GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana
Año 6 · N°14 · Primavera-Verano 2002

Z - 1677
Guaraguao
Revistero 23
Estantería

La literatura y los clásicos

Entrevista a Francisco Rico
Daniel Gamper

Para una redefinición de los clásicos latinoamericanos *Wilfrido H.Corral*

Contribuciones de Luisa Valenzuela, César Aira, Antonio Benítez Rojo y Alberto Ruy Sánchez

Encuentros cercanos con Pablo Neruda
Oscar Hahn

Problemas actuales del feminismo
Entrevista a Terry Lovell

Poemas de un novelista *José Donoso*

Tomás Segovia: Notas de Cuaderno de 1965

Poemas de Carlos Germán Belli y José Kozer

La aventura *Fernando Ampuero*

Tambores de América para despertar al mundo
Manuel Zapata Olivella

Crítica de libros

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

2-1677

BIBLIOTECA

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
26 AGO. 2002
BIBLIOTECA

CECAL

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

GUARAGUAO
Revista de Cultura Latinoamericana

Dirección: Mario Campaña
Subdirección: Esperanza Bielsa
Administración: Montserrat Peiró

Consejo Editor Barcelona: Daniel Gamper, Francisco Marín, Ana Maria Moix, Ana Nuño, Carlos Trías

Consejo Editor Glasgow: Susana Carro Ripalda, Bridget Fowler, David Frisby, Mike Gonzalez, Rhonda Hart, Christian Hermansen, Stella Lowder, Ulrich Oslender y Andy Smith

Consejo Asesor: Constantino Bértolo, Iván Carvajal, Antonio Cillóniz, José María Espinasa, Román Gubern, Fernando Itúrburu, Jesús Martín Barbero, Julio Ortega, Rosana Reguillo, José Sanchís Sinisterra. Vivian Schelling, Ilán Semo, Pedro Shimose, Meri Torras y Fernando Valls

Redacción: Laura Hernández, Ramiro Matas y Núria Mateo

Coordinación de Libros: Francisco Marín
Asistente de coordinación de Libros: Raquel Tellosa

Representante en EE.UU.: Ligia Chadwick.
Representantes en Venezuela: Luis Enrique Belmonte y Sandra Cuesta

Diseño gráfico: Roger Rodríguez

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL)
Depósito Legal: B–45.842–1996
ISSN: 1137–2354

Para correspondencia e intercambios dirigirse a:
CECAL, c/ Pisuerga 2, 1º 3ª. Barcelona 08028, España
Correo electrónico: e.bielsa@socsci.gla.ac.uk
Internet: www.guaraguao.org
GUARAGUAO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE)
GUARAGUAO es miembro de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Índice

EDITORIAL 5

ENSAYO 7

Entrevista a Francisco Rico
Daniel Gamper 8

Los olvidados del presente, o la necesidad de resemantizar los "clásicos" hispanoamericanos
Wilfrido H. Corral 23

Una mirada irreverente
Luisa Valenzuela 49

Los clásicos europeos y la narrativa hispanoamericana
Antonio Benítez Rojo 54

Los libros del pasado
César Aira 59

Clásicos heterodoxos
Alberto Ruy Sánchez 63

Encuentros cercanos con Pablo Neruda
Oscar Hahn 65

Entrevista a Terry Lovell
Francesca Bartrina 72

CREACIÓN 93

Poemas
Carlos Germán Belli 94

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Índice

Poemas
José Kozer 97

Tambores de América para despertar al mundo
Manuel Zapata Olivella 102

La aventura
Fernando Ampuero 121

RECUPERACIÓN 133

José Donoso: de la prosa a la poesía 134

Poemas de un novelista
José Donoso 136

Los cuadernos de Tomás Segovia 150

Notas de Cuaderno 1965
Tomás Segovia 152

LIBROS 187

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Editorial

La discusión sobre los clásicos, el canon y las políticas de inclusión y exclusión que constantemente promueven en la historia literaria sin duda demanda una participación abierta, franca, de historiadores, críticos, profesores, autores y lectores. ***Guaraguao*** propone en este número material heterogéneo que incide sobre los clásicos españoles y latinoamericanos. El profesor Francisco Rico aporta su visión de historiador y editor; el profesor Wilfrido H. Corral interroga a la crítica literaria española contemporánea acerca de la legitimidad de su acercamiento y valoración global e histórica de la narrativa latinoamericana, considerándola demasiado rápidamente persuadida por modelos que olvidan una literatura subterránea, "rara", que sin embargo alimenta una de las tradiciones más vivas del quehacer literario del continente. Por su parte, cuatro valiosos escritores contemporáneos nos ofrecen testimonios acerca de su relación personal con los clásicos y el clasicismo. Desde un terreno próximo, el poeta Oscar Hahn nos entrega una sentida evocación de sus encuentros con Pablo Neruda, uno de los clásicos más populares de las letras hispanoamericanas. Finalmente, tal y como anunciamos en el número anterior, ofrecemos una entrevista con la pensadora británica Terry Lovell acerca de los problema actuales de la teoría y la práctica feminista, convencidos como estamos de que las relaciones de género en el mundo de hoy constituyen un tópico que no puede ser, ni mucho menos, relegado al desván de los problemas pasados.

En la sección de Creación estamos orgullosos de presentar material reciente de dos de los poetas más merecidamente escuchados de hoy: Carlos Germán Belli, creador de una de una singularísima voz poética que en el molde clásico expresa sentires contemporáneos, y José Kozer, acaso el primero de una de las corrientes renovadoras de la poesía de Hispanoamérica: el neobarroco. Asimismo, el narrador peruano Fernando Ampuero con-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tribuye en este número con uno de sus textos recientes. Rendimos además homenaje al viejo luchador Manuel Zapata Olivella, el autor de *Changó el Gran Putas*, novela de la negritud latinoamericana; él nos brinda esta vez un testimonio de recorridos realizados en su juventud por la costa noroeste de Colombia.

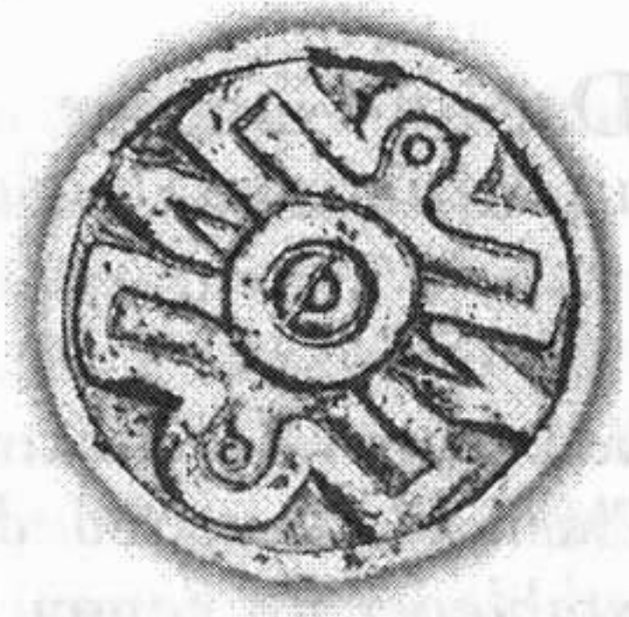
En la sección de Recuperación contamos con la participación del poeta y pensador hispano-mexicano Tomás Segovia. En el texto que presentamos podemos leer la expresión inmediata que le inspiraron los textos y problemas a que se asomó en su período parisino: la huella pues de las silenciosas discusiones que el autor tuvo consigo mismo, que habrían de alimentar también su sólida obra. Del novelista José Donoso tenemos la oportunidad de conocer una actividad hasta ahora desconocida en España, la de poeta. La poesía fue, en efecto, un magnífico "refugio" en el que la personalidad creadora de Donoso prolongó su intenso trato con el mundo.

En la sección de crítica de libros examinamos algunas propuestas de la actualidad editorial, con la colaboración de especialistas en los diferentes campos abordados.

CECAL

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ensayo



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Entrevista a Francisco Rico

Daniel Gamper
Universitat Autónoma de Barcelona

¿Qué criterios ha seguido para seleccionar los clásicos españoles de la Biblioteca Clásica que usted dirige? ¿Hay en esta colección un afán de establecer un canon literario de los clásicos españoles?

Gran parte de mi actividad editorial ha consistido en establecer cánones. La Historia y Crítica de la Literatura Española, que es un canon de la literatura, de la historia de la literatura, de la filología y de la crítica; he editado *Mil años de poesía española*, como se titula en su última edición; también he publicado la *Breve biblioteca de autores españoles*, doce textos capaces de dar una idea general de la literatura española clásica, y alguna otra colección parecida. De forma que me he pasado la vida haciendo cánones, con un doble propósito histórico y necesariamente actual, en el sentido de que tiene que ser una selección significativa de una realidad histórica y al mismo tiempo una selección en cierta medida funcional y viva. O sea, que es la historia, pero como siempre es la historia, a saber, tamizada por una concepción contemporánea.

¿Puede especificar cuál es esta concepción contemporánea?

Yo soy un historiador y por consiguiente no me queda más remedio que ser ecléctico. Quiere eso decir que tengo desde luego gustos personales: después de muchos años de preferir la poesía (o quizá sería mejor decir, el verso), ahora aprecio más la prosa; después de inclinarme largamente por la imaginación o las estructuras cerradas, hoy me interesa más el realismo y los textos con poca construcción... O sea, por dar un ejemplo, Cervantes mejor que Góngora. El historiador describe o compara, no opina, sabe que la recepción de un texto en su época y en las épocas posteriores, son igualmente históricas, reales, y la forma más parecida a la valoración que el historiador practica es comparar las lecturas de una

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 8-22

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

época con las de otra, particularmente con las de la época contemporánea.

Y, volviendo a lo que me preguntaba antes acerca del canon, debo decir que no he querido nunca hacer una historia nueva, un canon nuevo, sino sólo reconocer el que piden los tiempos. Eso permite, sin embargo, una cierta medida de "rescates", como se dice ahora. En los ciento once volúmenes de la Biblioteca Clásica, hay textos que normalmente no se esperan en un contexto así: *El Victorial* de Gutierrez Díez de Games o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, que aunque todo el mundo está de acuerdo en que es un texto espléndido, no tiene circulación normal cuando se habla de los clásicos españoles. O la *Epístola Moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrade, que precisamente porque es un texto breve no siempre se es consciente de su grandeza y de su permanencia, aunque es uno de los pocos poemas al que nunca se le ha objetado nada y que jamás ha dejado de ser aclamado como modelo de perfección, como clásico más allá de las modas y los gustos. Está también el caso de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, que es un gran poema ciertamente, si bien, por otra parte, hoy casi por principio no leemos poemas épicos. Cuando se lo pone a la vista en una selección cerrada de textos, como la de la Biblioteca Clásica, se le concede un relieve que no tiene en una colección abierta. Es decir, llama la atención sobre un texto que puede parecer (y en muchos aspectos no lo es) menos actual que la *Celestina*, el *Lazarillo* o *La Regenta*, pero que propuesto en ese marco se revela al menos potencialmente como un clásico. En definitiva, en la "Biblioteca Clásica" he buscado proponer el canon de los tiempos, pero con respecto a la historia, y teniendo en cuenta que un canon no es sólo la vigencia, la moda, la actualidad, sino un orden ideal, que hubiera dicho Eliot.

Por otra parte, hay otra noción consustancial a esta colección, y es, ciertamente, el hecho de hacer la edición crítica de esos textos fundamentales. Prácticamente de ninguno de ellos existía una edición de acuerdo con las exigencias modernas de la filología, que tiene su historia y su tradición, y que en España ha

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tenido poca fortuna por lo que se refiere a la edición de textos. La edición crítica no es sólo la crítica textual, el establecimiento de unas relaciones y la corrección del texto mecánicamente de acuerdo con esas relaciones, sino que supone muchas otras cosas: supone estudiar los procesos materiales de fabricación de cada libro y muchas otras cuestiones. Algunas de ellas absolutamente inéditas en la filología española y en la continental. La inmensa mayor parte del patrimonio literario español y casi de cualquier otra nación europea, con la excepción en cierto sentido de Italia, está fundada en textos transmitidos por la imprenta, mientras los métodos de crítica textual que se han aplicado en el continente estaban pensados para los autores clásicos en su transmisión manuscrita y para los medievales. Pero justamente ahora sabemos bien que esto no rige para los textos transmitidos por otros medios. Por ahí hay que rehacer la forma de editar los clásicos.

Digamos que en esto hay un cierto compromiso profesional o de arte del quehacer de uno. Después de todo a nadie le importa mucho ni tiene una relevancia fundamental que en el primer epígrafe del *Quijote*, se refiera a Don Quijote como "famoso y valiente", que es lo que dice de hecho, y no simplemente como "famoso", como dicen todas las ediciones que se han publicado en el mundo, siempre, incluida la primera, hasta la que publicamos en 1998. Ahí hay un prurito profesional de hacer las cosas bien. Es una obsesión mía de hacer las cosas no bien, sino perfectamente. Todo lo perfectamente que se pueda. Pero por otra parte hay hasta una obligación moral con el autor y una obligación moral con el público. Si podemos hacerlo mejor, tenemos que hacerlo mejor. Si podemos hacerlo bien no tenemos que hacerlo mal. Como decía Antonio Machado: "Es tan fácil no escribir un drama trágico en cinco actos." A pesar de que, como se dice, lo mejor es enemigo de lo bueno. Entonces, yo comprendo que puede parecer exceso de rigor perder muchas horas de trabajo para aclarar que el primer capítulo del *Quijote* dice "famoso y valiente" y no "famoso", pero hay ese triple compromiso con uno mismo, esto es, con el quehacer del filólogo, con el autor y con el público. Y digamos que es una pena, pero allá cada cual, si no existe una cultura del texto

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

clásico, si a la gente apenas le preocupa o no le preocupa nada, en absoluto, leer un texto en una edición bien hecha o en una edición cualquiera, en una edición buena o en una mala, que efectivamente no van a ofrecer grandísimas divergencias en general. La apreciación literaria del *Quijote* no va a cambiar ni por esa ni por otras cien correcciones de estilo semejantes, como de hecho las hay en nuestra edición del *Quijote*. Pero hay que hacerlo así. Y a uno le gustaría que los aficionados a la literatura fueran tan exigentes como el público que asiste a un concierto y que quiere oír la mejor versión o la mejor grabación, en donde una nota mal dada supone que se estropee toda la partitura. Ciertamente nadie pierde nada por culpa de una nota mal afinada, pero el público exige una perfección en estos ámbitos y no cuando se trata de textos literarios. Ante este estado de cosas, pienso que el público no puede darse por satisfecho con el texto de los clásicos que ha circulado usualmente, y de ahí la necesidad de acometer una verdadera edición crítica de esos ciento once textos clásicos. Es la responsabilidad de los especialistas ofrecer al público en general, que probablemente se limita a los estudiantes de literatura y a los lectores que buscan en las obras algo más que un mero entretenimiento, un texto depurado que contribuya a aumentar la preocupación por la calidad filológica de las ediciones. Lo que cabe llamar una "cultura del texto clásico".

¿Qué hace de un clásico un clásico?

La inmensa mayor parte de los libros, sobre todo con las estructuras editoriales y comerciales de los últimos años, son libros que tienen un gran lanzamiento y que en el mejor de los casos perviven en el mercado unos pocos años. Materialmente no sería disparatado decir que clásico es el libro al que le ocurre exactamente lo contrario. También suele pensarse; y así se presenta en medios divulgativos, bien sea en la prensa o en obras destinadas al gran público, que lo que distingue a los clásicos es su actualidad. En ello hay algo de cierto: los grandes autores son aquellos que no pierden nunca actualidad. Es, sin embargo, necesario matizar en qué sentido son actuales. A saber, no se debe a que sean iguales a nosotros

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

y a que su mundo sea igual al nuestro. Es justo su distancia y diferencia lo que nos fascina, y lo que buscamos o tal vez deberíamos buscar en los clásicos es tanto la identidad como la diferencia. Esta duplicidad tiene consecuencias relevantes a la hora de editar a los clásicos, pues la edición debe ayudarnos a salvar, en la medida de lo posible, la distancia. De ahí que una de las finalidades que debería cumplir la Biblioteca Clásica sea la de ofrecer una arqueología de la vida cotidiana. Con ello se pone el acento en la historicidad de la literatura, la cual, a su vez, ha de permitir al lector acercarse a los clásicos teniendo a la vista aquello que les es consustancial.

¿Qué caracteriza a la tradición editorial de clásicos en España?

Las ediciones de clásicos en España se han hecho caseramente. Se han hecho con un empirismo que tenía sus razones de ser en cierto momento porque, por decirlo así, no había otra doctrina. Durante mucho tiempo las ediciones se han hecho a ojo, porque la escuela de la filología española, que parte de Menéndez Pidal, no atendió mucho a esa cuestión por el simple hecho de que *El Cantar del Cid* que editó estaba en manuscrito único, aunque quiso hacer una edición crítica y la hizo, respetando las exigencias más altas de la filología de su momento. Pero el hecho es que don Ramón no elaboró una doctrina a este propósito, aunque sí participó en iniciativas interesantes como la del Teatro antiguo español que dirigió él, e inspiró la Biblioteca del estudiante del Instituto-Escuela, una colección de clásicos para estudiantes. Aunque don Ramón realizó muchas empresas de este orden, no dejó un corpus de doctrina. Entonces había o bien la tradición de compilación de obras completas o de volúmenes con pretensiones más o menos de obras completas, como los tomos de la Biblioteca de autores españoles de Rivadeneyra, o bien las colecciones de clásicos jocosos, picarescos o burlescos como se los llamaba, o bien los clásicos castellanos de la revista *La lectura* luego en Espasa Calpe, que intentaron hacer unas ediciones para el lector culto pero no necesariamente especialista, aunque paulatinamente se fueran enfocando cada vez más hacia el estudiante universitario. Y esa es

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

prácticamente la historia de la edición de los clásicos españoles hasta que en los años sesenta y setenta empiezan a fijarse lecturas obligatorias en los institutos de educación secundaria y nacen las colecciones al estilo de las iniciadas por las editoriales Cátedra o Castalia, que empiezan a editar clásicos sin que existan estudiosos preparados para el trabajo. Además, suponiendo que existiera un fino crítico de la obra de Lope de Vega, no es cierto que esté necesariamente preparado para editar una obra de este autor. Porque las ediciones son textos, no son prólogos ni notas. En esos años se empiezan a publicar y a circular una serie de ediciones que se tiende a pensar que son ediciones críticas, llamando crítica a la edición que lleva notas y prólogo. Aunque no es así. No es suficiente con poner notas al pie e iniciar el libro con un prólogo, para considerar que con ello ya se ha realizado una edición crítica. Una edición crítica es la reproducción del texto original, aunque no lleve ni una nota. Se realizaron ediciones de aluvión, para engrosar los catálogos y en general muy deficientes. El impulso de estas reformas educativas que fijaron lecturas obligatorias conllevó que muchas editoriales sintieran la necesidad de publicar una colección de clásicos, la cual después de todo es barata y tiene perspectivas aceptables de venta. Esto llevó a que muchos que no tenían y que siguen sin tener ninguna preparación filológica adecuada se pusieran a editar textos. Además, la posibilidad de colocar un prólogo y de aumentar los currículums lo hacía más atractivo. A las editoriales, por su parte, lo que les interesaba era producir, y producir estos libros sin derechos de autor era tentador. De esta manera la bola de nieve se fue engrosando, llegando a ser ingente la publicación de clásicos en mal llamadas ediciones críticas. Contra ello quise reaccionar en un doble terreno: de una parte, la Biblioteca Clásica preocupada sobre todo en la fijación de los textos, y, de la otra, la colección Clásicos y modernos, donde se da el texto óptimo y se reduce al máximo el lastre de otro tipo, no llevando ni siquiera prólogo ya que este va al final, esto es, después de la lectura; además, las notas no van al pie, sino al final o en forma de glosario, para que la lectura de un autor con calidad de clásico y la lectura de uno contemporáneo se acometan como una

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

y la misma cosa, que es lo que en definitiva debiera siempre buscarse.

¿Podemos hablar en algún sentido de ediciones definitivas de los clásicos?

No hay ediciones definitivas. Las ediciones están siempre a la altura de nuestros conocimientos en un determinado momento. Hace veinte, treinta o cuarenta años no sabíamos muchas cosas sobre los textos impresos, sobre las peculiaridades que tenía la publicación en el pasado de textos impresos, peculiaridades que hoy conocemos. Una edición crítica en realidad es siempre una propuesta, porque la edición crítica da los datos para hacer otra edición, para rehacer, con los materiales que se dan en nota o en apéndice, la edición que se ofrece al lector en el cuerpo de la página. De forma que ediciones definitivas no las hay. Lo que sí se puede lograr, y eso es lo que yo quería hacer con la "Biblioteca Clásica", es ediciones mejores que otras. Y desde luego mi propósito es que las ediciones que se hagan sean las mejores. Y si sale una que la supera, pues aprenderemos de ella.

En los prólogos y estudios preliminares a los textos de la "Biblioteca clásica" se observa una firme voluntad científica, que a primera vista, parece que deja poco espacio para las conjeturas y suposiciones del filólogo. ¿Dónde termina la edición científica y empiezan las conjeturas?

La edición científica es la que hace conjeturas necesariamente sobre cada una de las lecciones; es la que da los materiales y da las razones; por consiguiente siempre se puede rehacer. En algunos casos, sobre todo tratando con textos impresos, es más hacedero que en otros decir con seguridad cuál es la lectura buena y cuál es la mala, porque hay razones materiales de fabricación del libro que indican sin posibilidad de error. Cuando se trata sobre todo de elegir entre dos lecturas, en que dos ramas de la tradición difieren, es casi siempre imposible cuando se trata de textos romances, vulgares, llegar a una seguridad absoluta, porque los copistas o los usuarios son gente que sabe la lengua y que por con-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

siguiente no escribe disparates: lo que ha sido transcrito son cosas verosímiles. Otra cosa es cuando se trata de copistas que manejan lenguas que no conocen y entonces también se puede determinar con precisión el error, dentro de otro marco. En todo caso lo fundamental es que la llamada edición científica en realidad nunca puede engañar, porque tiene que dar los datos y las interpretaciones que expliquen cada conjetura. Y los márgenes de duda no son mayores que en cualquier otra apreciación, pues tienen que ver con conductas humanas, con comportamientos, y, por tanto, nunca hay normas. En eso se distinguen las humanidades precisamente de otros saberes.

La edición de textos pone al investigador frente a la historia del idioma, y éste es por definición cambiante, esto es, se está alimentando constantemente de las fuentes más diversas. ¿Qué grado de certeza se puede tener acerca del sentido y valor "original" de las palabras, las expresiones, descripciones y anécdotas una vez perdido el contexto de su enunciación? ¿O, acaso, el único contexto que debe ser tenido en cuenta es el de la obra misma?

Desde luego el único contexto que debe ser tenido en cuenta no es el de la obra misma. Ese es el mito vanguardista de la obra en sí. Hay que tener siempre en mente el máximo contexto posible, de un lado, de la lengua, de la época y de todas las posibilidades de la lengua y de la época, y, del otro, el del idioma. Hoy estamos en una posición bastante mejor que hace un tiempo, pues tenemos inmensos *corpora* lingüísticos fácilmente utilizables con los ordenadores. Tenemos prácticamente accesible toda la literatura española en textos informáticos que permiten vaciar porciones inmensas, literarias y no literarias, de lenguaje de cada época; podemos ver las palabras en su contexto, tener registros muy amplios de frecuencias y de sentidos en su contexto. Es uno de los aspectos en que las nuevas técnicas permiten certezas que antes no teníamos. Por ejemplo, en el *Quijote* hay un pasaje que algunas ediciones traen "o" y otras no traen "o". "Es bueno o malo" aparece en algunas ediciones y en otras "es o bueno o malo". Con un

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ordenador puedo decir que Cervantes no dice nunca "es bueno o malo", sino siempre "es o bueno o malo". Con lo cual queda clarísimo que falta la primera "o". Esta observación acerca de una cuestión en apariencia y en realidad tan poco sustancial como ésta, le obligaría a uno a releer todo el *Quijote*, toda la obra de Cervantes. Con un ordenador esto se resuelve en cuestión de segundos. Este problema hoy está muy allanado en una medida muy importante.

Hace unos años, en la edición del* Guzmán de Alfarache, *se quejaba usted de la tendencia del* New Criticism *a aislar la obra literaria en un vacío intemporal. ¿Qué valor se le debe reconocer a la crítica histórica y al contexto social e histórico en el trabajo de crítica textual y en general en la edición de los textos clásicos?

Me quejo y me quejaré siempre de esa tendencia del *New Criticism*, que es una de las muchas versiones de las vanguardias, de considerar la obra literaria como un valor en sí en un vacío temporal y sólo como literatura. Esa no es la verdad de la práctica literaria. La literatura se usa normalmente para cosas, para soñar, para entretenerse, para averiguar, por curiosidad, y todo eso ha quedado sacrificado, en buena medida, en toda la época desde el Romanticismo para acá a favor de la expresión personal del artista. Lo importante es que el artista se expresara. Lo que se expresaba no tenía ningún valor. Uno tenía que satisfacerse con el hecho de que se expresara. De suyo, ni la obra literaria, ni la literatura, ni menos aún el artista, son valores de recibo. Son valores de uso, cuando lo sean.

En las ediciones críticas con frecuencia quedan reveladas las fuentes, y en numerosas ocasiones el uso literal o semiliteral que los autores suelen hacer en sus obras de fragmentos de otras. Quevedo podría ser un buen ejemplo. Ese uso no declarado ¿es parte del tradicional repertorio de recursos de que legítimamente dispone el autor? La intertextualidad, concepto moderno, ¿habría abolido entonces la idea de plagio? ¿Cuál es el límite o la diferencia?

Lo que distingue la intertextualidad del plagio es que la intertextualidad, como la llamaba Julia Kristeva, está hecha para ser

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

percibida, mientras que el plagio está pensado para no ser percibido. Esa es la diferencia sustancial. Así las cosas, la literatura clásica ha sido siempre una literatura intertextual. Ha sido un camino ya marcado en el que lo que importaba era seguir la senda prefijada. Entre tantas otras cosas, porque la misma sustancia de la literatura, sobre todo en la tradición antigua, era la obediencia a esa tradición. No se puede, por ejemplo, jugar al fútbol creando reglas. Se podría dar una pelota a cada uno de los once idiotas y que la metieran donde quisieran. Pues no. Se trata de jugar de acuerdo con unas reglas. No es el fin sino el medio. Eso en la tradición antigua se conseguía en una buena medida a través de la imitación deliberada de unos modelos y multiplicando las referencias a esos modelos. Se seguían, por tanto, las reglas del juego. Y como la literatura, que entonces llamaban poesía, en general, consistía en seguir las reglas del juego, no había más remedio que atenerse a ellas. Frente a ello se encuentra justamente la revuelta romántica que proclama un ideal totalmente distinto: que la literatura es la originalidad, es la individualidad, la expresión de lo personal, de modo que entonces la intertextualidad efectivamente se convierte en plagio o puede convertirse en plagio, a falta de aquello que es precisamente definitorio de la nueva idea de la literatura, la individualidad, la personalidad. Lo que aquí se plantea son dos ideas contradictorias de literatura.

Se ha referido a las diferencias entre las ediciones de textos transmitidos mediante manuscritos y las de aquellos reproducidos con la imprenta. Pero, ¿cómo habría que proceder en la edición de textos de transmisión oral?

El problema que se plantea siempre es que el arquetipo, el punto de partida, que necesariamente tiene que haber existido, es inaccesible, porque cada hecho sucesivo de transmisión es una recreación y entonces no cabe más solución que publicar todos los textos, publicar versiones falsas, ficticias, o ,mejor dicho, *facticias*, que den idea de los arquetipos, de los modelos, en cada región y en cada época. O una solución nada desdeñable, que es la que usó Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*: recrear los textos según el criterio del compilador.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Volviendo al tema de los clásicos, ¿considera usted que los llamados clásicos españoles son también los clásicos de todo el mundo hispano?

Es obvio que no es que debieran ser los clásicos de todo el mundo hispano, sino que lo son de hecho, como se comprueba en la historia, siempre más visible y manifiesta, de la poesía. Y viceversa, como se comprueba también en la actualidad literaria. Y es lógico también que los hispanoamericanos integren a los clásicos españoles propiamente dichos, a los clásicos de antaño, porque son literalmente suyos. Los clásicos en el sentido fuerte de la palabra, un Quevedo, un *Quijote*, un *Lazarillo*, un Góngora, son autores tan hispanos en su momento como pueda serlo cualquier autor llamado colonial, y porque su vigencia no hace falta razonarla, pues es visible en la huella que han estado dejando desde Darío hasta Octavio Paz o Borges. Y es también normal que la atención de los españoles se vuelva al período de plenitud de la letras hispanoamericanas, que tampoco es un fenómeno al que yo atribuiría relevancia nacional, sino simplemente cuantitativa: los hispanoamericanos son muchos más que los españoles, y es lógico que tengan una literatura en los últimos tiempos, más variada, por razones obvias de diversidad de personas y escritores en un contexto mucho más amplio. No hay aquí ningún misterio nacional, ni ningún espíritu étnico, por decirlo así, sino por un lado la historia y por el otro la geografía. De forma que la reversibilidad clásico/moderno, España/Hispanoamérica, es necesariamente continua.

¿Qué valor o función cultural tiene una tal selección de clásicos? ¿Y una edición crítica de los mismos? ¿En qué medida la fijación de una tradición es susceptible de cumplir una función ideológica, política?

Contra lo que suele pensarse la historia no es el estudio del pasado. Cuando se habla de historia se suele pensar en la "Historia de España" o la "Historia de Francia", en el género literario "Historia de... ", y eso no es efectivamente el estudio del pasado; eso es la retrospección del presente, que es una cosa muy distinta. Y no puede ser otra cosa. Si se habla, por ejemplo, de Aldeamayor de San Martín, pueblo de la provincia de Valladolid, se pueden decir muchas cosas: Aldeamayor de San Martín ha sido

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

muchas cosas, ha tenido unos límites municipales que se han modificado con el paso del tiempo, ha dependido de unas autoridades que también han ido cambiando, y no hay continuidad, aunque en ciertos aspectos hay permanencias. Sólo se puede hacer la historia de Aldeamayor de San Martín, como lo que es hoy Aldeamayor de San Martín. Esto es, o es una entidad cambiante y por lo tanto no se puede historiar, o es la retrospección. De modo que el género literario "Historia de..." es incompatible con el estudio histórico. Contra lo que se cree la historia sólo puede ser sincrónica, porque ha de abarcar tantos factores, que sólo se pueden contemplar conjuntamente en porciones pequeñas de tiempo, y eso ocurre también con los cánones literarios, con la diferencia de que, también contra las apariencias, las permanencias se dan mucho más en la literatura, es decir, en la lengua, que en la historia material. Pondré un ejemplo. En el prólogo del último volumen de una empresa que también me ha tenido muchos años más o menos ocupado, la Historia y Crítica de la Literatura Española, el colaborador de ese tomo, Jordi Gracia, venía a quejarse de que se hablara de la literatura española y no se tuvieran en cuenta las literaturas regionales, gallega, vasca, etcétera. La idea puede parecer justa, pero si esa idea parece justa mucho más absurdo sería, y eso también se dice ahí al paso, no tener en cuenta todas las otras literaturas de lengua española. ¿Por qué la historia de la literatura española ha de incluir a la historia de la literatura gallega, que efectivamente en la mayor parte de su historia ha sido una unidad con la producción en castellano, y no a la literatura producida, digamos, en el Perú? ¿Por qué? No hay ninguna razón. Seguramente hay razones más fuertes a favor de lo segundo que a favor de lo primero. La historia de la literatura española es cambiante desde el presente según la veamos en términos geográficos y políticos, o en términos lingüísticos y literarios. Es evidente que la tradición española es más amplia que la pura tradición de textos producidos en la península y por supuesto, desde otro punto de vista, mayor en otro sentido que la producción de textos en castellano. Y seguramente, sin embargo, la fundamental es la segunda. La que cuenta es la lingüística, no

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

la geopolítica. Dicho eso, claro está que todo canon puede tener unas connotaciones ideológicas y políticas, pero también lo es que justamente por el componente propiamente literario, creativo, etcétera, estas se atenúan mucho. Y aunque es cierto que nadie publicaría *Mein Kampf* en una colección de textos relevantes o de estudios históricos o ensayos sociológicos del siglo XX, también lo es que en cualquier tradición nacional que se remonte algunos siglos hay textos igual de racistas, sin ir más lejos, de Quevedo. El caso es que pasamos por encima de los posibles usos ideológicos y políticos que es cierto que han existido. Lo que ocurre es que tienden a malinterpretarse las cosas. Por ejemplo, se acusaba en los últimos tiempos a Menéndez Pidal de hombre de la derecha y de servidor de una idea mítica de España, y lo segundo en cierta medida es verdad, pero la exaltación pidaliana del Cid tiene sus contrapartidas en el bando republicano; por ejemplo, en los mismos años, cuando María Teresa León, la mujer de Alberti, publica una biografía exaltada de doña Ximena. En todas partes se han cocido habas de la misma forma.

Juan Goytisolo ha señalado la tendencia de la tradición filológica española a obviar los restos judaicos y árabes en nuestras letras, el papel de los conversos (Fray Luis de León, Cervantes, Santa Teresa, Góngora...), de lo mudéjar, en definitiva, de lo otro. ¿Qué opinión le merecen estas observaciones? ¿En qué medida estas valoraciones ideológicas, culturales o políticas deben ser tomadas en consideración por los filólogos y comentaristas?

Tengo un gran respeto y una gran admiración por Juan Goytisolo. Juan, que vive fuera de España voluntariamente, en una situación en ciertos aspectos marginal, aunque también está presente, ha tomado la senda de Américo Castro y de otros meditadores, centrándose, en particular, en la vieja cuestión de qué es España. Desde esta perspectiva Goytisolo se ha reconstruido su propia tradición. Yo no creo que don Américo Castro ni Juan Goytisolo tengan razón en su interpretación histórica de lo que fue una entidad que ya no existe, la España de hace cuatro siglos, y que no tiene

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ninguna continuidad en mi opinión con la España presente. Pero Juan Goytisolo vive intelectualmente y sobre todo literariamente dentro de esa tradición que él se ha reconstruido, dentro de esa retrospección que él se ha hecho. Y en este sentido esa tradición es auténtica en la medida en que sigue vigente en quien la utiliza y la emplea en términos artísticos para escribir novelas y ensayos.

Sobre los conversos hay que decir en primer lugar que un converso es un encendido partidario de lo que tiene por delante, es decir, suponiendo que efectivamente Góngora fuera converso, lo cual es muy discutible, hay que esperar de él que sea un cristiano converso fanático desde el punto de vista ideológico. Porque un converso, aunque sea de tercera o cuarta generación, tiene más interés todavía por integrarse en el mundo nuevo y asumir sus premisas. De forma que lo del carácter converso de un autor, en los casos en que ello esté probado, normalmente es un arma de doble filo. Por otra parte, no es cierto ni lo ha sido nunca que España en la Edad Media haya sido un país de pacífica convivencia. Lo ha sido en la Edad Media y después en muchos aspectos sí y en otros no, pero esa visión idílica de Américo Castro de la España de las tres religiones posiblemente es falsa.

Algunas ediciones españolas de la obra de Cervantes procuran negar la presencia de América en su literatura, mientras que, especialmente en América, se desarrolla una dirección crítica según la cual obras como el* Quijote *y el* Persiles *tienen a América como referencia directa. El primero, según esa crítica americana, sería "sátira del conquistador de ínsulas o Indias", y el segundo una parodia del discurso de los cronistas de las indias. Con respecto a* Los Trabajos de Persiles y Segismunda, *el debate se concentra, además, en la presencia de los* Comentarios Reales *del Inca Garcilaso de la Vega como posible fuente. ¿Son estas posturas muestras de cómo lo ideológico tiene un peso específico en la lectura de los clásicos? ¿Cuál es su opinión sobre el tema de América en Cervantes?

No creo que ni en el *Quijote* ni en el *Persiles* haya ni la sátira del conquistador ni la parodia del discurso de los cronistas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Más bien lo que puede haber es una cierta crítica de América como utopía, en el mismo sentido en que Don Quijote, que es un personaje claramente negativo, gracioso, simpático, sí, pero a fin de cuentas negativo, se vuelve a unos ideales inactuales e inválidos que muchos compartían en la época, como el fundador del Banco de España, que estaba convencido que lo que había que hacer era reconquistar Jerusalén. América había sido en cierto modo esa utopía, en tiempos en que ya se veía que América no podía ser la solución, de forma que la presencia americana podría estar en el *Quijote* como una contrafigura o equivalente más real de la utopía de la inactualidad de don Quijote. Es posible por otro lado que Cervantes hubiera leído al Inca Garcilaso, pero no sé hasta que punto podría haber dejado una huella que no sea anecdótica en el *Quijote*.

Francisco Rico, nacido en 1942, es catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de la Real Academia Española, de la Accademia dei Lincei y de The British Academy. Dirige la colección editorial Historia y Crítica de la Literatura Española así como la Biblioteca Clásica, donde ha aparecido la gran edición de *El Quijote* que ha preparado para el Instituto Cervantes y donde también verán la luz sus nuevas ediciones críticas del *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* y *El caballero de Olmedo*.
Entre sus últimos libros se cuentan *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo* XV; *Breve biblioteca de autores españoles; El sueño del Humanismo* (traducido al italiano, al francés y al japonés) y *Figuras con paisaje*. Tiene actualmente en imprenta *El texto de El "Quijote"*.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Los olvidados del presente, o la necesidad de resemantizar los "clásicos" hispanoamericanos

Wilfrido H. Corral
University of California, Davis

Ya yo sé que sois un Tántalo en ellas, porque se os van por altas y no las alcanzáis de profundas.
EL LICENCIADO VIDRIERA

La euforia actual por la nueva (añádase adjetivo del momento) narrativa hispanoamericana ignora o desdeña varios hechos. No es el menor la adhesión a un canon trillado o la inflación de un autor, como mostraré con un caso representativo. El potencial de crear clásicos instantáneos es factible, y encomiable si duran hasta el siglo XXII, sin embargo, indagar en la verdadera historia de la narrativa hispanoamericana pondrá las hipérboles en perspectiva. Raymond Williams arguye que la diversidad democrática y el tratar de engañar a la autoridad se deben al mismo alto alfabetismo que los rechaza. Pero considera que, si los clásicos deben ser separados de la autoridad por medio del proceso de entender cuáles son las autoridades auténticas, también debe haber intentos de colaboración y convergencia honestas, de disciplinas basadas en material reciente (p. 276). Desde esa perspectiva rescato varias narraciones y narradores que han sido olvidados en España y en las Américas, y comencemos con uno muy reciente.

En su *Autobiografía* de 1970, clásico publicado en español a los 29 años de su original inglés (lapso pertinente para mi discusión) Borges recuerda: "Al contradecir mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que la discreción y el control son más convincentes. Si se me permite una afirmación tajante, diría que Bioy me fue llevando poco a poco hacia el clasicismo" (p. 116). Para 1970 la crítica ya había comprobado que la obra de Borges no era "clásica" en el sentido convencional. En el 2002 Borges es un clásico, y no sólo por referirse a ellos y subrayar sus rasgos, como comprueba García Gual ("Borges y..."; "Leer a...", pp. 193-196). Por su parte, Calvino nos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

recuerda que del *epos* de Borges "no forma parte solamente lo que se lee en los clásicos, sino también la historia argentina" (p. 245). Los numerosos conceptualismos en torno a la evidente paradoja borgiana de ser todo y nada para todos y nadie es un emblema del clásico hispanoamericano. Otro símbolo es una de las ideas subyacentes en las consideraciones de Frank Kermode en torno al vocablo: según él, hablar de un clásico quiere decir hablar de un texto que ha evadido restricciones locales y provincianas. Por otro lado, el *scriptor classicus* ya no escribe sólo para las clases altas, ni el *scriptor proletarius* escribe para las clases no pudientes. De la misma manera, los tabúes de los lectores son menos fastidiosos que los comisarios críticos, los censores académicos y los conglomerados editoriales. En todas esas encrucijadas y conceptos encontrados yace también el problema de los clásicos hispanoamericanos –que por limitaciones de espacio examino desde la muestra de la narrativa de entresiglo– y su recepción reciente, sobre todo en la prensa cultural española.

En España y en menor medida en Hispanoamérica parece imposible hablar de lo que ofrece y significa la narrativa hispanoamericana actual sin hacer referencias directas o rebuscadas a los "clásicos" del *boom*. Es algo que ya ha sido notado, particularmente por críticos y comentaristas hispanoamericanos que viven dentro o fuera de España, y últimamente por algunos narradores hispanoamericanos y entusiastas españoles. Era de esperarse una reacción así, porque ciertos atavismos hacen creer que el origen provee de una carta de ciudadanía o un conocimiento de causa respecto a lo que es la producción cultural. También es verdad que tanto durante el *boom* (véase Santana), como hoy, es difícil pensar en la buena salud de la narrativa hispanoamericana sin la gran gestión editorial, crítica y periodística española, y que esa realidad histórica merece respeto y atención. Sin embargo, más allá de las pertinentes discusiones centradas en la "dependencia" de los setenta, el "neoliberalismo" de hoy (véase Bértolo, pp. 84-85) y otros esencialismos, hay ciertas realidades empíricas que se han ignorado. La situación se debe al contexto de buenas intenciones y tono frecuentemente laudatorio y triunfalista de un comercializado panhispanismo que Bértolo ha calificado de "Españacentrismo" (p.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

83), el cual es sólo uno de los factores que hasta ahora no han permitido la resemasntización que necesitamos de los "clásicos" contemporáneos.

I. En un artículo reciente, Eduardo Becerra retoma la ahora constante discusión sobre ciertos nuevos "antiguos y modernos" (Allende, Esquivel, Montero, Mastretta, y Sepúlveda), postulando que contribuyen a ofrecer "una imagen de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas en la que parece que nada nuevo ha pasado desde los remotos sesenta" (p. 35). Y tiene razón, aunque las preguntas que saltan a la vista son quiénes son los lectores virtuales de esos autores y por qué la nómina es básicamente femenina. Ignacio Echeverría, en su reciente introducción a las reflexiones de nueve autores hispanoamericanos sobre el futuro y presente de las letras hispanas, coincide con Becerra al reiterar, respecto a la antología *Líneas aéreas* (1999) de jóvenes narradores hispanoamericanos compilada por el mismo Becerra, "lo insólito que resultaba que un área idiomática que comprende decenas de países y 400 millones de hablantes produjera una lengua literaria al parecer tan escasamente colorida, con tan pocas variantes dialectales, tan uniforme léxica y sintácticamente". Echeverría observa que entre esos narradores se da "una estandarización de la lengua y una estereotipificación de los planteamientos narrativos", lo cual se debe a lo que llama un "estilo internacional" y a la comercialización a que se somete o se someten los nuevos narradores. Esas son palabras mayores, porque si es así, y añadimos que todo Occidente tiene hoy un "estilo internacional", ¿dónde está lo nuevo y el posible clásico si ya se escribieron las "grandes obras"? Por otro lado, ¿no se puede decir lo mismo de la narrativa española actual? Una solución no es un viaje a la semilla sino a las semillas, porque al concentrarse en los imperativos comerciales Becerra y Echeverría dejan a un lado obras presentes y, sobre todo, las pasadas que no se conocen en la esfera cultural en que se dan sus aserciones.[1] Becerra cree que Rafael Conte, temprano y constante comentarista español de la narrativa hispanoamericana, muestra una actitud paternalista y condescendiente en ese mismo número de *Babelia* respecto a autores que Becerra considera "clásicos" (p. 37). Pero su nómina (p.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

36) es tan presentista como otras que discuto más adelante. Que Conte se jacte de ciertos privilegios interpretativos no niega el valor de sus comentarios.

En su reportaje con varios autores incluídos en *Líneas aéreas* Emma Rodríguez deja constancia de la esquizofrenia que todavía ocasiona el pasado narrativo a las generaciones actuales. El boliviano Paz Soldán, compilador de *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000) manifiesta: "Nos hemos jactado de no deberle nada al Arcángel Gabriel, de no querer saber nada del realismo mágico [...] Gabo estará más vivo que cualquiera de nosotros cuando ya no estemos" (p. 14). Roberto Bolaño, sin duda en la delantera de los clásicos futuros, asevera que "García Márquez se encargó de enterrar él mismo el realismo mágico y ahora ya apesta" (p. 14). Federico Andahazi, *best-seller* con *El anatomista*, considera que "empieza a revisarse la postura despectiva hacia el 'boom' que ha animado a algunos de los autores de los 90" (p. 14). Otros entrevistados por Rodríguez recurren a inevitables consignas sobre el predominio de la visión urbana (presente en la polémica compilación *McOndo* de 1996), o a calculadas venias a sus antecesores (Volpi sobre Fuentes). Que Rodríguez concluya que "lo que queda claro es que los narradores latinoamericanos de los 90 parten de la aceptación del pasado para renovarse" (p. 15) no es sólo un pleonasmo y descubrir la pólvora sino muestra fehaciente de a dónde van las evaluaciones presentes. Echeverría ("¿Latinoamericanos...") se pregunta con razón si el exotismo, a pesar de sus lastres, no constituyó el reclamo con el que la literatura hispanoamericana "adquirió frente al mundo carta de naturaleza y alcanzó difusión internacional". Pero lo que muestran los nuevos narradores por encima de todo es que cualquier pretendiente a clásico nunca se estanca. López Parada, en la mejor discusión de la recepción de la nueva narrativa a comienzos de siglo, asevera en contra del entusiasmo español por algunos autores de la generación mexicana del *crack*, que "el lector español lo ignora prácticamente todo de una línea sólida de escritura que camina desde el experimentalismo metaliterario de Salvador Elizondo [...] hasta toparse con el desenfado un poco melancólico" (p. 11) de varios autores mexicanos (Carmen Boullosa, etc.)

Aunque López Parada rastrea la renovación a los años 60, y da una justa nómina de olvidados (p. 10), termina con un tono pesi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

mista. Para ella, la división de ribetes barthesianos entre realidad y ficción se traduce en un *post-boom* que "desconfía hasta de sí y sospecha de toda cartografía que pretenda trazar una semblanza unívoca para regiones tan desmembradas y tan múltiples" (p. 11). Así es, pero también es un hecho que las generaciones de entresiglo y las actuales no han defendido el relativismo asociándolo con las narrativas posteriores al *boom*. Las que eran estrictamente "novelas de la lengua" (Néstor Sánchez *et al.*) sólo pueden ser "clásicas" si se comienza a jugar con términos afines, como obra maestra, *magnum opus*, paradigma, prototipo, *tour de force*, estándar. Pero si López Parada tiene toda la razón al proveer una lista de las prácticas culturales universales (p. 10) que han tenido gran influencia en las generaciones de entresiglo, me parece que al hacerlo reemplaza un mito con otro: nuestra modernidad es copiada más que periférica. Porque son coadyuvantes los nuevos narradores en verdad no pueden cometer un parricidio total. Como dicen los ecuatorianos Javier Vásconez y Leonardo Valencia, quienes escriben respectivamente sobre lugares "ajenos" a su nacionalidad en *El viajero de Praga* y *El desterrado* (así como Bolaño y Fresán escriben sobre México), el rechazo hacia el *boom* contiene varios absurdos, porque para qué repelerlo, si la misma tradición, redescubierta, pone en su sitio a sus autores. Más que desencuentros o destiempos lo que tenemos son destemplanzas. Las visiones anteriores presuponen que un clásico no necesita ser pensado de otra manera, que la proposición de Calvino de que "Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera" (p. 15) no puede ser un cliché o *boutade*. Es decir, casi no importa qué digan los medios, porque los clásicos, a pesar de los años que lleva y llevará definir si son "dignos de imitar", en algún momento de su trayectoria forman parte de la *infra classem*, y lo triste es que están a la vista, como espero mostrar.

Ilustremos los vaivenes que acabo de describir con la recepción española de la breve obra del argentino Ricardo Piglia. En los últimos dos años se la presenta en España como tardío reconocimiento de un autor menor que ha estado a la altura de los mejores, incluso de los del *boom* (véase Becerra). Sí, sólo un lustro separa a Piglia de Vargas Llosa, pero los distinguen décadas de logros, reconocimientos, y capacidad de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

trabajo. Un argumento que se esgrime a favor de Piglia es su re-escritura de la práctica e ideas directrices de Arlt y Macedonio. Leer bien a aquéllos, o a Borges sobre Macedonio, a Cortázar sobre Arlt, y a los olvidados que discutiré, muestra que la mutación en que quiere basarse el redescubrimiento de un "nuevo" autor argentino es una decisión poco original respecto al "uso", la influencia, y el trillado "homenaje": en principio, un clásico verdadero no imita bajo ningún concepto. La recepción de autores como Piglia se ha concentrado en el Cono Sur, y en menor grado en México, pero siempre ha sido entre el mundillo de escritores y críticos con acceso y conexiones al exterior, sobre todo a Estados Unidos. El problema no es Piglia ni su obra, porque el mundo seguirá perfectamente bien sin ambos. El problema mayor es, vaya ironía, la manera en que el prosista hispanoamericano cede ante los tentáculos lisonjeros de la globalización editorial. La gran mayoría de autores de países menores (noción aliada a la desterritorialización de las lenguas y de los lenguajes artísticos que Deleuze y Guattari observan en la literatura "menor") sufre de lo que he llamado la "condena de la edición nacional" (2001, p. 251 *et passim*), esas tiradas para coleccionistas que no nos permiten conocer a autores y obras como los que revisaré someramente.[2]

Otro factor que ha obstruido la resemantización del clásico es que muchos prosistas hispanoamericanos se han convertido en gacetilleros de la academia, en algunos casos en "intelectuales baratos" (la percepción es de Vargas Llosa). Varios, como Fuentes, Piglia y hasta Dorfman, enseñan en universidades estadounidenses. Pero no todos admiten, como Vargas Llosa, las contradicciones de criticar al imperio mientras ganan decenas de miles de dólares al año o los publican editoriales universitarias de poco alcance. Parafraseando a su preciado Macedonio, hace veintidós años Piglia podría haber escrito una última novela buena, *Respiración artificial*. Pero ésta no es un clásico si tomamos en cuenta las constantes reimpresiones de las novelas del *boom*, y que cuando aquéllas se han traducido bien a otros idiomas ha sido en editoriales conocidas. Es poco convincente culpar a la ignorancia de las editoriales o del público, o hacerse el exquisito. El hecho es que *Respiración artificial* no supera la antinomia entre lo dogmático y lo escéptico respecto a su género híbrido,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

antinomia que traducida al clásico ha sido postulada así: "Las cuestiones y las respuestas de un clásico importan bastante menos que los *modos* y las *maneras* utilizados para entender su época [...] No son los resultados o conclusiones lo que juzga el lector de un clásico. La circunstancia y la respuesta son anécdotas en el pensamiento de un clásico, la categoría es lo relevante, es decir, la *forma* de responder que se encuentra en su obra" (Maestre, p. 14, sus énfasis).

En el sentido anterior, en el que la actualidad de un clásico no reside en una imposible intemporalidad de su verdad, el clásico argentino de la generación de Piglia es Juan José Saer (los separan cuatro años). Novelista superior y autor del irrefutable clásico *El entenado*, Saer es también uno de los narradores más sabios a la hora de enlazar teoría y práctica. *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999), que reúnen la mayoría de su prosa no ficticia, son la culminación de "La literatura y los nuevos lenguajes", de la clásica *América Latina en su literatura* (1972), y muestra una visión teórica que se haya sólo en Borges y Cortázar. Lo que un sector intelectual reivindica hoy es más bien producto de esfuerzos que ven en lo argentino la mejor producción hispanoamericana. Piglia es poco conocido en el resto del continente, y sólo cierta crítica se encarga de la reconquista. En varios países existe la mala costumbre de criticar al compatriota, históricamente por envidia y lo afín. No es nuestro privilegio o monopolio. Paradójicamente, para la esfera literaria esa actitud resulta saludable, porque evita el exceso de celo nacionalista que hace creer que lo propio se debe defender a toda costa. Diferente de Pitol, por ejemplo, en Piglia la novela no accede a la profesionalización sino a una forma privilegiada de figurar en la esfera intelectual, armada por lazos intelectuales politizados contradictoriamente. Asombrarse hoy de las maravillas, meritorias, de Arlt y Macedonio es desconocer la historia de la narrativa hispanoamericana, o ignorarla por intereses creados. Aturdirse ante ese asombro es aumentar el desconocimiento del estado actual de la investigación o, en el mejor caso, repetir errores debido a la presunta autoridad o legitimidad que se le otorga con frecuencia al informante nativo. Aún así, la contribución de Piglia a la narrativa hispanoamericana tal vez sea mantener el cosmopolitismo de aquélla y permitir mostrar que el exotismo de los treinta y cuarenta

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

no era una idea recibida para varios narradores sofisticados de la periferia del Cono Sur.

Sirva la clarificación anterior como ejemplo de la necesidad de resemantizar los méritos verdaderos de la narrativa hispanoamericana actual. Los olvidados de nuestro presente nunca necesitaron de Macedonio, o éste de ellos, y no sólo porque eran contemporáneos sino porque los homenajes a la literariedad (léase guiño, alusión, eco, correspondencia, parodia, sátira, intertextualidad, etc.) son su razón de ser. Por ende Bolaño, Fresán, Fuguet y otros novísimos reconocen un maestro en Borges. Pero cuando se manifiestan en torno a autores cuya obra despegó y aterrizó en los ochenta la respuesta es similar a la siguiente de Fresán en un reportaje sobre su "patria": "La de Piglia no deja de ser una actitud turística, en este caso la de un tipo que visita su propio país [...] Sus consideraciones corresponden a una mirada para mí completamente extranjera. Piglia se extranjeriza para leer a Borges, a Macedonio, a Arlt" ("I.E."). Ese es el verdadero poder de resemantizar los clásicos, dar a los olvidados lo que es de los olvidados. No me refiero sólo a los años 20 y 30, sino a los 90, y sería bueno constatar qué diferencia a los nuevos y su empleo de las culturas populares y la adapatación de ellas de parte de los narradores de la "Onda" mexicana de los 60 y 70. Para Habermas lo moderno es lo "nuevo" que, naturalmente, será remplazado. Según él, lo moderno mantiene un lazo secreto con lo clásico, porque ya no le presta su poder de ser clásico a la autoridad de una época pasada. En vez de ello, sigue Habermas, una obra moderna se convierte en clásica porque en un momento fue auténticamente moderna, y nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones autocircundados (pp. 1749-50). La narrativa desconocida de Hispanoamérica es clásica no sólo en ese sentido. También lo es por no establecer una querella entre antiguos y modernos, sino un diálogo renovado que, para su desgracia, la crítica actual no conoce o quiere averiguar. Tanto "clásico" como "clasicismo" son términos repletos de significados variados y contradictorios, pero en todos los manuales también se establece una relación con la denominaciones griegas referidas a "los elegidos" o los "Kanones". Son nociones que la historiografía literaria ha reificado, y que hoy se ven

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

alteradas por esquemas y prácticas estéticas, la periodización y la recepción, y sobre todo por la falta de pluralismo teórico y los cortocircuitos de los estudios culturales.[3]

II. La percepción periodística, ayudada por el academicismo y sus tecnocracias, exige propuestas inmediatas para resemantizar los clásicos, poner los mitos y entusiasmos en perspectiva y dar una visión apropiada de todo lo que es y podría ser la narrativa hispanoamericana. Podríamos comenzar pensando en los autores y obras que se han calificado con variantes del vocablo "raro", o en los que caben bajo la rúbrica de "totales". Esas dos coordenadas, por polémicas que sean, permiten precisamente la polivalencia conceptual y sociohistórica que se quiere atribuir a los descubrimientos actuales. De hecho, mientras más averigüemos sobre otros autores y obras olvidadas, más enriqueceremos no sólo el canon sino el giro revisionista que tanto necesita la historia literaria hispanoamericana. Pero como todo se puede leer de atrás hacia adelante, o viceversa, prefiero homologar las cosas de otra manera, e integrar lo exterior a lo hispanoamericano. Un ejemplo: leamos la versión definitiva del *Umbral* del chileno Juan Emar (1896-1964) y se dará cuenta de cómo, a diferencia de la "Joyceización" de la narrativa hispanoamericana con que se abanderaba Fuentes en los 60, desde los años 30 podríamos hablar de la "Emarización" de nuestra narrativa. Emar era un raro, así que a pesar de haberse publicado en 1977, y con el título *Umbral*, una parte de su obra, hasta 1996 no se publicarían los cinco tomos (un total de más de tres mil páginas) del *Umbral* definitivo hasta 1996. A mediados de los años treinta, ese sobrino apóstata de José Donoso financió la publicación de tres de sus novelas cortas. Ahora, resulta que la obra de Emar no era la excepción hispanoamericana de su época, sino que como la de otros autores era una norma ante la cual las novedades de hoy no nos dicen nada. Ese es un valor inmediato de resemantizar la narrativa. Los libros de Emar están llenos de pantagruelismo, o como quería el argentino italianizado (como el cubano italianizado Italo Calvino) J. Rodolfo Wilcock, la prosa debe presentar variantes de la naturaleza maleada. No importa cuál sea su procedencia nacional o el tiempo que les tocó

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

vivir, porque si algo prueban los miles de adjetivos que podemos convocar para los raros, lo único que podría "estabilizarlos" son precisamente los calificativos con que los conjuramos.

