inocente, la vajilla duerme tras su uso, las jarras vuelcan sus caderas para verter la bebida y el balcón, dotado de un alma celosa, llega a los extremos de suicidarse por un despecho amoroso; es el verdadero protagonista, la presencia con más fuerza del relato, desde su silencio vigilante. Las redes invisibles de los objetos convierten a los mortales en sus prisioneros, y de ahí la inquietud del lector ante esa metáfora terrible de la alienación del hombre en el mundo que lo circunda.

Lo mismo sucede en “La casa de Irene”, donde las sillas, maliciosas, se burlan del narrador, espectador impotente de sus siniestras maquinaciones, y una de ellas “al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo” (I, 41). La mirada insolente se reitera desde la bombilla de una lámpara (III, 77) o en la censura de un armario por la rotura de un espejo: “Después levanté la vista y me encontré con el ojo vivo de un roperito tuerto” (I, 181). La invasión del poder de los objetos es generalizada; en “Tierras de la memoria” el piano de cola “como un animal somnoliento apoyado sobre sus gruesas patas, recibía mansamente las manos que golpeaban su dentadura amarillenta y le llenaban el lomo de barullo” (III, 28), y en “El caballo perdido”, perteneciente al ciclo autobiográfico, el lápiz de la maestra de música, a pesar de ser presentado a través del prisma del humor, se hace inquietante:

“Cuando Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro. Cuando lo dejaban acercarse al papel, la punta parecía un hocico que entre las patas de las notas buscando un lugar blanco donde morder. Por

fin Celina lo soltaba y él, con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendía vorazmente del blanco del papel, iba dejando las pequeñas huellas firmes y acentuadas de su corta pezuña negra y movía alegremente su larga cola roja" (II, 22).

Los ejemplos de la última etapa, ya plenamente en el terreno de un absurdo delirante, hacen estremecer al lector con el incremento de la transgresión del orden racional. En "Menos Julia", el misterio de los objetos se inviste de sombras para privilegiar nuevas sensaciones, mientras las aguas de muerte que protagonizan, subrepticias, "La casa inundada", así como la inquietante fascinación del trasmundo en "El acomodador" y la violenta ósmosis entre amor y muerte en "Las Hortensias" crean una atmósfera de angustia casi insoportable. Objeto de pasiones oscuras y sujeto de inquietantes actos de poder, lo inerte vampiriza al individuo y disuelve su identidad al reivindicar su voraz alteridad. No es ajena la actitud de Hernández a la fascinación infantil por la vida callada de cada objeto que compone su entorno, patente en su etapa autobiográfica; en "El caballo perdido", el muchacho que espera a su profesora de piano reflexiona: "como casi siempre Celina (...) tardaba en llegar, yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado" (II, 11). Igualmente, en "El balcón" el protagonista presiente que "a medida que se iba la luz, [las cosas] se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir" mientras "los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones" (II, 64).

La preeminencia de los objetos en los relatos de Hernández invade igualmente el ámbito de lo abstracto a partir de los mecanismos de la cosificación: en "El caballo perdido" se observa que "empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos - no sé qué gusanos les habrían comido la ternura" (II, 44), mientras en "El taxi" se narra un viaje a bordo de una metáfora de alquiler, y en "Tierras de la memoria" el proceso se complica con la personificación de lo abstracto: "Yo creo que

en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos" (III; 33). El desmembramiento del cuerpo, ya aludido, se instituye en otra de las vertientes en que se quebranta la frontera entre los espacios de lo inerte y lo animado, y las imágenes se complican en la alianza de los objetos con esa humanidad cosificada:

"Cuando encendí la luz en la pieza de mi hotel, vi mi cama de aquellos días. Estaba abierta y sus varillas niqueladas me hacían pensar en una loca joven que se entregaba a cualquiera. Después de acostado apagué la luz pero no podía dormir. Volví a encenderla y la bombita se asomó debajo de la pantalla como el globo de un ojo bajo un párpado oscuro. La apagué en seguida y quise pensar en el negocio de las medias pero seguí viendo por un momento, en la oscuridad, la pantalla de luz. Se había convertido en un color claro; después, su forma, como si fuera el alma en pena de la pantalla, empezó a irse hacia un lado y a fundirse en lo oscuro." (III, 70).

La alteridad que funda lo inanimado, sospechosa vecina de la muerte, hilvana los relatos de Felisberto Hernández para inscribirnos en lo fantástico, irrupción insólita y casi insoportable en el mundo real o espanto voluptuoso, tal y como la presentara Roger Caillois: lo sobrenatural rompe la coherencia racional y se hace agresión -amenazadora y prohibida- que "quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables (...) Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición" (1970:11). Hernández se instala en lo que Todorov (1972) sistematizara como temas del tú, donde se quebrantan las fronteras entre objeto y sujeto; el efecto fantástico es promovido esencialmente por la percepción de la mirada distorsionadora del segundo, esa lujuria de ver que se hace eje de la mayoría de sus cuentos.

La disposición pasiva y a un tiempo angustiada - tan vulnerable - de los sentidos ante lo inquietante de la realidad inerte que nos acecha es

el espacio que define su narrativa, dominada por la oscuridad del subconsciente, con explicaciones posibles en los textos de Freud, para quien “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”, y que halla uno de sus casos emblemáticos en “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (1973, III: 2484).

Lo inanimado emerge como sujeto tácito en los relatos de Hernández, y el miedo ante lo desconocido tiene a menudo su origen en el silencio, signo de peligros seguros y sustrato de toda su escritura, lo que queda patente en cuentos como “El caballo perdido” (“En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala junto a la mirada de los muebles”, II, 23) o “La calle” (“pensé que la calle no había quedado como antes; que en uno de los muros había quedado la cicatriz de un fósforo [...] Más tarde pensé, como si despertara de un sueño y entendiera lo que en él pasó, que los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio”, II, 166). Y es que la función de lo fantástico, al decir de otra de sus grandes teorizadoras, Rosalba Campra, es iluminar los abismos de lo desconocido a través del lenguaje, que, frente a la acción tranquilizadora de la ciencia, permite desvelar nuevos peligros.

El efecto de misterio que nace de la manipulación creadora del autor asedia también canales alternativos, como la metamorfosis mágica (“La mujer parecida a mí”), la transgresión de las coordenadas espacio-temporales (“Lucrecia”), los designios plutónicos de Eros (“Las Hortensias”), o la hipnosis de la muerte (“El acomodador”), si bien en algunos casos se instala en lo maravilloso puro, ajeno a la agresión fantástica, en relatos como “Genealogía”, donde un triángulo y una circunferencia, más allá de las leyes de la lógica, interpretan una singular historia de amor. Pero es la ruptura de las fronteras entre sujeto y objeto lo que da un tono peculiar a la narrativa de Hernández, como ya lo anotara Julio Cortázar en el prólogo a una antología de sus cuentos,

donde establece una sorprendente analogía entre el narrador uruguayo y José Lezama Lima, para constatar que ambos

“se conectan con las cosas (porque de alguna manera todo es cosa para ellos, palabras o muebles o pasiones o pensamientos son a la vez tangibles e inefables, sueño y vigilia) desde una intuición que sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra de la imagen poética (...) los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso del conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones.” (1975: 5).

Sin embargo, las vías para ese proceso han de ser muy diversas. En el caso de Felisberto Hernández, lo maravilloso retrocede ante el impulso de lo fantástico, y prisionero de un mundo cada vez más automatizado y deshumanizado, instaura metáforas de un sentimiento de alienación que, implacable, embarga y somete al hombre de nuestro siglo.

#### NOTAS

1. Su importancia ha sido soslayada durante décadas, en parte por la ausencia de compromiso que muchos miembros de la uruguaya Generación Crítica o de Marcha le recriminan (Véase Ferré, 1986: 18). Sin embargo, ya le pronosticó Jules Supervielle a Hernández la futura trascendencia de su escritura en una carta después publicada como preámbulo de “Por los tiempos de Clemente Colling”: “Ud. alcanza la originalidad sin buscarla en lo más mínimo por una inclinación natural hacia la profundidad. Ud. tiene el sentido innato de lo que será clásico un día” (Hernández, 1983:1,37). También es factor de la marginación a la que se ve sometido Hernández su aparente desaliño expresivo, a pesar de que el autor lo ha declarado como consciente e intencional: “...mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión” (1986,III:277).

2. En términos de Yurkievich, los objetos, “despojados del sometimiento instrumental, constituyen presencias enigmáticas, una alteridad psicologizada.

Pueden entablar las mismas relaciones que las personas: son manifestantes dotados de expresividad (...) Son tan impenetrables e imprevisibles como los personajes, con quienes se equiparan en rango y función; unos y otros son actuantes con la misma polivalencia funcional" (1978:73).

3. "El título del boceto ya indica el carácter de lo que leemos, o sea, la vida de una cosa, de un objeto de uso y de consumo. El centro de su interés resulta ser la constitución de una manualidad distorsionada que tiene, al parecer, una procedencia doble. Incapacidad prensora de una parte, que revela en el fondo una más amplia frustración instrumental que está a punto de estallar; y, por otra, una especie de rebelión de los objetos (...) El objeto se resiste, lucha tenazmente por mantener su soberanía que solo puede mostrarse, en concreto, como desobediencia a una voluntad humana" (Concha, 1977:66).

4. La sintomática expresión se repite en "Por los tiempos de Clemente Colling" (I,165) y "El acomodador" (II,82).

5. "La funzione del fantastico (...) rimane quella di illuminare per un attimo gli abissi di inconoscibilità che esistono fuori e dentro l'uomo, di creare quindi un'incertezza su tutta la realtà. Se la scienza tranquillizza, riducendo i fantasmi a parapsicologia e i vampiri a simbolo del desiderio represso, il linguaggio permette invece di svelare, e anche di creare, altri pericoli" (Campra, 1981:227).

## BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis (1957) "El arte narrativo y la magia", *Discusión*, Buenos Aires: Emecé .

Caillois, Roger (1970) *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona: Edhasa.

Campra, Rosalba (1981) "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Istrumenti Critici*, 45.

Concha, Jaime (1977) " 'Los empleados del cielo': en torno a Felisberto Hernández", en Sicard, Alain (ed.) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila

Julio Cortazar (1969) "El cuento breve y sus alrededores", *Último round*, Turín: Siglo XXI.

(1975) "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona: Lumen.

(1981) "Algunos aspectos del cuento", *La casilla de los Morelli*,

Barcelona: Lumen.

Ferré, Rosario (1986) *'El acomodador': Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México: FCE.

Freud, Sigmund (1973) "Lo siniestro", *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, vol. III.

Hernández, Felisberto (1983) *Obras completas*, México: Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan (1972) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Vax, Louis (1980) *Arte y literatura fantásticas*, Madrid: Taurus.

Yurkievich, Saúl (1978) *La confabulación con la palabra*, Madrid: Taurus.

El presente trabajo se enmarca en el estudio de la literatura infantil y juvenil en España, concretamente en el análisis de la obra de los autores de la generación del 30. El objetivo principal es analizar la evolución de la narrativa infantil en este período, desde la influencia de las vanguardias hasta la consolidación de un estilo propio. Se abordarán aspectos como la estructura narrativa, el lenguaje y los temas tratados. El estudio se fundamenta en la obra de autores como Baroja, Alarcón o Baroja, entre otros, y se apoyará en la bibliografía especializada en el tema.

El presente trabajo se enmarca en el estudio de la literatura infantil y juvenil en España, concretamente en el análisis de la obra de los autores de la generación del 30. El objetivo principal es analizar la evolución de la narrativa infantil en este período, desde la influencia de las vanguardias hasta la consolidación de un estilo propio. Se abordarán aspectos como la estructura narrativa, el lenguaje y los temas tratados. El estudio se fundamenta en la obra de autores como Baroja, Alarcón o Baroja, entre otros, y se apoyará en la bibliografía especializada en el tema.

### BIBLIOGRAFIA

Baroja, Juan Luis (1971) *El niño narrador y la magia*. Deusto, Bilbao.

Alarcón, Roger (1970) *Introducción a la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1972) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1973) *Los cuentos del ciclo de la infancia*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1974) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1975) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1976) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1977) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1978) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1979) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

Alarcón, Roger (1980) *El lenguaje narrativo de la literatura infantil*. Espasa Calpe, Barcelona.

PEDRO SHIMOSE

---

# CREACIÓN

Antes de una historia de la literatura latinoamericana, Pedro Shimose (1901-1983) fue un poeta y crítico literario. Su obra poética se divide en dos etapas: la primera, entre 1920 y 1940, y la segunda, entre 1940 y 1983. En 1920 publicó su primer libro de poemas, "Poemas", editado por la editorial "El Eco" en Lima. Este libro fue el inicio de una obra que se prolongó hasta su muerte. Shimose fue un poeta de la "generación del 20", pero su poesía se apartó de los cánones de esta generación. Su poesía es más intimista y reflexiva. En 1940 publicó "Poemas de la tierra", un libro que marcó un punto de inflexión en su obra. Este libro fue el inicio de una etapa de mayor madurez y profundidad en su poesía. Shimose fue un poeta que buscó la esencia de la vida y la muerte en su poesía. Su obra poética es un testimonio de su búsqueda constante de la verdad y la belleza. En 1983 publicó su último libro de poemas, "El volumen", editado por la editorial "El Eco" en Lima. Este libro fue el cierre de una obra que se prolongó durante más de sesenta años. Shimose fue un poeta que dejó una huella profunda en la literatura latinoamericana. Su obra poética es un legado que sigue inspirando a los poetas de hoy.

