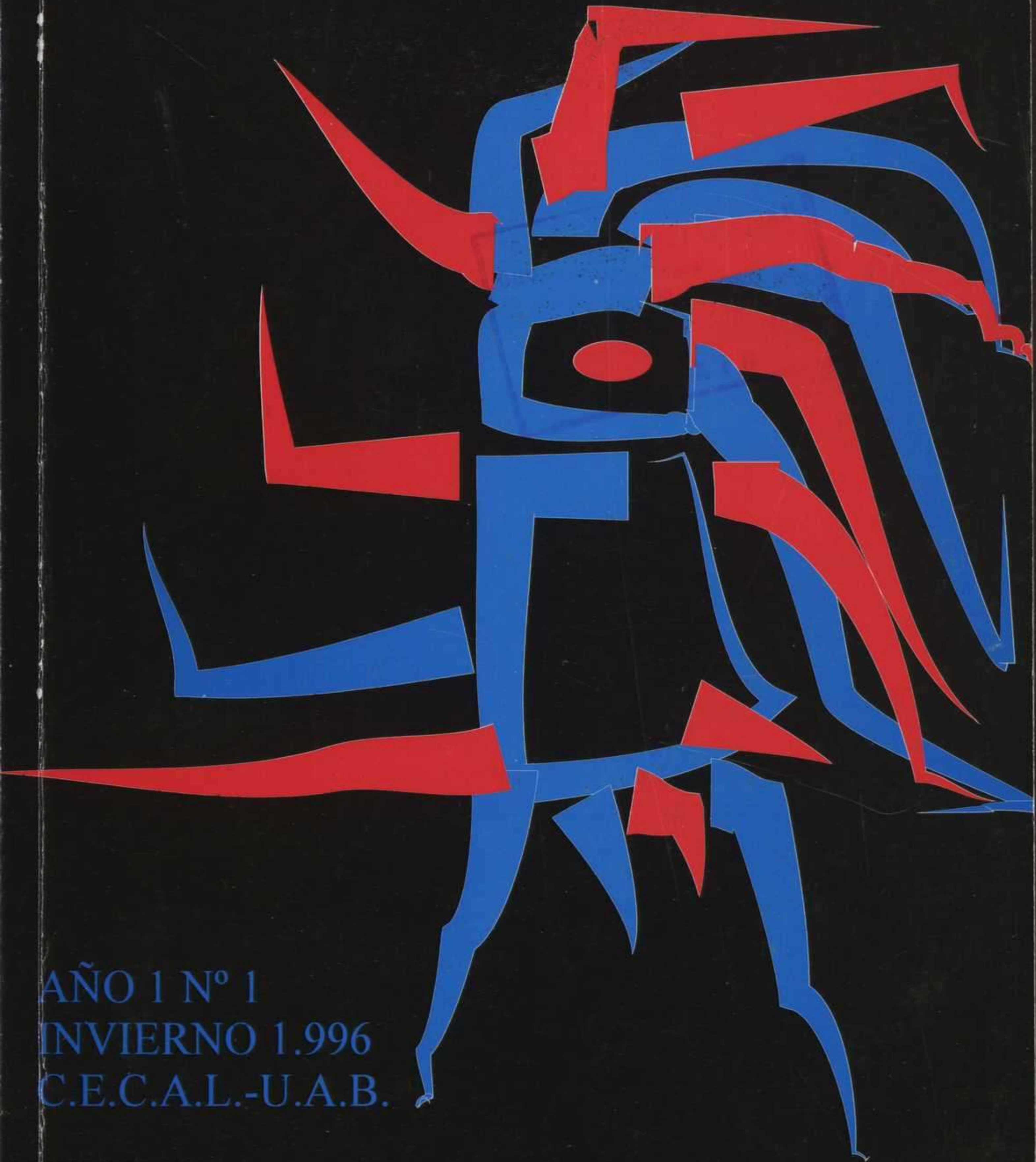


GUARAGUAO

Q-1677

REVISTA DE CULTURA LATINOAMERICANA



AÑO 1 N° 1
INVIERNO 1.996
C.E.C.A.L.-U.A.B.

Guaraguao

Revista de cultura latinoamericana

Dirección

Esperança Bielsa y Mario Campaña

Administración

Montserrat Peiró

Consejo asesor

Silvia Álvarez, Iván Carvajal, Antonio Cillóniz, Bridget Fowler, Mike González, Fernando Itúrburu, Jorge Marcos, José Sanchís, Pedro Shimose, Elena Usandizaga.

Consejo de Redacción

Esperança Bielsa, María del Mar Córdoba, Nélica Flores, Ulises Grisolia, Sergio Muñoz, Monserrat Peiró.

Edición y producción

Pau Bielsa, Raquel Carlús, , Ulises Grisolia, Sonia Guerra, Ramiro Matas.

Relaciones externas

Jordi Bielsa, Nélica Flores, Montserrat Peiró, Manuel Pérez, Natalia Torrón

Maquetación

Elena Bonals y Gregorio Espinoza

1

Diseño de portada

Roberto San Martín

Asesoría legal

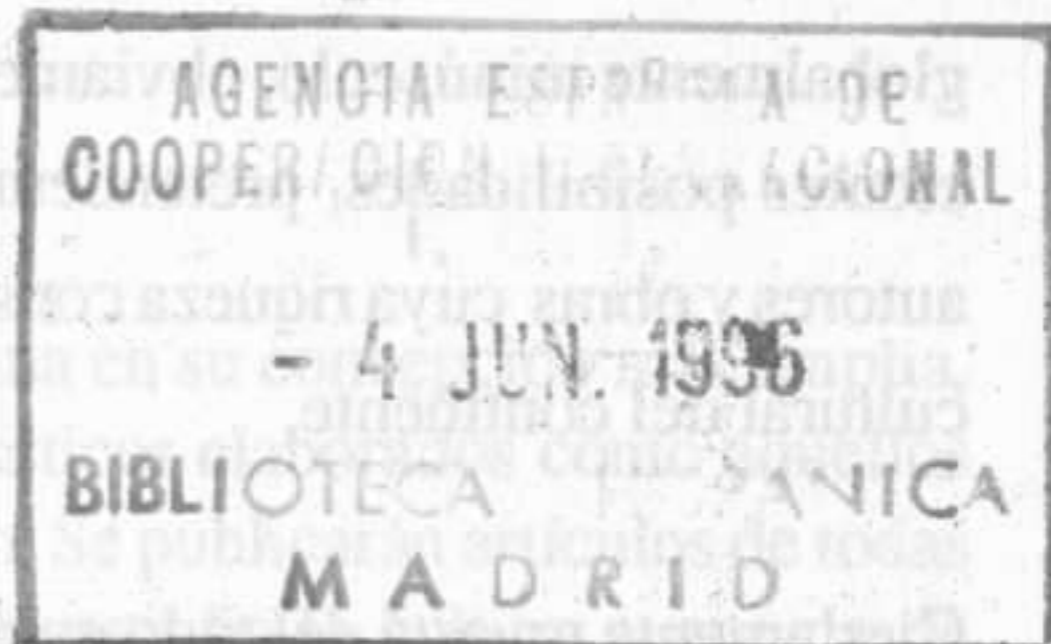
Ester Blay

Guaraguao es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina -CECAL (UAB) -, con el auspicio de la Universidad Autónoma de Barcelona. Para correspondencia e intercambios, dirigirse a CECAL, calle Tapioles, 34, 4to, 2da, 08004, Barcelona, España.

Guaraguao

2-1677

Editorial



Concebida originalmente entre estudiantes sudamericanos de doctorado de la Universidad Autónoma de Barcelona, **Guaragua** se propone participar en los esfuerzos que se despliegan en diversos ámbitos por consolidar un espacio de reflexión sobre la cultura sudamericana.

El proyecto actual incorpora aportes de investigadores, profesores, creadores y estudiantes sudamericanos y europeos y plantea la necesidad de tener en cuenta tanto las contribuciones de las más diversas disciplinas teóricas como el discurso plural e irreductible de las artes, y en particular de la literatura. Creemos que la reflexión crítica sobre la cultura sudamericana, su composición, su desarrollo y sus productos; así como la revisión de los mecanismos sobre los que se sustentan valores estéticos y sociales que inciden en la organización del campo cultural, siguen siendo tareas cruciales del presente. La teoría y el arte han de confluir en el proceso de reconocimiento de esta compleja realidad.

2

En este orden de intenciones, consideramos asimismo importante la actualización de discursos relegados por una historia cultural condicionada por factores diversos (comerciales, de dominio y jerarquización cultural...), y que sin embargo son representativas de sus sociedades.

Es notorio el esfuerzo de investigadores por presentar obras que no han sido

Guaragua

insertadas en el amplio circuito comercial; sin embargo, este trabajo resulta globalmente minúsculo, obviamente insuficiente. Desde nuestras también insuficientes posibilidades, pretendemos contribuir a la participación más amplia de autores y obras cuya riqueza constituye un aporte a la construcción de la identidad cultural del continente.

Ciertamente no está del todo en nuestras manos garantizar la continuidad de este proyecto, pero si el marco actual se mantiene se puede confiar razonablemente en que se cumplan nuestras previsiones editoras: tres números por año, relacionados cronológicamente con el desarrollo del curso académico universitario: invierno, primavera y otoño, estimando que el segundo número aparecerá en mayo y el tercero en noviembre de 1996.

Nuestra actitud frente a las posibles colaboraciones se expresa desde ahora en una invitación general a proponer artículos, temas, obras, reseñas, etc. que puedan contribuir a alimentar un debate abierto.

Finalmente, debemos expresar nuestro agradecimiento al Vicerrectorado de Asuntos Estudiantiles de la Universidad Autónoma de Barcelona, por acoger nuestra iniciativa.

CECAL

Política editorial

1. La revista tratará sobre cultura latinoamericana en su concepción más amplia, es decir, acogerá tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas aquellas disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que desde cualquier perspectiva contribuyan a la reflexión y al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

Serán de preferente interés:

a) Las formas culturales latinoamericanas de mayor raigambre, en su diversidad y riqueza propias, y en la relación que mantienen entre sí y con las formas de otras culturas, en la complejidad de los sistemas globales que conforman.

b) Los productos artísticos que contribuyan al desarrollo de proyectos estéticos latinoamericanos y los que constituyan por sí mismo aportes al patrimonio artístico de sus países o del continente.

c) El resultado de investigaciones que contribuyan al conocimiento o a la revalorización de manifestaciones culturales autóctonas del pasado o del presente.

Los puntos anteriores tratan de resaltar el interés de la revista por productos situados en campos y perspectivas de reflexión favorables a procesos de construcción de proyectos sociales y culturales, globales y autónomos.

2. La revista se constituye como espacio de análisis y de debate crítico sobre la temática señalada anteriormente, con el objetivo de ofrecer aportaciones originales a la discusión contemporánea sobre cultura. Por este motivo, serán de interés secundario los artículos: (i) de carácter meramente divulgativo; (ii) de corte cronístico, a menos que tengan un tratamiento artístico; (iii) que traten exclusivamente de aspectos coyunturales, es decir, que no queden suficientemente vinculados a cuestiones de interés teórico.

Guaraguao

Política editorial

La revista tiene como objetivo principal el de contribuir al desarrollo de la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

Seán de prioridad las investigaciones que se relacionen con el desarrollo de los sistemas culturales y con la creación de obras de mayor calidad. La revista tiene como objetivo principal el de contribuir al desarrollo de la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

Las formas culturales latinoamericanas de mayor calidad, en su diversidad y riqueza propias, y en la relación que mantienen entre sí y con las formas de otras culturas, en la complejidad de los sistemas globales que conforman una nueva base de conocimiento y en su relación con el mundo actual. Seán de prioridad las investigaciones que se relacionen con el desarrollo de los sistemas culturales y con la creación de obras de mayor calidad. La revista tiene como objetivo principal el de contribuir al desarrollo de la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

El estudio de las instituciones por donde se realiza el conocimiento y la transmisión de los saberes, en su diversidad y riqueza propias, y en la relación que mantienen entre sí y con las formas de otras culturas, en la complejidad de los sistemas globales que conforman una nueva base de conocimiento y en su relación con el mundo actual. Seán de prioridad las investigaciones que se relacionen con el desarrollo de los sistemas culturales y con la creación de obras de mayor calidad. La revista tiene como objetivo principal el de contribuir al desarrollo de la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

Las formas culturales latinoamericanas de mayor calidad, en su diversidad y riqueza propias, y en la relación que mantienen entre sí y con las formas de otras culturas, en la complejidad de los sistemas globales que conforman una nueva base de conocimiento y en su relación con el mundo actual. Seán de prioridad las investigaciones que se relacionen con el desarrollo de los sistemas culturales y con la creación de obras de mayor calidad. La revista tiene como objetivo principal el de contribuir al desarrollo de la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

La revista se constituye como espacio de análisis y de debate crítico sobre la cultura latinoamericana en su concepción más amplia. Es decir, recoger tanto productos teóricos y estéticos elaborados como aquellos que las sociedades generan en su vivir cotidiano. Se publicarán artículos de todas las disciplinas que tengan como objeto de estudio la cultura o que contribuyan al debate sobre cultura en América Latina y cultura en general.

ENSAYOS

García

La figura del conquistador: un estudio de la imagen de Francisco de Orellana

Fernando Itúrburu

7

Varias son las posibilidades de cotejar textos que articulan o invocan un mismo referente: el narrador y su lugar, los personajes, los planos y niveles de acción, descripción y comunicación, los conflictos resultantes de sus relaciones, etc. En el caso presente quiero tomar como bases comparativas dos textos: la *Relación del Nuevo Descubrimiento del Famoso Río Grande...* que escribió Fray Gaspar de Carvajal, fraile de la Orden de Santo Domingo de Guzmán, hacia 1543; y la novela del escritor ecuatoriano Leopoldo Benites Vinuesa *Argonautas de la selva*, escrita entre 1942-1944 y publicada en 1945. Mi propósito central es bosquejar la filiación ideológica y estética de ambos trabajos y enfatizar la manera en la cual el segundo se inserta en la discusión sobre las bases éticas, raciales y sociales de la nacionalidad ecuatoriana y el lugar que se le confiere a la figura del conquistador. Para ello adoptaré como división metodológica: a) el contexto literario en el que apareció la obra de Benites, b) el estilo y el programa literario de ambos textos y c) las distintas representaciones de las figuras femeninas. Un denominador común al cual haré referencia continua es el narrador y cómo su presencia y hegemonía en el discurso va imponiendo una visión ideológica de tipo autoritario y separacionista.

Guaraguao

Arquetipos de la denuncia social en el contexto ecuatoriano

La "Generación del 30" constituye el mayor y más complejo eje político-estético estudiado en Ecuador y es probablemente una de las experiencias más interesantes y representativas de la América Latina de aquellos años. Su programa narrativo se nutrió del romanticismo del siglo XIX y del llamado "realismo social", de fuerte orientación marxista. Sus personajes fueron promovidos como símbolos de la lucha de clases: los desheredados (mulatos, mestizos, negros, montuvios, indios, cholos) que se enfrentarían al poseedor de los medios de producción (el blanco, versión criolla del conquistador).

También se tratarán, aunque de manera menos evidente, temas como la sexualidad, la vida urbana, las diferencias o fusiones raciales, la transformación del medio ambiente, el secuestro y violación sexual como formas de violencia menos criticada por la sociedad, las fallas de los gobiernos y las instituciones que no dan respuesta a las crisis individuales, etc. Dos acontecimientos históricos merecen ser señalados en este punto: la masacre a los obreros de Guayaquil, en noviembre de 1922, que será motivo literario de más de un autor de dicha generación, y la pérdida de más de la mitad del territorio ecuatoriano en la guerra de 1941 contra Perú, básicamente la región amazónica. El primero es netamente clasista y forma parte de la lucha social que exige una toma de partido a favor o en contra de las víctimas o de sus victimarios. El segundo es más complejo y pone como tema de discusión el origen de la nacionalidad ecuatoriana, de su territorio, Estado y componentes racial y social. La novela *Argonautas de la selva*, se inserta en este segundo caso y, como veremos, presenta problemas estructurales que reflejan, de alguna manera, la propia incongruencia de la polémica sobre la formación de dicha nacionalidad.

Una de las incoherencias de la novela es la notoria disparidad entre la primera y la segunda parte. Ésta transcurre en España: Orellana, héroe épico de la primera

Guaraguao

parte es presentado como un ser en dependencia total del Rey; acosado y burlado por otros conquistadores, ridiculizado al convertirse en el `viejo verde`, casi anciano y cercano a la muerte, que se enamora de una `niña-mujer` con quien quiere tener herederos. En la primera parte, en cambio, el espacio literario (la selva) adquiere dimensiones humanas, vitales, anímicas, que entran en pugna con el conquistador, al cual vencen sin aniquilarlo.

El narrador, a lo largo de toda la novela, es omnisciente, repetitivo y estático. Consagra una ideología reaccionaria, monológica, en la cual el héroe es el conquistador español que se enfrenta y vence a los indios. Así, el narrador instaaura una visión y versión hispanocentrista de la fundación de la nacionalidad ecuatoriana, de tipo individualista, que no da cabida a la presencia activa de las culturas y grupos nativos oprimidos (los indios y los negros, estos últimos traídos como esclavos) sino como meros ornamentos del hábitat selvático o como agentes de acciones que no triunfan ni se imponen al conquistador. Esto, en ambos textos, a veces se lo constata en la ausencia de voces indígenas, en la falta de méritos de los habitantes pre-hispánicos, en descripciones que rayan en el estereotipo divulgado por Colón y los cronistas: "...y llegados los indios no se pusieron en resistencia, antes estuvieron quedos, y allí folgamos tres días..." (*Relación*, p.51); "...indios salvajes, desnudos y ariscos, que huyen al ver estos hombres de rostros peludos..." (*Argonautas*, p.52), los indios "...contemplan curiosos, con sus ojos mongólicos (Sic), inexpresivos..." (*Argonautas*, p.77); "...tan pronto como los indios huyen, los aventureros se lanzan al saqueo de las chozas abandonadas..."(p.128), etc.

9

En la *Relación*, a ratos los indios son elevados al rango de enemigos respetables, dignos (tal como lo hizo Ercilla en *La Araucana*), y cuando son descritos de manera positiva, esa descripción empata con *la comparatio*, de filiación clásica (como en el caso de las Amazonas que se verá más adelante): "...vinieron cuatro indios a ver al Capitán, los cuales llegaron, y eran de estatura que cada uno era más alto de un palmo que el más alto cristiano, y eran muy blancos y tenían muy buenos cabellos que les llegaban a la cintura... Y llegaron con tal humildad que todos quedamos

Guaraguao

espantados de sus disposiciones...” (*Relación*, p.56). Se trata, en los momentos de enfrentamiento, de un combate desigual en el que triunfan casi siempre los españoles en minoría. Los acosos de los indios (y sus triunfos ocasionales) no revisten importancia decisiva. El fracaso de la expedición es explicable por causas naturales, por el agobiante peso del desconocido espacio selvático.

Orellana es, en la primera parte de la novela, el Jasón legendario en busca del Vellocoino de oro. Un héroe que, en vez de enfrentarse al *otro*, al nativo, se las verá con el espacio natural de ese *otro*. La selva deviene, de esta manera, en la representación de la “otredad” y desplazará el enfrentamiento héroe-héroe del proyecto épico clásico (indio-español, en Ercilla) al eje héroe-naturaleza (español-selva); enfrentamiento que forma parte de una larga tradición literaria en la cual el personaje o la voz lírica va en busca del paraíso perdido o de la morada de los dioses. En la literatura latinoamericana de los primeros cincuenta años del siglo XX ya existía una visión consolidada de la selva como espacio literario. Explorar cómo dicho cronotopo es descrito en el enfrentamiento del grupo conquistador y el nativo es motivo del siguiente apartado.

“Relación”, “Epica”, “Novela”

¿Qué hace Fray Gaspar de Carvajal? Escribe una *Relación* del descubrimiento del río Amazonas hecho por Francisco de Orellana. La razón básica es: “...para decirla y notificar la verdad en todo ello, como para quitar ocasiones a muchos que quieran contar esta nuestra peregrinación o al revés de como lo hemos pasado y visto; y es verdad en todo (lo) que yo he visto y contado...” (p.98). La *Relación* se convierte así en documento de defensa de Orellana, el cual venía de ser acusado por Gonzalo Pizarro de traidor y ambicioso, en una carta dirigida al Rey. La eficacia de lo contado por Carvajal viene dada por una doble vertiente: el carácter testimonial-empírico (él fue parte de la tripulación que navegó el río) y su status de religioso de la Orden de Sto. Domingo de Guzmán, que garantizaba la veracidad de lo dicho, sobre todo en la parte que narra la imposibilidad cierta de volver “aguas arriba”

para reencontrarse con Pizarro, al inicio de la expedición.

Las figuras retóricas que emplea la *Relación* de Carvajal son principalmente la *observatio*, la *descriptio* y la *comparatio*. Con las dos primeras describe la selva, la región amazónica y sus habitantes, y con la tercera empotra leyendas que funcionan como sub-textos, sobre todo la de las Amazonas. La memoria y los sentidos auditivo y visual son los medios que utilizará el narrador, impregnándolos de datos que la hacen fluctuar entre lo real y lo ficticio; en medio de ello, el realismo para describir al héroe o protagonista principal (vid. Carreño, 1987). La “peregrinación” a la que se refiere Carvajal es el viaje azaroso e iniciático en el cual los conquistadores deberán abandonarse a la voluntad y protección de Dios y a la suerte. Un ‘abandonarse’ que incluye un sentido latente de supervivencia, más humano que divino, sintetizado en frases como: “...pero, como dicho tengo, los arcabuces y ballestas, después de Dios eran nuestro amparo” (p.66).

A la par que Carvajal legitima el triunfo militar de la empresa con el favor de Dios, construye en la figura de Orellana al personaje guía, de cualidades positivas, casi apostólicas, en varias partes de la obra, por ejemplo: “...el Capitán andaba de una parte a otra dando orden a lo que convenía para salvación de nuestras vidas, que en esto siempre se desvelaba, y a no ser tan sabio en cosas de guerra, que parecía que Nuestro Señor le administraba en lo que debía hacer, muchas veces nos mataran...” (P.75); y un poco antes: “...pareció que Nuestro Señor alumbró al Capitán...” (p.63).

11

El conquistador y Dios, en la tradición de las Crónicas de Indias, siempre aparecen asociados, son los ejecutores del proyecto de cristianización del Nuevo Mundo. En Carvajal, el mismo tema se convierte en el *topos* que organiza los niveles simbólicos y significativos de la historia. Parte de esta asociación es la notoria superioridad del héroe sobre sus propios hombres. No deja de sorprender, por ejemplo, que el conquistador tenga capacidad de comunicarse con los nativos e inclusive congregarlos. El proyecto de evangelización exige la comunicación oral

Guaraguao

entre el maestro y los discípulos, comunicación otras veces intuitiva: cuando suenan tambores es Orellana quien los oye primero (*Relación*, p.44); cuando hay que hablar con ellos es el conquistador el que puede hacerlo: "...y visto esto por el Capitán, púsose sobre la barranca del río y en su lengua, que en alguna manera los entendía, comenzó a fablar con ellos y decir que no tuviesen temor y que llegasen, que les quería hablar; y así llegaron dos indios hasta donde estaba el Capitán..." (p.46). Las resonancias bíblicas de citas como ésta, en la cual la simbología cristiana es adoptada y, literalmente, representada por un "soldado de Dios", han sido analizadas en varias oportunidades (vid. Mendiola; p.46-47), así como la relación de esta escritura con sus fuentes medievales. En este caso, es Leopoldo Benites Vinueza quien traducirá el programa de la *Relación* de Carvajal a una re-escritura de carácter épico, en la cual el tono monológico/biográfico será predominante.