Así, el proyecto de Emar tiene paralelos con la atípica "saga nativa" compuesta por *Los ochoa*, *La potra*, *Sexamor* y *Decio 8A* del recientemente fallecido Juan Filloy. Esa saga ha sido olvidada entre la mínima o mala recuperación de sus tempranas "novelas" idiosincrásicas, como *¡Estafen!* (1932), *Op Ollop* (1934, reimpresa en 1968 y 1997), y *Caterva* (1937). No poco ha tenido que ver con este olvido el carácter excéntrico de Filloy, su desinterés en el mercado, y que haya sido una especie de Miller y Celine argentino. Si cada obra rara atenta contra casi toda característica burguesa, también hace propaganda contra el materialismo económico y científico; pero no adquiere la pátina politizada que incita a los lectores a dejar el libro, más que a absorberlo. En un momento en que el compromiso oscila entre anarquistas y reaccionarios, *los raros* son políticamente incorrectos. Es más, escriben obras paganas, oscurantistas, y ciertamente desagradables para cualquier hispanoamericano que sea acólito de Harold Bloom. Son autores que nos enseñaron y enseñan a (re)leer, y cuando los recuperamos de otras épocas, nos iluminan respecto a cómo domar los clásicos contemporáneos. La trayectoria del escribir-como-vivir de estos autores puede ser vista como un largo intento de construir (para hasta cierto grado luego deconstruir) una serie de identificaciones o preocupaciones. En principio, éstas les permitirían acercarse más y más a su yo verdadero y a su voz auténtica. Lo que pasa es que nunca, aun muertos, han permitido que sus lectores mantengan un ápice concreto o definitivo de su realidad. Por ejemplo, su uso de un sinnúmero de dobles no es un reflejo de una división de su vida en dos partes, porque si sus prosas pueden ser vistas como productos de soñadores, nunca existió un "'Raro' hombre de acción" o un "'Raro' héroe de novela" para contrarrestarlas. Pedirle coherencia a un escritor es no sólo exigirle demasiado sino pedirle algo irracional, en su juventud y su madurez; y parece que el éxito de estos autores al respecto sólo fue esporádico. Sin embargo, *sí* tuvieron éxito en entregarse totalmente a todos esos estímulos desperdigados.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La paradoja que acompaña al intento de no desperdigar un género, y por ende la historia literaria, es que se quiere aceptar toda monstruosidad o perturbación con el fin de respetar todas las normas. Esta condición es la de Darío en *Los raros*, cuyo programa de revalorización disimula una ley de impureza, un principio de contaminación que lo mina y envenena. Darío usa el anti-canon de la rareza para, paradójicamente, enaltecer lo que hoy se consideraría un convencionalismo: el poder de la tradición, el clásico. Así, si pensamos de manera reduccionista en que no todo surge de Darío, una nómina inmediata de los raros del siglo veinte que nos ayuda a resemantizar los clásicos incluiría a: Quiroga; Felisberto y Macedonio (tanto la anticanonicidad como el canon a veces se afirman empleando sólo nombres o apellidos); Labrador Ruiz; Ramos Sucre; Arlt; Pablo Palacio; los dos Julios, Garmendia y Torri; Carlos Arturo Torres y Antonio Porchia. Pasando a la segunda mitad del siglo XX, tenemos a Monterroso, Arreola, Girondo, Piñera, Ribeyro, Wilcock, Aurelio Arturo y ¿por qué no? Borges y Cortázar. ¿Son menos "raros" Aira, cierto Benedetti, Calvert Casey, todo Elizondo, Galeano, Balza, Bellatín, Pía Barros y otros? El problema básico con este registro es que, como no compone un "ismo" aceptado, se puede pensar que se basa en rasgos personales, en una actitud de rebeldía constante, en practicantes de géneros desiguales, o en una dicotomía formulaica entre regionalismo y cosmopolitanismo. En 1935 Vicente Huidobro y Hans Arp publicaron con el título de *Tres inmensas novelas* unas novelitas transgresoras, híbridas, aparentemente humorísticas, reveladoras del recurso (en el sentido del Formalismo ruso). Es decir, contienen la novedad que se quiere encontrar hoy en autores contemporáneos. No sugiero que los críticos especializados no se hayan dado cuenta de este detalle (véase nota 4), pero el hecho es que todavía hoy carecemos de una confrontación total con las implicaciones de estos hallazgos.

Otro hecho es que Huidobro y Arp tienen precursores en dos textos de 1923: *Notas de un literato naturalista*, del argentino Elías Castelnuovo, y *Mi viaje a la Argentina (odisea romántica)*, de Vargas Vila. Hugo Wast, tal vez un menor gran escritor malo, pontificó sobre las novelas del colombiano, diciendo que eran lectura para su cocinera. En el libro que menciono, Vargas Vila le contestó que en ciudades de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

segunda categoría como Buenos Aires, las cocineras eran naturalmente más inteligentes que los críticos. Unos años después de ese conflicto colombo-argentino nos encontramos con la única novela de Mariátegui, *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella* (1929), también opacada por su compromiso (véase Salvador y Palacio más adelante). Así podríamos seguir por lo menos hasta 1938, cuando el venezolano Enrique Bernardo Núñez publica *La galera de Tiberio*. Con atisbos de ciencia-ficción, ésta establece un vínculo entre el imperio romano y el imperialismo estadounidense, a propósito de la explotación del Canal de Panamá. Dentro de los polos cronológicos de estos tres lustros caben obras de "Martín Adán", Arévalo Martínez, Macedonio, Neruda, Palacio, Arqueles Vela, y otros en que no me detendré. También es concebible examinar la obra que la argentina María Luisa Carnelli publicó en 1933 con el título *¡Quiero trabajo!* como un clásico corto que más de un crítico encasillaría como feminista, proletaria y vanguardista. La falta de atención a esta obra subestima las posibilidades exegéticas que ofrecen las relaciones entre la protesta social y la orientación feminista que textualiza. Un procedimiento similar al empleado con Carnelli se puede aplicar a la ya mencionada *La novela y la vida...* de Mariátegui, que puede ser leída como novela política, testimonial, o auto-consciente. Es más, el autor tomó los personajes y las situaciones de la crónica periodística, y sus relaciones con una obra de Giraudoux y otros añaden a la importancia de examinar su aporte a la hibridez genérica. Casos similares presentan el salvadoreño Salarrué, y el costarricense Marín Cañas, cuyo *Pedro Armez* y los fragmentos ensayísticos que quiere hacer pasar por novela ayudan a formular un espacio para la periferia. Sería bueno y hasta "rentable" que las editoriales hispanoamericanas apostaran por estos autores o sus obras.[4]

III. Pasemos brevemente a hablar de las obras totales y las condiciones del mercado de su momento. La más rara de todas tal vez sea la del puertorriqueño José Isaac de Diego Padró, *En Babia. El manuscrito de un braquicéfalo*. Las 757 páginas de la versión original fueron publicadas en 1940 por la Biblioteca de Autores Puertorriqueños, el mismo año que Macedonio publica *Una novela que comienza* (aunque la portada de la edición de Ercilla dice 1941). La obra de De Diego

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Padró tiene su referente en la nouvelle "Sebastián Guenard" (1925), anticipo de su novela de 1940. En 1961 se publica otra vez *En Babia*, en México y sin mayor resonancia, en una segunda edición "corregida" y "reducida" a 641 páginas en octavo, añadiendo el refundido relato "El caso de Daniel Lascourt" (pp. 342-353). Toda vanguardia ya está en ella y en olvido que refleja la pobreza de la crítica actual. Unamuniana, macedoniana, marechaliana, borgeana y cortazariana a la vez, ladrona de todos los *tropos y topoi*, es una de las mejores novelas sobre la novela. Cualquier estudio de esta novela deberá concluir que expresa la libertad que se busca en la unidad social heterogénea, no en las diferencias tan apreciadas por los estudios culturales. Lo mismo ocurre, como sabemos, en *Los detectives salvajes* de Bolaño, novela de otro tipo de revolución "mexicana", y la mejor de las novelas totales de los años 90. *En Babia* y sus palimpsestos aparecen en una época en que los personajes comienzan a adquirir psicologías trascendentes, y sus manifestaciones verbales o poses son tomadas como lenguaje de la vida pulsional. A pesar de piratear varias ciencias humanas sin vulgarizarlas, lo literario rige y manda en las siete secciones de *En Babia*, a pesar de que el narrador diga "Ya estas horas ignoro lo que va a salir de tan abrumadora cantidad de papeles. Algún adefesio, es posible; *cualquier cosa menos una novela*". Ya he examinado (Corral, 2001), la necesidad de recuperar novelas totales de los años 20 y 30 (Salvador, Emar), algunas de los 70 a los 90 afectadas por la condena de la edición nacional y sus limitaciones logísticas y de mercado (Saenz, Gutiérrez y Caparrós). Opino que soportan la calificación de clásicas, y sus condiciones caben en toda apreciación sobre logros técnicos, nueva visión, "texto difícil de clasificar en su época", y la "contemporaniedad de sus propuestas". Estos, dicho sea de paso, son los criterios generales que rigen la recuperación necesaria de Eduardo Zalamea Borda y su *4 años a bordo de mí mismo. Diario de los cinco sentidos* (1934) que exige su compatriota colombiano Mario Mendoza en un artículo reciente de la mencionada "Verbo Sur".

Como dice Kermode (con la distancia de una generación crítica del momento en que T. S. Eliot lo definió), un clásico moderno "se abre sólo a lecturas alentadas por su fracaso para dar cuenta definitiva de sí mismo. Diferente del clásico antiguo, del que se esperaba res-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

puestas, el moderno posee un juego de respuestas virtualmente infinito. Y cuando hayamos aprendido cómo hacer algunas de las preguntas descubriríamos que se le puede hacer el mismo tipo de pregunta al clásico antiguo" (p. 114). La conexión que establece Kermode entre la manera de leer y los clásicos provee un argumento irrefutable para resemantizar los clásicos hispanoamericanos: ¿qué no le podemos "preguntar" a los textos de los años 20, 30 y 90 que no le podamos preguntar a las presuntas renovaciones narrativas del nuevo entresiglo? En 1944 T. S. Eliot pedía definir el clásico "perfecto" como aquél "en que todo el genio de un pueblo está latente, si no totalmente revelado; y que sólo puede aparecer en un lenguaje tal que todo su genio pueda estar presente a la vez" (p. 128). Eliot también se basó en la madurez, exhaustividad y universalidad para proveer una definición que rechaza todo provincianismo. Pero si seguimos esos criterios sólo nos quedaríamos con el Virgilio tan preciado de Eliot y no con nuestro Virgilio, Piñera. De la misma manera, si nos guiamos por Eliot sólo las novelas totales hispanoamericanas podrían acceder a los criterios de Eliot (aquéllas excluyen otro criterio de él: la "gravedad"), y las "clásicas" sólo serían las del *boom*. Pero aquéllas no son todas, y hay que especificar el problema con la contextualización de la producción "local" (véase Corral, 2001).[5] Las que permiten resemantizarlas no han cultivado la sofistería, la mala teoría, elitismo, arribismo y oportunismos afines, optando por la periferia, hasta que las descubra la crítica abierta al pluralismo.

La cuestión se complica más, ya que así como tenemos clásicos contemporáneos "convencionales", también tenemos clásicos "comprometidos". Piénsese en la narrativa de César Vallejo, Castelnuovo y el grupo de Boedo, Revueltas y otros narradores mexicanos "proletarios", la mayoría de la cubana después de la Revolución, algunos cuentos de Cortázar, y las narraciones mexicanas basadas en los "chavos banda". Pero no son clásicos en el sentido amplio del término, o aún dentro de una resemantización que podamos llevar a cabo hoy. ¿Por qué? No es necesario reiterar o detallar el hecho de que Marx admiraba las tragedias griegas y Shakespeare por las "verdades" que contenían, o que les leía a sus hijas obras de Homero, el *Quijote*, Dickens, Thackeray, Brontë y otros, o que para sus cumpleaños les regalaba las

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

obras completas de Cooper y Walter Scott. Lo que sí hay que recordar es que cuando Marx elogia a los clásicos lo hace porque ve en ese arte particular la producción de algo parecido a la etnografía. Para Marx el problema que uno puede encontrar en los clásicos no gira en torno a cualidades estéticas intrínsecas al objeto literario sino a las distinciones sociales intrínsecas a las clases. Por evidente que sea esa actitud, la narrativa comprometida que nunca despegó antes o después del *boom* se cegó tanto como Marx. Para resemantizar el clásico hispanoamericano, y si seguimos con el compromiso, haríamos bien en pensar en la narrativa corta de García Márquez, por ejemplo. Pensemos en un hecho poco difundido: autores como los ecuatorianos Humberto Salvador y Pablo Palacio, a pesar de estar asediados por el compromiso que les exigía la clase intelectual, produjeron novelas "vanguardistas". Pero esa libre elección artística ocasionó inmensas polémicas, y sobre todo el ninguneo, desdén, y exilio interno que les destruyó toda posibilidad de ser considerados clásicos en su momento.[6]

Para lo anterior parto de dos hechos: si es obvio que no podemos definir lo que es un clásico, también es claro que sabemos lo que no es; y la mayoría de la crítica reciente sufre de presentismo. Según ésta el pasado de la narrativa hispanoamericana deja de existir alrededor de los años 60, o comienza allí (véase Gutiérrez Girardot), y sólo cierto futuro es mejor que lo que existía entonces. En 1983, en el apogeo de la ola postmoderna y antes de las evaluaciones finiseculares, Jorge Ruffinelli condujo una encuesta respecto a las "mejores novelas" de Hispanoamérica (alrededor de esa época ya se comenzaba a preguntar qué eran en verdad las novelas experimentales y por qué había tantas que habían quedado sin leer). La gran diferencia es que la llevó a cabo no sólo entre críticos sino escritores. Aún así, el sondeo de Ruffinelli confirma la preponderancia de novelas de la segunda mitad del siglo pasado en la predilección de los lectores, por especializados que hayan sido. Sólo una novela de los años 20, *Los siete locos* de Arlt, obtiene mención. Dentro de la encuesta dentro de la encuesta (en torno a los escritores más nombrados), ninguno de los resemantizados que discuto es mencionado. Como afirma Ruffinelli, "la tendencia a leer la novelística más reciente, la publicada desde la década de los 60 en adelante, se hace otra vez evidente y definitiva, mientras que lo que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

apareciera en la primera mitad del siglo XX parece trasladarse al panteón del olvido" (p. 6). Hoy, esa conclusión parecerá de rigor, pero lo que hay detrás de ella es cómo nuestros horizontes de expectativa no siempre cambian respecto a los clásicos. Calvino propone que "Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima" (p. 16). La propuesta no funcionaría para los discursos críticos hispanoamericanos en torno al clásico, en verdad inexistentes, ya que seguimos empolvados por los mismos textos y los mismos críticos. Por ahora lo que sí tenemos es una letanía sobre los valores de los novísimos novísimos y la construcción de una fogata, o templo, en torno a los del *boom* y sus pocos sucesores o herederos.

Si rastreáramos las raíces del relativismo actual y cómo afectan la evaluación de un clásico, tendríamos que volver a Nietzsche, porque según Givone, ser un clásico significa acarrear contradicciones, ser capaz de gestos que se imponen con una fuerza que no admite discusiones (p. 79). No es óbice que la presencia de los clásicos siga siendo fuerte en el hispanismo de las Américas y España, porque incluso los que leen poco saben algo de los clásicos del *boom*, y con esa fijación sigue el problema. Resemantizar los clásicos también quiere decir distinguir claramente, más allá del mundillo y presentismo en que vivamos, entre aquéllos y los éxitos de venta (Allende, Valdés, Esquivel), entre generaciones, el pseudocompromiso (Sepúlveda, Dorfman, G. Belli) y entre la crítica cegada por el exotismo. Si en el momento de las que Juan Marinello llamó "tres novelas ejemplares" (*La vorágine*, *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*) la visión de los narradores hispanoamericanos y sus representaciones favorecía ver el continente como fuente inagotable de lo telúrico y "autóctono", narradores como Asturias, Uslar Pietri y Carpentier hacían mucho para resemantizar lo que se podía lograr con el color local. Más tarde, Ángel Rama arguía con creces que Monterroso había puesto "punto final al mito del tropicalismo literario" (p. 24), porque "siendo la literatura de Monterroso un testimonio de radical modernización, no ha dejado de procurar una reelaboración de su cultura regional, lúcidamente asumida" (p. 27). Gutiérrez Girardot, concentrándose en la crítica ahistórica del *boom*, arguye que "El 'realismo' descriptivo de los paisajes, de las costumbres,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de los desmanes, ignoraba, como todo 'realismo', especialmente el hispánico, tres cuartas partes de la realidad histórica, el hecho simple de que Hispanoamérica había sido integrada, como consecuencia de la Independencia, a la 'era del capital'" (p. 225); y esa actitud nos colocó "en el museo folklórico del exotismo para el uso de los cansados de la civilización e incapaces de enfrentarse y de formular sus propios problemas" (p. 235). Pero digamos que no podemos deshacernos de atavismos, en el peor de los casos la resemantización de nuestros clásicos producirá un *urbanismo mágico* de resabios universalistas.

Para ilustrar otro de esos destiempos y desencuentros, el exhaustivo estudio de Santana compara la recepción de *El día señalado* del colombiano Manuel Mejía Vallejo y *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Ambos fueron los primeros hispanoamericanos premiados en España en los años 60, y para Santana los paratextos críticos y editoriales de aquellos libros presentan similares fervores respecto a la novedad y valor de ambos (pp. 85-89). Mejía Vallejo fue olvidado, y Vargas Llosa llegó a ocupar un lugar central en el mapa literario hispanoamericano. Según Santana, se debió a que Vargas Llosa se radicó en Europa y mantuvo contactos estrechos con los círculos literarios españoles, y no cree arriesgado afirmar que "de los novelistas asociados con el *boom*, Vargas Llosa era el más afín a los españoles" (p. 88). El asunto se complica, y no sólo porque el peruano, en España, siempre se ha sentido en casa, sino porque su presencia, que bien detecta Santana, hoy es aún más fuerte. Lo que queda por examinar es por qué Mejía Vallejo, a pesar del "olvido" español, tampoco ha tenido mayor repercusión en Hispoamérica, aun cuando sigue publicando activamente, pero en el contexto de la "condena de la edición nacional" que he mencionado. Sin deslizarme hacia los binarismos que siguen afectando a la evaluación del clásico hispanoamericano contemporáneo, creo que el caso de Mejía Vallejo tiene que ver con la salvedad que Rafael Conte le había hecho a *El día señalado* (*apud* Santana, pp. 88-89). Es decir, esa novela se apróxima más al modelo y meta del realismo social que a la modernidad técnica implícita en la de Vargas Llosa. Es revelador entonces que desde la segunda reimpresión española de *El día señalado*, sólo Casa de Las Américas la rescatara en 1981. Más allá del obvio mérito de su novela, recordemos que Var-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

gas Llosa todavía cabía dentro de la corrección política que tenía el visto bueno cubano de esos años. Aún así, la recepción total de *La ciudad y los perros* como un clásico se debe a su sutil combinación de estética y compromiso más que a las crisis coyunturales de la narrativa en español.[7]

Por esas razones, Conte puede decir de España y su obvia contribución a situar las letras hispanoamericanas en el canon universal en la época del *boom* que "lo cierto es que pudimos rescatar a los grandes clásicos contemporáneos que nos llegaban –o nos pudieron haber llegado– desde mucho antes, como a Carpentier, a Borges (vía París), o a Asturias, Rulfo y a Onetti, con lo que el *boom* (maldita palabra que además no es nuestra) disolvió su propia naturaleza". Becerra cree, por ejemplo, que en esa nota Conte critica a Piglia. Pero aparte de que esa actitud sea saludable e higiénica la verdad es que Conte sólo pone en perspectiva la producción argentina que está llegando a España. Así, tiene razón al aseverar que, considerando la "literariedad" que sería la razón de ser de Piglia, "Aún lo disfraza mejor su compatriota el deslenguado y penetrante César Aira, con *Ema la cautiva*, *La mendiga y Cómo me hice monja*". En efecto, Aira y Fresán son de las dos generaciones argentinas nuevas en que yace la verdadera renovación narrativa. Según López Parada, Aira es uno de los narradores hispanoamericanos para quienes "la experimentación ya no es en ellos un lujo insolidario, sino un ingrediente indispensable. Sufrieron la globalización del sistema y asistieron con desilusión al resquebrajarse del proyecto moderno, para acoger con igual escepticismo la posmodernidad en tanto término importado e impropio" (p. 10). Esa realidad nos permite contextualizar lo que parecería una exageración de Conte: "¿Cuántos falsos herederos del *boom* –por así llamarlo– hemos sepultado ya? ¿Y cuántos más hemos conocido que al no conseguir serlo lo han atacado hasta de maneras bastante rabiosas para sepultarlo a él mismo –el *boom*– con todos sus filisteos, esto es, sus triunfadores, pues de eso se trataba?".[8]

IV. Otro problema actual para la resementización del clásico es el momento crítico-teórico en que nos encontramos a principios de siglo.[9] Bértolo sostiene que:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

"No es extraño que los departamentos hispánicos en las universidades de EE.UU. estén viviendo una profunda transformación marcada por la entrada masiva en sus programas de los Estudios Culturales, rama que en el rígido y endogámico sistema universitario español apenas tiene presencia. No es tan sólo una cuestión de moda pedagógica o de lucha de escuelas. Se trata de que la metrópoli real, el poder EE.UU., tiene ya los instrumentos y el espacio –publicistas y lectores– necesarios para iniciar su hegemonía sobre el espacio lingüístico del español" (p. 87).

Bértolo tiene razón, aunque hay que matizar su argumento con dos hechos. Primero, la contradicción de que en el ámbito académico estadounidense, tan apegado a la diversidad, el español sigue siendo un lenguaje de tercera categoría. Bértolo también mantiene que "muchos de los nuevos escritores latinoamericanos intuyen que la nueva forma de canonización ya no es el mundo literario o editorial español, sino la entrada directa –de momento vía traducción– en el mercado norteamericano" (p. 87), lo cual requiere mayor precisión. El segundo hecho, aliado directamente al argumento general de Bértolo, es la influencia del pensamiento angloamericano (véase la serie "Lecturas" que la editorial española Arco/Libros pone a la disposición de todo hispanohablante) en lo que hoy pasa por teoría. En ese contexto, veamos una de las conclusiones de Jameson a un clásico de la teoría: "Por cierto los 'clásicos' de lo moderno pueden ser postmodernizados [sic], o, si no transformados en 'textos', en precursores de la 'textualidad'" (p. 302). El problema no es que se pueda decir eso sobre casi cualquier texto contestatario, sino el relativismo en que se apoya Jameson para su perogrullada. Aunque se pregunta con razón si todos los clásicos del ayer pueden ser "re-escribibles" o recuperables, lo más pertinente para los nuestros es su opinión de que los que no sobreviven "son prueba de que la 'posteridad' en verdad existe, aún en nuestra propia época postmoderna de los medios. Los perdedores son un componente crucial del argumento, que documentan la necesaria vetustez del pasado al mostrar que no todos sus 'grandes libros' siguen teniendo algún interés para nosotros" (p. 303). La literatura siempre va contra la lógica del postmodernismo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Conclusiones

Un narrador que no pretende convertirse en "clásico" en verdad no cree que la novela ha muerto (Emar), sino que tal vez el público se está muriendo (De Diego Padró, Salvador, Filloy, Saénz, Gutiérrez). Casi cada año vemos un cambio en las formas de la narrativa, por eso resemantizar el clásico implica la libertad de ir con las formas hacia donde sea, en términos propios, disentir, introducir y abandonar temas de manera anárquica, y así convertirse en moderno. Ante la apabullante globalización sólo se puede resemantizar un clásico huyendo de las peores manipulaciones de los clubes, mafias, prebendas, sectas y lo afín, los cuales pueden parecerle "reconocimiento" al narrador, pero que resultan ser una manera de vender su persona y arte. Los verdaderos modelos del siglo XX y los olvidados que he presentado nunca cedieron, y resemantizaron el clásico en Hispanoamérica al reconocer el fraude de las perogrulladas teóricas y no apostar por ellas con su narrativa de autorealización, y en ella. Gide prevenía que no hay nada más insoportable que los prosistas que asumen un tono y manera que no son los propios. Sobre todo, el nuevo clásico cree en la narrativa de los que no están de acuerdo con sus posturas estéticas, y *no* ha aprendido a modificar sus criterios, integridad y felicidad de acuerdo a su vanidad. Es decir, y manteniéndonos en la narrativa, debe ser como Cortázar, Monterroso, Vargas Llosa, las salvedades entre ellos aparte. Resemantizar el clásico no es subordinar arte y técnica al análisis verbal, a resolver problemas, a las teorías críticas y el ensimismamiento autorial. Diferente de la narrativa postmoderna que abundaba a mediados de los años 80, resemantizar el clásico se refiere a la narrativa para la cual la materia es el mundo entero, no sólo la historia de *una* narrativa.

Favorecer los clásicos, especialmente si se resemantiza lo que son, no es ser un fanático o privilegiar intransigentemente lo que se concibe como tradicional. En la época en que el *New Criticism* anglosajón sostenía los principios clásicos de circunspección y orden Eliot defendió el *Ulysses* de Joyce contra la acusación de que era indisciplinado. En el ensayo "*Ulysses*, Order, and Myth" (1923) arguye que la novela de Joyce es un texto "clasicista", por emplear el mito clásico para controlar, ordenar, y dar forma y significado al inmenso panorama

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea (p. 177). Es verdad que Eliot, al creer que el hombre de letras debía favorecer a la educación clásica, adornaba sus argumentos con visiones conservadoras. Pero la historia hispanoamericana es diferente. Por ejemplo, Monterroso y Donoso son grandes conocedores, usuarios y defensores de clásicos de varios tiempos, pero nadie se atrevería a argüir que su narrativa es convencional o reaccionaria. Como ellos, se podría proveer un largo registro no sólo de los hispanoamericanos que ven en el *Quijote* una deidad precursora de la narrativa moderna, sino también de críticos como Rama, Henríquez Ureña y Reyes, quienes podían hablar con autoridad de cualquier clásico de Occidente sin tener que disculparse por apreciar la producción cultural de antiguos imperios. Como dijo Vargas Llosa, Reyes se apoderó de la tradición, pero ésta "no lo devoró, no fue un mero epígono de ella" (p. 162), y desbarató "la división artificial creada entre 'americanismo' y 'europeísmo" (*Ibidem*). Para Fuentes "Reyes tradujo a términos mexicanos y latinoamericanos la *summa* de la cultura occidental" (p. 26).[10] Borges haría lo mismo con su narrativa, y los narradores altamente alusivos como Bolaño y Caparrós no menos. Es decir, la resemantización tampoco debe dar cuerpo a las recetas fatales de una monotomía inaceptable que toda época sufre, y sobre todo debe reivindicar y hallar narrativa para ser leída más que enseñada en una universidad por profesores amigos.

Bértolo considera que la atención hacia los nuevos narradores hispanoamericanos se debe también al juego de la oferta y la demanda, como a una atmósfera política difusa de ribetes decididamente neoliberales. No sé si los autores que menciona –Jorge Volpi, Sergio Ramírez, Abilio Estévez, Jesús Díaz (fallecido en mayo del 2002), Bolaño, Rodrigo Fresán, Marcela Serrano, Alberto Fuguet, César Aira y Fernando Vallejo– son la muestra más apta. Por un lado, son de generaciones y trayectorias diferentes. Por otro, hasta la fecha en que escribo ninguno de ellos ha entrado de cabeza o se ha puesto a las órdenes de lo que Bértolo llama el "poder EE.UU." Como corolario, aparentemente se equivocan más los lectores críticos que los cultos y los comunes, ya que las ventas parecen apostar por las generaciones representadas en *Los detectives salvajes* o por autores como el mexicano Enrique

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Serna, que desde su *Señorita México* (1987, ed. def. 1993), *El seductor de la patria* (1999) –"telenovela" y re-escritura del Santa Anna del siglo XIX– y ahora los cuentos de *El orgasmógrafo* (2001), permite hablar del *best-seller* bien hecho. Por último, hemos visto que la comercialización no es la causa de todos nuestros males literarios, como tampoco lo es el mal llamado neoliberalismo al que habrían cedido esos autores. El hecho es que la historia hispanoamericana comienza a mostrarnos el fin del neoliberalismo con las crisis argentina, venezolana, ecuatoriana, y peruana, así que ese argumento es débil e incompleto, en el mejor de los casos. En fin, si las editoriales españolas e hispanoamericanas apostaran por los narradores olvidados los lectores cultos no tendrían ni que pensar en legitimaciones insulsas como la que ocasionó el irónico apotegma del Licenciado Vidriera que uso como epígrafe: "Tratémonos bien, señor Vidriera, pues ya sabéis vos que soy hombre de altas y de profundas letras".

NOTAS

1. Buena parte de estas discusiones se sigue dando en la sección "Verbo Sur" del suplemento Babelia de *El País*, como en otras de sus páginas. En el número del 25 de agosto de 2001 Cristina Peri Rossi reivindica, con razón, la narrativa de Silvina Ocampo. En el mismo, Carlos Fuentes reitera opiniones conocidas respecto a modernidad/realidad/fantasía, parece argüir que no hay modelo "local" hasta el boom, y obviando a la gran mayoría de la narrativa de vanguardia, recurre al carácter fundacional de Asturias, Carpentier, y Uslar Pietri. Es casi exactamente el mismo argumento que había presentado Uslar Pietri en su ensayo "Realismo mágico" respecto a esos tres protagonistas. Toda traducción posterior es mía.
2. En este momento histórico es difícil hablar de literaturas menores sin considerar las negociaciones a que obliga la fábrica universal de las letras, sobre todo cuando ésta mide la novedad y la modernidad de las obras, como explica Pascale Casanova, "Les petites littératures", *La République Mondiale des Lettres* (París: Seuil, 1999, pp. 241-281). Compárese el asalto a los clásicos por el populismo académico de EE.UU., examinado por Victor Davis Hanson y John Heath, "Who killed Homer?: The Prequel", *Bonfire of the humanities. Rescuing the classics in an impoverished age*, ed. Victor Davis Hanson et al. (Wilmington: ISI Books, 2001, pp. 239-297).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

3. Imposible profundizar aquí en las implicaciones de estas encrucijadas. Carlos García-Bedoya M., "Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVII. 54 (2do. Semestre del 2001), pp. 195-211, correctamente ve una falacia en "hipostasiar la condición del latino en Estados Unidos como paradigma (identatario) para los latinoamericanos 'vernáculos' en estos tiempos de posmodernidad y globalización" (p. 204). Sobre la actitud defensiva hacia el proyecto [sic] de estudios culturales latinoamericanos *made in U.S.A.* véase Jean Franco, "Diálogo de sordos", *La Jornada Semanal* 181 (23 de agosto de 1998), pp. 4-5.
4. Adapto y reviso en esta sección parte de mi "¿Teoría de los raros?", (paréntesis) [México] I. 8 (Marzo 2001), pp. 8-13, número que incluye discusiones y textos de autores y obras similares. Un registro muy completo es el de *Atípicos en la literatura latinoamericana*, comp. Noé Jitrik (Buenos Aires: C.B.C., Universidad de Buenos Aires, 1996), en que se divide a los autores en anómalos, olvidados, excéntricos, arriesgados, lúcidos, experimentadores, y evocadores. Compárese las diferencias generacionales en *Encuentro Internacional Narradores de esta América*, ed. Jorge Cornejo Polar (Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 1998).
5. Hago lo mismo para la novela corta en "Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística", *Revista Hispánica Moderna* XLIX. 2 (Diciembre 1996: pp. 267-284), y proveo un registro inicial de obras poco consideradas, que ha ascendido hoy a casi medio centenar.
6. Detallo las implicaciones de ese tipo de recepción en "Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta", *Crítica literaria ecuatoriana*, ed. Gabriela Polit Dueñas (Quito: FLACSO-Ecuador, 2001, 251-306).
7. Además de Santana véase Burkhard Pol, "El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamerica" (pp. 43-51), del dossier dedicado a "La narrativa hispanoamericana en España" por *Cuadernos Hispanoamericanos* 604 (octubre 2000); las notas por narradores en *Latinoamérica en la imaginación*, ed. Alejandra Rangel (Nuevo León: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1999); José Luis de la Fuente, "La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28/1 (1999), pp. 239-266; Carlos Cortés, "La literatura latinoamericana (ya) no existe", *Cuadernos Hispanoamericanos* 592 (octubre 1999), pp. 59-65; y sobre todo los textos de Jorge Ruffinelli (pp. 367-391) y Saúl Sosnowski (pp. 393-412) en *América Latina: Palabra, Lite-*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ratura e Cultura, vol. 3, ed. Ana Pizarro (Sao Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995).

8. En *El pasado imperfecto* (Madrid: Espasa Calpe, 1998), sus recuerdos de los años 60 en España y la presencia hispanoamericana, Conte puntualiza (contradictoriamente) que "al final triunfó la novela comercial y de consumo, en la que se incribieron con potencia los grandes de las letras hispanoamericanas de hoy, fenómeno que se quiere resucitar a finales de los noventa pero sin demasiados resultados, pues sólo quedan los grandes nombres iniciales, y los demás que vayan arreando como cada quisque" (p. 180).
9. Discuto varios problemas recientes en "¿Qué queda de las teorías (literarias) cuando rige la ortodoxia?" *Cuadernos Hispanoamericanos* 644 (junio 2002). Así, en su por otro lado excelente *The Ends of Literature. The Latin American "boom" in the neoliberal marketplace* (Stanford: Stanford University Press, 2001), Brett Levinson puede aseverar sin sonrojarse que "la teoría es para el latinoamericanismo el puente entre literatura y política, conservadurismo y radicalismo, estado y mercado, estética y activismo, y por ende atrae a todos" (p. 173). Aclaro que se refiere al latinoamericanismo escrito exclusivamente en inglés.
10. Los textos citados son respectivamente: Mario Vargas Llosa, "Homenaje a Alfonso Reyes" (p. 162), Carlos Fuentes, "Alfonso Reyes" (pp. 25-28), ambos recogidos en Alicia Reyes *et al.*, *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969).

BIBLIOGRAFÍA

BECERRA, E., "La narrativa hispanoamericana en España: la necesidad de un nuevo lector". *Letras Libres* IV. 40 (Abril 2002), pp. 34-37.

BÉRTOLO, C., "El nuevo y último redescubrimiento de la literatura latinoamericana". *Guaraguao* 3. 9 (Otoño 1999), pp. 82-87.

BORGES, J. L., con Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía* 1899-1970. Trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

CALVINO, I., *Por qué leer los clásicos*. Trad. Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, 1992.

CONTE, R., "Después de la Victoria". *El País*, *Babelia* (25 de agosto de 2001). Versión Internet.

CORRAL, W. H., "Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica", *Bulletin Hispanique* [Burdeos] 101. 1 (Juin 2001), pp. 241-280.

ECHEVERRÍA, I., "¿Latinoamericanos o 'hispanics'?" *El País*, *Babelia* (9 de marzo de 2002). Versión Internet.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ELIOT, T. S., *Selected prose of T. S Eliot*. Ed. Frank Kermode. Londres: Faber & Faber, 1975.

GARCÍA GUAL, C., "Borges y los clásicos de Grecia y Roma". *Sobre el descrédito de la literatura*. Barcelona: Península, 1999, pp. 270-319.

"Leer a los clásicos y elegirlos". Sobre el descrédito de la literatura. Barcelona: Península, 1999, pp 188-200.

GIVONE, S., "Ambivalenze del 'classico': a partire da Nietzsche". *Che cos'è il classicismo?* Ed. de Roberto Cardini y Mariangela Regoliosi. Roma: Bulzoni Editore, 1998. 75-86.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., "Los olvidados: América sin realismos mágicos". [1984] *Insistencias*. Bogotá: Ariel, 1998. pp. 174-185.

HABERMAS, J., "Modernity-an Incomplete Project". Trad. Seyla Benhabib. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch et al. Nueva York: W.W. Norton, 2001, pp.1748-1759.

JAMESON, F., *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

KERMODE, F., *The Classic*, Londres: Faber & Faber, 1975.

LÓPEZ PARADA, E., "El torbellino de las nuevas generaciones". *El País*, *Babelia* 493 (5 de mayo de 2001), pp. 10-11.

Maestre, A., "¿Cómo leer a los clásicos? El alcance político de la lectura y la modelación lectora del pensamiento". *Metapolítica* , IV. 13 (enero/marzo)México, pp. 11-31.

RAMA, Á., "Un fabulista para nuestro tiempo". *Monterroso*. Ed. Jorge Ruffinelli. Xalapa: CIL-L/Universidad Veracruzana, 1976, pp. 23-27.

RODRÍGUEZ, E., "Qué escriben ahora los herederos del 'boom'" *El Mundo*, *Esfera* 29 (1 mayo 1999) Madrid, pp. 14-15.

RUFFINELLI, Jorge. "Las mejores novelas de Hispanoamérica". *Sábado de Unamásuno* 313 (29 de octubre de 1983), p. 6.

SANTANA, M., *Foreigners in the Homeland. The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg/Londres: Bucknell University Press/Associated University Presses, 2001.

WILLIAMS, R. "Writing, Speech, and the 'Classical'". The Raymond Williams Reader. Ed. John Higgins. Londres: Blackwell, 2001. pp. 266-277.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Una mirada irreverente

Luisa Valenzuela

Mi relación con los clásicos es ecléctica, pero no hay duda de que su frecuentación nos ayuda a ser, a quienes escribimos, cada día más actuales. El llamado postmodernismo intentó borrarnos esa felicidad, nos fue llevando insensiblemente a una literatura Nescafé de preparación y asimilación instantánea, y de instantáneo olvido. Todo pretendió irse diluyéndose mientras bogábamos con una sonrisa idiota en un mar de parodias y de simulacros como microbios perdidos en el caldo de cultivo. Cuando en verdad el hueso de inagotable médula de todo caldo literario lo constituyen eso que desde hace siglos damos en llamar "los clásicos", apelativo que para muchos coloca en el nicho de los intocables a ciertas obras que para otros son inseparables amigos. "A mi mujer la respeto tanto que no la toco", reitera el protagonista de un conocido chiste. Nos suele ocurrir algo similar con estos seres de papel y tinta llamados libros clásicos, tan vivos como la mujer de marras a pesar de los siglos que cargan sobre sus lomos. El contacto humano, la respiración boca a boca de una desprejuiciada y dichosa lectura y relectura es el secreto de su eterna vigencia. Reviven y son otros, distintos de la lectura anterior o de las lecturas impuestas, preguntarle si no a Pierre Menard. Y somos otros nosotros al vernos reflejados en un espejo cambiante porque es así el mundo de las palabras abriéndose en abanico. El mundo de la metáfora.

La fascinación que ejercen hoy sobre mí muchos de los llamados clásicos, quizá los más festivos, digamos *El Quijote*, *Tristram Shandy*, el *Pillow Book* de Sei Shonogun, tiene que ver con una forma del nacimiento de la imaginación puesta en palabras. Me asombra lo temprano en la historia de las civilizaciones que fue explorado el secreto de la lenguaje, que a la vez oculta y devela. Lenguaje de símbolos que nos hablan por elevación y nos dicen otra cosa. ¿Por dónde nos embarcamos en *La Ilíada*, en *La Odisea*? A veces los seguimos a Paris y a Elena por sendas menos arduas que la homérica. A veces nos perdemos el sabor de la poesía. Igual, como tantos otros, Ulises, con sus monstruos

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 49-53

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

y las amenazas que sobre él se ciernen, navega por nuestra sangre y sale a flote en nuestra escritura cuando menos lo esperamos.

Nunca fui muy adicta al clasicismo griego, aunque mucho lo admiro, quizá por eso cuando me tocó estudiarlos preferí a Corneille antes que a Racine, y elijo leer a Oriente más que a Occidente: *Los Upanishads*, *Las mil y una noches*. Meto todo en la misma bolsa, en este sencillo acto, porque también podríamos considerar a *La Biblia* o a *El Corán* como clásicos, sin restarles su valor de texto revelado. Al fin y al cabo, ¿quién más clásico que Dios? ¿Y qué espera el escritor/a al pergeniar su obra sino convertirse en clásico, es decir en dios? Recuerdo ciertos debates de los intelectuales argentinos de mi juventud. ¿Qué preferimos, se preguntaban porque era modestos, mil lectores hoy, cien dentro de diez años o diez dentro de cien años? Por supuesto la respuesta era unánime y sólo en apariencias desinteresada.

Por suerte somos todos en este sentido politeístas y polivalentes, no adoramos los mismo dioses. El panteón de los clásicos para cada uno suele ser diferente. Todos tenemos nuestro altar individual en el cual entronizamos y desacralizamos autores con el gesto despiadado de un supremo sacerdote. Porque los textos señeros son nuestros ídolos y a la vez nuestra grey. Nos alimentamos de ellos por los cuatro costados, recibimos más de lo que les damos. La ofrenda que podemos brindarles es intangible: el paso de nuestros ojos por sus líneas.

Después están los otros, los que entronizamos a pesar de no haber tenido tiempo suficiente para ser consagrados como clásicos constantes y sonantes (pero, ¿es acaso Cornos un crítico literario inapelable?). No tienen el aval del tiempo, tienen el de nuestra pasión. Aquel libro que nos pega de frente, que nos llega al alma para endulzarla y sobre todo para inquietarla (algo mucho más valioso: a río –anímico– revuelto ganancia de la pescadora que soy al acecho de lo que no sé sobre mí misma o sobre el mundo). Puedo decir que leí muchas veces *La palmeras salvajes*, pero sin un ápice de veneración, salteando la parte del Viejo Río en esta muy faulkneriana novela bifronte escrita en capítulos alternados. Y para colmo la leí en traducción; es cierto que estaba firmada por Borges y era impecable, quizá porque en realidad fue traducida a dos manos y a dos ojos (ajenos): los de Leonor, su madre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Como un buen número de mis camaradas de pluma –otra forma del arma– puedo decir que Salgari fue para mí un clásico, más que Verne, en todo caso. También lo siguen siendo Quéneau y Nabokov. Para no hablar de Kafka y Tolstoi, pero son más obvios. Y acá, al ladito, picando en mi campo como se dice en el fútbol, el invalorable Cortázar, el Fuentes de *Una familia lejana* y *Terra Nostra*. Y no sigo porque la cosa corre el riesgo de convertirse en el catálogo de una editorial. Cada persona de letras tiene el suyo, a no dudarlo, y el sueño siempre es compartirlo con los demás. Y compartir y volver a inculcar la felicidad casi pecaminosa que nos brinda la lectura, equivalente aunque en otro registro a cuando leía a Raymond Radiguet (*El diablo en el cuerpo*) a escondidas de mis padres en el comienzo de mi adolescencia y de mi pasión libresca.

En los tiempos que corren, que ya vienen corriendo desde hace un buen tiempo, la imagen parecería estarse comiendo a la palabra. Sólida tortuga, extremadamente veloz es cierto, la imagen es más fácil de apresar –en todos los sentidos– que la escurridiza liebre. Pero como bien se dice en el campo argentino, donde menos se lo espera salta la liebre, es decir asoma sus fugaces hocicos esa palabra que determinará o trastrocará el rumbo de la historia (de la historia narrada). Razón por la cual la frecuentación de la gran literatura es un imperativo.

La lectura de los clásicos me resulta exultante, aunque los lea en parte y a los tumbos, por el hecho inaugural del lenguaje en su concreción de sentido más allá de toda literalidad (por eso Joyce es hoy un clásico de clásicos), y por su enorme poder de metaforización. Los neurólogos del siglo XX creyeron descubrir que los egipcios del tercer milenio antes de Cristo oían voces porque tenían el cuerpo calloso mucho más grueso que el ser humano actual, y la comunicación entre el hemisferio derecho del cerebro, el intuitivo, y el hemisferio izquierdo, el lógico, se hacía más dificultosa. No creo que la cosa haya sido tan drástica con los autores de los antiguos textos que admiramos, pero no hay duda de que su don aún hoy nos deslumbra y nos habla de nosotros, hoy, porque ellos lograron oír esa voz interior que es la de la humanidad en pleno. Y las obras de Sófocles y Esquilo ayudaron a Freud a armar sus teorías, y escritores más tardíos como Sacher-Masoch y Sade lo llevaron a nombrar los extremos del mundo pulsio-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

nal, y en Lope de Vega o Shakespeare ya lo tenemos todo (y nos tenemos a todos). Su frecuentación aunque sea arbitraria y a los saltos y parcelada (la escuela se las ingenió para alejarnos de ellos, imponiéndolos sin jugo), nos ofrece una vista del ser humano que nos interpelará siempre.

En otro orden de cosas, lo fascinante de quienes es dable llamar clásicos latinoamericanos es que los tenemos tan cerca que hasta podemos o pudimos tocarlos. Porque en este caso no me interesa confundir clásico con antiguo, al menos desde el punto de vista de la marca que pueden dejar ciertos textos en cada lector o lectora. Pienso entonces en Borges, que limpió de malezas la escritura de esta zona del mundo y de la lengua, y nos devolvió, sí, a una forma de clasicismo que radica en lo despojado y en la exactitud del decir. Pienso en Alfonso Reyes, en cierta medida el precursor de Borges, o en Juan Rulfo que nos metió de cabeza en el otro lado de la muerte, el más allá de las tumbas como Alicia del otro lado del espejo. O en los ambiciosos creadores de cosmogonías americanas, como Guimaraes Rosa o Carpentier, sin olvidar –y siempre olvidaremos tantos nombres– a un Macedonio Fernández que más que escribir libros abrió puertas a la posible escritura, o a Clarice Lispector que quedó fuera del tan publicitado *boom* simplemente por ser mujer o quizá por ser alguien que reflexionaba desde y en la intimidad, una toma de posición del mundo interior, no del externo.

Entramos así en el territorio de las mujeres, las mismas que no existen al decir de Lacan, las que –nos lo recuerda Margo Glantz,– fueron "estudiadas" por ese gran clásico llamado Diderot quien formuló una opinión lapidaria: "La mujer lleva dentro de ella un órgano susceptible de espasmos terribles que dispone de su ser y suscita en su imaginación fantasmas de todo tipo". Y después nos quejamos, las escritoras, de no tener una tradición de literatura escrita por mujeres que nos respalde. Nombres aparecen a lo largo de los siglos, y todos los conocemos. Nombres aislados que no pueden constituir un corpus pero sí fueron abriendo brechas. Después vienen las santas hermanitas Brontë, Colette, Daphne du Maurier, escritoras casi emblemáticas que confirman la regla de una ausencia. Para llegar a Simone de Beauvoir, o mejor al hilo que se tensa de Virginia Woolf a Christa Wolf, imprescindibles ambas para demostrar una vez más que Caperucita puede y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

debe absorber al lobo, ser una con él hasta alcanzar su propia completud como ser humano y como creadora.

En cuanto al canon, bueno, paso. No creo en los cánones, quizá porque la palabra suena demasiado a cañón, a algo que reafirma una superioridad sobre los demás, una toma de posición –y de elección– que anula al resto. Creo que cada lector/a tiene que irse armando el propio, que es ésta y no otra la gracia de la lectura: descubrir el placer del lenguaje, las resonancias con lo más íntimo de sí, un ir armando ese rompecabezas que es el aprender a leer entrelíneas. Entonces tiro nombres actuales para estimular dicho placer, no exento de dolor, todo lo contrario, porque no busca la gratificación sino una forma de acceso al conocimiento: Jorge Semprún, Alessandro Baricco, Nélida Piñón, Cristina Peri Rossi. Pero esto es hoy, quien sabe mañana...

Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires, Argentina, en 1938. Sus últimos libros son: *La travesía*(2001); *Peligrosas palabras* (2001); *Cuentos completos y uno más* (1999); *Simetrías* (1993/1997); *Novela Negra con argentinos* (1991); *Realidad nacional desde la cama* (1990/1993); *Cola de lagartija* (1983/1992); *Donde viven las águilas* (1983).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Los clásicos europeos y la narrativa hispanoamericana

Antonio Benítez Rojo

En 1841, Andrés Bello escribía el siguiente comentario sobre la novela: "Estas descripciones de la vida social... constituyen la epopeya favorita de los tiempos modernos, y es lo que en el estado presente de las sociedades representa las rapsodias del siglo de Homero, y los romances rimados de la Edad Media. A cada época social, a cada modificación de la cultura, a cada nuevo desarrollo de la inteligencia, corresponde una forma peculiar de historias ficticias. La de nuestro tiempo es la novela."

En efecto, ligada estrechamente al ascenso de la burguesía europea, la novela había llegado a ser el género literario por excelencia de los tiempos modernos. Las revoluciones ocurridas en los campos del saber, la tecnología, las ideas políticas y económicas, así como la reestructuración de la sociedad misma, habían abierto enormes espacios que reclamaban no sólo el comentario enciclopédico, sino también el de la ficción. En la fecha en que Bello escribía esas palabras, la novela ya se había convertido en una mercancía cultural de exportación que era leída con creciente interés por un público internacional de clase media que se reconocía en sus personajes. Si bien su importación había sido objeto de restricciones en las colonias españolas de América, aquéllas no habían impedido totalmente su difusión. Conseguida la independencia, las nuevas repúblicas comienzan un largo y difícil proceso de reorganización que demanda transformaciones estructurales de toda suerte. Son tiempos de construir estados, de encaminar pueblos por las sendas del "progreso", palabra entonces inevitable. Cada persona instruida ha delineado en su mente un apasionado proyecto nacional, y la letra impresa, como signo de orden y poder esencialmente urbano, se desplegará por muchos años para exponer tales esquemas. La novela, aún leída en América como novedad, resultaba el vehículo literario más idóneo para portar estas estrategias. Su discurso era una suerte de inventario

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 54-58

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de lenguajes que comentaba todo y se prestaba a todo. Allí coexistían las vulgarizaciones de las nuevas teorías científicas, sociales y políticas, los vicios y las esperanzas del ser humano; allí se describían campos y ciudades, ríos y cordilleras, etnias y costumbres, crímenes y epopeyas. Bajo su seductor poder narrativo el lector imaginaba "suyos" tiempos pasados que nunca habría de ver, aventuras y experiencias que no habría de tener. Pero, además, adviértase que en el caso de la América Latina, la novela servía como ningún otro género literario para reforzar en el lector la idea de que vivía inmerso en un espacio físico y sociocultural, recién independizado, que se llamaba México, Argentina, Chile; esto es, lo llevaba a verse a sí mismo como súbdito o ciudadano de la nueva nación. Esto explica por qué las primeras novelas latinoamericanas –muchas de las cuales hoy consideramos "clásicas"– fueron escritas con el propósito de propagar algún tipo de proyecto nacional.

Por supuesto, al no existir novelas locales, los primeros autores latinoamericanos tuvieron por fuerza que tomar modelos europeos. No obstante, habría que decir que éstos no fueron imitados irrestrictamente. Por lo general se tomó de aquéllos lo que resultaba conveniente a los proyectos nacionales que se debatían en cada país. Un clásico como *Atala* (1801), de François-René de Chateaubriand, al hablar de la naturaleza americana y de las sociedades indígenas cautivó la imaginación de los lectores criollos. Para ellos no se trataba de un mero conflicto sentimental representado en las páginas de un libro, sino de una cuestión real y de primerísima importancia dentro de la problemática sociocultural. Consecuentemente, *Atala* fue traducida inmediatamente al español por Fray Servando Teresa de Mier y publicada en París por Simón Rodríguez. En 1822 el colombiano José Fernández Madrid la adaptó a la forma de tragedia, la cual fue aplaudida en Bogotá por Simón Bolívar y Antonio José de Sucre. Los poetas cubanos José María Heredia y Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) le dedicaron composiciones, y su influencia ha sido advertida por Concha Meléndez en las novelas venezolanas *Anaida* e *Iguaraya* y, sobre todo, en dos obras que hoy se leen como clásicos latinoamericanos, *María* (1867) de Jorge Isaacs y *Cumandá* (1871) de Juan León Mera. Eso sin contar los elogios que le concedieron ensa-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

yistas de la talla de Montalvo, Alberdi y Rodó. Por razones paralelas, ciertas novelas de Lesage, Goldsmith, Bernardin de Saint-Pierre, Scott, Stendhal, Manzoni, Balzac, Hugo, Dumas, Sue, Sand, Dickens, Zola, Pereda, Pérez Galdós y muchos otros, despertaron un interés similar y fueron tomadas por los narradores hispanoamericanos para proponer los proyectos nacionales que defendían. En realidad, puede decirse que muchos clásicos europeos fueron "nacionalizados" a fin de que quedaran al servicio de la joven tradición literaria de la literatura hispanoamericana.