## Poemas

---

PEDRO SHIMOSE

---

Pedro Shimose (Riberalta, Bolivia, 1940). Poeta, narrador, ensayista y periodista egresado de la Universidad Complutense de Madrid. En 1972, Shimose obtuvo el Premio Casa de las Américas por su libro de poemas *Quiero escribir, pero me sale espuma*. Hasta su destierro, en 1971, desempeñó importantes funciones en el diario "Presencia" y en la Universidad Mayor de San Andrés, de La Paz. Fue profesor de Literatura y Director del Departamento de Actividades Culturales. Su nombre figura en las antologías de poesía hispanoamericana de Stefan Baciu, Robert Márquez y Jorge Rodríguez Padrón. Miembro de la Academia Boliviana de la Lengua y de la Asociación Española de Críticos de Arte, reside en Madrid. Ha dirigido la colección "Letras del Exilio" de la editorial Plaza & Janés. Asesor de Publicaciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, dirige la colección de poesía del mismo ICI. Director del periódico cultural "Reunión". Es autor de un libro de relatos (*El Coco se llama Drilo*, 1976), un *Diccionario de Autores Iberoamericanos*, 1982, y ocho libros de poesía (*Triludio en el exilio*, 1961; *Sardonia*, 1967; *Poemas para un pueblo*, 1968; *Quiero escribir, pero me sale espuma*, 1972; *Caducidad del fuego*, 1975; *Al pie de la letra*, 1976; *Reflexiones maquiavélicas*, 1980, y *Bolero de caballería*, 1985). El volumen *Poemas* reúne su obra lírica.

Autor de una *Historia de la literatura latinoamericana*, 1989. Publicó su último libro de poesía, *Riberalta y otros poemas*, en 1996.

## MUJER EN GUARDIA

Defiéndete de mí,  
de mi pie que te persigue,  
de mi mano que te escribe,  
de mi cuerpo astuto y de mi sombra  
    más astuta todavía.

Defiéndete de mí,  
de mi padre y del padre de mi padre  
    que viven en mí,  
de mi fuerza y de mi grito  
    en las escuelas y en las catedrales,  
de mi cámara fotográfica y mi bolígrafo,  
de mis anuncios en la tele.

Defiéndete de mí,  
de mi cobardía disfrazada de soledad,  
de mi soledad con sus ojeras  
    tristísimas.

Defiéndete de mí,  
de mi cortesía llena de frases ingeniosas,  
de mi despacho lleno de libros y papeles,  
de mis números venenosos,  
de mi tabaco y de mi alcohol.

Defiéndete de mí,  
por favor, mujer,  
defiéndete de ti.

MARACAIBO

Nunca más  
 volveré a soñar el cuerpo de una estriptisera,  
 ni una mambera  
 volverá a desquiciarme así no más;

tampoco oiré los ecos  
 de un bongó batido por un negro de los Yungas,  
 ni me embriagarán los embelecocos  
 ni las sandugas  
 de una muchacha loca por el cine y la poesía.  
 Ya no disfrutaré la noche en compañía  
 de gatas y panteras,  
 ni volveré a cantar "Guantanamera"  
 con un güisqui en la mano.

Tarde o temprano  
 alguien dirá:

¿qué será  
 de aquel poeta flaco?

¿qué será  
 de tanto emenerrista?  
 ¿de tanto héroe del Chaco?

el periodista  
 que bailaba el chachachá  
 se ha vuelto ecologista,

la estriptisera  
 es feminista

y la mambera  
 testigo de jehová;

la muchacha que tanto le gustaba el cine  
 vive en los Yunai con un viejo marine;  
 el negro bongonsero  
 perdió su pega, ahora es cocalero;  
 las gatas cegatonas son abuelas  
 y las panteras han perdido hasta las muelas.  
 ¡Caray, el tiempo no perdona!  
 Donde estaba la buat ahora funciona  
 un Banco.

#### BAJO LOS BIBOSIS

Soñar un verso de Mallarmé en el trópico.  
 Ser parte de ese sueño a la luz de la luna.

Desandar la ternura de un cuerpo que fue mío  
 y volverá a ser mío las veces que ella quiera.

Me queda poco tiempo. Lo siento. Debo irme  
 a cumplir mi destino de animal melancólico.

El pensamiento duele en estas circunstancias,  
 aunque sé muchas cosas que me callo y no importa.

Una mujer camina por las calles desiertas  
 de una ciudad lejana. Reconozco sus pasos.

Nada sé del azar. Tampoco hago preguntas.  
 Me pongo a recordar, simplemente, su nombre;

y bajo los bibosis vuelvo a verme, de pronto,  
 descifrando la noche, a tientas, como un ciego.

EN EL CEMENTERIO

El tiempo que nos desgasta y nos vuelve desconfiados  
ya no está en mí, pero en el aire vive;  
en esa tierra amorosa y gentil, inmune a la tristeza;  
en ese ir y venir de la materia inquieta en su soledad.

El pasado está presente en estos túmulos;  
en mis amigos y vecinos que alguna vez ofendí con mi silencio;  
en aquellos que nunca conocí, pero son indispensables;  
en los pobres cuyos restos jamás preservarán los mausoleos;  
en los inmigrantes que ni siquiera aprendieron a deletrear  
su nombre;  
en aquellos seres que vinieron a consumirse en medio de la  
selva, huyendo de sí mismos;  
en la solvencia de un recuerdo extraviado en los caminos.

Cuando vengo a visitaros,  
soy yo el que se visita y se consuela.  
Algún día seré como vosotros,  
queridos nadies, amadísimas nada.  
Entonces vendrá otro sentimental,  
hombre o mujer,  
a dialogar conmigo.  
Colocará en mi tumba un pensamiento,  
me sentirá vivo en un pedazo de papel,  
en una melodía que modula el viento,  
en el olor a crisantemos mojados por la lluvia.

A pesar de mi orgullo y mi carácter  
alguien vendrá, se acercará a mi tumba,  
se tomará el trabajo de decirme que, después de tanto afán  
y tanto encono,  
estos huesos que ardieron de pasión y de arrogancia  
siguen amándote.

Nuestro amor  
te sostiene, pueblo mío,  
más allá del ultraje y del olvido.

POEMA DE AMOR

La mujer de mi vida se acuesta con un tipo  
que la hace sufrir cada vez que llega un ramo  
de rosas al amanecer;  
que le ha robado sus horas más preciosas y no puede  
devolvérselas.

La mujer de mi vida comparte su belleza con un ciego  
que, a menudo, tropieza en la misma piedra de  
escándalo;

que la trae por la calle de la amargura  
y la lleva a la punta de un cuerno de la luna.

Sordo ausente, no le presta atención cuando ella le  
habla de las horas muertas.

Todo le entra por un oído y le sale por el otro en la  
consulta del otorrinolaringólogo.

Harta de tanta sombra en una habitación cansada,  
la mujer de mi vida sigue ocupándose de la declaración  
de la Renta y de las pólizas del seguro de ve-  
jez;

sigue haciendo cuentas para que las bombillas no se  
fundan este fin de semana.

Ella sigue hermosa y puede que este patán la siga vien-  
do hermosa

y le diga que la quiere (y a lo mejor, es cierto)

y puede que la siga seduciendo como cuando sus  
miradas se cruzaron hace mil años.

La mujer de mi vida.

## Poemas

---

### VLADIMIR HERRERA

Vladimir Herrera nació en Lampa (Puno, Perú) en 1950. Su primer libro, *Mate de Cedrón* (Lima, 1974) marca ya el deseo de desterritorialización y al tiempo un secreto enraizamiento en lo natal. A partir de *Del verano inculto* (Valencia, 1980) se precisa su búsqueda poética, bajo la advocación de las grandes figuras del barroco: Góngora, Martín Adán, Lezama Lima. Esta búsqueda está impulsada por lo oculto, lo oscuro; pero la oscuridad no es lo contrario de lo claro, como dice Lezama, sino de lo nacido sin envoltura placentaria. Por eso el barroco para Herrera no es ornamentación y complicación, sino la única manera de hacer resonar en el poema la cifra perseguida, entrevista sólo gracias a un juego de espejos del que es consciente la voz poética y sobre el que se interroga a menudo a través de dos modos extremos de la percepción: la pasión erótica y la pasión poética. En ellos la imaginación, el sueño y la memoria personal y cultural persiguen una forma que no es por cierto un envoltorio, sino que apunta al centro mismo de lo real, a la dimensión del sueño convocada en el poema para anotar el deseo de cambio y de utopía. En esta vertiente conecta también con Vallejo, el otro gran referente de la poesía peruana, al lado de Martín Adán. Otras voces, como la de Carlos Germán Belli y Emilio Adolfo Westphalen, resuenan también en esa galería. Porque una de las maneras de construir la búsqueda es la referencia a otros textos artísticos; pero esta presencia no configura una intertextualidad postmoderna, sino que forma parte de la construcción de la intensidad perceptiva. La ironía sí está presente, pero por otras vías: la coexistencia de lo sublime con lo humilde, los bruscos cambios de nivel entre el arte y el cuerpo.

En esta línea continúan los últimos libros de Herrera, publicados en Barcelona (*Almanaque*, 1990; *Pobre poesía peruana*, 1992; *Kiosko de Malaquita*, 1993). El eje espacial de Herrera: Cusco, Barcelona, México.

DOGARESA

Luna distinta respira en su aliento amatista  
 En la fragancia del fuego el agua le alcanza a su ágil  
   Veneno la brisa  
 Niebla que se era como corazón de luciérnaga  
   En la penumbra oronda  
 Oración o palpito bajo las grandes hojas  
   Animal de silencio en las vagancias  
 Licoroso inicio de polvo Reza escucha elevados ríos  
   Sin olfato ni cueva ni razón  
 En lenguas de calor el pasto rojo y la separación  
   De los orbes

(Mira cómo respira el agua en la separación  
 De los orbes tus nalgas incrustadas de arena  
 Sin márgenes. Dogaresa.)

HAY una arte que salva  
 La mirada esmeralda  
 En la selva del espejo  
 (Ceñido cuerpo o tiniebla  
 boreal de evaporadas  
   manos  
 Con pasos que ardían  
 trazando el paraíso)

Y hay un amor repentino  
 Con su nave de fados  
 Como floración de signos  
 En la oquedad tomada

COME besos  
 Come hojas  
 De labios  
 Los detalles cómelos  
 Son árboles  
 De noche  
 De besos, artes  
 De mar  
 Fulgor de olas  
 Árboles de labios  
 Y axilas  
 Luego recita  
 Azabache goteado  
 Colige loto  
 De las aguas  
 Que inaugura  
 El azul frondoso  
 Nada es mar  
 Que vaga también  
 Con su cola  
 Sólo tuétanos  
 Sólo espumas  
  
 La costa del Perú  
 Indistinta del Hado.

O

(EIELSON)

PERRA chola que  
Se apea en la sombra

El pez sólo un peldaño  
en el andén nevado

Oh! Tú lenta  
en las orillas

Y el desove de páginas  
Y páginas en la escena  
Sencilla del orín

Ahora es fácil tu  
Corazón entrecruzado

La hoguera nublada de  
Mujer Los labios de  
Polvo del mar disoluto  
Ardiendo en tu dulce sombra

I  
(VALLEJO)

Si tu amor vomita  
En el desierto  
Su nada que pareciera brillar  
O incendio de poesía  
Vendida a su divinidad  
Como toda putería  
Con avería de fuego  
Te es afín  
Y al fin lima cae  
Es decir si cae  
Lima y se renueva el tiempo  
¿Qué harías con la hoz  
de fuego poeta sin martillo?

OSCURA de  
Amurallada tarde  
No dejas de amor  
Que te llame rampante  
Niebla de trementina  
Que te diga  
Las comisuras de luz  
Con que la tibia  
La domeñada hembra  
Del alción te acude

HAROLDO DE CAMPOS

¿Quién te perdió Poesía  
que ni te esperan  
en el antro de dicha?

¿Qué habladoría te sorbe  
Naturaleza en que venías  
alzada en los dólmenes?

(Y cuán escasa  
La ceremonia del tiempo  
Su brisa de cólera  
Tus enseres te oculta)

¿Qué te perdió Poesía  
estampada y quién trabaja  
para ti tras el biombo  
que hasta los Narodniki  
te odian?

DIME de arriero ajo pero astro y Andes y

Vulva celosa en la sombra de la eriaza

Campánula sola de errados fuegos, patio de sol

Boca filosa de capulí tinte de viento

Junto a la rueda del beso de artimaña

MONTE ADENTRO

Rumba Son de aquellas  
 Posiciones que uno sueña  
 Urgido por el cuerpo dúctil  
 Que no varía jamás

Jamás la Realidad aquí  
 Sin eco sin gradación sin matiz  
 Baila te abraza y te besa  
 A gusto del tiempo cernido

Guaracha de raso mar  
 Abierto día de sombra  
 Tatuado en el océano

(Y el quebrado peso cual idea  
 De algo visible por minutos  
 Como remoto ser que estaba tal  
 Y bailaba do el aire le cortaba  
 La su palabra que era real  
 La su muralla de ausencia)

Rumba Primero Páramo  
 de confín negado y luego  
 Litoral manchado en el hocico  
 Mulata China Chola vagarosa  
 Mula en el despeñadero  
 Musiquita pensante  
 Son de las acequias vagoroso  
 Errante naípe y desfloración  
 A la herradura que narra su  
 Valiente rosa grande  
 de casamiento undívago.