Mikail Bakhtin (1986) ha señalado los rasgos de la épica, los cuales se ajustan a la novela *Argonautas de la selva*. Veamos: a) la reivindicación del pasado nacional (épico) como tema central: la Amazonía asumida como parte del territorio ecuatoriano por ser Francisco de Orellana (fundador de Guayaquil) su "descubridor", el mismo que había salido desde Quito hacia la selva; b) la tradición nacional que sirve como fuente de la épica: la apelación a los valores guerreros del conquistador (astucia, prudencia, exploración del terreno, oportunismo en el combate, conocimiento del idioma del enemigo, etc) en detrimento de la resistencia y el acoso de los nativos (tradición nacional que Benites Vinueza ubica sólo desde el apareamiento del español en tierras americanas); c) la "distancia absoluta" del mundo épico al de la realidad contemporánea del autor: *Argonautas de la selva* fue escrita cuatro siglos después de la *Relación* de Carvajal (vale incluir, en esta tercera característica épica, la introducción en su narración de la historia clásica de las mujeres guerreras).

En la novela no existe referencia al presente del lector contemporáneo. Las pocas fechas que se citan buscan volverla histórica, hacerla un documento confiable y

Guaraguao

una recreación de algo real magnificado (épica, propiamente) importante e imprescindible en la historia nacional. Sin embargo, es difícil aceptar ese discurso mitificador y sobrevalorador como algo real. Más aún cuando la *Relación* de Carvajal, en la comparación de textos, tiene más visos de realismo y credibilidad que la novela de Benites Vinueza. En ésta, el héroe épico es magnificado de tal manera que domina el tiempo, el espacio y las acciones de la novela de manera total. Dios y sus ballestas, tan importantes en la *Relación* de Carvajal, en *Argonautas de la selva* desaparecen o pasan a un plano muy secundario. Así, lo que es modalidad retórica y verosímil en la *Relación* (la ayuda de Dios - situación divina; la de las ballestas - realidad logística) se anula en la novela: el narrador de ésta, tan omnipresente como el personaje, hegemoniza de tal manera la estructura literaria que desintegra la 'testimonialidad', la credibilidad del testigo ocular que describe la *Relación*.

Otro contraste es que la *Relación* acentúa el enfrentamiento entre españoles e indios; sea por la tradición literaria medieval, sea por determinantes religiosos que describen al cristiano como "soldado de Dios" que se enfrenta a los infieles; lo cierto es que el texto de Carvajal pone en escena al *otro*, también como sujeto de acción. El proyecto épico contemporáneo de Benites Vinueza, en cambio, lo oculta y finalmente lo anula. En la primera parte de la novela, Orellana se enfrenta a los indios y los vence; en la segunda, de regreso a España, no viene en son de evangelización y conquista de los nativos (eso representaría un motivo épico para Benites), sino de dominio de la naturaleza que lo ha vencido anteriormente.

13

El indio no existe como obstáculo histórico. Una característica de la selva que pierde y enloquece al conquistador es el ruido, el sonido permanente e indescifrable de otros seres, de una geografía nueva que tiene visos de ruptura de la espacialidad europea, de ciudades, cortes, aldeas, caminos; en otras palabras, de la nueva regulación renacentista que se imponía en España: "La madrugada canta. La selva es la música de pájaros y de insectos. La música de la selva es solo la expresión de su vida interna: vida rápida, bullente y variada, de los seres que se

Guaraguao

multiplican prolíficamente y matan en abundancia.” (*Argonautas de la selva*, p.67). Descripción y percepción de la otredad espacial que resalta la abundancia, el menudeo, y los asocia a la muerte.

En la novela de Benites Vinuesa, el conquistador no alcanza a desarrollar una posición real, autónoma y estable, que le impida ser absorbido por la exuberancia del medio. Veamos qué efectos tiene la descripción de la selva:

“La noche llega con su pavor primitivo. Los expedicionarios tienen que acampar en cualquier parte. En la sombra acechan ojos fosforescentes. Se oye a la distancia el grito de los animales apresados por las garras de algún carnívoro. Se siente el ruido de pasos aterciopelados que esconden zarpas de la muerte. El aullido lejano de las fieras que rondan. Pasos sigilosos y cantos que imponen el terror de lo invisible y el pánico de lo inevitable...” (pp.51-52)

La reducción de las facultades sensoriales crea espanto: sólo se escuchan ruidos sorprendentes, no se ve nada, todo es oscuro. Los ruidos extraños devienen así, inevitablemente, una amenaza mortal y, paralelamente, acentúan la creencia de que en la selva predomina el caos, la destrucción y la constante lucha por la supervivencia. Orellana, conquistador y colonizador, llevado de la mano por el narrador, es convertido en el temeroso y minimizado sujeto de acción cuya única opción es la total inmovilidad. Mientras los animales y los nativos se mueven en su hábitat, Orellana y el personaje muestran lo natural, normal y propio de la nueva geografía como algo ajeno, extraordinario y diferente. El espacio selvático rebasa los límites de la comprensión y decodificación del conquistador. Esta falta de intelección es suplida por la *comparatio* forzada o por la asociación religiosa de lo nuevo como el ‘reino del mal’. Uno de los efectos de esta manipulación del símbolo selva es el aislamiento de los nativos por la imposición de una cosmovisión religiosa europea; son transformados de ‘naturaleza al medio’ en seres ajenos, opuestos al proyecto cristiano. La selva es, en otras palabras, convertida en hábitat del infiel.

La novela de Benites Vinueza promociona así una visión literaria despreciativa del Nuevo Mundo; el paisaje de la tradición bucólica es convertido en la infernal residencia del desorden. El narrador de la novela insiste en descripciones y objetivos que no corresponden al tono de la *Relación*. Hay excesivas referencias a lo atávico que evidencian el interés en oponer al español y al nativo, optando por el proyecto estético/histórico del primero. Exceso que contradice las coordenadas literarias generales de la “Generación del 30” del Ecuador y, sobre todo, del “Grupo Guayaquil”, al cual Benites Vinueza tuvo acceso. Ejemplos como: “...la noche llega con su *pavor primitivo*)...”; “...*el terror de lo invisible* y el pánico de lo inevitable...”; “...el tambor de la guerra con su *idioma misterioso*...” (p.64); “...los árboles de la selva se desploman: árboles gigantes que caen con *estrépito horri-sono*, aumentando con su ruido el *pavor de la naturaleza enloquecida*.” (p.105, subrayados míos), etc.; ejemplifican esta hiper animización caótica y atemorizante de la naturaleza amazónica.

Otras veces, al volver sobre descripciones estereotipadas, aparece el temor a la castración y a la desintegración total del personaje: “Es como si los hubiera tragado la enorme selva...”; “...oyendo la selva que canta...” (p.81). Espacio natural propicio para el apocalipsis: selva que traga y canta.

15 Al llegar a un punto en el cual la novela se repite demasiado, el narrador frena estratégicamente el progresivo riesgo de que Orellana perezca en la búsqueda de ‘El Dorado’, y lo desvía hacia otro objetivo: el descubrimiento de un río que lo lleve al mar: “La selva manda, impone su ley dura y su determinismo inevitable. Acaba de ganarle la batalla. Y no queda más que la resignación y la esperanza.” (p.73). La selva, si bien es cierto que continuará siendo descrita como espacio amenazante, ya no será el eje opositor de la aventura española. Verdad histórica o no, el Orellana que tanto Carvajal como Benites describen, se centrará en el cumplimiento del nuevo objetivo. Parte de este nuevo viraje es el encuentro con las míticas Amazonas. Recordar su origen y lugar en la literatura clásica, en los dos textos que analizamos, e indagar sobre las implicaciones de su presencia en estos casos, es lo que trataremos a continuación.

Guaraguao

Tres representaciones femeninas y una leyenda

Ilse Kirk, en un breve pero bien documentado ensayo (“Images of Amazons...”, 1987), sitúa el mito de las Amazonas en la antigüedad clásica griega, desde los comentarios de Homero, pasando por los escultores y pintores que las representaron cerca del 700 AC, hasta la caída de Roma. Reconoce seis características principales: a) las Amazonas son mujeres guerreras que viven en una sociedad regida y poblada sólo por mujeres; b) el lugar de esta sociedad se sitúa en algún lugar de la frontera del mundo desconocido; c) las Amazonas aparecen generalmente con un solo seno (*a mazos*) para poder cumplir mejor su rol militar; d) en todas las batallas sus oponentes son los griegos; e) son hermosas y deseadas (sexualmente) para ser esposas (institucionalmente); f) el matrimonio y el control de los hijos son dos conceptos básicos que las van a definir en oposición a las demás mujeres (atenienses, sobre todo). No viene al caso dilucidar aquí los motivos por los cuales las Amazonas se volvieron un tema literario; valga sólo añadir que el status y el símbolo que ellas representan se opone al de las sociedades patriarcales paganas y cristianas. Es en este contexto que puede leerse la referencia que de ellas hace Fray Gaspar de Carvajal.

En la *Relación* ellas son descritas en términos positivos como ágiles y fuertes dirigentes de indios (“Capitanas”) en el combate; y también como intolerantes: “...y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaron volver las espaldas, y al que las volvía delante de nosotros le mataban a palos, y ésta es la causa por donde los indios se defendían tanto...” (p.81). Llama la atención el hecho de que Carvajal las describa físicamente como herederas de la (noción de) belleza griega, sacándolas del contexto social y representándolas como personajes empotrados a la fuerza en la textualidad de la *Relación*, volviéndolas discordantes con la lógica del mundo narrado y descrito:

“Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza; y son muy membrudas y andan desnudas en cueros, tapadas sus vergüenzas con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios; y en verdad que hubo mujer de éstas que metió un palmo de flecha por uno de los bergantines, y otras que menos, que parecían nuestro bergantines puerco espín.” (p.81)

La descripción del cuerpo y sus cualidades siguen la leyenda clásica. Las Amazonas, blancas, altas, membrudas, de pelo largo, entrenzado y revuelto a la cabeza, pueden ser equiparadas a las figuras femeninas poetizadas a lo largo del Renacimiento (italiano y español, sobre todo) por sus escritores más sobresalientes: el caso de la mujer varonil, disfrazada de hombre y masculinizada del teatro del Siglo de Oro y de algunas crónicas así lo señalan.

Las Amazonas que describe Carvajal no son parte del mundo femenino natural de la selva. Las nativas a duras penas aparecen nombradas y cuando esto ocurre son, junto a los niños, doblemente víctimas: porque los indios han huido de los españoles y las han abandonado a merced de éstos, y porque éstos las secuestran, las tienen como rehenes y las violan. En otro momento de la *Relación*, Carvajal cuenta cómo él fue víctima de un flechazo que le hizo perder un ojo, en un enfrentamiento posterior al que hubo con las Amazonas. Benites Vinuesa, en su novela, cambiará este detalle en la perspectiva de acentuar el carácter pro-hispánico de su ideología.

17

En las páginas 85-88 de la *Relación*, Orellana interroga a un indio acerca de las Amazonas. Lo que éste cuenta concuerda con las características dadas por Ilse Kirk en su ensayo. Por otro lado, la descripción del indio que cuenta de las Amazonas nos recuerda que el texto de Carvajal está constituido también en base a una fuerte oralidad de los personajes, sin el cual no se legitimaría el modelo retórico ("ver y oír para contar", podríamos decir recordando a Cabeza de Vaca en su *Naufragios*). El dominico se limitó a escribir lo que el indio contó. Pero ¿qué dio cabida a tal leyenda? Quizá porque el peso del exótico espacio selvático le

Guaraguao

permitía situarlo a éste como esa zona desconocida, fronteriza e indeterminada que Kirk señala como residencia de las mujeres guerreras; quizá para efecto de justificar los triunfos en los combates (dignificar al enemigo). Las Amazonas aparecían como una de las pocas posibilidades de organizar militarmente al grupo nativo, aunque esto significara incrustar una alteridad anti-patriarcal (las mujeres guerreras y matriarcales) en otra alteridad anti-cristiana/española/occidental (los habitantes de la selva, los nuevos infieles que se enfrentan al Imperio Español) ¿Por qué y cómo aparece tratada esta leyenda en *Argonautas de la selva* y qué lugar ocupan, en el proyecto ideológico pro-hispánico que abanderará el narrador, las distintas representaciones de la mujer?

No poco incoherente es la presencia de las mujeres en la novela de Benites. Las escenas de raptó y violación son descritas de manera ambigua, sin que el lector pueda tener una idea clara de la focalización del narrador frente a un hecho que así lo requiere. Esto, en parte por la magnificación de Orellana, y también por la ambivalencia de los términos utilizados. La *rudeza*, por ejemplo, puede aparecer como rasgo positivo a favor del conquistador en su lucha por sobrevivir en medio de la acosante naturaleza e inclusive por salvarse de los ataques de los nativos; y puede servir como conducta que auspicia rasgos de 'masculinidad' en el plano de la sexualidad, aunque ésta esté más cerca de la torpe y autoritaria animalidad:

“Los aventureros acampan en este pequeño pueblo en donde sólo encontraron mujeres terrícolas de ojos asustados en las que saciaron su rijosidad animal de la larga contienda... Comen hasta hartarse y se meten luego en las chozas *en donde les esperan* (sic) las mujeres indias. Cada uno ha elegido la suya. Muchachas de carnes morenas y miradas ariscas que *se someten* (sic) *alas caricias* (sic) desconocidas de la voluptuosidad blanca...” (*Argonautas*, p.143)

Pasajes como éste abundan y llaman la atención por su incongruencia, ingenuidad y tono épico (por lo demás, anquilosado), así como por la falta a la verdad histórica y a la lógica de las acciones. Las mujeres (¡terrícolas!) de “ojos asustados”, secuestradas y violadas, un párrafo más adelante aparecen como “muchachas” que

Guaraguao

“esperan” y “se someten” a sus violadores. El simplismo del mensaje del narrador tiene el respaldo de la idea equivocada, fraguada por siglos, de que la mujer violada desea (sexualmente) a su violador, la víctima a su victimario, y en términos de la novela de Benites Vinueza, la india desea ser otra vez violada por el blanco conquistador. Este episodio recuerda la metáfora en la cual la tierra (el Nuevo Mundo o América) es espacio fecundado (por el conquistador).

Hemos visto en Carvajal cómo la leyenda clásica funciona como una alteridad anti-patriarcal incrustada y a la vez distante de la alteridad nativa. Benites sigue en esta parte la *Relación*, en lo más general, pero mantiene la diferencia entre las indias y las Amazonas. Estas son blancas, altas y musculosas; aquéllas, sólo “muchachas morenas”, “ariscas”. Pero Benites añade algo que en la *Relación* no existe. El narrador de la novela, en un débil intento de focalizar desde Fray Gaspar de Carvajal (que también es personaje de la novela junto a Orellana), hace aparecer a las Amazonas como “engendros del demonio”, “hijas del diablo” (pp.154-159), mientras el dominico se multiplica apoyando logísticamente a los españoles, volviéndose el combate de tipo religioso.

En estas acciones Fray Gaspar pierde un ojo. No obstante “...aún sangrando por la herida que recibiera horas antes, los anima. Está en pie. Firme. sin demostrar ni dolor ni cansancio. Cumpliendo con su deber heroico de mantener la moral elevada” (p. 155). Y más adelante: “Y de golpe, tiran la flecha para sacarla de la cavidad vacía. Fray Gaspar da un grito. Pero se recobra luego y muestra una serenidad absoluta. No quiere poner con su ejemplo el terror. *Es, ante todo un español, y como tal no debe expresar ni dolor ni miedo...*” (p.158). La *Relación* no cuenta nada de esto. Además, la sobrevaloración de la hispana hombría de los personajes de la novela contrasta con la situación histórica de 1542 (fecha invocada por ambos textos) en la cual no existía la idea de nacionalidad española. La asociación del rasgo épico al fraile dominico es cosecha de Benites Vinueza, así como también lo es la asociación que hace entre los ‘cuatro indios blancos’ (*Relación*, p. 56) y las mujeres guerreras (*Argonautas de la selva*, p. 165). Otro

Guaraguao

tanto ocurre con la utilización de la frase “hijos del demonio”, cuando se refiere no sólo a las guerreras sino también a los “gigantes negros” (p.166).

Benites Vinueza quiere sustentar la idea del enfrentamiento como un problema religioso. La contradicción radica en la ambivalencia de los términos escogidos para este objetivo y en la aceptación y divulgación de un mensaje ético y político altamente racista y sexista; contrario a las prédicas de su generación, tan influenciada por el marxismo.

La falta de distanciamiento crítico del texto original (de Carvajal) hace que la novela manipule la idea del español (criollo) como eje concentrador de los otros grupos (el indio, el negro, en la época del descubrimiento del río; de los demás grupos raciales, en el siglo XX). Para sellar este mensaje de orden racista y patriarcal, Benites Vinueza introduce en la segunda parte de su novela una tercera representación femenina: Ana de Ayala, la “niña-mujer”, española, que seduce al viejo y tuerto Orellana, y lo hace soñar con la descendencia y el regreso al Nuevo Mundo para apoderarse del mismo y garantizar un latifundio a sus hijos. Esta ‘niña-mujer’ no es india, ni Amazona. Sin embargo, hay señales que la vinculan indirectamente a las indias de la selva, fundamentalmente por su rol pasivo, de sujeto de contemplación: “unos *ojos oscuros* y una boca roja -una boca casi vegetal, como los claveles- que vio tras las rejas de una vieja mansión sevillana” (*Argonautas de la selva*, tomo II, p. 74); “Es casi una niña... Ha fijado su mirada ancha de selva en *la mirada oscura y arisca de la niña*, vaga como una noche distante” (Idem, p. 75).

20

Se trata nuevamente del español violador, pero esta vez acatando el código social del Imperio (no hay que olvidar que Orellana se encuentra en España) y con una clara división interna/ externa para contener los instintos que fueron liberados en la selva:

Guaraguao

“Pese a sus hábitos brutales de violador de indias, mujeres telúricas, con inamovilidad de piedra, su carne tiene una casi virginidad masculina. No ha sentido en sus rijosidades de macho encelado, en sus posesiones brutales sobre la tierra aún humedecida de sangre, ese sentimiento superiormente viril de ternura (!), esa dulzura fuerte del amor compartido” (Idem. p.74-75).

El narrador no deja de aprovechar el párrafo para poner (o recordarnos) a las indias como `mujeres telúricas´ que inspiran solo ser violadas, en oposición a la niña-mujer española de mirada vaga, capaz de despertar `la dulzura fuerte del amor compartido´. Aunque, por las descripciones del cuerpo, este mismo narrador muestra un particular interés en “las formas juveniles”, en “sus senos empinados” y “caderas de ánfora que espera la plenitud gozosa del amor para volcarse hasta los bordes” (p. 75). Vale notar cómo, en la primera parte, la selva es el espacio devorador, activo y amenazante, que reduce la epicidad de Orellana y lo vence; y cómo, en la segunda parte, el narrador utiliza la misma metáfora (el espacio vacío, cóncavo) que ya no amenaza con tragarse el objeto fálico, sino que se propone como recibidora de semen. La selva, en esta grotesca inversión de lo femenino, se transforma en la niña-mujer; el violador, vencido en la primera parte, vuelve a aparecer, esta vez, en el terreno de lo singular y desigual: el viejo que se enamora de su futura discípula, el viejo tuerto que se convertirá en maestro y guía (espiritual y carnal, según parece) de esa niña en proceso de adultez.

21

Oposición de espacios geográficos (la selva versus Andalucía), oposición de mujeres (telúricas versus niña-mujer), oposición de acciones (violador versus seductor), oposición de niveles de simbolización (la selva como ente animado, agresivo, versus la Sevilla bucólica, primaveral). Oposiciones resultantes del proceso de reescritura y reinterpretación de la historia de la conquista y sus textos, a cargo de un narrador partícipe del proceso criollo, pro-hispánico, que se desvincula de lo vernacular americano y se opone a lo nativo en todas sus formas, desde una perspectiva anti-indígena, anti-integradora, anti-unitaria. Proyecto estético/político articulado por una modalidad ideológica literaria épica que se

Guaraguao

propone como modelo fundador de la nacionalidad ecuatoriana en detrimento de la diversidad cultural de los grupos indios, negros, mestizos, mulatos, cholos, etc.

Conclusión

Al ser publicada en 1945, justo después de la guerra entre Ecuador y Perú, la novela de Benites Vinueza buscaba legitimar la relación de propiedad del territorio amazónico, como algo que aparecía ligado al momento histórico del (mal llamado) descubrimiento del río Amazonas (Orellana lo que hizo fue navegarlo, no descubrirlo) y a su vez demostrar que dicho río y territorio eran ecuatorianos (de ahí la abundante información histórica que se utiliza). El problema radica en que, al buscar la legitimación de la nacionalidad ecuatoriana, se volvió más relevante la visión hispanista de la destrucción de comunidades pre-hispánicas. Lo cual a duras penas puede servir como concentrador de un intento por la integración nacional.

Orellana, el personaje real, también fundó la ciudad de Guayaquil y los avatares e interpretaciones de aquella fundación vuelven a ser catalogados como un hecho infeliz, sobre todo porque ello significó el inicio de la destrucción de culturas nativas que estaban en franco florecimiento y cuya historia databa de más de diez mil años de antigüedad (Chorreras, Huancavilcas, Machalillas, Valdivias, Colorados, Cayapas, etc.).

La navegación del río Amazonas es un hecho tan polémico como la fundación de una ciudad que destruye comunidades. Benites Vinueza, en su novela, en lo concerniente a la representación literaria, lo que hace es reconstruir la figura del conquistador y, a través de un discurso vertical, unisémico, mostrarlo como ejecutor de voluntad y proyecto personales. Esto es lo que ha buscado imponer el narrador a través del hegemónico tono épico. Epicidad contemporánea en la cual los indios, la selva, las indias, las Amazonas y (en menor medida) la niña-mujer

(lo femenino español) son atacados por el héroe en un movimiento dispar.

Los componentes de la otredad, a la cual se enfrenta Orellana, aparecen en la *Relación de Carvajal* como recursos tratados y refuncionalizados desde el proyecto retórico medieval-renacentista. En la novela *Argonautas de la selva*, dichos constituyentes dan cuenta de una percepción que se puede catalogar de manera directa como racista, sexista y políticamente conservadora. El andamiaje retórico de la *Relación*, lejos de ser utilizado para ventilar un proyecto más democrático, fue retomado y manipulado con el fin de construir una imagen del conquistador en la conciencia de los años de post-guerra binacional. Apelar a la conciencia guerrera de los indios, sin duda hubiera significado apelar al grupo militarmente derrotado.

Benites Vinueza escogió como representante de la nacionalidad ecuatoriana al conquistador/español, enemigo de los grupos nativos. Su novela *Argonautas de la selva* no es un texto de mayores cualidades estéticas, pero sí es un documento leído, estudiado, divulgado en la clase media ecuatoriana. Se trata de un documento ideológico, altamente simbólico, que nos da la pauta de la percepción y exposición del problema de la nacionalidad, a cargo de uno de los más famosos e ilustres intelectuales ecuatorianos del siglo XX, formado al calor de momentos en que la lucha de clases marcó a toda una generación de escritores que trabajaron en la orientación del realismo social. Bajadas las aguas de esa marea, se impone, como una nueva tarea, la relectura crítica y desmitificada de sus textos.