Ahora bien, la práctica de nacionalizar textos extranjeros no se aplicó de modo global a las distintas corrientes artísticas que se escalonaron en Europa durante el siglo XIX, sino más bien a ciertos estratos de obras específicas que, escritas bajo tales estéticas, podían servir para articular mecanismos nacionalistas en la América Latina, según las diferentes situaciones que atravesaban los distintos países. En efecto, tomados estos fragmentos de aquí y de allá, de novelas viejas y nuevas, las obras hispanoamericanas no se ajustaron del todo a los cánones sucesivos que ordenan la historia artística de Europa (Neoclacicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Modernismo). De ahí que el crítico Fernando Alegría hable de la presencia de un "realismo romántico" y de un "realismo naturalista" en la novela latinoamericana. Esto explica por qué ciertas estrategias de la novela neoclásica perduraron dentro de las novelas "románticas" y "realistas", o bien por qué el Romanticismo latinoamericano se prolongó en determinados países hasta los últimos años del siglo, o bien por qué las novelas "naturalistas" de la década de 1890 presentan rasgos que las). También explica, por ejemplo, por qué la novela gótica, debido a sus obvias remiten a estéticas anteriores (el caso de *La charca*, el más importante clásico puertorriqueño) limitaciones para comunicar nacionalismo, apenas fue cultivada en América Latina durante esos años. Todo lo contrario ocurre con los clásicos de Walter Scott, pues su inclinación a construir romances fundacionales y a ofrecer interpretaciones modernas de acontecimientos pasados –las raíces de la nación– fue uno de los modelos predilectos de los autores hispanoamericanos. (como vemos en *Guatimozín*, *Yngermina*, *La novia del hereje*, *El Inquisidor Mayor*, *Enriquillo*, etc.).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Por otra parte, el romanticismo alemán no influyó directamente en Hispanoamérica. No así el francés, cuyas dos corrientes –una conservadora (Chateaubriand) y otra liberal (Hugo, Sue)– suscitaron gran interés, en particular la última, ya que ésta portaba ideas sociales del siglo XIX que se ajustaban al gusto de la juventud más radicalizada (digamos las que se ven en *Sab*, de la Avellaneda).

Después de 1870, cuando en la América Latina se acelera el proceso de modernización, se empieza a prestar atención a los modelos realistas que ofrecían ciertos clásicos europeos. En Chile, con Alberto Blest Gana, aparece una narrativa que describe el fenómeno de la sustitución de los viejos valores por los nuevos: tener dinero, disfrutar de la vida, triunfar en la sociedad (esto es, los grandes temas de la novelística de Balzac). Es cierto que la presencia de la naturaleza en los clásicos latinoamericanos aún perdurará hasta bien entrado el siglo XX, pero ya no será un escenario idílico (*Atala*, *Pablo y Virginia*), sino todo lo contrario (*La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Canaima*, los cuentos de Quiroga), o a lo más nostálgico (*Don Segundo Sombra*, *Los ríos profundos*, *La casa verde*). En realidad, visto en términos globales, la naturaleza deja de ser el gran tema para cederle el espacio a la ciudad modernizada –Buenos Aires, Santiago, México, La Habana– y a sus instituciones: la prensa, el negocio, la política, la bolsa, la fábrica, el teatro, el café, el barrio. Pero en pocas décadas los proyectos nacionales fundados sobre las ideas de modernización se vuelven sal y agua. La afluencia de inmigrantes y gente del campo a las ciudades abarata el trabajo; las clases sociales se hacen más desiguales y, para muchos, la vida resulta más dura que antes; aumenta la miseria, el desempleo, la mendicidad, la prostitución, el crimen, el juego, el alcoholismo y otros vicios. En el campo, la población padece hambre y cunde el incesto. Llegado este punto, los escritores latinoamericanos acuden a los modelos que ofrece la corriente naturalista francesa, particularmente la serie *Rougon-Macquart* de Zola.

Ya en el siglo XX, la narrativa más importante que ocurre es la del *boom* latinoamericano, cuya principal característica es la nacionalización de los experimentos formales de las vanguardias europeas y norteamericanas (obras de Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Faulkner,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

entre otros). Naturalmente, debido a que el discurso de la novela hispanoamericana no sólo es ya nutrido sino que encierra una enorme variedad de posibilidades susceptibles de ser imitadas total o parcialmente, el escritor de hoy, de manera consciente o no, puede partir de una página mágica-realista de *Cien años de soledad* –quizás el más importante clásico latinoamericano– sin acudir a ninguno de sus modelos, digamos Faulkner, Rulfo, Carpentier, cuyas obras, a su vez, partieron de modelos europeos que tomaron de modelos anteriores, y así hasta llegar al *Tom Jones* de Fielding –es un decir– anclado en el modelo más rico y denso de la novela moderna: el *Quijote*. En ese sentido, puede asegurarse que la novela de Cervantes es inmortal. Al menos algún ejemplo de sus estrategias formales y de contenido perduran y perdurarán no sólo en la novela hispanoamericana sino en gran parte de la novelística mundial.

Antonio Benítez Rojo nació en La Habana, Cuba, en 1931. Sus últimos libros son: *Mujer en traje de batalla* (2001); *Paso de los vientos* (2000); *La isla que se repite* (1998); *Antología personal* (1997); *El mar de las lentejas* (1991/1999).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Los libros del pasado

César Aira

Hace muchos años que perdí el gusto de la lectura de mis contemporáneos. Una desgana invencible, mezcla de desconfianza y desinterés, me paraliza frente a las novedades. Como vivo rodeado de gente que no lee otra cosa (a los clásicos ya los leyeron) y al ser yo mismo un escritor, un escritor contemporáneo (¿qué otra clase de escritor podría ser?) al que algunos leen, esta limitación me ha preocupado y la he mantenido más o menos oculta como un secreto vergonzante. Sospecho que mucha de la gente que me rodea en realidad no ha leído el Quijote o Macbeth o la Divina Comedia, pero a ellos les resulta mucho más fácil ocultar su secreto, porque aun sin haberlos leído saben perfectamente de qué tratan esos libros, y hasta pueden hablar de su técnica y estructura, y sobre todo saben que son buenísimos. El juicio está decidido, y no hay más que decir. Mientras que sobre la calidad de la última novela de Don DeLillo o Michel Houllebecq está todo por decir, y al parecer hay mucho que decir, y mientras todos parlotean a mi alrededor yo me hundo en un silencio deprimido y culpable.

Sin embargo, aquí y allá he ido encontrando interlocutores que comparten mi preferencia exclusiva por los clásicos. (Debo decir que ninguno de ellos es escritor.) Y el argumento con que justifican esta preferencia es siempre el mismo: el sentimiento, que es el mío, de estar perdiendo el tiempo cuando leen lo que se escribe hoy. No tanto por un prejuicio respecto de su calidad como por otra cosa, más general y definitiva, que querría examinar y explicarme.

La aversión a perder el tiempo se explica sola: la vida es breve, hay demasiados libros. El lector de novedades, en una carrera que nunca puede ganar, está solo frente a una multiplicación a la que contribuyen todos (todos son multiplicandos, él es un resultado erróneo y solitario). Con los clásicos en cambio, la

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 59-62

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

humanidad entera se ha puesto de su parte. El afán sistematizador de la humanidad viene produciendo desde épocas inmemoriales un gran aparato coordinado en todos sus elementos (la llamada "cultura", con o sin mayúsculas), y la lectura de los clásicos es la llave de esta empresa colectiva. La asiduidad de su práctica tiene por horizonte la promesa de "completar" individualmente el sistema, volverse un hombre-civilización; es una promesa lejana, pero así de lejanas son casi todas las promesas que nos hacemos.

De ahí surge la perpleja sospecha de que la lectura no era una actividad tan desinteresada como yo había creído. Ese mérito parece quedar más bien del otro lado. Los términos con los que los lectores más sensatos han caracterizado los beneficios de la lectura (términos que sistematizó Barthes, a su modo), "hedonismo", "deriva infinita", "sorpresa", "placer", describen más lo que hace el volátil consumidor de novedades que la tarea del metódico lector de clásicos.

El sistema que se promete completar el lector asiduo es la literatura. Lo que se completa (y un lector perspicaz podría hacerlo leyendo apenas un puñado de libros) es la comprensión de lo que hace literatura a la literatura; una vez alcanzada esa iluminación ya no sería necesario leer todos los libros, o al menos ya no sería necesario leerlos buscando nada especial. Ahora bien, es un poco ingenuo creer que los mecanismos esenciales de la literatura están mejor expuestos en los mejores libros; de hecho éstos son los que mejor los disimulan. ¿No se los podría encontrar igualmente en los libros contemporáneos, buenos y malos al azar? Si los clásicos resultan de un proceso de selección, el lector de literatura contemporánea no garantizada puede decir que está participando en ese proceso, y está haciendo clásicos, mientras que nosotros, los lectores de clásicos, nos limitamos a consumirlos.

Al cabo de este vacilante razonamiento, ya a punto de decir que he vivido equivocado, vuelvo a empezar. Para empezar, es preciso ponerse de acuerdo en los términos. Mi definición de "clásico" es más acogedora que la de "obra maestra", tanto que incluye a todos los libros del pasado. La selección que hace clásicos a los clásicos no es un efecto mecánico del juicio, sino una transforma-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ción operada por el tiempo. Y esa transformación, llamada Historia, es la mismo a que nos ha hecho lo que somos.

No todos los libros escritos en el pasado son clásicos, pero son clásicos todos los libros que nos llegan del pasado. Su génesis individual, psicológica, las causas afectivas o vanidosas que los hicieron existir, se vuelven secundarias, o se desvanecen. El tiempo los toma en sus manos, desde el momento mismo en que aniquila a su autor para hacerlo un mito histórico.

La historia no es más que su propio registro, y el de los modos de percepción y representación que la hacen posible. Los clásicos son la actualización de estos modos, vivos en tanto siga vivo el sentimiento de la Historia (que por momentos tambalea). Los mundos sucesivos de la realidad se saben fugaces, y se toman el cuidado de dejar a su paso los fragmentos con los que se los podrá reconstruir; es por eso, para fragmentarse, para hacerse pedazos lo más pequeños y portátiles posibles, que muestran tanta furia autodestructiva. Este mundo fragilísimo en el que vivo y escribo corre hacia su destrucción, y la mía; se diría que no hace otra cosa que precipitarse... Pero cuanto más rápido va, más abundantes y claras son las huellas que deja. Más hermosas.

El pasado es la única forma del tiempo que condesciende a objeto del pensamiento; se hizo pasado para ser pensado, se deslizó al campo de los signos, volviéndose condición de emergencia de todos los signos. Es modelo, diagrama y miniatura del tiempo, arte del tiempo. Podemos leerlo, pero como leemos los libros que más amamos; sin entenderlo. Ahí chocamos con un obstáculo categorial. El pasado nos hizo, nos sigue haciendo, es la materia de la que estamos hechos, el ojo que no puede verse a sí mismo. Es la caja fuerte definitiva de todos los secretos. El cuarto de Barba Azul en el que no habrá tiempo (literalmente) para entrar: moriremos antes.

El malentendido es de rigor, y se eleva a método. "Malentendido" es otro nombre de la magia de la lectura, y no debería comportar nada peyorativo. Para saber lo que pasa es condición inexcusable equivocarse sobre lo que pasó. En esa diferencia, grande o chica, reside todo nuestro poder. Por eso leemos. Nunca

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

llegaremos a saber exactamente qué fue lo que pasó, pero sí podemos ver los paisajes maravillosos en los que se creó el mundo, y los vemos envueltos en las nieblas irisadas de nuestro error. Esa distancia en la que se extiende la mirada es el país del lector.

Es la misma distancia que va del lector al escritor. Los libros que nos llegan del pasado son los que nunca podremos escribir, los que nadie podrá escribir. No sólo porque ya fueron escritos (eso sería lo de menos: para eso está el plagio) sino porque el menor intento de escribirlos desencadena el proceso de transformación, como le pasó a Pierre Menard. Esta importante restricción abre automáticamente el presente a lo nuevo, a la libertad, y la literatura tiene otra oportunidad.

César Aira nació en Coronel Pringles, Argentina, en 1949. Sus últimos libros son: *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001); *Cumpleaños* (2001); *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000); *El Congreso de literatura* (1999); *La mendiga* (1998); *Las curas milagrosas del Dr. Aria* (1998); *El sueño* (1998); *La serpiente* (1998); *La trompeta de mimbre* (1998); *Abeja* (1996); *Los dos payasos* (1995).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Clásicos heterodoxos

Alberto Ruy Sánchez

Desde hace muchos años pienso en los libros clásicos como una misteriosa fuente de placeres. Los leo o releo fragmentariamente y en desorden. Me doy la libertad de buscar en ellos un recuerdo lejano y descubrir, por azar, algo que no había previsto o siquiera imaginado: un destello de inteligencia, un deslumbramiento poético, una idea expresada con la precisión que yo necesitaba ahora. El placer que me viene de ellos se debe más al asombro que a la acumulación de saber o de información.

Cuando preparo algún ensayo los leo de manera un poco más sistemática. Disfruto enormemente las ediciones anotadas por los especialistas, incluso sus excesos. Esas notas son como conversaciones que puedo escuchar sin inmiscuirme o puedo, al contrario, meterme de lleno en ellas.

Mis clásicos toman nueva voz, reviven en mis manos y vienen casi siempre de horizontes heterodoxos, no sólo lejanos. Nunca pensé, por ejemplo, que dedicaría varios años de mi vida a leer los textos clásicos sobre la jardinería medieval en la época que escribí *Los jardines secretos de Mogador*. O que leería con interés y hasta con pasión utilitaria los antiguos manuales clásicos de los artesanos azulejeros de Marruecos, o el manual clásico de carpintería mudejar "de lo blanco", cuando escribí *En los labios del agua* y *Los nombres del aire*, y esos tratados me sirvieron para diseñar la estructura de mis novelas.

Por eso tal vez me resulta profundamente antipática la idea de los clásico como un canon, tal como la propone Harold Bloom. No hay canon sino en la cabeza de quien lo desea y es válido para cada quien. Buscan canon quienes necesitan o disfrutan que les digan lo que tienen que pensar, opinar y leer. Cada persona define su vida con respecto a su posible necesidad de un canon. Pero es un abuso imponerlo como el canon de todos: como el canon de nuestra cultura. Esa idea de Canon proviene de un gran fetichismo de corte protestante

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 63-64

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

donde el canon último es la *Biblia*. Y es una concepción necesariamente dogmática: todo canon es un dogma que se impone a los otros con certeza, con fe ciega aunque sea argumentada.

Los clásicos no son necesariamente eso: unos cuantos libros beatificados. Se parecen más a esas amistades o amores que dan nuevo significado a nuestras vidas. Encontrar, cada persona, sus clásicos es una felicidad y una fortuna. Y a los clásicos, a la relación que podemos tener con ellos, a su efecto sobre nosotros, se aplica sin duda esa máxima relativista, ya clásica, de uno de mis clásicos más recurrentes, Baruch Spinoza: "El mismo sol que solidifica el barro funde la cera".

Alberto Ruy Sánchez nació en México en 1951. Sus últimos libros son: *Los jardines secretos de Mogador* (2001); *Los demonios de la lengua* (1998); *Diálogos con mis fantasmas* (1997); *En los labios del agua* (1996); *Con la literatura en el cuerpo* (1995); *La inaccesible* (1990); *Una introducción a Octavio Paz* (1990); *Los nombres del aire* (1987/1996).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Encuentros cercanos con Pablo Neruda

Oscar Hahn

Como la noche anterior me había acostado de madrugada, a las doce del día recién acababa de despertar. Estaba preparándome para meterme a la ducha, cuando sentí que golpeaban a la puerta. Uno de mis amigos había quedado de pasar a buscarme a esa hora. Salí del baño en pijamas y abrí. "Oscar, qué flojo eres, hombre. Todavía en cama", dijo el que golpeaba. Pensé que estaba sufriendo alucinaciones. Allí, parado frente a mí, con una ancha sonrisa en el rostro, se erguía Pablo Neruda. Me puse a tartamudear tratando de expresar algo. "Vístete rápido. Te espero en el jeep", dijo.

En octubre de 1969 Pablo Neruda iba a llegar a Arica, en el norte de Chile, para promover su candidatura presidencial dentro de la Unidad Popular, como representante del Partido Comunista, y los organizadores de su visita necesitaban un vehículo para movilizar al poeta. Uno de los dirigentes juveniles, Juan Ernesto Riquelme, me comunicó atribulado que algunas personas habían ofrecido sus autos, pero sólo por un par de horas.

"No podemos andar con el vate de auto en auto", refunfuñó Juan Ernesto. "Alguien va a tener que sacrificarse por la poesía".

Y deslizó una mirada sobre mi jeep Willys verde, con capot metálico blanco.

"Desde cuándo los comunistas les piden ayuda a los independientes", le dije riéndome.

"Te lo pido como poeta", contestó Juan Ernesto con tono solemne.

Me pareció fabuloso que Neruda fuera a desplazarse en mi vehículo. Mientras Juan Ernesto conducía a Neruda por la ciudad, se encargó de poner por las nubes mi desprendimiento, de modo que cuando llegó la hora de ir a almorzar, Neruda le dijo: "Compañero, no me parece justo que Oscar ande sin su jeep. Vamos a buscarlo".

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs.65-71

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Esta no era la primera vez que yo había estado con el poeta en Arica. En 1963 llegó a esa ciudad nortina para proclamar a los candidatos comunistas al Congreso. Neruda leyó un discurso y varios poemas políticos, frente a un público formado por militantes del Partido y simpatizantes de izquierda. Al terminar el acto, bajó de la tribuna y se puso a conversar con algunas personas, entre las que se encontraba el dirigente regional del Partido Socialista, Rigoberto Soto. Cuando Soto vio que yo estaba por ahí cerca, me llamó y me presentó a Neruda.

"Ya tiene un libro publicado", le informó, tratando de congraciarme con el poeta.

"Claro que sí", dijo Neruda. Y ante la sorpresa de todos: "Se llama *Esta rosa negra* y apareció en la colección 'Alerce'". Y dirigiéndose a mí: "¿Sabes que yo fundé esa colección?"

Respondí que sí, que por supuesto.

"¿Y cómo anda la poesía? ¿Tienes poemas nuevos?".

"Sí, tengo unos pocos", dije tímidamente.

"Ah, bueno... ¿Conoces a la familia Walton?"

"Sí, claro".

"Pues bien, te espero en su casa mañana en la mañana, a las 9 en punto".

Al día siguiente llegué al departamento que los Walton les habían cedido a Neruda y Matilde, a las 9 clavadas. El mismo Neruda salió a abrir la puerta, recién afeitado y peinado. Pidió que nos sirvieran un té y nos sentamos a la mesa del comedor, los dos solos. A excepción de Matilde, que se dedicaba a ordenar la ropa y a sacudir por aquí y por allá, en la casa no había nadie más.

"¿Trajiste los poemas?".

"Sí, aquí están", dije, sacando nerviosamente cinco o seis de una carpeta.

"¿Esto es todo?", preguntó Neruda extrañado, mientras daba vueltas las hojas.

"Sí", dije. "Escribo muy poco".

"Malo, pues hombre. Deberías escribir más. Por lo menos un poema diario. Yo escribo un poema todos los días".

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

"Bueno, don Pablo", me atreví a replicar, "Usted es Pablo Neruda y yo soy Oscar Hahn solamente".

Neruda movió la cabeza sonriendo. De pronto se puso muy serio y empezó a leer en silencio. Yo estaba pálido como un muerto y sentía que me faltaba el aire. A medida que iba leyendo, Neruda deslizaba comentarios muy agudos, sin levantar la cabeza. Al final separó dos hojas y dijo: "Quiero que le mandes éste a Hernán Loyola, del diario *El Siglo*. Dile que yo te lo pedí". El poema era "Visión de Hiroshima". No sé si por dejación o por timidez, nunca llegué a enviarlo. Varios meses después ocurrió algo curioso. Un día domingo llegó un amigo a mi casa de Arica y me dijo: "¿Viste el diario *El Siglo*? Sale un poema tuyo". Y me pasó el diario. El poema publicado era precisamente "Visión de Hiroshima". ¿Qué había ocurrido? Nada más que una increíble coincidencia. Sucede que ese texto, junto con los otros que le mostré a Neruda, apareció después en los *Anales de la Universidad de Chile*, con una presentación de Pedro Lastra. De ahí lo tomó Loyola, y lo hizo publicar por decisión propia y sin tener ni la menor idea de mi conversación con el poeta.

Vuelvo ahora al mes de octubre de 1969. Fuimos a almorzar a otra casa que la misma familia Walton, ya mencionada, tenía frente al mar, cerca de la playa la Lisera. Era allí donde Neruda y Matilde estaban alojando esta vez. Los acompañaba el entonces senador Volodia Teitelboim. Tyndall Walton, uno de los anfitriones, se había conseguido unos camarones descomunales y el mejor vino blanco para agasajar a Neruda. El poeta estaba muy alegre. En un momento se puso a cantar con su célebre voz cansina y nasal, una canción de la guerra civil española. Era cómico escucharlo y él se divertía como niño chico. Curiosa suerte la mía, pienso ahora: padecer el canto desafinado de dos grandes de la literatura mundial. Ya he contado en otra crónica cómo fue que escuché a Borges cantando la "Milonga de Albornoz". Ahora me tocaba escuchar las disonancias de Neruda.

Como faltaban pocos días para que la Academia Sueca otorgara el Premio Nobel de Literatura 1969, le pregunté a Neruda si no le preocupaba andar por el norte de Chile, lejos de la prensa santiaguina.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

"¿Qué tal si le dan el premio este año?"
"No me preocupa. Yo sé que este año no me lo van a dar".
"¿Y cómo lo sabe?".
"Tengo mis informantes suecos", respondió riéndose a carcajadas.
"¿Y si usted tuviera que darlo? ¿A quién se lo daría?"
"A Robert Graves. ¿Lo conoces? Es un gran poeta y novelista inglés".

Terminada la sobremesa, Neruda anunció que se iba a retirar a tomar una siesta.

"Oscar, si quieres llévate el jeep para que puedas hacer tus cosas, y me pasas a buscar antes del recital".

Me pareció una proposición caída del cielo. Después del contundente almuerzo y de la trasnochada, yo estaba muerto de sueño.

Alrededor de las seis y media de la tarde regresé a buscar a Neruda. La puerta de la casa estaba abierta. De todos modos golpeé, pero nadie salió a recibirme. Luego de una espera razonable, me atreví a ingresar. Era evidente que adentro no había nadie. En ese instante entró Volodia Teitelboim.

"Aquí no hay nadie", dijo molesto. "¿Dónde diablos se habrá metido Pablo?".

Salimos a buscar por los alrededores de la casa, pero ni sombra del poeta.

"Y Matilde?"
"Tampoco está", dijo.
"Quizás fueron a caminar a la Lisera", sugerí.
"Vamos a echar un vistazo", dijo Volodia.

A esa hora, cerca de las siete de la tarde, en la playa solamente había unos niños tirando piedras al agua. Noté que Volodia estaba entre malhumorado y nervioso.

"Esto puede ser muy serio. No hay que olvidar que Neruda es candidato presidencial y que siempre existe la posibilidad de que algún loco haga alguna estupidez".

"Por ejemplo, ¿raptarlo?", pregunté asustado.
"No sé", dijo Volodia. "Mejor no pensar en ese tipo de cosas".
"¿Por qué no vamos a la Universidad? Es posible que se haya ido con otra persona".

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

"Sí", dijo Volodia, cada vez más fastidiado. "Vamos a la Universidad".

Una vez en el jeep, traté de justificar a Neruda, diciendo: "Bueno, Volodia, no olvide que Neruda antes que nada es poeta".

"Muy poeta será", repuso echando humo, "pero en este momento es el candidato del Partido. Debería ser más cuidadoso".

Faltaban unos pocos metros para llegar a la entrada principal del campus, cuando divisamos a Neruda conversando con un grupo de personas. Nos bajamos del jeep. Volodia se acercó al poeta y le habló algo que no escuché.

"Lo que pasa", dijo Neruda, "es que me vino a ver Jorge Bellet. Fuimos a su casa en Azapa, nos entusiasmamos recordando viejos tiempos, y después ya no tenía sentido regresar a la playa".

Volodia Teitelboim entendió. El sabía perfectamente bien quién era Jorge Bellet. El 6 de enero de 1948, como senador por el Partido Comunista, Neruda había pronunciado un discurso en el Senado, que a la manera de Zola tituló "Yo acuso". En él presentaba una larga lista de cargos políticos y morales contra el Presidente de la República, Gabriel González Videla. El 3 de febrero Neruda fue desaforado por la Corte Suprema y se ordenó su detención. Perseguido por la policía del régimen, debió pasar a la clandestinidad. Al enterarse de que el poeta corría peligro en la zona central, los dirigentes del Partido determinaron que Neruda saliera de Chile por la región austral. Después de atravesar los lagos Ranco y Maihue, Neruda llegó a una hacienda maderera rodeada de matorrales y de enormes árboles, y alojó en una casa medio escondida en la maraña selvática. Allí lo estaba esperando Jorge Bellet, el "capitán general de las maderas", como lo llama en las "Memorias". Jorge Bellet, el causante de la misteriosa desaparición de Pablo Neruda, había sido nada menos que el jefe de la expedición que en febrero de 1949 condujo al poeta hacia la libertad, al otro lado de la cordillera. Era imposible que Neruda se negara a una invitación suya.

Como siempre, el recital fue toda una experiencia. En el salón central de la Universidad no cabía ni un alfiler. Antes de empezar la lectura, tuvo la gentileza de enviarme un saludo. Yo me

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

hundí en mi asiento, rojo hasta las orejas, mientras algunos curiosos se ponían de pie y estiraban el cuello, tratando de ver quién era el aludido. Recuerdo como el día de hoy que Neruda vestía una camisa de color plateado y una corbata clara que hacía contraste. Recuerdo también en particular dos de los poemas que leyó: "Mi padre" y "Oda al elefante". Los recuerdo más que nada por el efecto contrario que causaron en la audiencia. "Mi padre" era el recuerdo nostálgico de Neruda por su padre ferroviario, ya fallecido, y terminaba dándole el golpe de gracia a la ya conmovida audiencia, con dos versos impactantes: "El conductor José del Carmen Reyes / subió al tren de la muerte y hasta ahora no ha vuelto". Un escalofrío recorrió toda la sala.

La primera parte de la "Oda al elefante", en cambio, despertó la hilaridad de lo oyentes, porque contenía algunas descripciones muy simpáticas. Decía, entre otras cosas, que el elefante pasaba "con su ropaje / de árbol arrugado / su pantalón / caído / y su colita"; pero luego la oda cambiaba de tono y se transformaba en un poema de protesta contra el cautiverio de esa "espesa bestia pura", como la llama, consiguiendo que la audiencia también cambiara de humor.

Al final de la lectura alguien del público gritó: "El poema 20". Neruda se hizo el desentendido. Pero luego se oyó otra voz, y otra y otra, y el poeta no tuvo más remedio que ceder a las exigencias de su público. Apenas pronunció las primeras palabras: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche", la atmósfera se cargó de una emoción especial. Después de todo, la mayoría de los oyentes había crecido leyendo ese poema y sin duda formaba parte de la vida amorosa de muchos de ellos. Escuchar esos célebres versos ahí, frente al mismísimo Neruda y de su propia voz, fue como ingresar en una atmósfera llena de resonancias nostálgicas y de magia nocturna, muy difícil de olvidar.

El 24 de septiembre de 1973, cerca del mediodía, aún me encontraba en cama tratando de reponerme de los días que había pasado en la cárcel, como consecuencia del golpe militar, cuando un locutor de la televisión anunció: "El poeta chileno Pablo Neruda murió anoche en la Clínica Santa María". Vi su camisa

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

plateada y su corbata clara. Lo oí cantando una canción de la guerra civil española. Lo vi desplazándose en mi jeep por las calles de Arica. Lo vi parado en la puerta de mi casa, con su sonrisa desplegada en el rostro. Y oí su voz lenta y nasal que me decía: "Oscar, qué flojo eres hombre. Todavía en cama". Me levanté bruscamente, tomé un papel y un lápiz, y escribí sin pausa: "Cuando el sol de la muerte / se beba toda el agua de tus ríos / y sus rayos voraces / mortifiquen tu piel y la resequen / el agua de tu cuerpo ascenderá a los cielos / y convertida en sangre / lloverá una vez más sobre los cauces".

Oscar Hahn nació en Iquique, Chile, en 1938. Poeta, además de profesor, crítico, investigador y antologador. Sus obra está integrada por títulos como *Esta rosa negra*, (1961); *Agua final* (1967); *Arte de morir* (1977); *Mal de amor* (1981; *Imágenes nucleares* (1983); *Flor de enamorados* (1987); *Poemas selectos* (1989); *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989); *Tratado de sortilegios* (1992); *Versos robados* (1996) o *Antología virtual* (1996). Su libro más reciente se llama *Apariciones profanas* (2002, Ediciones Hiperión, Madrid).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Entrevista a Terry Lovell

Francesca Bartrina
Universitat de Vic

¿Cuál es el lugar de la teoría feminista en la era de la globalización?

En 1982 participé en la conferencia anual de la CSE (Conference of Socialist Economists, Conferencia de Economistas Socialistas, un grupo socialista no-alineado que publica la revista *Capital and Class*). Este grupo atrajo a miembros de diferentes disciplinas, incluyendo la sociología, el derecho, la historia, la historia económica y, en menor medida, los estudios culturales. En aquel entonces incluía un importante contingente de feministas socialistas y marxistas británicos. El panel plenario inaugural, que ocupaba una larga mesa en el salón de actos, estaba compuesto enteramente por mujeres. Fue un momento estimulante y de poder. En el verano de 1997, fui invitada a dar una charla en la conferencia de la CSE. No había estado en uno de sus encuentros durante años. El tema principal de esta conferencia era la globalización. Las sesiones estaban organizadas de tal manera que la ponencia, que yo expuse junto con dos colegas, acerca de los debates en teoría política feminista coincidían con las sesiones principales sobre globalización. La relación era clara: aquellas personas interesadas en la globalización no querrían asistir a una sesión sobre feminismo, y viceversa. En el Centro de Estudios Sobre Mujer y Género de la Universidad de Warwick ofrecemos un Máster en Género y Desarrollo Internacional, que atrae una elevada proporción de estudiantes extranjeros. Una estudiante me habló de una conversación que sostuvo con un estudiante de su misma residencia. Cuando éste oyó que mi alumna estaba escribiendo un ensayo sobre "mujer y desarrollo", lo encontró muy divertido. Su replica exacta fue: "Las mujeres no tienen nada que ver con el desarrollo. ¡Lo mismo podrías escribir un ensayo sobre mi perro y el desarrollo!". Los activistas que trabajan en ONGs y otras agencias dentro del contexto del capitalismo global son

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

conscientes de la importancia tanto de las divisiones de género como de las mujeres en el desarrollo. Puede que la teoría de la globalización y la teoría feminista sean presentadas como dos esferas que se interseccionan parcialmente. Fuera de esta intersección, gran parte de la teoría feminista ignora o presta poca atención al contexto del capitalismo global, al tiempo que frecuentemente la teoría de la globalización evita cualquier discusión sobre los efectos diferenciales de la globalización en hombres y mujeres, y en las relaciones de poder entres ellos. Para aquellos que desean trabajar por la justicia y la igualdad, es esencial que la práctica y las políticas en el contexto del desarrollo global estén plenamente influenciadas por los análisis de género, y también que sean sensibles a los problemas específicos a los que las mujeres se enfrentan en contextos particulares en todo el mundo. De igual manera, la teoría feminista que todavía tiene su principal enfoque en las mujeres del "primer mundo" fallará a la hora de dar respuestas tanto en términos de teoría como de política feminista. Afortunadamente, el número de feministas que trabajan y escriben sobre globalización y desarrollo está aumentando. En Warwick tenemos mujeres en muchos departamentos de ciencias sociales que están haciendo importantes contribuciones en este campo. Hace dos años, el Centro de Estudios Sobre Mujer y Género acogió una exitosa conferencia internacional, de la *Women's Studies Network UK* (Red de Estudios sobre la Mujer del Reino Unido). Atrajo a 280 delegados de todas partes, con ponentes de los cinco continentes. (Algunas ponencias seleccionadas están publicadas en una edición especial de *Women's Studies International Forum*, Vol. 24, 3-4, Mayo-Agosto 2001. Editoras invitadas: Joanna Liddle y Caroline Wright. *Understanding Local/Global Identities: Towards a Materialist Discursive Feminism.*)

Se ha dicho que el impacto del feminismo fuera del mundo académico es todavía mínimo. ¿Piensa que podría ser mayor en el futuro?

No es fácil evaluar el impacto del feminismo fuera del mundo académico, y se han hecho estimaciones muy diferentes con res-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

pecto a sus efectos. Desde la derecha, para aquellos cuya preocupación principal es la reinstauración de los valores familiares, las feministas son unos "demonios populares" que han lavado el cerebro a una generación entera. Un punto de vista muy difundido, que encontramos principalmente en los medios de comunicación más liberales, se hace eco de este pánico moral de la derecha con respecto a un punto importante. Ellos también piensan que las aspiraciones del feminismo se han cumplido en su mayoría. Por tanto, ellos también le atribuyen un impacto significativo al feminismo; estamos en una "era post-feminista", un tiempo en que el feminismo tiene escasa relevancia. Este punto de vista ha sido reelaborado desde las plataformas más sorprendentes. Rosalind Coward, que realizó importantes contribuciones a los estudios culturales de índole socialista feminista en los años 70 y principios de los 80, retoma este argumento en su libro *Sacred Cows: Is Feminism Relevant to the New Millenium?* Donde dice: "Los niños que crecen ahora simplemente dan por sentados los mensajes del feminismo acerca de la igualdad sexual y la justicia". En esta obra periodística, Coward critica los "mantras" feministas más crudos. El suyo es un texto provocativo, como el título claramente indica. Este tema de la irrelevancia del feminismo en el nuevo milenio no es aseverado en el trabajo de ciertos importantes teóricos de la sociología, como Anthony Giddens o Manuel Castells, algo inusual, ya que otorga reconocimiento a la teoría feminista. Sin embargo, es posible que el lector concluya que, aunque el feminismo ha sido importante, su labor está concluida. Castells argumenta que, en la era de la globalización, estamos asistiendo al "final del patriarcado", y atribuye un papel fundamental en este proceso al movimiento de liberación de la mujer y al feminismo, así como al impacto de la globalización y la subsiguiente individualización de la sociedad. El feminismo, tanto dentro como fuera de la academia, necesita estar alerta con respecto al contexto rápidamente cambiante dentro del cual escribimos y nos organizamos. En la actual situación, después del 11 de septiembre, nos encontramos con que muchos hitos intelectuales familiares han desaparecido junto con las Torres Gemelas. La tesis de la "crisis de la masculinidad", por ejemplo, empieza a aparecer

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

menos convincente a la vista de la masiva revalorización de la masculinidad militarista a la que asistimos. En el Reino Unido no pasa una sola tarde sin que la televisión nos muestre un drama de guerra y eso sin contar las noticias. La posición de las mujeres en muchos contextos, tanto en los cambiantes centros del capitalismo global, como en sus márgenes, no da lugar a la complacencia. Las mujeres necesitan de la teoría y de la práctica política feminista, y el feminismo, especialmente dentro del mundo académico, necesita enfocarse más en los efectos diferenciales del capitalismo y de la política global sobre los géneros.

¿Cree que la agenda política de la crítica feminista es ahora más plural que en épocas anteriores?

Nunca ha habido un acuerdo general, un manifesto o al menos una visión unánime entre las feministas sobre el feminismo. El de los años 70 era en realidad muy diverso.Y hoy en los feminismos postmodernos de los años 90 se pueden observar las mismas divisiones que antes, a pesar de instistir en sus diferencias con el "tradicional" de los años 70. Encontramos ciertas posiciones relevantes que se han mantenido así como rupturas abiertas (como ya he expuesto anteriormente en B. Turner (ed.) *The Blackwell Companion to Social Theory*, 2ª edición, 2000). Sobre la teoría de la crítica feminista se podría decir que su compromiso político –tanto en el ámbito tradicional de poder público, partidos y estados como en la esfera de lo personal– está ahora atenuado más que realmente redefinido. La dominante en la teoría crítica feminista, dentro del contexto de hegemonía del postestructuralismo y postmodernismo, es una politíca textual que raras veces se aleja del marco mismo del texto. Los temas de la sociología marxista de la literatura son menos relevantes hoy que en las décadas de los años 60 a 80.

¿Qué opina del uso del término "género" como categoría analítica? ¿Se trata de una liberación o de una confusión?

Los términos rara vez son fuerzas inequívocas de liberación o confusión en todos los contextos. Más bien son lo uno o lo otro,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

y algunas veces ninguno o ambos. Toril Moi arguye que la distinción entre sexo y género sirvió a un propósito útil al establecer una base para resistir el reduccionismo biologicista, pero su continuidad es ahora contraproducente. Ella dice que es un punto de partida equivocado para la teoría feminista, y prefiriere el concepto de Simone de Beauvoir del cuerpo como "una situación". Encuentro que sus argumentos son poderosos, pero también soy consciente de que la distinción, aún "de-construida" sin piedad, tiene una pertinaz persistencia, por ejemplo en el trabajo de Judith Butler. Permanece incluso cuando se la "de-construye". Sin embargo, es extremadamente difícil mantener una distinción analítica consistente y rigurosa entre ambos términos. Aunque también encuentro que los trabajos que no hacen ningún intento por mantener esta distinción podrían beneficiarse de ella. Creo que no hay un veredicto definitivo a este respecto. Además de su poder analítico, está la importante cuestión de la pragmática del concepto de género. Nosotros tuvimos una larga y difícil discusión entre los "Estudios de la Mujer" y los "Estudios de Género" cuando el Centro de Estudios Sobre Mujer y Género se constituyó como unidad independiente en la Universidad de Warwick, y llegamos a un compromiso para nuestra denominación, un tanto larga. Me parece que ni los argumentos intelectuales ni los políticos por una u otra denominación son enteramente convincentes. Nuestra larga denominación permite a nuestros alumnos de doctorado realizar investigaciones que resultarían trabajosas si nos colocáramos inequívocamente bajo una u otra bandera. Por ejemplo, una estudiante que acaba de completar una tesis sobre transexuales que cambian de mujer a hombre comentó que la inclusión de la palabra "género" en el nombre de su institución le facilitó el acceso a los temas de su estudio. Y el estudio de las masculinidades es una cuestión de urgencia para el feminismo, a la vista del resurgimiento de la "masculinidad militarista" en la coyuntura actual.

¿Cree que el reconocimiento de la "diferencia" ha creado un nuevo futuro para la práctica crítica y teórica?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Siento cierta ambiguedad tambien hacia esta cuestión, y otra vez mi respuesta tendría que ser si y no. No hay nunca un concepto enteramente separable de los usos que se le han dado. Los feminismos postmodernos y postestructuralistas de la diferencia a menudo se oponen a la igualdad, como en el caso de Luce Irigaray. Yo he defendido que esta es una oposición profundamente engañosa. No tenemos que elegir entre igualdad y diferencia, y aquellos que mantienen que pedir la igualdad es poner a las mujeres al mismo nivel, igualándolas a los hombres, simplemente están equivocados, como observa Toril Moi en su libro *What Is a Woman?* (Oxford, 1999). Lo que es más, ciertas diferencias se subrayan, mientras se permite que otras se caigan en el cajón de los etcéteras, sobre todo las diferencias de clase. También tengo en cuenta aquí el argumento de Pierre Bourdieu de que la diferencia aparece sólo como diferencia cuando se mide desde la perspectiva de la dominación. Para Bourdieu, que no para Irigaray, no hay diferencia absoluta *per se*, sólo diferencias que son distinciones relacionales, y el resultado de "constituir a otros" (*othering*) y de procesos de "violencia simbólica". Por otro lado, las diferencias culturalmente arbitrarias las diferencias que son socialmente contruidas, son muy reales. Soy consciente de que la "política de la diferencia", aunque conlleve el peligro de reificar la diferencia, genera también un compromiso real de escuchar lo que otros tienen que decir, como lo que encontramos en los trabajos de Iris Marion Young o Cynthia Cockburn. El problema de las antiguas líneas Marxistas de la sociología del conocimiento supone un peligro y una tentación: el de siempre saber ya demasiado. En el peor de los casos, lo que dice el "otro oprimido", cuando no es lo que no queremos oir, podría ser criticado como manifestación de falsa conciencia. La crítica tiene dos momentos: el primero, en que lo que se dice o escribe es analizado y, a continuación, el segundo, en el que se ubican las raíces de lo dicho en posiciones sociales y psíquicas. La crítica que logra incorporar ambos momentos es muy trabajosa y concienzuda. A menudo lo que se da en llamar crítica se salta el primer paso, y nos permite no atender cuidadosamente a

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

lo que se dice. Igualmente, por supuesto, necesitamos tener en cuenta debates acerca de si el subalterno puede hablar. El acceso a ciertos entendimientos conceptuales puede aclarar la situación propia, permitiendo la formulación y el reconocimiento de lo que es conocido. Yo he sido testigo del poder capacitador que un conocimiento rudimentario de los conceptos de Bourdieu otorga a aquellos estudiantes que se encuentran en posiciones de desventaja social o académica (mujeres maduras de clase media baja o trabajadora), cuando se les pide que usen estos instrumentos para observar lo que ven a su alrededor y participar en una vida universitaria a la que claramente sienten que no pertenecen –como peces fuera del agua. Su comprensión teórica y su confianza crece junto con su habilidad para usar los instrumentos conceptuales, y viceversa. Simon Charlesworth captura este poder de Bourdieu para iluminar la experiencia de aquellos que han sufrido "violencia simbólica" de manera sistemática y extensa, especialmente de clase: "Es difícil pa' leer, este Bourdieu, ¿que no? Porque esos cachos que me has leído, tienen toda la jodida razón" (Charlesworth 1999, p. 27). Con la muerte de Bourdieu hemos perdido un intelectual de izquierdas tremendamente siginificativo en la segunda mitad del siglo XX.

¿ Ha aportado el psiconálisis todo lo que podía a los estudios culturales feministas ?

Es poco probable. La posición hegemónica del psicoanálisis feminista en áreas como la teoría feminista del cine ya no es tanto como antes, habiendo sido cuestionada por teorías que ponen menos énfasis en la psicodinámica de la primera infancia –por ejemplo la obra de Foucault y las observaciones de Bordieu sobre la importancia de la práctica en la formación. Tanto el psicoanalisis como el marxismo ofrecen tal variedad de aportaciones que es poco probable que se pueda prescindir de ellos en el futuro.

Aunque se puede afirmar que las feministas no necesitan elegir entre la igualdad y la diferencia, ¿estaría de acuerdo en que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

un marco conceptual que haga justicia a ambas es muy dificil de formular, y en que, en la actualidad, impera la tendencia hacia una u otra?

El tema de la diferencia ha aparecido en muchos frentes. Desde finales de los años 60, para las voces dominantes en el feminismo (blancas, de clase media, heterosexuales), la diferencia en cuestión era una diferencia sexual. Los feminismos construccionistas sociales se apoyaban en la distinción entre sexo y género, y permitían que el peso del énfasis en las teorías sobre la opresión de la mujer recayera sobre las jerarquías y prácticas de género institucionalizadas. La significación de la diferencia sexual biológica tendía a minimizarse. El feminismo "maternal" que siguió a las tradiciones del feminismo radical intentó identificar la "especificidad de la mujer" en el cuerpo maternal y en el "pensamiento maternal" que se supone le acompaña. Estos eran "feminismos de la diferencia sexual". Pero tanto el feminismo del construccionismo social como el de la diferencia eran susceptibles de recibir las severas acusaciones lanzadas por el feminismo lesbiano y el feminismo negro, en el sentido de haber tomado como modelo a las mujeres blancas, de clase media, sin incapacidades físicas y heterosexuales, y de haber generalizado la opresión de todas las mujeres desde este punto de partida. Simplificando una historia compleja, se puede decir que las herederas de los feminismos construccionistas sociales de los saños 70 se encuentran en las teorías de género de inspiración postmodernista, y en la "queer theory", mientras que las herederas de los feminismos de la diferencia se encuentran principalmente entre los "feminismos corpóreos" postestructuralistas. El tema de las "diferencias" que no sean de sexo o género continúa ofreciendo problemas en estos ámbitos, y en los movimientos que se acercan a las variantes postestructuralistas y postmodernistas del feminismo. Esta necesidad de diferenciar y relacionar, por un lado, la "diferencia" creada por la diferencia sexual, y por otro lado, las otras "diferencias que suponen una diferencia", es lo que hace que este asunto de "la igualdad contra la diferencia" sea tan difícil de conceptualizar con un cierto grado de idoneidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La teoría feminista contemporánea encuadra la pareja igualdad/diferencia en una oposición del tipo "o la una/o la otra". La oposición más fuerte a los "feminismos de la igualdad" viene de los "feminismos de la diferencia sexual" de inclinación postestructuralista, y más notablemente el de Luce Irigaray. Aunque la diferencia sigue siendo crítica para los feminismos negros, hay aquí un menor deseo de abandonar reclamaciones de redistribución. Las preocupaciones de muchos que pertenecieron en los años 60 a feminismos socialistas, acerca del rechazo contemporáneo a la "igualdad", han encontrado voz en la intervención de Nancy Fraser en los debates sobre "reconocimiento versus redistribución" que tuvieron lugar a finales de los años 90. Fraser ofrece argumentos convincentes a favor de la necesidad de agarrarse tanto a la "política de la redistribución", para consegir una mayor justicia en el acceso a los recursos, como a la "política del reconocimiento". La primera estrategia o remedio tiene el efecto de disminuir las diferencias, mientras que la segunda valida y, al mismo tiempo, consolida aquellas diferencias que son reconocidas.

Así que, ¿cuál fue el argumento contra la "igualdad? Las "feministas de la igualdad" fueron acusadas por las feminstas corpóreas, y especialmente por Luce Irigaray, del pecado capital de "convertir en lo mismo", y, por tanto, de perder de vista la especificidad de las mujeres. "¿Igual a quién?" fue su pregunta retórica, y, por supuesto, la respuesta era "igual a los hombres". Ella confrontaba esto con la noción de "lo mismo que los hombres", un objetivo al que se oponía vehementemente.

La filósofa feminista Christine Battersby ha desarrollado aspectos de esta postura de forma original. Ella sugiere no un dimorfismo, es decir, dos modelos del yo incorporado, sino un nuevo modelo del yo incorporado que toma como paradigma el cuerpo femenino, no el masculino: el cuerpo que tiene la capacidad, en el embarazo, de ser "más de uno" y "menos de dos". Este "morfismo corpóreo" es, siguiendo a esta autora, un mejor modelo de un yo que, siempre y necesariamente, incorpora a otros; más adecuado, dede luego, que el cuerpo/yo unitario y autónomo, que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

es como se ha concebido al yo incorporado en mucha de la teoría social y filosófica, y que ha hecho de los cuerpos de las mujeres, en general, y del cuerpo preñado, en particular, una anomalía, una desviación de la norma humana. No obstante, Battersby comparte el punto de vista de Irigaray de que el reconocimiento de la especificidad de la incorporación femenina descarta cualquier reclamación feminista de igualdad. En este sentido, ella arguye la ubicuidad de la (inter)dependencia humana, y la necesidad de desarrollar formas de relación desiguales y dependientes que permitan que tales contingencias sean vividas sin opresión.

Carole Pateman, entre otros, ha sugerido que el discurso de igualdad encuentra su lugar en la teoría política liberal, y en la figura del individuo abstracto, atomizado, de la temprana teoría social del contrato. Pateman sostiene que esta figura enmascara sus identidades de clase, raza y género. Esta autora se hace eco de de la advertencia de Irigaray en contra de usar el proyecto emancipatorio de la racionalidad ilustrada y el individualismo liberal como la base desde la que realizar reclamaciones para la liberación de la mujer. Su advertencia tiene algo de premonitorio a la vista de los claros efectos y aspiraciones individualizadores del capitalismo global y del neoliberalismo.

Este escepticismo con respecto a la Ilustración ha sido criticado por otras feministas, como Kate Soper y Rita Felski, quienes han arguido que es prematuro, incluso peligroso, abandonar estas revindicaciones antes de que el proyecto emancipatorio ilustrado haya completado su curso.

Un problema que yo tengo con la crítica corpórea feminista de la racionalidad ilustrada es su complicidad con la englobación de los feminismos socialistas e incluso marxistas en ese algo llamado "modernismo". En las reinterpretaciones de la historia del feminismo inspiradas por el postmodernismo, se establece una progresión desde los feminismos radicales de la diferencia "a la antigua usanza" y desde los feminismos de la igualdad "a la antigua usanza", hacia una nueva forma transcendente de feminismo, a la que unas veces se califica de "postestructuralista" y otras de "postmodernista". Sin embargo, los feminismos socialistas y mar-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

xistas de los años 60 se diferenciaron a sí mismos de los feminismos "igualitarios" o "de igualdad de derechos", y definieron su proyecto en términos significativamente distintos. En las reinterpretaciones de los años 90, todo lo que es anterior al postmodernismo, o que no anticipa posiciones postmodernistas, se agrupa y clasifica en una misma categoría residual, la del "modernismo". El modernismo ya de por sí acarrea una pesada carga, tal y como lo sugirió Raymond Williams en su ensayo "¿Cuándo fue el modernismo?", en referencia a los movimientos modernistas en literatura, arquitectura y arte, sin que haya necesidad de complicar más las cosas con intentos de añadirle más connotaciones epistemológicas. Usado en este contexto, el "modernismo" viene a representar lo que usualmente se conoce como realismo epistemológico. Y sin embargo, en este contexto, el modernismo fue contrastado con el realismo en literatura y arte.

Los feminismos socialistas y marxistas tienen una deuda con los proyectos de la Ilustración. Pero no se les puede equiparar al feminismo liberal o de "igualdad de derechos". Hacer esta equiparación significa caer en el mismo proceso de "convertir en lo mismo" lo que es tan vigorosamente rechazado en el contexto de la diferencia sexual. Lo que es más, estas tradiciones socialistas de pensamiento conectan en gran medidad con la petición de Battersby de reconocer la interdependencia humana y la necesidad de desarrollar formas no-opresivas de dependencia ocasionadas, para todos nosotros, por la infancia, el embarazo, el puerperio, la enfermedad y la ancianidad. El colapso del estado socialista y el crecimiento rampante del neoliberalismo se han combinado para desacreditar la ayuda estatal, salvo una mínima parte, para estas dependencias. Y las feministas han visto con recelo, y con razón, aquellas formas de nuevo comunitarismo que no reconocen las desigualdades de género que estructuran las comunidades más básicas. Pero las tradiciones feministas socialistas abogan por encontrar soluciones colectivas a la dependencia, y en esto son diferentes del feminismo liberal, viejo y nuevo.

Es aquí donde yo identificaría el lugar en el que empezar la búsqueda de un nuevo marco conceptual que haga justicia tanto

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

a la igualdad como a la diferencia. Sin embargo, sería imprudente presentar esto como si no fuera "muy dificil de formular". ¿Podría ser que se formulase desde la práctica política? El concepto de "política transversal" de Nira Yuval-Davies es usado por Cynthia Cockburn en su descripción de las prácticas de ciertos grupos de mujeres que trabajan para resolver los traumas de comunidades divididas por la guerra (Cockburn, *Across the Divide*). Es interesante notar que esta descripción, que viene de una de las personas que más han contribuido al feminismo socialista en el pasado, se basa en ciertos aspectos de la postmodernista "política de la diferencia". Así que, sí, para contestar a su pregunta, me reafirmaría en la posibilidad y la necesidad de retener nuestras reclamaciones tanto de igualdad como de diferencia. Debemos negarnos a elegir.

Anteriormente usted ha evaluado la relevancia del trabajo de Pierre Bourdieu en el feminismo contemporáneo, y también lo ha comparado, de forma interesante, con los escritos de Judith Butler. ¿Cuáles serían la implicaciones que este tipo de comparación tendría en futuras investigaciones?

Pierre Bourdieu ofrece un marco en el cual la interdependencia está reorganizada, sobre todo por la influencia en su pensamiento de la fenomenología de Merleau-Ponty. Pero mientras que éste último es plenamente consciente de la significación de los procesos de "reconocimiento" (o, mejor dicho, de reconocimiento erróneo), para Bourdieu es el reconocimiento mutuo del dominante, un reconocimiento que el dominado acepta a cierto nivel, lo que ayuda a reproducir e imbricar estructuras de dominación profundamente desiguales. seg'un 'el "la diferencia es visible sólo desde el punto de vista del dominante". La teórica política feminista Diana Coole planteó en 1996 el interrogante de si la clase era "una diferencia que creaba una diferencia" (*Radical Philosophy* 77, Mayo/Junio, pp. 17-25), notando, como he explicado en una respuesta anterior, la manera en la que las diferencias de clase se perdían entre los etcéteras de los feminismos de la diferencia. Para Bourdieu, la dominación de clase es la diferencia que crea una diferencia, y es esta posición, obsoleta en un clima

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

dominado por el postmodernismo, lo que quizá motiva la reluctancia del feminismo a seguir a Bourdieu.

No obstante, en ciertos aspectos, Bourdieu tiene mucho en común con Butler. Bourdieu es tan hostil como Butler hacia la reducción de lo "puramente cultural" a lo material o económico. Butler no está totalmente convencida de que Bourdieu haya evitado esta reducción, como él mantiene. Butler se involucra con el trabajo de Bourdieu, pero sólo para rechazarlo como determinista estructuralista social, en el estilo de Althusser, a pesar de la incipente promesa de agencia que ella detecta en su concepto de habitus. El habitus, Butler sostiene, no cumple plenamente esta promesa, porque se reduce en su totalidad al campo social en el que fue creado en primera instancia. McNay, en un poderoso análisis comparativo de ambos pensadores, ofrece una lectura más amable de Bourdieu. McNay acepta que, especialmente en su trabajo sobre dominación masculina, Bourdieu a veces pone excesivo énfasis en la correspondencia entre el habitus de género y el campo social, pero arguye que Butler no reconoce el potencial poder del binomio habitus/campo, ya que no comprende su dinámica temporal. Butler, según McNay, malinterpreta el habitus como determinista; es, más bien, un principio generativo en el que un futuro anticipado está inscrito en la acción presente. Sin embargo, la actividad inherente al habitus está circunscrita, en tanto en cuanto que no es fácilmente accesible para la consciencia. Nuestra actividad es difícil de monitorizar y, como resultado de esto, ni el yo ni el campo social están verdaderamente abiertos a cambios voluntarios. La acción es recolocada por Bourdieu lejos de la intencionalidad, de la intervención conscientemente subversiva. En segundo lugar, McNay critica a Butler por su incapacidad de apreciar que "el campo social general" también está sujeto a cambios en el tiempo, y que se compone de campos múltiples, interconectados, y más específicos, que pueden ser cruzados por el sujeto individual humano: "Aunque el habitus atrae la atención hacia la naturaleza imbricada de la identidad de género, es importante considerar hasta que punto sus efectos podrían estar atenuados por el tránsito de individuos a través de diversos campos".

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

McNay critica a Butler, además, por no ir más allá de establecer la *posibilidad* de la acción en la indeterminación. El concepto de *performativity* (representacionismo) coloca esta posibilidad en las inestabilidades del habla, pero no explica cómo esta potencialidad se puede realizar a través de la acción política dentro de complejos específicos de poder material y simbólico. Bourdie, según McNay, otorga mayor privilegio a la praxis, aunque hay que decir que no es precisamente optimista con respecto a la actividad humana, o al menos con respecto a la libertad humana.

Butler ha respondido apasionada e inteligentemente a la crisis internacional posterior al 11 de septiembre. Al usar su posición en los campos académico e intelectual de esta forma, ha provocado fuertes reacciones, especialmente en Estados Unidos, en donde se ejerce una gran presión sobre los académicos para que apoyen la política exterior norteamericana. Cuando la disidencia académica empieza a prefigurarse casi como una traición, hace falta coraje para saltar al ruedo de la misma manera lo ha hecho Butler. Estas anotaciones deben figurar al lado de lo que tengo que decir sobre su "política de *performativity*" (representacionismo).