MONTA ADETRÓ

ROEMA

Hayendo exilio la vida es un  
Ratón de especie de líquido  
sobre la mesa baja opaco la luz  
Sus guapas brillan  
son la incógnita de la noche

La pobreza de la mano que  
Del hechizo que surge en los  
Los venenos de la noche y  
A  
Así de exilio decir  
Vendos de ausencia con el  
En una línea de  
Que

Y el que  
De algo  
Como  
Y  
La  
La

Mundo  
de  
Lionel  
Musa  
Más  
Musiquita  
son  
Existe  
A  
valiente  
de

## Para la historia de Cali

ROBERTO FERNÁNDEZ RETANA

---

# RECUPERACIÓN

---

El presente artículo es el resultado de una investigación realizada en Cali, Colombia, durante el mes de agosto de 2011. El objetivo principal de esta investigación es recuperar la memoria histórica de Cali, Colombia, a través de la revisión de documentos, fotografías y entrevistas con personas que han vivido en Cali durante los últimos sesenta años. El artículo se divide en tres partes: la primera describe el contexto histórico de Cali, la segunda presenta los resultados de la investigación y la tercera ofrece algunas reflexiones finales.

La historia de Cali, Colombia, es una historia de lucha y resistencia. Desde su fundación en 1539, Cali ha sido un centro de poder y de cultura. Durante los siglos XVIII y XIX, Cali fue el centro de la minería y del comercio en el sur de Colombia. En el siglo XX, Cali se convirtió en una ciudad industrial y comercial, gracias a la explotación de los recursos naturales y a la actividad económica que se desarrolló en la zona.

La recuperación de la memoria histórica de Cali es un proceso necesario para comprender el presente y construir un futuro mejor. A través de la revisión de documentos, fotografías y entrevistas, se puede recuperar la memoria de las personas que han vivido en Cali durante los últimos sesenta años. Esta memoria es un patrimonio cultural que debe ser preservado y transmitido a las generaciones futuras.

El presente artículo es el resultado de una investigación realizada en Cali, Colombia, durante el mes de agosto de 2011. El objetivo principal de esta investigación es recuperar la memoria histórica de Cali, Colombia, a través de la revisión de documentos, fotografías y entrevistas con personas que han vivido en Cali durante los últimos sesenta años. El artículo se divide en tres partes: la primera describe el contexto histórico de Cali, la segunda presenta los resultados de la investigación y la tercera ofrece algunas reflexiones finales.

# Para la historia de Calibán

---

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

## NOTA PRELIMINAR

En la segunda mitad del siglo XX, durante y después de la descolonización, emergió un esfuerzo ingente por identificar las maneras en que la metrópolis impuso una visión legitimadora de su dominio sobre los territorios colonizados, por desentrañar la relación establecida entre imperialismo y cultura, que ha demostrado su perdurabilidad más allá de la desaparición de los regímenes coloniales. En las sociedades que se vieron afectadas por ellos, la búsqueda de una identidad pasa también por el reconocimiento de tal relación, y por la subversión y reapropiación de los discursos metropolitanos que definieron a los pueblos colonizados en función de un sujeto colonizador.

El artículo que en este número reeditamos, "Para la historia de Calibán", traza la historia de una de las imágenes donde se ha encarnado la lucha entre la visión colonizadora y su reapropiación en América Latina, a través de las distintas percepciones del habitante del Caribe y, por extensión, americano, registradas en la cultura. Shakespeare creó, en base a éstas, al personaje de Calibán en *La tempestad*, personaje que dio origen, a su vez, a una serie de posteriores interpretaciones e identificaciones. La historia de Calibán se revela así como una alegoría de las percepciones sobre la identidad que han marcado al continente latinoamericano desde la conquista y a lo largo de las décadas de independencia, hasta llegar a las luchas antiimperialistas y a la revolución cubana en la segunda mitad del siglo XX.

El artículo de Fernández Retamar tiene una manifiesta intención sintetizadora y divulgativa al trazar esta historia que, a nuestro parecer, es de vital importancia para una correcta apreciación de la dinámica presente en la cultura latinoamericana.

Para la historia de Calibán pertenece al libro titulado *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, editado por vez primera en Cuba en 1971, y posteriormente reeditado varias veces en América Latina. En 1973 apareció una versión francesa, editada por Maspero. En 1995, ha sido publicado por la Universidad de Lleida.

## PARA LA HISTORIA DE CALIBÁN

Calibán es un anagrama forjado por Shakespeare a partir de “caníbal” -expresión que, en el sentido de antropófago, ya había empleado en otras obras como *La tercera parte del rey Enrique VI* y *Otelo*-, y ese término, a su vez proviene de “caribe”. Los caribes, antes de la llegada de los europeos, a quienes hicieron una resistencia heroica, eran los más valientes, los más batalladores habitantes de las mismas tierras que ahora ocupamos nosotros. Su nombre es perpetuado por el Mar Caribe (al que algunos llaman simpáticamente el Mediterráneo americano; algo así como si nosotros llamáramos al Mediterráneo el Caribe europeo). Pero ese nombre, en sí mismo -caribe-, y en su deformación *caníbal*, ha quedado perpetuado, a los ojos de los europeos, sobre todo de manera infamante. Es este término, este sentido el que recoge y elabora Shakespeare en su complejo símbolo. Por la importancia excepcional que tiene para nosotros, vale la pena trazar sumariamente su historia.

En el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón aparecen las primeras menciones europeas de los hombres que darían material para aquel símbolo. El domingo 4 de noviembre de 1492, a menos de un mes de haber llegado Colón al continente que sería llamado América, aparece esta anotación: “Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros, que comían a los hombres”<sup>1</sup>; el 23 de noviembre esta otra: “la cual decían que era muy grande [la isla de Haití], y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quienes mostraban tener gran miedo...”. El 11 de diciembre se explica “que *caniba* no es otra cosa sino la gente del gran Can”, lo que da razón de la deformación que sufre el nombre *caribe* -también usado por Colón: en la propia carta “fechada en la carabela, sobre la Isla de Canaria”, el 15 de febrero de 1493, en que Colón anuncia al mundo su “descubrimiento” escribe: “Así que monstruos no he hallado, ni noticia, salvo de una isla [*de Quarives*], la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, las cuales comen gente humana”<sup>2</sup>.

Esta imagen del *caribe/canibal* contrasta con la otra imagen de hombre americano que Colón ofrece en sus páginas: la del *arauaco* de las grandes Antillas -nuestro *taíno* en primer lugar-, a quien presenta como pacífico, manso, incluso temeroso y cobarde. Ambas visiones de aborígenes americanos van a difundirse vertiginosamente por Europa, y a conocer singulares desarrollos: el *taíno* se transformará en el habitante paradisiaco de un mundo utópico: ya en 1516, Tomás Moro publica su *Utopía*, cuyas impresionantes similitudes con la isla de Cuba ha destacado, casi hasta el delirio, Ezequiel Martínez Estrada<sup>3</sup>. El *caribe*, por su parte, dará el canibal, el antropófago, el hombre bestial situado irremediabilmente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego. Ambas visiones están menos alejadas de lo que pudiera parecer a primera vista, constituyendo simplemente opciones del arsenal ideológico de la enérgica burguesía naciente. Francisco de Quevedo traducía "Utopía" como "No hay tal lugar". "No hay tal hombre", puede añadirse, a propósito de ambas visiones. La de la criatura edénica es, para decirlo en un lenguaje más moderno, una hipótesis de trabajo de la izquierda de la burguesía, que de ese modo ofrece el modelo ideal de una sociedad perfecta que no conoce las trabas del mundo feudal contra el cual combate en la realidad esa burguesía. En general, la visión utópica echa sobre estas tierras los proyectos de reformas políticas no realizados en los países de origen, y en este sentido no podría decirse que es una línea extinguida: por el contrario, encuentra peculiares continuadores -aparte de los continuadores radicales que serán los revolucionarios consecuentes- en los numerosos consejeros que proponen incansablemente a los países que emergen del colonialismo mágicas fórmulas metropolitanas para resolver los grandes problemas que el colonialismo nos ha dejado, y que, por supuesto, ellos no han resuelto en sus propios países. De más está decir la irritación que produce en estos sostenedores de "no hay tal lugar" la insolencia de que el lugar exista, y, como es natural, con las virtudes y defectos no de un proyecto, sino de una genuina realidad.

En cuanto a la visión del *canibal*, ella se corresponde -también en un lenguaje más de nuestros días- con la derecha de aquella misma bur-

guesía. Pertenece al arsenal ideológico de los políticos de acción, los que realizan el trabajo sucio del que van a disfrutar igualmente, por supuesto, los encantadores soñadores de utopías. Que los caribes hayan sido tal como los pintó Colón (y tras él, una inacabable caterva de sus secuaces), es tan probable como que hubieran existido los hombres de un ojo y otros con hocico de perro, o los hombres con cola, o las Amazonas, que también menciona en sus páginas, donde la mitología grecolatina, el bestiario medieval y la novela de caballerías hacen lo suyo. Se trata de la característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza. Que nosotros mismos hayamos creído durante un tiempo en esa versión solo prueba hasta qué punto estamos aficionados con la ideología del enemigo. Es característico que el término *canibal* lo hayamos aplicado, por antonomasia, no al extinguido aborígen de nuestra islas, sino al negro de África, que aparecía en aquellas avergonzantes películas de Tarzán. Y es que el colonizador es quien nos unifica, quien hace ver nuestras similitudes profundas más allá de accesorias diferencias.

La versión del colonizador nos explica que al caribe, debido a su bestialidad sin remedio, no quedó otra alternativa que exterminarlo. Lo que no nos explica es por qué, entonces, antes incluso que el caribe, fue igualmente exterminado el pacífico y dulce arauaco. Simplemente, en un caso como en otro, se cometió contra ellos uno de los mayores etnocidios que recuerda la historia. (Innecesario decir que esta línea está aún más viva que la anterior.) En relación con esto, será siempre necesario destacar el caso de aquellos hombres que, al margen tanto del utopismo -que nada tenía que ver con la América concreta- como de la desvergonzada ideología del pillaje, impugnaron desde su seno la conducta de los colonialistas, y defendieron apasionada, lúcida, valientemente, a los aborígenes de carne y hueso: a la cabeza de esos hombres, por supuesto, la figura magnífica del padre Bartolomé de las Casas, a quien Bolívar llamó "el apóstol de la América", y Martí elogió sin reservas. Esos hombres, por desgracia, no fueron sino excepciones.

Uno de los más difundidos trabajos europeos en la línea utópica es el ensayo de Montaigne "De los caníbales", aparecido en 1580. Allí está la presentación de aquellas criaturas que "guardan vigorosas y vivas las propiedades y virtudes naturales, que son las verdaderas y útiles"<sup>4</sup>.

En 1603 aparece publicada la traducción al inglés de los *Ensayos*, realizada por Giovanni Floro. No sólo Floro era amigo personal de Shakespeare, sino que se conserva el ejemplar de esa traducción que Shakespeare poseyó y anotó. Este dato no tendría mayor importancia si no fuera porque prueba sin lugar a dudas que el libro fue una de las fuentes directas de la última gran obra de Shakespeare, *La tempestad* (1612). Incluso uno de los personajes de la comedia, Gonzalo, que encarna al humanista renacentista, glosa de cerca, en un momento, líneas enteras del Montaigne de Floro, provenientes precisamente del ensayo "De los caníbales". Y es este hecho lo que hace más singular aún la forma como Shakespeare presenta a su personaje *Calibán-caníbal*. Porque si en Montaigne -indudable fuente literaria, en este caso, de Shakespeare- "nada hay de bárbaro ni de salvaje en esas naciones (...) lo que ocurre es que cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres"<sup>5</sup>, en Shakespeare, en cambio, *Calibán-caníbal* es un esclavo salvaje y deforme para quien son pocas las injurias. Sucede, sencillamente, que Shakespeare, implacable realista, asume aquí al diseñar a Calibán *la otra opción* del naciente mundo burgués. En cuanto a la visión utópica, ella existe en la obra, sí, pero desvinculada de Calibán: como se dijo antes, es expresada por el armonioso humanista Gonzalo. Shakespeare verifica, pues, que ambas manera de considerar lo americano, lejos de ser opuestas, eran perfectamente conciliables. Al hombre concreto, presentarlo como un animal, robarle la tierra, esclavizarlo para vivir de su trabajo y, llegado el caso, exterminarlo: esto último, por supuesto, siempre que se contara con quien realizara en su lugar las duras faenas. En un pasaje revelador, Próspero advierte a su hija Miranda que no podrían pasarse sin Calibán: "Nos hace el fuego, / Sale a buscar la leña, y nos presta / Servicios útiles". (We cannot miss him: he does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / that profit us. Acto 1, escena 2). En cuanto a la visión utópica, ella

puede -y debe- prescindir de los hombres de carne y hueso. Después de todo, *no hay tal lugar*.

Que *La tempestad* alude a América, que su isla es la mitificación de una de nuestras islas, no ofrece a esta altura duda alguna. Astrana Marín, que menciona el “ambiente claramente indiano (americano) de la isla”, recuerda algunos de los viajes reales, por este continente, que inspiraron a Shakespeare, e incluso le proporcionaron, con ligeras variantes, los nombres de no pocos de sus personajes: Miranda, Fernando, Sebastián, Alonso, Gonzalo, Setebos<sup>6</sup>. Más importante que ello es saber que Calibán es nuestro caribe.