23

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, M. (1986) *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.
Benites Vinueza, Leopoldo (1945) *Argonautas de la selva*, Clásicos Ariel, Guayaquil
Carvajal, Gaspar de (1986) "Relación del descubrimiento...", *La aventura del Amazonas*, Ed. de Rafael Díaz, Crónicas de América 19, Historia 16, Madrid.

Guaraguao

- Carreño, A. (1987) "Naufragios, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: Una retórica de la crónica española", *Revista Iberoamericana*, Vol. LIII, nº 40, julio-septiembre.
- Ercilla, Alonso de (1979) *La Araucana*, Ed., intr. y notas Morinigo, Marcos A. y Lernes, I., Colección Clásicos Castalia, Madrid.
- Fernández, Teodosio (1990) *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Historia Crítica de la literatura hispánica 35, Taurus, Madrid.
- Kirk, Ilse (1987) "Images of Amazons: Marriage and Matriarchy", *Images of Women in Peace and War*, Macdonald, S., Holde, P. and Ardener, S. (ed.), Macmillan Education, Tiptree.
- Heise, Karl H. (1975) *El grupo de Guayaquil, arte y técnica de sus novelas sociales*, Colección Nova Scholar, Madrid.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Series: European perspectives, Columbia University Press.
- Mendiola Mejía, Alfonso (1991) *Bernal Lucía del Castillo: Verdad romanesca y verdad historiográfica*, Universidad Iberoamericana, Puebla.

Manuel Puig y la cultura de masas: promesa y utopía

Esperança Bielsa

Este artículo corresponde al capítulo IV del ensayo titulado *Transgrediendo fronteras: la cultura popular y la novela en América Latina*, inédito.

Argentina, a finales del siglo XIX, vivía una época de rápida modernización tecnológica; la pampa fue transformada por el desarrollo de una infraestructura industrial (particularmente el ferrocarril) construida gracias al capital británico y a lo que sería la mayor fuente de ingresos en Argentina, la exportación de carne de res. Buenos Aires, el centro mercantil, se expandió rápidamente y se convirtió, a comienzos del siglo XX, en la primera ciudad moderna de América Latina. Al mismo tiempo tuvo lugar un flujo masivo de inmigración de las zonas rurales a la ciudad y de Europa a Argentina. Éste último respondía a extendidos discursos racistas por parte de pensadores como Alberdi y Sarmiento, en los que las “deficiencias raciales” de la sociedad latinoamericana eran percibidas como el mayor obstáculo al desarrollo y al progreso; el “blanqueamiento de la raza” a través de la inmigración europea fue un objetivo explícito del estado argentino, siendo así precondition y parte del proceso de modernización.

La transición a la modernidad fue discontinua. Durante el primer período de crecimiento (aproximadamente entre 1880 y 1920) en el que tuvo lugar una primera ola de inmigración, emergió una nueva cultura popular urbana a través de

El Guaraguao

los periódicos, el folletín, el teatro popular, etc. Su carácter transicional está reflejado en el tango, que fue uno de los canales en que lo tradicional fue orgánicamente resignificado en lo moderno.

Durante las décadas de los veinte y los treinta, una recesión sacudió la economía argentina y minó el gobierno del presidente Yrigoyen. La recuperación fue alimentada por la segunda guerra mundial, respondiendo a una expansión del mercado para las exportaciones argentinas de carne y generando una segunda ola migratoria. En este contexto tuvo lugar la subida de Perón al poder (1946), sustentada en la próspera economía de guerra. Cuando el crecimiento se estancó a principios de los años cincuenta, se lanzó una campaña ideológica masiva especialmente dirigida a los inmigrantes recientes de la segunda ola, que proporcionaron al peronismo su mayor base de apoyo. La cultura de masas jugó en este contexto un papel clave ofreciendo imágenes de identidad y de mejora social, tanto entre la clase trabajadora y algunos círculos de la clase media de la capital como en las provincias, donde la riqueza ilusoria de las películas de Hollywood y el mito de Buenos Aires compensaron a la pequeña burguesía provinciana de su aislamiento y de su inmovilidad social.

Manuel Puig (1932-1990) exploró la influencia de la cultura de masas en relación al medio social argentino. Sus dos primeras novelas, *La traición de Rita Hayworth* (1969) y *Boquitas pintadas* (1969), ambas situadas en las décadas de los treinta y los cuarenta, reflejan la vida en la Argentina de provincias en la que transcurrió la infancia del autor. El tedio y el carácter opresivo de las convenciones sociales llevó a Puig a mirar hacia otra parte:

“Vivir en un pequeña ciudad en las pampas argentinas está lejos de ser lo ideal para alguien que no se encuentra cómodo con la realidad de su entorno...Mi instinto de supervivencia me condujo a crear otro punto de referencia mucho mas cercano a mí: el de la pantalla de cine de la ciudad, donde se proyectaba una realidad paralela.”(1)

Guaragua

De forma similar, los personajes centrales de *La traición de Rita Hayworth* encuentran en las películas de Hollywood un sustituto para el vacío de sus vidas. La novela podría describirse como un esbozo impresionista de una colectividad alienada, cuyos miembros recurren al cine como paliativo a sus frustraciones e insignificancia y están al mismo tiempo determinados por los mitos de Hollywood. Evitando la presencia del narrador (característica común a todas las obras del autor), Puig organiza la narración a través de diálogos, diarios, cartas y monólogos interiores, y centra la novela en la figura de Toto, casi siempre indirectamente a través de los otros personajes. Toto "habla" únicamente en dos ocasiones, en los capítulos tres y cinco, que constituyen los monólogos interiores de cuando el personaje tiene seis y nueve años, respectivamente, mientras espera que su madre despierte de la siesta. En una tercera ocasión (capítulo trece) se presenta la composición de Toto "La película que más me gustó". La inmovilidad del tiempo externo o factual solo se rompe con las fechas que señala el autor al principio de cada capítulo, organizando la narrativa, y con la biografía de Toto. A éste se le opone una *duree* interna, el ámbito de la conciencia subjetiva, que es altamente móvil y no está sincronizada con el anterior. La novela, más que sobre acciones, trata sobre las conciencias de una pluralidad de figuras a través de las cuales se proyecta su entorno social. En este contexto, Toto y el personaje también central de su madre Mita, encuentran en las películas de Hollywood su "sueño necesario". Toto se niega a crecer, y especialmente a conformarse al estereotipo masculino que la sociedad le impone. Juega con películas, las narra, las reformula y en el fondo se identifica con ellas; sus pensamientos y acciones siguen los patrones que ha visto en la pantalla. Mita también ha modelado su vida bajo la influencia del cine (se casó con Berto, que parece un actor) y el entorno provincial al cual ella no estaba destinada (fue a la universidad) le causa una profunda frustración. Encuentra su único consuelo en los estrechos lazos que la unen a Toto y en las películas que los dos comparten, y acoge la voluntad de Toto de no crecer (especialmente después de la muerte de su segundo hijo). Algunos críticos han afirmado que en último término será Toto el único traicionado por Rita Hayworth (i.e. Hollywood), viéndose obligado a enfrentarse finalmente con la realidad y a madurar. Sin

Guaraguao

embargo, en mi opinión, semejante desenlace no es necesario, tal como ilustra Molina en *El beso de la mujer araña* (examinada más adelante). Todos los personajes son igualmente traicionados al reconocer la distancia entre sueño y realidad y la imposibilidad de vencerla.

Boquitas pintadas está escrita en forma de folletín (2). La historia es retrospectiva. Comenzando con la noticia de la muerte de Juan Carlos en 1947, y siguiendo con las cartas que Nélide, su ex novia, escribe a la madre de éste (dos primeros capítulos), se transporta al lector a finales de la década de los treinta, en la que tiene lugar la parte central de la narración. Ésta trata sobre la imposibilidad de que los principales personajes femeninos, Nélide, Mabel y Raba, tengan una vida feliz siguiendo los ideales de amor y de romance tal como los presentan los versos de los tangos, las radionovelas y las revistas del corazón que ellas consumen, y las convenciones sociales de decencia y éxito que han internalizado. Los personajes son llanos, limitados, estereotipos emblemáticos de la clase social que representan (Nélide clase media baja, Mabel clase media alta, Raba clase trabajadora) más que individuos con personalidad propia. A la pluralidad de lenguajes hablados por los personajes se le suma la del lenguaje escrito en informes policiales, artículos de revistas del corazón y de periódicos, hábilmente reproducida por el autor, y la descripción seca y factual, estilo informe, de las acciones de los diversos personajes en algunas fechas clave. Entre esta fragmentación, los versos de los tangos y boleros que encabezan cada capítulo y que se insertan ocasionalmente en el texto, traducen los hechos al lenguaje de la pasión. La transgresión lingüística, así como la ruptura de algunas de las fórmulas básicas de la ficción romántica (por ejemplo, la posibilidad de un final feliz es eliminada por la nota inicial de la muerte del héroe) se combinan con el instrumento convencional del mini-clímax y de la sorpresa narrativa ocasional (ej. entrega quince) para mantener la atención del lector.

El beso de la mujer araña (1976) se compone principalmente de los diálogos entre Molina, homosexual, y Valentín, activista político, que comparten una celda en prisión. Para pasar el tiempo, Molina le narra a Valentín películas que le gustaron

Guaraguao

(la mayoría de ellas populares filmes-B de Hollywood, aunque también una película nazi de propaganda). A lo largo de la novela, los dos personajes van estrechando su amistad, en parte gracias a la enfermedad de Valentín y a su dependencia física de Molina, quien gradualmente vence la rigidez de Valentín, culminando al final en la consumación sexual de la relación. Hacia la mitad de la novela se revela la ambigua posición de Molina, que se encuentra atrapado entre su colaboración inicial con las autoridades de la cárcel (que le ofrecieron la libertad a cambio de información sobre las actividades políticas de Valentín) y su lealtad creciente a Valentín. Finalmente Molina es asesinado, poco después de su puesta en libertad, cuando intentaba transmitir un mensaje a los compañeros de Valentín. Además de los diálogos de los protagonistas, que constituyen la parte central de la narración, la novela incluye informes policiales y notas de una y dos páginas sobre teorías conductistas y freudianas de la homosexualidad, insertadas entre los diálogos de forma tal que otorgan una nota irónica a la narración y apuntan a una interpretación psicológica de los hechos (tanto de las películas como de la vida "real").

Estructura de la novela y cultura de masas

1.

Manuel Puig ha provocado dolores de cabeza a los muchos críticos que, en su celo clasificador, han intentado encontrar algún tipo de elemento de 'surplus' que diferencie su obra de las formas de la cultura de masas que tan vivamente retrata. Esta tarea ha resultado compleja y controvertida. Mientras algunos han señalado que las novelas de Puig constituyen una inversión irónica de aquellos géneros que toman como sus modelos, otros han insistido en que a Puig le falta el distanciamiento de sus materiales que la ironía presupone. Sin embargo, es difícil eludir el elemento de ridículo que sus retratos "objetivos" de los diversos lenguajes hablados y escritos comportan. Así, se llega a una especie de compromiso con la noción de "ironía no distanciada".

Guaraguao

En mi opinión, este tipo de aproximaciones parte de una concepción esencialista de las divisiones culturales y no reconoce en la obra de Puig un producto híbrido que va más allá de la dicotomía entre cultura alta y cultura baja. Las novelas de Puig son el producto de una forma-tendencia subestimada de la cultura moderna: la que combina telenovelas con *Guerra y paz*, Hollywood con *Aida*, revistas del corazón con periódicos de opinión... En otras palabras, la de aquellos consumidores que demuestran que para una pluralidad de productos culturales existe una correspondiente pluralidad de usos, que éstos pueden ser combinados, y que la distinción entre cultura alta y baja no toma en cuenta importantes aspectos de la recepción y de la diversidad de necesidades culturales relacionadas con el consumo.

Puig integra esta diversidad cultural en sus novelas, que abarcan elementos de la alta y de la baja cultura, produciendo un resultado plural y ambiguo que puede ser leído al mismo tiempo como un escape al estilo de los productos de la cultura de masas y como un análisis de los mecanismos por los cuales este escape opera (esto explica su popularidad tanto entre la gran audiencia como entre los críticos). El autor está sobre todo interesado en explorar la dimensión psicológica de los discursos en su contexto social y, aunque aquí el punto de interés sea la cultura de masas, sus obras también incorporan el discurso político (cf. Valentín) y los discursos de la cultura alta (así en *The Buenos Aires Affair* y *Pubis Angelical*).

2.

La traición de Rita Hayworth, *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña* articulan las formas de la cultura de masas, tanto en su estructura formal como en los sucesos que narran, como parte del mundo de sus personajes. Esta sección estará centrada en las maneras en que la cultura de masas se integra en las novelas y llega a constituirse como una narración dentro de la narración, que expresa y complementa los acontecimientos que tienen lugar en la narración principal y propone al mismo tiempo una lectura alternativa de éstos.

30

La técnica de Puig, su capacidad para reproducir hábilmente una pluralidad de

Guaraguao

lenguajes hablados y escritos, confiere a sus novelas una cualidad cinematográfica que permite al lector oír directamente a los personajes o verlos a través de los informes factuales de sus acciones. Como un director de cine, Puig desaparece detrás de la escena; su rol en la selección, focalización y organización del relato eclipsa su papel en la narración.

Uno de los efectos de esta técnica es su ambigüedad. El lector es confrontado con una serie de pensamientos, acciones y situaciones... correspondiéndole a él o a ella la interpretación de los sucesos y la reconstrucción del conjunto. Este es especialmente el caso en *Boquitas pintadas*, donde la descripción factual del mundo de la novela rosa nos ofrece no solo un marco general dentro del cual tienen lugar las acciones, sino también una lectura paralela de la historia. Por ejemplo, en su tercera carta, Nélica pide a la madre de Juan Carlos que le envíe las cartas de amor que ella devolvió a Juan Carlos cuando sus relaciones terminaron. Aunque Nélica tendría que sentirse feliz en su vida presente, no puede dejar de pensar con nostalgia en el hombre a quien amó. Cuando Nélica termina de escribir:

“Cierra el sobre, enciende la radio y empieza a cambiarse la ropa gastada de entrecasa por un vestido de calle. La audición “Tango versus Bolero” está apenas iniciada. Se oyen alternados un tango y un bolero. El tango narra la desventura de un hombre que bajo la lluvia invernal recuerda la noche calurosa de luna en que conoció a su amante y la subsiguiente noche de lluvia en que la perdió, expresando su miedo de que al día siguiente salga el sol y ni siquiera así vuelva ella a su lado, posible indicio de su muerte... A continuación, el bolero describe la separación de una pareja a pesar de lo mucho que ambos se aman, separación determinada por razones secretas de él... La audición finaliza. Frente al espejo en que se sigue mirando, después de aplicar el lápiz labial y el cisne con polvo, se lleva el cabello tirante hacia arriba tratando de reconstruir un peinado en boga algunos años atrás.”
pp.15-16

31

Quizás el más importante logro de *Boquitas pintadas* sea la ambigüedad ya mencionada que la impregna y que hace posible lecturas contradictorias. A pesar de que Puig rompe con alguna de sus fórmulas básicas, *Boquitas pintadas* puede

Guaraguao

ser leída como un folletín que se articula siguiendo el lenguaje unificador del tango. La novela es, por otra parte, una disección del folletín, un espejo que refleja el vacío de las vidas de sus personajes.

Como se ha visto en la cita anterior, la cultura de masas entra en las novelas de Puig en forma de productos que sus personajes consumen y se convierte en una narración por sí misma. Si en *Boquitas pintadas* la cultura de masas está retratada directamente, en un plano paralelo al de la historia, en *La traición de Rita Hayworth* las películas de Hollywood son presentadas a través de sus personajes. No solo la composición de Toto, que es una narración de *El gran Ziegfield*, sino también diálogos y monólogos en los que las películas son narradas, interpretadas y comparadas con la realidad, abren al lector un mundo de sueños que es parte esencial de la vida de sus personajes.

Sin embargo, es en *El beso de la mujer araña* donde la dimensión del cine como narración dentro de la narración principal y en intersección con ésta aparece más explícitamente formulada. Es aquí donde el proceso de codificación, o el mecanismo por el cual la vida es 'traducida' al arte (tanto en la cultura alta como en la baja), se convierte en la novela misma. Así, las películas que componen la novela son expresión indirecta y constituyen la clave de lo que ocurre en la celda.

Stephanie Merrim, en su análisis sobre el papel del cine en *El beso...*, señala que

“...la opresión o represión de la sociedad argentina bajo el gobierno militar que puso en prisión al homosexual Molina y al revolucionario Valentín permea cada esquina de la celda y engloba al censor que rechaza la expresión directa de la verdad. En reacción a este sistema de opresión, como los habitantes de un mundo nocturno, Molina y Valentín desarrollan un contra-sistema, o sociedad aparte, de la celda (...) en el que las películas juegan un papel determinante...”

El mensaje es “...pasado a través de una especie de censor y proyectado a un lenguaje aceptable, el de los frívolos e inofensivos filmes-B, en cuya irrealdad se refugia su verdad esencial. Sus referentes reales reemplazados por una red neutral de referentes ficticios, las

Guaraguao

preocupaciones de los personajes reciben expresión y son neutralizadas en las historias de las películas.”(4)

En primer lugar, Molina reescribe activamente las películas que narra y las transforma a su gusto. En segundo lugar, como apunta Merrim, las películas siguen un proceso textual de codificación análogo al de los sueños. Molina asume el rol de censor freudiano y codifica en las películas las circunstancias en las que Valentín y él mismo se hallan, tanto dentro de la celda como en el mundo exterior. Los ejemplos de esto abundan: desde las figuras de las películas con las que los personajes se identifican (Molina siempre se identifica con la heroína) y sucesos específicos que son reinterpretados según la situación en la celda, hasta la misma elección de las películas, que está relacionada con el curso de la historia en general. Donde quizás este principio está más claramente expresado es en la narración de la tercera película, relacionada con la decisión de Molina de traicionar a Valentín, o en el último filme, una historia de amor mexicana, que es la clave de la relación entre Valentín y Molina. Así, cuando Valentín se niega a conversar con Molina, este último se pone a pensar en una película que le gustó. Se establece entonces un diálogo entre ficción y realidad. Por un lado, la película, que retrata una milagrosa transformación gracias al amor, está relacionada con la vida de Molina fuera de la celda, con su amor imposible por Gabriel; por otro lado, Molina piensa en su madre enferma, en la posibilidad de su puesta en libertad (lo cual, aunque todavía no es conocido por el lector, le ha sido ofrecido a cambio de información sobre las actividades políticas de Valentín), y sobre la brutalidad de Valentín. Termina la historia de la película diciendo:

33
“...a mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a ese hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que me gusten, que se ría nomás que soy blando, vamos a ver si él nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución.” p.116

Guaraguao

Similarmente, la última película, que trata sobre una trágica historia de amor, se narra en el contexto de la relación sexual entre Valentín y Molina y la inminencia de su separación. Su retrato ambiguo de lo que aparece a primera vista como la liberación de la heroína a través del amor y acaba siendo un sacrificio por amor, está relacionado con la situación y la muerte de Molina.

Hasta aquí, se ha examinado la medida en que las películas expresan indirectamente las circunstancias en que se hallan Valentín y Molina. Sin embargo las películas también están relacionadas con las vidas de los personajes a un nivel psicológico más abstracto:

“La característica más notoria...de la red cinematográfica es el grado en que sus elementos, como las imágenes que llegan al contenido de los sueños, están sobre-determinados: éstos no solo irradian lateralmente de las vidas coincidentes/concurrentes de sus personajes, sino también verticalmente, sobre un plano ‘alegórico’. Análogos a los sueños, que extraen su material de sucesos recientes y de neurosis infantiles -a menudo sexuales-, cuando se someten a una lectura atenta, las historias de estas películas emergen como relatos morales psicosexuales, como el lugar de fuerzas personales y suprapersonales. Mientras que los personajes mismos supuestamente codifican las películas con sus circunstancias personales, el autor ha construido una dimensión extra en cada película que trata sobre asuntos de homosexualidad, roles sexuales, represión, etcétera.” (5)

Esta dimensión queda sugerida inicialmente por la lectura freudiana que hace Valentín de *La marca de la pantera* (pp.21-32) y más tarde por las notas a pie de página de Puig sobre teorías freudianas de la sexualidad, la homosexualidad y la represión.

La intersección del deseo y la economía es un tema central en todas las novelas de Puig, en las que los personajes oscilan continuamente entre necesidad (económica) y pasión. En *El beso de la mujer araña* queda este principio explícitamente formulado. En el microcosmos de una celda de la cárcel las dos grandes narrativas del psicoanálisis y de la economía política son confrontadas a través de los

Guaraguao

personajes de un activista revolucionario y de un homosexual. Mientras que el primero no puede reconciliar su líbido con su ideología (está enamorado de Marta, de clase media alta, y no de su camarada proletaria), al segundo no le interesa ningún proyecto de liberación sexual y solo pretende adoptar un papel hiperfemenino tradicional (6).

¿Iluminismo como mistificación de masas?

1.

En esta última sección se examinan las novelas de Puig en relación a la clásica denuncia de la cultura de masas: *La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas* de Horkheimer y Adorno (7). En su condena, los autores señalaron las características formales de la cultura de masas, en las que la repetición, el cliché y la preocupación exclusiva por el efecto devienen el contenido único de sus productos, despojando de este modo a los consumidores de su función clasificadora e interpretativa y forzándolos a la pasividad. Gracias al uso de la tecnología, las películas se hacen indistinguibles de la vida real (la falsa unión del arte y la vida), y los individuos, que pasivamente consumen una promesa de placer, se encuentran más profundamente atados a la realidad de la que intentan escapar:

35 “La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto a aquello que les promete. El pagaré sobre el placer emitido por la acción y la presentación es prorrogado indefinidamente: la promesa a la que el espectáculo en realidad se reduce significa malignamente que no se llega jamás al *quid*, que el huésped debe contentarse con la lectura del *menu*. Al deseo suscitado por los espléndidos nombres e imágenes se le sirve al final solo el elogio de la gris *routine* a la que éste procuraba escapar.” (8)

Finalmente, el placer conduce a la resignación que debería ayudar a olvidar; no es una fuga de una realidad opresiva, sino de la última resistencia a ella. La industria de la cultura, al representar el cumplimiento como una promesa no

Guaraguao

realizada, no sublima sino que reprime:

“Al exponer siempre de nuevo el objeto del deseo...no hace mas que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, se ha convertido desde hace tiempo en puramente masoquista.” (9)

Como resultado, la catarsis -interioridad convertida en una mentira evidente- es al mismo tiempo la negación de la catarsis.