La política del representacionismo, al contrario que la política del feminismo socialista, se enfoca demasiado quizá en la figura aislada de la heroína, cuyas inspiradas representaciones de virtuosismo tienen la capacidad de romper el ciclo de representaciones repetitivas que inscribe y reproduce las identidades sociales y las relaciones de dominación. Hay poco en el trabajo de Butler que sugiera la necesidad de encontrar formas colectivas de movilización para el cambio social. Esto puede verse claramente en su análisis en *Antigone's Claim*, y Battersby se adelantó al remarcar la afinidad de la filosofía feminista de Butler con Antígona en *The Phenomenal Woman*.

Sin embargo, Bourdieu, especialmente en sus textos analíticos más importantes, incluyendo *Language and Symbolic Power* (el punto focal de la crítica de Butler), a menudo formula su posición en términos que se prestan a la interpretación de habitus de Butler. McNay separa habitus y campo con cuidado y habilidad. Pero es importante reconocer en Butler un cierto optimismo de la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

voluntad, utópico y necesario, que es difícil de detectar en Bourdieu. El feminismo necesita de sus heroínas y de sus momentos utópicos, pero sin olvidarse de encontrar y crear formas colectivas de política feminsita.

La relevancia de Bourdieu para el feminismo se halla también en su concepto de una agencia que se encuentra en todas las formas sociales; en su insistencia en que, aunque haya una "disposición a resistir", tales disposiciones tienen sus propias condiciones de existencia y de efectividad. Él se muestra escéptico, y con razón, acerca de la equiparación de agencia con subversión, y con proyectos políticos emancipatorios.

El legado de Bourdieu, de alto valor para el feminismo si lo revindicamos como nuestro, se encuentra en parte en su *imaginación* sociológica. La teoría feminista en los años 60 se nutrió principalmente de las disciplinas de la sociología y la Historia. La conversión del feminismo al postestructuralismo y al postmodernismo se han visto acompañados de un giro hacia la filosofía, y hacia estudios basados en el texto. El programa de investigación de Bourdieu devuelve el estudio de "lo cultural" al proyecto sociológico, y devuelve los estudios culturales a su punto de origen en la sociología del conocimiento y la literatura. Si los textos no pueden reducirse a "lo meramente cultural", debemos también evitar lo que Stuart Hall llama "reduccionismo hacia arriba", para que lo social/material pueda ser leido como enteramente textual.

¿Está de acuerdo en que es apropiado, quizá hasta necesario, usar el feminismo para hablar del postmodernismo, y no al contrario?

Existe una división dentro del feminismo entre aquellos que han adoptado plenamente el postmodernismo y aquellos que le han dado la espalda. Al tiempo que todas las disciplinas en las que circula el feminismo se han visto afectadas por el giro postmodernista, hay reductos nacionales y disciplinarios que caracterizan ambos lados de esta división, con los grupos contrarios concentrados en las ciencias sociales y políticas. Esto se puede observar en las listas de delegados a las conferencias feministas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Sin embargo existen, en número creciente, feministas que han ocupado la tierra de nadie entre los polos de la división. Curiosamente, se ha desarrollado un interés en el postmodernismo en relación a la pragmática de la intervención política feminista, y no sólo en los términos epistemológicos y teóricos. Los casos de Cynthia Cockburn y Nira Yuval-Davis antes mencionados son un ejemplo de esto.

Sin embargo, la pregunta que me hace pone en evidencia el hecho de que mientras el postmodernismo busca y reclama la hegemonía sobre las disciplinas, en tanto en cuanto que hace, tácitamente al menos, reclamaciones epistemológicas, el feminismo siempre se ha reservado el derecho de criticar y apropiarse de la teoría social. Hay aquí una ambivalencia acerca del status del postmodernismo que no se adhiere a la etiqueta del postestructuralismo. La teoría postestructuralista es la teoría "tras el estructuralismo". El postmodernismo comenzó su ascensión meteórica como un concepto, como la etiqueta para la condición de la vida social "tras la modernidad" –un estado de cosas en el mundo a partir de ahí–, aunque ha alcanzado el status de teoría al distribuirse entre las disciplinas. Frederic Jameson ha capturado esta diferencia en su aseveración de que la postmodernidad es poderosa como descriptora de "la cultura del capitalismo tardío". Con esto, Jameson ha creado un espacio en el que los retos teóricos (una teoría del capitalismo tardío) pueden realizarse. El postmodernismo no es la única teoría capaz de acercarse al capitalismo tardío (al que hoy en día se llamaría más bien "capitalismo global"). Claramente el feminismo podría proponer un reto paralelo, para que el postmodernismo como teoría y como política pudiera colocarse bajo el escrutinio crítico del feminismo, y no simplemente representara una nueva inspiración teórica para el feminismo.

Este desplazamiento ya ha tenido lugar. Muchas de aquellas feministas que se han colocado entre dos aguas, apropiándose de aspectos de la teoría y la política postmodernista, lo han hecho provisional y críticamente, prestando tanta atención a la pragmática política como a la teoría. La relación del feminismo con el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

postmodernismo se puede comparar a la que hubo entre el marxismo y el feminismo en los años 70 y 80.

Las feministas marxistas nunca fueron ortodoxas. Toril Moi, en su propio estudio y uso de las teorías de Bourdieu (1994, 1999) ha sostenido que es necesario para las feministas usar aquellos instrumentos clásicos de la sociología del conocimiento que tienen su origen en el marxismo: esto es, la crítica y la apropiación. De ello se sigue que el feminismo siempre haya guardado una cierta distancia con todos sus "socios" en la nomenclatura, con la excepción del "feminismo radical". Esta distancia crítica es necesaria para evitar los "malos matrimonios", como el que Heidi Hartmann diagnosticó en la unión entre marxismo y feminismo.

Uno de los puntos fuertes del postmodernismo se halla en su principal imperativo heurístico: debemos escuchar cuidadosamente a lo que aquellos que son "diferentes de nosotros" tienen que decir. Bourdieu no tenía mucha paciencia con las teorías de la diferencia, como hemos visto, ya que para él tales diferencias son producidas socialmente y sólo son evidentes desde la perspectiva del dominante. Pero, pragmáticamente, las teorías que se basan en un concepto de diferencia radical, cuando se combinan con un compromiso político con la justicia, generan el axioma de que el dominante *no puede* conocer al dominado. Por tanto, se debe dar todas las oportunidades para hablar al subalterno. Nancy Fraser insiste en que estas oportunidades requieren de gran justicia redistributiva, así como de reconocimiento.

Una de las tentaciones de las perspectivas teóricas, como aquella adoptada por el marxismo, y no evitada completamente por la "sociología reflexiva", es la de "saber demasiado" antes de que el "otro" hable. La "sociología reflexiva", al igual que el marxismo, evita cuidadosamente la presunción de un punto de vista para el sujeto cognoscitivo que esté fuera y por encima del campo. El sujeto cognoscitivo clásico y su objeto de estudio son ubicados en función de su localización diferencial dentro del mismo campo social, y no se da prioridad ni al "observador científico objetivo" ni a la subjetividad del observado, ya que se otorga a los métodos de la "sociología reflexiva" un punto de vista superior a ambos. Se

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

evita la tentación de la "teoría de sillón" que emana de una cómoda distancia con la necesidad, característica de la posición del académico en el campo social; tampoco se da prioridad a las experiencias de aquellos a los que "acucia la necesidad" en el espacio social. La sociología reflexiva pertenece a una larga tradición en la filosofía del conocimiento que intenta encontrar el conocimiento sin tener que acogerse al relativismo. El "socioanálisis" de Bourdieu, como el psicoanálisis, depende para su validez del momento y respuesta de reconocimiento, cuando el sujeto de análisis recoloca su experiencia en su marco correspondiente.

El compromiso de Bourdieu con la investigación empírica significa que él está quizá mejor situado para evitar la tentación de explotar este limitado privilegio epistemológico que aquellas otras perspectivas que se mantienen al nivel de la teoría y de la filosofía (ver *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*, Polity 1999). Y esta tentación no es exclusiva de la sociología reflexiva. Algunas versiones del postestructuralismo feminista, y también de "feminismos de la diferencia" radicales, tienen el efecto de descontar, o al menos de no sentir la obligación de escuchar atentamente, lo que las mujeres, en circunstancias y contexto específicos, han dicho. Si el lenguaje es en sí "falocéntrico" (o, en términos del feminismo radical, "hecho por los hombres"), entonces la mujeres hablarían en una lengua extraña y parcialmente patriarcal, así que no necesitamos prestar mucha atención cuando lo que se articula se sale de lo que, como feministas, estamos dispuestas a reconocer. Es un gran logro del feminismo postmodernista el no poder permitirse esta indulgencia.

¿Qué tipo de oportunidades están emergiendo para el feminismo (epistemológicas, metodológicas, o de otro tipo) gracias al actual interés interdisciplinario en el cuerpo humano y la corporeidad (embodiment)?

Las teorías del yo corpóreo, y del sujeto cognoscitivo humano siempre encarnado –con el cuerpo como el instrumento primario de conocimiento y de la consciencia del mundo– están enraizadas en la tradición fenomenológica, y son de gran impor-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tancia para el feminismo. Las teorías del "feminismo corpóreo" son diversas, y algunas veces es posible tener la sensación de que el cuerpo en cuestión está bastante desincorporado: un cuerpo textual, más que el "cuerpo dolorido" que menciona Elaine Scarry, que no puede escapar a la conciencia de la carne. Las teorías que reconocen la incorporación tienen una atracción obvia para las feministas de la diferencia sexual, pero también para aquellas que presentan más ambivalencias con respecto al cuerpo femenino, como Simone de Beauvoir. Existe el peligro de que las mujeres sean reducidas a su sexo/sexualidad. Pero el cuerpo femenino es un cuerpo humano, como su pregunta indica, y comparte una amplia gama de vulnerabilidades con el cuerpo masculino, aunque sean vividos de forma distinta.

Una frontera disciplinaria que aún es raramente cruzada es la que divide a las ciencias sociales de la biología. Mucha de la epistemología feminista se basa en una crítica radical de la "ciencia" que hace uso de la sociología marxista del conocimiento, tal y como fue desarrollada por Georg Lukacs, para defender el privilegio epistemológico del dominado. De esta manera, lo que se convirtió rápidamente en lo "convencionalmente aceptado" de la epistemología feminista, en el marco de la confrontación con el relativismo a que se llega siempre en este punto de partida, llevó a un relativismo epistemológico que ha sido continuado por el feminismo postmodernista.

Las teorías feministas del cuerpo proporcionan la base para un mayor entendimiento con las ciencias del cuerpo, incluyendo la medicina y la biología. El enorme atractivo de la ciencia popular, tal y como se aprecia en la interminable sucesión de documentales televisivos que actualmente compiten con las ficciones y documentales militaristas, junto con las familiares series sobre crimen, representan unos vehículos muy poderosos para el antifeminismo popular. Pero la negación a considerar las descripciones biológicas de la diferencia sexual, por temor a que lleven a un reduccionismo biológico, ha dejado las puertas abiertas para que la imaginación popular encuentre nuevas versiones de reduccionismo. Este es un terreno que sólo puede ser efectivamente ocu-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Creación

pado por un feminismo que reconozca la existencia de las exigencias biológicas de una vida social sexuada.

En 1981, Mary O'Brien escribió que "la necesidad de comprender teóricamente la importancia histórica de las relaciones sociales de reproducción [...] emerge como la preocupación central de la teoría y práctica feminista". Para producir tal teoría es necesario empezar por el yo incorporado sexual. Este es uno de los orígenes de la importancia del interés inter-disciplinario en el cuerpo humano y en la corporeidad (*embodiment*).

(Traducción de Susana Carro Ripalda)

Terry Lovell es profesora de sociología y dirige actualmente el Centre for the Study of Women and Gender en la Universidad de Warwick. Ha dado cursos sobre sociología de la cultura y sobre la mujer en la sociedad. Es autora de los libros *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure* (1980) y *Consuming Fiction: Women, the Novel and the Transmission of a Literary Culture* (1987). Ha editado las antologías *British Feminist Thought* (1990) y *Feminist Cultural Studies* (1995), y es coautora (con Sonya Andermahr y Carol Wolkowitz) de *A Glossary of Feminist Theory* (1997).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Creación

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Creación

Poemas

Carlos Germán Belli

DESTINO DEL ALMA Y DEL CUERPO

E ilesa el alma mía
Se escapa de los dientes de la parca
Por divino mandato inexorable,
Pues debe estar más tiempo en este mundo
Fielmente acompañando con paciencia
Al corpezuelo físico,
Y ahora juntamente ambos están
No se sabe hasta cuándo en tal estado,
O indesligables son
Acá o en el más allá (que así me place),
O en la eternidad cada cual diversos:
Uno inerte y el otro pura vida.

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 94-96

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

BALADA DEL PECADOR IMPENITENTE

Helo allí recibiendo la hostia maquinalmente
Y sabe que su ser no será angelical,
Mientras que el pan supremo entra directamente
En el alimenticio bolo del comensal,
De pronto extraviándose en la casa carnal,
Que a él le importa muy poco el proceder severo,
Como aquel primogénito del orbe desleal,
Desde que apenas fue un niño de babero.

Y al nacer era ya del cielo un fiel creyente,
Pero he aquí en el bajo suelo el pecador tal
Va sin pudor alguno y de todo consciente
Que ríos de heces córrenle en cada calcañal,
Yaciendo qué obstinado en el reino del mal
Exactamente así hasta el día postrero,
Y las espaldas vuélvele al alba celestial
Desde que apenas fue un niño de babero.

Parece que él quisiera que entrevere la mente
Los días y las noches del orden terrenal,
Pues vive en el infierno aunque cristianamente
Como un completo híbrido de humano y animal,
Y de la hiel y la miel el alma por igual,
Que será para siempre su estado verdadero,
Librando encarnizado esta lucha campal
Desde que apenas fue un niño de babero.

Nada, nada lo salva ni el agua bautismal,
Hoy ufano casado, ayer triste soltero,
Que no escoge el venial mas sí el error mortal
Desde que apenas fue un niño de babero.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

LO INAPAGABLE

Que inapagable, oh santos cielos, sea
La candela que está por extinguirse
Y ojalá ahora vuelva a alumbrar
Acá el ánima, allá el planeta todo,
Hasta ser una hoguera que crepite
En el centro del corazón humano,
Pues cuán acelerados sus latidos
Cuando el hálito de Eva cómo aviva
Las postrimeras brasas terrenales,
Que desde entonces nunca más se apagan.

Carlos Germán Belli nace en 1927 en Lima, Perú. Poeta, traductor y periodista, ha viajado por América Latina, Estados Unidos, Europa y Marruecos. Es profesor auxiliar de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de San Marcos de Lima y poeta visitante del Programa Internacional de la Universidad de Iowa. En 1962 consiguió el Premio Nacional de Poesía. Su obra se ha traducido entre otras lenguas al inglés, francés e italiano. Publicó *Poemas* (1958), *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1986), *Sextinas y otros poemas* (1970), *¡Oh Hada Cibernética!* (1971), *Canciones y otros poemas* (1982), *Boda de la pluma y la letra* (1985), *Los talleres del tiempo. Poemas escogidos* (1992), *Trechos del itinerario (1958-1997)* (1998), *Salve Spes* (2000) y *En las hospitalarias estrofas* (2001).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Poemas

José Kozer

ZARABANDA

Paso galano

Su Majestad la Reina Isabel I de Inglaterra

en el apogeo de su gloria

tras la derrota de la Armada Invencible, fanfarrias, otro paso al frente / la Reina, Sir Francis Drake una reverencia, Norfolk, Essex de hinojos, Reina Virgen paso galano, Reina Calva paso galano, explorad, explorad ultramar, para mí los rincones últimos del Orbe, Última Thule yo, y quien al oído le susurre a Su Majestad del acabóse teologal o de la supresión metafísica del cuerpo y (bah) del alma, le corten la cabeza.

Címbalo.

Un adusto silencio al pie de Su Majestad, reíd, haced callar la congoja del / alabastro, repliegues del marfil, berroqueño estandarte de las lápidas.

Redobles.

Y la Gallarda, variar los pies al paso (paso galano) pie izquierdo a / su derecho, desbordamiento de redobles, gallardetes: soy y somos Isabel Su Alteza Real la Reina Imperial Primera del Orbe a las Constelaciones.

Y sin deterioro y sin deterioro paso galano se apresta la Reina a bailar La / Manfrolina

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

del brazo del Príncipe de las Galias, feroz amor de
la loba por el ovejo, y el Príncipe efebo dejándose
zarandear en las habitaciones trasteras por la
soldadesca recién llegada de Flandes.

Paso galano

Su Majestad la Reina Isabel I (trasto) (treponema) túmulo al frente
/ pierna derecha,
hornacina la cintura, y bajo la estameña catacumbas
tras catacumbas el pie (óseo) afincado sobre el
Imperio.

DIVERTIMENTO

Las morenas recorren la superficie de las aguas se entrometen
/ anguilas.

Náyades y tritones cabalgan a la mujeriega a horcajadas sobre el reverso
/ de las morenas:
algunas parejas de un salto reaparecen fundidas
a horcajadas sobre las anguilas.

Y debajo los muertos todos los muertos disueltos muertos de risa
/ reencuentran
invertidas sus peripecias transcurridas en otra vida:
ríen (búrbujas de agua dulce de agua salada) alimento
de náyades y tritones.

Y debajo arrecifes algún celentéreo perpetuo algún pez ciego a las
/ necesidades del agua
y debajo Neptuno el Dios Trino y Uno y debajo el
ígneo corpúsculo primero de regreso (¿pero por
Dios, habrá tal cosa?) al asterisco ígneo que rebota
sólo una vez a la estabilidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

NAÏF

En Sumatra tengo una casa de dos pisos.

Cimientos de bambú techo de yagua.

Mi mujer fuma cachimba bebe café en la terraza.

Una terraza donde el aire bebe briznas del aire, de agua seremos:
/ del agua serenada toda
la noche en cántaros de cruda arcilla.

Y la gata caza volutas de humo (violáceas) en Sumatra desplegándose
/ esporas a
miríadas a todas horas: en cada espora (oíd) reaparece
alguna forma universal (ah) la efímera el gorgojo la
lagartija rehuyendo intersticios de la piedra, la sombra
de la piedra o de la maleza, cazar nuevas formas de
insectos, forjas de Dios.

Aún forja Dios: mis tardes en Sumatra transcurren en una bodega interior
/ que rezuma
olíbano, hago la digestión rememorando por
ejemplo la perca que preparó al horno mi
mujer con salsa de polvoraduque, la gata y
yo aún nos relamemos los bigotes (ralos
bigotes rubiancos que me dejé crecer en mi
vejez) aguardo Can Mayor, Cruz del Sur, el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

paso del cometa augurando de su cabellera
a la cola reinos magnos: una real mansedumbre
más allá de la noche oscura. Y de la cabeza a
los pies aguardo para este cuerpo mío la realeza
de quedar enraizado a cimientos de vaho techo
de ázoe.

Por Sumatra desde lo alto de casa subiré peldaño a peldaño la escala del / viejo Jacob
hasta topar con el primer ángel de la hueste que me
corresponda, verme apenas panoja o reverdecida
espiga de su meñique izquierdo.

Y sé que por vía de ceniza me será concedida voluntad postrera: ítem, que / en su
momento reaparezca instantánea mi mujer vestida
de frac pendientes de cornalina ajorcas de zafiro
pies descalzos sombrero de copa en mano, de Dios
una palmada: el aire nos refleje. Y al instante
bailemos del brazo gavota mitigada, y por omisión
de desgarraduras volvamos a ceñirnos (reunida,
carne) jadeos tras el ligero abrazo a la hora del
trastorno del tránsito.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

CANCIÓN

Tres aperos escondo bajo la seta descomunal.

La copa del abeto forja pagodas inalcanzables a Oriente (Muzio
/ Clementi, Sonatas, a
Oriente): bajo el abeto me propongo seguir
cantando, soy del tamaño de la gota de goma
arábiga que la hormiga transporta.

Buril. Lezna. Cálamo.

Yo por antonomasia del fuego salgo del bosque (boca, bermeja)
/ cantando en los oídos
de la hormiga, su gota arábiga arrastro: buril,
zumbido del viento entre la seroja del abeto
me abro camino; lezna para tejer con maloja
un sombrero de ascuas (alas anchas) cubrir
la intemperie en toda su extensión la tonsura
de repente (inscrita) su chamusquina sobre
mi cabeza.

Dejar al paso el cálamo reescribir los pasos de la oruga a la seda
/ (quimonos de la
azafata de la Emperatriz) el canturreo de la abeja
a las hileras la hilera imperecedera (ubre) gotea
aguamiel (llovizna) a renovar pistilos.

José Kozer nació en La Habana, Cuba, en 1940. En 1960 emigró a Estados Unidos. Enseñó lengua y literatura en el Queens College de Nueva York. Actualmente reside en Florida. Sus principales títulos son *Padres y otras profesiones* (1972), *Este judío de números y letras* (1975), *La rueca de los semblantes* (1980), *Bajo este cien* (1983), *La garza sin sombras* (1985), *Carece de causa* (1988), *El carillón de los muertos* (1988), *De donde oscilan los seres en sus proporciones* (1989), *Trazas del lirondo* (1993), *La maquinaria ilimitada* (1998) y *Farándula* (1999). Coeditó *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Tambores de América para despertar al mundo

Manuel Zapata Olivella

El palenque de San Basilio

Penetramos a los despeñaderos donde los esclavos fugitivos del rebelde Benkos Biojó lograron derrotar repetidas veces a las tropas españoles que pretendían recapturarlos. Siguiendo la trocha, los burros bajo el peso de la grabadora y el motor, entrecruzaban sus orejas nerviosamente tratando de adivinar los riesgos de la excursión. Un cementerio entre siemprevivas nos advirtió de la importante presencia de los muertos. Los perros acudieron en jauría a darnos la bienvenida. Arturito Hernández, nacido en el Palenque de San Basilio, estudiante de medicina, nos servía de guía. Ranchos con paredes de caña y techo pajizo de dos aguas, nada distintos a los dejados atrás a lo largo de la carretera en Sincerín, Magdalena o Arjona, constituyeron el primer aviso de que estábamos en caseríos americanos y no en los bohíos cónicos de África. Pero allí surgían los niños, caras negras, despiertos los ojos, desnudos sus ombligos como si el transplante de uno a otro continente. Cuatro siglos después, los hubieran dejado en el mismo lugar. Nos miraban desde las puertas de sus ranchos, prendidos a las faldas de sus madres o en grupo, lejos de nuestra presencia. Nunca, Delia y yo, nos imaginamos que de aquellos niños, delgados, panzudos, saldrían varios campeones mundiales de box.

Arturito nos condujo directamente al rancho de los Batata, oficiantes de los ritos funerales del lumbalú. Años más tarde, supimos que "Batata" es uno de los nombres dados a los sacerdotes bantúes. Esa misma tarde, rodeados de todo el pueblo, comenzamos a grabar las primeras voces: el apretado nudo de su dialecto; las quejas contra el cura; el hondo suspiro de la raza obligada a vivir distante de la tierra de sus antepasados de los cuales sólo conservaban el borroso recuerdo de que vinieran de un continente lejano. Delia acalorada con aquellos relatos preguntó al más anciano:

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 102-120

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

–¡Cuéntenos más de la época en que ustedes fueron esclavos!
El abuelo, tocador de carángano, enderezó cuanto pudo el arco centenario de su espalda, cenicienta la cabeza por las canas, fulgurantes los ojos:

–¡Niña, nosotros nunca hemos sido esclavos!

La luz sensible de la grabadora nos indicó la abrupta distorsión de su voz. El abuelo había acumulado en ella toda su ira. De esta respuesta nacería mi convicción de que el negro americano, bajo las cadenas, oprobiosamente vejado, se sintió siempre un prisionero de guerra, nunca un ilota.

En la familia Batata pudimos identificar varias generaciones vinculadas a la tradición de percutir los tambores sagrados del lumbalú. El más anciano, Batata el "viejo", colindaba los cien años; su hijo "Batatica", en la época que conocimos, navegaba por la década de los sesenta. Muertos los troncos quedaban dos hijos del último: Inocencio y Graciela, ambos tocadores de lumbalú. ¿Se perpetuará la decadente funebria del culto a los ancestros?

El Palenque se había convertido en un semillero de familias de tránsfugas que abandonaban el pueblo en busca de horizontes urbanos. Era cierto que guardaban el orgullo de su tradición libertaria; que el idioma dialectal, mezcla de africanismo y arcaísmos españoles se levantaba como una barrera entre su tradición y la ciudad, pero simultáneamente afloraba el desprecio de los jóvenes por el lumbalú, en especial en quienes después de largos años de ausencia regresaban de los centros urbanos con el peinado "african-look" o cantando la última salsa de Celia Cruz. Sin embargo, ninguno de estos influjos, imposible de rechazar, golpearía tanto a la cultura tradicional como la impresionante conquista de cuatro campeonatos mundiales de boxeo logrados por los nativos o descendientes del Palenque de San Basilio –Antonio Cervantes "Pambelé", Rodrigo Valdés y los hermanos Ricardo y Prudencio Cardona. La luz eléctrica, la televisión y los nuevos deseos de campeonar trazarían el ideal de las nuevas generaciones.

En buena hora llegamos a entrevistar los últimos ancianos, árboles centenarios de una tradición que perdería vitalidad en los próximos decenios. Todavía el sol pudo alumbrarnos al viejo "pechiche", el tambor sagrado tallado a filo de hacha. El viejo Batata en persona lo rescató de la oscuridad del cuarto donde reposaba desde el último funeral.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El corro de los curiosos lo miraban con cierto recelo: constituía la imagen de la muerte. Nunca antes, seguramente, lo oyeron percutir en ausencia de un difunto. El tamborero comenzó por manosearle la piel polvorienta y golpearlo suavemente para revivirlo de su prolongado sueño. Profiriendo palabras secretas, se escupía la palma de la mano para humedecer la piel de chivo que le servía de parche. Sobre sus piernas, como si se tratara de un niño, le acarició el cuerpo cónico que hacía de caja de resonancia. No en vano le llamaba "pechiche", consentido. El músico ajustó las cañas de madera con una piedra y rezongan sus primeros gemidos. Preguntó si estábamos listos para grabar. Delia le pidió que golpeara fuerte. Supo entonces que esas manos callosas percutían con la pasión de sus años juveniles. Retiró prudentemente el micrófono y le hizo señas para que comenzara:

–Este es el golpe "angola".

Palmoteaba el tambor entre las piernas, los ojos dormidos. Delia había tallado ese gesto en su primera escultura. Las manos, la caja de resonancia, la piel, conformaban un solo estremecimiento. Una anciana comenzó a palmotear sin que nadie le diera la señal. El corro de mujeres la siguió, moviendo sus cuerpos atrapados por el ritmo. Oímos el llanto ululante de la vieja invocando a sus muertos:

–¡Ah! ¡Lé, lé, lé, lé, leee!

–¡Oh, oh!

–¡María de la oh!

–¡Ya nació, María!

–¡Ya se fue gallinazo!

Batata interrumpió el canto:

–Ahora le voy a tocar el golpe de los "Mina".

Acostó el "pechiche" en el suelo y cabalgándolo, le percutió duro y con persistente palmoteo. La tierra se estremecía, los talones desnudos, golpeándola, cavando la honda sepultura. Arturito deslizaba la botella de ron entre mujeres y adultos, todos cantando y palmoteando, los ajos alumbradores con el llanto que ya los invadía. Lo único que faltaba era un cadáver para que aquella grabación se convirtiera en un auténtico velorio.

–Si no se van esta noche, tal vez podrán ver un verdadero lumbalú. Mi tío Diómedes hace días que agoniza.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Sentí que el estudiante de medicina apuñalaba mi más profundo sentimiento médico. Mi deber era prolongar la vida de ese anciano moribundo y no espiar su muerte. Entre sombras, tragos y micrófonos habían transcurrido más de seis horas en las cuales se hablaba de difuntos, ancestros y luchas cimarronas contra la trata negrera. Los gallos cantaban a la distancia dejando grabados sus clarines que perturbaban la media noche.

Nos costaba dificultad separar el pasado –la tradición oral de esta otra aventura de la vida presente que deseábamos captar como testimonio del futuro. Todos querían grabar sus recuerdos contando anécdotas de algún abuelo, expresado con el canto la cicatriz de una pena:

–En aquel rancho, el último del pueblo, vivía el difunto Benito, un leproso a quien las llagas le habían comido los pies. Dicen que esa enfermedad vino del África. Una noche el tigre atrevido entró a su rancho y se lo llevó. Al día siguiente seguimos el rastro de la sangre. En la cañada, el maldito animal dejó la cabeza roída. Le perseguimos las huellas, más adelante encontramos el hueso de una pierna. El tigre se lo pudo comer porque vivía solo. Nadie quería acompañarlo. Era mi tío. Lo lloramos, ¿pero de qué sirvió el llanto si en vida le echamos del pueblo?

–¿Usted, además de "Batata", tiene otro apellido?

–Los Batatas siempre hemos sido Batatas, nunca fuimos otros. ¡Ah, sí! Un bisabuelo o tatarabuelo lo llamaban "Batata" Salgado; formamos una sola familia. Las mujeres aunque sean hijas de nosotros los Batatas, nunca llevan este apellido. Mi hija se llama Graciela Salgado.

Ahora, muerto su padre, he oído que Graciela, tocadora y heredera del "pechiche", le da indistintamente ambos apellidos.

Los palenqueros que lograron alcanzar la escuela primaria, y aún la secundaria como Arturito, comenzaron a darse cuenta que siglo y medio después de proclamada la libertad, encuentran "cerradas" las puertas de la universidad. Los abnegados sacrificios de su madre vendedora de frutas y carbón en el mercado de Cartagena para que alcanzara el título de médico, al final, resultaban frustrados. No bastaba con haber pagado el valor de la matrícula, pues más costosos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

e imposible de adquirir resultaban los libros de medicina, los zapatos del diario trajín y los mínimos equipos de examen médico. Rebelde, Arturito no quiso cambiar su carrera, enrumbarse por una que requiera menos inversión como graduarse de abogado u obtener una licenciatura de pedagogía.

–Nosotros los Palenqueros debemos resignarnos a ser boxeadores para recibir golpes hasta enloquecer, quedar sordos o ciegos, si no queremos perpetuarnos como limpiabotas, cargadores de bulto en los puertos, sirvientes y cocineros de los blanquitos.

La amargura de sus palabras no ocultaba las lágrimas de sus ojos. Arturito había desistido de proseguir sus estudios médicos por falta de recursos. Apenas con dos años de medicina y con un viejo estetoscopio se deslizaba por la aviesa pendiente del tegüismo, prácticamente un empírico de la medicina científica. Conocedor del destino que le esperaba como brujo de su aldea, permanecía atento a la botánica tradicional de sus padres, del yerbatero, del sobandero y componedor de huesos, de las viejas parteras y de quienes tenían fórmulas ocultas para exorcizar los malos espíritus de las enfermedades.

–Le dicen el "doctor", pero yo quisiera serlo realmente. Los Batatas a quienes todos consideran brujos al menos saben lo que hacen. Han aprendido a invocar difuntos desde hace muchas generaciones.

La chichamaya: un baile precolombino

En el extremo septentrional del continente suramericano, la península de la Guajira en territorio de Colombia y Venezuela se extiende hacia el interior del mar Caribe como un brazo que quisiera alcanzar el archipiélago de las Antillas. En este territorio semidesértico habitó desde tiempos inmemorables el pueblo wayuu, primo de los Taínos de Santo Domingo y Cuba, miembros de la gran familia arawak.

Arrollados por la conquista española, los varones Taínos perecieron en tanto que sus mujeres sobrevivientes fueron convertidas en concubinas de los hispanos. Sólo se perpetuaron aquellos rasgos del mestizaje Hispano-indígena: palabras, alimentos y artesanías. Nada

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

quedó de las costumbres, religión, cantos y bailes connotados como "paganismo y barbarie" por parte de los catequizadores: instrumentos musicales, juego de pelota de caucho, danza y ceremonias de antiquísimas tradiciones emparentadas con las culturas maya y chibcha del continente. Esta fue la suerte que corrió el baile del areito descrito por los primeros cronistas como bacanal diabólico. No obstante sus descripciones han servido para identificar su persistencia en los bailes de la chichamaya y la cabrita aún vivos en la comunidad wayuu de la península de la Guajira.

En busca de sus huellas Delia y yo nos adentramos por las rancherías de la península de la Guajira con grabadoras y motor eléctrico interrogando a los ancianos. Cosmogonía, lenguaje, costumbres, vestuario, cantos y bailes que se han conservado como código de comportamiento social y cultural. Acompañados de un nativo, hijo de uno de los caciques de la región de Manaure, tuvimos oportunidad de escuchar por vez primera el fuerte percutir de las tamboras de la chichamaya anunciando a muchas leguas a la redonda que se casaba una pareja de jóvenes, miembros de dos clanes amigos. Desde la cercanía del mar esa mañana nos llegaba el viento salobre y cálido arremolinando las largas sayas de las mujeres, las dunas de arena y el techo de palma de los ranchos. En una abierta emplanada se reunían doscientos o más indígenas. Las mujeres engalanadas con sus trajes multicolores, anchas blusas que les cubrían desde los hombros hasta el pie con sandalias o guaireñas. Las caras pintadas con anilinas vegetales negras y rojas; largos los cabellos y picarescos los ojos, hundidos detrás de la reja de los dedos cada vez que yo disparaba la cámara fotográfica. Muy alejados de las tamboras gigantes de dos parches de cuero, Delia interrogaba al anciano más viejo, el piachi, especie de curandero y sacerdote que ya estaba familiarizado con el micrófono y la grabadora.

El baile de la chichamaya es tan antiguo como nuestro pueblo. Durante más de cinco siglos desde la venida de los españoles, ha sido perseguido por curas y policías sin que hayan podido desterrarlo de nuestras costumbres.

Al son de los redobles la novia y el novio bailaban. Ella con collares de perlas auténticas y él con un gorro de vistosas plumas de pavo real. La coreografía se trenzaba trazando círculos, rodeados de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

los espectadores que coreaban con sus gritos la persecución de la novia tras su parejo que huía de espalda o revoleteaba en torno suyo. Todos conocían el desenlace: al final ella derribaría al varón con una zancadilla audaz.

Debimos esperar varios días antes de que pudiéramos presenciar el baile de la cabrita que preservaba mayores elementos del genuino areito de los primigenios habitantes de las islas y litorales. Dos hileras de danzarines, cada una con su capitán, danzaban entrecruzando sus pasos al son de los tambores. De repente se silenciaban los redobles y los capitanes de las cuadrillas recitaban en su idioma nativo un largo relato con cantos y monosílabos que era coreado por los bailarines, entonces inmóviles. Con más o menos variaciones era el areito descrito por los cronistas europeos antes de que los arcabuces y espadas arremetieran con muertos y degüellos. Sólo en la península de la Guajira y en algunos lugares de las selvas del Orinoco y del Amazonas pudo preservarse hasta nuestros días. Conscientes de que grabábamos la sobrevivencia de un ritual de la desaparecida cultura de los Taínos isleños pero viva en sus primos los wayuu, estuvimos atentos a los cantos y tambores que parecían emerger incólumes de la trágica noche de la conquista.

Ya había entrado la noche y Delia todavía enredaba sus pasos con los de una anciana que pacientemente le había enseñado cada uno de los movimientos de la coreografía de la chichamaya. Un tamborero batía con dos bolillos la piel tensa de su tambora como si quisiera atajar la noche con sus relámpagos y truenos. Muy cerca ardía la hoguera donde se asaban varios chivos sacrificados para dar de comer a los visitantes. Por entre la oscuridad y sin que nadie lo advirtiera los recién casados habían huido perdiéndose entre los cactus y la soledad de la playa. Muy cerca de nosotros, bajo una enramada, dos tinajas de chicha de maíz fermentado emborrachaban a los indígenas en un rito cuyos orígenes se perdían en la noche de la tradición. Varones y mujeres semidesnudos se abrazaban y sus cuerpos revolcados en la arena engendraban la vida de nuevos y más fuertes bailarines. Eran estas las razones nunca comprendidas por los monjes católicos para condenar el viejo areito como un bacanal de adornos de Mareiwa, el dios de la vida.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

X

La dificultad del parto obligó al piachi a solicitar mi ayuda. En el atardecer del día anterior vine a pernoctar en una ranchería de la Alta Guajira.

–Tío, mi mamá no puede parir –dijo la mujer con el rostro tiznado de anilinas vegetales.

El cacique me miró suplicante. La queja de su sobrina reflejaba la ansiosa solicitud del brujo para que yo interviniera. Precisamente comentábamos las dificultades que afrontaba su hermana. Perdidas en las extensas dunas semidesérticas de la península Guajira, muchas veces las parturientas sucumbían por distorsiones ginecológicas. Accedí gustoso, a sabiendas del riesgo que implicaba atender un parto en la orfandad clínica del desierto.

En una hamaca colgada de los horcones del rancho, el padre de la criatura se retorcía fingiendo sufrir los dolores del parto de su mujer. Era la fórmula milenaria inventada por la cultura arawak para que el marido participara en el nacimiento de su hijo. Un coro de multíparas observaban desde los rincones. Guindada de una cuerda, la lámpara de gasolina iluminaba el vientre abultado sobre el cual la comadrona ensayó todos los menjurjes y compulsiones. El piachi apenas se había limitado con sus danzas y la maraca emplumada a expulsar los malos espíritus que anidaban en la matriz. El olor de los emplastos me mareaba. Solicité a las mujeres que abandonaran el rancho, permitiendo apenas la presencia del médico brujo y de la abuela para que me diera sus aportes mágicos. El marido proseguía en el chinchorro con sus simuladas contorsiones mientras su mujer, desnuda frente a una "arijuna" como yo, se tapaba pudorosa. Le interrogué varias veces sin que me respondiera. Acesante, apenas lograba soltar sus quejidos. Intervino el piachi hablando en su lengua nativa. Entonces supe que la parturienta ignoraba el castellano.

–Dice que una burra le patió el vientre.

Apesadumbrado alcancé a penetrar en la gravedad del caso. Lentamente me puse a palpar el vientre voluminoso. Tres días de inútiles pujos había sumido la matriz en profundo sueño. Una brusca sacudía me reveló que la criatura aún vivía. En mi maletín médico,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

siempre dispuesto para aquellas emergencias, encontré la droga salvadora. Ya sin urgencias, me limité aconsejar reposo. Pedía al marido que silenciara sus gritos y ya fuera del rancho, me puse a expiar el vuelo de las estrellas en un firmamento que parecía estrecho para recoger la inmensidad del mar.

Fue en aquel momento cuando el cacique se me acercó con el telegrama que me perseguía por las soledades guajiras desde una semana atrás. Lo recibí con temblor en las manos. Sabía que sólo las malas noticias lograban superar los peores obstáculos para revelar sus trágicos heraldos. Jamás pude imaginarme que un mensaje, tan dado en mi país a dormirse en los postes telegráficos, pudiera descubrir mi paradero en los extraviados cactus del desierto. Pero había llegado y lo tenía en mis manos; el gobierno de China me invitaba a Pekín al Congreso de la Paz de los pueblos del Asia y del Pacífico.

Releía el telegrama, examinaba el sello, la firma, cuando el marido de la parturienta me sacudió con sus gritos. Volé a su lado. Ahora estaba más interesado que los propios autores en que finalizara aquel parto. Afortunadamente la medicina devolvía las fuerzas al útero. Un par de contracciones más, un poco de suerte y el padre en la hamaca pudo simular la expulsión del hijo con desgarrador aullido. Recibí al recién nacido, le palmoteé las nalgas y estimulados sus pulmones, prorrumpió el real y verdadero grito de los guerreros epinayú. Un cabello largo y espinoso le caía sobre la cara. Apresuradamente lo entregué a su abuela.

A la luz del sol que ya alumbraba los contornos, quería leer el telegrama. Aquella noticia había recorrido casi la totalidad el Ecuador terrestre. Mi mente comenzó a navegar en el Caribe, cuyas aguas dilatadas llegaban a confundirse con los del mar de China. El cacique me sustrajo de aquel ensimismamiento con el pequeño entre sus brazos.

–Mi hermana quiere que sea usted quien le ponga el nombre.

Media docena de rostros estaban atentos a la palabra que pronunciaran mis labios. Me costó un año luz reubicarme del Extremo Oriente a la escena india que me rodeaba. En el interior de la ranchería escuché la risa satisfecha del padre, aún en el chinchorro en donde permanecerían hasta cuando la parida reasumiera sus labores

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

en la labranza. Acosado por las miradas expectantes entreabrí los ojos oblicuos del niño, pronunciando las palabras sacramentales.

–¡Se llamará Mao!

X

En Cartagena de Indias en el redondel de una gallera se oyeron por vez primera el retumbante grito de guerra de los tambores guajiros anunciando la chichamaya. Teresa Gutiérrez, una hermosa descendiente de los wayuu resaltaba entre los negros, mulatos y mestizos que Delia había reclutado por los valles, ríos y litorales del país. La chichamaya perseguida y condenada a sobrevivir oculta entre rancherías y trupidales de la Guajira se incorporaba al resto de los bailes del repertorio de danzas colombianas que sorprenderían los escenarios de Europa y Asia.

Los cinco consejos del diablo

Veinte años después, al regresar al Valle del Sinú, en donde nací, la geografía de los pueblos ribereños había girado ciento ochenta grados sin sufrir ningún cataclismo: la carretera los circundó por la espalda. Los cementerios en la parte trasera, allí donde las crecientes más atrevidas no obligaban a nadar a los muertos, repentinamente se convirtieron en antesala, mostrando a los rápidos automovilistas sus bóvedas hambrientas. Los nuevos ranchos, acomodándose a las circunstancias, también dan la espalda a la plaza de la iglesia para asomarse al vaivén de los carros. Los frutos de temporada –aguacates, caimitos, mangos, zapotes, nísperos, mameyes– se ofrecen a los transeúntes. Los tejedores de sombreros, hamacas y esteras, mestizos con caras de indios, parloteando un castellano del Siglo XVII, convencen a los turistas de la autenticidad de sus artesanías. Al lado, en desleal competencia, se venden artículos japoneses de contrabando; pilas eléctricas, radios, transistores, gafas ahumadas y cámaras fotográficas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La canoa compulsada por la palanca de los bogas ya no recorría el río con su cargamento de voces, canto y pesadas cargas de plátano y arroz. Una vez por semana, toda la población se asomaba a la barranca a ver pasar los buques de vapor. El rechinar de las máquinas y las ululantes sirenas alborotaban las gallinas y perros, mientras los pasajeros respondían a los saludos desde la baranda agitando sus sombreros.

Recordaba a mi tío Gabriel, quien había sido el primero en recorrer un cuarto de siglo atrás aquellas márgenes con un "Studebaker" de capota, transportando pasajeros de un pueblo a otro. Cada viaje era una nueva aventura, descubriendo rutas por entre los playones, levantando las polveras de limo acumulado por las crecientes a lo largo de la ribera. Ahora es frecuente encontrar campesinos que venden gasolina en totumas, adaptándose creadoramente a los tiempos modernos.

Los cambios vertiginosos experimentados por la tradición, avasallada por el influjo de la industria fabril, nos obliga a reflexionar si realmente estábamos frente a una cultura que moría o si éramos testigos de un maravilloso fenómeno de creatividad popular. Nos convencimos que nuestro pueblo, enfrentado al impacto tecnológico, asimilaba y recreaba los influjos, adaptándolos a su realidad sin perder sus propios valores.

Es cierto que la invasión foránea introduce cambios violentos, pero afortunada o infortunadamente, la gran mayoría de nuestros campesinos, carentes de medios económicos, quieran o no, deben proseguir alimentándose de los recursos a su alcance. El automóvil transitará veloz por la carretera y al margen de ella, el campesino montado en su burrito, tendrá que transportarse a ritmo de tortuga.

X

Cuarenta leguas adentro de la montaña, buscando hacia el sureste las costas del Caribe, topamos con pueblos muy distintos a los mestizos ribereños. San Bernardo de Viento, Moñitos, Puerto Escondido, San Antero, Los Córdobas. Pequeños aldeas de cultivadores de coco y ñame. Pescadores negros y robustos bailoteaban sobre las olas en

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

pequeños cayucos. Por las noches, estimulados por nuestras cámaras y grabadora, nos mostraban sin reticencias el ritual del bullerengue. Ya sospechábamos que ese canto en versos improvisados, lamentos, pregones agudos, era el descendiente legítimo de los lumbalúes con que los negros del Palenque de San Basilio despedían a los muertos. Entonces, sin difunto presente, palmoteaban, reían y danzaban frente a los mismos tambores que habían perdido su majestad sagrada.

El ruido del motor entorpecía nuestras grabaciones. Mi hermana trazada apuntes coreográficos en su cuaderno a la luz de una linterna de gas, mientras yo me esforzaba para que las cintas no registraran los ladridos de los perros ni el cacareo de las gallinas. Pero al día siguiente, descubriríamos sorprendidos que el canto de los gallos se confundía con el balido de un chivo sin que nunca supiéramos si esa noche de bullerengue retrocedimos dos siglos, y en efecto grabamos el degollamiento de algún caprino sacrificado a Changó.

Aquella larga mañana en Los Córdobas, nos encontramos con Celedonio Porras. El pueblo de espalda al mar, perdido en su abandono, era un marco adecuado a su aparente insignificancia. No pensábamos que este hombre diminuto, negro y transparente como su sombra, iría a sacudir nuestra visión burguesa del mundo con sus cinco consejos del Diablo.

Llegó borracho, más bien anestesiado contra la agresividad hostil de la pobreza. Pequeño, roto el pantalón, entró al ventorrillo donde con mi hermana teníamos tres horas de estar esperando el único camión que cada día pasaba por aquellos escondrijos de la costa. Nos acompañaba un sobrino, morador del pueblo, afortunado cicerone para no extraviarnos en sus desconocidas geografías humanas. Pese a su juventud, me recordaba los retratos del abuelo Manuel pintados al carbón: fuego en los ojos, partida la barbilla y acentuados los bigotes. Fácil para sonreír, podía cortar la risa con un brusco silencio. A su lado, sus tíos parecíamos no alcanzar su estatura. En mucho éramos aprendices de su experiencia ganada a expensas de una vida suelta, enfrentada a las vicisitudes de la orfandad. Descendía de una de las múltiples mujeres a quien mi abuelo acostumbraba a embarazar en noches de cumbia.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

A su lado habíamos interrogado a los ancianos de la región, espulgándoles el haber de su cultura analfabeta. Cantos, adivinanzas, refranes, cuentos, décimas, formulas mágicas, bebedizos, etc. Teníamos la certeza de que en aquel pueblo nada había escapado a nuestras cintas magnetofónicas. Ingenuamente descartábamos al borrachito del pueblo.

Nos miró con esa misericordia sin piedad con que se suele contemplar a un extraño agobiado por la ignorancia del medio; hasta allí llegó su examen. Resbaló la vista sobre la vigilante mirada del sobrino y tal vez por considerar que estábamos bien protegidos, no se atrevió a solicitarnos el trago que pedía a cuantos se atravesaban en su camino. Con la misma indiferencia con que había entrado se disponía a salir, cuando Delia, fatigada del hastío, cosa de decir algo, le soltó la carnada:

—¿Tío, se sabe algún versito, un canto, algún refrán que le hayan enseñado sus padres?

Antes de que respondiera, nuestro sobrino se confesaba en voz baja:

—No pierda su tiempo, tía. Siempre está borracho y no tiene conocimiento de lo que habla.

Celedonio Porras no lo escuchó. Tampoco lo necesitaba. Sabía que entre su mundo interior y aquellos extraños había un océano de distancia cultural. Escupió, miró a la ventera y acercándose a ella, le mendigó un trago de aguardiente. La respuesta sólo obtuvo un gesto amenazante con el trapo que servía para limpiar el mostrador. Se tambaleó sobre los pies desnudos. Hizo un ademán de desprecio y sin mirar a nadie, convencido de la inutilidad de los ruegos, salió por la estrecha puerta por donde había entrado. Le seguí los pasos, lentos, torcidos, dibujando zigzagueantes arabescos bajo el sol.

El tiempo prosiguió su interminable itinerario siguiéndoles las huellas al lento minutero del reloj. Seis horas mirándonos las caras, la vista alargada por la única calle del pueblo. Por ahí debía aparecer el camión con su carga de pasajeros y bultos procedentes de la costa, rumbo a la ciudad. No teníamos ninguna seguridad de que en la cabina o plataforma del vehículo hubiera lugar para la grabadora,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

el motor y nuestros cuerpos cansados. Se volvieron a abrir otras cajas de sardinas y acompañándoles de bollo de maíz, nos dimos un opíparo almuerzo. Entre los árboles seguía silbando el viento o era que el mar me engañaba fingiendo el zumbido del camión. Salí a la puerta y miré en todas direcciones. El sobrino, amigo de los fantasmas diurnos de su pueblo, se adelantó a espantar nuestras esperanzas.

–Se engaña, tío. La brisa sopla en sentido contrario a la ruta que traerá el carro.

Contra sus vaticinios esperaba que el automóvil asomara de un momento a otro por entre la polvareda que alzaban los remolinos de la brisa.

Inesperadamente volvió a aparecer el cuerpo transparente de Celedonio, sudoroso, más enloquecido. No había encontrado a nadie que calmara su sed. En mitad del pecho tenía una cicatriz que como una serpiente se enroscaba sobre el costillar izquierdo. Presumí que era la huella de alguna cornada. Después me contaría el combate sostenido con un guayacán, el cual lo dejó con vida gracias a sus oraciones contra los brujos. Yo había oído hablar de las luchas de hombre enfrentados a osos, tigres y caimanes, pero no a árboles enfurecidos.

Celedonio regresó con el firme propósito de arrancarnos un poco de licor. Creo que lo había pensado largamente. Observó a mi sobrino con mirada recriminadora. Su psicología de varón lo llevó a pararse frente a Delia. No ignoraba que la mujer es más dadivosa.

–¡Niña!– le dijo con un tono de enamorado sin esperanza. –¡Por lo que más quiera, deme un trago!

Mi hermana estaba curada de borrachos pedigüeños. En la lidia con miembros de su grupo folclórico, el alcohol siempre le había hecho malas jugarretas. Conocía que era suficiente el no, rotundo, seco. Detrás de su negativa generalmente ponía cara de trueno capaz de ahuyentar a mil demonios. Pero, contraria a su hábito, le escuché un rezongo de coquetería. Aquel hombre podría ayudarla a matar el desgano. Con burla, retándolo, le dijo:

–Por cada refrán o chiste que me digas, te doy un trago.

La propuesta iluminó el rincón donde nadaban olvidados los recuerdos más antiguos de Celedonio. Sus párpados abiertos mostraron las pupilas asombradas. Se pasó el dorso de la mano por los labios, escu-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

pió el último rezago de saliva que humedecía su garganta y con tono autoritario dijo a la ventera:

–¡Bájeme tres botellas de ron!

Recelosa, la cantinera bajó sólo una. Florido, dueño de la situación, retó a Delia:

–Le descifraré las trece esferas que rigen la vida del hombre; las doce palabras trastornadas; cuales son las siete plantas maravillosas para curar la picadura de culebra y para terminar le revelaré los cinco consejos del Diablo.

Él mismo destapó la primera botella con los dientes y después de enjuagarse la garganta con medio cuarto de ron, se sentó en el suelo, abrazándola como a mujer esquiva que al fin se había dejado atrapar.

Yo corrí a prender el motor, y Delia, frente al micrófono, le dijo incrédula:

–Comience por las trece esferas del hombre.

Mi sobrino se había puesto de pie y escuchó sorprendido:

–Hay cosas en este mundo que no se ven pero que están. La muerte es la partera que nos entierra. La vida es una vela que nos consume por dentro sin darnos cuenta. Creemos que contamos el tiempo pero él nos mide los pasos. La vejez es la alcancía donde guardamos las desilusiones. No hay hombre-hombres ni mujeres-mujeres, que todos somos hijos de papá y mamá. La envidia, la falsedad, la pereza, la hipocresía, la vanidad, la usura y la mentira son los pilares de la ignorancia. Cuente que también son siete las plagas de Egipto y siete los pecados capitales. Aquí terminan las trece esferas del hombre, pero no olvide que el principio es el fin donde comienzan y terminan todas las cosas.

La ventera ya tenía la segunda botella entre las manos. Celedonio la destapó y tras de enjuagarse la boca, apuró el trago. Su voz comenzaba a aclararse. En ese momento oímos con angustia el pito del carro. El chofer entró limpiándose el polvo de la cara con una toalla roja.

–¡Maldita sea, vengo retrasado y me cogerá la noche en esa montaña oscura! Sírvase pronto media botella de aguardiente que no puedo demorarme un solo instante!

Delia y yo nos miramos asustados. Sobraban las palabras. Una hora después de alejarse el camión con su carga de pasajeros, pavos y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

gallinas, después de grabar las doce palabras trastornadas, nosotros escuchábamos el primer consejo del Diablo:

–¡Nunca trabajes sin que te paguen por adelantado, y si te pagan por adelantado, nunca trabajes!

Comprendí entonces que Celedonio Porras era la reencarnación de los siervos y esclavos del feudalismo y la esclavitud en América. Ni Lenín, ni Mao habían encontrado una fórmula más expedita y práctica para eliminar la explotación del hombre por el hombre.

Se sirvió el resto de la botella y acuchillado por la inspiración, agregó:

–Voy para el segundo consejo: ¡Roba, y si no te llevan a la cárcel, repítelo! ¡Roba, y si te llevan a la cárcel eres un pendejo!

Cinco siglos de ignominia mantenían viva la llega del indio a quien arrebataron sus tierras, la mujer, la lengua, su cultura. Recuperar lo que habían robado le ordenaba el segundo mandamiento del Diablo.

Aquel no era el momento más adecuado para explicaciones. Miré a mi hermana convencido de haber recolectado la prédica más violenta contra la propiedad privada.

El sobrino, adivinando el gesto de Celedonio, se apresuró a entregarle la tercera botella. Ahora presumíamos que a ese ritmo podría eclipsarse rápidamente su memoria. Ignorábamos que el hombre sufrido no tiene olvido de sus penas ni aun en su embriaguez. Cada arruga del cuerpo, la caída de los dientes, el blanqueamiento prematuro del pelo, son cicatrices inolvidables de la explotación padecida. Dormido, borracho o lúcido, siempre arderá el recuerdo ancestral recordando las felonías sufridas.

–Tenga cuidado con esa grabadora, no vaya a perder la memoria –me dijo Celedonio.

Parecía intuir mi pensamiento. Delia retrocedió el botón para que la máquina repitiera el texto del segundo consejo del Diablo. Mientras oía, los ojos chispeantes, balanceando la cabeza, afirmaba hundiendo la barbilla contra el pecho, no estaba fundido:

–Este es el tercer consejo: El pobre debe tener dos bolsillos; uno largo para él y otro corto para el amo.

Sonrió y luego desafiante, me hizo una señal.

–¡Agárreme ese trompo en la uña!

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Sólo varios años después, dando vuelta al acertijo, pude deshilarlo. El claro mandato del Diablo, –guardar la mayor parte de lo producido en el trabajo y rendir al amo las cuentas del Gran Capitán– escondía una filosofía mucho más profunda. A ella aludía Celedonio Porras. Mi primera sospecha recayó sobre la palabra "amo". Era evidente que el proverbio había nacido en los barrancones de la esclavitud. Por lo menos tenía doscientos años de antigüedad. La tradición oral lo conservaba tan despierto como el recuerdo de la carimba sobre la nalga. Después, analizando su sentido más que su historia, descifré con asombro su trascendente significado. Allí estaba formulada en su integridad la tesis de la plusvalía, un siglo antes del descubrimiento de Carlos Marx. El pueblo lo aventajaba en su observación, pues no limitaba a denunciar la parte de trabajo que el capitalista robaba al obrero, sino que la instruía en el modo de proceder para quedarse con la tajada del león.