No nos interesa seguir todas las lecturas posibles que desde su aparición se hayan hecho de esta obra notable<sup>7</sup>. Nos bastará con señalar algunas interpretaciones. La primera de ellas proviene de Ernesto Renán, quien en 1878 publica su drama *Calibán*, continuación de *La tempestad*<sup>8</sup>. En esta obra, Calibán es la encarnación del pueblo, presentado a la peor luz, solo que esta vez su conspiración contra Próspero tiene éxito, y llega al poder, donde seguramente la ineptitud y la corrupción no le permitirán permanecer. Próspero espera en la sombra su revancha. Ariel desaparece. Esta lectura debe menos a Shakespeare que a la Comuna de París, la cual ha tenido lugar solo siete años antes. Naturalmente, Renán estuvo entre los escritores de la burguesía francesa que tomaron partido feroz contra el prodigioso “asalto al cielo”<sup>9</sup>. A partir de esa azaña, su antidemocratismo se encrespa aún más: “En sus *Diálogos filosóficos*”, nos dice Lidsky, “piensa que la solución estaría en la constitución de una *élite* de seres inteligentes, que gobiernen y posean solos los secretos de la ciencia”<sup>10</sup>. Característicamente, el elitismo aristocratizante y prefascista de Renán, su odio al pueblo de su país, está unido a un odio mayor aún a los habitantes de las colonias. Es aleccionador oírlo expresarse en este sentido:

“Aspiramos [dice] , no a la igualdad, sino a la dominación. El país de raza extranjera deberá ser de nuevo un país de siervos, de jornaleros agrícolas o de

trabajadores industriales. No se trata de suprimir las desigualdades entre los hombres, sino de ampliarlas y hacer de ellas una ley.”<sup>11</sup>

Y en otra ocasión:

“La regeneración de las razas inferiores o bastardas por las razas superiores está en el orden providencial de la humanidad. El hombre de pueblo es casi siempre, entre nosotros, un noble desclasado, su pesada mano está mucho mejor hecha para manejar la espada que el útil servil. Antes que trabajar, escoge batirse, es decir, que regresa a su estado primero. *Regere imperio populos*, he aquí nuestra vocación. Arrójese esta devorante actividad sobre países que, como China, solicitan la conquista extranjera. (...) La naturaleza ha hecho una raza de obreros, es la raza china, de una destreza de mano maravillosa, sin casi ningún sentimiento de honor; gobiérnesela con justicia, extrayendo de ella, por el beneficio de un gobierno así, abundantes bienes, y ella estará satisfecha; una raza de trabajadores de la tierra es el negro (...); una raza de amos y de soldados, es la raza europea (...) *Que cada uno haga aquello para lo que está preparado, y todo irá bien.*”<sup>12</sup>

Innecesario glosar estas líneas, que, como dice con razón Césaire, no pertenecen a Hitler, sino al humanista francés Ernest Renán.

Es sorprendente el primer destino del mito de Calibán en nuestras propias tierras americanas. Veinte años después de haber publicado Renán su *Calibán*, es decir, en 1898, los Estados Unidos intervienen en la guerra de Cuba contra España por su independencia, y someten a Cuba a su tutelaje, convirtiéndola, a partir de 1902 (y hasta 1959), en su primera neocolonia, mientras Puerto Rico y las Filipinas pasaban a ser colonias suyas de tipo tradicional. El hecho -que había sido previsto por Martí muchos años antes- conmueve a la intelligentsia hispanoamericana. En otra parte he recordado que “el noventiocho” no es sólo una fecha española, que da nombre a un complejo equipo de escritores y pensadores de aquel país, sino también, y acaso sobre todo, una fecha hispanoamericana, la cual debía servir para designar a un conjunto no menos complejo de pensadores y escritores de este lado del

Atlántico, a quienes se suele llamar con el vago nombre de “modernistas”<sup>13</sup>. Es “el noventiocho” -la visible presencia del imperialismo norteamericano en la América Latina- lo que, habiendo sido anunciado por Martí, da razón de la obra ulterior de un Darío o un Rodó.

Un temprano ejemplo de cómo recibirían el hecho los escritores latinoamericanos del momento lo tenemos en un discurso pronunciado por Paul Groussac en Buenos Aires, el 2 de mayo de 1898:

“Desde la Secesión y la brutal invasión del Oeste (dice), se ha desprendido libremente el espíritu *yankee* del cuerpo informe y “calibanesco”, y el viejo mundo ha contemplado con inquietud y terror a la novísima civilización que pretende suplantar a la nuestra, declarada caduca.”<sup>14</sup>

El escritor francoargentino Groussac siente que “nuestra” civilización (entendiendo por tal, visiblemente, a la del “Viejo Mundo”, de la que nosotros los latinoamericanos vendríamos curiosamente a formar parte) está amenazada por el yanqui “calibanesco”. Es bastante poco probable que por esa época escritores argelinos y vietnamitas, pateados por el colonialismo francés, estuvieran dispuestos a suscribir la primera parte de tal criterio. Es también francamente extraño ver que el símbolo de Calibán -donde Renán supo descubrir con acierto al pueblo, si bien para injurarlo- sea aplicado a los Estados Unidos. Y, sin embargo, a pesar de esos desenfoces, característicos por otra parte de la peculiar situación de la América Latina, la reacción de Groussac implicaba un claro rechazo del peligro yanqui por los escritores latinoamericanos. No era, por otra parte, la primera vez que en nuestro continente se expresaba tal rechazo. Aparte de casos hispanoamericanos como el de Bolívar y el de Martí, entre otros, la literatura brasileña conocía el ejemplo de Joaquín de Sousa Andrade, o Sousândrade, en cuyo extraño poema *O Guesa Errante* el canto X está consagrado a “O inferno de Wall Street”, una *Walpurgisnacht* de bolsistas, politicastros y negociantes corruptos<sup>15</sup>; y de José Veríssimo, quien en un tratado sobre educación nacional, de 1890, al impugnar a los Estados Unidos, escribió: “Los admiro, pero no los estimo”.

Ignoramos si el uruguayo José Enrique Rodó -cuya famosa frase sobre los Estados Unidos: "los admiro, pero no los amo", coincide literalmente con la afirmación de Veríssimo- conocía la obra del pensador brasileño; pero es seguro que sí conociera el discurso de Groussac, reproducido en su parte esencial en *La Razón*, de Montevideo, el 6 de mayo de 1898. Desarrollando la idea allí esbozada, y enriqueciéndola con otras, Rodó publica en 1900, a sus veintinueve años, una de las obras más famosas de la literatura hispanoamericana: *Ariel*. Implícitamente, la civilización norteamericana es presentada allí como Calibán (apenas nombrado en la obra), mientras que Ariel vendría a encarnar -o debería encarnar- lo mejor de lo que Rodó no vacila en llamar más de una vez "nuestra civilización" (pgs. 223 y 226), la cual, en sus palabras como en las de Groussac, no se identifica sólo con "nuestra América Latina" (p. 239), sino con la vieja Rumania, cuando no con el Viejo Mundo todo. La identificación Calibán-Estados Unidos que propuso Groussac y divulgó Rodó estuvo seguramente desacertada. Abordando el desierto por un costado, comentó José Vasconcelos: "Si los yanquis fueran no más Calibán, no representarían mayor peligro."<sup>16</sup> Pero esto, desde luego, tiene escasa importancia al lado del hecho relevante de haber señalado claramente dicho peligro. Como observó con acierto Benedetti, "quizá Rodó se haya equivocado cuando tuvo que decir el nombre del peligro, pero no se equivocó en su reconocimiento de dónde estaba el mismo".<sup>17</sup>

Algún tiempo después -y desconociendo seguramente la obra del colonial Rodó, quien por supuesto sabía de memoria la de Renán-, la tesis del *Calibán* de éste es retomada por el escritor Jean Guéhenno, quien publica en 1928, en París, su *Calibán habla*. Esta vez, sin embargo, la identificación renaniana Calibán/pueblo está acompañada de una apreciación positiva de Calibán. Hay que agradecer a este libro de Guéhenno -y es casi lo único que hay que agradecerle- el haber ofrecido por primera vez una versión simpática del personaje<sup>18</sup>. Pero el tema hubiera requerido la mano o la rabia de un Paul Nizan para lograrse efectivamente<sup>19</sup>.

Mucho más agudas son las observaciones del argentino Aníbal Ponce en su obra de 1935 *Humanismo burgués y humanismo proletario*. El libro -que un estudioso del pensamiento del Che conjetura que debió haber ejercido influencia sobre él<sup>20</sup>- consagra su tercer capítulo a "Ariel o la agonía de una obstinada ilusión". Al comentar *La tempestad*, dice Ponce: "En aquellos cuatro seres ya está toda la época: Próspero es el tirano ilustrado que el Renacimiento ama; Miranda, su linaje; Calibán, las masas sufridas [Ponce citará luego a Renán, pero no a Guéhenno]; Ariel, el genio del aire, sin ataduras con la vida"<sup>21</sup>. Ponce hace ver el carácter equívoco con que es presentado Calibán, carácter que revela "alguna enorme injusticia de parte de un dueño", y en Ariel ve al intelectual, atado de modo "menos pesado y rudo que el de Calibán, pero al servicio también" de Próspero. El análisis que realiza de la concepción del intelectual ("mezcla de esclavo y mercenario") acuñada por el humanismo renacentista, concepción que "enseñó como nadie a desinteresarse de la acción y a aceptar el orden constituido", y es por ello hasta hoy, en los países burgueses, "el ideal educativo de las clases gobernantes", constituye uno de los más agudos ensayos que en nuestra América se hayan escrito sobre el tema.

Pero ese examen, aunque hecho por un latinoamericano, se realiza todavía tomando en consideración exclusivamente al mundo europeo. Para una nueva lectura de *La tempestad* -para una nueva consideración del problema-, sería menester esperar a la emergencia de los países coloniales que tiene lugar a partir de la Segunda Guerra Mundial, esa brusca presencia que lleva a los atareados técnicos de las Naciones Unidas a forjar, entre 1944 y 1945, el término *zona económicamente subdesarrollada* para vestir con un ropaje verbal simpático (y profundamente confuso) lo que hasta entonces se había llamado *zonas coloniales o zonas atrasadas*<sup>22</sup>.

En acuerdo con esa emergencia aparecen en París, en 1950, el libro de O. Mannoni *Psicología de la colonización*. Significativamente, la edición en inglés de este libro (Nueva York, 1956) se llamará *Próspero y Calibán: la Psicología de la colonización*. Para absorber su asunto,

Mannoni no ha encontrado nada mejor que forjar el que llama “complejo de Próspero”, “definido como el conjunto de disposiciones neuróticas e inconscientes que diseñan a la vez ‘la figura del paternalismo colonial’ y ‘el retrato del racista cuya hija ha sido objeto de una tentativa de violación (imaginaria) por parte de un ser inferior’.”<sup>23</sup> En este libro, probablemente por primera vez, Calibán queda identificado con el colonial, pero la peregrina teoría de que éste siente el “complejo de Próspero”, el cual lo lleva neuróticamente a requerir, incluso a presentir, y por supuesto a acatar la presencia de Próspero/colonizador, es rotundamente rechazada por Franz Fanon en el cuarto capítulo (“Sobre el pretendido complejo de dependencia del colonizado”) de su libro de 1952 *Piel negra, máscaras blancas*.

Aunque sea (al parecer) el primer escritor de nuestro mundo en asumir nuestra identificación con Calibán, el escritor de Barbados, George Lamming, no logra romper el círculo que trazara Mannoni.

“Próspero [dice Lamming] ha dado a Calibán el lenguaje; y con él una historia no manifiesta de consecuencias, una historia de futuras intenciones. Este don del lenguaje no quería decir el inglés en particular, sino habla y concepto como un medio, un método, una necesaria avenida hacia áreas de sí mismo que no podían ser alcanzadas de otra manera. Es este medio, hazaña entera de Próspero, lo que hace a Calibán consciente de posibilidades. Por tanto, todo el futuro de Calibán -pues futuro es el nombre mismo de las posibilidades- debe derivar del experimento de Próspero, lo que es también su riesgo. Dado que no hay punto de partida extraordinario que explote todas las premisas de Próspero, Calibán y su futuro pertenecen ahora a Próspero (...) Próspero vive con la absoluta certeza de que el Lenguaje, que es su don a Calibán, es la prisión misma en la cual los logros de Calibán serán realizados y restringidos.”<sup>24</sup>

En la década del sesenta, la nueva lectura de *La tempestad* acabará por imponerse. En *El mundo vivo de Shakespeare* (1964), el inglés John Wain nos dirá que Calibán

“produce el patetismo de todos los pueblos explotados, lo cual queda expresado punzantemente al comienzo de una época de colonización europea que duraría trescientos años. Hasta el más ínfimo salvaje desea que lo dejen en paz antes de ser “educado” y obligado a trabajar para otro, y hay una innegable justicia en esta queja de Calibán: ‘¡Porque yo soy el único súbdito que tenéis, que fui rey propio!’ Próspero responde con la inevitable contestación del colono: Calibán ha adquirido conocimientos e instrucción (aunque recordamos que él ya sabía construir represas para coger pescado y también extraer chufas del suelo como si se tratara del campo inglés). Antes de ser utilizado por Próspero, Calibán no sabía hablar: ‘Cuando tú, hecho un salvaje, ignorando tu propia significación, balbucías como un bruto, doté tu pensamiento de palabras que lo dieran a conocer’. Sin embargo, esta bondad es recibida con ingratitud: Calibán, a quien se permite vivir en la gruta de Próspero, ha intentado violar a Miranda; cuando se le recuerda esto con mucha severidad, dice impenitentemente, con una especie de babosa risotada: ‘¡Oh, jo!...¡Lástima no haberlo realizado! Tú me lo impediste; de lo contrario, poblara la isla de Calibanes’. Nuestra época (concluye Wain), que es muy dada a usar la horrible palabra *miscegenation* (mezcla de razas), no tendrá dificultad en comprender este pasaje.”<sup>25</sup>