De manera similar, en las sociedades dependientes la gente consume en los productos de la industria cultural no solo una promesa no realizada de cumplimiento, sino también su propio subdesarrollo. Como ha mostrado Mattelart, a través de los mass media los productos que no están al alcance de los habitantes de la periferia cesan de ser extraños a su realidad cotidiana; “las conciencias” progresan más allá del estado de las fuerzas productivas: “Las formas de desarrollo social son importadas sin su contenido -esto es, sin aquellos factores que hacen posible el desarrollo.” (10)

Es en *Boquitas pintadas* donde el sentido de estar atrapado entre el estereotipo y el vacío es más fuerte. En el contexto de una omnipresente insatisfacción las acciones se convierten en hechos, los individuos en seres despersonalizados. La frustración y la opresión afectan a los dos sexos por igual: los hombres equiparan el amor al sexo, las mujeres a lo romántico, y nadie encuentra plenitud. Las heroínas de *Boquitas pintadas* son tipos sociales llanos que ejemplifican cómo el principio “democratizador” de la industria cultural no excluye a nadie: Mabel, Nélica, Celina y Raba sufren por igual la alienación derivada de los discursos a los que se adhieren. Ante la imposibilidad de escapar a un presente eterno, Nélica encuentra su único refugio en un pasado romántico, donde la felicidad todavía parecía posible. Raba mata a Pancho cuando finalmente se da cuenta de que éste

nunca será un padre para su hijo. La única distracción de Celina es hacer todo lo que puede para mortificar a otras mujeres. Mabel rechaza al novio que le correspondía por posición y lleva una doble vida en su relación con el inaceptable Pancho. Los "héroes", que juegan un papel mucho menor, son simples, incluso patéticos. Juan Carlos, cuya muerte se anuncia al principio de la novela, sufre tuberculosis, es ignorante y vago, pero tiene éxito con las mujeres a causa de su físico. Pancho, el compañero de Juan Carlos, de clase trabajadora, muere poco después de ver realizado su sueño de enrolarse en la policía, en manos de la mujer que él engañó. Los tangos y los boleros que encabezan cada capítulo traducen los sucesos fragmentados a un lenguaje universal de pasión y tragedia, añadiendo al mismo tiempo una nota irónica al texto. Los productos de la cultura de masas que los personajes consumen (radionovelas, revistas del corazón...) no son, en este contexto, un escape, sino una capitulación ante su impotencia y el sinsentido de sus vidas. Toda resistencia es imposible: detrás de los clichés que ofrece la cultura de masas, causa y efecto de la infelicidad de la gente, solo hay vacío.

En *La traición de Rita Hayworth*, la figura de Choli representa el mismo tipo de heroínas de *Boquitas pintadas*. La siguiente cita es un extracto de un diálogo entre ella y Mita en el que solo se oye la voz de Choli:

37

"...Y cuando tengo ganas de verme bien, me pruebo la ropa de noche, con peinado alto, como el que sacaba Mecha Ortiz en la obra *Mujeres*, cuando al final va a encontrarse con ese hombre que ella quiere tanto.

- No me acuerdo.

- ¿Era el marido? Divina estaba, con una silueta delgada, un traje negro ajustado y la expresión de mujer enamorada, contenta de ir a verlo, que hace mucho que no lo ve. Un hombre fino, inteligente, delicado. Y no hay como estar bien vestida, una parece otra. Porque una será lo que será, tendrá el busto caído, o tendrá barriga, que yo no tengo nada,

Guaraguao

la cuestión es que con un vestido bien cortado que tape los defectos una mujer queda regia, y ya no es una mujer cualquiera.

- No, no es eso lo principal, yo no estoy de acuerdo con vos, Mita, perdoname. ¡Que sea interesante! no hay que dejar de ponerse sombra en los ojos.

- No, pero atrae más, parece que oculta un pasado. ¿De dónde sacan el coraje esas mujeres, para hacer esa vida? Las ladronas de joyas, o las espías. Hasta las mismas contrabandistas. Pero hacen otra vida. Más interesante. Porque eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga “que interesante es esa mujer...quién sabe quién es...” p. (67-68).

El siguiente fragmento de *La industria cultural* muestra una similitud sorprendente con el anterior:

“Las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente reificadas ante sus propios ojos que la idea de lo que les es específico y peculiar sobrevive solo en la forma más abstracta: *personality* no significa para ellos en la práctica más que dientes blancos y libertad respecto al sudor y a las emociones. Es el triunfo de la *réclame* en la industria cultural, la imitación forzada, por parte de los consumidores, de las mercancías culturales incluso neutralizadas en cuanto a su significado.” (11)

2.

Si bien *Boquitas pintadas* ratifica las ideas de los autores de *Dialéctica del iluminismo*, el planteamiento de Puig en *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña* es diferente. En estas últimas, la visión de Hollywood como una “fábrica de sueños” (en las palabras de Puig) predomina sobre la concepción mas negativa de la cultura de masas como una estafa, como una promesa de escape incumplida. Hollywood, el mundo de los sueños, es aquí inherentemente distinto de la realidad y proporciona un escape de la vida cotidiana a los personajes centrales de las novelas (Toto y Mita, Molina y Valentín). El mero escape, por muy ilusorio que sea, es en sí mismo una fuente de placer.

38

Guaraguao

En este contexto podría ser útil considerar el punto de vista sobre el impulso utópico en el arte. En su enfoque, basado en una fusión de las teorías marxista y freudiana, Bloch insistió en la existencia de un contenido utópico aun en el más ideológico de los productos culturales, que constituye en parte el placer del texto y a través del cual se revela "el sueño del mundo". Toda literatura tiene un atractivo escapista, pero no todo escape es formulado en el lenguaje de la utopía concreta (el futuro posible, el "no todavía"), sugiriendo más bien transfiguraciones mágicas de la experiencia. Así, Bloch hizo la distinción entre el sueño diurno, o visiones de una realidad social objetivamente posible, más allá del orden existente, y el sueño nocturno, o el ocultamiento regresivo de las contradicciones sociales en el lenguaje del deseo (12). Siguiendo la misma línea de pensamiento, Jameson afirma la necesidad de complementar la crítica de la ideología con una hermenéutica positiva que descifre los impulsos utópicos del texto cultural:

39 "…si la función ideológica de la cultura de masas es entendida como un proceso a través del cual lo que de otro modo serían impulsos peligrosos y protopolíticos son "manejados" y desarmados, reconducidos y entregados a objetivos espurios, entonces debe teorizarse también algún paso preliminar en que estos impulsos…son despertados dentro del mismo texto que pretende silenciarlos. Si, por otro lado, la función del texto de la cultura de masas es concebida como la producción de falsa conciencia y la reafirmación simbólica de esta o aquella estrategia legitimadora, aun este proceso no puede ser entendido como pura violencia (...) ni como un proceso que inculca las actitudes apropiadas sobre una pizarra en blanco, sino que tiene que incluir necesariamente una compleja estrategia de persuasión retórica en la que incentivos sustanciales son ofrecidos para la adhesión ideológica...tales incentivos, así como los impulsos a ser manejados por el texto de la cultura de masas, son de naturaleza necesariamente utópica." (13)

La cultura de masas aparece de este modo no como distracción vacía, sino más bien como un medio que apela a ansiedades y fantasías sociopolíticas y las transforma. El énfasis se pone ahora en descifrar el contenido (utópico) de la cultura de masas a través del cual puede explicarse la adhesión a sus productos, aspecto que fue

subestimado por Horkheimer y Adorno.

Este enfoque es relevante en relación a la visión que Puig tiene del cine, y particularmente para el examen de la dimensión psicológica o alegórica de las películas en sus novelas. En *La traición de Rita Hayworth*, Toto y Mita encuentran en las películas transformaciones mágicas de los problemas que enfrentan en su realidad cotidiana. El mundo ilusorio de Hollywood les permite trascender esta realidad. Las películas devienen su sueño necesario, ofreciéndoles la ilusión que no pueden encontrar en otra parte, aunque solo sea de carácter temporal. Cuando van al cine los personajes rechazan la realidad social que los oprime y aceptan al mismo tiempo su impotencia.

En el caso extremo de Toto (y Molina) el proceso es a la inversa: el escape inicial de la realidad en las películas va seguido de la transposición de éstas a la realidad. La vida real se convierte en cine; los personajes devienen actores en escenarios idealizados; la distinción entre fantasía y realidad desaparece. Sin embargo, y a pesar de los intentos de Toto, la escisión entre sueño y realidad no puede ser superada. Las evasiones tienen límites, son fugaces, y en realidad solo pueden servir para enfatizar el desamparo y la alienación. Mita dice:

“....porque el Toto sabe que hay cosas tristes, tanto volar con la imaginación a ilusionarnos e ilusionarnos yo y el Toto y de más alto que las estrellas nos caímos, que a veces las cosas salen mal, porque hay gente mala, y a veces sin gente mala...pobre Romeo que se mata porque al verla a Julieta dormida cree que está muerta, él no lo hizo a propósito para hacerla sufrir, lo hizo de tanto que la quería, pero fue la desgracia de ellos, que la quisiera tanto, y son tantas las cosas que salen mal, ¿y por qué Dios no cambia de idea y hace salir todo bien?”
(pp.152-153)

Por otra parte, la brecha entre ficción y vida cotidiana y la dificultad de relativizarla es mucho mayor cuando falta un referente social para la ficción. En la Argentina de provincias, Hollywood solo puede servir para enfatizar la miseria y las

Guaraguao

carencias de sus habitantes. Como he mencionado antes, *La traición...*, así como *Boquitas pintadas*, puede ser leída como una crítica de la “revolución cultural” peronista, basada en la construcción de una identidad social sin clases, en la cual las figuras de Perón y Eva jugaron un rol central. En Puig, la vida en la Argentina de los años cuarenta está caracterizada por su inmovilidad y pesadez; todo sentido de progresión temporal desaparece; los personajes no tienen identidad personal. El vacío entre esta realidad estancada y la imaginación frenéticamente móvil de una colectividad que sueña es infranqueable.

3.

Finalmente, hay otro aspecto por el cual el retrato de la cultura de masas en las obras de Puig difiere del análisis de *La industria de la cultura*. Puig acentúa la medida en que los mitos de los *mass media* no alimentan simplemente a consumidores pasivos y alienados, sino que también constituyen un espacio de negociación, de interpretaciones discordantes y de apropiaciones personales. En otras palabras, los personajes de Puig construyen activamente, a través de la cultura de masas, un mundo a su medida.

Los exponentes principales de esto son Toto y Molina. Toto crece entre películas. Las películas constituyen tema para sus juegos, historias para contar a otras personas y modelos a imitar. Molina, un Toto adulto, similarmente se siente atraído por la vida de las heroínas de las películas, con las que se identifica, apropiándose de los mensajes adecuados a su propia circunstancia (ej. en la tercera película ve una alegoría de su imposible amor por Gabriel), construye activamente y reinventa las películas a su propio gusto cuando las narra a Valentín (los detalles sensuales y estéticos característicos de una sensibilidad “femenina” son sobreacentuados).

En el proceso interpersonal de la narración hay espacio para la controversia, para interpretaciones diferentes, y para formas de identificación igualmente diversas, dependiendo de las orientaciones de cada personaje y de su personalidad. El *Guaraguao*

siguiente fragmento forma parte de la narración de *La marca de la pantera*:

- Estábamos en que se va a casar con el de la pipa. Te escucho.
- ¿Por qué ese tonito burlón?
- Nada, contame, dale Molina.
- No, hablame del de la pipa vos, ya que lo conocés mejor que yo, que vi la película.
- No te conviene el de la pipa.
- ¿Por qué?
- Porque vos lo querés con fines no del todo castos, ¿eh?, confesá.
- Claro.
- Bueno, a él le gusta Irena porque ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a la casa donde está la madre presente; aunque está muerta está presente, en todos los muebles, y cortinas y porquerías, ¿no lo dijiste vos mismo?
- Seguí.
- Él si ha dejado todo lo de la madre en la casa intacto es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar.
- Pero eso es todo de tu cosecha. Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podía ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.
- Entonces me estás inventando la mitad de la película.
- No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa, por ejemplo.
- Confesá que es la casa en que te gustaría vivir a vos.” (pp.24-25)

En las novelas de Puig no hay espacio fuera de la alienación; sus personajes son “...la sustancia misma de la narración en que habitan, del entrelazamiento entre pasión y economía...Si no hay una cara ‘auténtica’ detrás de la máscara, entonces el estereotipo es a la vez opresivo y placentero, real e ilusorio.” (14)

Los personajes de Puig se mueven dentro de un mundo marcado en un extremo por la promesa de escape incumplida que les ofrece la cultura de masas, y en el otro por la utopía de una vida mejor que consumen y alimentan en aquella. La alienación no es una forma apática de auto-negación sino el espacio dentro del cual los personajes (Toto y Molina) se construyen activamente, apropiándose, complementando y transformando los mensajes de la cultura de masas, que son más

Guaraguao

ambiguos de lo que pueden parecer a primera vista.

Notas

1. Puig, M. *Cinema and the Novel*, en King, J (1987) *Modern Latin American Fiction*, Faber and Faber, Londres, p. 283.
2. El folletín fue una de las formas culturales claves de la transición durante el proceso de modernización. Sirvió de mediación entre la literatura, consumida solamente por una pequeña élite educada, y las masas. En Argentina, los folletines fueron particularmente importantes entre finales del siglo XIX y principios del XX, como fuente de identidad cultural para un público que estaba en transición entre el campo y la ciudad, o para los inmigrantes. Los folletines incluían seriales femeninos especializados.
3. Pamela Bacarisse se opone a la afirmación de que las obras de Puig son parodias de los productos de la cultura de masas, y particularmente a la lectura que hace Sarduy de *Boquitas pintadas* como no solo un folletín, sino también "el doble irrisorio del folletín". Ver *The necessary dream : a study of the novels of M. Puig* (1988), University of Wales Press, Cardiff, p.48.
4. Merrim, Stephanie, *Bridging the Gap: Freud and Film in Cabrera Infante's Three Trapped Tigers and Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman*, en King, J. (ed) (1987) *Modern Latin American Fiction: a survey*, Faber and Faber, Londres, p. 273.
5. *Ibid.*, p.276.
6. Smith, P. Julian (1989) *The Body Hispanic*, Oxford University Press, New York, pp. 193-197.
7. Horkheimer, M y Adorno, T.W (1987) *Dialéctica del iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires
8. *Ibid.*, p.168.
9. *Ibid.*, p.168-9.
10. Mattelart, A., "The Nature of Communications Practice in a Dependent Society", en *Latin American Perspectives*, Invierno 1976(16), p.24.
11. Horkheimer y Adorno, p.200.

Guaraguao

12. Fowler, B. (1991) *The Alienated Reader*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, pp. 32-34.

13. Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious*, Methuen, Londres, p.287.

Ver también su 'Reification and Utopia in Mass Culture', *Social Text*, 1979(1), pp. 130-148.

14. Smith, P. Julian, p.199.

Se han citado las siguientes ediciones de las novelas de Manuel Puig:

La traición de Rita Hayworth, Seix Barral, Barcelona, 1987.

Boquitas Pintadas, Seix Barral, Barcelona, 1989.

El beso de la mujer araña, Seix Barral, Barcelona 1981.

CREACIÓN

12. Fowler, B. (1991) *The Alienated Reader: The Reader's Critique of the Novel*, pp. 32-34.

13. Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious*, Methuen, Londres, p.287.

14. *Ver también en "Fiction and the Urban Landscape", Journal of American Studies, 1979, 13, pp. 130-148.*

15. El folletín fue una de las formas culturales claves de este proceso de modernización. Sirvió de mediación entre la literatura consumida solamente por los sectores populares de la ciudad y la literatura que fueron particularmente importantes en el campo. Ver *La cultura popular en Argentina, 1916-1983*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

16. XX, como fuente de identidad cultural, ver *La cultura popular en Argentina, 1916-1983*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1983.

17. Pamela Bacarisse se opone a la afirmación de que las obras de Puig son parodia de los productos de la cultura de masas, y particularmente a la lectura que hace Sarduy de *Boquitas pintadas* como no solo un folletín, sino también "el doble tesorero del folletín". Ver *The necessary dream: a study of the novels of M. Puig* (1988), University of Wales Press, Cardiff, p.48.

18. Merrim, Stephanie, *Bridging the Gap: Freud and Film in Cabrera Infante's Three Trapped Tigers and Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman*, en King, J. (ed) (1987) *Modern Latin American Fiction: a survey*, Faber and Faber, Londres, p. 273.

19. *Ibid.*, p.276.

20. Smith, P. Julian (1989) *The Body Hispanic*, Oxford University Press, New York, pp. 193-197.

21. Horkheimer, M y Adorno, T.W (1987) *Dialéctica del iluminismo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

22. *Ibid.*, p.168.

23. *Ibid.*, p.168-9.

24. Mauleart, A., "The Nature of Communications Practice in a Dependent Society", en *Latin American Perspectives*, invierno 1976(16), p.24.

25. Horkheimer y Adorno, p.200.

Orden del caos

Antonio Cillóniz

[1968]

CREACIÓN

Pantón

Guaymas

Orden del caos

Antonio Cillóniz

Antonio Cillóniz nació en Lima (Perú) en 1944. Vive en Madrid. Licenciado en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid y en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesor de Literatura y Lengua Castellana. Ha publicado *Verso vulgar* (1967), que junto con *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinostroza y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) de Antonio Cisneros, constituyen la ruptura poética conocida como Generación del 68;

Después de caminar cierto tiempo hacia el Este (1971), finalista del Premio Ocnos de Barcelona y Premio Poeta Joven del Perú 1970, compartido con *Album de familia* (1971) de José Watanabe; *Los dominios* (1975) que recoge los dos anteriores, más *Fardo Funerario*, finalista del Premio Casa de las Américas 1973; *Una noche en el caballo de Troya* (1987), Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana 1985, en homenaje a Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández; *La constancia del tiempo* (1990), que incluye: *Contra la condena de las flores* y *Nunca hallarán mis labios*, además de los cuatro anteriores; *La constancia del tiempo* (Poesía 1965-1992), Barcelona, Los Libros de la Frontera, Colección El Bardo de Poesía, 1992, donde reúne los seis libros anteriores más *Simetrías*, *Como espadas de damocles* y *Panteón*.

47

Los textos que aquí reproducimos pertenecen a su último libro *El árbol en el jardín florecido*, inédito.

Guaraguao

pero en el jardín de las anémonas
la espada inocente de un lirio
sigue cortando la cabeza inútil de los milipalms.

Ella (la mujer)
la ha tomado en sus manos (a la espada)

La belleza tiene la fosforescencia verde de las flores
En esa casa edificada sobre lo más alto de la montaña
hacia las escalas plateadas, donde brilla (con mayor viveza que en el agua) la luz
de la luna con los pequeños círculos de sus cisternas.

Si te has visto contemplado desde un platillo sopa ardiendo por la mirada fría de
un ojo fijo de pez, entonces habrás sentido la sensación de nadar. Y, esa sensación
de escalofrío que al salir expansió y tendió desuando sobre la arena húmeda (o

[869]

I

Los muertos se van hartos de nuestras lamentaciones. O tal vez ya no vuelvan
porque sigamos llorando.

Y nos espían sus fantasmas que se quedan siempre vigilantes para evitar que unos
a otros nos consolemos.

Con todas las luces encendidas, ese barco que se cruza en el Atlántico con ese otro
barco, con todas las luces apagadas, en realidad no existe. Navega simplemente.

Para levantar espuma a miles de cabezas por encima de las cumbres y de las
hondonadas sumergidas, donde les sigue meciendo los cabellos a los ahogados.

Y quizás cuando llegue al puerto no lo puedas ver, pero escucharás desde el muelle
silencioso su bocina, como el espíritu de un gallo, llamando a todos los que
agonizan.

En alta mar, con todas las luces apagadas, el barco invisible aguarda, sobre las
aguas oscuras donde su silueta se refleja, con todas sus luces encendidas.

Orden del caos

[870]

II

Antonio Cillóniz

La belleza tiene la fosforescencia verde de los peces.

En esa casa edificada sobre lo más alto de la loma, sientes una atracción magnética hacia las escamas plateadas, donde brilla (con mayor viveza que en el agua) la luz de la luna con los pequeños círculos de sus cráteres.

Si te has visto contemplado desde un plato de sopa ardiendo por la mirada fría de un ojo fijo de pez, entonces habrás tenido la tentación de nadar. Y, esa sensación de escalofrío que al salir exhausto y tenderte desnudo sobre la arena húmeda te paraliza, te impulsa a seguir buceando. Como cuando en el quirófano eres hipnotizado por el olor del cloroformo y no puedes huir, mientras los cirujanos aguardan impacientes a que entre la muerte con su instrumental médico.

[871]

III

Como la burbuja de aire lanzada por un buzo que camina por el fondo de los mares, así he ascendido a través de las nubes, hasta tocar con mis dedos la membrana que rodea la Tierra. Y detrás de la sombra ha resonado la luz por la que navega solitaria la Luna ente ríos congelados de calostros.

Ha sido una conmoción terrible la que me ha permitido detenerme a escuchar el silencio que allá reina, obligando a mi eternidad a hacer noche, en el oscuro cementerio de las almas, sin lápidas ni cipreses, donde el vacío acoge la nada.

[872]

IV

Aquí está una mujer,
esa mujer de la que todos tomamos conocimiento.

Ha vuelto a preguntar por ti.

Es increíble,

Guaraguao

pero en el jardín de las anémonas
la espada inocente de un lirio
sigue cortando la cabeza inútil de los tulipanes.
Ella (la mujer)
la ha tomado en sus manos (a la espada)
y ha dejado una nube entre dos flores
(como tu pensamiento que recordaba sus senos).

[873]

V

En las estatuas, la estatura de su soberbia ha sido detenida. Ellas se mantienen erguidas bajo la sombra de los árboles que las sobrepasan. Tienen en los ojos huellas de haber contemplado el horizonte un instante que se parece tanto al infinito, que los turistas lo han enrollado en sus cámaras polaroid. Por eso las palomas se amontonan y posan sobre ellas un gesto de eterna paciencia. A pesar de que una multitud se aproxime y empiece a subir por los peldaños de su pedestal. Revive en tu mente cualquier pensamiento de las estatuas y sufre en él por sus corazones sin voluntad de mover sus miembros. Lloro con ellas bajo la lluvia, porque no representan a quienes han muerto, sino a la propia muerte. Y, en consecuencia, nos afecta a todos.

[874]

VI

La bondad se confunde con el estado natural de la inocencia y el bien que persigue no es más que el fruto de su misma estupidez. No hay otra razón entre las fieras que su propia fuerza guiada por el instinto sanguinario de su conservación. La cualidad racional de los hombres hará que la justicia sea quien los seleccione, asesinando a los débiles, que tienen que robar para comer o dejarse violar si quieren ser amadas. Y la virtud moral de los mortales hará que sea la religión quien sancione dichos homicidios.

Guaraguao

Sin embargo, un sentimiento casi caritativo se asoma a sus almas y les obliga a amar a aquel que, siendo despojado de toda habitación y vestimenta, sobrevive alimentándose de desperdicios. Porque tanta vileza, si tienen una mirada de conmiseración, los hace sentirse más humanos. Y, por lo tanto, dignos de merecer mayor distinción.

[875]

VII

Decían haber venido diciendo «vuestro sol es hermoso porque es de oro; vuestra tierra es hermosa porque la habéis sembrado; nos gustaría ser bien recibidos», pero no, vinieron diciendo «nuestro Dios es grande y grande es nuestro Rey; porque se os ha perdonado la vida, grande será también este día que os da nuevos señores». Vinieron a nosotros y dijeron «estos son papayos nuestros, estos son paltos nuestros, estos son guanábanos nuestros, estos son chirimoyos nuestros, estos son ollucos nuestros, estos son lúcumos nuestros; coman cuanto quieran», después se fueron.

Volvieron a nosotros y nos dijeron «estos son congrios, estos son tollos, estos son ayanques, estos son bagres; coman cuanto quieran».