Además pude comprobar que los consejos del Diablo están íntimamente concatenados. En caso que no pudiera practicarse el primero (dejar de trabajar para impedir la explotación), quedaba como recurso el segundo y el tercero.

Celedonio guiñaba un ojo, sorbía el licor, convencido de que Delia y yo lo estábamos explotando: la sabiduría contenida en sus consejos valía mucho más que un trago de ron. Sin embargo, no era avaro. Nos entregaba sus armas seguro de que nosotros éramos incapaces de utilizarlas contra él. Esto llegó a perturbar mis credos antiburgueses. ¿Hasta qué punto los revolucionarios especulativos somos capaces de violar las reglas del juego que nos imponen los verdugos? "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". "No robar". "Preservar sin delinquir la libertad de morir de hambre", y tantas otras prédicas contra las cuales se revelaban los consejos del Diablo.

Ya estábamos camino del cuarto:

–Desconfía del amo y serás salvo.

No era difícil descubrir el retruécano hecho a la prédica cristiana: "Confía en Dios y serás salvo". Este sutil cambio bastaba para que la frase se llene de connotaciones subversivas. Capitalistas, demagogos, maestros, curas, abogados, esa flora de contemporizadores con la injusticia hablaban, todos a una, la voz del amo. Hacerse el sordo,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

cerrar los ojos, era la fórmula práctica del Diablo para huir de los falsos apóstoles.

Ahora nuestro informante se levantó del suelo, dejando allí la botella a medias. Se rascaba la cabeza, se asomó a la puerta, tratando de esquivar la mirada de Delia. Por un instante pensé que tenía necesidad de evacuar. Pero no, regresó sobre sus pasos y deteniéndose frente al sobrino, saltó una carcajada. Sentía que por dentro le cosquilleaba la ironía. Luego, acercándose a mi hermana, plenamente confianzudo, le preguntó burlón.

–¿Niña, me da permiso para echarle el quinto consejo del Diablo?

–¡Claro, lo estoy esperando!

Volvió a reír. Se retorcía de gusto adivinando por adelantado el impacto de su petardo. Pensé que proclamaría una verdad escatológica. Delia le acercó el micrófono. Apoyándose ambas manos detrás de las caderas, obscenamente mostró el colgajo de sus testes.

–¡La mujer no se ha hecho para aporrearla, sino para hacerla parir!

Repentinamente cortó la carcajada y asumiendo un gesto adusto, una de las múltiples caretas que manipulaba, agregó:

–Hay hombres que se imaginan que la mujer es para golpearla y no para consentirla como la madre de sus hijos.

Por primera vez mostraba deseos de justificar uno de los mandatos del Diablo. Seguramente sentía arrepentimiento. Tal vez era padre de muchos hijos o pertenecía al clan de los que pegaban a su compañera. De repente observé el relámpago de su mirada fugaz, fustigadora.

–También hay hombres que gozan haciendo parir a mujeres ajenas.

Mi sobrino bajó la cabeza, ansioso de desaparecer en el más hondo de los abismos. Igual que nuestro abuelo, era polígamo y levantador de faldas de mujeres prestadas. Sin embargo, la censura de Celedonio apuntada hacia otro horizonte. En una sociedad expuesta a las enfermedades y la opresión, reforzar el nudo de la familia con múltiples vástagos constituía una garantía de sobrevivencia.

Bien valió la pena haber pernoctado una noche más en la soledad de la costa. Habíamos encontrado una de esas amargas experien-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

cias de la sabiduría popular acumuladas a lo largo de muchos siglos de injusticias y que reclaman el aporte creador del ideólogo capaz de plasmarlas en teoremas revolucionarios.

Manuel Zapata Olivella nació en 1920, médico de profesión, investigador y escritor, es una figura clave en el ámbito intelectual de Colombia por su compromiso con la identidad triétnica de la nación, compuesta por las diversas culturas indígenas, la afrocolombiana y la hispánica. Sus andanzas como vagabundo por tierras de América, –en primer lugar su viaje a pie (!) por los países de Centro América y México entre 1943 y 1947– quedaron documentadas en sus libros de relatos *Pasión vagabunda* (1949) y *He visto la noche* (1952). Obras importantes de la producción literaria de Zapata Olivella, son: *Changó El Gran Putas*, que significó un hito en la novelística de la negritud en América Latina, *Tierra mojada* (1947), a la que Ciro Alegría describió como "uno de los primeros brotes novelísticos de la sensibilidad negra en nuestra América". Destacan además los libros de ensayo *El hombre colombiano: aporte triétnico a la constitución de la nación* (1974) y *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura* (1997), así como las novelas *El fusilamiento del Diablo* (1986), *Hemingway, cazador de muerte* (1993), y la recién terminada novela aún inédita *Itxao, el inmortal.*

Los textos que ofrecemos a continuación forman parte del libro inédito *Tambores de América para despertar al viejo mundo*. Desde nuestra perspectiva, que considera el testimonio como género de creación, estos textos contribuyen a la revelación de un mundo sumergido y tienen por ello un significado y un valor de orden cultural y estético. Algunos brindan también un material de interés antropológico sobre las culturas afrocolombianas observadas por el mismo Zapata Olivella y su hermana en los años 50, incluyendo indagaciones en la tradición oral, los ritos funerarios y la música y el baile tradicional de estas culturas asentadas en su mayoría en las costas del Caribe y del Pacífico colombiano.

Con esta publicación, además, queremos sumarnos a varios homenajes que el autor ha recibido, como el del Congreso de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos en la Pennsylvania State University (1997); el de la edición especial de la revista *Afro-Hispanic Review* de la Universidad de Missouri-Columbia (vol. 20-1, 2001); así como el que significó el premio "Nuevos Derechos Humanos", otorgado por la Asamblea Nacional de Francia en París (1988) por el ensayo *Lève-toi, mulatre* (Editorial Payot, París, 1987), publicado posteriormente en español como *Levántate mulato. El espíritu hablará a través de mi raza* (Rei Andes, Bogotá, 1991).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La aventura

Fernando Ampuero

La naturaleza nunca te defrauda.
HOCKNEY

La gente alzó la mirada, optimista. Hacía una fresca y soleada mañana y, a lo lejos, recortado entre las montañas que ascendían a la cordillera, un cielo azul serrano consentía apenas un racimo de nubes blancas como copos de nieve. No se avistaba el menor indicio de lluvia. Sin embargo, nadie ignoraba que, en tan apacible paisaje, anidaba el peligro. Serpenteando riscos y quebradas, el río Cañete discurría a cada momento más impetuoso y sonoro, casi salmodiando. La brisa, a orillas de su cauce, agitaba los verdes cañaverales, cuyos altos juncos de penachos pajizos flameaban como banderines. Pero sin duda era la misma gente, mirándose entre sí, el factor más elocuente. Aquella gente protagonizaba la vistosa escena que promueven las publicidades de turismo: un trajín de remos, cascos y chalecos salvavidas al interior de unos chatos y gordos botes de goma dispuestos a zarpar.

Dos eran los botes aguardando en la orilla. A bordo de uno, iban ocho personas, hombres de mediana edad, que debían saber lo que hacían, pues todos, sin excepción, reían de lo más confiados. Ese bote zarpó de inmediato. Alegres y vibrantes, las risas se alejaron velozmente río abajo hasta perderse en el fragor de los rápidos.

El otro bote, en cambio, iba ligero: seis muchachos de ambos sexos, cuatro varones y dos mujeres. Pero ellos se tomaban las cosas con calma. Si bien charlaban animados, bromeando sobre los riesgos del paseo como lo hicieran sus compañeros de ruta, permanecían anclados, atentos y cautos, con el propósito de asegurarse de que no sucediese nada que pudieran lamentar.

Motivos de preocupación sobraban. Nadie en ese bote sabía un ápice de canotaje; nadie había tenido antes la experiencia de dejarse arrastrar y zarandear por esa vorágine de aguas turbulentas donde el pánico y la excitación confundían sus alaridos. Velada-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

mente los muchachos clamaban por referencias: ¿A qué se parece esto? ¿Al vértigo ciego que encontramos en un parque de diversiones? En modo alguno, debía responder en todos el instinto de conservación. Un juego mecánico, montado sobre rieles, lleva a un puerto seguro; el canotaje, ajeno a ese determinismo, conduce a un desenlace impredecible. Para decirlo de una vez, el canotaje se asemeja a la vida: convierte a los pasajeros en tripulantes; pone remos en sus manos, los libra a los rápidos de las corrientes, los conmina a navegar sincronizada e incesantemente a fin de sortear los escollos del camino (pleno de hondas caídas y enormes piedras traicioneras); los obliga, en suma, a tomar prestas decisiones que definan el buen éxito de su destino.

Por eso mismo los muchachos del bote inmóvil en la orilla no se apresuraban. Mantenían un sosiego lleno de inquietudes. Miraban de soslayo al instructor y se preguntaban, vacilantes: ¿Será este patita el más capo en su oficio?

Ellos, durante la noche pasada, indagando aquí y allá, habían dedicado mucho tiempo y paciencia a su elección: querían al más diestro, al mejor instructor de Lunahuaná. Acudieron a bares, a tiendas de comestibles, a recepciones de hoteles y, sobre todo, a corrillos de instructores. Uno de los muchachos, haciéndose pasar por periodista, alegó que requería de tal información para escribir un reportaje. La encuesta arrojó dos nombres que se repetían: Policarpio y Jonathan. El último aventajaba a su rival por tres menciones. Se decidieron por él y, buscándolo en su casa, lo contrataron para la mañana del día siguiente.

Era un cholo fornido, simpático, de boca grande y pómulos prominentes, cuyo rostro se iluminaba con festivas sonrisas.

Y ahora, parado en la popa, lo tenían ante ellos, oyendo sus instrucciones.

–Aseguren los broches de sus cascos –decía en ese momento.

–Aseguren igualmente sus chalecos. Y, atención, pase lo que pase, nunca suelten su remo.

Los muchachos se veían a sí mismos perfectamente uniformados: chalecos rojos, cascos azules de ribetes amarillos, remos que repetían los colores del casco. Por debajo, además, todos vestían

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ropas similares: polo, shorts y zapatillas sin medias, en previsión del agua que solía meterse al bote.

¿Será realmente el mejor? ¿Será un instructor de veras responsable?

El río roncaba a unos palmos, oliendo a barro. Jonathan metió una mano al agua y sonrió.

–Está fría –dijo, jovial. –Así que, por favor, traten de no caerse.

¿Caerse? ¿Fue necesario decir eso? ¡Claro que sí! ¡A eso se deben precisamente las caras de pavor que todos tenemos!

–¡Guarda tus bromas, hermanito! –dijo alguien, haciendo mofa de su angustia.

–Tranquilos, tranquilos, no se me ataranten –repuso el instructor. –Nadie va a caerse si tiene bien enganchado el pie en el seguro.

–¿Cuál seguro? –preguntó precipitadamente una de las chicas.

Se llamaba Karina. Trigueña y de bonitas piernas, ocupaba la tercera fila de remeros, emparejando con un chico flaco, nariz aguileña y anteojos de miope; en segunda fila, se atornillaba la otra chica, la rubiecita del grupo, junto a un chico de zapatillas rojas, y, finalmente, en proa, primera fila y dando el pecho a las previsibles aguas encrespadas, se sentaban los remeros de choque: un robusto pelirrojo con nariz de boxeador y un muchachón apuesto y musculoso de manos enormes. Ese orden se fijó al momento de subir a bordo. Echando un vistazo al grupo, a fin de evaluar el peso y el temperamento de su tripulación, Jonathan había designado a cada cual el lugar que le correspondía.

–¿Hay un seguro? –se interesó el pelirrojo. –¿Dónde está?

–A sus pies –señalando con un dedo que avanzaba, el instructor mostró las sogas que atravesaban horizontalmente el suelo del bote. Había una frente a cada canelón, los asientos de goma de las filas, a cosa de diez centímetros. –El seguro es esa soga tensa que tienen ahí. Metan sólo un pie por debajo. Los sujetará en su sitio si el bote pega un gran salto.

–¿Y por qué no meter los dos? –se afanó la chica trigueña.

–No es buena idea. Si el bote se voltea, pueden quedarse atracados. Es más fácil salir a la superficie teniendo un pie libre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El bullicio cesó en seco. La situación figurada por el instructor se tradujo en vívidas imágenes: bote volcado, cuerpos sumergidos que golpean contra las rocas, hileras de burbujas emergiendo, ojos desmesuradamente abiertos y carrillos inflados, pataleos desesperados por la imposibilidad de salir a flote y respirar.

–¿Cómo es eso de si el bote se voltea? ¿Está tan bravo el río?

–No está tan bravo, aunque está bravo –sonrió el instructor. –Grado cuatro, por la crecida de febrero. Pero eso es lo que estaban buscando, ¿no?

Nos tocó un sádico que se divierte, pensó el flaco de las gafas.

–Un momento –se puso serio el chico de las zapatillas rojas, quien, para ser precisos, era más bien un chico technicolor. Fuera de los colorinches obligatorios, el casco y el chaleco, rebosaba de colores naturales y artificiales: piel capulí, ojos verde agua, pelo pintado de lila eléctrico. Se llamaba Miguel y lo apodaban "Promedio", pues siempre estaba calculando el promedio de las notas de sus exámenes.

–No te hemos buscado por eso. Nosotros te dijimos desde el principio que es nuestra primera vez y que queremos tener las máximas seguridades.

–Tienen todas las seguridades, pero no las máximas– enfrió su sonrisa el instructor. –La máxima seguridad sería tomarnos una foto aquí, en la orilla, y volver a tierra.

Justamente en ese momento, incorporado de su asiento, el muchachón apuesto hacía fotos de sus compañeros.

–Así se murió la chica del Villa María –dijo Karina, la trigueña.

–¿Qué chica? –preguntó el pelirrojo.

–La chica que murió en su viaje de promoción.

–Lo recuerdo bien –comentó el flaco de los anteojos–. Fue una tragedia.

"Promedio" esbozó un gesto sombrío:

–¿Ah, sí? ¿Y qué le pasó exactamente?

–Una volcadura –explicó Karina–. El bote se atolló entre las rocas y la chica quedó atrapada bajo el agua. Los periódicos dijeron que se ahogó porque el instructor no llevaba un cuchillo para cortar el bote y desinflarlo un poco, sacándolo del atollo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

–¿Ocurrió aquí?

–No. En Cusco, en el Vilcanota, el año pasado.

–¿Tú tienes cuchillo? –susurró la rubiecita.

Dándose una palmada en la cintura, el instructor replicó:

–Aquí está –dijo. Todos, aliviados, observaron la brillante empuñadura de un cuchillo en su funda de cuero–. Y aquí también tengo mi cuerda de seguridad –agregó levantándose el chaleco y mostrando su cintura engrosada por las sucesivas vueltas de una cuerda de nylon. Una pequeña boya pendía del extremo de la cuerda.

–Tengo diez metros de cuerda –dijo–. Es por si alguien se cae al agua.

Era la segunda vez que hablaba de eso y, en esa oportunidad, lo había hecho mientras el muchachón apuesto disparaba fotos. La última foto, de hecho, captó la seriedad de sus amigos paralizados un segundo por las minuciosas previsiones del instructor.

Acto seguido, no bien muchos tragaron saliva, se reanudó el bullicio.

–¡Qué rico! – fanfarroneó el pelirrojo–. ¡Pero qué diablos hago si me caigo!

– ¡Nadas como loco pues imbécil!– le espetó Karina, súbitamente envalentonada.

–Tendrían que nadar, por supuesto –corroboró Jonathan–. Buscar la orilla más cercana, especialmente en los remansos. Pero si están en un rápido, aténganse a una regla: agárrense de su remo como si éste fuera una baranda que tienen delante del pecho, mientras tiran los pies hacia adelante. Pies sueltos, no rígidos. Así se podrán defender de las piedras.

Las risas del pelirrojo y el flaco de los anteojos se hicieron más ásperas y vocingleras.

Flamantes universitarios, los muchachos procedían de barrios acomodados de Lima. Cursaban el primer año de Estudios Generales, donde se habían conocido, y ése era su primer paseo juntos. Cariñosa, proclive a los mohines infantiles, la rubiecita lucía muy enamorada del muchachón apuesto a quien besuqueaba cuando éste daba un descanso a la fotografía. A ratos, tomándolo por la cintura,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

lo estrechaba apasionadamente entre sus brazos. En cuanto al resto, debían ser simples amigos: sanos y avispados, e inevitablemente laberintosos, excepto en ese momento en que el instructor, levantando su remo, demandaba la atención de unos y otros:

–¡A ver, óiganme bien! El remo se empuña firmemente por el mango y se lo agarra con la otra mano a la mitad de la vara –e hizo enseguida una demostración práctica sobre la manera de coger el remo–. ¿Lo tienen claro? Háganlo ustedes mismos, por favor.

Todos cogieron sus remos exactamente como el instructor lo había hecho.

–Y ahora pasemos a lo importante –enfatizó–. Me refiero a lo que deben hacer para salir ilesos de aquí. Primero, es básico la colaboración general; la falla de uno afecta a todos. Con lo que estoy diciéndoles que todos los remeros son necesarios, ¿me entienden?... Segundo, no vale cansarse – e insistió en tono intimidatorio –. Repito: no vale cansarse.

–¡Ya estoy cansada! –se disforzó Karina.

El muchachón apuesto sonrió:

–Son los nervios –dijo–. Ahorita se te pasa.

–¿Y cuanto durará esto? –interrogó "Promedio".

–Una media hora –Jonathan olfateó el aire por un instante–. Haremos la ruta corta.

El aroma a barro iba y venía con un viento que mugía levemente.

–¿Significa algo ese olor a barro? –terció el flaco de los anteojos.

Jonathan adivinó lo que su interlocutor pensaba.

–Nada grave –dijo impasible–. No se viene un huayco, si eso temes. Huele así porque el río trae fuerza, pero las aguas vienen limpias, mírenlas. Aguas cristalinas.

–¡Oe! –se burló el muchachón–, ya te alucinas con medio cerro encima.

–Así es –sacudió la cabeza el flaco de los anteojos–. ¿Y sabes por qué? Porque tengo imaginación y sentido común, cosas que tú desconoces por completo.

Haciendo un puchero, la rubiecita exclamó:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

–¡Qué te pasa, huevón! ¡No te piques!

–Me pico con toda razón. He preguntado lo que pregunté porque estamos en temporada de huaycos y sencillamente debemos barajar esa posibilidad, ¿no crees?

Al instructor esa suerte de discusiones lo aburrían. Alguna gente, a su juicio, vivía una absurda contradicción. Quería darle más emoción a su vida, pero le costaba aceptar los riesgos. Los únicos sujetos coherentes, paradójicamente, eran los atrevidos: los temerarios y los deportistas. Tomando las debidas precauciones, estos especímenes, guiados por un misterioso movimiento del alma, se lanzaban sin mayores recelos a enfrentar los desafíos que se presentaran.

Pero aquí, pensó, sólo dos pertenecen a dicho linaje. El muchachón apuesto, bolo fijo, y probablemente el pelirrojo.

Jonathan intuía que, aunque muñequeado, el pelirrojo debía ser de los que se crecían ante la adversidad y por eso mismo lo ubicó en proa al lado del muchachón apuesto.

–Ya es hora de partir –interrumpió la trifulca. Instalado en la popa, sostenía su remo fuera de borda a manera de timón–. ¿Estamos listos?

Los muchachos callaron y lo miraron fijamente.

¿Quién está listo? ¿No es mejor que aclaremos algunas cosas?

–Momentito –dijo "Promedio". Con una mano se sacó el casco y con la otra, entreabriendo los dedos, alisó las enhiestas puntas de su corto cabello lila bañado en gel–. Todavía no nos has dicho lo que tenemos que hacer.

Jonathan intentaba eso desde hacía un buen rato, pero el grupo se lo impedía.

–Ahora se los digo –dijo sin inmutarse–. En primer lugar, la única voz que deben escuchar es la mía–. El silencio unánime de los muchachos fue suficiente aprobación–. Bueno –continuó–, entonces abran bien sus oídos: cuando yo diga ¡adelante!, todos reman hacia adelante; cuando yo diga ¡atrás!, todos reman hacia atrás; cuando diga ¡izquierda-atrás!, obedecen sólo los remeros de la izquierda, pero los de la derecha siguen remando hacia adelante. Si digo ¡derecha-atrás!, se hace lo contrario: reman hacia atrás los de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

la derecha, pero los de la izquierda continúan hacia adelante. Finalmente, si les digo ¡alto!, nadie rema. ¿Está claro?

Hubo reacciones diversas: asentimientos de cabezas, meneos negativos, chiflidos e incluso la nota chirriante, todo un arrebato teatral:

–¡No, no! –estalló en gimoteos la rubiecita–. ¡Estoy confundida!

Con infinita paciencia, Jonathan extendió una mano para calmarla. Las instrucciones se las sabía de memoria, así que, dirigiéndose a ella, las repitió más despacio, sin cambiar una palabra, y, al cabo, despejando aquellas dudas individuales, infundió más confianza al resto.

–Haremos un ensayo... –propuso entonces y remó en el aire, azuzándolos.

Automáticamente todo el mundo se largó a remar. Y surgió un pequeño caos, un embrollo sin orden ni concierto: unos avanzaban, otros retrocedían. Pero el que menos ya había entrado en situación, lo que alentó a Jonathan a dar el siguiente paso:

–¡Y ahora sigan mis órdenes! –gritó–. ¡Adelante! ¡Todos adelante!

Los muchachos remaron hacia adelante.

–¡Atrás!

Los remos batieron el aire en sentido inverso.

–¡Derecha–atrás!

Como curtidos galeotes, los derechos remaron parejamente hacia atrás, pero uno de los izquierdos, la rubiecita, acató mal la orden. No obstante, al ver lo que hacían sus compañeros de flanco, corrigió el rumbo.

–¡Izquierda atrás!

Esta vez sí todos procedieron coordinadamente.

–¡Alto!

La tripulación en pleno colocó los remos sobre sus regazos.

–Es fácil, ¿ven?

Los muchachos aceptaron que en teoría el instructor estaba en lo cierto, pero que otra cosa sería hacer aquello cuando estuvieran dando tumbos sobre el caudaloso río.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En efecto, fue otra cosa, aunque sólo en un punto que nadie había sospechado.

Tras mirar al río a uno y otro lado, Jonathan soltó amarras y el bote despegó de la orilla y un instante después se deslizó con suavidad sobre las rizadas aguas del remanso.

Bajo esos pacíficos rizos, luminosos y susurrantes, corría un invisible torrente. El bote se estremeció al ser succionado por un repentino y ondulante tobogán.

–¡Atrás, atrás!... –demandó enérgicamente el instructor–. ¡Adelante, adelante! –Sus órdenes, cambiantes, se sucedían muy deprisa–. ¡Atrás de nuevo, atrás!

O bien, perdiendo la serenidad, desgañitábase obsesivamente:

–¡Derecha-atrás! ¡Derecha-atrás! ¡Derecha atrás! ¡Con más fuerza: derecha-atrás!... ¡No se detengan!... –para luego, en un alivio instantáneo, rematar en tono monocorde –¡Adelante! ¡Todos adelante!

La tensa voz de mando se acoplaba al acelerado ritmo de los corazones. La intrépida acción de repechar una fuerza tan poderosa uniformaba los gestos.

Llevaban apenas un minuto de travesía y faltaban más de treinta. La alegría se extinguió. También los pensamientos. Nadie pensaba: no había tiempo para eso. Mente y cuerpo, de pronto una conjunción indivisible, se concentraban en cada remada. O quizá convenga decirlo de otra forma: todos pensaban a través de sus reflejos musculares exhaustivamente afinados. Por lo cual pensar y actuar venía a ser lo mismo, pues apuntaban a una misma idea: la supervivencia.

–¡Carajo, qué piedra más grande! –se aterró el pelirrojo.

El bote zumbaba con rumbo de colisión.

–¡Izquierda atrás! –tronó el instructor–. ¡Izquierda-atraaas!

–¡Puta madre! –chilló el flaco de los anteojos remando a todo vapor.

Todos remaban enloquecidamente, todos gritaban y remaban sin parar.

Y entonces la piedra desapareció. Quedó atrás. Habían logrado desviar la proa a tiempo haciendo que el flanco del bote gol-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

peara contra la roca, propulsando su salida. La rubiecita quiso volverse a mirar el superado escollo. No pudo hacerlo, pues en el salto de salida avistaron otro problema esta vez ineludible: una caída de rápido.

–¡Agárrense fuerte! –gritó el instructor.

Unos se aferraron a sus asientos y otros prácticamente se sentaron en el suelo del bote.

–¡Ayyyyyyy! –aulló un coro de voces.

Cayeron a un hueco y salieron al instante.

La respuesta del río a tanta alharaca fue una encabritada ola que bañó la proa. El chapuzón empapó de pies a cabeza al pelirrojo y al muchachón apuesto.

–¡Adelante, todos adelante! –Jonathan asimiló sin pestañear el embate de la ola, pendiente del siguiente escollo–. ¡Adelante!

El siguiente escollo, en todo caso, no parecía tal: no lo juzgó una amenaza. Lo observó de reojo, sin aprensión. Era un gran tronco, grueso y pesado, firme desde hacía meses entre dos rocas. No era un problema eludirlo. El cauce del río, en cosa de diez segundos, haría pasar el bote a tres metros del tronco. Pero de improviso todo cambió.

Un crujido estrepitoso se alzó por encima del fragor del rápido. El tronco, desprendido de las rocas, bufando, se les cruzó súbitamente por delante. Jonathan sintió un ardor en la garganta. Ese ardor era el tremolar de un grito abortado que transportaba una orden inútil.

Fue imposible evitar el impacto. La proa embistió frontal y violentamente el tronco, y el bote, doblado ante el obstáculo, se levantó por detrás hasta casi alcanzar una posición vertical. La tripulación se aferró a los canelones y a las sogas del suelo, pero el instructor, remo en mano y obstinado aún en timonear el bote, salió volando por los aires hacia delante como impulsado por una catapulta. La flexibilidad de la goma jugó esta vez en su contra.

Lo que sucedió luego es sencillo de precisar. Sencillo, en virtud de la extraña sencillez que asume todo aquello que, cuando nos sucede, no tenemos más remedio que aceptar.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Recuperación

El tronco rodó río abajo y el bote, dando tumbos pero ya estabilizado y con la tripulación completa a excepción del instructor, siguió el mismo curso. Habían perdido dos remos, pero en ese trance daba igual: nadie remaba. Los muchachos permanecían demudados, prendidos de los canelones, mirando boquiabiertos a su alrededor. Jonathan debía ser aquella mancha amarilla y azul hacia la izquierda, de la cual se alejaban vertiginosamente.

El instructor, a su vez, los miraba a ellos. Chorreante, con la respiración agitada. Había caído al agua y, salvado de milagro, considerando su espectacular zambullida, logró encaramarse en una roca. Y los miraba, impotente. Sabía que los muchachos tendrían que enfrentar solos los nuevos rápidos, el primero de los cuales ya dejaba oír su atemorizante fragor.

Bruscamente los muchachos reaccionaron, como si hubieran oído su pensamiento. El instructor percibió una agitación, oyó gritos, vio el bote remontando turbulencias, creyó ver algunos remos que se hundían otra vez en las aguas y se imaginó una voz (¿o quizá realmente oyó con claridad una voz que destacaba entre hilachas de voces que adelgazaban?), una voz femenina, la voz de Karina, la trigueña (¿sería ella?), una voz firme, una voz que ya estaba dando perentoriamente las órdenes.

Fernando Ampuero nació en Lima, Perú, en 1949. Estudió en la Universidad Católica del Perú. Su creación literaria recorre el cuento, la novela y la poesía. Paralelamente a su labor como escritor ha desempeñado importantes cargos en las principales revistas del país, y ha sido director de varios programas televisivos. Sus títulos más importantes son *Paren el mundo que acá me bajo* (cuentos, 1972), que en ediciones posteriores apareció como *Deliremos juntos* (1979), *Miraflores Melody* (novela, 1979), *Gato encerrado* (crónicas, 1987), *Caramelo verde* (novela, 1992), *Malos modales* (cuentos, 1994), *Bicho raro* (cuentos, 1996), *Voces de Luna llena* (poesía, 1998), *Cuentos escogidos* (1998) y *El enano. Historia de una enemistad* (novela, 2001).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Recuperación

Recuperación

José Donoso: de la prosa a la poesía

En 1981 José Donoso recogió los poemas que había escrito y guardado con celo a lo largo de toda su vida de escritor. El volumen, publicado en Chile por la editorial Ganymedes, se tituló *Poemas de un novelista*. En esos poemas se aprecian los dos pilares del proceso de creación de Donoso: el pasado como alimento de toda su obra, al que él está tan emocionalmente ligado, y él mismo como hombre y escritor, causa y consecuencia de su obra literaria. En ese universo privado, la poesía es el refugio del novelista frente al agotamiento producido por las "monstruosas exigencias de la prosa". El mismo Donoso nos explica así la génesis interior: "Estos poemas son una necesidad pequeña pero diferente y complementaria a la de mis novelas (...) fruto por lo menos de dos cosas: la imposibilidad para mí de hacer autobiografía, de dar intimidad propia como propia, y darle curso a mi soledad y a mi ternura en mis novelas, que jamás son inmediatas, y son siempre metafóricas. Por otro lado estos versos son el fruto de mi respeto a la poesía como un género quizás más serio, menos bastardo que la novela, y mi temor, también, de estar haciendo una tontería".

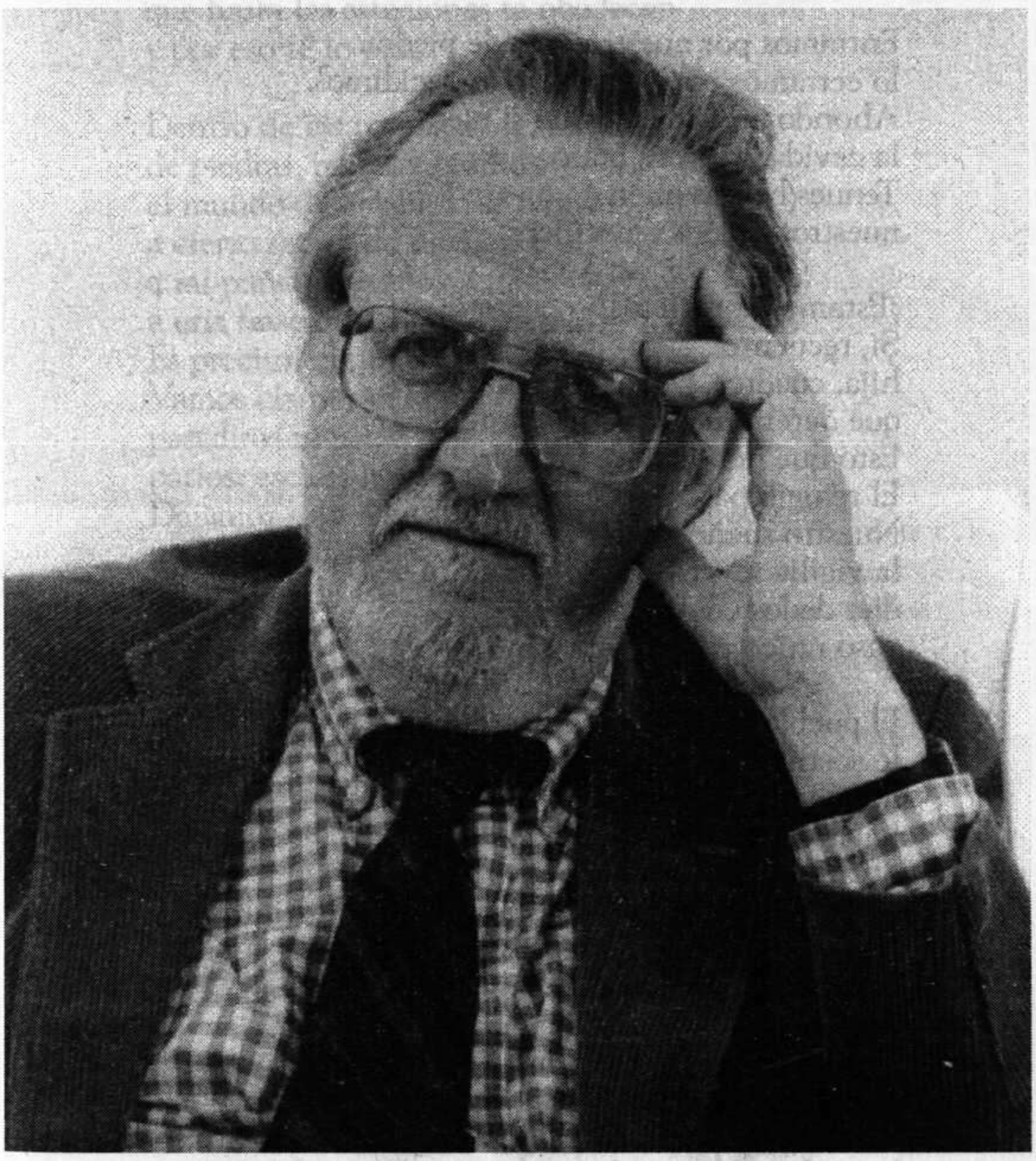
Según Donoso el poema como objeto poético no requiere de escenografía alguna, de "algo que el texto señala afuera de sí"; su punto de partida es la misma realidad y va nutriéndose de la propia palabra: palabra y realidad se 'ayuntan' y se transforman. Al contrario, la novela requiere todo ese aparato: parte de la ficción y se va alimentando de su realidad; en ella el hecho "aparece transubstanciado, metaforizado, lleno de disfraces y máscaras, mechado de significaciones".

Esta breve muestra de los *Poemas de un novelista* ofrece una galería poblada de imágenes memorables: retratos, escenas tradicionales (la matanza del cerdo), epifanías del pasado y el presente: aquello que Donoso vivió de 1952 a 1979, en los años que vivió en Calaceite (Teruel), Sitges, Madrid. Donoso no quiere ser poeta ("La poesía me

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

parece un quehacer tan aterradoramente serio, solitario, definitivo, esencial, y las esencias, así, escuetas e implacables, no son mi vocación"), pero los poemas que nos ha legado son memoria y testimonio de una mirada que funde la poesía con su propia historia.

José Donoso murió en su país, Chile, en diciembre de 1996.



José Donoso, © Eduardo Firpi

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Poemas de un novelista

José Donoso

2

Sorpresa encontrarte aquí
aunque yo te he traído.

Entramos por nuestro arco de piedra:
lo cerramos porque tú y yo lo decidimos.
Ahondo en la casa como si fuera
la cavidad bajo tu brazo.
Tenues hebras unen
nuestros sueños específicos.

¿Estamos completos?
Sí, recuento:
hija, cuadros, perros, y la música
que determina nuestros límites.
Esto que nos guarece en la frazada.
El refugio paternal de tantos libros.
Nuestro sueño devora
la vigilia reversible que somos tú y yo,
diez dedos en una mano,
vaso único para el vino tinto.

El pueblo de piedras tensas: el campo
lo sostiene alto en su palma
de olivares benignos.
Igual, alto, tendidos,
oteamos desde el sueño
el mutuo acertijo de nuestros placeres distintos:
intermitencia de caldos y papeles,
errar por los ecos de la casa vieja,
momentos de soledad o abrazo,
el desgarro del miedo simple
al simple frío.
Saberte, en suma,
la madeja de mi vida.

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 136-149

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Nos incorporamos a esta bendita monotonía:
leñas, candiles,
página abierta junto a la hoguera encendida,
tu gran pelo revuelto negreando sobre la almohada,
las tentativas de tus pobres manos pueriles.
Júrame que jamás habrá más que inviernos.
Hay momentos en que creo
que hasta las estaciones te obedecen
y por eso te lo pido.

Dentro de esta arcaica organización
de piedras, piezas y pasillos,
el mundo de la tibieza se reduce
a cierto sector de tu cuello,
a mi puño apretado,
a una frase divertida.
Es preciso eliminar espacio.
Vamos clausurando puertas,
pasadizos inútiles,
patios, escaleras y rendijas.
Dejamos sólo dos o tres movimientos necesarios,
uno o dos lugares,
ciertos signos inscritos de noche
en la repetida cal de la habitación
donde dormimos.

Otro cajón que cerrar.
Otra ventana prescindible.
En el paisaje de nuestra cama,
abrazados y minúsculos:
asombrados de habitar esta llanura,
de dormir entre tanta piedra
sorda a otra historia que la suya.

El espacio no propicia al diálogo.
Para convenir que tú me trajiste a mí y yo a ti
condenamos inmensidades,
tapiamos horizontes crueles y perspectivas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

9

Subió a decirnos Julia
que esta noche
Emilio mata el cerdo:
en cuanto oscurezca
el crimen ceremonial
va a consagrar el hambre.
Nos invitan
porque somos amigos.

El ritual sangriento se despliega
en la calle de estrecha y empinada escenografía:
ahita de fragancia del romero ardiendo;
juegan, violentos, los niños.
Las voces dirigiendo truenan:
date prisa, acorrálalo,
que no huya cuesta abajo;
que Espina acerque el fuego y traiga el cubo.
El forcejeo de los hombres
–más que el año pasado–
iza al bruto sobre el ara:
manso en la mesa vieja de negra sangre y negro humo
y generaciones de agua hirviendo
que mata bestias ennobleciendo el pino.
Patalea –como si supiera– en medio de la calle
tan angosta, tan poblada,
tan cruel, tan íntima.
El chillido raja la oscuridad.
Se lo traga,
se escurre calzada abajo
con la sangre aguada entre las piedras.
Fallece por fin en el cielo estrecho
junto a nuestros gritos de triunfo.
Manos hurgan las entrañas,
codiciosas de residuos:

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

dedos hábiles, brazos teñidos
arrancan rizomas, glándulas, tripas.
Los abuelos adormecidos se animan:
visten su papel como un traje
porque otra muerte les devuelve la vida.
Madres viscerales cortan, anudan, vierten,
hunden manos sabias para organizar
lo que la muerte prepara
para consumirlo.
La breve agonía define propósitos fijos.
La muerte le da forma a todo,
como a los abanicos de piedra sobre las puertas
que desde tiempo inmemorial
dibujan la precisión del frío.

Los niños que yo conozco, allá,
temerían un aullido como este.
La noche angosta
no es proscenio adecuado para sus ritos.
Desconocen la relación entre dolor y hambre,
muerte y frío.
Pero niños brutales de este invierno
conocen estos secretos y no los temen:
piedras, llamaradas de romero, guerra,
hambre y saciedad,
parra, ciprés, olivo.
Es la noche intemporal de los pueblos viejos
donde el hambre se combate con un cuchillo
y se habla del lobo que aúlla a la puerta
aunque agregan, orgullosos,
que ya no existe.

Otros cerdos familiares
mueren en otras calles,
reúnen a otros parientes, a otros amigos:
todos comerán.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Eso basta.
Es preciso que el frío se apacigüe adentro,
en el vientre,
hecho un nudo bajo el ombligo
para que el grito se transforme,
como la muerte, en refugio tibio:
igual que en la noche de la alcoba
el abrazo de los padres esboza un dolor
que no los desvela con la trivial certeza
de que es parecido al dolor gozoso
con que fueron paridos.

Despertamos a la superficie pulida
del siguiente día:
el sol intenta hurgar en las hondas calles
sus sombras breves, partidas.
Son los juegos,
el calor que se lleva adentro por lo comido,
lo que calienta la tarde de los niños
y alienta sus violencias de juguete y sus trinos.
A mí, este invierno europeo,
tan largo, tan distinto,
me astilla el corazón y las manos.
Ya no soy el mismo.
Sucumben la anécdota y la metáfora.
El recuerdo embiste,
se parte contra esta dureza sin alterarla:
queda resonando en el frío largo
del invierno distinto,
este hambre apaciguado
como un chillido doméstico y terrible.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

12

Pardo secarla,
argila concentrada, pegajosa, dura.
avaricia de sugerencia y anécdota
en el paisaje de caminos sin prestigio.
Rebaños enredando al pueblo
en la polvareda de su regreso en la tarde,
la tragedia de los olivares condenados
que pronto serán puro recuerdo,
puro espíritu.

Todo hay que imaginarlo:
lo suprimido
es lo que emociona.
La soledad de una piedra porque es piedra
La mujer porque regresa agotada.
El agua porque es viva.
El terco diseño de almendros y maizales
resulta inmaterial,
ficción como el castillo inexistente
con que la leyenda corona la colina.
Pega el cierzo.
Del pueblo arrebujado en callejuelas
sube –escaso–
el humo.

Pero a cierta hora,
si miro al norte,
la luz se palpa con la mano,
sumisa como la badana
y lisa como el vidrio.
Como una lengua, lame
y sobre lo imaginado
deja una ligerísima humedad de oro,
musgo que se va secando
con la oscuridad
en que el pueblo
se hunde.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

PRELUDIO

Se dormirá tu recuerdo en el aire
dejando desnudo el nombre de las cosas:
huirá el sendero hacia la orilla de plata
pero distinta a tu presencia la esencia será escasa.

Todo estará más allá de mi piel –debajo de mis huesos:
el humo y la lluvia y el dolor y el pánico.
De la alegría no tendré más que una imagen
seria y plana como un retrato.

El arco casi imperceptible del viento caerá.
Tu voz dejará de crecer desde ese árbol.
Y en medio de la soledad del frío ensimismado
buscarán tus pasos las aceras y las calles.

Así ha de ser, pues sabes que el mundo sin ti
llega sólo hasta mi talón y mis manos.
Se secará, esperándote, el lago que jamás vimos.
Se refugiará en la tierra el escarabajo que no miramos.

En los últimos días no hay paisaje en mi sed.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

MI MANO

Y en suma
es esto:

Belleza no,
desde luego.
Y sin embargo cierta modestia
elocuente en su mesura.
Está aquí diariamente.
¿Tejedora? ¿Ingeniera?
¿Yo la construí a ella
o ella a mí?

Sí, diariamente no me queda
otra alternativa
que aceptar que me enseñe.
Toco gente con ella.
Ella me toca, me trae noticias
de cuanto transita alrededor
de este lejano límite mío
que en buenas cuentas
soy yo.

Caliente cuando aprieta.
Y al estirarla,
la palma dibuja líneas sanas, fervientes.
Los nudillos duelen cuando va a llover
(la edad, dicen...)
Y tiembla con la exaltación
cada vez flamante
cuando alguien hace trepar como enredadera
los tentáculos de mi fantasía.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

PALABRA

Proa prestigiosa,
auspicias esponsales perpetuos.
Desde la nave palatina se percibe que no basta
el pan cotidiano
ni la tarde evasiva,
ni el leve velo que cae
a envolver el adjetivo de tus pies.

El verbo ansioso, tumefacto,
traiciona a todas las variantes del infinito.
Mi corazón late en otra casa.
Todo parece provisorio de pronto,
apenas un hilván:
la desdentada parca de la literatura
se sabe tópico,
y ríe: claro,
no necesita cortar,
todo apenas fragmentos
de esencia descartable e inútil.
No existe el lugar común de la cópula feroz:
sólo el loable artificio del sabor de una fresa.
Y sin embargo
–me aseguro para seguir–

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

además de la proa triunfante
existe la soledad,
aunque sean inválidos el océano y el silencio
sin su hendidura.
La muerte, en lontananza,
las divisa e intenta huir,
pero la retienen y la someten a juicio:
pelucas legislativas, caobas virreinales, legajos,
seda ajustada como otra piel,
pasillos, hujieres.
¡Ah, espejismo que perpetúa la ilusión
del único triunfo posible
en absolutamente todos los cuerpos!
Hora a hora
–oídme–
el laurel definitivo se acerca:
el cerro va derrumbar su sombra,
y para dormir enrollan sus esqueletos
una confusa variedad de lebreles.
Y cuando se detiene, violeta, el corazón
descubre que el terror definitivo es su igual
si osa ponerle su nombre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

FOTOGRAFÍA DE MI TATARABUELA CARMEN FANTOBAL DE DONOSO, MUERTA A LOS CIEN AÑOS EN TALCA, EL 22 DE NOVIEMBRE DE 1867, A LAS ONCE Y MEDIA A.M.

¿Cómo llegó a mi cofre?

Rostro surcado, muerto, sin dientes.
Tatarabuela de mil años coloniales,
ocre destiñéndose,
tan vieja que ni de tu apellido
quedan recuerdos ni sobrevivientes.

Nada sé de ti.
Eres tu hábito monjil,
los siglos
que saltan a la cartulina.
Ningún vínculo nos une
más que la desechable casualidad
de la sangre:
ni anécdotas, ni tierras, ni cariño,
ni tradición ennoblecedora.

Sin embargo alguien te quiso:
una cuidadosa letra
registró tu nombre,
y el día y la hora de tu muerte
en el dorso de tu efigie
ya casi desvanecida.

Esa persona está
viva, me habla.

¿Quién sería?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

LOS BRAZOS DE MADAME RIVIERE, DE INGRES

La cuidadosa reelaboración de la crónica
es distinta a ella:
el óvalo contiene,
sobre todo es,
ambos brazos protagónicos.

Carnoso uno, denuda
prolongación de pecho y cara y cuello: carne.
envuelto el otro en la utilería orientalizante
preferida de su clase, enmarcada en su período.
Sinuosos, sonrosados,
indiferentes a la gracia
(o planteada de otro modo),
posan, reposan, pesan
la pasión pasiva,
o simplemente privada,
aunque todo es táctil y sinuoso:
la forma paciente
lograda tras diez años.

No importa quién fue esa mujer
de ojos negros y negro pelo ensortijado.
Su esposo, banquero, prestamista
pidió a Ingres un retrato.

No sabía que el artista
–cuya esencia es insidiosa y limitada–
eligió los brazos satisfechos
para ilustrar la pasión
por algo o por alguien
a quien admiramos o despreciamos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

MI PADRE EN SU CÁTEDRA EN LA FACULTAD DE MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE (¿1956?)

Mis hermanos lo vivieron.

Yo sólo tengo la pequeña,
borrosa fotografía:
el anfiteatro lleno,

el guardapolvo blanco,

el gesto elocuente, reconocible, cálido
aun a la distancia del lente.

El recuento de tantos –¿generaciones?–

que lo vieron así, que lo oyeron,
¿recuerdan que la sabiduría
puede ser no empeñarse,

que la negación del dolor

–el tema de la clase–
tal vez propicie capacidad,
o pasión desconocida?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

FOTOGRAFÍA DE MI MADRE TOMADA POR GEORGES SAURE EN 1922

Llamé para preguntar
si conservas más fotografías
de mi madre.
No, dijiste:
destruí mi archivo.
¿A quién puede interesarle
tan añeja fotografía?

No era tuya para destruirla.
Neruda, Maruja, Henriette –tantos– mi madre
en tu placa trascendieron de una manera distinta,
tu y su accidente.
El vértigo de no saber
que se pertenece a la historia.
Dice que le gustaba retratarla:
mantón negro, chambergo negro
realzan el ángulo del brazo
y las facciones frágiles.
Neruda: luz, fuerza, languidez de poeta joven.
Mi madre aún no se casaba.
Yo aún no nacía.

El olvido es destrucción:
no hay respuesta.
La destrucción es soledad:
naufragaron personajes
irrescatables de tu suicidio.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Los cuadernos de Tomás Segovia

Además de su amplia bibliografía conocida, que incluye una veintena de libros de poemas (entre otros *Luz de aquí*, *Anagnórisis*, *Cantata a solas*, *Misma Juventud*), varios volúmenes de ensayos (*Poética y Profética*, *Actitudes y Contracorrientes*, *Sextante*, etc.), varios libros de relatos y una obra teatral, Tomás Segovia es autor de numerosos volúmenes de lo que él llama *Notas de Cuadernos*, que ha ido publicando durante la última década en ediciones artesanales, para beneficio exclusivo de sus amigos, a quienes los entregaba gratuitamente.

Sobre las *Notas de Cuadernos*, el mismo Segovia nos dice: "Mis 'cuadernos' no son ni mucho menos un diario. Son eso: cuadernos de notas, donde en mis tiempos yo anotaba de todo: desde números de teléfono y medidas de muebles hasta citas abstrusas en lenguas extranjeras". Anotaciones rápidas, pues, y por eso mismo impregnadas del frescor y la intensidad de la primera mirada; ideas súbitas que el poeta atiende y desarrolla rápidamente, pálpitos, intuiciones: el poeta por dentro, en los linderos en que la palabra brota y configura mundos.

Tienen especial interés estas *Notas* en primer lugar porque nos permite seguir la experiencia de un pequeño ciclo, natural, un año entero, y en segundo lugar porque en el año 1965 Segovia llega a París, ciudad que en la década pasada había visto debatir a Camus y Sarte y sus seguidores, y que entonces se preparaba para la gran eclosión político-cultural conocida como "Mayo del '68", que habría de tener importantes consecuencias civilizatorias, como todos sabemos.

Desde su primera juventud Segovia siempre ha mantenido relaciones estrechas con la cultura francesa. Algunos de sus grandes interlocutores y destinatarios de sus críticas han sido autores franceses: Gerard de Nerval, Stephan Mallarmé, Albert Camus, Claude Levi-Straus, Jacques Lacan, George Bataille, Michel Foucault, Roland

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Barthes, etc. Ahora, en estas *Notas de 1965*, lo vemos sumergirse en ese paisaje intelectual que luego alimentaría un pensamiento poético en constante discusión.

Tomás Segovia nació en Valencia, España, en 1927. Desde los 14 años vivió en Ciudad de México. Actualmente reparte su tiempo entre Madrid y Ciudad de México.

Dibujo de Ramón Gaya

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Notas de cuaderno 1965

Tomás Segovia

París

8 de abril

Primer día de aburrimiento en París. Ah, qué falta me hacía. Sólo así podré vencer la extrañeza que todavía me produce y que me impide estar natural conmigo mismo

¿Es eso lo que busca el Vagabundo? Pero no, el verdadero Vagabundo aspira precisamente a no estar nunca boquiabierto -o mejor dicho, a que no se le escape la fuerza por la boca abierta.

Curioso que el hastío nos ponga así frente a nosotros mismos (habría un interesante estudio fenomenológico que hacer sobre esto). ¿Es el hastío lo contrario del éxtasis? ¿Es su complemento? ¿Está en su mismo plano y es igualmente importante? Siempre he barruntado que el hastío no es, como casi todos suponen, únicamente negativo.

Pero la verdadera aspiración del Vagabundo es precisamente *no partir nunca* (¿cuándo escribí eso? ¿en 56?). Tener su casa en todas partes. Para mí, por ejemplo, poder hacer poesía desde el primer día de mi llegada a algún sitio.

La poesía es lo contrario del espíritu turístico tanto como del espíritu rutinario. Síntesis superior del éxtasis y el hastío. Ver lo nuevo con ojos antiquísimos, lo Viejo con ojos nuevos. (¿Es ésa la definición del Mito?) Sentirse en su casa en todas partes, sentirse viajero en la propia casa. Familiar asombro, estupor de la fidelidad.

(El trabajo tiene quizá el mismo sentido. Es siempre el mismo, es el mismo en todas partes, unifica el mundo, y sin embargo es -¿o debería ser?- un renovado asombro -si fuese una verdadera creación.)

Llueve. Me voy a pasear bajo la lluvia. Antiquísimos hastíos poéticos. Ah, cette vie de mon enfance...

23 de mayo

Exposición "Trésors des églises de France". Es curiosísimo que el arte *decorativo* sufra desde el final de la Edad Media esa impresionante caída que esta exposición hace bien visible. Teóricamente es lo contrario

GUARAGUAO · año 6, nº14, 2002 · págs. 152-185

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

lo que podría esperarse. El barroco, el neoclásico, el rococó, son épocas artísticas mucho más exteriores. ¿Por qué entonces su estilo decorativo resulta tan muerto junto al de la Edad Media?

No hay dentro y fuera. El dentro es todo él una apariencia externa que a su vez es toda ella interna. El arte tiene *las tripas en la mano*.

Y luego el realismo. Pero cuidado: ese arte no es inferior al medieval porque sea más realista; es inferior porque está más muerto; esa vida enfriada podría haberse manifestado igualmente en un estilo no realista (es lo que pasa en nuestra época). El error de los irrealistas es precisamente colocar la disyuntiva decisiva en el plano de lo real / irreal -o sea en el mismo plano que los retratistas de señoras de industriales. Colocar la disyuntiva en ese plano es ya de por sí haber decidido una disyuntiva previa; es haber escogido un arte necesariamente muerto, ya sea minuciosamente realista o descarnadamente abstracto. Mientras que colocar la disyuntiva en una relación de vida conduce siempre a una u otra forma de *realismo profundo*, puesto que una relación de vida se destruiría automáticamente si suprimiera de antemano uno de los términos de la relación.

En el realismo profundo hay siempre dos planos -dialéctica: la calidad de la relación de vida decide sobre la calidad inicial de la obra -primer "momento" (inicial aquí no quiere decir temporalmente anterior). La calidad de la encarnación -o correspondencia -o correlato -o expresión, decide la calidad terminal, o sea la calidad "formal". Las dos son evidentemente inseparables y polares -momentos dialécticos, incomprensibles cada una sin referencia a la otra aunque la polaridad pueda abordarse por uno u otro polo.

Esta dialéctica es la misma que la del lenguaje, la misma de significado y significante. Si se diferencia de los otros lenguajes es precisamente por ser arquetípica, porque el arte es el protolenguaje -o quizá más exactamente: el lenguaje que el arte pone en obra es el protolenguaje.

♣

Mecánicas del amor:

A ama a B (digamos que A es femenina porque el caso es más frecuente en las mujeres, aunque sin duda no exclusivo de ellas). A ama a B, o eso dice. Por lo tanto reprocha a B que tenga sobre ella ese *poder*.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Inmediatamente empieza a considerar a B como culpable. B tendrá que justificarse sin cesar. Todo el placer que A obtiene de B se lo imputará como una deuda que B debería saldarle. Magnífico negocio: que le paguen a uno la dicha que le dan.

Si B se deja enredar un momento, le costará esfuerzos tremendos poner las cosas en su sitio -si es que logra ponerlas.

¿Caminos del demonio? Quizá sólo humanas complicaciones.

♣♣♣

Llueve llueve estoy solo en mi mínima celda
Sin sol sin poesía sin calor y sin Elda
la lluvia gris renueva su jaula en movimiento
fijamente abre el cielo postrado y macilento
su gran ojo apagado como el de un apopléjico
yo sueño con el ocio luminoso de México.

7 de junio

Impresionismo. La vía que esos pintores emprendieron no tenía más que una posible salida: la que encontraron los pintores chinos y de otra manera los japoneses. Pero para eso la pintura no tenía que ser sólo pintura. Los impresionistas son los primeros pintores que hacen pintura pura; ese realismo no tiene segundas intenciones, no tiene sentido fuera del cuadro mismo, no es en ninguna medida una *meditación*. Es indudable que amaban la naturaleza, y que amaban también, por otra parte, la pintura. Pero justamente: por separado. La pintura en ellos ha dejado totalmente de ser una artesanía, y al mismo tiempo no se ha planteado la posibilidad de ser una vía de sabiduría. La pintura impresionista es radicalmente burguesa: positivista; es el orgullo de la técnica sin segundos planos; es el orgullo del burgués que no piensa en ninguna clase de más allá, pero al mismo tiempo ignora la humildad. Representa en la pintura el mismo triunfo de la desmitificación, demistificación, desalmamiento y muerte de lo sagrado que el positivismo representó en el pensamiento.