Y al ir a concluir esa década de los sesenta, en 1969, y de manera harto significativa, Calibán será asumido con orgullo como nuestro símbolo por tres escritores antillanos, cada uno de los cuales se expresa en una de las grandes lenguas coloniales del Caribe. Con independencia uno de otro, ese año publica el martiniqueño Aimé Césaire su obra de teatro, en francés, *Una tempestad. Adaptación de “La tempestad” de Shakespeare para un teatro negro*; el barbadiense Edward Brathwaite, su libro de poemas en inglés *Islas*, entre los cuales hay uno dedicado a “Calibán”; y el autor de estas líneas, su ensayo en español “Cuba hasta Fidel”, en que se habla de nuestra identificación con Calibán<sup>26</sup>. En la obra de Césaire, los personajes son los mismos que los de Shakespeare, pero Ariel es un esclavo mulato, mientras Calibán es un esclavo negro; además interviene Eshú, “dios-diablo negro”. No deja de ser curiosa la observación de Próspero cuando Ariel regresa lleno de escrúpulos, después de haber desencadenado, siguiendo las órdenes de aquél, pero contra su propia conciencia, la tempestad con que se

inicia la obra: “¡Vamos!”, le dice Próspero. “¡Tu crisis! ¡Siempre es lo mismo con los intelectuales!” El poema de Brathwaite llamado “Calibán” está dedicado, significativamente, a Cuba: “En La Habana, esa mañana (...)/”, escribe Brathwaite, “Era el dos de diciembre de mil novecientos cincuentiséis./ Era el primero de agosto de mil ochocientos treintiocho./ Era el doce de octubre de mil cuatrocientos noventidós.// ¿Cuántos estampidos, cuántas revoluciones?”<sup>27</sup>

#### NOTAS

1. Citado, como las otras menciones del *Diario* que siguen, por Julio C. Salas: *Etnografía americana. Los indios caribes. Estudio sobre el origen del mito de la antropología*, Madrid, 1920. En este libro se plantea “lo irracional de [la] inculpción de que algunas tribus americanas se alimentaban de carne humana, como en lo antiguo lo sostuvieron los que estaban interesados en esclavizar [a] los indios y lo repitieron los cronistas e historiadores, de los cuales muchos fueron esclavistas...” (p.211)
2. *La carta de Colón anunciando el descubrimiento del nuevo mundo. 15 de febrero - 14 de marzo 1493*, Madrid, 1956, p. 20.
3. Ezequiel Martínez Estrada: “El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba”, en *Casa de las Américas*, nº 33, noviembre-diciembre de 1965. (Este número es un *Homenaje a Ezequiel Martínez Estrada*).
4. Miguel de Montaigne, *Ensayos*, trad. de C. Román y Salamero, tomo I, Buenos Aires, 1948, p.248.
5. Op. cit.
6. William Shakespeare, *Obras completas*, traducción, estudio preliminar y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, 1961, p. 107-8.
7. Así, por ejemplo, Jan Kott nos advierte que hasta el siglo XIX “hubo varios sabios shakespearólogos que intentaron leer *La tempestad* como una biografía en el sentido literal, o como un alegórico drama político.” (Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, trad. de J. Maurizio, Barcelona, 1969, p. 353.)
8. Ernest Renan, *Caliban, suite de La tempête. Drame philosophique*, París, 1878.
9. V. Arthur Adamov, *La Commune de Paris (8 mars - 28 mars 1871)*, *Anthologie*, París, 1959; y especialmente Paul Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, París, 1970.
10. Paul Lidsky, op. cit., p. 82.

11. Citado por Aimé Césaire en *Discours sur le colonialisme*, 3ª ed., París, 1955, p. 13. Es notable esta requisitoria, muchos de cuyos postulados hago míos. (Traducido parcialmente en *Casa de las Américas*, nº 36-37, mayo-agosto de 1966 (Este número está dedicado a *África en América*)).
12. Citado en op. cit., p. 14-5.
13. Ver R. F. R., "Modernismo, noventiocho, subdesarrollo", trabajo leído en el IIIº Congreso de la Asociación internacional de hispanistas, México, agosto de 1968, y recogido en *Ensayo de otro mundo*, (2ª ed.), Santiago de Chile, 1969.
14. Citado en José Enrique Rodó, *Obras completas*, edición con introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal, Madrid, 1957, p. 193.
15. Ver Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Londres, 1967, p. 49.
16. José Vasconcelos, *Indología*, 2ª ed., Barcelona, s. f., p. XXIII.
17. Mario Benedetti, *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, 1966, p. 95.
18. La visión aguda pero negativa de Jan Kott lo hace irritarse por este hecho: "Para Renán", dice, "Calibán personifica al Demos. En su continuación (...) su Calibán lleva a cabo con éxito un atentado contra Próspero. Guéhenno escribió una apología de Calibán-Pueblo. Ambas interpretaciones son triviales. El Calibán shakespeariano tiene más grandeza." (op. cit., p. 398).
19. La endeblez de Guéhenno para abordar a fondo este tema se pone de manifiesto en los prefacios en que, en las sucesivas ediciones, va desdiciéndose (2ª ed., 1945; 3ª ed., 1962), hasta llegar a su libro de ensayos *Calibán y Próspero* (París, 1969, donde, al decir de un crítico, convertido Guéhenno en "personaje de la sociedad burguesa y un beneficiario de su cultura", juzga a Próspero "más equitativamente que en tiempos de *Calibán habla*." (Pierre Henri Simon en *Le Monde*, 5 de julio de 1969.)
20. Michael Lowy, *La pensée de Che Guevara*, París, 1970, p. 19.
21. Aníbal Ponce, *Humanismo burgués y humanismo proletario*, La Habana, 1962, p. 83.
22. J. L. Zimmerman, *Países pobres, países ricos. La brecha que se ensancha*, trad. de G. González Arámburo, México D. F., 1966, p. 1.
23. O. Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, París, 1950, p. 71, citado por Franz Fanon en *Peau noire, masques blancs* (2ª ed.), París (c. 1965), p. 106.
24. George Lamming, *The Pleasures of Exile*, Londres, 1960, p. 109. Al

comentar estas opiniones de Lamming, el alemán Janheinz Jahn observa sus limitaciones y propone una identificación Calibán/negritud. (*Neoafrican Literature*, trad. de O. Coburn y U. Lehrburger, Nueva York, 1968, p. 239-42.)

25. John Wain, *El mundo vivo de Shakespeare*, trad. de J. Silés, Madrid, 1967, p. 258-9.

26. Aimé Césaire, *Une tèmpele. Adaptation de "La tèmpele" de Shakespeare pour un théâtre negre*, París, 1969; Edward Brathwaite, *Islands*, Londres, 1969; R. F. R., "Cuba hasta Fidel", en *Bohemia*, 19 de septiembre de 1969.

27. La nueva lectura de *La tempestad* ha pasado a ser ya la habitual en el mundo colonial de nuestros días. No intento, por tanto, sino mencionar algunos ejemplos. Ya concluidas estas notas, encuentro uno nuevo en el ensayo de James Ngugui (de Kenia) "África y la descolonización cultural", en *El Correo*, enero de 1971.

WILLIAM S. BROWN, *El arte de la guerra*, trad. Juan L. Ruiz, Ediciones del Financiero, México, 1970, 275 páginas.

# RESEÑAS

El arte de la guerra es un tratado de estrategia militar escrito por Sun Tzu, un general chino del siglo V a. C. Este libro ha sido traducido y comentado por el profesor de la Universidad de California, William S. Brown. La traducción de Brown es clara y concisa, y el comentario es muy útil para entender el contexto histórico y cultural del texto. El libro trata sobre la importancia de la planificación, la inteligencia y la adaptación en la guerra. Brown argumenta que el arte de la guerra no es solo un asunto militar, sino que también tiene aplicaciones en la vida civil, como en el comercio y la política. El libro es una excelente introducción a la estrategia militar y a la filosofía de Sun Tzu.

WILLIAM ROWE

## **Hacia una poética radical.**

### **Ensayos de hermenéutica cultural**

Beatriz Viterbo / Mosca Azul, Rosario. Lima, 1996, 253 páginas.

---

El conflicto entre las tendencias críticas inmanentistas, centradas en el texto, y aquellas sociohistóricas, centradas en las circunstancias "extra-textuales", ha sido durante mucho tiempo un eje de tensión en la crítica hispanoamericana. Sin embargo, tal discusión ha llevado a constatar lo falso de esa dicotomía, que es necesario trascender con inteligencia. En ese punto se sitúa sin duda el trabajo crítico de William Rowe, bien conocido por sus estudios sobre Rulfo, Vallejo, y muy especialmente, Arguedas, y últimamente por sus trabajos sobre la cultura popular.

William Rowe afirma desde las primeras líneas del prólogo a este libro que su propósito es considerar a los textos verbales dentro del campo más extenso de las prácticas culturales. Pero no sólo discutiendo los métodos y las teorías, sino también explorando los materiales verbales y su realización como texto. El trabajo se inscribiría en la línea de los Cultural Studies; pero, tras establecer los logros del proyecto de Raymond Williams, Rowe añade, como reto, una serie de características propias de Latinoamérica que obligan a avanzar en otros sentidos hacia los estudios culturales latinoamericanos: el mestizaje cultural, entendido más como conflicto que como biológica y tal vez armónica fusión; la tendencia a establecer Estados antes de la formación de sociedades civiles; la peculiar apropiación (vista tópicamente como imitación) de las ideas foráneas; la necesidad de diferenciar entre el populismo y lo popular; el cruce de temporalidades y tradiciones; el cruce de disciplinas intelectuales. Para Rowe, entonces, esas culturas se piensan desde la heterogeneidad, la diglosia, la violencia y la memoria. La primera parte del estudio deslinda estas cuestiones teóricas con frecuentes referencias a textos concretos, y le siguen dos partes más, dedicadas al análisis de los textos: la segunda a los novelistas (Vargas Llosa, Roa Bastos, Donoso) y la tercera a los poetas (Vallejo,

Westphalen, Juan L. Ortiz, Parra, Carmen Ollé, Maquieira, Zurita). El ámbito geográfico tratado -el cono sur, Perú y Paraguay- comparte históricamente un fondo común de violencia no resuelta.

En estos heterogéneos materiales, a menudo cercanos a algún tipo de marginalidad, Rowe busca un punto de entrada hacia la interacción de lo literario con otras prácticas culturales. Así, puede leer un texto de Arguedas como respuesta descentrada -porque universaliza a partir de lo regional- a una pregunta nacional peruana, aquella sobre la propia historia. O puede leer al poeta surrealista peruano E. A. Westphalen como resistencia al imaginario social de los años 30, sobre todo en relación a la sumisión al mito del progreso. Por otro lado, la crítica, como algunos de los discursos de creación que este libro analiza, debe ser capaz de mostrar las realidades culturales y los moldes sociales que interactúan con la subjetividad en los textos literarios. En este sentido, un aspecto particularmente interesante de la literatura latinoamericana que Rowe analiza es la tradición del recurso a estilos y conocimientos dionisiacos, populares y hasta delirantes que consiguen proponer un conocimiento alternativo, como en el caso del hablante poético de Parra, que desbarata y revela lo más autoritario y sacralizado de la herencia. Todo lo contrario es el caso de Vargas Llosa, del que revela el discurso de poder, creado para legitimar su descalificación de una serie de otros discursos que estorban el camino de su propuesta liberal.

Así, el trabajo asegura este vaivén entre la teoría y la práctica: los textos suscitan preguntas que llevan a reflexionar sobre conceptos, entre ellos el de la mirada crítica y su marco. La responsabilidad de esa "práctica cultural no inocente" que es en sí misma la crítica no escapa a Rowe, quien propone aunar la responsabilidad con una relativa inmunidad para así poder hablar radicalmente de las cosas; la hermenéutica, la otra vertiente propuesta, cuestiona también el lugar de enunciación del crítico, del emisor y del destinatario de los textos. El deseo de ligar el discurso cultural con el discurso de lo vivido (lo cual por cierto no tiene nada que ver con el escribir con sangre o con proyectar la subjetividad del lector como única arma crítica) le lleva en efecto a considerar las posibilidades de la hermenéutica, la cual opone

a la semiótica entendida como clave analítica universal. La hermenéutica funciona así como algo que va más allá de lo estrictamente significativo, y que se aproxima a la interpretación no en tanto que respuesta completa, sino como un camino que se va haciendo. También por esta vía la crítica será radical: la hermenéutica permite por ejemplo hablar del dolor como forma de expresión en Vallejo, dolor que abre un abismo porque se hace condición previa de todo sentido; del dolor también como signo cultural, porque en él se instala la interacción entre dolor cósmico y dolor social; de las máscaras en Donoso como puesta en cuestión del discurso de la identidad, y no sólo como crisis de la misma; de la energía anárquica de Parra. Tal vez se pueda adivinar por estas breves referencias que nada en esta reflexión teórica nos aleja de los textos: al contrario, nos lleva a su centro gracias a la intensidad y la agudeza de la lectura de Rowe.

HELENA USANDIZAGA

JOHN M. LIPSKY

## Latin American Spanish

Longman, London, 1994 [Trad. cast.: John Lipsky, *El español de América*, Cátedra, Madrid, 1996, 446 páginas].