No sólo comían. Buscando oro, buscando plata, buscando mercurio, han arrojado nuestros montes sobre el valle y han enterrado nuestros frutos. Buscando estaño, buscando vanadio, buscando cobre, han vaciado nuestros montes sobre el río y han enterrado nuestros peces.

Ya en el cielo no hay Sol. Ya en el cielo no hay Luna. Día y noche el cielo es una gran nube.

Pero la luz siempre acaba volviendo.

51 Aquel resplandor que ves allá, es la espada del libertador; ese resplandor que ahora ves ahí, es la bayoneta del invasor; este esplendor de acá, es petróleo ardiendo sobre el mar.

Esta es nuestra vicuña muerta, esta nuestra corvina muerta.

No ha sido que esperando nos quedáramos dormidos. Nadie tenía sueño. Tampoco ya ninguna esperanza.

Guaraguao

[876]

VIII

Otros van juntando surcos de tierra, bosques, montañitas de piedras, bestias, arroyuelos.

Y van guardando ladrillos, cojines, ruedas de automóviles, latas de conservas.

¡Yerbitas!

Yo, sin embargo, colecciono corazones. Solo los de cierta especie de seres raros.

Los coloco en los anaqueles de mi gabinete por tamaños, tonos e intensidad de sus latidos, aún tibios.

Bueno, en realidad no poseo más que electrocardiogramas de su puño y letra.

Ni siquiera eso.

Tan solo son copias fotostáticas de todos ellos.

¡Líquenes o musgo!

Pero vibro tanto, que es como si les chupara la sangre y me tuvieran que poner sanguijuelas para bajarme la fiebre.

[877]

IX

Un filósofo no encontró palabras para expresar nuestra emoción. Un físico, en ninguna de sus fórmulas, fue capaz de representar un solo átomo de la primavera.

¡Cuántos intentaron explicarnos nuestro mundo para cambiárnoslo por otro!

Más transformaciones que todos ellos juntos nos trajo la lucha de un simple cabo.

[878]

X

En cada piedra del reino reside un universo, pero en un solo universo no sobreviven dos reinos juntos.

Así, entre las garras de un águila yace una paloma.

Aunque su corazón no quepa jamás en los cuerpos de las águilas.

[879]

XI

- ¿Qué es lo que se ve?
- Un paisaje lleno de basureros y escombreras.
- ¿Qué es lo que se escucha?
- El sonido de un corazón angustiado por los ruidos.
- Y ¿qué es todo eso?
- El ajetreo de hombres que no cesan de construir un mundo, para que incesantemente lo devoren las ratas.

[880]

XII

Nada, que es la negación de todo, existiría, si llegase a haber algo, que la identificara a sí misma. Y, absurdamente, sería una parte ajena a ella; porque la nada se destruye solo al nombrarla. Por ejemplo, podría parecer que negar el todo es afirmar la nada; sin embargo, en las palabras 'todo lo que no es' afirmamos la nada, y en 'nada de lo que existe' negamos el todo.

Y según la misma lógica, tanto el bien como el mal, al ser irreconciliables, son necesarios para la razón, pues sin uno de ellos jamás existiría el otro. En cambio, la indiferencia del corazón es contraria a la pasión. (Aunque ambas podrían ser amor, podrían llegar a ser odio y, finalmente, podrían volver a llegar a ser amor.)

[881]

XIII

Una marcada propensión hacia el escepticismo, una cierta inclinación hacia la duda, merecen ambas el calificativo de sabiduría.

Se verá cuando, cortés para ganar la confianza de los peatones en un paso de cebra, detenga el vehículo y pacientemente seleccione bien las víctimas.

Allá viene una amable anciana, conversando dulce y distraídamente con su nietecita. Ahí, cruza un pobre ciego que está siendo guiado por un niño. Acá está un inválido infeliz, quedándose torpemente enredado en sus muletas.

Sorprendidos, algunos intentan escapar.

Guaraguao

¿Te produce repugnancia acaso? [887]

Cualquier bomba convencional es capaz de matar con mayor velocidad y a una distancia todavía superior a esta. XIX

Una razonable desconfianza hacia los adelantos técnicos de la civilización, cuyo manejo exige alguna pericia, también es muestra de prudencia.

[882]

XIV

La idea de orden lleva implícita miles de ordenaciones caóticas; cada una en un orden distinto. [881]

Si intentamos la definición del ser, aludimos al concepto de espacio y tenemos que asumir la idea de tiempo. Todo ello contenido en la noción de movimiento que une los diversos estados: el de los minerales y las plantas, el de los metales y los hombres, el de los animales y la antimateria.

Un ámbito de vida para el inmenso reino de la muerte, bajo el caos, porque su orden no suele repetirse nunca.

[883]

XV

Sentados igual que ratas alrededor de estanques, con todo tú te sientes el más miserable, con todo tú crees ser el único que sufre.

Escucha el himno de las ranas por la noche. Es el mismo desde la formación del Universo. Se ha considerado digno de ser aprendido y de ser transmitido. Y, de ese modo magnífico, componiéndolo cada vez que se escribe nuevamente en el aire, lo han conservado.

¿Qué dirán los arqueólogos siempre absortos por ir tras los restos del origen del mundo, cuando pasen tan cerca de las ranas y estas guarden silencio?

¿No será que cuanto exprese cada hombre sea una sola nota del acorde que debe ejecutar su época?

Esto es como el primer ulular del búho que saldrá por última vez de su escondrijo.

[884]

XVI

Y Dios dijo «no adoptéis religiones que erijan altares o rindan culto a una imagen», «no profeséis doctrinas que proclamen profetas», «no sigáis a sacerdotes que os hablen de revelaciones y se santifiquen entre ellos», «no frecuentéis templos donde sobre mármoles realicen ceremonias en mi honor», «no os dejéis tentar por aquellos que se revisten de plata y oro para honrarme», «no creáis a quienes quemando incienso y mirra me invocan», «mi nombre solo les sirve para acumular más riquezas».

[885]

XVII

¡Silencio!
Hay un *oír* al revés.
El cielo tiembla
porque de una de sus ramas
está colgando una avecilla
sobre un pez que se esconde asustado dentro de una nube.
Uno contempla al *orto*.

[886]

XVIII

55 ¡Qué es el silencio de un rictus amargo de mi boca, ante el grito de un general que lanza sus tropas hacia una carnicería certera!
¡Qué es una mirada fría que mis ojos fijan sobre ti, frente a los agujeros tan negros de la capucha de un verdugo!
¡Qué son todos mis útiles de escritorio, en comparación con los instrumentos de la Inquisición, en la Plaza del Santo Oficio!
Y después de tantísimas cédulas reales, qué podrían mis escritos más airados contra ti!

Guaraguao

[887]

XIX

La peste se ha declarado en las ciudades. Se propaga a través de cada casa, por sus ventanas y las emanaciones fétidas de las alcantarillas. Y es llevada a la periferia y trasladada nuevamente al centro en los camiones de la basura.

Entonces, la gente se decide a huir al campo. Pero lleva consigo la pestilencia. En sus bolsillos, en sus maletas y en las guanteras de los autos.

El viento esparce la nube de polución que cae sobre las montañas y, rodando en torrentes, vuelve a penetrar en las casas por sus cañerías, cuyas aguas acaban desembocando en el mar. Sobre el mar donde flotan las cápsulas que llevaron los virus hasta la Luna. De ese modo, a pesar de cerrar las ventanas durante la noche, las bacterias entrarán en las habitaciones a través de sus cristales.

[888]

XX

La bondad todavía es imperfecta.

Por ejemplo, una mujer tuerta engendra un niño ciego.

La madre suplica que se le transplante al hijo su único ojo sano.

Los médicos, conmovidos por el instinto materno, obedecen al instante.

El puede ver, pero no habla.

Ella puede hablar, pero no ve.

Saliendo del hospital, con el niño en brazos, le acechan todos los peligros.

La mujer todavía no ha desarrollado la memoria de los ciegos y va golpeando al hijo contra todas las cosas.

Al cruzar la calle, la madre tropieza y ambos caen al suelo bajo las ruedas de un automóvil.

Gracias a que la bondad se ha perfeccionado, ya la maldad es absoluta.

[889]

XXI

¡Allá tú y tus cálculos, allá tú y tus impaciencias!

Monituro disolvió la cámara de representantes y todos los cosmopolitas preguntaron por las riquezas del país de Monituro (en los montes hierbas ralas para unas

Guaraguao

cuantas cabras y excrementos de aves en los arrecifes).

Si bien es cierto que por ahora no preparan ninguna intervención armada, sin embargo, han suspendido todos los programas de ayuda humanitaria.

Y elogrís hizo lo mismo; revocó el poder de la asamblea de los ciudadanos. Pero los gobernantes de la Panagea han dispuesto el néctar de sus flores, para hacerle llegar mieles y perfumes, con tal de obtener

oro y plata de sus montes,

trigo y uvas de sus campos.

¡Siempre los mismos cálculos, siempre otras impaciencias!

[890]

XXII

Y cuando, por un camino estrecho y largo, sigo andando, jamás me pierdo.

Jamás me pierdo, porque sé que me hallo donde estoy. E incluso a veces, ya sin senda, aquí y allá. Dentro y fuera de cualquier espejo, por mares, ríos y lagunas.

Aunque no se reconozca nunca lo que siempre fuera conocido.

Y de aquello que algún día pudiera llegar a ser reconocido, tampoco nada se conozca ahora.

[891]

XXIII

Para seguir en aquella dirección, aun a la deriva, hay que caminar.

A pesar de que, antes o después, nadie diga nada y todo siga igual.

-¿Conoce acaso las obras de los poetas jóvenes?

-Sí. Hasta hoy todos han construido poemas muy menores.

-Y entonces, ¿qué tiene usted que decir acerca de los trabajos de los mayores?

-Bueno, ellos hicieron una literatura más antigua que la nuestra.

[892]

XXIV

Mirando esas pequeñísimas instancias de su cuerpo pegadas a los cuatro puntos de su ser donde se esconde el yo profundo, recibió de los hombres tantas medallas, que ya no cabían en su pecho.

Y entonces, agradecido, después de tales celebraciones los despidió: ¡Ah!, no queda nada. ¿Saben qué hora es?

-Pero no te has muerto todavía?, le dijeron: el peso de todas tus condecoraciones, debería haberte aplastado el corazón.

[893]

XXV

¡Oh sarta de palabras, que no producen ninguna emocionada oscilación del aire! Tímida ondulación apenas de interrupciones bruscas, que no se atreven a llegar al borde del sufrimiento atroz que roza el canto de estas hojas. Diré adiós a la vieja retórica. Una sutil armonía de temas nostálgicos y dulces sonidos, que te ofrece la morbosa alegría de poseer al menos el lamento más bello. Con los que honores y elogios prodigan para recibir elogios y honores, sólo compartiré el silencio.

[894]

XXVI

Al maquinista que detiene el tren, temeroso de que en algún inopinado punto del camino las vías se le juntasen. Al pescador que, de inclinarse su bote por lanzar la red, verá sobre las aguas en su rostro reflejada la gravedad del mar. Al aviador que sintiendo la gravedad del cielo salta en paracaídas. Al minero que respira profundamente la gravedad de la tierra. Y al sacerdote que habiendo endurecido tanto su corazón, sufrirá en silencio, sobre su lecho de muerte, la misma gravedad de sus palabras.

58

Guaraguao

cuantas cabras y excrementos de aves (y arrecifes).

Si bien es cierto que por ahora no p[ro]cederá a ninguna intervención armada, sin embargo, han suspendido todos los proyectos de ayuda humanitaria.

[895]

XXVII

En la necesidad de un solo padre y un solo maestro, cabe siempre la posibilidad de cualquier dios extraño.

Las olas, los árboles y los montes, las dunas, los postes y los rascacielos, orgullosamente se alzan como quien va a pronunciar una alabanza.

Los mares, los valles, los desiertos, las ciudades, humildemente se postran como quien va a implorar perdón o a recibir bendiciones.

Ahora que estoy a punto de decirles cómo sufre mi alma, no saben hasta dónde, en silencio, ella está turbada. Quizá, de existir todavía.

XXV

XXII

[896]

XXVIII

Los helvecios inventaron mecanismos para medir la sombra de las vacas por los prados. Con el lento balanceo de sus ubres y sus cuernos aprendieron a contar entre engranajes el instante de cada paso.

El tiempo da la voz al cuco para que anuncie el tiempo.

1891

IVXX

XXIII

[897]

XXIX

59 Ya casi prójimo de sí parece hablar después de haber quedado solo como un reloj de sol sobre la arena interminable.

«Mi reino por un caballo
con el que pueda volver
a recuperar el trono».

Dos poemas [898]

Yón Carvajal

XXX

Ahora,
cuando mi alegría sube por los hilos de las glándulas de la emoción,
mi voz se precipita sobre las semillas de la pasión y el desvanecimiento.
No sólo en el órgano donde se reproduce el instinto de los homínidos
de querer tocar las almas,
sino también junto al nervio del animal que debe saber compartir su inclinación al
sol desde la sombra.

(Bajo la copa de un frondoso árbol
o en el seno de una profunda cueva.)

[899]

XXXI

Por conservar una verdad en estos tiempos, no es suficiente sustentar una cátedra
o un escaño. Tampoco es necesario mantener retenes de cien mil infantes
ni diez mil carros o mil diez lanzas y mil cien bocas de fuego.

Con una sola tumba basta.

La del tirano o la tuya.

[900]

XXXII

«Señor,
somos del mismo palo.

No hay cuño
de firmeza más noble
que aquella que procede
de los propios hachazos».

[1968] [1908]

XXVII XXX

En la necesidad de un solo padre y un solo maestro, cabe siempre la posibilidad de cualquier dios extraño.

Las olas, los árboles y los animales, las plantas, los pozos y los rios, las montañas orgullosamente se alzan en silencio y a la vez se precipitan sobre las semillas de la pasión y el desvanecimiento.

Los mares, los valles, los desiertos, las ciudades, inmensas, inabundantes, de quien ya a mejorar perdón o a recibir bendiciones.

Alora que estoy a punto de decirte como me va, no te preocupes, no te preocupes, sino también como el perro del animal que debe esperar su inclinación al silencio, ella está turbada. Quizá, de existir todavía.

(Bajo la copa de un frondoso árbol
o en el seno de una profunda cueva.)

[1968]

XXVIII XXX

Los heléchos inventaron mecanismos para medir la sombra de las vacas por los prados. Con el tiempo, los animales se acostumbraron a la sombra de los árboles.

El tiempo de la voz de tu voz para que el tiempo se detenga.

Con una sola tumba basta.
La del tiempo o la tuya.

[1968] [1900]

XXIX XXX

Ya casi próximo de ir parece hablar desde el reloj de sol sobre los días y los años.

«Somos del mismo palo»
«¿Será?»
«No hay caño
de firmeza más noble
que aquella que procede
de los propios brazos»

«No hay caño
de firmeza más noble
que aquella que procede
de los propios brazos»

«Somos del mismo palo»
«¿Será?»
«No hay caño
de firmeza más noble
que aquella que procede
de los propios brazos»

508

Dos poemas

Iván Carvajal

Naufragamos.

Mercancías apiladas en las tiendas hasta el techo.
Desde los ganchos, cuelgan las reses. Y allá vamos
por un pedazo de lomo, por un kilo de vísceras.

Iván Carvajal (Ecuador, 1948), poeta y ensayista, profesor universitario de filosofía; vive en Quito. Ha publicado *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980), *Del Avatar* (1981), *Parajes* (1984, premio nacional de poesía), *Los Amantes de Sumpa*. Hace pocos años se editó en México una breve antología de su obra.

territorio ganado palmo a palmo entre retazos...
Madame baja las gradas haciendo gala de su traje y colorido.
Madame cuida su rostro, no mira directo hacia el asfalto,
recoge su manga y sopesa en su mano aún enguantada un mango.
Mi Dama en el umbral: esa coqueta estinge,
regordeta y recortada contra el fondo de un anuncio de una
marca de jabones y
saludable...

Naufragamos y caemos en un besar cualquiera.
Pero no te tragues el cuento, camarada,
yo no vengo en esa nave de casco negro desde las islas
prohibidas,
no voy para Iuca ni por hacer las Américas.
Mi puerto de embarque está al cruzar la esquina.

Y sin embargo el plebeyo
intuye en mis ojos ahíerros mi ceguera,
advierte que mi mirada se pierde en la textura de esta bruma

Dos poemas

Iván Carvajal

Iván Carvajal (Ecuador, 1948), poeta y ensayista, profesor universitario de filosofía; vive en Quito. Ha publicado *Poemas de un mal tiempo para la lirica* (1980), *Del Amanecer* (1981), *Parajes* (1984, premio nacional de poesía). Los *Amaneres de Zumbra*, hace pocos años se editó en México una breve antología de su obra.

I

Naufragamos.

Mercancías apiladas en las tiendas hasta el techo.
Desde los ganchos, cuelgan las reses. Y allá vamos
por un pedazo de lomo, por un kilo de vísceras.
Aspiro el olor del humo cargado con el sabor de la sangre
chamuscada. ¡El holocausto!
Rociamos con soporíferos vinos el bocado. ¡El holocausto!
Salomón o Francisco descansa con la nuca apoyada en el testuz
de la bestia decapitada. Mi cuerpo,
territorio ganado palmo a palmo entre retazos...

Madame baja las gradas haciendo gala de su traje y colorete.
Madame cuida su rostro, no mira directo hacia el asfalto,
recoge su manga y sopesa en su mano aún enguantada un mango.
Mi Dama en el umbral: esa coqueta esfinge,
regordeta y recortada contra el fondo de un anuncio de una
marca de jabones y
saludable...

Naufragamos y caemos en un bazar cualquiera.
Pero no te tragues el cuento, camarada,
yo no vengo en esa nave de casco negro desde las islas
prohibidas,
no voy para Itaca ni por hacer las Américas.
Mi puerto de embarque está al cruzar la esquina.

Y sin embargo el plebeyo
intuye en mis ojos abiertos mi ceguera,
advierte que mi mirada se pierde en la textura de esta bruma

de puerto,
se anticipa a mi celada y mi acechanza.
¡Ah, me traicionan las pupilas,
me descubren con el fuego dorado, su seducción!
¡Ah, esos destellos del sol febril y fanático
restallantes en el perfil de la navaja!

Y mientras mondo la fruta,
la mujer se desvanece,
el cargador arrastra
la pierna de una res
(seguro: naufragamos),
y me oyen cuando silbo
desde un andamio, arriba,
una triste tonada.

II

¿Quiere un bufón el rey? ¡Y vaya con el reyezuelo!
¡La distracción y el consejo del amigo!
¡Extranjero! Bienvenido...
Sí, con mis piruetas pondré a sonreír al Príncipe, te lo
aseguro.
Sí, haré lo posible. Y aún lo imposible, si es cierto que
toma un poco más de tiempo,
si tan sólo su efímera gesta me asegura el mendrugo.
Traedme una silla, un plato de garbanzos, pelotas y naranjas.
Estarían muy bien esos pechos de las doncellas.
Concéntrate, señor, ahora es tu juego.
Amenaza el obispo a la torre del rey.
¿Y de qué te van a valer, Príncipe, mi laborioso acertijo
mi aguzado silencio?

*Yo quiero preservar los peces dorados
y al fondo de la corriente esa ciudad.
Desciendes hasta allí
y quizás en el albergue de una anciana
aún conserven aquellas cimitarras:
honor de los degüellos del pasado,
arqueología de sagradas correrías,
los restos del saqueo,
herrumbre de esas guerras dinásticas
entre las tribus escogidas
en la afrenta del dios...
Hoy poco queda, poco o nada,
salvo esos peces que guarda Sherezada
en su regazo, esas preces, sus ojos.
En su regazo. O en mi relato.
...puesto que hundí, señor, mi sueño
en su redada.*

*Y entonces pronunció el moribundo
acercando sus labios a mi oído:
¿Para qué tentar a la fortuna de tal modo?
Preserva tu poder, oh Príncipe, a sangre y fuego.
Hoguera, hierro, aceite hirviendo.
Crucifixión al borde del camino. La horca. Y la orca.
Mas si te tiembla la voz, o hay sabor amargo,
toma un laúd y escoge cueva en la montaña inaccesible.
Ahí postula. Que te escuche el gusano.
Pústula, garabato, acertijo.*

*¡Oh, mercader, cuánto me halagan tus promesas!
Pero, permíteme: sostén por un momento mi capote raído,
por dentro vengo desnudo. Y el sombrero es de paja.
¿Un gusano?... El bufón.*

¡Ja! ¿Pero soy en verdad el bufón que espera la Reina?

Sus nobles ya pueblan la sala de la audiencia. Vamos,
vamos al circo.

A las piruetas.

*Y si vuestras graciosas majestades
-digo, es un decir-, si esto congrega expectante al Real
Rebaño,
puedo examinar la lengua al heredero.
Su fiebre, su orina, su excremento. Aunque hieda.
-Y hiede sin remedio-. Veré si mi plática levanta su ánimo
caído,
su alita. ¡Ay, ni la más leve sonrisa en el rostro taciturno!*

Entonces,
que descubra el Príncipe que está más atrapado que una zorra,
sin salida posible. Enredado, engastado, cercado...

*Nadie tiene las llaves,
nadie,
nadie quiere llegar al fondo de sus cuestiones.
Nadie sabe si hay un saco sin fondo.
O la límpida sábana superficial del agua.
Debajo, su imagen.*

Y yo cobraré mi paga como cualquier comediante,
de aquí me verán volar (a hora muy temprana).

67

Soy del reino de este mundo,
pero no cabe duda que las brujas me esperan
en las lindes del suyo. Señor,
ya averiguan por mi oráculo.
Una hunde la mano en mi cráneo.
Otra hurga con su largo dedo en mi aorta.
Y la tercera danza en mi reloj...

Guaraguao

RECUPERACIÓN

Sus nobles ya pueblan la sala de la audiencia. Vamos,
vamos al circo.
A las piruetas,

*Y si vuestras graciosas majestades
-digo, es un decir-, si esto congrega expectante al Real
Rebaño,
puedo examinar la lengua al heredero,
Su fiebre, su orina, su excremento, Aunque hieda.
-Y hiede sin remedio-. Veré si mi plática levanta su ánimo
caído.
su alita. ¡Ay, ni la más leve sonrisa en el rostro taciturno!*

Entonces,
que descubra el Príncipe que está más atrapado que una zorra,
sin salida posible. Entredado, engastado, cercado...

*Nadie tiene las llaves,
nadie,
nadie quiere llegar al fondo de sus cuestiones.
Nadie sabe si hay un saco sin fondo:
O la límpida albana superficial del agua.
Debajo, su imagen.*

Y yo cobraré un paga como cualquier comediante,
de aquí me verán volar (a hora muy temprana).
Soy del reino de este mundo,
pero no cabe duda que las brujas me esperan
en las lindes del suyo. Señor,
ya averiguan por mi oráculo.
Una hunde la mano en mi cráneo.
Otra hurga con su largo dedo en mi aorta.
Y la tercera danza en mi reloj...