Esbozo de una "dialéctica": El "alma" del arte, la "sobresignificación" de la vida, el sentido de lo sagrado o "divino" -del soplo- tiene tres

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tiempos: primero el arte no es sólo el arte porque está ligado a un sentido ritual de la vida, incluso mágico a veces (pero no necesariamente); este ritualismo se hace dogmático y formal y va perdiendo su sentido. Viene un primer momento de revelación en que el arte parece mostrar su rostro desnudo, lleno de sentido pero desligado del "lugar y la fórmula" (por ejemplo en Grecia; p. ej. en el Renacimiento -¿poético sobre todo?). Pero es demasiado pronto, es sólo un anuncio dialéctico. El rostro desnudo se hace otra vez máscara: el arte vuelve a ser artesanía porque no puede volver como si nada al momento anterior -o sea que ya para siempre quedará algo de su laicización y su "independencia"; pero es orgulloso porque tampoco podrá ya nunca olvidar que él es supremo: aparece un arte desalmado, estético, separado de la sabiduría y a la vez sin humildad artesanal (p.ej. el estilo clásico europeo). El tercer momento sería, naturalmente, la plenitud de un arte desnudo y caluroso, un arte libre pero no-sólo-arte, un arte vía de sabiduría pero no atenazado por dogmas. De este momento, si es que ha de llegar, sólo tenemos todavía barruntos. Y sin embargo (misterios de la dialéctica), este arte futuro ha existido y existe ya. Es por ejemplo la pintura china, los japoneses *tales como los vemos nosotros;* es también algunos momentos del arte griego; y hasta es un poco el arte romano, p. ej. las pinturas de estilo pompeyano. Porque es, en suma, un poco todos los artes -y sin embargo no es la suma de esos pocos, ni mucho menos su promedio o el de todos los artes en su totalidad. (Estas cosas así son; yo me entiendo.)

♣

Chartres, lo virginal. Riente y austera. Firme y luminosa. Lo virginal es la pureza afirmativa: la pureza que sonríe. *Más* que el ascetismo. No se consume, danza. Pureza que no niega. Virgen alegre, positiva.

Esa sonrisa destruida una y otra vez reaparece siempre, como esas manchas que borradas vuelven a salir del fondo al poco tiempo. Qué profundamente grabada en el alma del hombre tuvo que estar esa imagen de una sonrisa, para que reconstruyeran época tras época la gigantesca obra en que revolotearía apenas, frágil y alada.

(Qué diferente de la sonrisa de la Gioconda, tan áridamente atornillada sobre ese rostro.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

15 de junio
Soledad, cruel y amadísima.

♣

Dejar hablar a la noche -que es muda. Dejar explayarse al silencio para que en él cada cosa diga su nombre -ella, no yo. "Yo avanzo por la noche sin poner nombre a nada."

♣

Nonato. Pero ya engendrado. Dejar nacer, desarrollarse, florecer esa vida. No abortarla.

Un nuevo sentido de "vivir con secreto" -vivir *con tesoro*. ¿O es que fue siempre ése el sentido? Abrirse al tesoro no impide abrirse al torrente. Eso es *la casa*: tener adónde volver, para de veras salir, para de veras entrar. (¿Pavese? ¿la "segunda vez"?)

(Pero -no: *por eso*- la verdadera casa es "interior": "la que hace mi casa en todas partes".)

20 de junio
Louvre. Salas egipcias.

Nítida impresión (una vez más) de que hay *dos* artes egipcios -o quizá más exactamente dos Egiptos, que se pueden manifestar a veces en un solo arte; que evolucionan paralelamente (pero no simétricamente) al mismo tiempo que por su lado evolucionan los estilos en que ambos se expresan.

Por un lado: el Egipto monumental, colosal y oficial: su arte toma sobre todo la forma de la elegancia, el buen gusto, el *chic*. Un arte *de ricos* (no que un arte de pobres sea necesariamente mejor; pero un arte *sólo* de ricos es tan fragmentario, tan sin 3ª dimensión como pueda serlo un arte sólo de pobres). Un arte de *belle époque*. (La esfinge y el Modern Style -Ruelas p. ej.)

Digresión: Inagotabilidad de significaciones del arte. Todo lo que una obra nos "dice" se abre siempre por el otro lado sobre otro decir -que a

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

su vez... etc... Y esto sin que la obra deje por ello de ser una *finitud* (obra: finitud, esencialmente), un algo acabado, cuya unidad en principio está siempre clara ante nosotros, aunque misteriosamente. Así el arte de *este* Egipto es, en una instancia, el paradigma de una faceta del arte, o más bien de un arte fragmentario (que se relaciona restrictivamente con el *gusto*, el placer, el lujo, etc.). En ese sentido carece de 3ª dimensión. Pero en otra instancia, el hecho mismo de que sea paradigma de una parcialidad lo hace al mismo tiempo ejemplo, y más aún: encarnación (lo cual es mucho más desconcertante) del arte en general, que es paradigmaticidad. Y en ese sentido es universal. Todo sucede como si esas moles preciosas y esas complicadas simplificaciones fueran el paradigma universal de lo que en el arte no es universal -el modelo *eterno* de la *fugacidad* de las modas. -Pero hay más: ser el modelo de un aspecto del arte, de una restricción del arte, es ser el modelo de todo arte e incluso de *todo el arte*. (Relación orgánica-interna que es fundamento del arte.)

Así, ese arte de gran salón, hierático y *fashionable*, ceremonioso y burocrático; ese arte que tiende a ser reproducible e incluso *formulable* (desarrollar...), al revés del arte griego (que puede ser reproducido pero no tiene que ver con esa posibilidad) -ese arte de alta sociedad es también un arte festival, en él vive con toda su pureza el sentido festivo de la vida; un arte *sonriente* -y esa sonrisa no es una consecuencia, ni una circunstancia casual, sin historia, *dada* -no es *una* sonrisa desplegada en un mundo que fuese ya el de los ricos y satisfechos, el de la gente bien -no es la sonrisa de un *mundo amable*; sino que está desplegada desde mucho antes, en un mundo anterior a la riqueza y la pobreza, a la tristeza y la alegría. Es una sonrisa reencontrada y primordial, alcanzada como una meta o quizá tropezada como un hábito, pero que al ser tocados revelasen este secreto: que en realidad fueron siempre un origen y preexistieron a su propia posibilidad concreta, *ésta*. Esos artistas buscaron, o creyeron tener, *una* sonrisa, y al hallarla o decirla era al mismo tiempo *la* sonrisa, *lo* sonrisa, la "sonrisibilidad". Buscaban la elegancia y la gracia y encontraron que ellas eran también el Arte -*todo* el arte- que es la carne de que están hechas la elegancia y la gracia -como las otras "formas" del arte- y como la belleza misma.

Después, el *otro* Egipto: el luminoso, el que estuvo al borde de un Dios personal y de amor; dulzura femenina; carne fresca y modesta;

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

desnudez sin sensualidad -y sin embargo fresca, viva, nada enferma, nada ausente, nada matada (por eso Egipto es una Madre; comparar con la carne griega).

(Desarrollar.)

9 de julio

Que vengan a nosotros a aprender
Cómo se dilapida todo el ser.

López Velarde

♣

Y cuando salí de mi agujero...

♣

Adversidad -qué palabra precisa.

♣

Llegado al extremo, el monstruo de pronto se transforma en su contrario. Huérfano de pasado, ahora.

♣

Georges Bataille: *L'érotisme*.- Sí, pero falta algo fundamental: el lenguaje. Cuando Bataille habla del lenguaje es siempre *después* -es el lenguaje como *discurso*, como vuelta de la experiencia sobre sí misma, pero sólo ya realizada. La experiencia misma sucede para él en la oscuridad de la mudez. Tal parece (aunque no lo dice -pero sí, por lo menos casi) que es el erotismo (o la "transgresión" si se quiere) quien hace al hombre, y el hombre *después* hace el lenguaje. Pero el *interdicto* es impensable sin lenguaje. Y siendo así, todo es diferente, porque entonces el erotismo ya no es del todo, como él dice (y lo dice *del todo*) una "experiencia solitaria". Él quiere decir que es "solitaria entre dos", lo cual no sólo es equivalente a solitaria entre uno solo, sino que es además la hendidura por donde se

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

desmorona toda posible comunicación real, incluso posterior -la grieta que hace imposible su cimentación. Pero es un error: en el lenguaje la "soledad de dos" no es soledad: es diálogo y el diálogo es el comienzo de la participación y es ya la participación misma. Esos *partenaires* de la empresa erótica no pueden nunca tener el erotismo *solo* -están ya en el camino del amor,- aunque lo recorran a contrapelo. Y así esa empresa no es un camino sin esperanza, porque en el propio fracaso de su tensión dialéctica (no *después*, sino ya allí) está la abertura hacia el rebasamiento (*dépassement*, diría él).

Es cierto seguramente que el erotismo es esa desesperada entrega y huida simultáneas a la violencia -y es cierto que en cuanto tal se hace -se comete- a solas, por impulsos no sólo egoístas sino nacidos en donde no vemos al otro, en donde somos sordociegomudos; y que usamos al otro como el instrumento de esa empresa intentada en la soledad y en la tiniebla. Pero no es cierto que eso sea todo. Porque hay lenguaje -porque somos ya diálogo cuando enmudecemos, el otro, aunque sólo sea por relámpagos, se nos está revelando y no es ya sólo el *partenaire* sino el tú. El erotismo no se hace aparte o antes del amor, sino a *expensas* del amor -y por eso puede hacerse también *a favor* del amor -o más exactamente puede haber un *comercio* del amor y el erotismo. Esa persona -o personas- se nos está proponiendo, o más precisamente nos está propuesta, querámoslo o no, para el amor. Podemos aceptar esa proposición o podemos no aceptarla -pero en cualquiera de los dos casos es porque tal cosa no es una nada.

Para él, 1º trabajo, 2º lenguaje. Cierto: el uno es impensable sin el otro; pero también el otro sin el uno. De ahí la ingenuidad (él tan dialéctico) de afirmar que el lenguaje fue primero utilitario y el *finalismo* de dejarse decir que se hizo *para* trabajar.

Por eso también su erotismo es sólo el del hombre -la mujer es *lo otro*, nunca *lo uno*; el hombre nunca es *el otro* de la mujer. (El *tú* es la experiencia de poder ser *el otro* de otro *uno*.) (Lo explica en un párrafo marginal -lo de la mujer como objeto- pero muy insuficientemente.)

11 de julio

Nada podrá ya ser partir (dije un día)...

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

♣

El ritmo. ¡Volver a *ritmar*, única salvación!

Y sin embargo es indudable que algo he extirpado, algún mal he borrado de mis profundidades. Tanta cosas que ahora -¿para siempre?- no son ya más que recuerdos quemantes. (¿Valía la pena, valía la pena? ¿Será sólo la virtud del pasado? ¿cuál es la virtud del pasado?)

"Ilusión, lamentable perfume..." -*Eppure*...

No, no la ilusión: la fuerza de transfiguración. La transfiguración es *real*.

¿El sueño? ¿Tendré que volver a eso? ("Señor, mi sueño deja rastro por el suelo...")

Pero este no esperar ya nada... (no esperar activamente -hay una esperanza pasiva: no se distingue de la desgracia).

Le *Guignon*.

La esperanza me aterra.

♣

¿Por qué no puedo hacer amistades aquí -por qué no puedo ni siquiera encontrar el placer de la conversación, de la sociabilidad? ¿Es de veras París? ¿Será que no puedo ya, nunca-más-nevermore, encontrar una *nueva* amistad? ¿estoy envejeciendo?

Escribí a Juan no hace mucho que mi vida sigue nonata pero está ya engendrada. No puedo abortarla, tengo que dejar desarrollarse todo eso que ya tiene raíz y quiere crecer. La amistad, el amor, son para mí necesariamente *aquella* amistad, aquel amor. Si conozco otras y otros me parecerán nuevas versiones de aquello.

Es literalmente la "vez *por todas*" -no impide que haya otras veces, pero está allí por todas.

(Sin embargo París me parece a veces tan ciudad de emparedados que cuando veo jóvenes parejas por la calle me pregunto cómo demonios habrán hecho para tratarse un poco -suponiendo que no hayan corrido al lecho al primer encuentro y sin trato alguno. La gente que ve uno charlar y comunicarse con cierta holgura, si se acerca uno casi siempre son extranjeros. Pero ya sé lo que valen estos juicios -que algo valen, de todas formas.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

♣

Memorioso Orfeo.

19 de julio

Aniversario de la muerte de Valéry. ¿Qué fue lo que desapareció con él? Europa, en primer lugar, según se oye decir en las conmemoraciones oficiales de esta fecha.

¿Era de veras Europa o sólo *una* Europa? ¿Qué tiene que ver su ideal, que tantos compartieron en su tiempo, con la "Europa de los Seis" o incluso con la Europa más o menos completa de un Mercado Común todavía en el estadio de proyecto casi utópico?

Para Valéry Europa era el espíritu -más exactamente el intelecto -y en todo caso (como compromiso entre su tendencia personal y el lenguaje de un realismo histórico) la *civilización*.

(Significativo que el tema de *Philo* de este año haya sido, entre otros, "Civilización, barbarie, salvajismo" -y el modo de abordarlo del muchacho que obtuvo la mejor nota y cuyo trabajo publicó *Le Figaro Littéraire*.)

La Europa que ha pasado a las vías de hecho no es la de Valéry, la del intelecto civilizado, sino la del carbón y las papas. ¿O es la misma? ¿Será de veras esta última la *traducción* del ideal de Valéry? Por lo menos es claro que eso piensan los "voceros" oficiales que invocan a Valéry para cantar líricamente al Mercado Común.

(Habría un lindo artículo que hacer sobre el Mercado Común y los poetas: Claudel vendiendo carne en China, precursor; Saint John Perse redactando el primer proyecto, no padre ni madre pero por lo menos comadrona; y Valéry, ¿ideólogo?)

(Saltado directamente a hacer el artículo.)

23 de julio

Vino, otra vez. Muy, muy importante.

Pisaba el deslumbramiento. Piso.

Estoy *fuera*.

Mis ciudades. Todas. Mis soledades.

(Rue de la Pompe -e incluso ya antes, ese sol que era *aquél* por la avenida Georges Mandel -y desde allí entré en *lo otro* -lo uno.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Y volví hacia atrás, hacia atrás -toda mi vida hecha paseo -la memoria hecha avenida -el ritmo hecho andadura.

¿Por qué duele tanto? En una agonía le suspiraba: "¡No...no!" - Como el espasmo. Intolerable. "Me matas, ven..." "*Because I do yes yes...*"

La Memoria de pronto se enciende. De pronto no pesa.

Una tarde fumé frente al río Uruguay
solo en la pedriza blanca y retumbante
viendo cómo el gran sol cauterizaba
la negra piel finísima del río

En tren crucé la tierra agriada y macilenta
entre el dormido Nayarit y Sinaloa franca
y pasé el Mazatlán de Owen
con el amor herido por un trazo de luz

Una gélida noche por el Lungotevere
bajo los árboles proletarios
la sombra se hacía antigua y densa y tosca
y sonaban rotundos nuestros pasos
como sentencias en mármol estampándose

Estas nubes corrieron ya en otros lugares
galoparon ya así en Montevideo
arrebatadas en un rapto delirante
agitando en su vértigo difusos brazos pálidos
en adioses sin voz que todo el día mirábamos

♣

No querer tenerlo todo. Pero esta vez no puedo, perdonadme, no puedo.

Todo canta: la danza y sus motivos. No hay prosa y verso, no hay vida y poesía -sólo ahora puedo decirlo, ahora que todo es luz -toda la vida poesía sin dejar de ser vida.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Hay un momento en que se pueden enseñar las entrañas: el momento en que son luz. Después, sí, ya lo sé, volverlas a guardar.

Porque esto es sólo para encontrar *después* la alegría, la belleza.

Lo cual significa que las entrañas son una virginidad. Darlas una vez: no guardarlas siempre -no querer tampoco repetir ese don, o hacerlo de a poquitos.

O mejor dicho: no tienen más existencia que la de *haber sido* dadas -en pasado (¿es eso el "romanticismo" superado? -en ese sentido de la palabra "romanticismo") (..."un romanticismo *anterior*" sería más exacto.)

En la boca del metro una negra
dialogaba con lo negro
y por el túnel vi avanzar a un viejo
con vacilantes piernas
sacudidas con mofa por la nada
que iluminado sonreía embriagado a la muerte

Y dos años después volví quemado
y fui su vagabundo un mediodía interminable
en que el bárbaro sol hizo de mí lo que quiso

Una tarde sucia e íntima de lluvia
entre dos autobuses
detrás de las ventanas de un confuso café
estuve contemplando una descabalada Toluca
abnegada sufrir que las dudosas aguas
le sacaran toda la fealdad al rostro
y cubrí de sentida escritura muchas usadas hojas
en medio del olor a cuarto de planchar
y el filial tintineo de las tazas.

En el aeródromo de Puerto Vallarta
sentí el obtuso hocico de la selva
que venía a husmear hasta la puerta
y fui por una hora el hechizado esclavo
de su drogado amor.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En Cuernavaca de esplendor corrompido
supe de la pureza que incendia todo un mundo
Este final de ruta
adonde de mis soledades vengo…

24 de julio
(Y sigo.)
Aprendí a soñar solo. ¿Qué quisieron hacer de eso los profesionales del sueño y del asombro?

♣

La lentitud del tiempo.

♣

Orfandad, hada huraña sin rostro y con mil máscaras.

♣

¿Y si la orfandad fuese una Madre?

♣

Y más, más atrás:
Aquellas tardes inasibles, dulces y desesperantes, niño solo y sin orientación por México. Cigarrillos de sabor repugnante y perdurable, todavía casi a escondidas, en la Plaza Río de Janeiro, con mi primera chaqueta barata y horas sin peso por delante, en las que no sabía cómo poner pie...
El nombre (¿de quién? ¿mío?) que grabé en una roca de una esmirriada playa urbana, en Casablanca, presintiendo ya todo.
En tantos sitios no he tenido casa.
(¿En qué brazos dormía mi abandono?)
(Y ayer, las golondrinas persistentes, tercamente inmortales

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

golondrinas, tejiendo con su despreocupada celeridad, en la casi insultante frescura, su exaltada alegría.)

¿Adónde nos conduce el día insobornable?

26 de julio

El sentido de la verdadera Revolución debería basarse en esto: que no se puede vivir en el hambre y la miseria, pero tampoco se puede vivir en el confinamiento. Se puede, en cambio, vivir en la pobreza bastante más de lo que suelen decirnos.

El neocapitalismo habrá tenido por lo menos el gran mérito de enseñarnos eso con toda evidencia. Dentro de los países en que florece, es perfectamente capaz de acabar con la miseria, y hasta con la injusticia económica. Pero profundiza el confinamiento del hombre. Los revolucionarios que siguen hablando hoy el viejo lenguaje hablan un lenguaje neocapitalista. Y no se diga que cuando la miseria es todavía asfixiante no se tiene derecho a pensar en consideraciones "morales" (por no decir "humanas") y se está obligado a posponerlas. Porque eso es como decirnos que para llegar a la humanización no hay más ruta que el neocapitalismo. Eso es precisamente lo que afirman en los países subdesarrollados los campeones de la "libre empresa". Y aunque esos revolucionarios de inquisición no le llamen neocapitalismo a eso, es claro que, fuera de tecnicismos sin duda muy significativos, pero que deberían ser juzgados siempre en función de los hechos concretos de la vida social humana concreta, y no al revés -resulta que la vida concreta, vivida realmente, que nos proponen implica el mismo ideal que la de los neocapitalistas aunque apoyada e interpretada por otro sistema.

En cuanto al arte o incluso los "intelectuales" en general, el odio que les manifiestan los revolucionarios de inquisición no es sin duda sino el odio a la vida que manifiestan siempre los amantes de los sistemas cuando ese amor llega a ser una venenosa pasión. Para mí está fuera de duda que muchos artistas e intelectuales han traicionado. Pero no han traicionado al hombre *porque* hayan traicionado a la Revolución: todo lo contrario, traicionar al hombre es traicionar a la Revolución, por muchas declaraciones que se hagan. Respetar al hombre en lo mejor que tiene, en cambio, no es nunca traicionar a la Revolución, incluso si una misma persona practicase este respeto y simultáneamente lo transgrediese en ciertos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

hechos. Se tendría derecho a acusar a esa persona de esas transgresiones, pero no de ese respeto.

Es cierto que algunas formas de arte de minorías traicionan al hombre. Pero no es por ser de minorías, es por el juramento que esas minorías exigen a sus fieles. Las minorías selladas por un juramento de perpetuación de la injusticia o de desprecio de los semejantes merecen a su vez el desprecio; pero también las que se ligan por un juramento de rencor a la inteligencia, a la espiritualidad, a la belleza y a la felicidad, como las que han jurado hablar en el vacío y no dirigir la palabra a sus hermanos, no porque el hombre sea digno de un lenguaje difícil y alto, sino porque les parece indigno de intentar siquiera comprender. Dejar de *dirigir* la palabra es quitarle la palabra al hombre e instaurar el confinamiento y la soledad mortal. Pero también la demagogia es una soledad con máscara de multitud. También le quita la palabra al hombre para dársela al sistema. El adoctrinador se apropia del lenguaje, *toma* la palabra (oh bieninten-cionado y torpe Blas de Otero), y cuando quiere tomar *toda* la palabra, cuando hace poesía, y literatura, y pensamiento, y creación adoctrinadores y sólo adoctrinadores, al pedir la palabra priva de ella a sus hermanos. Prohibir el libre examen y la crítica (o desear su desaparición, porque en rigor no se pueden prohibir) es lo mismo que prohibir las "distracciones" y las "huidas". El "escapismo" tan ardientemente atacado por estos inquisidores es en efecto eso: les escapa. La palabra les escapa. La palabra es libre. Es una gran mentira decir que hacerla esclava, aunque sea al servicio de todas las noblezas del mundo, sea trabajar por la libertad. ¿Por qué habría que dejar de cantar y bailar si se quiere ser revolucionario? *On n'en est pas moins homme*, como decía el cura. (*À suivre.*)

29 de julio

Realismos.

La realidad es poética. No quiero decir que sea "poética", sino que es *poética.* Puesto que el hombre está *en* el lenguaje, y no al revés -o más bien *es en* el lenguaje-, se sigue de ello que no es cierto que la realidad muda sea anterior a la realidad hablada. Cuando buscamos la realidad "anterior a las palabras" ha habido ya palabras -la expresión misma lo indica. La realidad "desnuda" fue primero realidad "fingida" por las palabras. Lo cual no quiere decir que no exista; quiere decir que es después.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Tampoco quiere decir que se identifique con la Palabra o sea su producto. Realidad es lo que la palabra quiere "fingir" cuando quiere "fingir la realidad". Por consiguiente nunca podrá entregar sino su ficción, y eso está implícito en la esencia misma de la Palabra (por eso la Palabra esencial es el Arte). Pero a su vez la realidad no puede darse sino como desnudamiento, desvelamiento, desciframiento de su ficción por la Palabra. Es el *más allá* de las palabras -el silencio que las rodea. Pero ese silencio no es mudez. La realidad confina con la Palabra, pero nosotros habitamos la Palabra y sólo podemos llegar a su frontera transportándonos a través de la Palabra. La frontera en que tocamos lo real (en que confinamos con ello) no está en lo mudo sino en lo callado (lo que las palabras callan).

En lo mudo, real e irreal no se distinguirían. Lo mudo no tiene acceso para nosotros, es *inconcebible*.

La palabra transforma esa potencialidad en actualidad: lo mudo, que es puro posible, es para ella lo callado -lo realmente callado. Lo callado es esta paradoja: lo mudo concebible. La realidad de lo real no puede ser dicha -pero puede ser callada y eso la arranca a la mudez. La realidad no puede nunca *decirse* pero tampoco puede darse mudamente. No puede darse sino en el lenguaje: en *lo tácito* del lenguaje. Lo tácito del lenguaje, lo que "dice" lo "indecible", es el objeto propio de la poesía.

Quitarle lo tácito al lenguaje es quitarnos la realidad. Quitarle lo explícito es quitarnos el lenguaje y la realidad. Porque al querer hacerlo cosa y devolverlo a la pura facticidad prerreal y muda, lo perdemos también como cosa, puesto que sólo no siendo cosa puede entregarnos las cosas -y perdemos las demás cosas en cuanto reales puesto que renunciamos a callarlas *en* el lenguaje, que sólo puede callar a condición de poder decir.

Todo esto se revela en la observación de que el mudo no es sólo el que no puede hablar, sino también el que *no puede callar*. Por eso el hombre nunca es mudo del todo. El verdadero mudo es el animal. De ahí el profundísimo problema de la "niña Mowgli" de que hablaron los periódicos hace unos años.

10 de septiembre

Quiero renacer pero no *resucitar*. No tener otra vida. No: es justo al revés: resucitar, pero no re-nacer.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Qué horror *nacer*. Expulsado. De veras *solo* -después de un Diluvio, supérstite en un mundo extraño. Qué nostalgia del naufragio compartido.

26 de septiembre

Excluido = Encerrado afuera (?). Es eso exactamente: lo ponen a uno afuera y cierran la puerta. Está uno *encerrado en lo abierto*. No, tampoco es eso: lo abierto es lo que se abre desde dentro, es interioridad. El excluido está a la intemperie. No está en lo abierto, sino en lo expuesto.

Lo expuesto se abre sobre la Nada. El hombre no puede soportar vivir a la intemperie, en lo expuesto; no puede confinar directamente con la Nada. La casa del hombre se levanta en la playa de la Nada, pero esa playa a la intemperie es inhabitable.

Sin embargo el arte habita esa playa. El artista es el albañil que levanta la casa del hombre y tiene que salir a lo expuesto para poder levantarla. Pero esto es importante: el albañil vive en una casa. Sale de una casa a lo expuesto para levantar la casa. ¿Puede plantearse el problema de la primera casa? Sí, pero es otro problema (génesis y esencia). En este mundo el constructor de casas es habitante de casas. (¿De grutas no?)

De grutas quizá. De cabañas quizá. De tiendas de campaña. Ese es todo *mi* problema. ¿Cómo levanta su casa el camellero? ¿Cómo levanta su casa el nómada? «Hace su casa en todas partes». (Respuesta freudiana: la casa uterina es la primera casa. ¿Entonces?)

Pero ¿qué es casa? El lugar que se abre sobre lo expuesto. El lugar de donde se sale y al que se regresa. La casa es nacimiento y muerte. Pero no el nacimiento y la muerte mismos, en cuanto tales. Es ante todo lugar. El lugar donde se nace y donde se muere. Donde se vuelve cotidianamente a "morir" para lo expuesto: a dormir. (¿Útero onírico?)

(Sigamos, tiene que haber más.)

"El que hace su casa en todas partes" ¿no es justamente el *gran* artista? Lleva consigo el arte: la virtud de hacer la casa. El nómada es el pastor. ¿El más alto artista no es el pastor de hombres? ("*Les mots de la Tribu*") ¿Es el profeta? ¿El poeta-profeta es el poeta pastor nómada? ¿Paga con ello un precio excesivo? ¿O al revés es el único que puede ser el familiar del Mundo? ("*Ce n'est qu'onde, flore, Et c'est ta famille*" -Rimbaud vagabundo.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

(Ojo: no es lo mismo el nómada que el vagabundo. -Claro que es posible que Rimbaud fuera un nómada incluso si él mismo se creía un vagabundo.)

Nunca había entendido eso: por qué el vagabundo no funda. No es casualidad que Abraham fuera pastor.

Pero entonces el centro de la cuestión está en el rebaño: "*les mots de la tribu*", "Pastor de pueblos" (¿lo dice Thomas Mann en las *Historias de Jacob* o lo inventé yo?)

(Estoy en ello.)

27 de septiembre

¡Oh "coincidencias"!

"Dans cette préférence pour le vent du Nord-Est passe l'amour qui porte le poète à faire l'épreuve de *l'esprit de feu* sous le ciel étranger. L'amour de l'exil voulu dans le but de se trouver un jour chez soi dans ce qu'on a en propre, telle est la loi essentielle du destin qui destine le poète à fonder l'histoire de sa 'patrie'." (Heidegger, cit. en la ed. francesa de *Remarques sur Oedipe*. *Remarques sur Antigone*, de Hölderlin.)

5 de octubre

El padre y el hijo piden exactamente lo mismo. (Cristianismo: las mismas palabras pero con mayúsculas.)

El padre te hace la patria pero el hijo te hace patria.

Los dos te dan lo mismo, pero no del mismo modo.

♣

Transformar una "matria" arrebatada en una "patria" inarrebatable.

♣♣♣

El amor es todo en la vida pero no es toda la vida. En lo que sucede entre el hombre y la mujer está todo lo que sucede. Pero el hombre y la mujer no son sólo los amantes. Es preciso no amar en la mujer sólo a la amante. Ni sólo a la madre.

Corrección: no es "lo que sucede entre el hombre y la mujer", sino: allí donde el hombre y la mujer están juntos.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Allí donde el hombre y la mujer están juntos no es una "matria" ni una "patria". Es una "madre-patria". Pero ellos *son* esa madre-patria. No importa que les "falte": allí donde están juntos no puede faltarles.

Ese lugar no es el amor. Funda el amor.

Ese lugar es la casa, la *morada*. Es el lugar *donde hablan*. El hombre y la mujer hablan alrededor del hogar. Ese fuego que guardan y que los guarda es lo que *responde* a la palabra y *a lo que* la palabra responde. El fuego del Hombre y la palabra del Hombre *se corresponden*.

Lo que hace del fuego un *hogar* y de la tierra una *morada* es una moral. El Hombre por la moral mora en una morada. (Moral, no ética. Se trata de mores, no de la metafísica del Bien. Ese es otro -y "el mismo"- problema.)

Pero la morada se levanta con unas piedras u otras, con unos materiales u otros. Aunque sin piedras no hay casa, *esas piedras podrían ser otras o no ser piedras*.

Sin embargo hay que entrar en un recinto para estar en una morada. La moral que digo es un recinto. Limita. Los límites son imprescindibles pero no imprescriptibles. Al contrario: su ley es el englobamiento.

Pero el "desarrollo" de la morada vuelve siempre al hombre-y-la-mujer. Ellos son su fundamento. Ellos son la *ecclesia* de *este* mundo. Su comunión es el sacramento de la especie en cuanto mortal.

En cuanto elementos, el hombre es más bien el fuego y la mujer más bien el recinto (la piedra). Pero dentro de la morada el hombre es más bien la palabra y la mujer más bien el hogar. Además la proporción no está igualmente equilibrada fuera (entre los elementos) que dentro (en la morada).

La tarea que les está deparada es ser de veras el fundamento de la morada que es una madre-patria, en lugar de abdicar ese cetro y fundarse al contrario en una morada cosificada, una morada en rigor *deshabitada*. La manera de hacerlo es hacer corresponder la palabra al hogar, el fuego al recinto, la llama creadora-destructora al límite conservador-fértil.

En la pareja padre-madre el hombre es engendrador y la mujer es fértil *-más bien*.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

11 de octubre

Sobre la "honra" (¿clásica?):

Fuera, en lo expuesto, entre los elementos, la mujer es piedra y el hombre fuego. Cuando la piedra recibe el fuego, cuando la mujer recibe la semilla, se hace hogar. La mujer *apresa* la semilla y funda el hogar. Pero el fuego del hogar es el fuego del hombre.

Por la piedra el fuego se hace hogar y por el fuego la piedra se hace morada y sustento de la moral. Por eso la "honra" *reside* en la mujer.

Pero dentro, en lo delimitado, entre las *mores*, el hombre abandona la semilla, no es el guardián de la semilla; puede volver a los elementos, y es el pastor, y es el poeta. Pero tiene que "volver por su honra", porque la mujer es la sede de la "honra" pero el hombre es su guardián.

¿Cómo se hace el hombre el guardián de la "honra"? -Sin duda porque la semilla no es ya suya. Volver por la honra es volver por la semilla. Es volver por el hijo (ese es todo su fundamento jurídico).

Pero es también volver por su amor. No sólo porque defiende la propiedad de ese amor, sino también porque el amor pierde una parte de su peso y se hace "pasión" si no vuelve por el hijo. Por el amor nos hacemos padres.

El padre tiene que reclamar (y reconocer: anagnórisis) a su hijo para que el amor no pierda su sentido esencial.

El espíritu creador (fuego masculino) fecunda la tierra, y así la tierra apresa el espíritu y se hace moral, límite y freno (femenino). La moral es guardiana de la semilla de fuego, del espíritu creador; pero el espíritu tiene que volver por su honra y ser el guardián de la moral. Para reclamar y reconocer a su hijo. Esto es lo que hacen los poetas de la "honra" (clásicos españoles).

La idea teológica de Dios, la Iglesia, Cristo, se sustenta sobre el mismo sentido.

Sólo que: el hijo *nace*. Entonces el padre no puede abordarlo sólo a través de la "honra". Tiene que arrancarlo a la morada y llevarlo a pastorear.

El hombre es el guardián de la moral porque el hijo es engendrado en el vientre de la mujer. Pero es el violador de la moral porque el hijo *sale* del vientre de la mujer.

Este vaivén es diacrónico y sincrónico. Es ontológico e histórico.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En la idea clásica de la "honra" están ontológicamente las dos fases. Históricamente más bien la fase embarazada. El clasicismo, históricamente, es cerrado (femenino). La "honra" cae más cerca de su centro de gravedad. Se embaraza de reglas (retóricas, sociales). Está inmóvil y gesta un futuro. Se delimita, se hace recinto y morada. Es la casa y por eso hay que volver a ella (en cuanto hijos).

(Proseguir.)

♣

(Para desarrollar otro día:) Tener gracia y estar en gracia.
Fiel, infiel (pastor).

19 de octubre

El hijo del que la Palabra clásica estaba embarazada era el Romanticismo.

Todo clasicismo gesta un romanticismo -si no es *estéril*.

Cuando el Romanticismo llega a la *virilidad* cumple todas las promesas del clasicismo, como el hijo, si alcanza la *virilidad*, cumple las de su padre.

(En lo que respecta a la Palabra clásica española, su hijo vuelve como hijo pródigo: es Rubén Darío.)

♣

El hijo divide en dos la vida. Todo el sentido del hogar, de la moral, de la morada y de la "honra" se desplaza según que se lo vea antes o después del hijo.

(Como en el Cristianismo antes y después del Hijo.)

El hijo viene a romper el *casticismo*. (Rubén Darío: el español de América. Cristo: "Oísteis que fue dicho de los antiguos..." Y el Romanticismo en general.) Pero porque vuelve al fuego: *la castidad* que el casticismo *oculta*.

Esto hace la *virilidad* del hijo. Al traer de nuevo el fuego, el hijo se hace fundador a su vez. Padre de su madre (¿quién dice eso en un villancico del Nacimiento? ¿Fray Ambrosio Montesino? Cotejar).

Nos hacemos viriles de dos maneras: en cuanto hijos trayendo el fuego. En cuanto padres desprendiéndonos del fuego para fundar el hogar.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En cuanto hijos la virilidad nos hace guardianes del fuego (o viceversa); en cuanto padres nos quita esa guardia para dársela a la mujer.

El matri-monio es la feminización del patri-monio.

En el matri-monio, la mujer tiene a su cargo la semilla y el hombre tiene a su cargo a la mujer. El hogar tiene a su cargo el fuego y la virtud tiene a su cargo el hogar.

Importante: no es la moral la que está encargada de la virtud, sino la virtud la que está encargada de la moral. El hombre y la mujer moran únicamente en la morada y en la moral. Pero no *viven* únicamente allí. Viven también entre los elementos.

El que vive entre los elementos es el pastor (el camellero). Es también el poeta.

El pastor Abel es asesinado por Caín que funda la ciudad: la morada de la moral. La moral es cainita. La "civilización" es cainita.

Pero Abel no es *todavía* el Poeta. Y Caín no es *ya* el Poeta.

Dentro de los muros de la ciudad, el Poeta es el que se sale a *recuperar* a Abel. Fuera, entre los pastores, es el que *anuncia* la ciudad y la historia.

Para Caín el Poeta es reaccionario. Para Abel, revolucionario.

Para la moral, el Poeta es inmoralista. Para la barbarie, moralista.

La Anagnórisis está en la esencia del Poeta. Sale de los muros como Abel. Entra entre los muros como Caín. Ese hijo doble es el Hijo Pródigo. La vuelta del Hijo Pródigo es el momento en que el padre reconoce a Abel debajo de Caín y a Caín debajo de Abel. Un Abel que pervive y entra en la ciudad. Un Caín que no ha matado y que ha salido de la ciudad.

Un Caín que no niega el pasado. Un Abel a quien no le es negado el futuro.

El Hijo Pródigo se hace viril por el retorno. Trae el fuego.

22 de octubre

No hay que esperar del amor que nos traiga la salvación (platonismo moderno). Al contrario: estamos encargados de salvar al amor.

Sólo si el hombre y la mujer están en su sitio pueden salvar al amor. Entonces el amor los salva.

El amor es lo único que salva el "hogar", pero porque el "hogar" es lo que transforma el amor en salvación.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Si no hay "hogar", el amor no ha sido transformado en salvación -no ha sido transformado en sí mismo; entonces se queda en "pasión amorosa", y buscar en él la salvación es encontrar la perdición.

Sólo el Romanticismo viril puede salvar al hogar por el amor y al amor por el "hogar". El Romanticismo *infantil* fracasa porque sólo busca la salvación por el amor pero no la salvación *del amor*.

El Cristianismo fue un Romanticismo viril.

La palabra es lo que da su sitio al hombre y a la mujer *alrededor* del "hogar". Sólo por la palabra se hacen cargo del "hogar", se hacen sustento de la casa que los sustenta.

Toda la profunda dialéctica del sitio del hombre entre los hombres está contenida en la relación del fuego y la piedra. Cada uno de estos elementos transforma al otro en "hogar"; cada uno tiene que hacerse cargo del otro *antes y después*.

Del mismo modo, una vez fundado el "hogar", el hombre y la mujer se fundan en él. Pero tienen que fundarlo antes y después de fundarse en él.

El "hogar" apresa al amor como la piedra al fuego y el vientre a la semilla. Pero, como la semilla, el fuego tiene que romper y salir. El fuego tiene que devorar *antes y después*. La llama traspasa el "hogar". El hijo irrumpe en la historia, es la encarnación de la paternidad (como Cristo). La paternidad no *descendería* si el hijo no rompiera.

Sólo la palabra puede operar todas estas síntesis. Sólo por la palabra podemos hacernos cargo de lo que nos funda. Sólo por la palabra somos padre de nuestra madre y guardianes del "hogar". El sitio del hombre y la mujer es una relación de diálogo. El sentido pleno del "hogar" no puede aparecer hasta que el hombre y la mujer *hablan* junto al "hogar".

El hombre y la mujer fundan el "hogar" y se fundan en él, y por la palabra vuelven sobre este vaivén, lo envuelven, lo hacen orgánico, le insuflan vida y sentido. La Palabra es la *fundación de lo fundado*.

El apresamiento del fuego por la piedra (la *fecundación*) es la fundación de lo infundado. Tiene lugar entre los elementos (sexo, erotismo) y consiste en cortarse de ellos. Sólo la palabra puede hacerlos volver a los elementos: destruir la *reversibilidad* de esa alianza. Antes de la palabra, cada vez que fuego y piedra están de este lado subsiste la alianza, pero cada vez que vuelven "allá" la alianza se disuelve. La palabra cierra el ciclo, es el sustento

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de lo que la sustenta, y hace irreversible la alianza. Sólo los amantes dialogantes pueden salir al sexo y al erotismo sin disolverse, sin hacerse *disolutos*.

3 de noviembre

La única tarea del poeta es justificar a su padre y a su madre.

♣

Del mismo modo que el matrimonio es la feminización del patrimonio, la sociedad matriarcal es la feminización de la paternidad.

En la sociedad matriarcal el sitio del hombre y la mujer es más aparente, porque su relación es más simple. Pero es menos esencial (simple no significa esencial).

El paso de la sociedad matriarcal a la patriarcal es el efecto del hijo.

(Precisión: sería más exacto decir que la sociedad matriarcal *está simplificada*, aunque históricamente sea anterior. La versión simplificada de algo es a menudo anterior a su versión completa. En el arte esto es clarísimo. Y en la historia en general se encuentran a menudo "esquemas" cuyo verdadero sentido sólo puede aparecer después.)

(Sigo:)

En la sociedad matriarcal simplificada, el "hogar" está a cargo de la mujer. La mujer es el "hogar" y su guardián. El hijo pasa del "hogar" femenino al *fuego elemental* masculino. Pasa de ser hijo a ser hombre. Nunca llega a ser hijo-hombre, hijo viril. Por eso no hay padre en realidad allí. Porque no hay *hijo del hombre*.

Es el Retorno del hijo lo que cambia todo esto. El hijo retornado al hogar vuelve a traer el fuego al hogar, tiene una segunda semilla que no es la presa de la mujer (del "hogar"). La semilla sólo entra de veras en el "hogar" esta *segunda vez*. Es la semilla guardada y con ella empieza el silo y la agricultura. La agricultura es la segunda aportación del fuego. Esta segunda fundación del "hogar" es su fundación plena.

En la segunda fundación el hombre se hace cargo de la mujer que es el "hogar". Así aparece el padre. El hombre no podía ser padre si antes no había sido hijo-hombre, hijo viril. Si antes no ha sido hombre entre las mujeres.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Por eso es el hijo el que da la paternidad, el que hace padre al padre, y no el padre el que hace hijo a su hijo. Pero no es lo mismo con respecto a la madre. La madre hace hijo suyo al hijo. Este es el sentido de que la maternidad sea siempre segura mientras que la paternidad en rigor siempre es putativa. Es en esa urdimbre donde se enreda la trama de la "honra".

Por la "honra" el hombre se hace cargo de la mujer porque la mujer se hace cargo de la paternidad del padre, y viceversa.

Pero es la virilidad del hijo la que teje esa urdimbre. El hijo en cuanto Pródigo, o sea el Retornado, es el segundo fundador. Sólo el Poeta, pero sólo retornado, puede hacer la segunda fundación.

Por eso la tarea del poeta es justificar a su padre y a su madre.

Pero el Hijo Pródigo necesita la Anagnórisis para ser el Hijo Retornado.

Si la perra reconociera en el perro ya adulto al que fue su cría, ya no sería su cría sino su hijo y ese mundo sería humano.

El cumplimiento del mundo matriarcal es la plena transformación de la cría en el hijo, y ese cumplimiento es ya el paso a un mundo patriarcal.

♣

Hefaístos y el fuego. Caín y Abel, etc. (Desarrollar.)

9 de noviembre

El hombre en cuanto que él es vida meditada: la danza y sus razones.

♣

Dar la palabra al Ser.

♣♣♣

"Virtuosismo": *cede* la creación al acto de interpretar (crítica), porque la otra "interpretación" (ejecución) ya no es creación sino juego: *le jeu de l'artiste*.

Virtud: hacer de la tarea de artista una tarea de hombre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

♣♣♣

"¿Cómo temer, alma mía,
con tanta luz en el aire?"

(¿1946? ¿47?)

♣♣♣

La Poesía completa no es sólo tema de meditación. Es *en un solo cuerpo* el tema y la meditación.

Separar es siempre supeditarse al pensamiento reflexivo (el pensamiento que no canta), nunca al revés como creen los "modernos".

El pensamiento que canta: poema, *cuerpo* pensante. Porque es el hombre (entero) en cuanto vida meditada -la vida que se medita a sí misma.

El canto es el pensamiento de la vida sobre sí misma (y sobre la muerte). La reflexión es el pensamiento de la muerte sobre sí misma (y sobre la vida).

En el canto es la carne la que piensa. En el *jeu de l'artiste* (virtuosismo) la carne no piensa. "*Ce n'est plus de la chair, c'est de la viande*". La reflexión devora -justificadamente- esa carne.

(Si en español no existe esa distinción: chair/viande, flesh/meat, ¿es porque incluso la carne que comemos es pensamiento, o es porque sólo vemos la carne como comestible? Incluso cuidándose de no ser tendencioso parece más probable lo primero.)

11 de noviembre

A.G. me decía ayer: "Si no quieres a nadie estás jodido". Lo sé, lo sé, pero no es eso todo. Si quiero a alguien no por ello me salvo necesariamente, más que en el sentido de que *me salgo*. Pero si no hay un suelo que funde, si no puede alzarse la casa, aunque yo no esté jodido está jodido el amor.

Es esa moderna *idolatría* del amor la que nos ha conducido a esto. Esa idea de que sin amor todo está perdido y que no hay salvación fuera del amor. Porque eso es verdad, pero no en ese sentido. Aunque no hubiera (que no es seguro) salvación fuera del amor, tampoco la hay en el amor si el amor no tiene suelo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Lo que es necesario no es que el amor sea mío sino que viva.

♣♣♣

El pasado animal del hombre es un pasado que nunca fue presente. Desde el primer instante fue antecedente. La vida prelingüística es exactamente lo que la partícula expresa: sólo puede pensarse a partir de aquello a lo cual precede: es un *antepresente*, no puede ni pudo nunca ser presente.

Hay así una vuelta a los orígenes que no hay que tomar como tal vuelta en el sentido positivista: esa raíz nunca precedió al tronco: el tronco echa esa raíz. El presente "echa" pasado hacia atrás (pero no es el mismo pasado que el pasado "normal").

(En *El erotismo* de Bataille es eso lo que está implícito. De ahí su profundidad. Pero no lo asume del todo porque necesita hacer coincidir el tiempo de la Historia con el tiempo natural. Por eso rehúye la esencia del lenguaje. De ahí su limitación.)

La evolución del niño podría ser una objeción. Pero la filogénesis casi siempre es falaz. Lo que pasa es que en rigor eso no es una infancia. Sólo es una infancia *después: viene* a ser una infancia -no hay infancia en presente. (Por eso el aborto es posible.)

Filosofía del "pre-".

Lo mismo pasa con la sociedad matriarcal de que hablaba el día anterior: es pre-patriarcal. Sólo es lo que es cuando ya no es: cuando ha habido hijo viril. Si no lo hubiera habido no sería en absoluto una sociedad matriarcal: sería la ausencia de la familia y de la casa pura y simple, como en los perros. No habría hijos, sólo habría crías, y con crías no puede pensarse la sociedad matriarcal.

Otra cosa es que el retorno del hijo tome la forma de Hefaístos el cojo o de Homero el ciego: los medio-hombres que pactan con la mujer e inauguran la raza de los artistas (Metcalf).

Para poder pensar esa significación, no tengo más remedio que atribuir un sentido muy diferente a la cojera de Hefaístos y a la ceguera de Homero. Porque Hefaístos es un mito puro y completo y su significación es pura y completamente mítica. Mientras que Homero es por un lado un mito y por otro el autor supuesto de un poema real cuya impor-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tancia histórica es bien palpable. Entonces tengo que pensar el mito sólo en Hefaístos, y suponer que Homero, si es un hecho plenamente histórico, sólo pudo ser ciego por casualidad -y si es una invención mítica, no hay que confundir la significación de esa invención con la del poema no mítico en absoluto con el cual se la relaciona.

Hefaístos. Lo primero que salta a la vista es que no es el Poeta, sino el Artesano. Para eso está Orfeo.

Pero evidentemente el Poeta tiene un pacto con el Artesano (virtuosismo). Y al mismo tiempo no es el Artesano. ¿Por eso lo relega al mundo infernal, allá abajo? ¿Qué relaciones mitológicas hay entre Hefaístos y Orfeo?

Hefaístos y el fuego. ¿Es el fuego del hogar? Seguramente. Pero he aquí algo importante: Hefaístos es cornudo. ¿Qué significa eso?

Tal vez: Hefaístos es el primer esbozo medio fracasado del Retornado. Cojo, no puede convivir con los cazadores, retorna al hogar y pacta con las mujeres. Pero las traiciona. Les roba el fuego del hogar (la artesanía parece probable que fuera primero femenina). Con ese fuego hace armas: es todavía un quintacolumnista de los hombres. Pero al mismo tiempo ha puesto ya un pie (¿el pie cojo?) en el terreno de la paternidad. Si no fuera un quintacolumnista de los hombres separados, sería un padre -*por eso* se desposa con Afrodita. Pero como no lleva a su cumplimiento el Retorno, es sólo el esposo de Afrodita -del erotismo, no de la paternidad. *Por eso* Afrodita lo traiciona.

Hefaístos es cornudo *porque no habla junto al hogar* con Afrodita.

La segunda fundación sólo puede llevarla a cumplimiento la unión del fuego con la palabra -cuando el Poeta se apodera del patrimonio del artesano y lo hace cantar: Orfeo.

Marsias y Orfeo (?).

(Pigmalión significa seguramente la traición del Poeta: su endiosamiento; pero es una recaída, ya sin inocencia, al artesanado. Al virtuosismo. *Por eso* no puede hacer hablar a su estatua. La palabra es la clave de todo esto.)

Orfeo es esposo. Orfeo es la paternidad del poeta. Por eso amansa a las fieras y con su canto levanta murallas. Pero también va a los infiernos. Caín y Abel.

¿Por qué Eurídice va al infierno? ¿Por qué Orfeo pierde a Eurí-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

dice? ¿La pierde de veras por su arte? No, evidentemente es con su arte con lo que la salva.

¿Será posible lo que estoy pensando? La pierde por amor.

-Sí, pero también toda esa parte del mito está en una *tessitura* ligeramente diferente. Hay siempre en los personajes mitológicos una *tessitura* diferente de significaciones en lo que son y en lo que les pasa. (Pavese y los "acontecimientos".) No olvidar que son los celos de las fuerzas oscuras los que provocan toda esa tragedia. Y que se trata del mundo griego, es decir del mundo trágico obsesionado por la Némesis. Esa parte del mito tiene el sentido de una advertencia. Es la perpetua advertencia griega y no está hecha al Poeta, sino al Hombre. Por eso no es con la lira, sino *con la mirada* como Orfeo provoca la perdición de Eurídice.

Pero al mismo tiempo con ello se afirma precisamente que el destino de Orfeo es el del Hombre. No falla como hombre (como esposo y padre), sino que precisamente porque no falla es plenamente hombre y cae en la amenaza de abajo. Con ello, las fuerzas de abajo no castigan el pecado del Poeta, sino que celan el destino del Hombre.

Un Orfeo cristiano no perdería a Eurídice puesto que es el Destino (griego) el que se la arrebata. (¿Quién es ese Orfeo cristiano? No dudo de que lo hay, tarde o temprano encontraré el ejemplo.)

Importante: seguir: moral, casticismo, lengua materno-paterna.

20 de noviembre

Buscar textos de los episodios míticos que me expuso Metcalf: Tentativa de Hefaístos de desposarse con Atenea. Intervención de Hefaístos en el parto frontal de Atenea por Zeus. Tentativa de Hefaístos de violar a Atenea: eyacula sobre su pierna; Atenea se limpia con una pelliza y la arroja sobre la madre tierra, que queda fecundada y da a luz monstruos.

Absolutamente repleto de sentido.

♣♣♣

El tiempo de la poesía es el tiempo del Hijo. Su modo operativo, la anagnórisis.

La palabra poética es el fuego de la segunda fundación.

Cuando la mujer apresa la semilla y la piedra apresa el fuego ha

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

sido hecha la primera fundación del hogar. Es la fundación prepaternal. En el hogar prepaternal la mujer y la piedra son el hogar: el fuego y la semilla son suyos, el hombre no ha vuelto por su honra.

Con el retorno del hijo viril la mujer ya no es la dueña de la segunda semilla y la piedra no es la dueña del segundo fuego, que es la palabra poética, la palabra traída de *allá*. Entonces empieza el diálogo. El coloquio. Por la "honra" la mujer devuelve la semilla, el hombre reconoce al hijo, se produce la anagnórisis, y el fuego y la palabra *de allá* se responden. El paso se hace mediante la salida del fuego, la huida del hijo, el robo del hogar por el artesano. Se completa con el retorno del hijo viril, la transformación de Hefaístos en Orfeo, la insuflación de la palabra *de allá* al artefacto. El artífice inspirado. El "virtuoso" con destino.

Para eso es preciso que la mujer acepte la salida del fuego y de la semilla y el hombre la entrada del fuego y de la semilla.

La mujer tiende a apresar para siempre la semilla y el fuego y ser para siempre el hogar. Tiende a hacer zánganos.

El hombre tiende a ser zángano, a sacar el fuego del hogar, llevarse su semilla a lo expuesto y esparcirla en el monte.

El fuego tiene que salir y tiene que volver como palabra; la semilla tiene que salir y tiene que volver (¿como amor?).

(Aquí empieza sin duda el significado de la *fidelidad*. Proseguir.)

22 de noviembre

Ulises. La fundación del hogar *por la infidelidad*. ("Palabra y casticismo".)

Porque en la segunda fundación la piedra no apresa el fuego, el vientre no apresa la semilla, la *moral* no apresa la *libertad*.

24 de noviembre

La "infidelidad" es necesaria porque el hogar tiene que ser fundado una segunda vez -y sobre todo la "moral" tiene que ser fundada una segunda vez. La verdadera historia humana, o sea el "espíritu", sólo puede empezar como salida de la "moral" e "infidelidad", pues sólo la "infidelidad" puede fundar por segunda vez. Esto se encuentra sin duda en todas las religiones y en las mitologías. En el Cristianismo, p. ej., es clarísimo el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

carácter "infiel" de Cristo. En ese mundo la "moral" es el judaísmo y Cristo es el "espíritu". El mesianismo es la infidelidad misma. Cristo es el fuego y la espada (lo dice él mismo). Jerusalem es la piedra y la "raza" -el "casticismo".

Pero la "infidelidad" no tiene ni el mismo sentido ni el mismo lugar con respecto al "hogar" y con respecto a la "moral".

Con respecto al "hogar" no puede haber mesianismo, porque el "hogar" no se abre sobre lo abierto. Sus ventanas dan a la "moral" -a la *civitas*. El "hogar" funda la "moral" pero está hundido en ella como el hueso en la fruta. Romper el "hogar" no es romper la "moral" sino *minarla*. Mientras que romper la "moral" es abrirse al *más allá* del espíritu. Por eso la trinidad del "hogar" es *simétrica*: el padre, la madre y el hijo; mientras que la trinidad del *más allá es asimétrica:* el Padre, el Hijo... y el Espíritu Santo. Por eso Cristo en cuanto hijo del "hogar" tiene un padre y una madre, mientras que en cuanto hijo de Dios no tiene más que un Padre. Por eso la vuelta del fuego al "hogar" no puede hacerse como repetición: para la segunda fundación el fuego no puede volver como fuego, tiene que volver como palabra.

Es en el hijo en donde se articula la posibilidad de resolver la contradictoria "infidelidad" al "hogar", y en la paternidad se cifra todo el destino terrestre del hombre. Sólo la transformación de la cría en hijo hace posible al mismo tiempo la infidelidad y su sentido. Esto es esencial porque sin "infidelidad" no puede hacerse la segunda fundación, pero sin la "honra" que transforma a la cría en hijo y al macho en padre, la "infidelidad" no podría dejar de minar la moral que a su vez protege al hogar.