---

El español de América está de moda. Ya sea por el emblemático 1992, o por el éxito de los "culebrones", por fin el español peninsular (minoritaria variedad lingüística) está "redescubriendo" el español de América. Por ello, no es extraña la celebración en México del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, o la reciente publicación de dos manuales sobre dicho dialecto: Alvar, M. (dir.) (1996) *Manual de dialectología hispánica. El Español de América*, Barcelona: Ariel (cuyo comentario dejamos para otra ocasión); y el de J.M. Lipski (1994/1996), que reseñamos a continuación por ser anterior.

Ya en la introducción, el autor nos previene de que "más que proporcionar una serie de respuestas, este libro pretende plantear las cuestiones más importantes de la dialectología del español de América para estimular nuevas investigaciones." (p. 12). Sin embargo, el libro de J. Lipski es un excelente trabajo de análisis riguroso que, con las aportaciones de estudios anteriores y la ayuda de la propia investigación de campo, describe y explica de forma clara y didáctica un dialecto, el español de América, de suma complejidad, ya que en él diversidad y unidad coexisten al mismo tiempo.

El trabajo de J. Lipski se divide en dos partes bien diferenciadas. En la primera, de tipo general, presenta de forma crítica los principales problemas que tienen relación con la evolución del español de América y que han preocupado a los distintos investigadores durante este siglo: la clasificación de los distintos dialectos a partir de criterios lingüísticos y extralingüísticos (el sustrato indígena, la geografía, los rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos, la sociolingüística, e incluso la teoría generativa); la importancia de la herencia lingüística de España, a partir de aspectos demográficos (el proceso de colonización) y lingüísticos (la polémica teoría "andaluza"); la incidencia de las lenguas indígenas, presentada como un problema de mezcla de población y de aprendizaje de lenguas; la falsa influencia de las lenguas africanas, y, por último, la

existencia actual de una variación social supeditada a una norma de prestigio bien definida, pero no oficial, que sirve de nexo común con el español peninsular. En definitiva, Lipski confirma la necesidad de una perspectiva diacrónica para explicar la complejidad del español de América.

En la segunda parte, de tipo particular, realiza una minuciosa descripción de los diferentes dialectos que forman el español de América en la actualidad, en función de los distintos países americanos cuyo idioma oficial es el español: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, la República Dominicana, Uruguay y Venezuela (lástima que no pueda incluirse el español de Estados Unidos). Cada capítulo empieza con una visión histórica del país y de su(s) lengua(s), continúa con el estudio de las posibles influencias lingüísticas extrahispánicas recibidas, y termina con una descripción muy detallada del español (características fonéticas y fonológicas, morfológicas, sintácticas y léxicas) según sus diferentes zonas. Aunque una división por países es muy cuestionable (no existe una coincidencia entre fronteras políticas y zonas dialectales), es cierto, como señala J. Lipski, que se trata de la solución menos mala al no existir una única clasificación.

Finalmente, la bibliografía seleccionada, compuesta aproximadamente por unas 1.300 referencias, es muy exhaustiva, hecho que la convierte en una obra útil y de consulta obligatoria para cualquier dialectólogo.

En conclusión, J. Lipski consigue con creces el objetivo que se plantea al inicio de su trabajo. No sólo nos transmite "el espíritu de aventura y el sentimiento de maravilla que impulsan al dialectólogo que se ocupa del español de América." (p. 12), sino que también nos proporciona respuestas que nos permiten conocer y comprender mucho mejor una variedad tan cercana de España, pero lejana al mismo tiempo, como es el español de América.

CARLOS SÁNCHEZ LANCIS

ANTONIO LORENTE MEDINA

## **La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana**

Fondo de Cultura Económica - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1996, 238 páginas.

---

El presente estudio puede ayudar a conseguir una mayor valoración sobre Carlos de Sigüenza y Góngora, uno de los intelectuales más importantes de México y de la América Hispana en general, especialmente en su dimensión más cierta: la de constructor de un corpus ideológico para el establecimiento de la cultura criolla. Esto significa aunar todas las vertientes de su compleja personalidad creadora para considerar que la pluralidad de las actividades desarrolladas por Sigüenza tiene su origen en la exaltación de lo propio, con el propósito de equiparar la América colonial con Europa y entroncar su historia a la tradición culta occidental.

El cronista magistral se funde en Sigüenza con el científico moderno, el educador de príncipes con el devoto de la Virgen de Guadalupe, y el pensador, investido de su voz inconfundible y de su voluntad de estilo, domina sobre todos ellos para construir una obra no sólo original, sino trascendental, en el sentido de trascender el objeto de lo contado y el tiempo, el corto presente, en el que fue escrita.

Nos encontramos ante un escritor polifacético, capaz de abordar desde su concepción de sabio humanista una cantidad ingente de temas, siendo cada capítulo de este libro un análisis de cada uno de los géneros y temas emprendidos en su obra y a las circunstancias en que se vieron envueltas, porque si complejo es el texto no es menos intrincado el final del siglo XVII.

De manera que el discurso que Sigüenza escribe para la llegada del nuevo virrey, los estudios astrológicos sobre las coetáneas apariciones de cometas, los escritos sobre el México precortesiano, una crónica sobre Cortés y sus otros textos ayudan a construir una obra encaminada a la demanda del derecho a una diferencia propia, que se traduce

en la comprobación de pertenencia a un mundo distinto y, sobre todo, nuevo, que está alejado de los usos establecidos en Europa. En esta obra, Sigüenza demuestra una capacidad propia de aquellos elegidos para escribir una literatura fundacional: libre de bridas conceptuales, tiene el talento de la videncia, de una potencia visionaria que enuncia las bases del pensamiento criollo, tendiendo una mano a la atemporalidad, mostrando con rigor crítico los defectos de su tiempo. Así se explica que exhiba a los gobernantes aztecas como modelo de conducta política al nuevo virrey, símbolo del poder llegado de ultramar.

¿Qué es un mexicano, un novohispano o un criollo? La pregunta sobre la naturaleza del ser nacional está declarándose a cada momento en la obra de esta piedra angular del pensamiento americano. Si la pregunta es simple, la respuesta no deja de suscitar interrogantes para el europeo, en definitiva, el individuo al que se le dirige aquélla, ya que nace como una réplica al idearum, a la imaginación europea y en especial a la utopía ejemplificada en el nuevo paraíso, el buen salvaje o el Dorado. Ante esto el ser americano funda una retórica - no diferente a la europea, ya que es producto de ella - en la que se formula las bases de un proyecto atemporal, en la que se integran las realidades del usurpado y del usurpador del suelo, para justificar una futura emancipación ideológica, política, económica y cultural.

Sigüenza escribía en un fin de siglo abocado a grandes transformaciones: la dinastía de los Austrias estaba en el ocaso y las relaciones con la metrópoli se encontraban en una época de reforma. Veía hundirse detrás de él un pasado, una concepción obsoleta de relación con la tierra y abrirse al futuro un continente autónomo, en el que empieza a reconocer a una sociedad distinta, necesitada de unos nuevos rasgos y valores que la definan en sus caracteres esenciales. Por lo tanto, compartimos en el día de hoy un parecido delirio finesecular, pero por encima del tópico, del lugar común, la obra de Sigüenza sirve para toda ocasión, pues está escrita con la lógica de quien concibe un proyecto coherente sobre la composición de una conciencia nueva y con el ímpetu del que intenta conseguir una voz propia y distinta.

RAMIRO MATAS

FERNANDO DEL PASO

## **Lida 67: historia de un crimen**

Plaza & Janés, Barcelona, 1996.

Con su última novela, *Linda 67...*, el escritor mexicano Fernando del Paso parece no sólo narrar la historia de un crimen, como muy bien indica el subtítulo, sino, sobre todo, la historia de un cambio, el viraje experimentado por su propia narrativa. Desde sus inicios, este autor ha andado a la búsqueda de la innovación expresiva, como puede observarse desde *José Trigo* (1996), donde la materia literaria no conforma siquiera un conjunto integrado, sino que se produce una acumulación de datos, descripciones, tonos, historias, sin prestar atención a la trama, hasta *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1988).

Ahora, treinta años después de su primera novela, Fernando del Paso sorprende al lector, de nuevo, con un importante cambio narrativo, con un consciente ejercicio de depuración de estilo, aunque de sencillez relativa, en esta incursión al género policíaco. El autor mexicano se obliga aquí a ceñirse a las convenciones de la novela policíaca, por lo que debe hacer un esfuerzo para no desbordarse en exceso, como suele ser habitual en él. Esta tendencia suya hacia el barroquismo se escapa en ocasiones en las constantes e interminables enumeraciones, que delatan su querencia por la expresión desatada, y en las metáforas ocurrentes, aunque a veces recargadas hasta lo impensable. Fernando del Paso tampoco renuncia aquí a la innovación técnica narrativa, como puede comprobarse en los diálogos cruzados o en el virtuosista entrelazamiento de distintos planos temporales del pasado y del presente. La primera parte se inicia con una de las protagonistas, la joven y rica heredera americana Linda, asesinada con nocturnidad y alevosía por su marido, el mexicano atípico Sorensen, que en la segunda parte trata de convertir la desaparición de su esposa en un secuestro para poder cobrar un rescate de quince millones de dólares. Una trama que se complica a medida que avanza la novela hasta precipitarse en las páginas finales.

Éste no es sólo un ejercicio de contención formal (y verbal), sino también un homenaje al propio género policíaco, hecho que puede constatar en repetidas referencias a clásicos como *A pleno sol* de Patricia Highsmith o las novelas de Rex Stout. Otro tipo de referencias, las pictóricas, muestran otra de las inquietudes del narrador y del poeta mexicano: la pintura. Acuarelas de Klee, óleos de Saura y de Leonora Carrington, lienzos de Keith Haring, litografías de Kandinsky y Dalí, un Botero... son testigos de la sensibilidad artística del autor, que también ha ejercido esta vocación paralelamente (exposiciones en Londres, París, Madrid y México). Quizás ésta sea precisamente la razón por la que se verifica una preocupación máxima por el detalle, por la descripción minuciosa, que junto con el ritmo trepidante, aporta a la novela un carácter muy cinematográfico que, sin embargo, puede caer en ciertos momentos en la parodia del telefilme, por la insistencia en una convencionalidad en ocasiones pasmosa.

A las referencias literarias y pictóricas mencionadas, se pueden añadir otras, como las gastronómicas o las musicales, que ambientan la atmósfera de la novela, aunque quizás sea el espacio narrativo el determinante del especial clima de la misma: la ciudad de San Francisco. Una ciudad de ensueño, tolerante, que sirve de contraste a la intrínseca realidad norteamericana, fascinada por crímenes como los de O. J. Simpson, obsesionada por nuevas religiones, insensible a la situación de los ilegales, puritana de doble moral. Una sociedad, en suma, representada por Linda, y que sirve de contrapunto, a su vez, al México idílico de Sorensen y su amante Olivia, en el paraíso perdido de Cuernavaca. En este caso, lamentablemente, nada será demasiado para Gálvez, el policía a medio camino entre Mrs. Marple y Colombo, que acabará con los sueños de libertad del protagonista y asesino -la verdadera víctima, después de todo- al desentrañar la maraña gracias a un pequeño detalle, como siempre suele suceder y sucede en estos casos.

*Linda 67...*, no obstante, no pretende ser otra cosa que lo que es, un divertimento y, a la vez, un reto de estilo para el autor mexicano Fernando del Paso, propósitos que cumple sobradamente con éxito en esta singular novela policíaca.

DUNIA GRAS

RODRIGO REY ROSA

## **El cojo bueno**

Alfaguara, Madrid, 1996, 124 páginas.

---

*El cojo bueno*, la última novela del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, es la historia de un secuestro. Este autor inició su carrera con trabajos como *El cuchillo del mendigo* (1992) y *Lo que soñó Sebastián* (1994). Su obra ha sido traducida a diferentes idiomas, entre ellos al inglés, por Paul Bowles, quien aparece como un personaje de *El Cojo*. Juan Luis, el protagonista de esta novela, es secuestrado por cinco delincuentes para conseguir un roñoso rescate de su padre, un acaudalado y corrupto cacique de Guatemala. La historia se complica cuando éste no accede a las peticiones y con ello incita a que vayan seccionando a su hijo, primero un dedo y luego todo el pie.

Esta línea argumental es propia del género negro y, como tal, utiliza algunos de sus tópicos: la predilección por el punto de vista de los criminales; su visión maniqueista y jerarquizada del mundo, racista, homófoba y machista, con un tratamiento despectivo hacia las mujeres, de la manera como nos las muestra, por ejemplo, el cine negro, como putas consoladoras o como pura femineidad edulcorada.

Lo fundamental en este género, la atmósfera de *suspense*, está conseguido, pero no solo por la estructura argumental, sino porque al plano policíaco se superpone otro nivel de significación: el de la novela de iniciación, ceñida aquí al tópico del heredero bohemio y rebelde que no quiere acatar ni perpetuar el orden patriarcal y se recrea en la eterna adolescencia. El 'ritus' de paso de Juan Luis viene marcado por el secuestro, por la posterior reconstrucción de su historia y por el examen pendiente de la restitución de la honra perdida.

Una vez liberado, Juan Luis emprenderá junto con su esposa un viaje iniciático y un descenso a los infiernos, al igual que los protagonistas de *El cielo protector*, de Bowles. Aferrado a la dependencia paterna, viaja a Nueva York, posteriormente a Andalucía y finalmente a Tánger, donde se encuentra con uno de sus secuestradores, El Sefardí, que trai-

cionó y mató a la mayoría de sus compinches huyendo con todo el rescate. A partir de este encuentro se le plantea al protagonista un dilema moral: vengar su honor, complaciendo a su padre, o establecer su propio orden moral, perdonando a sus verdugos, que siguen impunes y que, pese a su condición social, le proporcionaron como libro de cabecera la *Divina Comedia*, de Dante, para matar el tiempo en el zulo. ¡Qué mejor lectura para un aspirante a escritor y cinéfilo utópico, que sueña con los espejos enfrentados de Borges y que sufre el mismo calvario que la víctima de *Misery*, de Stephen King!