Guaraguro

El Guaraguao: un cuento realista de Joaquín Gallegos Lara

Junto con Demetrio Aguilera Malta, José de la Cruz, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947) compuso el denominado *Grupo de Guayaquil*, importante núcleo del realismo social sudamericano, en plena actividad en los años 30. *Los que se van*, la primera publicación del grupo, fue el inicio de una vigorosa literatura, que habría de provocar amplios debates. Hoy, los aportes del grupo a la literatura del continente no son discutidos; algunos de sus miembros han sido señalados como precursores del realismo mágico, corriente que sinaría la nueva narrativa sudamericana en un puesto preeminente en el contexto internacional. Las novedades lexicales, fonéticas y antropológicas del grupo, más la efectividad para plantear y resolver las historias, siguen llamando la atención al lector de hoy. Según Seymour Chantón,

RECUPERACIÓN

“... la transcripción de la literatura hispanoamericana, a veces coexistió una práctica centrada a la literatura del lenguaje hablado de grupos sociales que hasta entonces habían sido excluidos. Joaquín Gallegos Lara fue el ideólogo del grupo, propugnando explícitamente una posición programática respecto a la literatura y al rol de los escritores en la sociedad.”

RECUPERACIÓN

El Guaraguao: un cuento realista de Joaquín Gallegos Lara

Junto con Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947) compuso el denominado *Grupo de Guayaquil*, importante núcleo del realismo social sudamericano, en plena actividad en los años 30. *Los que se van*, la primera publicación del grupo, fue el inicio de una vigorosa literatura, que habría de provocar amplios debates. Hoy, los aportes del grupo a la literatura del continente no son discutidos; algunos de sus miembros han sido señalados como precursores del realismo mágico, corriente que situaría la nueva narrativa sudamericana en un puesto preeminente en el contexto internacional. Las novedades lexicales, fonéticas y antropológicas del grupo, más la efectividad para plantear y resolver las historias, siguen llamando la atención al lector de hoy. Según Seymour Menton, “las transcripciones fónicas de su dialecto son las más atrevidas que existen en la literatura hispanoamericana”, lo cual constituyó una primera entrada a la literatura del lenguaje hablado de grupos sociales que hasta entonces habían sido excluidos. Joaquín Gallegos Lara fue el ideólogo del grupo, propugnando explícitamente una posición programática respecto a la literatura y al rol de los escritores en la sociedad.

72

Guaraguao

El Guaraguao

Joaquín Gallegos Lara
Guayaquil, 1911-1947

Libro de cuentos publicado: *Los que se van*
(1930) (1956) (con otros autores).

Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao.

Un guaraguao de roja cresta, pico férreo, cuello aguarico, grandes uñas y plumaje negro. Del porte de un pavo chico.

Un guaraguao es, naturalmente, un capitán de gallinazos. Es el que huele de más lejos la podredumbre de las bestias muertas para dirigir el enjambre.

Pero este guaraguao iba volando alrededor o posado en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre.

Cazaban garzas. El hombre las tiraba y el guaraguao volaba y desde media poza las traía en las garras como un gerifalte

Iban solamente a comprar pólvora y municiones a los pueblos.

Y a vender las plumas conseguidas. Allá le decían «chancho—rengo».

—Ej er diablo er muy pícaro pero siace el Chancho—rengo...

Cuando reunía siquiera dos libras de plumas se las iba a vender a los chinos dueños de pulperías.

Ellos le daban quince o veinte sucres por lo que valía lo menos cien.

Chancho—rengo lo sabía. Pero le daba pereza disputar. Además no necesitaba mucho para su vida. Vestía andrajos. Vagaba en el monte.

Era un negro de finas facciones y labios sonrientes que hablaban poco.

Suponíase que había venido de Esmeraldas. Al preguntarle sobre el guaraguao decía:

—Lo recogí de puro fregao...Luei criaio dende chiquito, er nombre ej Arfonso.

—¿Por qué Arfonso?

—Porque así me nació ponesle.

Una vez trajo al pueblo cuatro libras de plumas en vez de dos. Los chinos le dieron cincuenta sucres.

Los Sánchez lo vieron entrar con tanta pluma que supusieron que sacaría lo

Guaraguao

menos doscientos Los Sánchez eran dos hermanos.

Medio peones de un rico, medio sus esbirros y «guardaespaldas».

Y, cuando gastados ya diez de los cincuenta sucres, Chanco-rengo se iba a su monte, lo acecharon.

Era oscuro. Con la escopeta al hombro y en ella parado el guaraguao, caminaba

No tuvo tiempo de defenderse. Ni de gritar. Los machetes cayeron sobre él de todos lados. Saltó por un lado la escopeta y con ella el guaraguao.

Los asesinos se agacharon sobre el caído. Reían suavemente. Cogieron el fajo de billetes que creían copioso.

De pronto, Serafín, el mayor de los hermanos, chilló:

—¡...Ayayay! Naño, ¡me ha picao una lechuza!

Pedro, el otro, sintió el aleteo casi en la cara. Algo alado estaba allí. En la sombra. Algo que defendía al muerto.

Tuvieron miedo. Huyeron.

Toda la noche estuvo Chanco-rengo arrojado en la hojarazca. No estaba muerto: se moría.

Nada iguala la crueldad de lo ciego y el machete meneando ciegamente le dejó un mechoncillo de hilachas de vida.

El frío de la madrugada. Una cosa pesaba en su pecho. Movié —casi no podía— la mano. Tocó algo áspero y entreabrió los ojos.

El alba floreaba de violetas los huecos del follaje que hacía encima un techo.

Le parecía un cuarto. El cuarto de un velorio. Con raras cortinas azules y negras.

Lo que tenía en el pecho era el guaraguao.

—Ajá, ¿eres vos, Arfonso? No... No... me comas... un... hijo...no...muesde...ar...padre...loj...otros...

El día acabó de llegar. Cantaron los gallos de monte. Un vuelo de chocotas muy bajo; muchísimas. Otro de chiques más alto.

Una banda de micos de rama en rama en rama cruzó chillando.

Un gallinazo pasó arribísima.

Debía haber visto.

Empezó a trazar amplios círculos en su vuelo. Apareció otro y comenzó la ronda negra.

Vinieron más. Como moscas. Cerraron los círculos.

Cayeron en loopings. Iniciaron la bajada de la hoja seca.

Estaban alegres y lo tenían seguro.

¿Se retardarían cazando nubes?

Guaraguao

Uno se posó tímido en la hierba, a poca distancia.

El hombre es temible aún después de muerto. Grave como un obispo, tendió su cabeza morada. Y vio al guaraguao.

La tomaría por un avanzado. Se halló más seguro y adelantóse. Vinieron más y se aproximaron aleteando. Bullicio de los preparativos del banquete.

Y pasó algo extraño.

El guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló. Resentidos se separaron, volando a medias, todos los gallinazos. A cierta distancia parecieron conferenciar: ¡qué egoísta! ¡Lo quería para él solo!

Encendía la mañana. Todos los intentos fueron rechazados. Un chorro verde de loros pasó metiendo bulla. Los gallinazos volaron cobardemente más lejos.

Al medio día de sangre del cadáver estaba cubierta de moscas y apestaba.

Las heridas, la boca, los ojos, amoratados.

El olor incitaba el apetito de los viudos. Vino otro guaraguao. Alfonso, el de Chacho-rengo, lo esperó, cuadrándose. Sin ring. Sin cancha. No eran ni boxeadores ni gallos. Encarnizadamente pelearon.

Alfonso perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo de un espolazo en el cráneo. Y prosiguió espantando a sus congéneres.

Volvió la noche a sentarse sobre la sábana.

Fue así como...

Ocho días tarde encontraron el cadáver de Chacho-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco -hueso y pluma- muerto a su lado.

Estaba comido de gusanos y de hormigas y no tenía la huella de un solo pico tazo.

Uno se puso tímido en la hierba, a poca distancia.

El hombre es terrible aún después de muerto. Grave como un obispo, tendió su cabeza mirada. Y vio al guaraguao.

La tomaría por un avanzado. Se halló más seguro y adelantóse. Vinieron más y se aproximaron aléteando. Bullicio de los preparativos del banquete.

Y pasó algo extraño.

El guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló. Resentidos se separaron, volando a medias, todos los gallinazos. A cierta distancia parecieron conferenciar: ¡qué egoísta! ¡Lo quería para él solo!

Encendía la mañana. Todos los intentos fueron rechazados. Un chorro verde de lortos pasó metiendo bulla. Los gallinazos volaron cobardemente más lejos.

Al medio día de sangre del cadáver estaba cubierta de moscas y apestaba. Las heridas, la boca, los ojos, amoratados.

El olor incitaba el apetito de los videntes. Vino otro guaraguao. Alfonso, el de Chancho-rengo, lo esperó, cuadrándose. Sin ring. Sin cancha. No eran ni boxeadores ni gallos. Encarnizadamente pelearon.

Alfonso perdió el ojo derecho pero mató a su enemigo de un espolazo en el cráneo. Y prosiguió espantando a sus congéneres.

Volvió la noche a sentarse sobre la sábana.

Fue así como...

Ocho días tarde encontraron el cadáver de Chancho-rengo. Podrido y con el guaraguao terriblemente flaco -hueso y pluma- muerto a su lado.

Estaba comido de gusanos y de hormigas y no tenía la lengua de un solo pisotazo.

RESEÑAS

208

Continúa

Primer Encuentro de Investigadores de la Costa Ecuatoriana en Europa. Arqueología, Etnohistoria, Antropología Sociocultural

Aurelio Álvarez, Silvia G. Álvarez, Carmen Fauría, Jorge G. Marcos (eds).
Abya-Yala, Quito, 1995, 568 páginas.

Esta publicación, auspiciada por la Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissionat per l'Actuacions Exteriors, Àrea Extraeuropea i de Cooperació se presenta con la novedosa intención de acercar al público europeo y latinoamericano una visión multidisciplinaria de las principales investigaciones realizadas en la costa del Area Septentrional Andina (ASA). Los límites particulares de esta área comprenden el actual territorio del Ecuador, hasta la región de Cali y Popayán, en Colombia, por el norte, y la región del desierto peruano de Sechura por el sur.

79 El antecedente inmediato a este libro lo constituye una reunión llevada a cabo en Barcelona del 9 al 11 de julio de 1993. Aunque encuentros previos se habían realizado en Europa, ninguno hasta la fecha congregó a especialistas de las distintas ramas de la antropología para debatir sobre esta región en particular. La explicación quizá resida en la enriquecedora experiencia de algunos de los participantes como miembros de grupos de investigación interdisciplinaria que desarrollaron sus actividades durante largo tiempo en esta región singular. Tal es el caso de integrantes de la Misión Española de la Universidad Complutense de Madrid, del Seminar Fur Volkerkunde de la Universidad de Bonn, o del Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos de la Universidad Politécnica de Guayaquil.

La costa septentrional andina es un área que, aunque ha centrado la atención de

Guaraguao

especialistas del campo arqueológico, permanece casi desconocida para la etnohistoria y la antropología sociocultural. El valor de la compilación de estos artículos reside justamente en que en pocas ocasiones se produce un intercambio tan fructífero de información multidisciplinaria para una región tan desconocida en sus procesos de desarrollo histórico como en este caso. Asistimos al intento de inaugurar una línea de aproximación conjunta desde distintos campos de la antropología que recogerá sus frutos en la medida en que logre consolidar una continuidad.

De aquí también el interés de esta compilación que pone al alcance, tanto del público científico como de aquellos que trabajan en la divulgación de la historia andina, las novedades y los avances en el campo del conocimiento integral de esta región litoral.

Mientras el mayor porcentaje de investigaciones antropológicas se ha desarrollado tradicionalmente en el sector interandino (la sierra), especialmente las referidas a análisis etnohistóricos, y un porcentaje menor en el sector amazónico (la selva), la franja litoral (la costa) adolece de un profundo vacío de información sobre el desarrollo de los grupos étnicos a partir del impacto colonial. Esta conclusión, que se puso en evidencia en la reunión de Barcelona, se expresa en el libro en el escaso número de artículos que hacen alusión a la temática indígena colonial y postcolonial. Sin embargo es precisamente este señalamiento que conduce a privilegiar y sugerir líneas de investigación en esos campos específicos para el futuro. Las diversas prioridades de investigación que aparecen señaladas en los distintos artículos refuerzan la necesidad teórico-metodológica de dar paso a una estrategia de trabajo interdisciplinar que potencie la capacidad de los distintos enfoques propiciados por los especialistas.

El contenido del libro se estructura en cinco áreas que abarcan la arqueología, la arqueometría, la museografía, la etnohistoria y la antropología sociocultural. De forma conjunta, se reúnen algunos de los resultados de prolongados proyectos de investigación, así como de recientes iniciativas en marcha, conducidas por investigadores residentes en Europa. Además de los artículos correspondientes, se ofrece la novedad de una compilación bibliográfica de trabajos anteriores, publicados por cada uno de los autores que colaboran en el libro. Este listado facilita ubicar artículos específicos sobre la costa del ASA, dispersos en distintos medios de comunicación de diferentes países, e imprescindibles a la construcción de una

historia de las investigaciones llevadas a cabo en el área.

Manteniendo la línea tradicional, las tierras bajas del oeste del Ecuador constituyen el foco de atención de los estudios arqueológicos, sobre todo de los períodos más tempranos, cuyos análisis se han dirigido especialmente hacia el origen de la agricultura, y el desarrollo y expansión de los sistemas de intercambio.

Las estrategias de intercambio, la naturaleza de los contactos y las sociedades que interactuaban son los objetivos sugeridos en varios de los trabajos compilados. Una asignatura pendiente se tiene, sin embargo, no solo en el período Precerámico, cuya revisión proponen en su artículo **Germá Wunsch y Raquel Piqué**, sino también en el denominado período de Integración y las primeras etapas de la instalación colonial. Las recientes excavaciones de **Markus Rindel y Nicolás Guillaume-Gentil** en la cuenca norte del Guayas, sumadas al persistente trabajo de investigación que han mantenido **José Alcina Franch, Mercedes Guineay Jean François Bouchard** a lo largo de las últimas décadas, permiten avanzar en la puesta al día sobre la caracterización del nivel de organización y las relaciones con el entorno que mantenían las sociedades de la costa norte.

En todos los casos se confirman prolongadas y persistentes ocupaciones de los sitios excavados, desde las épocas más tempranas hasta el momento de la invasión colonial. Tanto para el caso de la sierra sur, como para la cuenca del Guayas, el período de Desarrollos Regionales aparece como de intensos contactos interregionales. La interacción y las condiciones específicas en que se llevaron a cabo los contactos, tanto entre sociedades pre-estatales como entre aquellas que presentan diferentes niveles de desarrollo, ha sido objeto de atención últimamente en el marco de las nociones del «sistema mundo», de relaciones centro-periferia.

81

Estos análisis en el área andina se han centrado sobre todo en casos obvios de intercambio desigual y extracción de tributos, donde por lo menos una de las partes es un Estado (el centro) que encapsula y domina sobre una frontera menos desarrollada (la periferia). Sin embargo, una de las principales objeciones a la aplicación de estos conceptos para estudiar sistemas económicos precapitalistas ha sido el que *«su aplicación exclusiva al problema de la formación del Estado ha soslayado la pregunta de su surgimiento inicial. ¿Qué clase de modo de producción comunitario, ordenado en el parentesco, se transforma en un Estado pristino,*

y bajo que condiciones esto ocurre?».

Es que en general las tierras bajas han pasado a ser consideradas por los antropólogos como la periferia o «semiperiferia» de los centros estatales de las tierras altas. Ha primado en esta visión no tanto el carácter bilateral de las relaciones como una actitud calificada de «andinocéntrica» al colocarse los antropólogos en la posición de los grupos más complejos. Esto pudo haber provocado perder de vista la necesidad de integrar, en procesos de larga duración, el desarrollo de amplios sistemas regionales e interregionales que dieron estabilidad a complejas formas de organización que no necesariamente transitaban hacia el estado.

La región de la sierra sur del Ecuador aparece claramente referenciada por **Anne Marie Hocqueghem** en su trabajo sobre los posibles “puertos de intercambio” y rutas que seguían los tratantes que intercambiaban y transportaban productos exóticos a largas distancias. **Jorge Marcos** regresa a explorar y contextualizar las relaciones particulares entre sociedades específicas de la costa ecuatoriana, en el marco de las fronteras internacionales que se encuentran comprometidas. La festividad «*Mullu-Pututo*» sirve nuevamente como indicador de las fuertes articulaciones económico-ideológicas que el tráfico a larga distancia promueve. Enlazada a los objetivos particulares del tema de las conexiones y contactos con otras áreas, la arqueometría pone en relieve a través del trabajo de **Aurelio Alvarez** las sustantivas posibilidades de esta subdisciplina. **Oswaldo Tobar** abre un campo novedoso para la arqueología de la costa ecuatoriana: el enlace de excavaciones en un sitio colonial con la información histórica de la época y sucesos particulares que involucraron la coexistencia de intereses compartidos por autoridades y jerarquías sociales indígenas.

Los resultados finales de las investigaciones científicas deberían expresarse también en el ámbito de la museografía como mecanismo de comunicación social que acompañe la construcción del conocimiento popular. Sin embargo, ni ésta ha sido la norma, ni éste ha sido el caso de los tradicionales museos del mundo. **Luisa Vietri**, tomando como excusa la colección arqueológica de piezas ecuatorianas del museo Pigorini de Roma, desvela los entretelones de la política cultural y ubica en su justo lugar el valor que adquieren los objetos. Desvinculados de su contexto, adquiridos por compra o donación, con información poco precisa de su procedencia, evaluados bajo parámetros subjetivos a menudo centrados en juicios estéticos e ideológicos eurocéntricos, Vietri resalta el empobrecimiento de los

objetos y con ellos el de las sociedades de procedencia.

En el campo de la etnohistoria, el bosque tropical costero ha sido considerado sobre todo en relación a los vínculos que mantenía con los centros donde se instaló el poder político colonial. El Corregimiento de Guayaquil y la Gobernación de las Esmeraldas marcan los límites iniciales en la Real Audiencia de Quito, desde el mar a la cordillera de los Andes. Considerada una zona «marginal» desde el punto de vista de los intereses españoles, de difícil acceso, con poca población y con una producción para el mercado que recién adquiere importancia a partir de finales del siglo XVII, su historia colonial aún guarda importantes vacíos desde la perspectiva estratégica que siguieron los intereses indígenas.

Josefina Palop y Alejandro Cerdá se ocupan de analizar para la región de Esmeraldas el período de las «expediciones misioneras», política que sigue la administración española para la consolidación de reducciones y ciudades, negociando con el grupo de negros esclavos y mulatos que pasan a dominar la zona de Portete, Atacames y la cuenca del Esmeraldas. Los Tsachila, parte del complejo étnico de la costa ecuatoriana, son revisados por **Montserrat Ventura i Oller** a través del amplio tejido de relaciones que el grupo ha mantenido con sus vecinos más próximos y con aquellos de la sierra y el oriente, mostrando cómo las fronteras étnicas se han transfigurado, determinadas por la movilidad y el intercambio a lo largo del tiempo. Con su breve pero contundente acercamiento a la distribución, número y situación de las encomiendas en la costa, **Carmen Fauría** nos abre un amplio panorama de investigaciones para el futuro.

83 La totalidad de los artículos contenidos en el volumen son originales y recientes, con excepción del sorprendente trabajo que sobre un juicio de brujería a fines del siglo XVIII en la península de Santa Elena, ofrece la historiadora sevillana **Maria Luisa Laviana Cuetos** (1989), cuya trayectoria de investigaciones en el área y la importancia de las mismas enriquecen sin duda la compilación.

Escasas han sido las aproximaciones globales, ofrecidas desde la antropología sociocultural, sobre el desarrollo de las poblaciones actuales de la costa. Lamentablemente muchos de los proyectos o iniciativas que desde Europa se iniciaron quedaron inéditos o trancos por muy diversas razones. El antropólogo ecuatoriano **Jorge Marcos** (1978) contribuye también con un manuscrito referido a las relaciones matrimoniales y de parentesco observadas por él en la década de los

Guaraguao

70, antecedente fundamental a investigaciones posteriores etnológicas en Guayas y Manabí. Finalmente, el artículo de **Silvia Alvarez** prolonga el análisis de las formas matrimoniales generalizadas, en asociación a las alianzas estratégicas seguidas por los grupos étnicos de la península de Santa Elena en sus esfuerzos por defender la supervivencia de un proyecto de vida autonómico. Alianzas matrimoniales y relaciones de género establecerán su particular forma de expresión como un elemento más en la construcción de identidades.

En su conjunto, las contribuciones que aparecen reunidas dan la idea de una costa del ASA articulada y compleja, con una prolongada ocupación étnica que alcanza hasta nuestros días. Continuidades y discontinuidades marcan la historia como un camino sinuoso que se revela como un reto a la investigación social interdisciplinaria. Aunque se ha avanzado espectacularmente en algunos campos, queda mucho por hacer en otros y esto sin duda tendrá que ver con los desafíos que propone un trabajo transcontinental fundado en la búsqueda de respuestas a problemas comunes.

Aquellas personas interesadas en adquirir el volumen pueden dirigirse telefónicamente a:

Dres. Aureli Álvarez o Jorge G. Marcos
Servei de Materials Arqueològics- UAB
Tel. 581-1973

Sílvia G. Álvarez

Sira García, Marta de la Serna

A cara descoberta. Ser marroquina i viure a Catalunya.

**I Premi de Periodisme d'investigació Montserrat Roig.
EDitorial Viena-Columna. Pag.168. Barcelona, 1995.**

El libro muestra la investigación periodística de dos jóvenes estudiantes que, en el tercer curso de periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona, ganaron el « I Premi de Periodisme d'Investigació Montserrat Roig».

El trabajo permite conocer las dificultades de las mujeres marroquíes que viven en Cataluña como emigrantes. Al mostrar las historias personales, las costumbres ancestrales de su cultura y las necesidades coactivas que las llevaron a emigrar,, se abre la puerta a los problemas de un colectivo que a pesar de ser bastante numeroso es casi desconocido para nosotros.

85

Al optar por un tema específico, las autoras desafían a los periodistas que aún creen que ocuparse de temas femeninos significa transmitir ideología feminista. Demostrar que existen relevantes diferencias en la evolución personal entre el hombre y la mujer marroquí les permite reclamar a los medios de comunicación el trato igualitario a los problemas de los colectivos, sin prejuicio de sexos.

En la primera parte del libro, «A la recerca del paradís», se relatan los sueños truncados de las emigrantes que llegaron con ilusión en busca de un trabajo digno y bien remunerado. Los testimonios de mujeres de distinta condición y estatus social muestran las trabas que ofrece el paraíso anhelado, que queda patente en los

Guaraguao

tres apartados («El somni trencat», «Tot per uns papers» y «Sobreviure al Raval»): la joven casada que acompaña al marido y no encuentran un alojamiento digno para ellos y los hijos que van naciendo; la chica soltera, una secretaria en paro del gobierno civil de Rabat, que primero sobrevivirá cosiendo diariamente diecisiete horas seguidas y después cuidará a personas mayores, con sueldo fijo pero sin contrato de trabajo ni permiso de residencia, o la viuda con dos hijos a la que detienen por esconder droga en su piso del barrio del Raval.

La segunda parte se denomina «Les filles d'Al-là». En los capítulos «Les perles» y «Les pedres» quedan anotadas dos peculiaridades que marcan a las mujeres marroquíes según sus comportamientos. Al conservar las costumbres tradicionales (faldas largas, el txador, los rezos, sumisión al marido, etc) serán consideradas «perles». A las mujeres que han transgredido las leyes por propia voluntad, o se han visto obligadas a ello por las circunstancias adversas, a la joven con estudios universitarios que busca la realización personal, a las madres solteras, a las divorciadas y las repudiadas, a todas ellas se las denomina «pedres».