Cuando el Retornado trae el segundo fuego como fuego de la palabra y como *moral de allá*, y la segunda semilla no como fecundación sino como semilla reservada (lo cual, arqueológicamente, corresponde a la agricultura), entonces empieza la historia propiamente dicha y el "espíritu". Esto se hace después de haber salido al desierto y reservado la semilla. Ahí reside sin duda el sentido de la relación, no siempre clara, entre el Mesías y la castidad, que aparece en tantas religiones y mitos. Pero es también una salida de la "moral" -de la *civitas*. El Mesías deja atrás unos mandamientos, una Tabla de la Ley. Y va por el fuego y la espada.

Por otra parte, la estructura de la "honra" muestra que no hay la misma relación entre la infidelidad femenina y el hogar que entre éste y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

la infidelidad masculina. No porque el hombre tiranice a la mujer (más bien podría decirse que por eso puede tiranizarla), sino porque *la mujer tiene a su cargo la paternidad*. La paternidad es operada por la devolución de la semilla y esa devolución sólo puede estar a cargo de la mujer. Si la mujer tiene que ser fiel es porque el primer hogar tiene que permitir su propia segunda fundación. Mientras que el hombre tiene que ser fiel de otra manera -en la aparente infidelidad. Porque en la espiral de las etapas de la fundación el hombre no es nunca el guardián de la semilla. Es el guardián de la mujer, pero cuando lo es, *ya hay hogar* y por eso es sólo el guardián de la mujer a través del hogar y de la "honra".

Por eso también la mujer *mora* más cerca de los elementos, pero el hombre *vive* más cerca de ellos. Porque la mujer mora más especialmente en el primer hogar (el que se funda en la *fecundación*), y porque su participación en la segunda fundación es más *originaria*: la devolución de la semilla está más cerca de los orígenes que la custodia del hogar. Pero el hombre vive más cerca de los elementos porque en cuanto morador del primer hogar -en el mundo de la fecundación- sigue siendo el fuego y no el guardián del fuego, sigue siendo la semilla y no el guardián de la semilla. Su infidelidad tiene pues un sentido muy diferente y su fidelidad depende mucho más del hijo -en la mujer es más bien el hijo el que depende de su fidelidad.

Este es el sentido de la fidelidad de Penélope y de la fidelidad de Ulises -que es ante todo fidelidad a Telémaco.

30 de noviembre

El sentido originario del amor es el *coloquio*. El amor es el fruto y el sentido de la segunda fundación. Representa la ruptura del silencio que separa al hombre y a la mujer antes del retorno y del reconocimiento. Por eso el amor, en un sentido, es la Poesía misma y aun toda la Poesía.

El amor es una virtud paternal. El macho no ama. Ni siquiera la ternura del macho es verdadero amor. Tampoco la ternura de la hembra.

La mujer está más cerca del amor, pero el amor está más cerca del hombre.

(20 de nov., II, hacia el final:) Sí, la semilla tiene que volver como amor. Pero como este amor: como amor viril (paternal).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El retorno y el reconocimiento, urdidos en la trama de la "honra", representan el comienzo del coloquio (no diálogo): el coloquio de la semilla apresada, de la semilla casta y de la semilla devuelta (al padre).

El coloquio es anterior al diálogo.

La presencia de la semilla casta es la que opera la revelación de la semilla ignorada del padre y su devolución.

Este es el sentido del tabú del incesto: sólo cuando la cría se hace hijo el macho se hace padre y su semilla es reconocida. En la anagnórisis no aparece sólo la identidad del hijo: aparece también la identidad de la semilla. Cuando el padre reconoce a su hijo es también reconocido -no *por* su hijo, sino que es reconocida, en sí y esencialmente, la paternidad. En un sentido, en la anagnórisis la paternidad se reconoce a sí misma -aunque no se basta para hacer ese reconocimiento. Por la "honra" la mujer proporciona la trama donde se urde ese reconocimiento. Por el retorno el hijo proporciona el hilo, la *cadena* que la anagnórisis urdirá.

La condición de todo esto es el tabú del incesto, que permite a la mujer renunciar a la segunda semilla y hace posible la aparición del hijo en la cría.

El casticismo es incestuoso. Sólo la semilla *casta*, el fuego casto escapa a esa recaída, a ese rehundimiento en el magma originario. La Palabra tiene que venir *de allá*, no puede ser *castiza*, no puede venir de aquí. Tiene que ser *palabra salvaje*, Poesía y no sólo "moral".

En este sentido muy estricto y preciso los "poetas del pueblo" duermen con su madre.

♣

(24 nov. último párr.:) "Sigue siendo la semilla y no el guardián de la semilla" -es decir que hay un plano donde el hombre todavía no es el padre, donde sigue siendo el macho, mientras que la mujer es ya la madre. Por eso el primer hogar es femenino y el segundo masculino -o más precisamente viril.

♣

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Libros

En cierto sentido, el moderno amor romántico-infantil es el amor en que el diálogo es anterior al coloquio.

2 de diciembre

Salvarse es en el Cielo tener un sitio a la derecha del Padre -y en la tierra tener un sitio a la derecha del padre -o más precisamente *de la paternidad*.

3 de diciembre

(Algo ha cambiado. ¿Qué?)

Terminado ayer el primer fragmento del "Preludio con Canciones".

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Libros

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

No Logo
Naomi Klein
(Traducción de Alejandro Jokl)
Paidós, Barcelona, 2001.

Como Marx señaló, las mercancías no llevan impresa en la frente sus relaciones. Cada una de ellas, por lo tanto, se presenta bajo la forma de valor de cambio: individualizada y separada. Sin embargo, y al mismo tiempo, los trabajadores actuales están indefectiblemente modelados por su trabajo, como los antiguos israelitas por su contrato con Jehová. La monotonía de su trabajo los convierte en seres alienados y distorsionados, profundamente afectados por la posición específica que ocupan en el proceso productivo. Marx citaba a Adam Smith, el gran defensor de la libertad de comercio, quien abiertamente reconocía que en las nuevas fábricas "creamos esclavos, no hombres".

Klein ha continuado esta tradición al mostrar cómo los productos de esas compañías no meramente moldean los cuerpos de sus productores, sino que también han llegado a imprimirse indeleblemente en la mente de los consumidores. Su trabajo continúa los estudios de Stuart Ewen, quien demostró cómo en América, desde 1920, el hecho de comprar se convirtió en un deber patriótico del consumidor, del mismo modo que para un trabajador protestante lo era el ser productivo y ahorrador. Klein ha esclarecido un nuevo estadio del consumo, un paso cualitativo hacia lo que él llama el "renacimiento del mercado", y que puede resumirse en el pequeño símbolo del logotipo de las empresas. Particularmente, el libro de Klein se centra en un nuevo elemento del último capitalismo: el divorcio existente entre la creación del "aura" de un producto y su producción mecánica. Dentro de este contexto, la autora se pregunta si somos de verdad consumidores fríamente racionales y desencantados o si bien vivimos en un extraño mundo mitologizado.

En tanto que parte activa de la poderosa tradición del periodismo de investigación, Klein elabora un nuevo análisis de los significados estructurales y subjetivos de la producción en la fase más reciente del capitalismo. Debe ser tenido en cuenta que la autora plantea un

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

argumento diferente de la controversia entre Benjamin y Adorno acerca de que los bienes producidos masivamente son de pobre calidad y de que el valor de cambio emerge a costa del valor de uso, de índole superior y anterior al primero. Por esa controversia se pasa por alto, aunque las preguntas que se formula sobre cómo el aura del producto disfraza la explotación de la producción diaria implican importantes cuestiones filosóficas acerca del materialismo, es decir, acerca de lo que "el producto" realmente es. A despecho de una comprensión simplistamente materialista, la conciencia colectiva ha infundido en tales productos significados simbólicos nada desdeñables: se trata, en efecto, de una mezcla de bienes materiales y simbólicos, es decir, el resultado del trabajo barato de los productores del material y la labor más deseada de los esfuerzos de los publicistas.

La primera parte del libro trata sobre las transformaciones de las sociedades capitalistas debido al crecimiento de la mitología de las empresas. Esta es una herramienta efectiva para injertar nuevos significados en el producto, de modo que, por ejemplo, los productos Body Shop se ofrecen bañados por la filosofía de la vida de Anita Roddick, su fundadora. Los artículos también aparecen emparentados con el arte en una nueva sinergia productiva integrada en la marca. Ahora sabemos, gracias a Caroline Steedman, cómo su madre soñó con un Nuevo Estilo de abrigo tras la deprimente austeridad de la Segunda Guerra Mundial, y cómo en ese sueño el abrigo representaba la imagen sensual de sí misma dentro del mundo fantástico de sus deseos más íntimos. En el hecho de que las marcas Molson y Miller estén vinculadas a músicos admirados, y Nike a estrellas del atletismo, nosotros podemos analizar minuciosamente un "patrocinio del poder de ambos". El producto y el artista poseen una relación dialéctica, la cerveza o las zapatillas deportivas son ensalzadas por los nombres invocados para testimoniar su atracción, mientras que sus patrocinadores se benefician de esa estrecha unión.

Al mismo tiempo, la reaparición del mundo mitológico del objeto fetiche ha sido propiciada por lo que Klein llama la erosión de los espacios sin marca. Esto tiene que ver con la innovación sin precedentes en los mecanismos de creación de marcas y en la expansión de los productos de marca, sobre todo dirigidos a ciertos grupos sociales vulnerables. Así, inseguros adolescentes de la clase obrera de los guetos negros se convierten en auténticos innovado-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

res de modas pasajeras, de un modo muy distinto a como se creaba la moda, de arriba abajo, en los primeros tiempos de la edad moderna. Esto permite una rápida imitación a través del mecanismo de contagio entre adolescentes de China, Malasia, etc. Semejante tendencia va acompañada también por una progresión geométrica en la concentración de capital, un aspecto hermosamente ilustrado a través de Starbucks, que ha pasado de tener simplemente unas cuantas cafeterías en Seattle en 1986 a poseer 1900 en doce países, desde Inglaterra a Kuwait, en 1999, lo que ha conseguido deshaciéndose de la competencia, esto es, las pintorescas *coffe-shops* locales.

Klein revela con total transparencia la naturaleza de lo que Bauman ha bautizado como "modernidad líquida" a través de su concepto de "factoría desechable" en las áreas antiguamente industrializadas. La industria del azúcar en el noroeste de Brasil fue destruida por el siglo XIX. La *non sancta* alianza entre las multinacionales y el Estado en muchos países subdesarrollados extiende e intensifica esta dinámica global de un modo sin precedentes, que culmina en las 52 instalaciones productoras exportadoras en Filipinas y la multiplicación de maquiladoras (fábricas) en la frontera mejicana (de 789 en 1985 a 3508 en 1997). A muchos de esos trabajadores, las grandes compañías como Esprit, Ralph Lauren, Nike y Adidas les pagan solamente una parte del salario chino, a veces tan poco como 13 centavos de dólar por hora. Las fábricas libres de impuestos están bien preparadas para levantar el vuelo de allá donde los trabajadores se organizan para conseguir mejores salarios: "Estas bolsas de pura industria se esconden detrás de un manto de transitoriedad: los contratos van y vienen sin ningún aviso, los trabajadores son predominantemente emigrantes que están lejos de sus casas[...]; el trabajo en sí mismo es a corto plazo y a menudo no se renueva[...]. El miedo impera en todas esas zonas. Los gobiernos tienen miedo de perder las inversiones extranjeras; las empresas tienen miedo de perder a los compradores de su marca; y los trabajadores tienen miedo de perder sus inestables y precarios empleos. Son fábricas construidas realmente en el aire, no en el suelo." La consecuencia de esa alianza inconfesable emerge en la experiencia vivida por los trabajadores: incapaces siquiera de pensar en comprar los bienes que producen, están a veces uncidos a una cadena de montaje tan implacable que se ven forzados a orinar en bolsas de plástico mientras siguen trabajando. El

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

informe de primera mano de Klein, tras haber visitado una de las zonas productoras de las Filipinas, en Rosario, intensifica nuestra comprensión de lo que se ha dado ya en llamar el "sangriento taylorismo" periférico.

Finalmente, Klein destaca la "muerte del keynesismo" en los Estados Unidos. Allí, los megasalarios de los altos ejecutivos han ido a la par que el crecimiento de los trabajos mal pagados a tiempo parcial (que incluyen, no obstante, jornadas de 35-39 horas a la semana), los cuales se han incrementado en un 400% desde 1982, lo que afecta, sobre todo, a una elevada proporción de mujeres. La industria cultural es, de nuevo, con su concentración en artículos simbólicos, el sector dominante, como los trabajos en las galerías de arte, por ejemplo. Klein proporciona en esta parte una crítica excelente del significado subliminal de la flexibilidad como ideología neoliberal.

Hay, con todo, ciertas lagunas en *No Logo*. Klein necesitaría ser más analítica en lo que se refiere a los tipos de trabajo que pueden ser transferidos a las zonas de mano de obra barata, pues algunos tipos de trabajo productivo aún requieren un plus de habilidad y formación que impiden esa exportación. Es digno de destacar que las trabajadoras, dominantes en número, en las maquiladoras, presentan unas determinaciones y condicionantes más complejos de los que la autora indica, y que son la razón de que hayan de seguir manteniendo, en tan extremas condiciones, la venta miserable de su fuerza de trabajo. En primer lugar hemos de considerar "el látigo del hambre": su pobreza absoluta, que es consecuencia de la precariedad de los cultivos de subsistencia; en segundo lugar, su experiencia de la familia rural patriarcal es contradictoria, pues combina la seguridad de un refugio con la exposición de las jóvenes a una dura y a veces opresiva existencia. Klein debería casar su observación de las plantas manufactureras de bienes de exportación con las realidades de una existencia precapitalista que arroja a esas mujeres –las auténticas proletarias sin derechos de nuestro tiempo– al hinchado mercado de trabajo como auténticas desposeídas. También debería, en principio, explorar más teorías históricas sobre la racionalización capitalista, las cuales permiten explicar la clave de cómo se ha llegado a esta desenfrenada persecución de las plusvalías.

No obstante, me gustaría recomendar efusivamente el primer libro de Klein como lo que es, un estudio inteligente, excepcional-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

mente vívido y estupendamente escrito que tiene, además, la virtud de incluir estadísticas recientes y elocuentemente persuasivas. *No Logo* se merece llegar a ser una de las Biblias de la resistencia global al último capitalismo, y Klein convertirse en una gurú de tales movimientos.

Bridget Fowler
(Traducción de Dimas Mas)

Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción
Judith Butler
(Traducción de Jacqueline Cruz)
Cátedra, Madrid, 2001.

Judith Butler se ha consolidado como una de las teóricas más importantes de los interdisciplinarios "estudios culturales". Aunque su formación es fundamentalmente filosófica, Butler combina la crítica política con la cultural desde la perspectiva de la teoría "*queer*" (expresión difícilmente traducible, aunque se han propuesto diversas soluciones tales como teoría torcida o bien teoría gay y lesbiana). Desde su innovador *El género en disputa*, (*Gender Trouble*, 1990) esta autora se ha preguntado sobre cómo la nueva coyuntura social y política en la era de la postindustrialización está transformando las identificaciones sexuales. Su trabajo se ha dedicado principalmente a dilucidar cómo el cuerpo y el goce se regulan socialmente y cómo, a su vez, se puede ejercer resistencia a esta normalización. Es este último aspecto el que más intriga a la filósofa postmoderna, a saber, por qué y de qué manera algunos cuerpos y algunas formas de goce se escapan a la Ley que por un lado los hace inteligibles y por otro los reprime. Butler se inscribe en una filosofía postliberatoria, puesto que considera que no es posible postular una teoría que tenga como horizonte político la utopía de la emancipación. Aún así, no deja de interrogarse sobre cuáles son aquellos mecanismos que podrían hacer posible la transformación social.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* (1997), Butler parte de una pregunta que se podría resumir en los siguientes términos: ¿Cómo instaura el poder la subjetividad que luego subyuga y que a su vez se le resiste? A partir de la ambivalencia del significante inglés "*subjection*" (que la traductora opta por hacer equivaler al significante español "sometimiento", intentando retener siempre que le es posible la acepción de subjetivación), Butler propone que el poder hace surgir la subjetividad en un movimiento paradójico, ya que el poder no es solamente aquello "a lo que nos oponemos, sino de lo que dependemos" (p. 12). Por lo que sostiene que el tropo del poder es su capacidad de volverse contra sí mismo, puesto que produce al sujeto sometido y al sujeto en rebelión. Como dirá en el capítulo 3, Butler intenta leer freudianamente a Foucault: para que el sujeto devenga un sujeto, siempre ya sometido/subyugado, es necesario que haya un empuje a la sumisión, que la autora localiza en el deseo que divide al sujeto y lo enfrenta a sí mismo; lo vuelve, para seguir con la misma figura tropológica, contra sí mismo. También el discurso divide al sujeto, al menos en el sentido que "el relato de la sujeción es inevitablemente circular, puesto que presupone al mismo sujeto del que pretende dar cuenta" (p. 22). Ante esta paradoja, Butler se formula una pregunta de alcance político, es decir, ¿cómo puede el sujeto empoderarse en contra del mismo poder que lo funda?: "¿Cómo adoptar una actitud de oposición ante el poder aun reconociendo que toda oposición está comprometida con el mismo poder al que se opone?" (p. 27).

Como reza el título del libro, este estudio es una indagación sobre la forma psíquica que adopta el poder. Para ello, la autora parte de las lecturas de Hegel, Nietszche, Freud, Foucault y Althusser. Del primero toma el concepto de "conciencia desventurada" para explicar la relación del cuerpo con la ley y con el imperativo ético. Según las propuestas hegelianas, el esclavo "cede" al amo el propio cuerpo, así como "cede" el producto del trabajo de su cuerpo. De esta manera, el esclavo es expropiado de su objeto lo que les sume a ambos, objeto y esclavo, en una transitoriedad que implica que el esclavo "está sujeto a una negación total y definitiva en la muerte" (p. 62),

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de la que finalmente sólo podrá escapar por "la conciencia desventurada". Ante el miedo a la cosificación, a la muerte y al vacío, Hegel opone la Ley absoluta en forma de imperativo ético: "El miedo absoluto es el miedo a la muerte, un miedo condicionado, por tanto, por el carácter finito del cuerpo. El rechazo y la subordinación ética del cuerpo podrían verse, entonces, como una tentativa mágica de prevenir esa negación existencial" (p. 64). Pero como Butler trae a colación, el concepto de pulsión y de superego desarrollados en la teoría freudiana, explican las contradicciones estructurales a los imperativos éticos: "El más allá del deseo prohibido está en la prohibición misma, ya que ésta no sólo sustenta, sino que es sustentada por el deseo que obliga al sujeto a renunciar" (p. 67).

A partir de la noción de "mala conciencia" de Nietszche, Butler se propone explicar por qué el sujeto se constituye a partir del sometimiento, de la sujeción a la norma que a su vez lo sujeta y le dota de subjetividad. El origen de la mala conciencia es el castigo y la culpa que el yo se autoinflige. En Foucault, en cambio, la subjetividad es el resultado de la productividad discursiva: el sujeto se produce en el mismo discurso que dice representarlo. Finalmente, la interpelación de Althusser apunta de nuevo a la paradoja de que el sujeto emerge en el momento en que es interpelado como tal. Los dos últimos capítulos están dedicados a analizar el duelo y la melancolía según Freud para proponer una teoría del duelo que hiciera posible simbolizar aquellos amores que, según la autora, nuestra sociedad no permite llorar puesto que no son vínculos normativos. Como en otras obras anteriores, Butler intenta examinar los mecanismos por los cuales la heterosexualidad se convierte en prescriptiva en el mundo que habitamos y así buscar los intersticios que permitan articular alternativas de resistencia a las formas de identificación sexual hegemónicas.

El interrogante de Butler de por qué un sujeto se reduce al sometimiento es atrevido y la búsqueda de la respuesta en textos clave del siglo XX la lleva a enfrentarse a cuestiones cruciales del pensamiento político contemporáneo. Sin embargo, toda su disquisición se articula alrededor del significante poder sin llegar nunca a

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

examinarlo propiamente. Mientras que indaga en el alcance de los términos sujeto, sujeción y sometimiento, no realiza el mismo ejercicio con el término poder. La pregunta, ¿qué es el poder?, no pareciera obvia, ni que tuviera una respuesta clara. ¿A qué se refiere Butler cuando habla de poder? ¿A la fuerza, al orden, a la ley? ¿Desde dónde se debe suponer que se ejerce el poder? ¿Quiénes son los agentes del poder? ¿Un sujeto solamente puede padecerlo? ¿Es el poder el Otro del sujeto? Tampoco queda clara la cuestión del deseo al sometimiento del sujeto. Para aclarar un poco más este punto, Butler podría haber recurrido al concepto de goce de Jacques Lacan que permite distinguir claramente entre deseo, goce y placer, y hace posible responder al interrogante de por qué el sujeto reincide en aquello que le causa daño. Estas cuestiones debilitan la fuerza de la argumentación de la filósofa y qué duda cabe que en el mundo contemporáneo preguntarse por la posición del poder y su relación en la constitución de la subjetividad es un acto de responsabilidad intelectual.

Neus Carbonell

Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas
Neil Larsen
Verso, Londres, 2001.

Hacia el principio de esta provocativa y a veces exigentemente abstracta colección de ensayos, Neil Larsen se refiere al marxista indio Aijaz Ahmad como una influencia central. El libro de Ahmad *In Theory* ganó una cierta notoriedad entre los practicantes de los estudios culturales británicos y norteamericanos como el primer ataque sostenido al cuerpo teórico conocido con el nombre de "post-colonialismo". Larsen continúa esta polémica anterior, reevaluando muchos de los conceptos de moda que están en el centro del pensamiento cultural contemporáneo, incluyendo el de transculturación (Ortiz), hibridez (Canclini) y ambivalencia (Bhabha).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Larsen considera al postcolonialismo académico como un cambio en las ciencias sociales y las humanidades metropolitanas, resultante, históricamente, del colapso del consenso de Bandung y del fin del optimismo de las nuevas excolonias independientes. En particular, el autor se propone trazar las repercusiones culturales del colapso del nacionalismo y de los proyectos de formación de identidad relacionados con éste. Larsen sostiene que la teoría poscolonial, que asegura que ha desbancado a un esencialismo anticuado (en el que la literatura es vista como la expresión de una identidad nacional específica), de hecho sólo ha reemplazado esta idea por un textualismo invertido que es igualmente erróneo (en el que la identidad es vista como el mero producto de ciertas narrativas culturales o códigos de interpretativos). Rechazando ambas posiciones, el autor entiende la forma literaria como condicionada por formaciones sociales concretas e históricas específicas, rechazando las visiones que conciben la cultura como una esfera idealista libre, "separada de la determinación histórica" (p. 86).

Naturalmente, esto continúa una larga tradición de la crítica cultural marxista, y Lukács es una figura de fondo central en este libro. También lo es Roberto Schwarz, y su concepto de ideas equivocadas ocupa un lugar central en las "lecturas" de la literatura latinoamericana que forman la segunda parte del libro. Larsen se interesa en la manera en que algunos modos occidentales prominentes de producción cultural –el realismo, el surrealismo, el modernismo– son traducidos, adoptados y transmutados en el contexto de la experiencia histórica latinoamericana. El autor utiliza la visión de Schwarz sobre la insuficiencia de (pero falta de alternativa a) los principios básicos de la ideología liberal burguesa occidental para la élite gobernante del continente para explorar la ficción de un Vargas Llosa o de un Carpentier por lo que demuestra en contra de la intención del autor. La escritura del primero, sostiene, "rebasa ideológicamente a su propio autor" (p. 151), revelando en una especie de espejo distorsionado la pobreza y la redundancia del discurso neoliberal que Vargas Llosa defiende.

Como en gran parte de esta colección de ensayos, la narración resumida hace injusticia a la complejidad de la argumentación, que es a menudo densa, pero que sin embargo también puede resultar, paradójicamente, frustrantemente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

abreviada. Pero hay aquí un material vital, tanto en la continuación de la crítica marxista al pensamiento postcolonial, como en las lecturas específicas que conforman los capítulos posteriores. Particularmente, en la reconsideración de la problemática de la narrativa de la nación, que es el punto de unión de gran parte de estos ensayos, Larsen ataca la cómoda práctica crítica de leer la narrativa literaria como una expresión formal directa del ser nacional: "Fácilmente se descubre la nación en la novela y la novela en la nación, porque de hecho éstas son solo formas variantes, todavía relativamente indeterminadas, poco definidas y superpuestas de la misma, genética relación social." (p. 174)

Esta relación social es, por lo menos dentro del contexto occidental, la de los individuos aislados dentro de las formaciones de intercambio del capitalismo. Es esto lo que determina, en su argumento, tanto las propiedades formales de la nación respecto a sus ciudadanos como las propiedades formales de las narraciones que nacen de esta experiencia vital. Determina y explica, en consecuencia, su aparente correspondencia alegórica.

Andrew Smith

En el bosque del espejo (Ensayos sobre las palabras y el mundo)
Alberto Manguel
(Traducción de Marcelo Cohen)
Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Autor de la celebrada Una Historia de la lectura, así como de la interesantísima Guía de lugares imaginarios, el ensayista Alberto Manguel acaba de publicar en Alianza Editorial En el bosque del espejo, una recopilación de artículos y conferencias ya aparecidos, de forma dispersa, en otras publicaciones pero que ahora, en este volumen, encuentran no sólo su espacio idóneo, sino, quizás, también la coherencia que les proporciona la contigüidad física. Aún tratando temas muy diversos, es evidente que en todos ellos late un motivo recurrente –el poder demiúrgico de la lectura– muy propio de quien se considera a sí mismo, sobre todas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

las cosas, un lector, aun siendo escritor y habiendo sido crítico, editor, profesor, corrector, traductor, etc., es decir, casi cualquier empleo relacionado con el mundo del libro. Manguel, argentino de nacimiento, escribe, sin embargo, en inglés y por lo tanto nos hallamos en presencia de una traducción, en este caso la realizada por Marcelo Cohen quien acertadamente la ha calificado de versión, quizás tras haber acabado de traducir el pequeño ensayo de este volumen, "Lo blanco por negro", acerca de los límites y la grandeza de la traducción, de su necesidad pero, al tiempo, del riesgo evidente de tergiversación que conlleva. Con todo, es evidente que en ningún caso parece que la versión de Marcelo Cohen haya distorsionado o tergiversado, para mal, la obra de Manguel. Por otro lado es de agradecer el esfuerzo que ha hecho Cohen para hacernos olvidar que estamos en presencia de una traducción, pues en todo momento se lee con la seguridad de estar "oyendo" al autor.

A pesar del contenido heterogéneo del volumen hay un hilo conductor que es la perspectiva autobiográfica desde la que están escritos la mayoría de los textos, incluso aquellos que estudian, reseñan o epilogan textos de otros autores, porque, como deja escrito en su análisis de la obra de Cynthia Ozick, "el reseñador es un lector de segundo grado que guía al lector, no por el libro, sino por su propia lectura del libro". Y ese factor biográfico es lo que le permite al lector emparentarse con Manguel, sentirse solidario del esfuerzo lector que persigue la construcción de la propia personalidad. Como el autor, el lector de este volumen se reconoce enseguida en las epifanías, las maravillas, los asombros, los abismos, las perplejidades, las hermosuras y toda suerte de sensaciones y sentimientos por los que ha atravesado Manguel en la larga jornada de su vida lectora, que es como decir de su vida toda, pues, –como ha señalado Manguel en alguna entrevista– al estilo de aquel Cervantes que padecía el vicio de la lectura y recogía cualquier papel del suelo para llevárselo a los ojos, él se define antes como lector que como creador.

En el bosque del espejo no es, sin embargo, una biografía literaria, al estilo de la de Coleridge, pongamos por caso, sino una hermosa crónica de cómo se ha edificado una personalidad a través de la lectura, de cómo esta actividad humana se vuelve en el autor una

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

manifestación biológica tan importante como la sexualidad o la digestión. De hecho, este libro bien podría leerse como una excelente introducción a su historia de la lectura, en lugar de como un corolario de aquélla. En todo caso, lo que no pretende el autor en modo alguno es sentar cátedra acerca de la lectura, pues bien claro deja al final del libro, a modo de conclusión, que no existe un arquetipo platónico de la lectura; ni mucho menos pretende convertirse en un heraldo pedagógico de las supuestas virtudes salutíferas de tal actividad, básicamente porque si la lectura es algo, no puede ser otra cosa que un riesgo permanente. Lo más destacable de esta biografía, o lo esencial, mejor dicho, es, a mi juicio, la entusiasta defensa de la libertad del lector, la negativa, por ende, a ajustar las lecturas a un posible canon predeterminado por los especialistas, los entendidos o cualquier filodogmático de los muchos que abundan en el resbaladizo terreno de la literatura. La libertad de poder ir encadenando lecturas al albur de una cita, una referencia, una casualidad, una confidencia, un consejo, el propio "antojo", el capricho, la intuición, etc., es uno de los grandes placeres de la vida de un lector, porque solo entonces se tiene conciencia plena de estar labrando la individualidad desde la que poder relacionarnos con los demás sin que los estereotipos nos arruinen el comercio espiritual con nuestros semejantes.

Tres textos del libro están dedicados al recuerdo y crítica de otros tantos autores sudamericanos cimeros, a los que se acerca desde su experiencia biográfica: Borges, Cortázar y Vargas Llosa. La relación personal de Manguel con Borges, de quien fue lector, nos permite leer una deliciosa evocación biográfica del Borges enamorado, aunque el autor desarrolla también, y con buen criterio, lo que a su juicio es el tema central en la obra de Borges el Todo-en-uno o, como escribiría el propio Borges acerca del Aleph: "El lugar que es todos los lugares". De Cortázar se hace una breve síntesis crítica para destacar la pervivencia del cuentista sobre el escritor comprometido políticamente; de Rayuela frente al Libro de Manuel, etc. Respecto de Vargas Llosa, la actitud de Manguel es de indignación, porque, como resume felizmente, el Vargas Llosa neoliberal de nuestros días parece un autor que no se haya leído a sí mismo. De hecho, en los dos capítulos que le dedica lo convierte en blanco de una crítica bien fundamentada que, respetando sus logros novelísticos,

ANAGRAMA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

pone al descubierto los planteamientos ideológicos ultraconservadores del escritor peruano, sobre todo por lo que hace a la defensa de la dictadura argentina, hacia la que el escritor peruano manifiesta una comprensión incalificable e indignante.

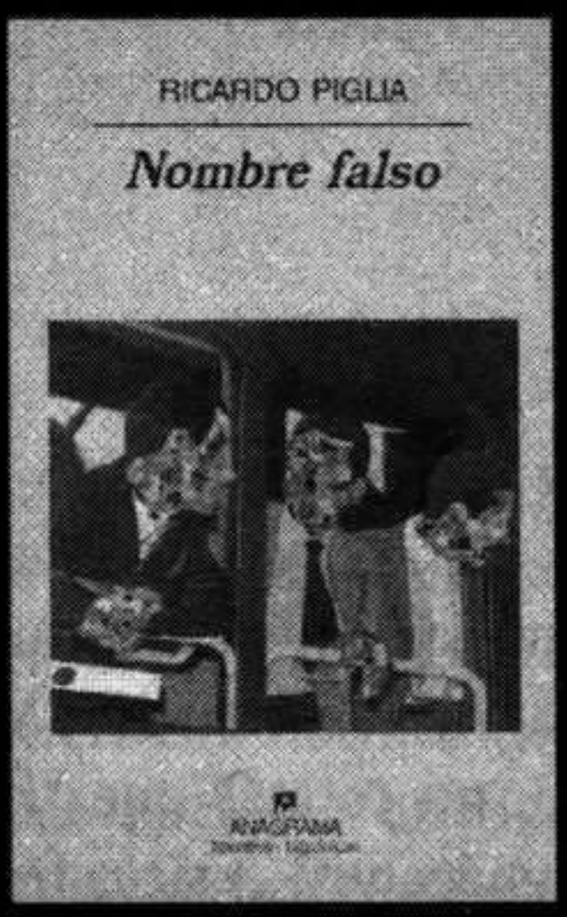
Destaca en este volumen el hermoso ensayo dedicado no tanto a la literatura erótica cuanto al erotismo en la literatura, lo cual significa que obras como el Cántico espiritual de Juan de la Cruz figuran por derecho propio en ese conjunto de obras en las que la intensidad de los sentidos se apropia del contenido y la transmite al lector como una sacudida gozosa. A juicio de Manguel, nada original en este sentido, "la literatura erótica es subversiva; la pornografía no". En páginas anteriores, no obstante, el autor ha hecho una precisa disección del fenómeno de la literatura específicamente homosexual, advirtiendo de la pobreza inmanente a toda obra de arte dirigida de forma exclusiva a un público concreto. Como contrapeso de ese delicado análisis del erotismo, es estimulante la lectura de una reseña crítica de American Psycho convertida en un sanguinario descuartizamiento de una obra infumable, un ejemplo paradigmático del "horror pornográfico", como dice Manguel, una provocación a las tripas, en vez de un desafío a la sensibilidad.

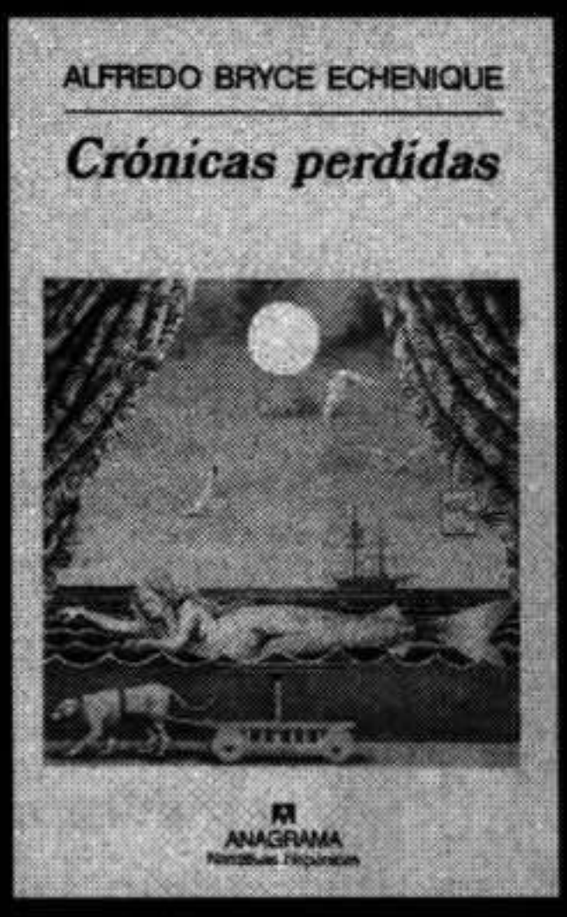
En esta especie de surtido florilegio, los lectores encontrarán aún una sorpresa relativa: una teoría del museo en la que se defiende la preeminencia del deseo y de la jerarquía impuesta por el observador para conseguir descolectivizar la idea de museo y devolverle la individualidad que lo convierta "en un lugar de revelación".

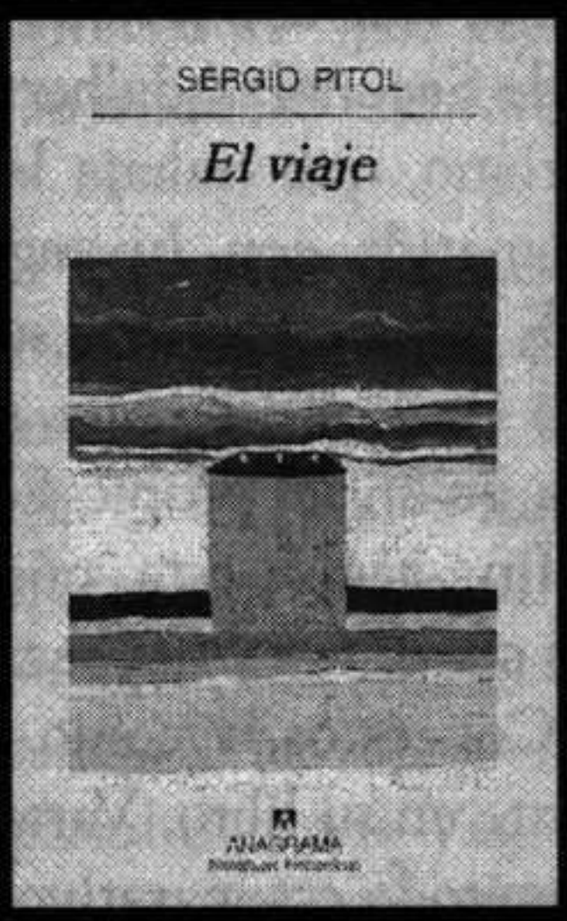
Así pues, el "bosque del espejo" se convierte rápidamente, apenas el lector se interna en él, en una de esas florestas medievales por donde los caballeros vagaban a la busca de la aventura. Y la sabia mezcolanza de temas y planteamientos, unida al hilo conductor de la autobiografía convertida en autobibliografía, estimulan la lectura apasionada de un libro en el que, sobre todas las cosas, vemos a un lector leyéndose a sí mismo en las obras de los demás, edificando su propia vida con el más complejo de los materiales: las palabras. Nuestra suerte es que Manguel haya podido expresar ese proceso con tanta propiedad y oportuna erudición como apasionada elegancia.

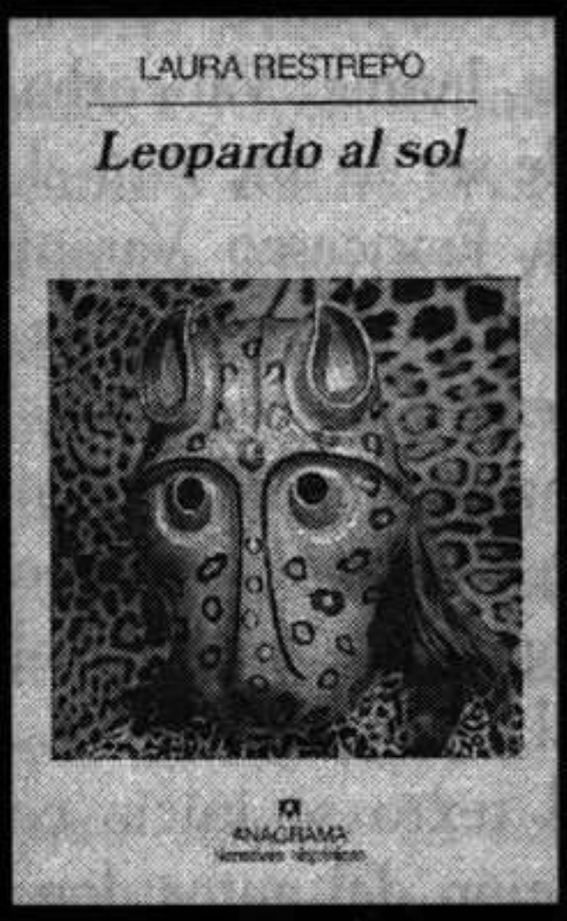
Dimas Mas

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte









ANAGRAMA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Viaje literario por América Latina
Francesco Varanini
(Traducción de Attilio Pentimalli)
El Acantilado, Barcelona, 2000.

Viaggio literario in America Latina, publicado en 1998 en su versión original y en el año 2000 en nuestro idioma, en El Acantilado (Quaderns Crema), editorial llevada por Jaume Vallcorba, dista mucho de ser lo que reza el título. Su autor, Francesco Varanini, un antropólogo italiano que ha vivido algún tiempo en Ecuador, decide hacer una lectura subjetiva y muy parcial de ciertas obras latinoamericanas, ligadas la mayoría al fenómeno del *boom*.

El texto se inicia con una introducción del autor donde éste resume su propio libro y, rememorando a Cortázar, nos propone leer su texto cambiando el orden, según queramos. En la introducción ya procede como lo hará a lo largo de la obra: a través del reduccionismo y la simplificación que supone el etiquetar a los autores: Márquez, retórico, no es más que "frondosidad de imágenes", y sitúa frente a él otros escritores que han sabido alejarse de esa retórica: Borges "hombre de otros tiempos"; Felisberto Hernández, extraordinario personaje, alabado, entre otras cuestiones, porque "va más allá de cualquier vuelco de la fortuna"; Cortázar, "tal vez el más grande de la generación de nuevos novelistas que se impuso en los años 60", y que Varanini aprecia también por la "búsqueda de la coherencia ideológica", Andrés Caicedo, "desviación juvenil", "música y cine", que se quitó la vida con sesenta comprimidos de Seconal; Adalberto Ortiz, ecuatoriano, que trabaja la novela comprometida con *Juyungo*; Jorge Edwards que destaca por su ensayo político *Persona non grata*, su mejor libro "a pesar del propio Edwards", y, en fin, acaba esta nómina de autores con Lima y Carpentier.

Con éstos, y como va a ser constante en su libro, Varanini utiliza el método comparativo (cayendo siempre en el agravio y la simplificación): aquél es un "genio autodidacta" en tanto éste es definido como "burgués de clase alta" e

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

"intelectual orgánico". Página a página, se refleja una de sus preocupaciones fundamentales: el terror a que la literatura latinoamericana sea el viaje hacia lo exótico (por culpa de los escritores del *boom*) y por tanto viaje de huida y no de búsqueda de uno mismo. El ensayista propone como el fin de lectura la paz interior (¿Por qué no –me digo yo– el desasosiego o la infelicidad perpetua?). Una se pregunta con qué autoridad Varanini se atreve a emitir demoledores juicios personales donde se ensaña más con los escritores que con sus obras, qué aporta tal actitud (escándalo, publicidad, catarsis de frustraciones) y cuál es el viaje que el lector puede hacer a través de esta visión tan empobrecedora (por reduccionista y maniquea) de América Latina.

Por otra parte ¿es necesario desmitificar, treinta años después de su aparición, *Cien años de soledad*, *El siglo de las luces* o *La región más transparente*, cuando su repercusión y su solidez son inobjetables? Cuando salió a la luz dicho texto, el editor español dijo que *Viaje literario*... había que valorarlo tanto por no ser académico como por la falta de prejuicios de su autor. Tocante a lo primero, sabemos que hay muy buenos ensayos divulgativos, pero rigurosos, sobre América Latina y sus letras; por otro lado, me pregunto si no ser académico conlleva caer en el folletín o el amarillismo. En cuanto a la visión desprejuiciada del autor, más que libre de prejuicios, éste nos machaca con los suyos propios. El libro se inicia con un capítulo dedicado a Gabriel García Márquez cuyo subtítulo reza "la carrera de un patán" para, a renglón seguido, utilizar un sistema nefasto y yo diría que maligno de binomios del siguiente tenor: García Márquez/Vargas Llosa, García Márquez/Cabrera Infante, García Márquez/ Fuentes, García Márquez/Mutis, etc. Previamente, condena a Fuentes porque sus obras son tan complicadas y artificiosas que no pueden ser leídas por un extranjero (¡adiós a Joyce, Woolf, Faulkner o Mann!). Relata la enemistad entre García Márquez y Vargas Llosa, contrapone la fidelidad y el desinterés económico de Álvaro Mutis frente al monetarismo del autor de *Cien años de soledad*; habla también de cómo García Márquez se apropió de un tema de Álvaro Mutis para escribir *El coronel no tiene quien le escriba*; enfrenta el éxito de Fuentes al de García Márquez y la envidia de aquél por éste. Y traza, en fin, del autor de *Cien años de soledad* un retrato infernal y

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

envilecedor que omitiré para no caer en la misma falta de pudor en la que él incurre.

Metido ya en el análisis de la obra del colombiano, no le perdona que, en su opinión, haya desvirtuado la visión sobre América Latina ni que haya traicionado su misión que es transmitir la oralidad colombiana. García Márquez, según Varanini, escribió *Cien años de soledad* de manera oral, como un juglar, con feliz abandono, siguiendo el ritmo de la voz de su abuela. Después del éxito de *Cien años*..., el autor describirá el Caribe como los lectores extranjeros quieren verlo. Su estilo, dice Varanini, es legendario, exagerado, novelesco, está mecanizado, como una "máquina retórica codificada".

En el capítulo dedicado a Jorge Luis Borges repasa temas ya conocidos y explorados como el Borges barroco, sus recuerdos por la Buenos Aires de la infancia, el tema del laberinto, la construcción en abismo, etc. Varanini hace un recorrido por su vida, avatares políticos, critica algunas ediciones y trata sobre sus *Obras completas*. Más oportunamente, de Borges destaca "la capacidad de describir el aspecto arcano del mundo en que vivimos". Y de allí pasa a Gardel. La elección la justifica porque Gardel frente a Borges representa el pueblo, la cultura de masas y el vínculo con la oralidad. Evidentemente, la elección es aleatoria (podría haberlo opuesto a Manuel Puig, pongo por caso) y responde a simpatías personales e ideológicas del ensayista: Gardel es el representante del héroe inmigrado, portador de espíritu del pueblo, desinteresado, derrotado por una suerte ingrata y que sucumbe por generosidad. Gardel, víctima del juego, la cocaína y la seducción, se convierte en héroe de la cultura popular, deviene mito. Son encomiables también los comentarios y análisis que hace Varanini de las obras de Felisberto Hernández, Andrés Caicedo (imagen de una Colombia dolorosa y llena de angustia) y Adalberto Ortiz (*Juyungo*). Tales autores son un contrapeso al retoricismo que hay en las obras de los grandes del *boom*. Queda claro que podría haber elegido o nombrado otros muchos escritores como Fernando Vallejo, Ángel Felicísimo Rojas, y tantísimos escritores actuales que nada tienen que ver con el realismo mágico o la literatura fantástica.

De Jorge Edwards destaca su libro testimonial *Persona non grata* aunque dice que es mal novelista. Y en fin el tándem sigue con el bino-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

mio Alejo Carpentier-José Lezama Lima: aquél es un burgués de clase alta, "intelectual orgánico", que escribe fríamente sus novelas; Lezama Lima es el genio autodidacta, "la piedra sin desbancar", "el poeta en vena incontenible". Varanini atiende a su puro gusto personal. No hay rigurosidad en sus juicios, ni criterio o análisis estético. Una se pregunta ¿por qué lo que dice de *Cien años de soledad* de García Márquez no lo dice de *Paradiso* de Lezama Lima?, por ejemplo. Me temo que Varanini enjuicia a los escritores y no a sus obras, y no distingue entre el gusto personal y el ejercicio de la crítica. Pablo Neruda, como Alejo Carpentier, sale malparado por su "actitud retórica", "una tradición de exageración emocional". José Lezama Lima y Jorge Luis Borges son, por el contrario, "las voces altas" de la literatura del *boom* y Guillermo Cabrera Infante y Julio Cortázar "se han mantenido fieles a las propias raíces". Pero claro todo esto sigue obedeciendo a gustos personales.

Finaliza el texto de Varanini sin abandonar el antipático método de las comparaciones: ahora el binomio de oposiciones se desplaza de los autores a las literaturas: literatura latinoamericana versus "literaturas del mundo" (italiana, inglesa, etc.). Dos ideas centrales marcan el libro: una, la creencia (él piensa que es general) de que el lector se acerca a la literatura latinoamericana para, exclusivamente, acceder a un paraíso de ensueños (el paraíso terrenal que vio Colón en su tercera *Carta*, el que resaltaron los cronistas, el del realismo mágico) y huir. La otra idea en que se apoya Varanini es que la literatura latinoamericana del *boom* es un refrito de la literatura que ya habían hecho los europeos (sin embargo más arriba había comentado que para un americano *Cien años de soledad* no es original pues relata la historia de su tierra y su *Weltanschaung*).

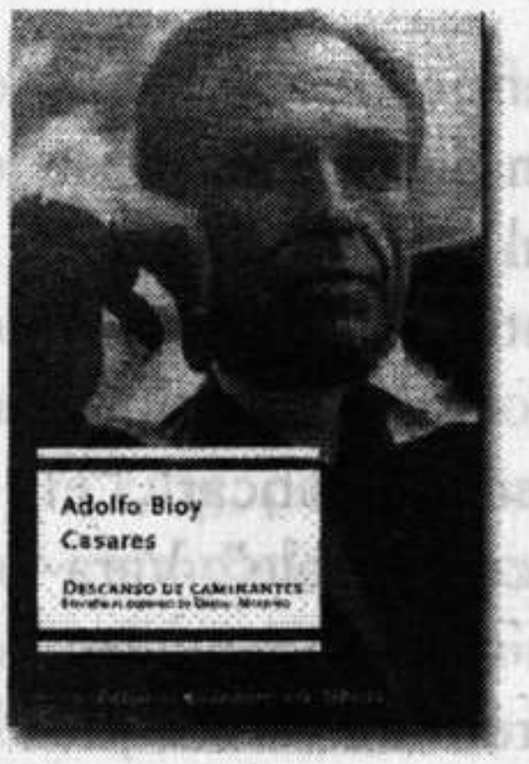
Las objeciones a todo esto son interminables. El *boom* no es sinónimo de realismo mágico. Fuentes y Vargas Llosa no pertenecen al realismo mágico. Desde el *boom* hasta hoy hay una producción extraordinaria de escritores latinoamericanos que no tienen nada que ver ni con paraísos, ni con viajes exóticos, ni con lo real maravilloso o el acceso al más allá y a los que valdría la pena tener en cuenta cuando se habla de literatura hispanoamericana (curiosamente, ellos respetan a sus antecesores a quienes reconocen como maestros en muchos casos). Hay errores de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

bulto: cuando recuerda algún poema de César Vallejo, cuando cita a José María Arguedas, cuando fecha la concesión del Nobel a Gabriel García Márquez; e incluso hay confusiones en ciertas nacionalidades. Hilando más fino, Varanini yerra cuando no reconoce la figura de la enumeración caótica en Pablo Neruda (maravilloso libro *Residencia en la tierra*, donde el chileno se apoya en dicha figura como fundamento estético del texto).

Pero con ser importante, todos estos errores no son lo fundamental. El peor error es el planteamiento mismo del libro. El gusto personal no aporta nada más que eso: el gusto personal. Yo diría que este libro refleja excesivamente la personalidad y los "demonios" de su autor. Es curioso que sólo salgan bien parados los escritores que no alcanzaron el éxito en vida (Felisberto Hernández), que no se enriquecieron o beneficiaron con la literatura (quedan excluidos por tanto García Márquez, Fuentes y supongo que Neruda y Carpentier), que vivieron vidas tristes y dramáticas (Gardel, Caicedo), o a los que se les supone cierto compromiso político (Edwards, Cortázar).

Mercedes Serna



Descanso de caminantes,
Adolfo Bioy Casares
(Edición de Daniel Martino)
Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

En "La busca de Averroes" nos propone Jorge Luis Borges: "Imaginemos que alguien muestra una historia en lugar de referirla." Es decir, que alguien la despliega, la comunica, la hace evidente del mismo modo que a él se le ha comunicado, sin atravesar ese intermedio que es el acto de escribirla. Estaríamos ante una utopía, ante una literatura previa a la literatura misma. Se trataría de enseñar directamente, sin tener que narrar, los argumentos, mostrarlos en la pureza del encuentro y sin engarzarlos en novela alguna. Se trataría de preferir siempre la *inventio*, el paso que la retórica reservaba al hallazgo de los asun-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

tos, frente a la *dispositio*, a su organización en discurso.

Esta preferencia obliga a asumir también otras que le son inmediatas: por ella, se antepone el fragmento al sistema, el ocasional epigrama, el aforismo, la frase diminuta a cualquier "intento de exposición sistemática". Lo cual coincide con la imposibilidad contemporánea de una reflexión integrada: los grandes sistemas de pensamiento se hunden. La incoherencia se abre paso, una vez denunciado toda regulación por falsa. La totalidad se desmigaja en despojos, dejando claro ya lo imposible, en palabras de André Gide, "de un orden que deforma".

Y si, como dijera Roland Barthes, el fragmento no es discurso, es fragmento de discurso, una escritura "espectral e inmediata", el escritor argentino Adolfo Bioy Casares lo acuña y lo defiende como parte de una "verdadera teoría platónica del hecho literario".

Él, en muchas ocasiones, ha creído tener la certidumbre "de que todas las historias que podemos inventar existen ya en algún cielo bajo su forma platónica". El autor debe escogerlas y darles el aspecto que más conviene al argumento escogido: "Cuento o novela, primera o tercera persona y, para el estilo, el humor o la gravedad, la simplicidad o la pedantería". En esta tesis habría entonces como un paraíso "de libros posibles" y, una vez recibida la idea de uno de ellos, el escritor inspirado le buscaría una forma, esforzándose por "mantener fidelidad a una suerte de idea celeste de la historia contada".

De este modo, Bioy se acoge a un principio general y superior en toda literatura, principio del que los géneros "novela/cuento" serían tan sólo encarnaciones, casi accidentes, avatares distintos –el relato buscando afanosamente su origen, la novela apartándose de él. Su ancestral preferencia genérica queda así minada en virtud de una visión casi aérea, leal al origen, abstracta e indiferente a su plasmación concreta en la escritura.

A partir de un libro como *Guirnalda con amores*, constituido por axiomas y epigramas, Bioy parece imponerse, en calidad de propósito para sus textos siguientes, el esfuerzo de conservar la forma más cercana e inmediata a la idea platónica que les ha inspirado.

Para no caer en la tentación prepotente que es la novela –Bioy la llama "penosa obligación"– se guía por el cansancio. El tedio

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

impide a lo escrito crecer, lo limita y lo recorta. Es la misma opinión manejada por Cioran: hay que escribir fragmentos porque los fragmentos nos evitan el esfuerzo del sistema.

Bioy justifica de modo parecido los libros de misceláneas y epigramas: la especie perfecta de literatura propicia a los indolentes y los cansados, que desean una frecuentación dispersa, anecdótica, susceptible de abandonarse en cualquier punto y retomarse en otro. "Evidentemente hay que ser harto ambicioso para suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro...".

Estamos demasiado cansados para leer y escribir. Son preferibles formas, apenas gérmenes, esbozos recortados de todo lo que podría aumentar hasta configurar una literatura. Esto explicaría que el autor por antonomasia de la trama y la intriga vertebrada, de la estructura medida al milímetro –tal y como lo celebraba Borges en su prólogo a *La invención de Morel*– se demore, a la vez, en la composición de una autobiografía de esbozos, de impresiones, un conjunto que no sufren otra secuencia sino la temporal del diario y que ahora se publica con carácter póstumo y bajo la preparación y estudio de Daniel Martino.

Con ese legado, Bioy parece protagonizar el relato que, junto a Borges y a Silvina Ocampo, inventa "una tarde de 1939 en las barrancas de San Isidro" acerca de aquel escritor afamado que sólo deja a su muerte un manojo de prosas inconexas, una especie de encaje minucioso de notas del día y de asuntos nocturnos. Y en el fondo, en ambos casos, en el diario del autor ficticio y en el propio diario, Bioy vendría a insistir en las ventajas de una redacción no estructurada, en los beneficios de las misceláneas: libros incidentales y azarosos que se configuran sin abrumar al lector con el exceso de sus secuencias y con la obligación de su continuidad.

Estaríamos ante una literatura discreta, que no pretende imponerse con los rigores de las exposiciones teóricas ni de las magnas sagas narrativas, una especie de *Descanso de caminantes* letrados, como augura el mismo título desde una vocación de ocio y profilaxis. El libro supone así toda una eficaz llamada de alerta contra las grandes intenciones literarias.

Por discreción puede decirse también que el texto elude las con-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

fesiones, el dato interior que nos azore como en presencia de algo demasiado audaz o impúdico. Bioy maneja su intimidad con esa reticencia atribuida, según Borges, al espíritu argentino que evita las efusiones, los detalles pormenorizados de sí, el pintoresquismo y la expresión impositiva de lo que siente más propio: un espíritu caracterizado por ocultar cualquier seña excesiva de carácter.