El proceso de aprendizaje de Juan Luis culminará en la cuarta y última parte de la novela, en la que se entrevista con otro de sus torturadores, *La Coneja*. Es en este momento cuando elige entre desquitarse de su pie perdido o ser indulgente, como la protagonista de *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman. Juan Luis será cojo para siempre; su carencia entronca con la tradición griega de cojos malos, cuyo defecto es la traslación física de una falta moral, pero se desmarca de ellos porque aunque la novela empieza con la amputación y cuando termina la víctima aún sigue siendo coja, en ella se ha manifestado un cambio: ha madurado. El heredero Juan Luis decide escoger su propio camino, asumir las responsabilidades de sus decisiones y seguir siendo un cojo, pero un cojo bueno.

Con *El cojo bueno* Rey Rosas ratifica el sitio de primera línea que la crítica le asigna en la nueva narrativa hispanoamericana, que emerge en estos años.

OLGA FERNÁNDEZ

GASTÓN BAQUERO

**Poesía completa**

Fundación Central Hispano, 1995, Salamanca

Si se ha de hablar en pocas líneas de la producción poética de Baquero, quizá resulte significativo señalar que la 'cosa', el libro concreto al que nos referimos, coeditado por la Cátedra Poética Fray Luís de León de la Universidad de Salamanca, aparte de su impecable presentación externa despide en sus prolegómenos (dos textos en honor a Baquero y un "De profundis" firmado por él) un aroma en el que se entremezclan a un mismo tiempo la fascinación de lo misterioso y la insipidez burocrática: esa combinación singular que suele percibirse en la doma de la destrucción que es todo ritual mortuorio; desde ese umbral anodino y a la vez esplendente (se habla de Demócrito, Ovidio, Tucídides, Borges, Bello, Hernán Cortés, testamentos, perritos perdidos, miedo a la muerte) se accede, en el acto de la lectura, al inicio de 'Palabras escritas en la arena por un inocente': "Yo no sé escribir y soy un inocente". Baquero se formó como poeta en el ambiente universitario de La Habana de los años 40 y participó en la elaboración de una de las publicaciones literarias latinoamericanas más valiosas de este siglo: la revista *Orígenes*, producida por el grupo homónimo en el que destacaron, entre otros, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Wilfredo Lam, Virgilio Piñera y esa referencia ineludible de la literatura cubana contemporánea que es José Lezama, artífice principal de un necesario y honesto intento por articular un discurso cultural propio y que se puede cifrar en la noción filosófica, ética y técnica de "teleología insular". A la luz y a la sombra de ese intenso compromiso entre la literatura y la vida, Baquero fue desarrollando tanto en Cuba como en España una obra personal que se caracteriza por el trabajo formal en torno a la imagen poética (en menor grado por lo musical, mucho más invocado que ejecutado), núcleo de una enunciación presidida por un sujeto que a veces se muestra "inocente", a veces perplejo ("Qué pasa, qué está pasando siempre sobre mi corazón /que me siento doliendo-

le a la sombra"), a veces testigo, copartícipe o reescritor de esa gran intuición en que deviene la historia ("Cuando Juan Sebastián comenzó a escribir la Cantata del café /yo estaba allí", de 'Memorial de un testigo' o "Vista la ciudad [Toledo]/ se comprende que no existe(...)/que todo es el sueño de un profeta loco", en 'Amapolas en el camino de Toledo'), o a veces metamorfoseado ("Yo soy un pez, un eco de la muerte", en 'Testamento del pez'). En general, poseedor de una voz que, aunque a menudo no desdeña el humor y la ironía bajo esa especie de ludismo que podríamos caracterizar como travieso, fue bien caracterizada por Vitier como "idioma de indeterminada sustancia, que se diversifica en formas sucesivas y es devuelto siempre a la idéntica materia sin diferenciación" (*Lo cubano en la poesía*, p.496).

A riesgo de simplificar excesivamente lo que es una producción extensa y compleja, enriquecida por la vasta labor cultural de su autor, en principio observamos cuatro momentos diferenciados en la obra poética de Baquero: 1. La indagación poética, con abundantes reminiscencias bíblicas, a veces incluso en el tono, en torno al misterio del ser (representada por su producción anterior a 1959). 2. El "enfrentamiento" poético a la historia y la cultura como objetos de un conocimiento supeditado tanto a la poesía de la experiencia como a la experiencia de la poesía (*Memorial de un testigo*, 1966). 3. La invención como operación vital que "completa" lo real, en una dialéctica que a menudo desmitifica la historia para reconvertirla en mito idealizado, con el inevitable componente de pesimismo que ello conlleva (*Magias e invenciones*, 1984) y, por último, 4. Una tendencia que, aunque presenta rasgos de todos los puntos ya señalados, está fuertemente dominada por el solipsismo, hecho que el propio autor admite (*Poemas invisibles*, 1991). Con todo, no cabe duda de que en la obra de Baquero hay momentos imprescindibles para la literatura latinoamericana y esa permanente vocación de trascendencia que ineludiblemente debiera estar ligada a lo humano.

ULISES GRISOLÍA H.

ANA DIOSDADO

## **Cristal de Bohemia**

Sociedad General de autores y editores.

Madrid, 1996, 90 páginas.

La última pieza teatral de la bonaerense Ana Diosdado (*Cristal de Bohemia*, 1996) aborda el tema de la casa de citas. Un tema bastante tópico, aunque lo que le importa a Diosdado no es tanto esa manía frecuente del determinismo social, sino más bien la caracterización de los personajes, el enredo, el teatro como un espejo de la realidad.

La acción, dividida en dos actos, transcurre en el salón de una antigua casa de citas de una provincia española, durante la década de los 90. Después de muchos años se vuelven a reunir las únicas cuatro amigas (La Duca, Gaby, La Nena y Lupe) que quedan de aquella ya mítica casa de lenocinio, junto a un duque en funciones de amante y proxeneta (un tal Pepe Vargas) y dos supuestos criados polacos (Jerzy y Zosia), para celebrar una fiesta en el viejo salón que había permanecido cerrado a raíz de una disputa con un notario mal intencionado.

En este mismo espacio físico, al tiempo que se descubren las sábanas que tapaban los sofás de color rojo, al tiempo que con el dedo se va quitando el polvo acumulado en los muebles, florecen las relaciones de los personajes que habían quedado interrumpidas. Es un salto continuo hacia el pasado, que es el punto y arranque de la trama. De este modo, se van caracterizando a través de sus palabras y de los comentarios de los demás, los distintos personajes. Vuelven a resurgir los enfrentamientos, los celos, los afectos, las motivaciones.

Ana Diosdado nos sumerge, mediante la técnica de los hilos negros, en una historia gris descolorida, tocando temas como el amor, la psicopatía, el suicidio, el asesinato, etc., aunque con un esperanzador desenlace soñoliento, quizá como el nombre real de la protagonista (Esperanza, en vez de La Duca, su nombre de guerra). Es en definitiva



## LIBRERIA MEXICO

FONDO DE CULTURA ECONOMICA  
(GENERAL Y LATINOAMERICANA)

Fernando el Católico, 86. 28015 Madrid. Telf. 543 29 04 - Fax: 549 86 52

## TransPacífic, s. a.

AGENCIA DE VIAJES

C.I.C. MA-247- CIB. A78620096

Con 14 años de experiencia y nuestra atención especial

DESTINO	IDA	IV	DESTINO	IDA	IV
Lima (30 Kg)	63.000	103.000	Manila	62.000	95.000
Lima (40 Kg)	81.000	111.000	México	67.000	90.000
Santiago Ch.	63.000	103.000	Río de Janeiro	57.000	90.000
Buenos Aires	60.000	100.000	Sao Paulo	57.000	90.000
Montevideo	82.000	108.000	Sto. Domingo	62.000	92.000
Bogotá (30 Kg)	45.000	72.000	Quito (40 Kg)	79.000	109.000
Bogotá (40 Kg)	75.000	104.000	La Paz	81.000	123.000
Delhi	62.000	86.000	Caracas (30 Kg)	45.000	75.000
Bombay	54.000	86.000	Nueva York	33.000	55.000

Consulte cualquier otro destino

Rda Universidad 21 4ªA  
08007 Barcelona  
Tels: (93) 302 19 52 y Fax  
(93) 317 72 00 Ext 233

TORRE DE MADRID  
Plaza España 18 Planta 11 Of. 3  
28008 Madrid  
Tel (91) 547 51 81 - Fax (91) 541 51 55

una historia de enredo, quizá algo exagerada, que interrelaciona a los distintos personajes (siendo el mundo "un pañuelo sucio"), sin que ellos, muchas veces, lleguen a ser conscientes de sus propias acciones.

Cristal de Bohemia, que la propia autora denomina "disparate melosatórico", no aporta novedades técnicas, aparte de la etiqueta genérica, y acaba siendo cercana a una comedia de humor negro. La pieza prosigue la línea general de los trabajos anteriores hechos por la autora. El texto, que aparece editado por la Sociedad General de Autores y Editores, es posterior a la representación de la obra (estrenada el 19 de agosto de 1994, en el teatro Coliseo Albia de Bilbao), bajo la dirección de la propia Diosdado, completando así su doble faceta de escritora y directora, además de actriz.

La obra finaliza con un brindis con cuatro copas de cristal de Bohemia, anunciado desde el principio como un fin inminente que da constancia del valor que tiene un instante de felicidad, y mereciéndolo por encima de las dificultades mundanas. Aquí radica el efecto catártico de la obra: la compasión reflexiva acaba siendo el medio utilizado por Diosdado. El título, además de referirse a unos objetos concretos que aparecen en la obra, es el puente simbólico que une el pasado con el futuro, desde un presente que ya empieza a ser el reflejo del mañana: "¡Das Kroniak!", es decir, "¡Por futuro!", es el sentido último de la obra.

MANUEL PÉREZ REYES

# ARTES

---

## EL OTRO CENTENARIO (IV)

### CUBA: EL CINE DE LA REVOLUCIÓN

Se sabe que la primera producción cubana fue una "actualidad" de 1897: *Extinción de un incendio*; sin embargo, el debut de su cine fue la presentación del film de 1913 *Manuel García*, dirigido por Manuel Díaz Quesada y producido por Pablo Santos y Manuel Artigas. Estos tres personajes fueron los máximos realizadores de films hasta 1920, pero en los años veinte el cine cubano se identificó exclusivamente con dos nombres: Esteban Ramírez y Ramón Peón.

Bajo la dictadura del general Batista, la industria cinematográfica desapareció por completo. Sólo en 1953 y para conmemorar el centenario del revolucionario José Martí, se invitó al director "Indio" Fernández para que rodara su biografía, *La rosa blanca*. Pero el verdadero cine no se hacía en las instancias oficiales, sino en los cine-clubs y en la Universidad de La Habana, bajo la dirección de José María Valdés. Precisamente, de esta Universidad surgieron los grandes nombres del cine cubano (Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea...), hombres que en 1959 crearon el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC).

El ICAIC fue creado poco antes de la revolución, y muy pronto se convirtió en el instrumento de creación y distribución del cine del nuevo régimen. Desde el principio, el ICAIC dio gran importancia a la realización de documentales y especialmente del "noticiero", el cual desde 1960 ha sido dirigido por el brillante realizador Santiago Álvarez. Los más conocidos son *Now* (1965), *Hasta la victoria siempre* (1967) o *Los*

*refugiados de la Cueva del Muerto* (1983). El estilo de Álvarez se extendió a otros cineastas como Octavio Cortázar, Pastor Vega o Enrique Pineda Barnett. Aunque conscientes de la importancia del documental, los cineastas cubanos no excluyeron la realización de films argumentales a los cuales dotaron de la misma carga de actualidad revolucionaria, aceptada como necesidad expresiva y social. Buena prueba de ello son las primeras películas de los realizadores ya mencionados, Gutiérrez Alea y García Espinosa, pero sobre todo dos films de Humberto Solás: *Manuel* (1966) y *Lucía* (1967).

Pero una vez asentada la revolución, las cosas cambiaron. Pronto las discusiones sobre la independencia del arte y la pluralidad de opiniones se zanjaron con una frase del mismísimo Fidel Castro: "Dentro de la revolución, todos; contra la revolución, ninguno". Pero el público pedía algo más que un cine militante y revolucionario, y fue entonces cuando Pineda Barnett abogó por un cine revolucionario que "enseñara entreteniendo". Fruto de esta nueva visión fueron films como *El hombre de Maisinicú* y *Río Negro*, ambos de 1978 y ambos de Manuel Pérez, o más recientemente *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega, o la fastuosa *Cecilia* (1981-1982), de Humberto Solás.

Sin embargo, el cine producido por el ICAIC durante la década de los '80 pareció sumirse en una crisis expresiva, quizá creada por el peso de la censura y el miedo al régimen. Así, en ese momento la mejor producción del cine cubano no llegaba por vías oficiales sino de la mano de los independientes, entre los que destacaba la "Asociación de Jóvenes Creadores Hermanos Saíz". Pero el ICAIC resurgió de sus cenizas en 1987, cuando García Espinosa fue nombrado su director y éste a su vez nombró subdirectores a Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Pérez. Con ellos el cine cubano volvía a ocupar un lugar privilegiado.

El futuro del cine cubano se halla, sin embargo, en otros caminos. El Festival de cine de La Habana, que fue creado en 1979, ha ido adquiriendo importancia en estos últimos quince años, convirtiéndose en el

punto de encuentro y exhibición de las nuevas cinematografías hispanoamericanas. Así mismo, en 1986 se creó la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (conocida como la Escuela de los Tres Mundos), cuyos excelentes frutos han empezado a aparecer hace apenas cinco años. Sin embargo, sería injusto hablar del pasado reciente de Cuba y no mencionar dos nombres propios: Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alea. El primero, todavía en activo, tiene como último trabajo (1992) la adaptación al cine de la obra de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*. El segundo, muerto hace apenas un año, convulsionó el panorama cinematográfico en 1994 con la película *Fresa y chocolate*, y se despidió en 1995 con *Guantanamera*. Ambos han sido a principios de los '90 lo mejor de una cinematografía que aun debe afianzarse.

#### PERÚ: DE LA INEXISTENCIA A LA ESCASEZ ESTABLE

La historia cinematográfica de Perú nació en 1911 con el documental *Centauros peruanos*, aunque el primer film no llegaría hasta 1928 con *La Perricholi* de Enrique Cornejo. El nacimiento del cine peruano fue tardío, y su desarrollo también fue más lento; en los años '30, mientras otros países como Brasil habían implantado ya el sonoro, Perú seguía produciendo films mudos. Pero en 1934 Alberto Santana dirigió el primer film sonoro, *Resaca*, aunque utilizando el desechado sistema de los discos, y un año más tarde, Segfredo Sala utilizó el óptico en *Buscando el olvido*.

Entre 1937 y 1940, la producción aumentó explotando la popularidad de las estrellas de la radio. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial truncó este ascenso. Durante este periodo sólo se hicieron dos películas: *Penas de amor* y *A río revuelto*, ambas dirigidas por Ricardo Villamarín en 1943.

Hasta 1956 la producción de largometrajes fue inexistente. Pero en 1957, un documental de Enrico Gras y Mario Craveri, *El imperio del sol*, marcó el fin de la decadencia. En su realización se formaron algunas de las futuras figuras del cine peruano: Luís Figueroa, Eulogio

Nishiyima o César Villanueva. Estos tres cineastas fueron los que en 1960 dirigirían *Kukuli*, el primer largometraje peruano después de quince años de sequía.

Durante los años '60 el cine peruano se mantuvo en alza, debido sobre todo a la llegada de la televisión y a la realización de coproducciones con otros países hispanoamericanos. También al principio de los '60 se rodaron en Perú películas extranjeras de calidad, como *Amor en los Andes* del japonés Sumi Hani, o *The last movie*, de Dennis Hopper. Pero la recuperación de los años '60 vino dada por las actividades que se organizaron alrededor del mundo del cine. Así, en 1965 empezaron a formarse los primeros cine-clubs universitarios. También en el mismo año se fundó "Hablemos de cine", la primera revista peruana sobre cine, en la que se iniciaron algunos de los directores peruanos más conocidos, como Francisco Lombardi o Augusto Tamayo.

Pero en los '60 y '70 destaca sobre todo la figura de Arturo Robles Godoy. Director ambicioso, dirigió varios films entre los que destacan *Ganarán el pan* (1960), *En la selva no hay estrellas* (1966) -ganadora de un premio en el festival de Moscú-, o *Espejismos* (1973). A él, hay que reconocerle un intento por renovar la expresión artística del cine, relacionando éste con las vanguardias de principios de siglo.

En 1972, el gobierno de Velasco Alvarado promulgó una ley de protección de la incipiente industria cinematográfica, la cual estableció las bases para crear una industria privada, inexistente hasta entonces. Sin embargo, esta industria tendió a producir solamente cortometrajes de bajo contenido crítico que, no obstante, sirvieron para que muchos cineastas maduraran técnicamente.

A partir de los años '70 y durante los primeros '80, la realización de largometrajes disminuyó notablemente. Pero los pocos que se realizaron iniciaron un examen crítico de la situación de los campesinos y de la reforma agraria. En este sentido, destacan los films *Perros hambrientos* (1977) y *Yawar Fiesta* (1980), ambos de Figueroa, y *Laulico* (1980), de

Federico García. El cine peruano de los '80 se resume en un nombre: Francisco Lombardi. Este director marcó toda una década con películas como *Muerte de un magnate* (1980), *Maruja en el infierno* (1983), *La ciudad y los perros* (1985) o *Caídos del cielo* (1990). Sus películas conectaron perfectamente con el público, creando así uno de los mayores éxitos de la cinematografía hispanoamericana.

La década de los '90 se inició con un descenso de las inversiones económicas en el mundo del cine, causada por la crisis económica sufrida por el país en los '80. Esta situación ha erosionado gravemente la infraestructura de la industria cinematográfica peruana. Sin embargo, una vez más son los nombres propios los que parecen salvar la situación: Rafael Zalvidea, Martha Luna y Nilo Pereira. No obstante, en la actualidad el cine peruano se encuentra en una situación precaria, como la mayoría de las cinematografías hispanoamericanas.

RAQUEL CARLÚS

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Gubern, Román (1966) *Historia del cine*, Madrid: Dánae.  
 Medina, Francisco et al. (1984) *Gran historia ilustrada del cine*, Madrid: Sarpe.  
 Sadoul, G (1977) *Historia del cine mundial*, Madrid: siglo XXI.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- AAVV (1996) *Historia general del cine: Estados Unidos (1955-1975) y América Latina (vol X)*, Madrid: Cátedra (signo e imagen).  
 Henebelle, Guy y Alfonso Gumucho D'Agrón (1981) *Les cinémas de l'Amérique Latine*, París: Pierre L'hermenier.  
 Mahieu, José Agustín (1990) *Panorámica del cine iberoamericano*, Madrid: Cultura Hispánica (V Centenario).  
 Mahieu, José Agustín (1996) "Cine iberoamericano: cien años después" en *Cuadernos hispanoamericanos* 553-4 (julio-agosto 1996).  
 Martínez Torras, Augusto y Manuel López Estremera (1973) *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona: Anagrama.

## ANA MENDIETA: LA ARTISTA COMO CRIMINAL

“En el sentido más riguroso, la transgresión sólo existe a partir del momento en que el arte se revela a sí mismo”. Bataille también añade en “La pintura prehistórica” que “la inocencia, el dominio del erotismo es el dominio de la violencia, de la violación”. Y cuando escribe sobre el “sacrificio vudú”, habla de “un éxtasis comparable a la embriaguez que se obtiene matando aves”. De forma similar Ana Mendieta, en una de sus series más paradigmáticas, “Escribir con sangre”, aparece como si estuviera poseída, una forma de intoxicación que es a la vez origen y objeto de un proceso creativo. Es, en palabras de Julia Kristeva, la economía masoquista de la mística cristiana, una “fuente de infinito goce” que, lejos de beneficiar al “poder simbólico o institucional, lo desplaza indefinidamente dentro de un discurso en el que el sujeto es reabsorbido en la comunicación con el Otro”.

Permítanme esta incursión “in media res” en la trama vital de la artista cubana Ana Mendieta (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985) a través de este concepto “asesino” que se refiere a la vida creativa-orgánica de una de las figuras más importantes del movimiento artístico “body art” en Estados Unidos. La Fundació Tàpies acaba de clausurar un retrospectiva de su obra, en la que ha sido posible encontrarse con sus *siluetas* y sus lapidarias *performances*, que crearon en toda la comunidad hispana de su país de adopción los resortes suficientes para entronizarla como una “ecologista de la condición humana”.

Desde los comienzos de su actividad artística, Ana Mendieta utilizó su cuerpo como tema, obsesión y carga principal. En las tres performances realizadas en 1972, cuando la artista contaba veinticuatro años, trabajó el cuerpo femenino en carne propia, como objeto autónomo, en su obsesión de liberarse del deseo que la enterraba en vivo: el deseo masculino. En “Death of a chicken”, la artista, desnuda, envuelta en su propia verdad, sacrifica ritualmente un pollo muy blanco, virginal. Mendieta veía en el animal su trasunto, y su asesinato era el suicidio y, al tiempo, una metáfora de la iniciación sexual. El pollo blanco se man-

cha con su propia sangre roja, se transforma en la sábana blanca expuesta para demostrar a la comunidad curiosa que la novia era virgen en el momento del matrimonio. La pregunta es, ¿quién es la mujer que está en el centro del ritual público?; ¿qué siente?; ¿cuales son sus expectativas? ¿Es rebelde en su agonía? La respuesta parece extraída de los escritos de Théodore Adorno: "Si no hubiera descubierto el arte, habría sido un criminal. Mi arte proviene de la rabia y del desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada". Para Ana Mendieta, el arte fue, según sus palabras, "una salvación".

El sentimiento de abandono de Ana Mendieta fue temprano cuando, a la edad de doce años, fue enviada a los Estados Unidos, formando parte junto a su hermana Raquelín de la operación Peter Pan, un programa católico para estimular la emigración de los niños cubanos al extranjero. La separación de su madre y de su amada abuela fue crucial para la conversión de esta introvertida adolescente en una abanderada de la creación feminista. Ya adulta, su deseo de conformar su "persona" en una mujer independiente que pudiera vivir y prescindir de los hombres -la no definición de sí misma a través de su relación con ellos- la empujó a buscar la comunión con la Naturaleza, a bañarse en la pureza de sus elementos, convirtiéndose así en una "virgen sagrada", liberada del sexo e intocable para los hombres.

En 1973, Mendieta realizó una polémica acción acerca del tema de la violación. Fue poco después de un incidente en el campus de la Universidad de Iowa donde, semanas antes, una estudiante había sido violada y asesinada. La artista invitó a su apartamento de Moffitt Street a sus amigos. La puerta estaba entornada, así que sus compañeros se encontraron en una habitación iluminada exclusivamente por una luz colocada sobre una mesa. Encima estaba Ana, atada, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. En el suelo había platos rotos manchados de sangre. "Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación... No veo como puedo ser teórica ante un tema como ese", fueron las palabras de la artista años más tarde

cuando en una entrevista explicó hasta que punto el incidente la “había conmovido y aterrorizado”.

Mendieta reconoció siempre, sin ambages, que a través de sus esculturas afirmaba “sus lazos emocionales con la naturaleza”, pero también decía que, “no conceptualizaba la cultura de otro modo”. Su silueta en vivo, o la huella de la misma en positivo o negativo solucionaron la eterna problemática dual entre formalización y representación en el arte. Huellas ígeas moradas por la sangre, velas, raíces centenarias, tumbas milenarias, abalorios, plumas de ave, cuerpos estampados contra un cristal, signos misteriosos... la simbología animista de los cultos del África occidental (yoruba) mezclados con la iconografía del catolicismo contrarreformista español convirtieron sus trabajos en una pura santería decodificada, en escatología de la mirada de un cuerpo, el cuerpo de la mujer, que es sustancia y sombra irrecuperable.

La cabeza de Ana Mendieta, su cuerpo y su pubis se esconden en la naturaleza como un misterio, pero dejan asomar la esperanza de que aquello por lo que “mueren-en-vida” es (ha-de-ser) irrenunciable para toda mujer que haya sufrido en sus carnes la mutilación a cargo del brazo masculino.

Porque la tierra es perdurable, es la madre por la que la creador acubana exaltó su pasión: “He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta) -afirmó en cierta ocasión- como resultado directo del alejamiento forzoso de mi patria durante mi adolescencia. Mediante mis esculturas me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias femeninas...en una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, en una manifestación de mi sed de ser.”

MARÍA ANGELA MOLINA

**Tam-Tam es una Fundación** dedicada a la difusión de las ideas y actividades de Organizaciones No Gubernamentales y entidades con diversas propuestas alternativas.

La Fundación dispone de una **imprenta de calidad**, de un **estudio de diseño gráfico** y de un **equipo de profesionales** del mundo de la comunicación: diseñadores, fotógrafos, periodistas...

**A precios muy competitivos**, la Fundación ofrece sus servicios a empresas privadas, entidades públicas, profesionales, asociaciones...

**Para colaborar** basta con que utilices cualquiera de los servicios de la Fundación. Las posibilidades de ayuda a las ONG dependen de ello.

Fundació Tam-Tam : Tel. i Fax (93) 218 92 39

Impremta Tam-Tam: Tel. i Fax (93) 225 22 85

**TAM-TAM**

# ÍNDICE

## ENSAYO

---

El mundo andino y el Perú de los sesenta 4  
*Luís Rebaza-Soraluz*

Escribir (con el cuerpo): en torno a Elizondo, Paz y Sarduy 30  
*Eduardo Becerra*

El sortilegio de los objetos  
en la narrativa de Felisberto Hernández 49  
*Selena Millares*

## CREACIÓN

---

Poemas 60  
*Pedro Shimose*

Poemas 66  
*Vladimir Herrera*

## RECUPERACIÓN

---

Para la historia de Calibán 76  
*Roberto Fernández Retamar*

RESEÑAS 91

---

ARTES 108

---

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

---

Deseo suscribirme a **GUARAGUAO**

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

El importe lo haré efectivo con:

- Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España (en este caso rellenar boletín adjunto).  
 Adjunto cheque bancario.  
 Por giro postal nº..... de fecha.....

Tarifa: un año (3 números).....1800 ptas + gastos de envío (400 Ptas. España; 1000 Ptas. Europa; 1800 Ptas. América).

Sr/a, Director/a del Banco o Caja de Ahorros

.....  
Domicilio agencia.....  
Población.....  
Provincia.....  
Titular cuenta.....  
Nº de la cuenta.....

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

Fecha.....Atentamente

Firma

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

---