La mujer marroquí comparte dificultades comunes a todas las mujeres emigrantes. El trabajo sumergido, los sueldos inestables, los alquileres abusivos de las viviendas, las trabas por obtener el contrato de trabajo, los impedimentos legales en la expedición del permiso de residencia, el ejercicio de la prostitución para sobrevivir, los trastornos de la salud psíquica, etc.. A ellas se les añade las de índole religiosa. Las leyes islámicas restringen la manifestación individual de la mujer al someterlas a la autoridad del hombre, sea padre o marido. Ese bagaje cultural representa un freno en su evolución psíquica y emocional fuera de su país.

En el ámbito laboral se podría advertir un cierto aire de cambio en este colectivo, pero es difícil calibrar los matices. Las mujeres casadas adquieren confianza y seguridad en sí mismas al ocuparse de tareas que en su país eran propias de los hombres, como la educación de los hijos, el trabajo fuera de casa, la relación con las asistentes sociales, las clases de castellano, etc.. Una pequeña minoría reafirma su postura por sus estudios universitarios y dejan de lado la religión, otras, sin embargo, aun apostando por nuevas formas de comportamiento, no renuncian a tradiciones íntimas como la virginidad en el matrimonio. Las mujeres mayores que proceden de un ámbito rural y con pocos estudios, encerradas en el mundo dependiente del marido, tienen claro que no quieren cambiar; su deseo sería volver a su tierra. Un caso anómalo se da en las clases altas de la sociedad marroquí: las mujeres de los hombres de negocios con relaciones en el extranjero pueden sentirse

y actuar como mujeres emancipadas, libres y respetadas sin objeciones. En los países extranjeros y dentro de su mismo círculo, muestran la imagen de modernidad y tolerancia del régimen de Marruecos.

El trabajo periodístico, claro y ordenado, se ofrece en capítulos, como una novela, forma sugerente y amena de transmitir las investigaciones en la voz de un narrador externo donde las entrevistas, las descripciones y los diálogos se alternan en un discurso ágil que prende al lector hasta la última página. Con frescura fluyen historias tristes e injustas, sin caer en el dramatismo sensacionalista.

En las indagaciones se han utilizado documentos de otros autores, como queda señalado en las citas a pie de página, pero falta que se concreten los datos completos en una bibliografía.

Un libro que nos acerca a nuestros iguales imbuidos en las diferencias propias de su cultura. El conocer es comprender y las jóvenes autoras dan esa oportunidad.

Barcelona, enero, 1996.

Montserrat Peiró Vilà

José María Arguedas

Los ríos profundos

Ediciones Cátedra. Madrid. 1995. 462 páginas. Edición de Ricardo González Vigil

Una novela puede ser la revelación del espíritu de un hombre y hasta de un pueblo. Ello sucede cuando sus páginas se nutren de sustancias vivas, enredadas entre hechos y sentimientos fidedignos, donde todo es vivo. En estos casos - no son muy frecuentes -, el libro se yergue como mensaje dramático, rebotante de claves explicativas y múltiples líneas de orientación. *Los ríos profundos*, del peruano José María Arguedas (1911-1969) es una de esas novelas. En ella se relata el proceso de aprendizaje de un adolescente en un colegio en la sierra andina, en medio de la violencia, del desarraigo y de la sexualidad reprimida, en un clima de culpa, alejado de sus seres queridos, pero cercano al mundo indígena por el que siente una gran atracción.

Con una perspectiva moderna, González Vigil, el encargado de la introducción y de la edición, se encarga de poner fuera de dudas la versatilidad de Arguedas. Llegó a cultivar diversos géneros literarios, destacando en la ficción con cuentos y novelas como *Agua*, *Todas las sangres* o la que ahora nos ocupa, que han hecho de él un clásico de la literatura hispanoamericana; en la poesía como poeta, aparte de recuperador de poesía indígena; también en el género ensayístico, ya que fue un conocido antropólogo y un estudioso de la realidad indígena del Perú. En el recorrido que se hace en la Introducción por la vida de Arguedas, se subrayan los elementos que luego participan en la elaboración de su obra literaria (que son muchos) y se reafirma el carácter mestizo de ésta, en el que dos culturas alimentan una sensibilidad cuya única manera de manifestarse posteriormente es transculturada y en el que se unen los tradicionales cánones literarios occidentales y la mentalidad quechua, expresando su sintaxis y su lengua en español. El resultado es un diálogo difícil e incierto, en permanente confrontación, a la vez contradictorio y apasionante.

Siguiendo el estudio de trabajos tan acreditados como los de A. Rama, A. Cornejo Polar, A. Dorfman, T. G. Escajadillo, entre otros, rastrea bien en las corrientes del indigenismo, situando a nuestro autor dentro del neoindigenismo y de la *nueva narrativa* que en la década del 50 se desarrolla en otras partes de América, y a que es partícipe de las principales características que definen a ésta: el uso del “realismo maravilloso”, donde los estratos reales y mágicos no se separan, actuando dentro de un todo, y la intensificación del lirismo, donde la música y la poesía ocupa un lugar destacado en la relación de los personajes con el ambiente.

A través de estas claves explicativas queda más claro el uso particular que Arguedas hace de la novela, que se ve imbuida de una serie de elementos como el oral, el musical y el épico, por medio de los cuales se procura enraizarla en un aquí y un ahora genuinamente andino. Queda clara igualmente la visión arquetípica de los personajes, marcados por los signos del bien y del mal y la relación que establecen con el mundo indígena y el mundo europeo y blanco, que lleva a unos a la salvación y a otros a la abominación; la honda religiosidad que es fruto de la armonía del hombre con la naturaleza y la integración de la acción mágica en el paisaje.

La base del texto de esta edición es la príncipe, aparecida en 1958. La edición de 1972, en la que se recogen diversas correcciones hechas por el propio autor, sólo es tomada en cuenta en pocas ocasiones, aunque estas variantes son tratadas a pie de página. Profusamente anotado, se hace especial hincapié en la comprensión del arte y la lengua de Arguedas, así como en la explicación de diversos elementos quechuas.

Este esfuerzo exegético enriquece la obra desde una intertextualidad que localiza y explica sus múltiples registros, que se extienden desde los inmemoriales mitos incaicos hasta la narrativa de Faulkner y Camus, haciendo de la descodificación un placer añadido a la lectura, ya que al reconocer en la mimesis cultural toda una tradición que se remonta hasta el germen de la creación de una civilización, se penetra hasta el fondo de su entraña estética y se potencia el fondo melódico que da una complejidad sin igual al desarrollo lineal del relato.

Ramiro Matas

Guaraguao

Gioconda Belli

Sofía de los presagios

Navarra, Txalaparta, 1995

Sofía de los Presagios, de la escritora nicaragüense Gioconda Belli, supone la búsqueda de la propia identidad. Pero no desde presupuestos reivindicativos de lo autóctono de cada uno de los países hispanoamericanos, sino desde la inquietud e intimidad de una mujer.

Con todo ello la novela se aleja del compromiso social tan del gusto de la literatura hispanoamericana desde finales de los años cincuenta para dar paso, en este caso, al erotismo, a la soledad, a la mujer, y a la maternidad. Temas, todos ellos, recurrentes en la obra literaria de la autora, primero poeta y ahora también novelista, pero que no goza aún entre nosotros del reconocimiento que su país le ha atorgado merecidamente.

La autora nos presenta una historia con un inicio "ex abrupto" o "in media res" y nos sitúa en un pueblo ficticio nicaragüense llamado Diriá. Una niña, Sofía, hija de padre gitano y madre paya es abandonada en dicho pueblo en el que el grupo gitano establece su feria temporalmente.

Sofía crece en aquel lugar con el dolor y la tristeza de quien desconoce sus orígenes. Es vista como un presagio extraño, un mal agüero. El rencor y la profunda soledad que le producen el inexplicable abandono actúan de motor de su existencia y confunden aún más su identidad.

Las desgracias se suceden para Sofía, que no conoce la felicidad: se casa con un hombre que la encierra, no es aceptada como normal en el pueblo, y decide fríamente tener una hija con otro hombre, para así combatir su soledad de mujer, esposa y madre.

Guaraguao

Pero Sofía no sabe transmitir un amor que no llegó a recibir y los cuidados que dedica a su hija Flavia se convierten en una insistente obsesión.

En un instante de lucidez, Sofía ve claramente cómo toda la atención a su hija no es más que una protección exagerada y sin sentido. Decide, entonces, darle a conocer el mundo exterior, el mundo de verdad. Y la lleva a una feria donde, en un momento de desconcierto, Flavia se suelta de su mano. La historia se repite, no así el desenlace.

La novela evidencia la paradoja de la condición humana, personificada en Sofía que tiene que sentir la angustia de perder a su hija para reconciliarse con sus rencores, encontrarse y reconocer que su madre debió sufrir tanto como ella.

La circularidad espacial y estructural del relato, que empieza y acaba en una feria, no se cumple del todo con la intervención de su hija como solución al destino de la madre, como la única capaz de romper los círculos del tiempo. Así, se trunca el destino fatal presagiado por brujos, hechiceros y adivinos. Son, precisamente, estos presagios suministrados en pequeñas dosis de la mano de los personajes míticos los que hacen progresar la acción que se presenta al lector por momentos agitada, dolorosa, tensa y, finalmente, resuelta.

Además de los elementos de circularidad y paradoja, en *Sofía de los presagios* todo es reflejo de la dualidad o bifurcación del destino de la protagonista: lo irreal y lo real; lo antiguo y lo moderno; lo profano y lo sagrado; lo mágico y lo erótico; lo femenino y lo masculino; lo gitano y lo no gitano. Pero dichas parejas operan de una manera inseparable en este libro.

- 91 Por otro lado, no puede olvidarse la nacionalidad de la escritora, manifestada claramente a lo largo de toda la novela y que explica no sólo el uso de ciertas expresiones, del léxico y del ritmo narrativo sino también el de determinadas costumbres, ritos y sortilegios.

Con *Sofía de los presagios* Gioconda Belli se atribuye su segunda novela que es deudora, en sus aspectos más sutiles, sugerentes y sensuales, de toda su trayectoria poética.

María del Mar Córdoba

Guaraguao

Zoé Valdés

La nada cotidiana

Barcelona, Emecé Editores, 1995, 171 pp.

La nada cotidiana ha sido acogida con un gran éxito tanto por el público como por la crítica en el país adoptivo de Zoe Valdés, Francia, donde vive exiliada.

«Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso.»

Así empieza y así termina esta novela. En su conjunto, es una gran crítica y a la vez recuerdo nostálgico de su Cuba natal, una nada enternecedora.

La novela se estructura en nueve capítulos. Aunque haya entre ellos una continuidad cronológica, cada uno tiene una individualidad propia. En el primero («Morir por la patria es vivir») la voz narrativa dialoga con un ángel y con la nada. Cada capítulo se refiere a un personaje diferente que conforma la vida de Yocandra o Patria.

En general, *La nada cotidiana* es un reflejo de la paradoja que es ser cubana. Ser cubana es serlo todo y no ser nada. A lo largo de toda la novela y de todas las situaciones planteadas, la protagonista se enfrenta, admite, se rebela, acata la realidad de su nada cotidiana. Su existencia es la admisión de dos términos contradictorios: «¡Ay, que orgullo siento de ser cubana!» «¡Ay, qué temor siento de ser cubana!»

Con un relato que engancha desde el principio y que está lleno de guiños, Zoé Valdés crea un universo donde la existencia de la protagonista se anula a sí misma, puesto que se crea a través de paradojas contradictorias. Nunca llegará a ser la cubana perfecta porque Cuba es una ilusión que se desvanece al intentar llegar a ella. Todos los personajes viven con la obligación de ser unos cubanos perfectos,

Guaraguao

pero la imperfección está en su propia esencia. Cuba es a la vez el paraíso y el infierno, su mar es un jardín y un cementerio. Ella nace el día de la Revolución, pero dos minutos después de las doce la llaman Patria. La nueva Yocandra engaña al sistema, pero siempre manteniéndose dentro de sus límites; tiene otros amantes (el Nihilista); pierde a sus amigos (la Gusana, el Lince), pero todos viven dentro de ella aunque hayan sido condenados a vagar por el mundo.

La novela provoca en el lector reacciones contradictorias como la realidad que describe. Es divertida, triste, transgresora, indignante. Zoé Valdés consigue un ritmo trepidante, que se contrasta con la letanía de la existencia en la isla. El tratamiento del sexo es tan normal como la vida misma, pero al mismo tiempo también está censurado, como en el capítulo ocho, que es un homenaje a *Paradiso*, de Lezama Lima.

Yocandra tiene miedo de ser cubana, pero :»¡Es tan hermoso vivir esta experiencia! A pesar de que nos morimos poquito a poquito.» La estructura cíclica nos vuelve a situar en el primer capítulo donde la voz narrativa está muerta y tiene los mismos «puntos» para ir al paraíso que para ir al infierno. Cuba es las dos cosas, o ninguna, Yocandra pertenece a los dos mundos, o a ninguno.

Si dos conceptos contrarios se unen, se anulan mutuamente y llega la nada. En el caso de la protagonista esta nada es cotidiana, su autora pretende explicarlo y «describir la nada que es mi todo».

Olga Fernández

Pablo Neruda

Adentrándonos en el maremoto

Ed. Pehuén, Santiago de Chile, 1991

Con *Maremoto*, nos encontramos ante un poemario prácticamente desconocido en España, ya que no ha sido editado en este país. Jorge Barros y el uruguayano Bernardo Frau encuentran *Maremoto* en la biblioteca de *La Chascona* (sede de la fundación Neruda). Hallan un volumen cuya única y primera edición fue realizada por la Sociedad de Arte Contemporáneo de Santiago en 1970, con una tirada numerada de 110 ejemplares. Dada la cantidad de ejemplares y debido a que no ha sido citada en ninguna bibliografía nerudiana puede decirse que es inédito.

Los dos autores anteriormente citados lo publican simultáneamente en Santiago de Chile y en Nürenberg en 1991. Esta edición chilena de la editorial Pehuén recoge la reproducción facsímil de un grupo de xilografías de la artista sueca Carin Oldfelt Hjertonsson, que fueron las que motivaron a Neruda a escribir esta serie de poemas dedicados al mar.

Maremoto se escribió hacia 1969; el mismo Neruda se lo dice a Jorge Barros mientras está trabajando en su refugio de Isla Negra. Diferentes causas impidieron que este libro fuera publicado: el presidente Allende lo nombra embajador en Francia; reside algunos años en Europa; recibe el Premio Nobel el 21 de octubre de 1971; regresa a Chile, ya enfermo, donde morirá pocos días después del golpe de Estado que derrocó a Allende y puso a Augusto Pinochet al mando del país, en septiembre del 73.

A Pablo Neruda se le ha acusado muchas veces, puede que con razón, de ser un

poeta artista. Pero la poesía de Neruda no es sólo eso, como se demuestra en *Maremoto*, donde se reflexiona fundamentalmente sobre la condición del hombre, su fragilidad, su movilidad y su apariencia. Que Pablo Neruda no es sólo un poeta al servicio de un partido lo prueba el hecho de que su poesía aún hoy es leída, al margen de los acontecimientos políticos en los que se hallaba inscrita.

Quizás podríamos hacer una división en la poesía de Neruda. Una poesía de denuncia, política, más comprometida con la sociedad en la que vive, y otra mucho más íntima, reflexiva sobre el ser humano en general. En esta última es donde deberíamos colocar *Maremoto* y, en general, casi todos los poemas que fueron escritos en Isla Negra. Es como si allí se entregara enteramente a él, a su relación con el mundo y su postura ante la vida. *Odas Elementales* se parece mucho a *Maremoto*, en el sentido de que se fija en los elementos más simples de la realidad (como podría ser un congrio) y de eso hace poesía. En las odas también encontramos que el mar se halla presente de manera casi reivindicativa; parece como si Neruda quisiese ensalzar todo aquello que, por simple, los poetas han olvidado cantar.

En *Maremoto* se nos presenta un marco muy concreto pero a la vez universal, la costa de Isla Negra no es muy diferente a las costas de otros lugares del mundo. El Maremoto atrae a la orilla todo tipo de productos marinos que son motivo de reflexión para el poeta: "*Los relojes de mar / las alcachofas / las alcancías con sus llamaradas*". El mar es visto como un libro en el que se puede leer y extraer la verdad, es como la "Biblia": "*Las olas regresaron a la Biblia / hoja por hoja el agua se cerró*"

95

El poeta cogerá y modulará los elementos marinos, se apodera de la idea que pueden representar para él y para los demás seres humanos. Se produce una contemplación del individuo, de la diferencia que existe entre unos y otros, obligados a entenderse porque están bajo el mismo mar; mar que, como trasfondo, nos deja percibir a través del vaivén de las olas, el vaivén de la vida humana: el paso de la felicidad a la desdicha...: "*al ven y ven y aléjate, oh tormento, / a mi marea oculta por el mar*"

En *Maremoto* encontramos la vida pero también la muerte: el mar crea y el mar destruye; ahí reside su eternidad: "*arde la vida y sale / a pasear un relámpago la muerte*"

El libro tiene una estructura simétrica, ya que empieza y termina con dos poemas más largos que el resto, quizá porque sintetizan todo el pensamiento que fluye a

Guaraguao

lo largo del poemario. A parte de esos dos poemas que abren y cierran el libro, los demás son breves (no pasan de tres estrofas y ninguno tiene más de 12 versos, todo ellos eneasílabos). La voz poética no se dirige a un auditorio, es más bien un soliloquio, una reflexión interior.

El tono durante todo el libro es muy calmado, como si el hablante estuviese en paz consigo mismo. Es una observación tranquila del mar, que se convierte en una visión interior de la vida y la muerte; acepta la naturaleza tal y como es, y por ello puede reconciliarse con ella y hacerse uno.

Como conclusión a todo lo anteriormente dicho reproduciré a continuación el poema que cierra el libro. Con él se despide la voz poética del mundo contemplativo en el que ha estado sumergido hasta ahora.

Mónica Radován Pineda

Julio Ortega

Parábola del buen lector

México, Universidad Autónoma Metropolitana (unidad azcapotzalco), .

1991, 74 pp.

PARÁBOLA

Seguramente. A partir del indicio que deja el poema de la uruguaya Cristina Peri Rossi "Cacería para un solo enamorado" (el cual recomiendo), me levanté de la silla de mimbre, y bajé a la calle: seguro, atento, risueño. Iba de cacería. Con la escopeta estilográfica me fui a buscar las palabras, que ayer noche, lo recuerdo muy bien (pongo tanta atención cuando escribo), dejé escapar por los rugidos que salían de mi cuarto. Todavía puedo ver los leones, uno por uno, pasar por delante de mi mirada salvaje. Primero busqué aquellas palabras que podrían, de inmediato, colmar mi sed, así encontré nombres como: "Luis", "Madrid", "amiga", "madre", "mujer", "hijos". A Luis lo hallé en la "montaña". A la madre en una cama del "hospital" y para ver a la mujer y a los hijos tuve que desplazarme hasta "París". Luego, fui al estanque de la plaza cuadrada (a la que solíamos de pequeños ir a jugar) y pude recoger los siguientes verbos: "esperar", "besar", "despedir", "agradecer", "saludar". Tengo que confesar que una palabra se me resistió, se escondía justo en el fondo del agua. Me descalcé, por tanto, me metí dentro. El agua me llegaba hasta las rodillas. Al final, cogí entre mis manos la acción "pelear". A estas alturas, había comprendido que Luis, estando en Madrid cuidando a su madre convaleciente, había discutido otra vez con su mujer, que residía en París custodiando a sus hijos. No obstante, había algo que no conseguía asimilar. Me faltaban palabras. Seguí buscando, pues. Debajo de un árbol tropecé con los sustantivos siguientes: "divorcio", "tren", "viaje", "Palamós", "Chamartín". Ahora ya entendía: Luis, un hombre casado, estaba despidiendo a una amiga suya y de su mujer, en la estación de trenes de Chamartín, en Madrid, que había venido para comprar un piso en Palamós y estaba ayudándoles a ambos a rehacer su vida matrimonial. Sin embargo, no acababa de comprender la actitud de Luis (el

97

Guaraguao

protagonista), que le estaba pidiendo a su amiga que “excusara” en su nombre a su mujer por no ir a ver, cuando todo era una “excusa”, quizá para no viajar a la capital de las Luces, quizá para cuidar a su madre, quizá para quedarse solo en su oscuridad. Había algo desconcertante y que no lograba, aun releyéndolo con atención, desentrañar. De pronto hallé una frase que decía: “tienes una rotura en el pantalón”. Podía ser el inicio del deshilamiento de la vida del protagonista, por eso necesitaba tratar de comprenderse, algo que en ciertas ocasiones puede resultar un suplicio, necesitaba hablarse cara a cara: sin palabras, como tal vez, nunca lo había hecho. Esta meditación me había agotado lo suficiente como para decidir sentarme a descansar al pie de una farola. Anocheceía. Me levanté (al cabo de cierto tiempo) y sacudí los pantalones que estaban llenos de sueño. Seguí caminando. Me fui al monte y llegué, por fin, al caminito de tierra, que da entrada al bosque: pinos, encinas, robles iba encontrando a mi paso a ambos lados. Observé cómo un autillo le robaba las caricias a la Luna. Estaba dudando, en aquel instante, si volver a casa a ordenar las palabras y dejar para mañana la búsqueda o seguir probando y recomponer el “melodrama”. Mientras decidía, vi a lo lejos una palabra que corría a esconderse, fui hacia el encuentro y la cogí, pero sin darme cuenta me mordió con su boca pequeña y la solté. Empezó, entonces, el **juego de la persecución**. Me propuse atraparla después de lo sucedido. Tenía sueño. Pero no importaba. Tenía frío. Pero era lo de menos. Lo importante estaba por llegar. Entregué todas mis fuerzas. Busqué los atajos adecuados. Eso me llevó a localizarla nuevamente, y salté encima de ella, como si todo mi cuerpo respondiera al instinto de cazador. La volví a coger. Ahora vigilé todas sus acciones y reacciones, y pude comprobar que esa palabra era la “interpretación”. La metí en la bolsa, con cuidado, junto a las otras, y me dirigí hacia el sendero que lleva a mi casa. Una vez allí, descansado del esfuerzo llevado a cabo, pude ordenar, con más tranquilidad, todas las palabras de esta historia.

Nota: Si durante la lectura se ha parado a meditar y ha dado una interpretación cualquiera (de eso se trataba: enhorabuena), o le parece un relato des/afortunado, o quisiera haber podido ser malicioso/a y no le he ayudado (lo siento), no se preocupe, hay más historias y de cada una de ellas puede dar una interpretación a su gusto y con su estilo.

Nota de la nota: Quizá se sienta engañado/a cuando lea el libro *Parábola del buen lector* del peruano JULIO ORTEGA y vea que mi supuesta historia es una interpretación del relato anecdótico -que a modo de ejemplo ofrece él- a partir del cual compone treinta interpretaciones de la historia (con la del lector suman treinta

Guaraguao

y una, -esto es importante-) verosímiles e inverosímiles, jugando unas veces con el lenguaje y la imaginación, y en otras pasando revista a algunas de las escuelas de la crítica literaria de hoy en día, como la crítica literaria feminista, el marxismo, el psicoanálisis, la desconstrucción y la estética de la recepción entre otras.

Manuel Pérez

Artes

El otro centenario

1995 ha sido un año de acontecimientos, entre ellos el centenario del cine. Desde estas páginas queremos unirnos a su celebración con la elaboración en tres partes de una Historia del Cine Hispanoamericano. En esta primera entrega veremos el cine argentino, el venezolano y el boliviano.

Argentina: Voluntad y perseverancia

El 28 de julio de 1896 se realizaba en el Teatro Ópera de Buenos Aires la primera proyección del «Cinematographe Lumière». Era el inicio del cine argentino, aunque el primer rodaje no llegaría hasta 1902, con **Escenas Callejeras** de *Eugenio Cardini* y la primera película hasta 1908, con **El fusilamiento de Dorrego** de *Mario Gallo*.

La etapa muda del cine argentino viene marcada por la precariedad nacional y la dominación extranjera. Sólo un caso aislado en 1915, **Nobleza Gaucha**, rompe este maleficio. No obstante, la aparición en 1931 de *José A. Ferreyra* y su film **Muñequitas Porteñas** hace entrar a Argentina en el selecto club del cine sonoro.

El sonido supone para el cine argentino un periodo de recuperación y expansión (especialmente entre 1938 y 1940). Junto a visionarios como *Ferreyra* -figura clave en el cine argentino- o *Leopoldo Torre Ríos*, la producción crece con comedias burguesas -donde destaca *Manuel Romero*-, adaptaciones de novelas decimonónicas y un cine comercial al estilo «Hollywood» como el de *Luis Savlasky* o *Francisco Múgica*. Mención especial merecen las películas de *Mario Soffici* **Kilómetro 111** (1938) y **Prisioneros de la Tierra** (1939), considerados entre los mejores films argentinos. Pero debido a la posición neutral de Argentina durante la II Guerra Mundial, USA realiza un boicot contra la exhibición argentina

Guaraguao

en el extranjero que abre una nueva crisis. Sólo la realización del primer western argentino en 1942, **La guerra gaucha** de *Lucas Demare*, brilla en el oscuro paréntesis de los 40.

Pese al proteccionismo impuesto por Perón, que favorece los films comerciales de baja calidad en detrimento del buen cine, el inicio de los 50 trae nuevas esperanzas mediante *Hugo del Carril* y los renovadores *Francisco Ayala* y *Torre Nilsson* (hijo de *Torre Ríos*). Pero es en los 60, después de la caída de Perón, cuando estas esperanzas se cristalizan. Junto a la promulgación de la Ley de Cine 63/57 que fomenta la exhibición de producciones propias -hecho que Hollywood intenta boicotear-, la instauración de premios y la creación del Instituto Nacional de Cinematografía, la aparición de jóvenes cineastas independientes como *Laurato Murúa*, *David Kohon*, *Rodolfo Kuhn*, *Manuel Antín* o *Fernando Birri* augura un buen futuro. Sin embargo, debido a los problemas de distribución y censura, la segunda mitad de los 60 se sume en una nueva crisis donde sólo destaca el nombre de *Leonardo Favio*.

El cine de finales de los 60 e inicio de los 70 intenta nutrirse con realizadores originarios de la publicidad, pero pese a la excepción de *Raúl de la Torre*, los resultados no son destacables. No obstante, en esta misma década nace un cine alternativo y clandestino que apunta dos nuevas tendencias: el cine 'underground' y el cine político militante. Este último da interesantes frutos que se ven en toda Europa, como **La Hora de los Hornos** de *Solana-Getino* o **El camino hacia la Muerte del Viejo Reales**, de *Gerardo Vallejo*. Paralelamente, y sobre todo debido a los cambios políticos, a mitad de la década el circuito comercial parece recuperarse y entre 1974 y 1975 por primera vez el cine argentino consigue superar en audiencia al cine importado. Los causantes de este 'milagro' son viejos conocidos, como *Ayala*, *Torre Nilsson* o *Murúa*, y nuevas promesas como *Sergio Renán*, *Eva Landeck* o *Ricardo Wullicher*.

Pero el golpe de Estado de 1976 abre una nueva crisis en el cine argentino (sobre todo a causa de la fuerte censura que impone). Sólo la aparición en 1982 de un joven talento llamado *Adolfo Aristarain* (que ya había debutado en 1978 con **La parte del León**) abre un nuevo camino con dos películas: **Tiempo de Revancha** (1982) y **Últimos días de la Víctima** (1983). Con la elección en 1983 de un gobierno democrático, llega la estabilidad al cine argentino. Se suprime la censura, se invierte dinero en el sector, se restauran las escuelas de cinematografía y se promulgan nuevas leyes. Estas medidas dan sus frutos y en 1984 se producen más

Guaraguao

de 23 largometrajes. El cine argentino está vivo.

Actualmente, Argentina es considerada uno de los tres pilares del cine sudamericano (junto a México y Brasil). Pero pese a su probada calidad y exceptuando casos como el de *Adolfo Aristarain* o *Eliseo Subiela*, el cine argentino actual -como tantos otros- no llega a los circuitos de distribución mundial, dominados mayoritariamente por los productos de Hollywood.

Venezuela: Nombres propios

La historia del cine venezolano nace en 1897 cuando un curioso personaje llamado *Trujillo Durán* exhibe junto a los cortos de los Lumière, sus propias producciones: *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*, *Un célebre especialista sacando muelas* y *El gran hotel Europa*. La primera película, *La dama de las arenas*, de *E. Zimmermann*, no llegará hasta 1913 y el primer film sonoro, *El Rompimiento*, de *Delgado Gómez*, hasta 1938.

El cine venezolano siempre se ha caracterizado por su mediocridad e intermitencia. De hecho, hasta 1940, año en que *Rómulo Gallegos* funda la productora «Ávila Films», no podemos empezar a hablar de cine venezolano. Dicha productora realiza algunos films, entre ellos *Juan de la Calle* (1941), de *Rafael Rivero*, pero tras la II Guerra Mundial es absorbida por la «Bolívar Film». La década de los 50 es una época precaria donde predominan las coproducciones argentino-venezolanas de *Hugo Christensen*; sólo el nombre propio de *Margot Benacerraf* con películas como *Reverón* (1953) o *Ayala* (1958) asegura la continuidad del cine nacional.

El renacimiento del cine venezolano se da a finales de los 50 con *Román Chalbaud* y su película *Caín adolescente* (1959), pero debido a las presiones de las redes de distribución y exhibición, dominadas mayoritariamente por el cine norteamericano, la década de los 60 resulta precaria pese a la existencia de productores como *González Izquierdo* y cineastas como *Arrieti*, *Guedez*, *Mármol*, *Rebolledo*, *Roché*, *Oropeza* y *De la Cerda*, que se ven condenados a trabajar en el documental. No obstante, a principios de los 70, cuando el cine venezolano es ayudado económicamente por primera vez desde las esferas oficiales, estos cineastas salen a la luz junto con nuevos valores como *Mauricio Wallerstein*.

102

Guaraguao

Sin embargo, las presiones de las grandes empresas importadoras y el cese de las ayudas oficiales en 1978 sumen al cine venezolano en una profunda crisis. Y pese a la reanudación de las ayudas oficiales en 1983, el cine venezolano no ha vuelto a levantar cabeza y su presencia en los mercados internacionales es prácticamente nula. De hecho y como hemos podido ver, la industria cinematográfica venezolana no ha sido nunca totalmente estable y su producción se ha debido básicamente a la genialidad de algunos nombres propios.

Bolivia o Jorge Sanjinés

Bolivia no ha sido nunca un gran país productor de cinematografía y, de hecho, su explotación actual está en manos norteamericanas. Sin embargo, Bolivia ha dado uno de los mayores cineastas latinoamericanos de todos los tiempos: *Jorge Sanjinés*. Aunque las primeras proyecciones cinematográficas tienen lugar en La Paz en 1909, los primeros productos nacionales no llegan hasta 1912; se trata de una serie de cortos realizados por *Luis G. del Castillo* quien, años más tarde, fundaría varias productoras. El primer largometraje del que se tiene constancia es **La Profecía del Lago** (1923), de *María Velazco Maidana*, aunque nunca llegaría a estrenarse porque insinuaba los amores entre una blanca y un indio. Y hasta 1931 no aparece el primer film sonoro: **Hacia la Gloria**.

El período mudo y el principio del periodo sonoro están llenos de nombres propios y de películas muy irregulares. Sin embargo, la aparición de *Jorge Ruiz* y *Augusto Roca* y la creación de su productora «Bolivia Films» en 1947, marcan un punto de referencia en el panorama boliviano. Estos cineastas, pese a dedicarse mayoritariamente al documental realizando sólo algún que otro largometraje (*La Vertiente*, 1958), abrieron la senda por la que después caminaría *Jorge Sanjinés*.

103 *Jorge Sanjinés* retorna a Bolivia en 1961 tras haber cursado sus estudios universitarios y cinematográficos en Chile. Junto a *Óscar Soria*, realiza varios cortos a la vez que crea una escuela de cine y varios cineclubs. Tras el golpe militar del general Barrientos en 1965, asume la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) y ese mismo año rueda su primer largometraje, **Ukamau**; debido a la repercusión en Europa de dicho film, el cual iba en contra de los intereses del gobierno, *Sanjinés* pierde la dirección del ICB, y éste queda clausurado. En 1969 funda la productora «Ukamau Ldt» y rueda **Yaguar Mallku** junto a *Antonio Eguino*, *Óscar Soria* y *Ricardo Rada*; en 1971 rueda por encargo de la RAI italiana **El Coraje del Pueblo**. Ese mismo año y tras un golpe de Estado *Sanjinés* se ve

Guaraguao

obligado a exiliarse, primero a Perú (donde rueda en 1974 **El Enemigo Principal**) y luego a Ecuador (donde rueda en 1976 **Fuera de Aquí**). Tras la reinstauración de la democracia, *Sanjinés* vuelve a Bolivia.

Actualmente, no puede decirse que el cine boliviano tenga demasiado futuro. Su producción es muy baja y su presencia en los circuitos internacionales es prácticamente nula.

Bibliografía General:

Medina, Francisco et al.(1984) *Gran Historia Ilustrada del cine*. Ed.Sarpe,. Madrid.

Sadoul, G. (1977)*Historia del Cine Mundial*._ Ed.Siglo XXI. Madrid.

Gubern ,Roman.(1969) *Historia del Cine*. Ed.Danae. Madrid.

Bibliografía específica:

Martínez Torres, Augusto y Manuel Pérez Estremera (1973) *Nuevo Cine Latinoamericano*. Ed.Anagrama. Barcelona.

Mahieu, José Agustín (1990) *Panorama del Cine Iberoamericano*. Ed.Cultura Hispánica (V Centenario). Madrid.

Henenbelle, Guy y Gumucho d'Agrón, Alfonso (1981)*Les Cinémas de l'Amérique Latin*. Ed.Pierre L'hermenier. París.

Raquel Carlús Jaile

Con cada entrega y para complementar la historia del cine hispanoamericano, se realizará el análisis de una película de uno de los países citados anteriormente. En esta ocasión, se analizará un film argentino de reciente creación.

No te mueras sin decirme a dónde vas

Director: Eliseo Subiela

Intérpretes: Darío Grandinetti, Mariana Arias, Óscar Martínez, Mónica Galán

Nacionalidad: Argentina

Año: 1995

Duración: 120 minutos

La última película del director de **El Lado Oscuro del Corazón** y de **Últimas Imágenes del Naufragio**, **Eliseo Subiela**, habla, con modestia localista, de temas tan internacionales como la vida, la muerte o el amor. Con un guión destacado y premiado en el Festival de Sitges, el film muestra la historia de Leopoldo, un proyeccionista de cine de barrio que inventa cosas por la noche y que, en su búsqueda particular, descubrirá secretos olvidados por su aburrida existencia, como su identidad real y la esencia que lo mueve entre vida y vida.

este último punto, la reencarnación y sus diversas manifestaciones, lo que da a la película un matiz de tipo «fantástico» o de «ciencia ficción», aunque etiquetarla de esta manera sería un grave error; de hecho, se trata de un subtema que convive con el tema que realmente enmarca todo el film: el amor puro. De esta forma, *Subiela* parece dar al amor puro las cualidades de la inmortalidad y la consideración de esencia primordial por encima de cualquier otro aspecto. No

Guaraguao

es sorprendente ver entonces como todos los personajes acaban enamorados, aspecto reforzado por el amor final de Leopoldo hacia su hija y por Carlitos, un robot que, comentarios a parte, está siempre enamorado. Se desarrolla de esta manera una excelente reflexión sobre un tema eterno, con influencias eminentemente platónicas y supuestamente personales de este director de corazón catalán.

Pero, si profundizamos en la película, podemos encontrar también un claro homenaje al cine, pues se trata de un film protagonizado por un hombre que trabaja en un cine y que en una vida anterior fue su inventor real, suceso enmascarado bajo el personaje de Edison. Por otra parte, no podemos olvidar que su creación contemporánea es «el recolector de sueños», un ingenio que graba los sueños durante la noche para proyectarlos posteriormente, y que no está muy lejos de la "fábrica de sueños" que es, imperecederamente, el mundo cinematográfico.

Sin embargo, y aparte de la película, si alguna cosa pasará a la posteridad será, sin duda alguna, el personaje de Carlitos. Este peculiar protagonista a medio camino entre «Cortocircuito» y el Woody Allen robotizado de *El Dormilón*, podría aparentemente no estar en el film, pero una vez realizado el visionado de la cinta, he de decir que su presencia no sólo queda justificada sino que es absolutamente perfecta y sirve, además, como contrapunto ideal al personaje de Rachel, ya que ambos son lo que el otro desea ser, es decir, la protagonista busca un cuerpo mientras Carlitos necesita una alma para estar completo. Aun así, realmente el personaje del parlanchín androide es suficientemente completo para prescindir de una alma, ya que su espíritu queda de sobras demostrado en sus referencias a Carlos Gardel o a la identidad nacional argentina.

Pedro Aznar, compositor de la banda sonora, consigue un tema central destacable, aunque su reiterada utilización acabe haciéndolo aburrido. En conjunto, podemos decir que se trata de una película claramente superior y que convierte a *Eliseo Subiela* en uno de los valores más seguros del cine hispanoamericano actual.

Esteve Soler

106

Guaraguao

Índice

EDITORIAL 2

POLÍTICA EDITORIAL. 4

ENSAYO

La figura del conquistador: Un estudio de la imagen de Francisco de Orellana Fernando Itúrburu 7

Manuel Puig y la cultura de masas: promesa y utopía Esperança Bielsa . 25

CREACIÓN

Orden del caos Antonio Cillóniz. 47

Dos poemas Iván Carvajal 62

107

RECUPERACIÓN

El guaraguao Joaquín Gallegos Lara 73

RESEÑAS 79

Guaraguao

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **EL GUARAGUAO** por tres números (un año).

Nombre.....

Dirección.....

Población..... D.P.....

Provincia.....

El importe lo haré efectivo con:

Recibo domiciliado en Banco o Caja de Ahorros sita en España (en este caso rellenar boletín adjunto).

Adjunto cheque bancario.

Por Giro postal nº..... de fecha.....

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

Sr, Director del Banco o Caja de Ahorros

Domicilio / agencia.....

Población.....

Provincia.....

Titular cuenta.....

Nº de la cuenta.....**Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre le sean presentados para su cobro por CECAL.**

Fecha.....Atentamente

Firma

Envíenos también este boletín a **GUARAGUAO**

c/ Pisuergra, 2, 1º 3ª; 08028 Barcelona.

Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.

Guaraguao

NORMAS PARA COLABORADORES

Los artículos a publicarse deben ser inéditos. Serán solicitados por la Dirección o sometidos a su conocimiento por el autor que solicita su publicación. Los colaboradores pueden presentar sus escritos en español o en inglés. El idioma de publicación es el español.

Los originales serán evaluados por el Consejo Lector o por académicos especializados, a la vista de cuyo informe se resolverá la publicación. La decisión será notificada a la dirección proporcionada por el autor. En ningún caso se devolverán los originales por correo.

Los colaboradores, al presentar su escrito a la revista declaran que son titulares de su autoría y derecho de publicación y que este último lo ceden al CECAL. Si el autor ha presentado a otra publicación el mismo escrito, debe expresarlo en el momento del envío a la revista.

Preparación del manuscrito

Los autores deberán presentar dos copias de su escrito en papel A4, a doble espacio y por una sola cara de la página, con un límite máximo de 25 páginas de texto, notas, referencias y anexos incluidos. Las notas deberán presentarse en numeración consecutiva al final del texto y antes de la sección de bibliografía.

Las citas textuales que excedan de cinco líneas deben escribirse con una sangría diferente del resto del texto. Cualquier añadido dentro de la cita por parte del autor debe ir entre corchetes.

109

Formato de las referencias en el texto

Se identificará toda referencia a libros, monografías, artículos y otras fuentes en el punto apropiado del texto principal con el apellido del autor, el año de publicación y el número de página, si es necesario, entre paréntesis. Citas subsecuentes de la misma fuente se especificarán de igual manera; no se usará 'ibid.' o 'op. cit.'.

Si el nombre del autor está en el texto inmediato solo se especificará el año de publicación. Si el nombre del autor no está en el texto, se incluirán el nombre y el

Guaraguao

año de la publicación, separados por una coma, dentro del paréntesis; ej. (Rama,1985). El número de página sigue al año; ej. (Bourdieu, 1995: 35-36). En caso de autoría dual se utilizarán los dos nombres; para tres o más autores se usará el primer nombre seguido de 'y otros'; ej. (Rowe y Schelling, 1991) y (Bennett y otros, 1986). Si hay más de una referencia al mismo autor y año, se distinguirá entre ellas con las letras 'a', 'b', etc. junto al año de publicación; ej. (Foucault, 1979a). Una serie de referencias se incluirá dentro de un único paréntesis, separada por punto y coma; ej. (Bourdieu, 1984; Lamont, 1988; Di Maggio, 1987).

Formato de la lista bibliográfica

Se enumerarán todas las citas del texto u otras fuentes utilizadas para preparar el manuscrito alfabéticamente por autor y año de publicación en una sección separada y titulada. Las referencias deberán incluir el lugar de publicación y la editorial. Por ejemplo:

Collazos, Oscar (1970) *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana: Casa de las Américas.

Huerta Calvo, J.(1992) "Los géneros poético-literarios", en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, pp.151-167.

Verani, Hugo (ed.)(1986) *Las vanguardias literarias hispanoamericanas (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, Roma:Bulzoni.

Anexos

Los cuadros, mapas, croquis, diagramas o similares serán presentados en una serie única en forma numerada, con el fin de facilitar la labor de levantamiento y armado del texto. Si es indispensable que alguno de estos materiales vaya dentro del texto, debe ser indicado; en caso contrario se lo incluirá como anexo.

Los autores deben obtener permiso para reproducir ilustraciones que hayan sido anteriormente publicadas.

Los autores recibirán una copia del número de la revista en que haya sido publicado su artículo.

La correspondencia debe remitirse a la siguiente dirección:

CECAL, Calle Tapioles, 34, 4º2º; 08004 Barcelona

CECAL
**Centro de Estudios y Cooperación
 para América Latina**

Aula de Estudios Americanos
 Cursos de antropología, historia y
 arqueología andina
 Información: Tel. (93) 5894245

Talleres Literarios
 Creación y crítica literaria
 Información: Tel. (93) 4426632

BIODANZA

Es un sistema que estimula los potenciales innatos de vitalidad, sexualidad, creatividad, afectividad y trascendencia. Y, mediante la música, el movimiento integrado con la emoción y vivencias en grupo, se optimiza un nuevo estilo de vida.

Las personas ensayan nuevas actitudes de relación y comunicación entre sí. Se substituye el esquema de stress por un esquema de armonía entre el pensar, sentir y actuar. El centro cuenta con una sala de 40m, con moqueta, ideal para actividades en grupo o terapias alternativas. Plza. Lesseps.

Las clases son impartidas por **MARY CAETANO**, psicóloga especializada en Recursos Humanos.

PRIMERA CLASE GRATUITA

INFORMACIÓN: (93) 4157442 - Mary

AGENCIA DE VIAJES (CIC.MA 247) **TransPacific, s.a.**

Destino	Ida	I/V	Destino	Ida	I/V
LIMA (70Kgs)	88.000	108.000	MANILA	62.000	106.000
SANTIAGO CH.	65.000	107.000	RIO / SAO	65.000	105.000
BUENOS AIRES	65.000	105.000	STO DOMINGO	52.000	88.000
BOGOTA (20Kgs)	50.000	84.000	QUITO	69.000	105.000
MONTEVIDEO	72.000	106.000	LA PAZ (70Kgs)		124.000

Consulte cualquier otro destino

28008 MADRID TORRE DE MADRID Plaza de España, 18, planta 11, of.3 Telf. (91) 5475181 - Fax (91) 5415155	08007 BARCELONA Ronda Universidad 21, 4.. A Telfs. (93) 3021952 (93) 3177200 - Ext 233
--	---

SUMARIO

ENSAYOS:

La figura del Compañero y un estudio de la imagen de Francisco de Orellana

Manuel Puig y la cultura de masas: progreso y utopía

CREACIÓN:

Poemas de Antonio Cisneros (Perú) y Luis Carvajal (Ecuador)

RECUPERACIÓN

"El Guaraguano", un cuento olvidado

RESEÑAS

Centro de Estudios y Cooperación para América Latina
Universidad Autónoma de Barcelona

CECAL

Centro de Estudios y Cooperación
para América Latina

Aula de Estudios Americanos
Cursos de antropología, historia y
arqueología andina
Información: Tel. (93) 5894245

Talleres Literarios
Creación y crítica literaria
Información: Tel. (93) 4426632

BIODANZA

Es un sistema que estimula los potencialidades innatas de vitalidad, sexualidad, creatividad, afectividad y trascendencia. Y, mediante la música, el movimiento integrado con la emoción y vivencias en grupo, te optimiza un nuevo estilo de vida.

Las personas ensayan nuevas actitudes de relación y comunicación entre sí. Se sustituye el esquema de stress por un esquema de armonía entre el pensar, sentir y actuar. El centro cuenta con una sala de 40m, con moqueta, ideal para actividades en grupo: terapias alternativas, Pilz, Lesseps.

Las clases son impartidas por MARY CAETANO, psicóloga especializada en Recursos Humanos.

PRIMERA CLASE GRATUITA

INFORMACION: (93) 4157442 - Maty

AGENCIA DE VIAJES (CIC. MA 247) TransPacífico, S.a

Destino	Ida	IdV	Destino	Ida	IdV
LIMA (70 días)	82.000	106.000	MEXICO	62.000	106.000
SANTIAGO CH	65.000	107.000	RIO / RIO	65.000	106.000
BUENOS AIRES	65.000	106.000	SVO DOMINGO	52.000	88.000
BOGOTA (20 días)	50.000	84.000	QUITO	69.000	106.000
MONTEVIDEO	72.000	106.000	LA PAZ (30 días)		124.000

consulte cualquier otro destino

AGENCIA DE VIAJES
TRANS PACIFICO
Plaza de Armas s. 28, planta II, of. 1
Telf. (01) 5475151 - Fax (01) 5415155

06007 BOGOTA
Calle Universidad 21, 4. A.
Telf. (33) 3021952
(93) 4472500 - Ext. 233

SUMARIO

ENSAYOS:

La figura del Conquistador y un estudio de la imagen de Francisco de Orellana

Manuel Puig y la cultura de masas: promesa y utopía

CREACIÓN:

Poemas de Antonio Cillóniz (Perú) e Iván Carvajal (Ecuador)

RECUPERACIÓN

"El Guaraguao", un cuento realista

RESEÑAS

Centro de Estudios y Cooperación para América Latina -
Universidad Autónoma de Barcelona