Con ese pudor "porteño", Bioy se ahorra cualquier rastro, clave o gesto que lo descubra, lo desnude, lo identifique, eso que, en cambio, nosotros, voyeurs ocasionales solemos espiar en otros dietarios, trufados de apuntes escandalosos o de detalles en los que el autor pareciera querer retratarse de cuerpo entero.

Esa razón de contención, ese interés de limitar la osadía confidencial y el rasgo de idiosincrasia, impide a Bioy establecer una relación –habitual en las autobiografías hispanoamericanas desde Sarmiento a Vasconcelos– entre identidad personal y destino patrio. Al revés, Bioy Casares huye de cualquier tentación de representatividad general dentro de su texto que no olvida nunca su condición de acontecimiento único e intransferible. Quizá es esta voluntad de escapar a cualquier atisbo de *ejemplaridad* lo que arroja cierta frío en unas declaraciones que pretenden precisamente "no declararse". Es también lo que ha hecho a Reina Roffé acusar sus 507 páginas "de falta de verdadera confidelidad", de ausencia de vida privada, de escasa capacidad para encontrar un punto de lazo secreto y emotivo con su lector, como si estuviéramos ante unas memorias carentes de memoria.

Y sin embargo, lo curioso es que, lejos de esconderlo, todas esas reticencias, esas reservas por parte de Bioy lo dibujan mejor que cualquier acto de confesión extrema o que cualquier audacia impúdica. Este Descanso de caminantes nos ofrece el rostro de un escritor que nunca quiso pasar por otra cosa sino por "dandy pesimista, dilletante un poco *blasé*" de las letras, un escritor como a su pesar y contra sí mismo, escritor lúcido, incapaz de engañarse, que hizo de la frivolidad una de las encarnaciones del escepticismo, de la liviandad una forma de cortesía o de atención al tiempo ajeno, de la claudicación y la renuncia melancólicas la forma más civilizada de enfrentarse al mundo.

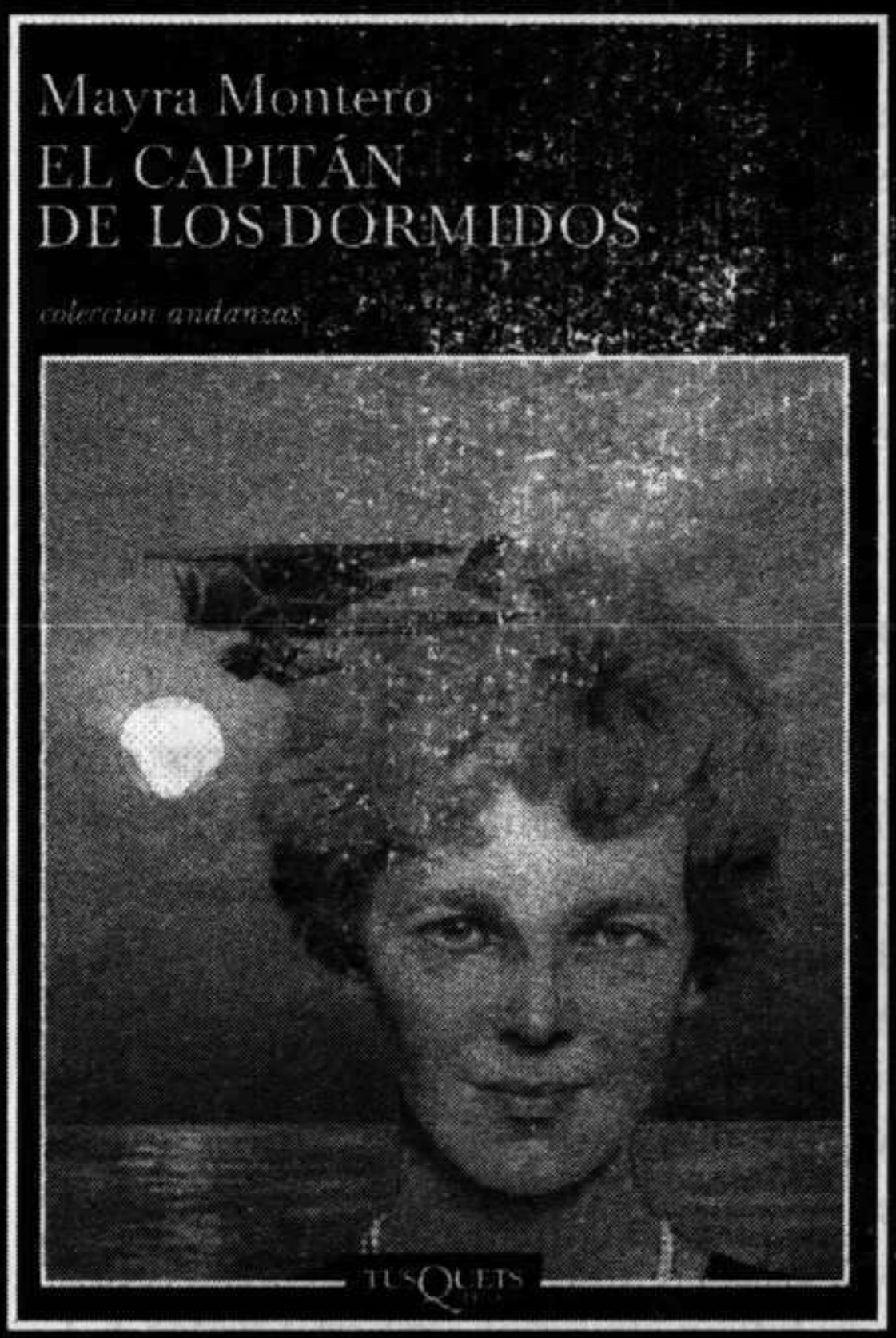
Esperanza López Parada

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Mayra Montero

su nueva novela

El Capitán de los Dormidos



Autora de:

Púrpura profundo

Como un mensajero tuyo

Tú, la oscuridad

Del rojo de su sombra

La última noche que pasé contigo

TUSQUETS EDITORES

www. tusquets-editores.es

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El viaje

Sergio Pitol

Anagrama, Barcelona 2001.

Esta es una novela circular construida con dos ejes paralelos: el marco espacial del viaje desde el que se parte, y al que se vuelve al final del libro: Praga, y el personaje principal protagonista y viajero, Sergio Pitol, sobre cuyo yo narrador recae toda la atención. En ella el escritor mexicano se pasea literal y literariamente por tres ciudades: Moscú, Leningrado y Tbilisi. No se trata, sin embargo, de la típica novela de viaje de raigambre romántica, en la que el protagonista a través del descubrimiento y enfrentamiento con el mundo acaba por sufrir una transformación interna. Tampoco estamos ante una novela de formación tipo "Bildungsroman". Mas bien nos encontramos ante una novela profundamente literaria, en la que el viaje llega a ser un mero pretexto para la exhibición de la sensibilidad y experiencia literaria del protagonista-narrador. Tanto es así, que el hecho de que el autor de *El Vals de Mefisto* haya escogido lo que fueron las complejas coordenadas de los años 80 en una movediza e interesante Unión Soviética para situar su discurso, finalmente resulta anecdótico. No deja de ser significativo, sin embargo, que haya seleccionado precisamente aquellas ciudades que ya conocía por estancias anteriores en su calidad de agregado cultural y embajador de su país.

Aun siendo *lo literario* lo primero en la mirada del narrador, en diversas ocasiones y aunque de manera secundaria, se fija en distintas formas de la expresión artística: el teatro de Méyerhold, Chéjov o Gógol; la pintura de Repin, Picasso, Matisse y Orozco; la música con Chaikovski y Donizetti; o la danza a través de Nijinski y Nuréiev.

En la introducción el narrador cuenta que le hubiese gustado escribir sobre Praga, pero se sorprende de que a pesar de haber mantenido un extenso diario en el tiempo que vivió en esa ciudad apenas tiene material escrito sobre ella: "Leí varios cuadernos, cente-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Mayra Montero

su nueva novela

nares de páginas y para mi estupor no encontré nada sobre Praga", y descubre que, en todo caso, lo poco que tenía, estaba directamente relacionado con la mirada de otras gentes, que al visitarle compartían su espacio cotidiano desde la singularidad que otorga lo no habitual. Esa óptica distinta que uno –incluso sin querer– adquiere cuando está viajando, es precisamente la que el propio Pitol va a proyectar sobre el espacio y tiempo de su viaje, constatando que esa experiencia se da en el germen de su libro: "... y supe entonces que estoy a punto de escribir una novela que recogerá todo esto cuando llegue a Praga".

En cualquier caso, lo que no podemos saber es si con más notas sobre Praga en la mano, su intención y resultado hubiesen sido otros, porque aquí –reitero– el núcleo temático se ciñe al protagonista y a la imposibilidad de desligar su vida de la experiencia literaria al margen de tiempos y espacios. En las 166 páginas que componen la obra, nada queda exento de *lo literario*, ni siquiera algo tan común como, por ejemplo, una de las comidas a las que asiste, en la que el traductor simultáneo que le asignan, insiste en castigarle con comentarios personales e interpretaciones inconexas, en vez de limitarse a traducir la esencia de la discusión que mantienen los miembros de la Unión de Escritores de Georgia.

Las numerosas menciones a autores, títulos y citas trazan algo de su trayectoria como cuentista desde *Victorio Ferri cuenta un cuento*, de su faceta de traductor de, entre otros, Henry James, Virginia Woolf, Joseph Conrad o Witold Gombrowicz, así como de sus inquietudes de ávido lector, o incesante viajero. Lo que cualquier lector de Sergio Pitol ya sabe o podría intuir, lo que no se nos muestra con igual intensidad –y cantidad– es lo que hay detrás o después de eso. Este amplísimo paradigma de referentes y/o referencias pueden conducir al lector leído a mundos íntimos y gratificantes, con los que posiblemente esté asegurada una gran parte de complicidad y empatía. Pero el texto parece cercar sus propias posibilidades al limitado y ambiguo margen de los nombre propios. Se intuye desaprovechado, porque en otros ámbitos como el histórico, político o social tampoco se construye mucho más. Ideológicamente, el escritor hace gala de su lado más diplomático. En lo social, se muestra más incisivo que reflexivo, no llega a adentrarse en cuestiones "concretas" o en con-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ceptos "significativos". Y no es que no podamos ver dónde se coloca este narrador irónico, a veces sarcástico o incluso mordaz, melancólico, lúcido y aparentemente desentendido. Claramente sobrevuela desde sus "alturas literarias" por encima de los paisajes que recuerda, describe y vivió. Una actitud que quizás se justifique en estas líneas algo fatalistas: "No puedo soportar tanta realidad. / El tiempo pasado y el tiempo futuro, / lo que pudo haber sido y lo que ha sido / tienden a un solo fin, presente siempre."

Este distanciamiento un tanto aristocrático, más propio de un narrador en tercera persona, lo mantiene prácticamente en todo el texto. Da igual si se trata de aspectos íntimos, recuerdos de infancia, algún que otro sueño o situaciones esperpénticas que inviten a la desproporción. Lo mismo sucede con determinados momentos escatológicos, cuando desde una posición algo jerárquica nos define a unos visitantes de condición humilde con los que coincide en el museo Gógol, o cuando nos sorprende con las patologías (también sexuales) que supuestamente coinciden en sufrir –frente a la ausencia total de ejemplos masculinos en ese sentido– los tres personajes femeninos individuales: "la funcionaria de televisión" señora A, que según cuenta ella "siempre se ve asediada por machos broncos e impacientes", la poeta rusa, Marina Tsvietáieva, que a pesar de haber sido escogida también como protagonista en dos apartados, queda definida por Pitol como una "intrépida amazona" que "por su libido desmedida asediaba a los efebos", y la mexicana Catalina D'Erzell, autora de "melodramas lacrimosos y blandengues" con la que tuvo una pesadilla borgiana y que, aun no habiéndola conocido nunca, pensó que "le había transmitido una mala suerte pavorosa".

Más que ninguna otra cosa, *El viaje* es el recorrido aleatorio de un narrador que planea sobre casi todo y que, si decide enfocar, lo hace sobre lo más insospechado. De este modo crea una arritmia en la forma y una fusión y confusión en el contenido, disolviendo lo exterior (las ciudades que visita, la gente a la que se encuentra) con lo interior (sentimientos, debilidades –pocas–, o esperanzas).

No resulta fácil discernir cuál es la complicidad exacta a la que el escritor nos invita con este último libro. Doy por supuesto, que no es la del halago fácil, ése con el que cualquier lector podría reconocerse a través de los sólidos iconos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

que contiene lo narrado desde Tólstoi, Dostoievski, Tsietáieva, Nabokov o Bély..., hasta Rilke, T. Mann, o Kafka, entre otros. Dudo si su propósito –como pequeño acto de extravagancia– sea precisamente el de no definirse. Heidegger dijo que "el lenguaje es la casa del ser" y que, por lo tanto, no se puede salir de éste para hablar y comunicar. Es posible que Sergio Pitol nos esté proponiendo cuestionar los rígidos y conocidos parámetros *literarios y/o lingüísticos*, y nos quiera hacer reflexionar sobre este eterno dilema, el de si para contar lo que es el mundo, la vida o la literatura, estamos obligados a seguir haciéndolo dentro del paradigma al que el propio mundo nos "limita".

Acaso lo que Pitol nos propone en esta novela sea la lectura de todo viaje como un espejo y nos esté ofreciendo la posibilidad de compartir un acto privado: los gestos de alguien que sin pudor ensaya su vestuario literario ante el espejo público. Lo importante así, no sería el espejo sino el personaje, el repertorio de imágenes que nos regala. Exhibicionismo sin duda, pero, ¿puede no haberlo en la lección de un maestro?

Miriam Dauster

El anfitrión
Jorge Edwards
Tusquets, Barcelona, 2001.

Parece existir un vago consenso sobre la obra narrativa de Jorge Edwards que tiende a destacar, por un lado, la superioridad de sus escritos autobiográficos –sobre todo *Persona non grata*– sobre los puramente novelísticos, y, por otro, la común temática de sus libros, centrada en una cierta crítica de la burguesía chilena. Sin entrar en valoraciones de este tipo, lo cierto es que *El anfitrión* –novela escrita en 1988: dato significativo– resulta de gran interés porque, de alguna manera, conjuga esos dos aspectos jugando con una baza sobreañadida, a saber, su tono posmodernista. La ligereza que parece imprimirle esa premeditada consecuencia del "aire de los tiempos" no es obstáculo para que surjan algunas de las constantes del autor, tamizadas por una finísima

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

ironía ya presente en lo mejor de su obra. El tono desencantado del relato parece apuntar hacia una lectura cómplice que implique al lector en las constantes elipsis y los sobrentendidos del relato para instarle, a la vez, a ser consciente de que en el fondo sabe y comprende lo que el narrador voluntariamente le está escamoteando.

Pero vayamos poco a poco. El anfitrión puede leerse como una fábula estructurada en dos partes –aunque esta subdivisión esté levemente justificada por la opción diegética tomada–, escrita en distintas secuencias sin numerar, con una breve separación entre ellas, donde se alternan las tres personas narrativas. Curiosamente, el cambio de perspectiva que supone esta oscilación no equivale a una variación estilística, ya que, si no fuera por los indicios que van dejando los "narradores" –tan sencillos como la utilización de un "yo", la referencia al personaje principal por su nombre de pila o una patente y subrayada utilización de la segunda persona con apelaciones al protagonista–, apenas se advertirían. Lo que a todas luces podría parecer una elección gratuita tiene su razón de ser en el seno de la enunciación desde el momento en que la desvaída identidad del héroe, Faustino, parece estar acorde con esos cambios, que no lo son tanto, pues por encima de las dos opciones minoritarias persiste indudablemente el discurso autobiográfico en primera persona. De tal modo que tampoco el narrador en tercera persona –ni mucho menos el dubitativo en segunda– muestra trazas de omnisciencia, sino que más bien parece compartir la perplejidad a través de la cual se mueve el protagonista. El libro se estructura como un sutil *flash-back*, lo cual permite una distancia con respecto a los hechos y lo convierte en una especie de fábula, de resolución alegórica, en la que un intelectual chileno, cuya militancia política le conduce a refugiarse en el Berlín Este desde 1973, se deja tentar por un personaje mefistofélico. La ironía que se desprende de que este antihéroe responda al nombre de Faustino es otra de las marcas anunciadoras de que la sátira implícita al relato adopta un tono desmitificador de determinados "grandes temas" como la corrupción política, las estructuras de la sociedad chilena o las relaciones entre el intelectual y el poder, por citar algunas de las cuestiones que aborda el libro. Este peculiar ajuste de cuentas también pasa revista a los poderes ocultos, los servicios secretos, las trampas de la

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

utopía y el rigor del partido comunista, sufrido por Faustino en su exilio berlinés, aunque Edwards prefiera –pese a la coincidencia temática con *Persona non grata*– dejarse llevar por la intriga y el tono abiertamente alucinado y farsesco de la mayoría de los fragmentos.

El contraste entre la austeridad de Berlín Este y el vuelo fantástico del viaje iniciático de Faustino queda resaltado por la utilización de elementos sobrenaturales que se integran en la narración con gran desparpajo. Por tanto, el libro está plagado de situaciones paradójicas, en las que se pone de manifiesto la pusilanimidad del protagonista, concluyendo así de alguna forma, que, en este descenso –o ascenso, de ahí su ambigüedad ideológica– por los círculos dantescos, nadie está libre de culpa. La visión desengañada que se extrae de la política y, en general, de la condición humana pierde contundencia ante los malabarismos de la narración, poco acordes con la ultracorrección estilística de la que hace gala todo el texto. La tensión que se establece entre la sobria reflexión que se esconde entre las páginas de *El anfitrión* y esa desaforada acumulación de golpes de efecto de la trama resulta sorprendente, pues la falta de énfasis, el tono autoirónico y, sobre todo, el mesurado lenguaje antirretórico –en este sentido Edwards es de una enorme fidelidad a sí mismo– no casan demasiado bien con lo que se pretende un desmelenado repaso de las entretelas de un momento crítico de la historia chilena –la dictadura y el exilio–, aunque se eludan la mayoría de nombres clave de ese duro proceso.

Pero con mucho, el aspecto más atractivo de *El anfitrión* y el que lo dota de originalidad es el talante posmodernista de su propuesta en tanto lectura moral de carácter algo cínico y como demostración palpable de lo ilusorio de las apariencias. El interés argumental está socavado por indicios que niegan el presunto realismo de la orientación temática: el trasfondo crítico. Pero, sobre todo, se dibuja la descomposición de la identidad del protagonista –un auténtico náufrago inmerso en un caos existencial que lo lleva a un cambio de nombre, el único elemento que lo individualizaba y le daba prestigio literario- y con ello también el fin del concepto de héroe, para así desmitificar la realidad social y los atributos políticos de la novela tradicional, y de la sociedad contemporánea, como elementos que fijaban al personaje a una realidad estable y ordenada. Ante una operación de esta enver-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

gadura, la ironía pierde alcance y el elegante cambio de punto de vista resulta insuficiente como plasmación textual de esta fábula que, como el propio Faustino, bascula entre una renovación profunda –muy alejada de los estilemas del ya desdibujado *boom*– y una apuesta demasiado contenida. Existen, es cierto, indicios levemente más arriesgados de esa estrategia, como por ejemplo una cierta aglutinación genérica propiciada por las experiencias que determinan la evolución del atribulado héroe –,que incluye un homenaje al *western*, episodios propios de una novela de espionaje, toques de ciencia-ficción, etc.–, pero todo se queda en una tímida tentativa en la que se echa en falta una mayor profundización en la naturaleza intransitiva y autorreflexiva de la ficción posmodernista. Y persiste, sin embargo, un factor altamente interesante: el que emparentaría la figura del protagonista con el periplo vital relatado en las memorias del propio Edwards, pues lo realmente fascinante de este texto es el trasfondo real que asoma en esa abigarrada alegoría que a su vez intenta, con desigual fortuna, aunar la ligereza con el compromiso.

Elena Santos

La caja está cerrada
Antón Arrufat
Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

En un jugoso ensayo dedicado a Lezama Lima titulado "Las estaciones de una amistad" (ver *Antología personal*, Mondadori, Barcelona, 2001), y redactado allá por el año 1982, el cubano Antón Arrufat esboza de manera bastante elíptica pero reconocible la trayectoria personal seguida tanto por él como por una serie de creadores cubanos, muy especialmente Virgilio Piñera, que intentaban trabajar en la isla en medio de un sinnúmero de contradicciones. Es una trayectoria enfrentada primero por imperativo generacional a todo lo que representaba el autor de *Paradiso* (muy especialmente a su noción de lo barroco), y luego colocada, por un devenir histórico que oculta más de una broma pesada, en una situación

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

que obliga a los que en su día fueron jóvenes y revolucionarios a observar ciertas discrepancias lejanas con una profunda nostalgia.

En ese ensayo, como en otros de elaboración aún más tardía (pienso en el soberbio *Un lector de novelas va al cine*, curioso estudio sobre el cine de Buñuel redactado en una fresquísima tercera persona, en la que el autor ironiza sobre sí mismo y que está recogido también en la citada antología de Mondadori), Arrufat, un hombre nacido en 1935, gira levemente su punto de vista para comenzar a contemplar el pasado en tanto que materia de ficción y no como cronología de un presente que, a todas luces, cada vez le reclama menos. Es casi como si el propio autor se sorprendiera de hasta qué punto la casa en la que vivió en La Habana y que estaba próxima a la de Lezama, o la percepción de la obra de Galdós efectuada a través de los ojos de Buñuel, se impusieran como su verdadero mundo emocional.

Es importante entender este hecho porque *La caja está cerrada*, el libro monumental y absorbente que ocupa esta reseña, es una obra de 1984, época de balance en Arrufat y un año que acompaña la confirmación de ese desplazamiento que obliga al autor, no a caminar sobre dos pies –el actual y el histórico–, sino a incidir más en el valor seminal del segundo. Con todo, tal vez sea necesario recordar que, para llegar hasta allí, Antón Arrufat, fundador entre otras cosas de la revista *Casa de las Américas*, ha seguido una larga trayectoria en la que se ha confirmado como un poeta culto, autor teatral, cuentista y novelista reconocido en secreto por los cubanos círculos del interior y, desgraciadamente, mucho menos por los interesados en la cultura cubana en el exterior. Un hombre que, en palabras propias, "nunca pensé en salir de Cuba", pero que se ha visto obligado a "hacerme un mundo aparte" y al que en fecha temprana, una obra teatral, *Siete contra Tebas* (1968), le valió nueve años de destierro en Marianao después de ganar el Premio Nacional de Teatro. Rehabilitado parcialmente en los años 80, sólo muy recientemente ha logrado cierto reconocimiento (esta vez sin el subsiguiente destierro) con la concesión del Premio Alejo Carpentier en 2000 a su novela *La noche del aguafiestas*. Como no es fácil conseguir obras suyas, no está de más recordar el buen prólogo que hizo de la antología de Virgilio Piñera publicada por Tusquets (Barcelona, 2001), haciendo alarde de amistad hacia un poeta del cual él es albacea.

La evolución literaria de Arrufat está marcada durante todo ese tiempo por la independencia y la indagación creativa, y sólo desde esa

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

independencia se puede evaluar la densidad y el profundo ajuste de cuentas que posee *La caja está cerrada*. En ella se adopta la manera del B*uildingroman* para narrar un periodo clave de la historia de Cuba, los años 40, que son también los años de la formación del escritor. El marco es asimismo reconocible: Santiago de Cuba, la ciudad donde nació Arrufat, en la que recibió una educación religiosa muy severa en el colegio de los jesuitas, y que no abandonaría hasta 1947, cuando su padre fue trasladado por razones laborales a la capital de la isla. Arrufat absorbe el pesado ambiente en el que el trópico se funde con las convenciones sociales (una simbiosis que más tarde el escritor también reconocerá en Lezama) y lo destila en una historia familiar en la que reduce al mínimo su propia biografía. Arrufat es protagonista de *La caja está cerrada* en la misma medida en que ha sabido salvar la mirada del niño que observa esa ciudad perdida para siempre.

En ese marco "oriental" se coloca el conglomerado de los Santillán, una familia burguesa cuyas raíces se funden con la Independencia de la isla, y en la que el patriarca Don Diego deja su impronta sobre una familia única e irrepetible cuya continuidad, desaparecido el patrón de la casa, será la decadencia. Es difícil no pensar, por la trama de la novela, en una variante perversa de *El Gatopardo*, de Lampedusa, con un fracaso anunciado que, en este caso, no aguarda a un cambio generacional más plácido y melancólico sino que impone, tras la muerte de Don Diego, un revés sin paliativos a toda la familia. Tres son los vástagos que llevan el apellido de los Santillán, y otros tantos son los puntos de vista que se preguntan sobre las causas de una caída tan dura. Los mayores son Francisco y Rogelio, dos seres cuya conciencia de la importancia del cambio les obliga a llevar una vida servil en la que las humillaciones se repiten de continuo por parte de la misma clase que antes les había jaleado, y cuya única satisfacción emocional les llega de su propia capacidad para utilizar la expresividad verbal para mantener a raya al mundo. Pero el elemento clave es Rogelio, el pequeño de la familia y el individuo sobre el que el drama familiar se desarrolla como una verdadera novela, de la cual él podrá extraer las conclusiones morales que acaso un día le hagan libre.

Precisamente, el título de la novela, esa *caja cerrada* de la que habla, es una herencia familiar guardada con celo por el muchacho y en la que éste atesorará objetos provenientes del pasado. Y los guardará, no como maldición o anécdota, sino

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

como parte de esos sueños que, en el curso de su vida, Rogelio trocará en nuevos valores. Alrededor de esa línea de crecimiento moral, Arrufat ha levantado una compleja trama de factura clásica en la que los acontecimientos se adecuan a un ritmo vagamente anacrónico; un ritmo pausado que, sin embargo, posibilita el efecto totalizador que *La caja está cerrada* provoca sobre un lector avisado que sepa leer entre líneas. Estamos ante una novela insólita dentro de la producción cubana y que por desgracia viaja tarde fuera de su país, pero cuya importancia no merma ni mucho menos con los años. En ella hay memoria, pero también hay moral; hay escepticismo, pero no hay resquemor ni condena, y el verismo de los cuadros y los conflictos familiares que recrea muestran una sociedad compleja que no presiente los pocos años que le quedan de vida. La alta cultura de Arrufat aparece compensada con una mirada abierta sobre la mezcolanza racial, sexual y religiosa del Caribe, y su habilidad narrativa le permite combinar todas las tramas (son muy pocas las novelas de tanta ambición que se escriben hoy) con la continuidad que ofrece la mirada de un niño que, con toda seguridad, ha tardado décadas en aceptarse a sí mismo.

Paco Marín

Setembrada
Eduardo Belgrano Rawson
Alfaguara, Buenos Aires, 2001.

Si hay algo incuestionable en la trayectoria narrativa de Eduardo Belgrano Rawson (San Luis, Argentina, 1943), una vida dedicada a la literatura en las distintas parcelas de escritor, guionista de historietas, periodista, conversador infatigable, maestro de nuevas generaciones, ha sido el rigor por la obra bien hecha y la consciente indagación en todos los procedimientos técnicos y narrativos que contribuyeran de la mejor manera posible a la expresión del sentido de sus novelas. Un sentido, por otra parte, que deriva de su visión del mundo, y no el que se programa y acomoda al modelo que espera el mercado editorial y el lector complaciente. Quizás sea ese el motivo por el que Belgrano Rawson no sea hoy en día un novelista popular, sino más bien un narrador de culto que sólo en

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

contadas ocasiones ha llegado al gran público en su país natal y su fortuna en el extranjero haya sido escasa (en España sólo le ha sido publicado y en fechas recientes *El náufrago de las estrellas*). Desde 1975 hasta hoy, el escritor no ha ahorrado esfuerzos en la exploración de las posibilidades expresivas de la narración y en la maduración de sus técnicas con el fin de fijar personajes y escenas inolvidables, uniendo lo ficcional y lo histórico para construir un conjunto sin grietas, en donde prevalece una tristeza profunda y compasiva, llena de compromiso con el oprimido y el derrotado.

Si se coteja este último título con su obra anterior, *Setembrada* compartiría con *Fuegia* (1991) o con *Noticias secretas de América* (1998) su ubicación en el límite impreciso y conflictivo entre ficción e historia, aunque los personajes de ella estarían más cerca de los de *El náufrago de las estrellas* (1979). Todos ellos pagan al destino el alto precio de la ilusión.

Más allá de la férrea estructura o el preciso uso de recursos narrativos, el autor arriesga en la propia concepción de la novela y se enfrenta al proceso creador buscándole a las técnicas narrativas los entresijos de su funcionamiento, como es el caso de la perspectiva, que ciertos postmodernos tratan por contra de devaluar. En el origen de la novela moderna se encuentra la génesis de la perspectiva. Tal concepto supera al de "punto de vista", ya que la perspectiva implica un proceso de racionalización del mundo social revelando la consigna moderna según la cual el hombre es el centro del universo, aunque el universo, en contrapartida, le imponga sus leyes físicas. Es una forma simbólica y significativa por lo cual los cambios formales obedecen a diferentes visiones del mundo. La guerra no significa lo mismo para un gobierno que para un soldado y tampoco se ve igual en el frente o en la retaguardia y menos aún desde un globo aerostático. El trayecto que sigue el Chino, el narrador de la historia, va exhibiendo de manera particular esas nociones para acabar concluyendo que no puede dar cuenta de los sucesos sin dar cuenta de sí mismo y que al final de un recorrido siempre hay una novela.

El Setembrada es un globo anclado a tierra al que va destinada una patrulla para realizar tareas de información en la Guerra de la Triple Alianza. El Chino, Bebeto, Silvaninha, novia del primero y hermana del segundo, y el técnico inglés míster Sampson, a los que con posterioridad se les suma Universo, un soldado paraguayo desertor, forman el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

singular grupo que observa "una guerra de locos" desde quinientos metros de altitud. Un fatídico error supone la pérdida del globo y la necesidad de internarse en la selva para buscarlo. Entonces la guerra deja de ser un mero espectáculo que se ve desde un largavista para convertirse en la cuestión dura y lacerante que vagamente se sospechaba desde la altitud. Pero, antes de todo esto estaba destinado el Chino a realizar los croquis y las maquetas en donde los oficiales planeaban las maniobras militares.

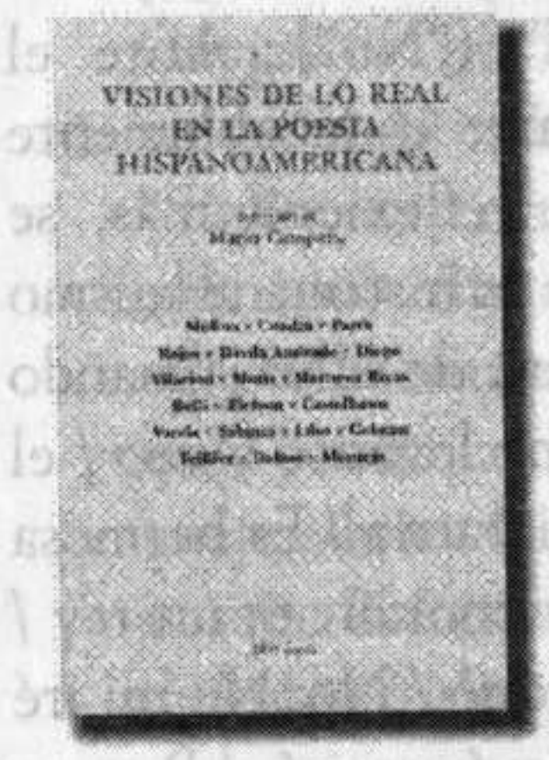
Al nivel del suelo se abre una nueva perspectiva para el narrador que se extraña constantemente de esta guerra grotesca y delirante. Por el itinerario emprendido, que es un paseo dantesco por una guerra que rompió un país y lo condujo hacia un estado catatónico, del que quizás todavía no se ha recuperado, va viendo el verdadero alcance del absurdo, en el que el globo es un elemento más de un conjunto mayor de extravagancias. Como son los panfletos que publican los paraguayos para mantener la moral alta de la tropa, los ataques suicidas para hundir la tropa aliada, las fortalezas paraguayas o los uniformes de los soldados. Son en estos detalles abundantes de despropósitos en donde la novela alcanza sus mayores cotas de humor, necesario para contar una historia que sin él sería mucho más dura y trágica.

Pero no es una novela sobre la guerra, ni histórica, aunque tenga un marco bien definido. Prefiero pensar que es una novela moral y una novela de amor en la que nos sirve de guía Universo, por un lado, y Chino y Silvaninha, por otro. El primero llega al globo para buscar desde arriba a los niños que tenía en la escuela en la que enseñaba y que ahora se convirtieron, por la desesperación de las filas paraguayas, en soldados. Belgrano Rawson es profundamente escéptico sobre eso que suele llamarse heroísmo (véase *Noticias secretas de América*), pero pocos personajes alcanzan la altura de este maestro de escuela que un día ve roto no su futuro, sino el de sus alumnos, porque estos quieren ser héroes por un uniforme y por la figura de un Mariscal fantasmagórico. Por otra parte, Chino y Silvaninha viven una historia triste, como casi todas las buenas historias de amor. Es una meditación sobre las fronteras que separan realidad y deseo: si vida es procurar que los deseos se cumplan en la realidad, la literatura consiste en intentar que la realidad se cumpla en el mundo del deseo. Ellos tenían la esperanza de abrir terminada la guerra una cantina.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

No sé si recuperando o inventando, Belgrano Rawson articula una lengua diferente a la de sus colegas. Mucho tiene que ver la contaminación lingüística y el préstamo idiomático que se practica en el lugar de los acontecimientos. Allí cohabitan tres lenguas. Con esa tonalidad exuberante que se acopla al ritmo de la naturaleza, la obra de Belgrano Rawson va adquiriendo el talante de crónica bella y desgarradora del inexplicable fracaso de América Latina.

Ramiro Matas



Visiones de lo real en la poesía hispanoamericana
Mario Campaña (Ed.)
DVD poesía, Barcelona, 2001.

En cierto sentido, el objetivo de esta antología se encuentra enterrado en el cuidadoso prólogo. Según Mario Campaña, antologista, se ha caído en una definición demasiado estrecha de lo que es la poesía hispanoamericana actual, tanto como de su trayectoria en la segunda mitad del siglo XX. La característica "conversacional" que domina en la escritura de Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal ha sido identificada como la matriz fundamental y auténticamente renovadora de la poesía hispanoamericana. Y aunque su raíz esté en la poesía de Whitman o de Ezra Pound, esto no le quita importancia ni peso (por lo menos desde mi punto de vista) a aquella extraordinaria anti-reórica de Parra ni a aquella poesía impulsada por el ritmo de lo hablado en la obra de Cardenal. Por otro lado –y esto nos lo deja manifiesto y reforzado esta interesantísima antología– esta definición no puede, ni por mucho, abarcar lo complejo y lo diverso de la poesía escrita a partir de lo que Campaña define como el "final del diálogo con el Modernismo (de Rubén Darío y otros)" que ocurre a principios de los años 40.

El criterio de la selección ha sido (y lo es siempre aunque muchos críticos lo encubran con supuestas leyes críticas) las preferencias y las pasiones de un crítico muy conoce-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

dor de su oficio. De allí que la antología sorprenda, conmueva, emocione y cuestione; para mí, por ejemplo, hubo más de un descubrimiento inesperado –la belleza de la obra de Eugenio Montejo (venezolano) sería un ejemplo: "Noche en la noche. Me alumbra ya a deshora / el nihilismo de esta lámpara. / [...] / Mis amigos salieron por un instante al pueblo / pero ya es tarde y no regresan." ("Noche en la noche") Tan sencilla la expresión, y tan angustiante la espera. Al final en Montejo todo es pérdida; se desliza la vida y desaparece. Y si embargo, al deambular por el siglo XX, "mientras descifro sus nombres al paso / sigo mi camino." ("Caracas")

Es desolador, y sin embargo, al final queda la voz, aunque esta voz sea quebrada, llena de angustia, temerosa. Carlos Germán Belli (peruano) habla con parecido tono desgarrador: "No me encuentro en mi salsa: / escucho, palpo, miro / El color de este nuevo domicilio / [...] / Y escucho una voz que me dice / 'esta no es su casa, usted es un salvaje'."("Poema")

Aunque insistimos en la novedad, el salto adelante que representan los poetas aquí reunidos, oigo claramente la voz lejana de César Vallejo, el de "A mi hermano Miguel" y el de los poema numerados de Trilce. Hay, pues, continuidad. Nicaragua está aquí representado por dos grandes ejemplos –Carlos Martínez Rivas y el barroco Pablo Antonio Cuadra. Lo extraordinario es que este pequeño país hubiera podido llenar una antología entera. ¿De dónde tanta energía poética, cuando Nicaragua apenas luce unas cuantas obras de ficción antes de 1979? ¿Será porque esa misma circunstancia ha permitido la supervivencia de la oralidad, de una tradición de habla social no comprometida? Martínez Rivas, en muchos casos, reta y rechaza al lector, festejando su marginalidad: "Yo sólo disgusto tengo. / Un excelente disgusto, creo." ("No"). Ante el desafío, Cuadra es indudablemente más mesurado, reflexiona más, se ubica dentro de la historia al mismo tiempo que fuera de ella: "Cuando canta el gallo me levanto y veo / el amanecer de mi patria / Es hermosa y radiante y mi corazón es un rey / que recibe su trono / No. No mi iré de mi patria. Aquí moriré. / Pero se pone el sol y vuelvo mis ojos / al país de mis sueños / y toda le ceniza del mundo cae sobre su faz." ("Exilios")

Ante las restricciones que el mundo impone a la imaginación hay muchas respuestas. Los gritos en el cielo de Martínez Rivas o de German Belli, las alegres ironías del

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

poeta salvadoreño asesinado Roque Dalton, aquella "deconstrucción" del mundo (en el sentido literal, no posmodernista) del tierno y maravilloso Gonzalo Rojas, escritor chileno que al desgarrar el lenguaje, al cuestionarlo, abre miles de posibilidades nuevas de rearmarlo libremente.

Sin repasarlos uno por uno no hay manera de iluminar en una reseña el aporte de los diecinueve aquí elegidos para representar la extraordinaria riqueza de la poesía americana. Cada uno de ellos (y con Rosario Castellanos, de ellas) remite a nuevos horizontes expresivos. ¿Qué los une pues? Según Mario Campaña, no hay argumento que valga más allá de la imprecisa "dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo". Sin embargo, no es un simple montaje; la verdad es que toda poesía, al agarrarse con el lenguaje, abraza la realidad aun si luego busque la forma de hacerlo pedazos, de subvertirlo. No hay poesía, a mi parecer, que no entre en relación –aunque sea profundamente conflictiva– con lo material. Su responsabilidad, su quehacer podríamos decir, consiste en transformar lo real, lo conocido en algo nuevo, inesperado –o sea, realizar ese proceso de que hablaban los formalistas rusos en los años 20– hacer extraño lo conocido, para así reabrirlo a la posibilidad de una reconstrucción imaginada.

Estos ejemplos –porque sólo ejemplos son– son una muestra sorprendente y halagadora de las múltiples formas en que la poesía hispanoamericana cumplió esa responsabilidad.

Mike Gonzalez

Poemas principales
Jaime Jaramillo Escobar
Pre-textos, Valencia, 2000.

La poesía de Jaime Jaramillo Escobar (Colombia, 1932) nos enfrenta a una perplejidad singular: la determinación de qué sea un poema. Y quizá su primer mérito consista, precisamente, en inducirnos a formularnos una pregunta que todos creemos, desde el cataclis-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

mo romántico, razonablemente resuelta. Porque lo que se advierte en este libro es una encendida voluntad de situar al verso en el abismo seminal e incierto de lo que no lo es. El poema parece diluirse –o no cuajar– en largos, larguísimos versículos que se dilatan hasta adoptar la figura oronda y desconcertante del párrafo. El tono es predominantemente narrativo, con ocasionales encrespamientos épicos, un poco al modo de Saint-John Perse. Como éste, Jaramillo practica la clasificación reconstructora, la palingenesia verbal de lo que es –con independencia de lo familiar que pueda resultarnos– una amalgama sin inteligencia. Y, así, en "Circo", por ejemplo, relaciona a los protagonistas del espectáculo con afán caótico y matemático: camellos, elefantes, tigres, leones, trapecistas, payasos, acróbatas, tragaespadas y tragafuegos, contorsionistas, equilibristas, malabaristas y "dos motociclistas completamente locos de ruido... [a los que] un sudor frío les cuelga de la frente, agradecen al público con una sonrisa de ultratumba. Caen desmayados sobre un colchón de aplausos...". Sin embargo, el furor cósmico del antillano aparece rebajado por la coloquialidad y el prosaísmo del colombiano. En los poemas de *Poemas principales* menudean los personajes y los sucesos, que, acumulados –es más: amontonados–, acaban conformando coros o dioramas en los que se refleja una extensa porción de la realidad. Pese a la complejidad de esta disposición selvática y plural, la dicción del poeta busca el orden y la concisión: no hay tortuosidades sintácticas ni efusiones de diccionario, sino una exactitud diamantina, que no rehúye el habla popular o la observación periodística. Los poemas de Jaramillo son, en muchos casos, además de óptimos poemas, óptimos relatos, fábulas certeras que reúnen todas las facetas de una vida o de un incidente revelador, como "La muerte del novio" o "Mi vida con el chamán". Ello no perjudica a la poesía que encierran, aunque a veces pueda perturbarnos, como el propio autor reconoce: "Me decís que si éste es un poema en prosa, o una prosa poemática. Yo digo que es un poema en versos, pero si hay problema, que sea para el crítico. Lo importante es que se entienda parcial o totalmente y que os diga lo que quiero decir, en verso y en prosa. Si el poema no se entiende, nada nos ganamos con calificarlo de poema. Preferible que fuera prosa y se entendiera...". En esta breve poética se resume uno de los propósitos esenciales de esta poesía que –como quería Juan Ramón– obra el prodigio

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

de ser también prosa: alcanzar una comunicación efectiva, robusta, humana, que eluda los dengues musicales, la tersura inerme, la inútil perfección del lirismo convencionalmente percibido como tal. No es ajena a esta voluntad de diálogo –porque dialogante es una poesía que se desnuda en prosa– la preocupación social del autor colombiano. Sus textos, sobre todo los más recientes, critican la dominación española, la soberbia de las viejas potencias europeas o el actual imperio yanqui, pero también –con una visión ecuánime que equilibra las responsabilidades del desastre– la corrupción generalizada del país.

Hasta ahora esta reseña ha hecho hincapié en el ámbito dinamitador de la poesía de Jaramillo: en su voluntad de dirigirse a otra parte, con mecanismos expresivos propios –o ejercidos con la intensidad– de lo que no quiere ser poesía. Quizá convenga ahora reflexionar sobre el extremo contrario de la propuesta: ¿qué la mantiene en el círculo del poema? ¿qué nos permite situarla –más allá de las opiniones del autor o del hecho azaroso, y hasta irrelevante, de que se publique en una colección poética– en el cosmos lírico, en la cápsula infinita de eso que llamamos *poesía*? En mi opinión, el ancla o argamasa fundamental no es otra que la incrustación, bajo la piel informativa del poema, de un ancho conjunto de mecanismos fecundadores, polisémicos, intensificativos, que vinculan el texto a la trepidación emocional, al erizamiento sensible y puro del objeto lírico. Metáforas densas –de sesgo, a veces, visionario– recorren los poemas, y su fuerza se torna mayor por el hecho de florecer entre oraciones menos plásticas, entre cláusulas explicativas o funcionales: "Un pájaro que venía volando chocó contra su pecho e inmediatamente fue convertido en espuma, / Espuma de sonrisa que la cascada bate como una nube izada en un mástil de piedra", leemos en "Por nombre Roy". Estos tropos penetrantes no se basan, sin embargo, en lo lingüístico –en la mera asociación de términos lejanos u opuestos–, sino en una vigorosa creación de situaciones y caracteres, aunque el poeta, ocasionalmente, no sea capaz de eludir su esencia lúdica y los perfile como simples juegos verbales: "Como dicen que la Luna anda desnuda, yo le pido a mi mujer que se enlune, que se alune, que se deslune, que me enlunice". En la poesía de Jaramillo, por más denotativa que nos parezca, siempre tenemos la sensación de que subyace algo extraño y desconocido, y de que en cualquier momento puede quebrarse su decurso lógico: diminutos pliegues del lenguaje, adjetivos insospechados,

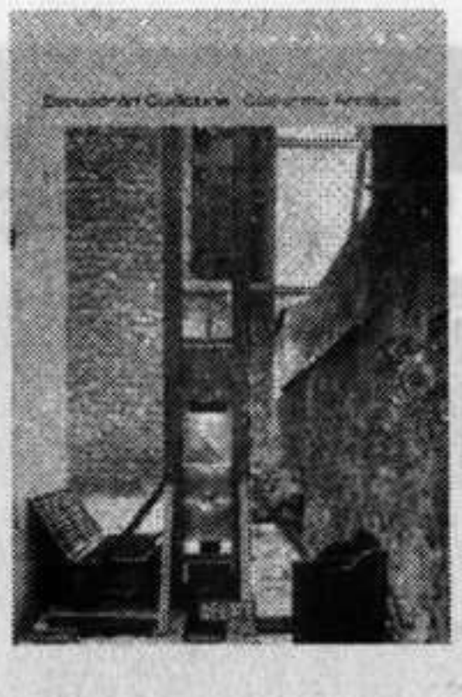
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

remansamientos o acelerones sonoros, súbitos zigzagueos del pensamiento, sitúan permanentemente sus textos al borde, no ya de la sospecha, sino de lo imprevisto, de lo *otro*.

La impregnación onírica, íntimamente poética, de estas fórmulas se apuntala mediante la presencia de lo fantástico en los poemas. Los textos no son nunca unívocos o indiscutibles: su carne se compone de denuncia y de fantasía, de fotografía fiel y de turbulenta invención. Como Borges o Pérez Estrada, Jaramillo construye piezas rigurosamente verosímiles en la forma, pero trufadas de raras irrealidades. Personajes extravagantes o monstruos, por ejemplo, se cuelan en algunas de ellas y nos gritan, tranquilamente, que eso que parece un relato o una crónica periodística es en verdad el producto de un estilo exquisito y de una incisiva imaginación. Las frecuentes derivas maravillosas de los poemas de Jaramillo suscitan la sorpresa y, cumpliendo el viejo precepto de la modernidad, aunque con paradójica sutileza, el extrañamiento. Su ironía, y hasta su humor, colaboran también en esta configuración anómala de los poemas: "Nos parecen bellas las pinturas de ángeles con espadas flamígeras. Pero tener uno delante es un problema...". Frente a ellos, el aleteo ominoso de la podredumbre y la muerte, como se refleja en "Afrenta de la muerte", por ejemplo, equilibra la percepción del mundo, la tentación de una sonrisa excesiva.

Eduardo Moga

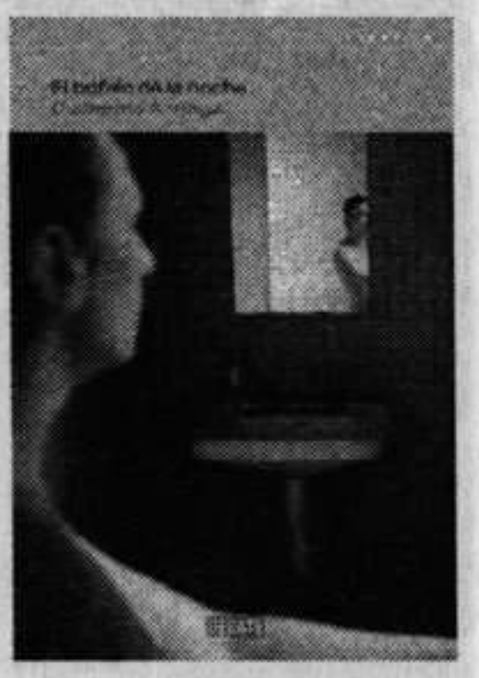
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



ESCUADRÓN GUILLOTINA
Guillermo Arriaga (México, 1958)

Un abogado, Feliciano Velasco y Borbolla de la Fuente, perfecciona el famoso invento de la guillotina y se la va a vender a Pancho Villa, quien, en un gesto de humos, decide pagarle al abogado de una manera sorprendente: obligándole a enrolarse en su ejército de insurgentes. Una novela en clave de humor cruel sobre la Revolución Mexicana escrita por el guionista de la famosa película *Amores Perros*.

EL BÚFALO DE LA NOCHE
Guillermo Arriaga (México, 1958)

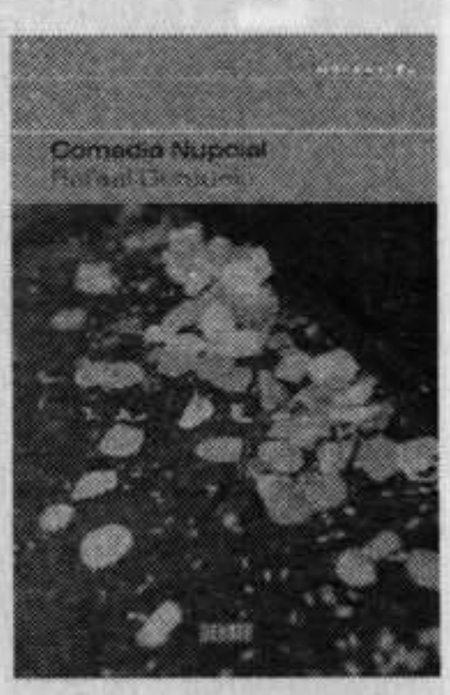


Un *thriller* de tono existencial que da cuenta de los aspectos más crudos de la sociedad de nuestro tiempo. Personajes bien construidos, atractivos e inmersos en una atmósfera cercana tanto a la novela negra como a la prosa de Kafka. Una novela de amor y traición con un fondo urbano muy cinematográfico poblado de seres que se mueven en la frontera entre la marginalidad y la delincuencia.

DE UN SALTO DESCABALGA LA REINA
Carmen Boullosa (México, 1954)

Acostada al lado de Marco Antonio ensangrentado, muerto, Cleopatra cuenta su historia. El escriba que la traicionó, y que la está delatando, transcribe su relato, que es el de todas las "Cleopatras". Una novela histórica que trasciende los límites de ésta para aproximarse al *Ulises* de Joyce o a *Las mil y una noches*. Una visión radicalmente moderna y desde la óptica femenina de un personaje mítico de la historia y de la literatura: Cleopatra.

COMEDIA NUPCIAL
Rafael Gumucio (Santiago de Chile, 1970)



Mario nunca supo porque se casó con Teresa. Teresa nunca explicó que le gustaba de Mario. Mario y Teresa se casaron y nunca fueron muy felices y sólo a ratos desgraciados. *Comedia Nupcial*, es una novela fresca, vital y dolorosamente lucida; el ajuste de cuentas de la generación de los noventa con sus padres y una apasionante historia de pasión de dos seres desapasionados con geniales gotas de humor negro.

RESISTIRSE A LA NOVELA. NOVELAS PARA RESISTIR
Lennard J. Davis (Nueva York, 1949)

Un rigurosísimo estudio crítico sobre la novela, sus orígenes y evolución y la función que cumple en las sociedades occidentales. Edard W. Said dijo de esta obra: "Un amplio, brillante y provocativo estudio acerca de cómo todo aquello relacionado con la ficción está vinculado a formaciones ideológicas de una u otra especie. Un análisis sólido e inusual, histórico y teórico, de la ficción. Una obra apasionante y originalísima".

C/ O'Donnell, nº 19 - 1ª planta
28009-MADRID, ESPAÑA

Fax.- 91 577.80.59 - editorialdebate@plaza.es

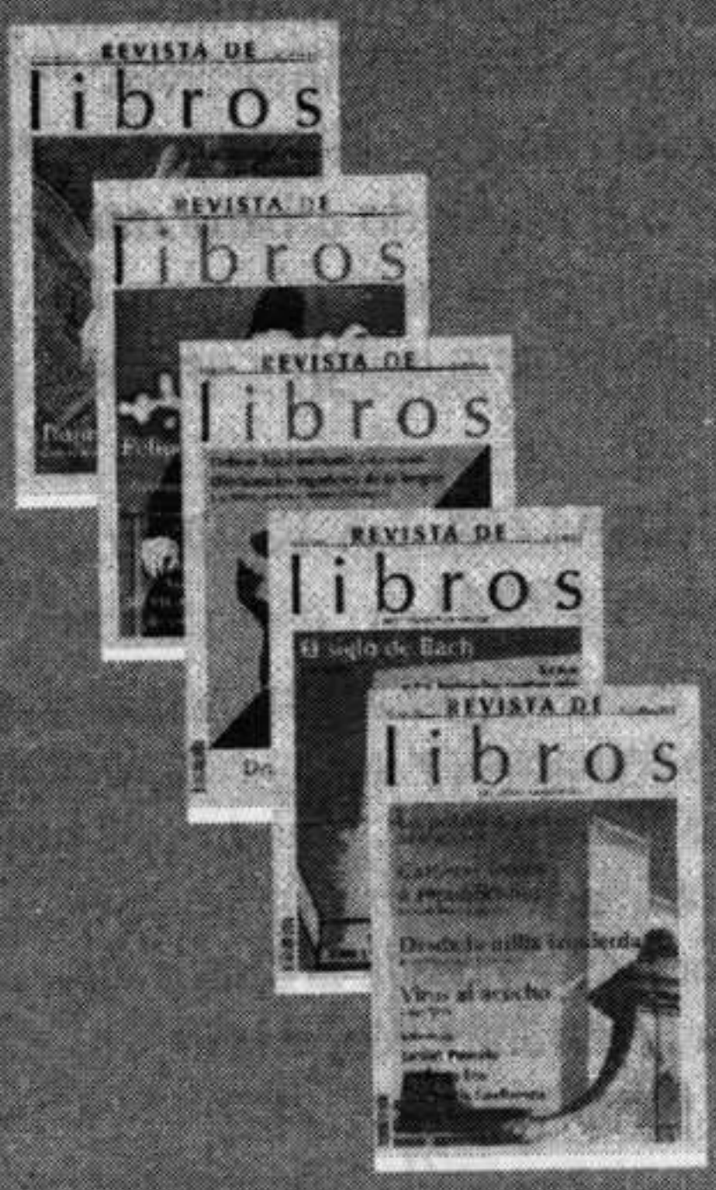
DEBATE

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

5 años

REVISTA DE libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID



CUMPLE CINCO AÑOS

FELICIDADES
a todos los que habéis hecho posible que continuemos apostando por lo mejor de la cultura: a los lectores, a los suscriptores, a los colaboradores, a los editores, a los libreros, a los distribuidores... a todos los que mes a mes seguís siendo fieles a
REVISTA DE libros.

Oferta especial de suscripción

Si te suscribes a REVISTA DE libros puedes conseguir gratis una suscripción para un amigo. Con la suscripción te regalamos el segundo CD-ROM de la revista

www.revistadelibros.com

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

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 a nombre de CECAL
- ❑ Por giro postal nº ..... de ..... fecha .....
- ❑ Ingreso en cuenta corriente: 2100/3054/63/2200355251 de La Caixa

Tarifa para un año (2 números):
España: 17,43 Euros; Europa: 35 Euros; América: 40 US$
(incluidos gastos de envío).

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

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

Fecha ..... Atentamente.
Firma

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

3 437002 703011 00014

7,21 euros

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte