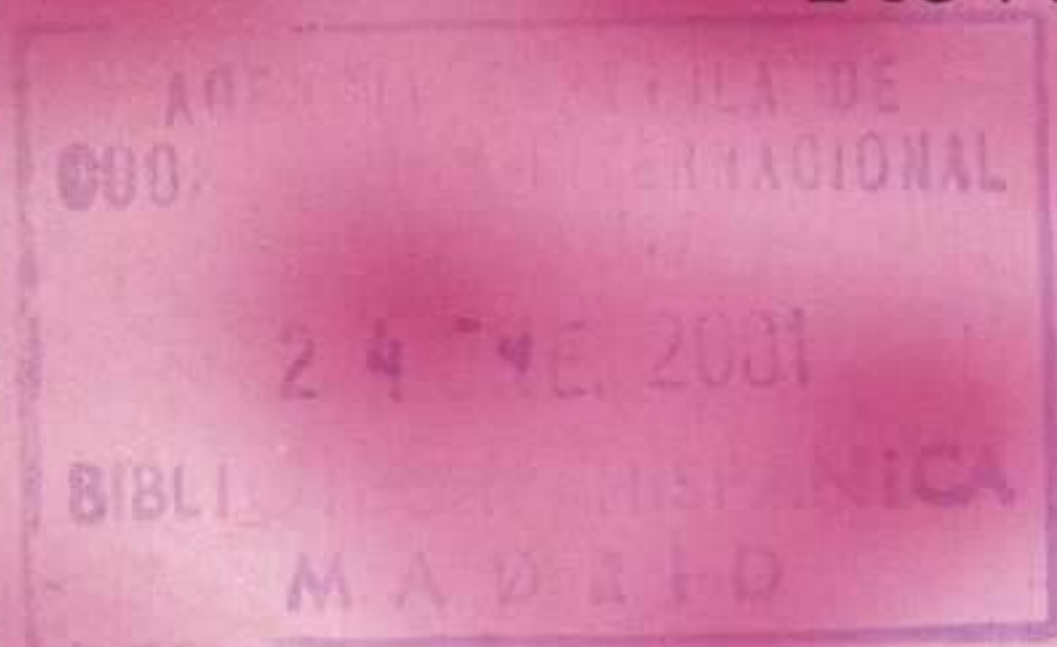


GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Año 4 · N°11 · Invierno 2000



Z-1677

Creación

Cuentos de Rubem Fonseca,
Ana García Bergua y Claudia Hernández

El cementerio de La Habana. Todos los días son la
eternidad *Juan Manuel Roca*

Poemas de Claribel Alegría, Luisa Futoransky y
Ana Becció

Ensayo

Ricardo Piglia, la utopía particular *Juan Villoro*
Tesis sobre el cuento *Ricardo Piglia*

Entrevista con Jean Franco: otras perspectivas en la
narrativa latinoamericana actual *Esperanza Bielsa*

La crónica, una escritura a la intemperie
Rossana Reguillo

Y para usted, ¿qué es la crónica? *Emiliano Pérez Cruz*

El testamento literario de Miguel Ángel Asturias
Selena Millares

El Diario de Campaña de José Martí *Karmen Ochando*

El modernismo y la arquitectura nueva en Brasil
Selección de Marisa García

Entrevista con Adolfo Aristarain *Ramiro Matas*

Crítica de libros

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Z-1677



CECAL

Centro de Estudios y Cooperación para América Latina

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

GUARAGUAO

Revista de Cultura Latinoamericana

Dirección: Mario Campaña.

Subdirección: Esperanza Bielsa.

Coordinación: Ramiro Matas.

Administración: Montserrat Peiró.

Consejo Asesor: Constantino Bértolo, Susana Carro, Iván Carvajal, Antonio Cillóniz, José María Espinasa, Bridget Fowler, Mike Gonzalez, Román Gubern, Fernando Itúrburu, Jesús Martín Barbero, Julio Ortega, Rossana Reguillo, José Sanchís, Ilán Semo, Pedro Shimose, Meri Torras y Fernando Valls.

Redacción: Luis Enrique Belmonte, Raquel Carlús, María del Mar Córdoba, Sandra Cuesta, Jaume Font, Ulises Grisolia, Núria Mateo, Pere Muñoz, Montserrat Peiró, Manuel Pérez y Marcela Restom.

Representante en EE.UU.: Ligia Chadwick.

Representante en Argentina: Santiago Giralt.

Portada y Maquetación: Victoria Pazmiño y Jordi Bielsa.

GUARAGUAO es una publicación del Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL).

Depósito Legal: B-45.842-1996.

ISSN: 1137-2354.

GUARAGUAO es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE).

Para correspondencia e intercambios dirigirse a:

CECAL, c/ Pisuerga 2, 1º 3ª. Barcelona 08028, España.

CECAL-UAB, Edifici d'Estudiants, Local R/122. Bellaterra 08193, España.

Correo electrónico: matas@arrakis.es

Índice

EDITORIAL 5

ENSAYO

Ricardo Piglia: la utopía particular.
Juan Villoro 9

Tesis sobre el cuento.
Ricardo Piglia 17

Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie.
Rossana Reguillo 20

Y para usted, ¿qué es la crónica?
Emiliano Pérez Cruz 30

Poesía, encantamiento y alucinación: el testamento literario
de Miguel Ángel Asturias.
Selena Millares 32

El último silencio
(*El Diario de campaña* de José Martí).
Karmen Ochando Aymerich 46

Entrevista con Jean Franco.
Esperanza Bielsa 60

CREACIÓN

Um dia na vida de dois pactários
Un día en la vida de dos presidiarios.
Rubem Fonseca 73

La señora Rogers.
Ana García Bergua 77

Índice

Mediodía en la frontera. <i>Claudia Hernández</i>	EDITORIAL 84
Cementerio de La Habana. Todos los días son la eternidad. <i>Juan Manuel Roca</i>	ENSAYO 87
Poemas. <i>Claribel Alegría</i>	93
Poemas. <i>Luisa Futoransky</i>	97
Poemas. <i>Ana Becció</i>	100
RECUPERACIÓN	
El Movimiento modernista brasileño y la Arquitectura Nueva. <i>Marisa García Vergara</i>	107
LIBROS	
ARTE	
El mismo amor, la misma lluvia. <i>Santiago Giralt</i>	173
Entrevista con Adolfo Aristarain. <i>Ramiro Matas</i>	179
PANEL	
	187

Editorial

El año 2000 ha reafirmado la tendencia iniciada en 1997 a incorporar de manera generalizada la literatura latinoamericana al mercado español. El lanzamiento al fin, con décadas de retraso, del escritor argentino Ricardo Piglia en Barcelona y Madrid, la justa concesión del premio Anagrama de ensayo al cronista mexicano Carlos Monsiváis, y la atención desmesurada que se brindó al grupo de escritores mexicanos denominados del "crack", han sido las últimas manifestaciones de ello. De Ricardo Piglia precisamente habla el escritor Juan Villoro en el artículo que abre la sección de *Ensayo* de nuestro segundo número del año. Se trata de un diálogo inteligente que Villoro mantiene con el autor argentino, un texto que da luces sobre el pensamiento de dos notables representantes de la literatura latinoamericana. Junto al artículo de Villoro, como ilustración, reeditamos las conocidas tesis de Piglia sobre el cuento.

Un género que ha cobrado en las últimas décadas creciente importancia en Latinoamérica, todavía no reflejada suficientemente por la crítica, es la crónica urbana, que expresa e interpreta el vivir cotidiano y la cultura común en las ciudades. El artículo de Rossana Reguillo analiza la crónica como una narrativa fronteriza. Emiliano Pérez Cruz, cronista de Nezhualcóyotl, la ciudad-miseria más grande del mundo, con más de tres millones de habitantes, nos da una visión de autor sobre este género.

Presentamos también dos ensayos que contribuyen al estudio de las obras testamentarias de Miguel Ángel Asturias y José Martí: *Tres de cuatro soles* y *Diario de campaña*, respectivamente. Textos éstos poco conocidos, necesitados aún de una evaluación que mida el verdadero alcance e importancia de sus intentos, en el primer caso, y la naturaleza de un género marcado por su urgencia, en el que se mezclan el testimonio y la literatura, en el segundo.

Cierra la sección una entrevista con la profesora Jean Franco sobre el presente de la literatura latinoamericana desde el punto de vista de la crítica cultural.

En la sección de *Creación* presentamos un breve texto, inédito en castellano, de un escritor ya clásico de Latinoamérica: Rubem Fonseca. Además, publicamos cuentos de las escritoras Ana García Bergua, de México, y Claudia Hernández, de El Salvador. Presentamos además una crónica de la visita que hizo al cementerio de La Habana el conocido

Editorial

poeta colombiano Juan Manuel Roca. En poesía, publicamos obra reciente de Claribel Alegría, Ana Becció y Luisa Futoransky.

Evocamos, en *Recuperación*, un momento de agitación y cambio en la cultura brasileña, su entrada a la modernidad, marcada por un amplio debate sobre el arte y la arquitectura cuyos ecos llegan hasta hoy, como lo demuestra la exposición que se le dedica al período en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

En *Arte* destacamos la entrevista con el director de cine argentino Adolfo Aristarain, en la que se hace una concisa revisión de su carrera. Completamos el número con la habitual sección de *Libros*.

Agradecemos el interés y apoyo crecientes expresados a GUARAGUAO, proyecto que se reafirma en su compromiso con el pasado y el presente de la cultura latinoamericana.

CECAL

Ensayo



Las historias de la vida cotidiana, de narrar sus vivencias, sus sentimientos, sus ideas, sino la esencia de una vida que se vive y se siente. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten.

Las historias de la vida cotidiana, de narrar sus vivencias, sus sentimientos, sus ideas, sino la esencia de una vida que se vive y se siente. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten.

Las historias de la vida cotidiana, de narrar sus vivencias, sus sentimientos, sus ideas, sino la esencia de una vida que se vive y se siente. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten. Las historias de la vida cotidiana son vivencias que se viven y se sienten.

Con Mallarmé, Wilde, Borges y Calvino, el autor de *Quemados* nos muestra la certeza de que el mundo ya ha sido narrado. Con un fin no es para el una pasión, además — el beatito de una realidad cotidiana descubierta — sino una serena reflexión, el ejercicio de una inteligencia que desahoga las culpas de los siglos y las salas mil veces visitadas del mundo. No es casual que algunos de sus personajes sean escritores o escritores. En una brillante inversión de la trama habitual, figura un personaje desahogado y cansado a plantear enigmas. No se trata de un personaje en una investigación, sino de un personaje que plantea enigmas.

Resalta también el autor los cuentos que se leen a lo largo de la historia. *Un cuento sobre el cuento*, publicado por Figlar en 1971, es un cuento que forma parte del *Manual del lector del cuento*, el *Manual del perfecto cuentista*, de Horacio Quiroga. En un momento determinado, el lector encuentra una superficie que se abre, la superficie de los hechos, sin embargo, en forma sencilla, el relato muestra un sentido profundo. Creemos que la comedia descrita de un día de pesca y poco a poco, advertimos una serie de detalles de realidad. El relato estético proviene, precisamente, de desentrañar el secreto burlesco de una anécdota que parece estar con la vida misma, más allá de la vida cotidiana.

El cuento sufre, es el decisivo, solo al final debe salir a flote y su fuerza depende de su vinculación hacia otros de los vínculos que se establecen entre la tradición y la historia, el relato moderno de

Ensayo

poeta colombiano Juan Manuel Roca. En poesía, publicaciones obra reciente de Claribel Alegria, Ana Percejo y Luisa Fudyminsky.

Enocemos, en Recuperación, un proceso de agitación y cambio en la cultura brasileña, su esencia, su espíritu, marcada por un amplio debate sobre el arte y la crítica. Los textos se abren hasta hoy como la denuncia de la exposición que se realizó en el Instituto Valery Coste de Arte Moderno (IVAM).

En Arte desmenuamos la obra del artista y director de cine argentino Adolfo Aristarain, en la que se hace una crítica revisión de su carrera. Completamos el número con la habitual sección de Libros.

Agradecemos el interés y apoyo recibidos expresados a GUARAGUAO, proyecto que se renueva en su compromiso con el pasado y el presente de la cultura latinoamericana.

CECAL

Ricardo Piglia: la utopía particular

Juan Villoro

Las historias de Ricardo Piglia son intensas discusiones sobre el arte de narrar. Sin embargo, en ellas no domina el tono levantado de la cátedra, sino la errancia sin mapas de la sobremesa donde los paisajes comunes son vistos con ánimos de expedición. En cuartos de mala muerte, clubes de boxeo, patios sombríos y camastros vencidos, Piglia encuentra un horizonte impreciso, ajeno a las brújulas convencionales. Su obra es una *puesta en duda* de los valores entendidos, una forma creativa de la desconfianza: los asuntos de siempre adquieren un doblez insólito, agrio, muchas veces fatal.

Con Mallarmé, Valéry, Borges y Calvino, el autor de *Cuentos con dos rostros* comparte la certeza de que el mundo ya ha sido narrado. Contar no es para él una pasión adánica —el bautizo de una realidad recién descubierta— sino una actitud irónica, el ejercicio de una inteligencia que desordena las colecciones y las salas mil veces visitadas del museo. No es casual que algunos de sus mejores personajes sean escritores o detectives. En una brillante inversión de las tramas policiales, Piglia encara desastres consumados y procede a plantear enigmas. Narrar se convierte en una investigación al revés, la paulatina creación de un misterio.

Resulta tentador revisar los *Cuentos con dos rostros* a la luz de las "Tesis sobre el cuento", publicadas por Piglia en 1987 y que conforman el más sugerente Manual del Usuario desde el "Decálogo del perfecto cuentista", de Horacio Quiroga. Su núcleo argumental es el siguiente: "un cuento siempre cuenta dos historias". En primera instancia, el lector enfrenta una superficie anecdótica, la secuencia de los hechos; sin embargo, en forma soterrada, el relato insinúa una segunda historia. Creemos leer la tranquila descripción de un día de pesca y, poco a poco, advertimos una tensa relación de adulterio. El gozo estético proviene, precisamente, de desentrañar un secreto turbador de una anécdota que parecía fluir con la vaga monotonía de la vida cotidiana.

El cuento sumergido es el decisivo; sólo al final debe salir a flote y su fuerza depende de su *congruencia hacia atrás*, de los vínculos secretos que establezca con la inofensiva primera historia. El relato moderno ha

diluido al máximo la línea que divide ambas historias, al grado de que parecen una; el narrador alude a lo que está bajo el agua pero no lo cuenta; la interpretación final, el significado profundo del relato, es un atributo de la lectura.

Vale la pena revisar el procedimiento en un relato de Piglia. En "El final del viaje" (incluido en el libro *Nombre falso*), un hombre toma un autobús a Mar del Plata para visitar a su padre, que trató de suicidarse y agoniza en un hospital. La trama se plantea como un compás de espera: el viaje concluirá con la muerte del padre. Sin embargo, muy pronto se insinúa otro derrotero; en la noche que el protagonista pasa en el autobús y viaja, por así decirlo, rumbo al cuento, conoce a una mujer que finge ser una cantante de ópera retirada y se dirige a Mar del Plata para apostar en el casino. De un modo turbio, a él le gusta que ella mienta sobre su pasado, le gusta su cuerpo amplio y suave, le gusta la foto un poco ridícula en la que aparece vestida de valquiria. Curiosamente, cuando la mujer propone un futuro encuentro, la rechaza con énfasis inesperado. El protagonista va al hospital, en un pasillo aguarda la muerte de su padre, se entrega a ese acabamiento, repasa escenas más bien desagradables de la vida que se va. Con la muerte del padre, el relato obvio llega a su término. Pero Piglia cuenta dos historias. El protagonista, convertido en sobreviviente, en heredero de sensaciones todavía inciertas, decide buscar a la mujer. Ella lo recibe con una pregunta insólita para alguien que no ha hecho otra cosa que abandonarse a la amarga fuerza de las cosas: "¿viniste a traerme suerte?". Él asiente, como si las desgracias condujeran, por acumulación, a una felicidad inmerecida. Éste es el verdadero "final del viaje", la segunda historia otorga densidad y sentido a la primera; la relación con la falsa cantante explica de otro modo el trato con el padre; es su oblicua continuación. Al abrazarse, los amantes no afirman su presencia; se unen por opciones canceladas; son, ante todo, lo que no está ahí. Hay algo estremecedor en la confianza con que piensan ganar en el casino. El lector intuye el trágico resultado de sus apuestas.

"Un relato visible esconde un relato secreto", afirma Piglia en sus "Tesis sobre el cuento". Creyendo leer un cuento hemos leído otro. El narrador trabaja como el mago que coloca una moneda en la oreja de un niño y sigue haciendo trucos. Al término de su rutina, el mago vuelve al niño del principio: en la impaciente espera, la moneda se ha transformado en un gorrión. Las pistas del cuentista se acuñan del mismo modo; a medida que avanza el relato, las monedas sueltas aumentan de valor.

Un final logrado suele tener un sesgo sorpresivo: es y no es lo que esperábamos. La trama se desvía en forma imprevista pero no arbitraria; el desenlace, por enrarecido que sea, reclama una congruencia psicológica o simbólica. Lo que ha ocurrido, *por excepción*, revela la genuina naturaleza de los personajes.

Para Piglia, escribir es interrogar, y en sus textos de largo aliento se apoya en recursos que permiten una incesante indagación. Sus novelas *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992) han sido concebidas como libros infinitos. *Respiración artificial* propone ser leída a la manera de un archivo (consultamos un muestrario de un acervo inabarcable) y *La ciudad ausente* depende de una máquina generadora de historias sin término, una suerte de Sherezade industrial.

Salvo *Plata quemada* (1997), que cuenta una historia policial con el oído de Bustos Domecq, las novelas de Piglia son atravesadas por cuentos. Como su admirado Chejov, que dejó el esqueleto de un relato perturbador y perfecto (“Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida”), suele sintetizar cuentos posibles: “Una mujer de Arkansas roció a su marido con nafta mientras dormía y le prendió fuego, pero antes tuvo la precaución de atarlo a la cama para que no incendiara la casa”.

Si las narraciones extensas de Piglia incluyen historias breves o diminutas, algunos de sus relatos semejan novelas detenidas, condensadas. Es el caso de “Nombre falso”, que al modo nabokoviano altera la vida desde una investigación literaria, o de “En otro país”. En la cuerda de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, novela que no acaba de empezar y donde todos los capítulos son iniciales, o del relato “Una novela que comienza”, de Macedonio Fernández, que agota un texto extenso al proponerlo, “Nombre falso” y “En otro país” son sagas interrumpidas; admiten borradores, esbozos, planes, fragmentos, de un cuerpo literario más amplio. En ocasiones, el anzuelo hundido en un texto es recuperado en otro. Un ejemplo de este juego de correspondencias: “El fluir de la vida” es una derivación de las obsesiones narrativas de Steve Ratliff, protagonista de “En otro país”.

“Me importa en la narración la circulación de las historias —Piglia le comentó a Marco Antonio Campos en una entrevista—: la intriga que empieza a llevarme de un relato a otro y que crea ese sistema, o mejor, esa posibilidad de circular entre las historias”. En *La ciudad ausente* esta estética se convierte en anécdota: el escritor pasa literalmente de una trama

a otra: la continuidad y la ruptura son términos equivalentes. A través de la inserción de relatos autónomos y la fragmentación de la estructura en la novela, Piglia indaga y violenta las reglas del género y plantea una interrogante decisiva: ¿es posible narrar fuera de los géneros?

Las novelas y los relatos que reflexionan sobre sí mismos corren el albur de subordinar la fabulación a un sistema restrictivo. No es el caso de los cuentos de Ricardo Piglia. Al respecto, me parece reveladora una frase del prólogo a la edición definitiva de *Nombre falso*: "Un escritor que admiro me hizo ver que 'La caja de vidrio' era una variante del tema del doble. Después que lo dijo me pareció evidente, pero yo no pensaba en eso mientras lo escribía". La inteligencia narrativa de Piglia es un método de entendimiento, no de construcción; no concibe teoremas sino mundos intuitivos, nimbados de una desesperanza onettiana. Sus adjetivos suelen caer del lado de la sombra, la obsolescencia, la irremediable suciedad de las cosas: "lluvia enfermiza", "cara corroída", "música agria", "claridad mustia", "penumbra verdosa", "máscara carcomida", "blandas mentiras".

Piglia cultiva uno de los géneros menos frecuentes en la cultura contemporánea, el diálogo. Sus entrevistas y sus dilatadas conversaciones con Juan José Saer pueden ser vistas como ensayos interrumpidos. A propósito de su interés por los sistemas narrativos, le comentó a Mónica López Ocón en una entrevista incluida en *Crítica y ficción*: "No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores. (Como señalaba R. L. Stevenson, el autor de *La isla del tesoro*, en carta a Henry James: 'Darwin dijo que nadie podía observar sin una teoría. Me atrevo a jurar que tampoco nadie escribe sin una teoría')." Pensar la trama y desentrañar sus estrategias no es una operación que preceda a la escritura, un método que reclame un seguimiento servil, al modo de un cuadro que debe iluminarse por números. La teoría aparece como un efecto de la ficción, surge a través de ella: entender la composición de un texto es, a fin de cuentas, un singular logro estético. En *Diálogo* (volumen donde intercambia ideas con Saer), el autor de *Respiración artificial* observa: "No creo en la contradicción entre el sentimiento y la razón. No creo que sean mundos antagónicos. Hay pasiones en las ideas y razones en los sentimientos. Y por lo tanto es un material donde circulan las mismas tensiones... Parece que ya ese hecho, que el mundo de las ideas entre en la fic-

ción, produce un efecto particular. Las ideas están exasperadas y ficcionalizadas, puestas en un grado de tensión. Y a menudo se encuentran resoluciones también teóricas, que no estaban previstas y que quizá en la escritura, más limpia, de un ensayo, no hubiesen tenido el mismo efecto. Esto, por supuesto, separándonos de la retórica de lo que es la novela de tesis. Cuando uno se opone a la novela de tesis se opone a la idea de que hay algo previo a la escritura, una especie de contenido anterior que la escritura no haría sino reproducir. Yo me refiero al tipo de material que va surgiendo en el propio relato.

Al modo de una expedición, la inteligencia narrativa transforma a los viajeros: el camino, la puesta en práctica, da otro valor al punto de llegada. Piglia no escribe porque tiene una teoría sino para descubrirla por medio de la trama.

En una conversación con Guillermo Saavedra (*La curiosidad imperitante*) habló del difuso origen de sus historias: "Uno trabaja con un estímulo inicial que, de una manera rápida, podríamos llamar una metáfora o que, de un modo un poco más abierto, podríamos decir que es como un lugar de condensación". La lógica de las ficciones es patrimonio de la lectura como acto creativo; incluso el autor sólo desentraña su red de correspondencias y asociaciones en su calidad de primer testigo del texto: se lee a sí mismo en lo que escribe. Steve Ratliff, protagonista de "En otro país", participa de esta conducta: habla de literatura pero es incapaz de explicarse como personaje; sus ideas no son la pedagogía interna del texto sino el disparador de la trama.

"En otro país" es un relato con múltiples niveles de significación. Piglia lo presenta como una carta de creencia, la autobiografía que explica su condición de escritor. El mentor de Piglia se llama Steve Ratliff, un novelista que llegó a Argentina en busca de una mujer y se quedó ahí, sin otras ocupaciones que escribir una historia infinita y hablar con quien quisiera oírlo en la cantina. Con idéntica seriedad, el escritor peroraba ante testigos intercambiables. El relato avanza en varias direcciones: el narrador se entera del verdadero motivo por el que Ratliff sigue en Argentina (su mujer está en la cárcel; fiel a su apego por las causas perdidas, abandona el país poco antes de que ella cumpla su larga condena); por otra parte, la táctica de resistencia de Ratliff desemboca en historias potenciales, sugeridas pero no narradas. Una de ellas trata de la forma en que la experiencia se incorpora a la ficción: un personaje sólo actúa después de leer el *I Ching* (en ocasiones incluso lo consulta para saber si debe

consultarlo); se entrega a un oráculo generador de actividades; cada uno de sus actos depende del *Libro de las Mutaciones*. Como recibe mensajes crípticos (“antes de la batalla el Rey decide bañarse en los hielos del gran lago”), dispone de cierto margen de libertad. Esta ruleta en la que el apostador paga con acontecimientos es una variante exagerada de la escritura, una construcción artificial de la experiencia: “lo fundamental es descifrar, no decidir”.

De acuerdo con Walter Benjamin, el narrador contemporáneo enfrenta una progresiva degradación de la experiencia. Ya no es el aventurero que viene de lejos y trae una historia impar ni el depositario de una tradición oral que pervive en él. El siglo de la información ha hecho de la experiencia algo global y común. ¿Cómo narrar con singularidad lo ya sabido? Benjamin escribía en un tiempo más brutal que el nuestro (el holocausto era la vivencia), pero más sosegado en cuanto a la difusión de las noticias (anterior a la televisión e Internet). El autor de *París, capital del siglo XIX* se preguntaba si en el incierto porvenir sería posible rescatar historias únicas en la marea de las noticias. Sobran ejemplos para reivindicar la literatura en la era de la saturación informativa; si el tema viene a cuento es porque Piglia desestabiliza los discursos en boga y construye historias singulares con asuntos del dominio público (el “caso real” en *Plata quemada*, la vida y la obra de Roberto Arlt en “Nombre falso”, el reciclaje de relatos ajenos en *La ciudad ausente*). Cuando lo real deja de proveerle estímulos “ya contados”, inventa mecanismos para acceder a la experiencia (el *I Ching* como alfabeto modificador de una conducta es un ejemplo emblemático).

Pero Piglia también se ocupa de los límites de la experiencia, la frontera donde la realidad puede ser dolorosamente entendida pero no modificada. Es uno de los temas que interesan a “La loca y el relato del crimen”, un caso maestro del relato policial. Emilio Renzi, quien suele asomarse en cada libro de Piglia, descubre a un asesino por medio de un procedimiento lingüístico. La única testigo de cargo es una delirante que repite una letanía. Al escuchar varias veces el discurso de la loca, Renzi advierte pequeñas variaciones: lo que no pertenece al molde reiterativo es lo que ella desea comunicar. En la insistente verborrea hay nombres inéditos y dispersos, la frase rota que delata al asesino. El método es brillante pero la justicia se niega a aplicarlo; la inercia puede más que la deducción, y se condena a un inocente. Piglia compone un relato sobre el desarrollo y la aniquilación de la lógica.

El párrafo final es idéntico al primero. La significación de este recurso va más allá del juego circular de concluir por el principio. Sólo en el desenlace sabemos que es Renzi quien escribe el cuento. La ficción un tanto impersonal que leíamos al principio es el testimonio de un investigador derrotado: narrar es un lujoso abatimiento, la última salida de Renzi. Su relato no cambia la realidad pero resulta imprescindible para tolerarla. El primer párrafo es intrigante; el último, desolador. Extrañamente, son el mismo.

“La loca y el relato del crimen” plantea la imposibilidad de alterar los hechos desde las palabras. Esta preocupación también recorre “En otro país”. A Ratliff le interesa la configuración artificial de los sucesos tanto como su reverso, el borde que impide los acontecimientos: “La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia una perfección paranoica.” En el universo concentracionario todo vuelve sobre sí mismo; no hay forma de detener su castigo narrativo: “La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias”. Los penales prefiguran el infierno de la eternidad. A propósito de Borges y su noción del laberinto, escribe Maurice Blanchot: “El lugar del extravío ignora la línea recta; allí nunca se va de un punto a otro; no se sale de aquí para ir allá (...) Esta suerte de absurdo que consiste en regresar sin haber salido nunca o en empezar para volver a comenzar, es el secreto de la ‘mala’ eternidad, que corresponde a la ‘mala’ infinitud”. Lo que Blanchot advierte en el espacio físico, se aplica a los espacios mentales de Ratliff. Los relatos de la cárcel son una tautología habitada de “mala” eternidad.

¿Es posible liberar a un suceso de este oleaje incesante? Para Piglia, la literatura surge al aislar un trozo de vida, al sustraerlo de su decurso inevitable. En el relato “En otro país” recuerda su primer impulso narrativo. Un día cualquiera de su infancia le avisaron que debía abandonar su ciudad (“nos vamos pasado mañana”), registró el hecho con una curiosidad que no había sentido antes y decidió preservarlo en un cuaderno. Desde entonces, Piglia escribe con el apremio del que se va. No hay la menor nostalgia en esta actitud: el narrador no evoca un mundo perdido, sino un mundo *salvado*. En “El fluir de la vida”, relato que deriva de “En otro país”, describe el oficio literario como “fijar el fluir de la vida, detener ese movimiento impreciso”. La afirmación es más inquietante de lo que parece a primera instancia, ¿Qué significa “fijar” para el creador de *Cuentos con dos rostros*? No estamos ante un fotógrafo naturalista sino ante un

inventor. Aislar un instante implica convertirlo en un enigma narrativo. La escritura es el reverso de la deducción detectivesca: los culpables se conocen desde siempre; el desafío consiste en volverlos misteriosos, investigables. Por eso la tersa autobiografía de "En otro país" desemboca en un taller de fabulaciones; escindidos del frenético discurso de lo real, los hechos tienen otro modo de ser verdaderos como cuentos.

Pocos autores conceden tanta importancia al lector como Piglia; sus narraciones no piden ser entendidas sino *concluidas*. De algún modo, el pacto de sangre que establece con sus testigos se acerca a la relación que sostienen los protagonistas de "La caja de cristal". La muerte accidental de un niño vincula a los personajes y despierta en ellos las comprometedoras emociones de quienes comparten un enigma. Es lo que Piglia propone a sus lectores; al fondo del texto, yace una segunda historia, en espera de que alguien active su secreto.

"La literatura es una forma privada de la utopía", esta frase no es un *graffiti* del 68 parisino sino otra de las misteriosas invitaciones al viaje de Ricardo Piglia. ¿Propone un camino individual a las ciudades fantasiosas o, de modo más severo, advierte que "no hay tal lugar"? Digamos, sin ánimo de dar una respuesta unívoca, que desconocer el punto de llegada es uno de los prerequisites de la imaginación. Los *Cuentos con dos rostros* avanzan rumbo a esa transitable irrealidad: la utopía que nos consta.

Tesis sobre el cuento

Ricardo Piglia

I. En uno de sus cuadernos de notas Chejov registra esta anécdota: "Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida". La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias.

II. El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III. Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

IV. En "La muerte y la brújula", al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté, al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. "Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la *Historia secreta*

de los *Hasidim*.” Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las 1001 noches* en “El sur”; como la cicatriz en “La forma de la espada”) de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento.

V. El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.

VI. La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VII. “El gran río de los corazones”, uno de los relatos fundamentales de Hemingway cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chejov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

VIII. Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano”.

La historia del suicidio en la anécdota de Chejov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

IX. Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chejov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia construida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena a acto único que define su destino.

X. La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.

Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En "La muerte y la brújula", la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Acevedo Bandeira en "El muerto"; con Nolan en "Tema del traidor y del héroe"; con Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

XI. El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. "La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato", decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.

Extraído de Formas breves, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1999.

Textos fronterizos

La crónica: una escritura a la intemperie

Rossana Reguillo

Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO, Guadalajara

*Si la escritura es verdaderamente neutra...
entonces la literatura está vencida.*

ROLAND BARTHES

*La literatura está hecha para que
la protesta humana sobreviva al
naufragio de los destinos individuales.*

JEAN PAUL SARTRE

Narrativas en crisis

Si en Latinoamérica el melodrama como forma expandida de relato ha servido para contar el mundo, para ponerlo en forma, para darle un sentido, es quizás porque los saberes populares, en general más rápidos para detectar las contradicciones de la modernidad, construyeron en el melodrama latinoamericano una solución de continuidad entre la realidad y la ficción, una manera de anclar en el relato una memoria y una matriz cultural que no se dejaba contar de otra manera. La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes, por ejemplo el cine, la radionovela, el bolero, se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo en que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama. Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en *escritura* de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural.

Se trata, pienso, de un lenguaje epocal para la América Latina, narrativa que sirvió para contar, de otra manera, los grandes procesos migratorios del campo a las ciudades, la urbanización de los modos de

vida, el desarraigo y la nostalgia, las transformaciones en el amor y en la familia (que tan bien contó, por ejemplo, el cine mexicano), y las diferentes maneras en que las sociedades latinoamericanas hicieron frente al despegue de una modernidad que no fue capaz de incorporar la diferencia, la cultura profunda, que encontró en el melodrama la posibilidad de expresión que la modernidad oficial le negaba. Por ello, el melodrama sobrevive aún de maneras complejas y contradictorias. Sin embargo, al gestarse las transformaciones en las formas de sensibilidad, en buena medida operadas por los crecientes procesos de globalización, se ha producido una revolución silenciosa en los modos de contar el mundo. En el ciclo de urgencias en que parece haberse convertido la escena social de fin de siglo, hay una constante: la crisis en las formas del relato.

No se trata solamente de una crisis “formal”, en el sentido de la implosión de los cánones que operaron las demarcaciones entre las distintas formas de relato y funcionaron como brújulas orientadoras para navegar al interior de estas formas, las mismas que la modernidad se empeñó en separar y clasificar. Se trata, sobre todo, de la irreductibilidad de la ambigua y compleja vida social a unas formas particulares de relato.

El otro lado de la narración

Cómo narrar, por ejemplo, la muerte que se disfraza de retórica oficial para justificar la muerte de tantos y tantos jóvenes en el continente que, aguas al sur del Río Bravo, constituyen ya el ejército inerme de “los inviábiles”, que mueren bocabajo, en un terreno abandonado, con los testículos desechos y la lengua arrancada por otros jóvenes vestidos de uniforme. Cómo contar la historia de los sueños empacados en bolsitas de plástico que estallan las vísceras de “las mulas” o “traquetos” que convierten su cuerpo en depósitos de cocaína porque hay pocas opciones y cómo, entonces, resistirse a los dólares blancos. Cómo mantener las fronteras del relato, para contar el frío, el miedo, la temblorina de un “ilegal”, pegado a la “línea” y rezándole a la “Sanjuanita”, para que la “migra” no lo descubra.

La crónica, en femenino, relación ordenada de los hechos; y en masculino, lo crónico, como enfermedad larga y habitual, se instaura hoy como forma de relato, para contar aquello que no se deja encerrar en los marcos asépticos de un género. ¿Será más bien que el acontecimiento instaura sus propias reglas, sus propias formas de dejarse contar?

La crónica, de alma antigua, irrumpe en el concierto armónico de los relatos gobernables y asimilables a unos límites precisos. Su ritmo sincopado transgrede la métrica de una linealidad desimplicada: la crónica está ahí, rasgando el velo de lo real lejano:

“Algunas veces pienso que a Luis lo dejaron loco de torturas y que puede andar como un mendigo callejero. Cuando voy por el centro, miro los rostros buscando un rasgo que me dé su imagen. También he visitado los centros donde albergan personas con problemas mentales”¹.

“Diez segundos de silencio. Los vengadores se intercambian una mirada de hielo.

—Vamos por partes, caballero —le dice el agente a Teófilo, ya con otro tono— ¿Esta no es la casa número 20 de la Vuelta del Mocho?

—No, señor. Esta sí es la casa número 20, pero del callejón Ricaurte. La Vuelta del Mocho queda como a ocho cuadras, hacia arriba.

—Ah carajo.

Entonces, sólo entonces, permiten que la familia salga del cuarto. Justo para ver cómo desde la azotea arrojan un bulto hacia la calle. No ha clareado del todo, pero es fácil adivinar que esa cosa que han arrojado desde arriba es el cuerpo de José Gregorio”².

Y en tanto la crónica está ahí, en el cuarto, en la calle abandonada, en la voz que narra el desconsuelo, es incómoda, como incómodo testigo de aquello que no debiera verse, por doloroso o por ridículo, que a veces es lo mismo. Pero la crónica ve, observa, se sorprende a sí misma en el acto de ver, de comprender:

“Mientras la noche descendía rápidamente por las laderas de Pétare en Caracas, Ronald dijo: ‘la policía de ahí, esa que ves, son los fontaneros, los que sacan la mierda de las cloacas’. Con un intento de suicidio a cuestas, Ronald es un ‘chamo’ de 16 años, que asumía con pasmosa tranquilidad que los jóvenes de los barrios (como se denomina en Venezuela a los cinturones de miseria) representaban el deshecho de la sociedad. Otro muchacho, que miraba a todas partes con ojos preocupados mientras subíamos por el cañaveral, comentó, quizás para romper el silencio de una expedición que quitaba el aliento por

lo empinado y la violencia latente, 'mi cédula tiene huequitos'. Me tomó un rato comprender el significado de la afirmación: en Caracas, cada vez que la policía detiene a los jóvenes (pobres) por cualquier motivo, hace una perforación en la cédula de identidad que deben portar a toda hora. Así, poco a poco, la identidad se les llena de hoyos y el futuro es una coladera por la que se escapan los sueños”³.

La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal: personas, bienes y discursos, que no sólo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante del sentido. Sentido en fuga que escapa de los lugares tradicionales, que fisura las narrativas “legítimas”, que incrementa la disputa por las representaciones orientadoras. Multiplicidad que no se traduce, necesariamente, en pluralidad (coexistencia de lo diverso en la igualdad). Un nuevo orden se prefigura y en el conflicto por su constitución se hacen visibles las narrativas que intentan comprender ese sentido itinerante, fugitivo:

“Una supuesta identidad borracha que trata de sujetarse del soporte frágil de los símbolos, que a estas alturas del siglo se importan desde Japón, como adornos de un cumpleaños patrio que sólo brillan fugazmente los días permitidos. Y una vez pasada la euforia, el mismo sol de septiembre empalidece su fulgor, retornando al habitante al tránsito de suelas desclavadas, que un poco más tristes, hacen el camino de regreso a su rutina laboral”⁴.

Si como dice Michel Serres “ver supone un observador inmóvil y visitar exige que percibamos mientras nos movemos”, el practicante de la crónica acepta el destino nomádico, renuncia a la certeza del lugar propio, en su itinerario encuentra los campos de exclusión y dominio. Desplazarse es romper el monopolio de los regímenes de autoridad discursiva, de sus valores, de sus símbolos.

“El mundo se oscurece a su alrededor, las voces y los ruidos suenan lejanos, absurdos. Su cuerpo es un puro dolor. Bañado en su propio vómito está desmadejado sobre el charco que forma la sangre, la suya...Mientras unas botas se clavan en su espalda 'para verificar su estado', el Güero reconstruye fragmentos de su vida.

(...) Como un monje zen, el Güero aprendió el difícil pero necesario arte de separar la mente del cuerpo, de aislar el dolor... Casi hasta lograba comerse el caldo asqueroso, simulacro de comida, con cierta dosis de alegría. Entre la raza el Güero era respetado: una punta en el abdomen de otro recluso, una golpiza a mano limpia en situación desventajosa.

(...) Nomás lamentó estar bocabajo, ¡qué jodido!, pensó el Güero, no morir de frente, con los ojos abiertos...

Afuera, la Carmen esperaba, con el corazón encogido, una razón. Les decían que todo estaba bajo control. Mientras, en la radio los funcionarios del nuevo gobierno declaraban, a la antigua usanza, que se trataba de una riña... Siete reclusos habían cometido la ingratitude de morir⁵⁵.

La crónica se re-coloca hoy frente al *logos* pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponerle a éste, otra racionalidad, en tanto ella puede hacerse cargo de la inestabilidad de las disciplinas, de los géneros, de las fronteras que delimitan el discurso. La crónica, en su estar "allí", es capaz de recuperar el habla de los muchos diversos, de jugar con las ganas de experiencia, con la necesidad de un mundo trascendente que esté por encima de lo experimentado y que sea, paradójicamente, experimentable a través del relato. La crónica no debilita "lo real", lo fortalece, ya que su "apertura" posibilita la yuxtaposición de versiones y de anécdotas que acercan a territorio propio, es decir, (re)localizan el relato.

Relocalizar el relato significa participar de algún modo en lo narrado. Participar pone en crisis la noción de autoría. La crónica es un texto sin autor o aspira a convertirse en un texto sin autor, en una casa que se construye a medida que se le habita, abierta a otras definiciones; entre más cerca está de lo narrado, más lejos queda de la clausura de sentido.

El acontecimiento, el personaje, la historia narrada, pierden su dimensión singular y se transforman en memoria colectiva, en testimonio de lo compartible, de lo que une en la miseria, en el dolor, en la fiesta, en el gozo. Retrato invertido de las características que se ven con los ojos entrecerrados. La crónica reconstruye los dialectos sociales y al obturar la contención entre lo objetivo y lo subjetivo se disemina como forma de relato.

Sus territorios no son solamente los del periodismo o los de la literatura, avanza en legitimidad también en el discurso producido desde las

ciencias sociales. Hay una arquitectura del discurso comprensivo que rompe la barrera ortopédica de la desimplicación. La crónica es un texto que se implica en lo que narra, en lo que explica.

Poco a poco en la escena del “nuevo periodismo” y también en el ámbito de las ciencias sociales en el campo de los estudios culturales, gana espacio y visibilidad esta forma discursiva que, al tiempo que busca el análisis de la realidad social, quiere convertirse en eficaz y estético dispositivo de reflexividad.

Lo “narrativo”, antes condenado a la extratextualidad (a la página izquierda, como decía Wittgenstein), hoy irrumpe en el cuerpo principal del texto periodístico e incluso del texto académico, acostumbrados a observar sin ser vistos y a controlar sin aparentar control.

Fracturas

El debilitamiento de las instituciones que la modernidad levantó, también ha significado la erosión de los lugares “legítimos” de enunciación. La voz, crecientemente audible de los excluidos, de los marginales, de los que tradicionalmente habían sido considerados sólo informantes para el discurso científicista y objetivo, reclama hoy un estatuto distinto en la narración.

En su historia social del silencio, el historiador de la cultura Peter Burke (1996), estudia la manera en que se configuraron en las sociedades ciertas formas de silencio impuestas a grupos sociales. Los “grupos mudos”, como él los denomina, entre ellos las mujeres, los indígenas, los negros y todos aquellos otros periféricos y marginales, según cada periodo histórico social, deben estructurar su discurso ateniéndose a los modelos y vocabulario del grupo dominante. Los “silenciosos” terminan siempre por ser representados por una voz autorizada y legítima.

La crónica, sin resolver la cuestión del acceso a un lugar legítimo de enunciación, fisura el monopolio de la voz única para romper el silencio de personas, situaciones, espacios, normalmente condenados a la oscuridad del silencio. Esto no significa que la crónica aspire a ser “medium” de los excluidos de la palabra, es decir, no se trata de “traer” lo periférico a un lenguaje normalizado, sino, en todo caso, de volver visible lo que suele quedar oculto en la narración. Al “recuperar” la voz y la mirada de los personajes “liminales”, el ciudadano, la mujer, la madre de la víctima (a veces, la propia víctima), la esposa del victimario (con frecuencia, el propio victimario), el transeúnte distraído, el verdugo que no se percata de serlo,

dejan de ser exigencia externa para colocarse en primera persona. Así la crónica periodística, por ejemplo, no se contenta con la enumeración de los hechos sino que busca la narración de historias, con la descripción que sólo adquiere densidad desde el interior desde el cual es narrada.

Si el melodrama le abrió paso a unas formas culturales y puso en escena unos modos particulares de interpretar el mundo al codificar valores, aspiraciones, creencias y sentimientos, la crónica ha traído una forma de registro en la que ha podido contarse una historia paralela que pone en crisis al discurso "legítimo".

Pero quizás, más que su "enfrentamiento" a un discurso lineal y dominante, lo verdaderamente irruptivo de la crónica está en su operar otras formas de escucha. Al colocarse frente a un discurso vertical, el de un periodismo de fuentes "autorizadas", la crónica que relata desde otra geografía los mismos acontecimientos, genera la posibilidad de otra lectura, y por consiguiente, inaugura nuevos puntos de vista; nuevos en tanto ciertas perspectivas, como ya se dijo, han sido invisibilizadas en la escena pública.

La crudeza de la crónica, que a veces parece regodearse en los detalles sórdidos, en el grito desgarrador que se escapa de un pecho enardecido o en el cursi, por inexplicable, gesto ante la muerte, quizá radica en su búsqueda inalcanzable por negar la precariedad de la vida. Narrar la muerte para afirmar la vida, contar el sometimiento de los cuerpos ante la macana implacable, para afirmar la dignidad, decir la necia voluntad de sobrevivir en medio del caos y del derrumbe, para afirmar la risa. Tal vez, como dice Derrida (1998) a propósito de la muerte de Barthes "como si se pudiera hablar del otro aún vivo en un esfuerzo inútil por convertir la propia palabra, meramente confesional, en algo más que una reminiscencia mutilada, en testimonio", la crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano.

Territorios y metáforas

Si el melodrama se instaura como forma de relato en el momento de crisis del proceso modernizador, la crónica lo hace en el momento en que se incrementan las señales de fracaso de ese proceso modernizador. Un malestar difuso se expande por territorios diversos, en ellos aparece la crónica como un texto fronterizo que cabalga entre el periodismo, el análisis social y la literatura.

Género-síntesis para contar un mundo en el que se transforman aceleradamente las nociones de frontera y de límite.

Si el aceleramiento espacio-temporal es una de las constantes de la época, no resulta extraño que sea la crónica la que adquiera un estatuto privilegiado en las formas de relato, en tanto ésta es deudora de la vieja crónica de viajes. Los viajeros representaban en sus crónicas las imágenes de un mundo nuevo en expansión, sus relatos proporcionaron mapas de tierras lejanas y exóticas, y en su divulgación contribuyeron a construir el imaginario de lo otro. El viaje, dice Albert Chillón (1999) “se convirtió en una fuente primordial de conocimiento para el entonces pujante cientificismo”. Hoy, cuando lo otro, lo diferente no está más en una isla lejana, sino en el centro mismo de la cultura “propia”, la “crónica de viajes” alude metafóricamente a un movimiento interno, a un desplazamiento por entre los intersticios que separan y unen a los diferentes en una cultura globalizada.

El viajero se mueve en mundos que pueden estar en un mismo plano espacial pero cuya temporalidad diferenciada los vuelve extraños entre sí. La crónica urbana, por ejemplo, narra las múltiples ciudades que existen en una ciudad, conversa con los personajes que van al encuentro de la cotidianidad desde temporalidades y creencias distintas. La crónica urbana se filtra en la página periodística para contar la diferencia, para abrir otras posibilidades de comunicación entre dialectos y rituales que configuran el tejido múltiple de lo social.

La historia cotidiana se cuenta en los muros de la ciudad, en los *graffitis* que narran desde sus propios códigos la crónica del acontecimiento. Cronistas sin papel, los grafiteros consignan en las paredes la desazón, la incertidumbre, la pregunta terrible por el sentido de la historia. En los muros queda tatuada la crónica efímera del desencuentro, el relato caótico de un mundo al que ya no le alcanza el melodrama para contar el tamaño de la exclusión y la desigualdad.

En otros territorios, el rock hace la crónica de un presente sin futuro. Tanto el rapero del barrio como ese híbrido transfronterizo que es Manu Chao, que se declara “periodista musical” (Curiel, 1999), narran esas “pequeñas historias” de todo aquello que los relatos consagrados no consideran digno de contar, por ejemplo cuando un pequeño de 13 años rapea en Caracas:

“Te lo juro pana
que la leche está más cara
que la marihuana,

que la cocaína, que la medicina,
que la cocacola, que la pepsicola...”⁶

Hay realidades que no se dejan contar más que a través de ese lenguaje cotidiano en el que se ha convertido la crónica, al oponerle al discurso oficial unos relatos polifónicos. A decir de Pratt (1997), “la voz y la autoridad del sujeto metropolitano se atenúan pero no hasta el punto de la disolución, sino hasta el de la desilusión”. El discurso monolítico y omnicomprendido de la modernidad no es más eficaz para mantener codificadas y en situación de legitimidad excluyente las representaciones, aspiraciones y prácticas sociales. Las crónicas que transitan por diversos territorios han puesto en apuros a las visiones dominantes.

Desafíos

La crónica no es un género inocente, una escritura “neutra”, en tanto aspira a representar lo no representado y lo no representable en el concierto de los múltiples relatos para contar el mundo.

El debilitamiento de la separación tajante entre periodismo y literatura, entre realidad y ficción, entre cultura oral y cultura escrita, entre sujeto autorizado y sujeto representado, implicarán en el futuro un desafío importante para el “nuevo” periodismo, un discurso transversal que atraviesa todas las demás formas de discurso, en tanto se constituye en el “centro” del espacio público. De su capacidad para hacerse cargo de las transformaciones en las formas del relato, en las sensibilidades, en las formas de comunicar de los otros, dependerá en buena medida que lo proscrito, lo estigmatizado, lo invisibilizado, lo otro, emerja con fuerza para abrir la posibilidad de repensar un proyecto modernizador que afirmó sus dominios mediante la condena al silencio de amplios sectores de la sociedad.

Mientras que los discursos tradicionales buscan reducir la complejidad del mundo sometiendo los lenguajes irruptivos a una tipificación normalizada, la crónica busca abrirse a esa complejidad, de ahí que pese a su creciente importancia genere recelos y sospechas en unas rutinas periódicas, académicas, literarias, cuya tarea ha sido, en lo general, la de domesticar lo “desconocido” sometándolo a unos marcos cercanos y conocidos.

Si como creo, toda crisis es simultáneamente oportunidad, la crónica debería ser vista más que como un género circunscrito, definido,

delimitable, como un lenguaje de encuentro, como un lugar desde el que la comunicación, vehículo primero de la socialidad, pueda tender un puente entre mundos diversos.

NOTAS

1. Salazar A., (1993, p. 199)
2. Duque, J. R. (1999, p. 15)
3. Rossana Reguillo (2000)
4. Pedro Lemebel, "Chile mar y cueca (o 'arréglate Juana Rosa')", (1997).
5. Rossana Reguillo, "Se trata de una riña", (1999).
6. "Te lo juro pana", rap en Valenzuela, J. M. y Gonzalez, G. (coords).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1973); *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Burke, P. (1996); *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona, Gedisa.
- Chillon, A. (1999); *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Curiel, C. (1999); "Manu Chao: Tijuana, un punto de fiebre en el planeta. Entrevista." Valenzuela, J. M. y Gonzalez, G. (coords), *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanaense*. México, CIEJ/Conaculta/SEP.
- Derrida, J. (1998); *Las muertes de Roland Barthes*. México, Taurus.
- Duque, J. R. (1999); *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo*. Caracas, Editorial Memorias de Altagracia.
- Lemebel, P. (1997); *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Pratt, M. L. (1997); *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Reguillo, R. (1999); *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*. Guadalajara, ITESO.
- (2000); "Violencias expandidas", en *Jóven-es. Revista de Estudios sobre Juventud* N° 6. México, CIEJ.
- Salazar, A. (1993); *Mujeres de fuego*. Medellín, Corporación región.

Y para usted, ¿qué es la crónica?

Emiliano Pérez Cruz

¿Cómo que qué es la Crónica? Dícese en las escuelas que es un género literario/periodístico de gran flexibilidad, y el maestro Monsiváis alega que no existe una muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad y además, el género permite usar el juego literario a discreción, a partir de la primera persona, o narrar libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. Debo confesar que a uno la crónica le gustó por oposición a un tipo de redacción frígido y limitante, que se quiere hacer pasar por objetivo y más bien evidencia pobreza al señalar que el Señor Presidente dijo, agregó, añadió, luego precisó, expresó y finalmente... concluyó. ¡Ohhh! Con la crónica uno quiere involucrar, hacer cómplice al lector de lo que a otros, generalmente los humillados y ofendidos de este país, acontece. Y si para eso es preciso metamorfosearse, como propone el escritor Elías Canetti en *La conciencia de las palabras*, FCE, pues entonces uno es el albañil, la sirvienta indígena a la que los señoritos de la casa pretenden mascota para la iniciación sexual; uno se metamorfosea para que el obrero diga: me matan si no trabajo y si trabajo me matan, y para esto hay que acercarse a los personajes de la vida cotidiana, libros vivos —dijo Henry Miller— que van por el metro, la pesera, el Ruta 100 de la vidorria, desgranando anécdotas laborales, sinsabores sindicales, experiencias maritales, sus visiones del mundo, de la realidad y de la historia de nuestro tiempo.

Con la crónica uno se plantea el reto y se da el gusto de recorrer el lenguaje, los giros humorísticos, los momentos dramáticos para conmover a un lector al que uno intuye harto de vidas aburridas como la propia y entonces qué mejor que valerse de las vidas ejemplares de los mentados humillados y ofendidos, y con la esencia de ellos —que tanto nutren a la patria con su mano de obra barata y exportable— armar las historias del subsuelo nacional.

Entonces, uno recurre a su mundo inmediato, para, erecta la oreja en el trayecto al trabajo, durante el retorno nocturno; el cronista sopea a su pareja, a sus hijos, vecinos, amigos y los transforma en sus correspon-

sales dentro de la escuela, el taller, la vecindad y el mercado, el hospital y la iglesia y sus capillitas a las que también les llega su fiestecita.

Los corresponsales pasan tips, chismes íntegros, quejas amargas, historias tragicómicas, canciones de moda, chistes verdes y notas rojas que al cronista nutren y si hace falta las enriquece con entrevistas, cifras, estadísticas, diálogos cazados al vuelo, declaraciones de especialistas en el tema que sólo confirmarán las historias de vida que el cronista selecciona de entre el pajar de donde extraerá la aguja para hilvanar las historias individuales que forman el tejido de la historia social, de la memoria colectiva.

Con el ejercicio, en el ejercicio de la crónica uno se refocila, se angustia, puede conmoverse y creérsela porque si no, ¿cómo aspirar a que los otros, los lectores, se la crean?

Con la crónica uno se da el gusto de presentar verdades haciéndolas verosímiles: ¿que no me crees que un señor mordió a un perro y le contagió la rabia? ¿Que no me crees que a Chuchita la bolsearon? Hágase la crónica y que arribe la verdad, de preferencia interesante, divertida, punzante, jocosa, ríspida; que informe y que recree, y allá usted si no se la cree, porque quizá usted es el personaje y se niega a reconocerse en el autoescarnio, se toma muy en serio y entonces: ya se jodió. Usted, claro: yo ya estaba.

Poesía, encantamiento y alucinación: el testamento literario de Miguel Ángel Asturias

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid

No me deis la sabiduría, sino el hechizo

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS,

Leyendas de Guatemala

La singular aventura narrativa constituida por ese texto inclasificable que Miguel Ángel Asturias titulara *Tres de cuatro soles* fue calificada por Marcel Bataillon como “testamento literario del escritor, historia personal e historia del mundo, ‘ars poética’ y cosmogonía”¹. En efecto, su carácter alcanza los valores de un legado, y sin embargo, la atención prestada por la crítica al enigma que cifran sus páginas ha sido escasa, tal vez por su azarosa trayectoria textual —fue publicada primero en francés en 1971—, o tal vez por el carácter póstumo de la primera edición en español, de 1977. La naturaleza surrealizante y la honda vocación poética del texto celan su arcano y hacen difícil su abordaje desde los parámetros del orden racional. No obstante, el recorrido detallado por sus páginas ofrenda muchas claves que confirman su esencia: es crisol donde se vuelcan las inquietudes existenciales y literarias de su autor, y la ondulación hipnótica de su río de palabras, de latido sanguíneo, encubre un arduo proceso de elaboración, como lo demuestra la multiplicación de manuscritos que lo preceden². Las condiciones en que se gesta el texto explican su peculiar elaboración, distante del resto de la producción de Asturias, pues nace de un encargo que, además, nos explica ciertas confluencias con el mexicano Octavio Paz, que también dedicó muchas páginas a reflexiones especulares sobre el hecho literario; tanto *Tres de cuatro soles* como *El mono gramático* son obras escritas en 1970 para la colección *Les Sentiers de la Création*, dirigida por Albert Skira y Gaétan Picon, y ambos escritores se ciñen a la metáfora de ese título para volcar en ella la experiencia de un recorrido imaginario por el enigma de la palabra y de su génesis. En el caso de Paz, el sabor mítico

del título —alusivo a un protagonista del *Ramayana*— cobija un viaje de conocimiento que se sitúa, en el camino de Gaita, poblado ruinoso de Rajastán, en una experiencia, que él mismo transcribe: “A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo”³. Eros, cosmos y escritura son para Paz, como para Asturias, también una unidad: “Hanuman: mono/grama del lenguaje, de su dinamismo y de su incesante producción de invenciones fonéticas y semánticas. Ideograma del poeta, señor/servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las repeticiones, es el animal aristotélico que copia del natural pero asimismo es la semilla semántica, la semilla bomba enterrada en el subsuelo verbal”⁴. Sin embargo, también hay distancias claras entre ambas formulaciones: Paz interpreta un paseo por el amor y la muerte, a la busca del instante eterno que engañe el abismo de la temporalidad; su existencialismo contrasta con Asturias, con su cántico a la vida y a sus dones, su afirmación de la buena muerte, sabia y fecunda, o de la necesidad de la violencia —el sol es “sátrapa despótico y arbitrario”— para engendrar el movimiento perpetuo.

Esa experiencia visionaria ya la había practicado mucho antes el escritor mexicano en su *Piedra del Sol* (1957), y lo mismo sucede con Miguel Ángel Asturias, que ya recurría a esas estrategias en el París de los años veinte, cuando preparaba sus *Leyendas de Guatemala*, y en ellas ha de insistir en toda la red de su escritura⁵. Se revelan ahí las inquietudes que en aquellos momentos nutrían sus debates con Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier, cuyos itinerarios hilvana una constante obsesiva: la revelación y consolidación de una identidad para las letras de Hispanoamérica. A la lumbre del fragor vanguardista⁶, se suceden las meditaciones en torno a esta polémica, y la eclosión del surrealismo ha de convocar al fin una respuesta: la sobrerrealidad natural americana, de una magia sin trucos de chistera: “surrealismo al aire libre”, como lo nombrará Jorge Enrique Adoum⁷. Mucho después, Gabriel García Márquez reincidirá en lo mismo para hablar de su territorio americano como “centro de gravedad de lo increíble”⁸, con lo que continúa un debate no por controvertido menos fecundo. Y la controversia parte de un dilema original: hallar una identidad puede no ser más que inventarla, y una vez más esa invención de la utopía americana podría ser una máscara que, al tiempo que encubre las

propias miserias, construye un producto de consumo para el mercado cultural europeo.

Sin atender a estos peligros, aquellos tres jóvenes latinoamericanos se entregaron, desde esos años fértiles hasta los últimos tiempos, a construir una casa propia, con un mestizaje que confundía idiomas y religiones, en un barroquismo que celebraba la "cita de las magias"⁹. En el caso de Miguel Ángel Asturias, esa inquietud se hace totalizadora, e inunda su quehacer tanto creador como ensayístico, para volcarse también en sus declaraciones de viva voz. En ellas nos habla de la materialidad de la palabra y de sus poderes sagrados, que "retratan la realidad cotidiana de los sentidos, pero al mismo tiempo comunican una realidad onírica, fabulosa e imaginaria que es vista con tanto detalle como la otra"¹⁰. Conjuga así los hallazgos de las nuevas estéticas con los modos ancestrales indígenas, y a partir de la escritura automática logra "el apareamiento o la yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes. Porque así es como el indio define la poesía. Dice que la poesía es donde las palabras se encuentran por primera vez"¹¹. Igualmente, en esa simbiosis halla otro carácter definitorio, un lirismo¹² que ya nombraba Contreras en un texto programático de 1917, ampliado en 1927 como "Proemio" a su novela *El Pueblo Maravilloso*. Invocaba allí el telurismo, el mestizaje y la maravilla como fundamentos de un necesario mundonovismo, que habría de implicar un salto cualitativo en la evolución del arte americano, antes imbuido de una mimesis bovarista que lo ahogaba. Considera también la necesidad de alejarse de servidumbres realistas para leer el misterio humano y así inaugurar la "Novela Integral y Lírica"¹³. Esa vocación se hace axial en la trayectoria de Asturias, y a pesar del saludo entusiasta de Alfonso Reyes a sus versos —"llega un verdadero poeta"¹⁴—, es quizá en su narrativa donde se vuelca de un modo más impactante todo un aliento lírico que fluye de la enseñanza de los ancestros. Así lo manifiesta en 1967, en su discurso para la recepción del Nobel, donde recuerda las gradaciones, poéticas que en los textos indígenas buscaban "provocar ciertos estados de conciencia que se tomaban por magia"¹⁵. Las reflexiones que allí se hacen parecen preludiar su materialización en *Tres de cuatro soles*:

"... novelas con pulmones poéticos, con pulmones verdes, con pulmones vegetales. Pienso que lo que más atrae a los lectores no americanos, es lo que nuestra novela ha logrado por los caminos de un lenguaje colorido, sin caer en lo pintoresco, onomatopéyico por adherido

a la música del paisaje y algunas veces a los sonidos de las lenguas indígenas, resabios ancestrales de esas lenguas que afloran inconscientemente en la prosa empleada en ella. Y también por la importancia de la palabra, entidad absoluta, símbolo. Nuestra prosa se aparta del ordenamiento de la sintaxis castellana, porque la palabra tiene en la nuestra un valor en sí, tal como lo tenía en las lenguas indígenas. Palabra, concepto, sonido, transposición fascinante y rica. Nadie entendería nuestra literatura, nuestra poesía, si quita a la palabra su poder de encantamiento¹⁶.

El afán por revelar la diferencia americana a partir de la puesta en práctica de esas afirmaciones ha jugado en alguna ocasión en su contra, muy especialmente en los dos textos que con más lealtad traducen la singularidad de la expresión y el pensamiento amerindios. El primero, *Hombres de maíz*, calificado por Fernando Alegría como poema sinfónico en prosa, en una definición que se ha hecho célebre, es sin embargo para la mayoría lo que Gerald Martin anota como “una especie de fracaso genial”¹⁷. Su oscuridad, entendida como un modo de virtuosismo o extravagancia¹⁸, ha llevado a una incomprensión que también parece alcanzar a *Tres de cuatro soles*, y que explica el silencio en torno suyo. Además, el que este segundo texto constituya la única obra de encargo que escribiera Asturias no puede hablar en su favor; el propio autor se ocupó de caricaturizar en un ensayo de 1957 —“Se fabrican novelas”¹⁹— ese modo de escribir, para distinguir una frontera clara entre “hacer novelas” y sacarlas desde dentro, desde las raíces. De hecho, la explosión de su fantasía barroca podría, en cierto sentido, parangonarse con la más ambiciosa empresa gongorina y también la más críptica, esas *Soledades* que iban a ser cuatro y se quedaron en dos, con la segunda incompleta. El impulso tan brutal que engendra su liturgia poética no puede mantenerse a lo largo de todo el peregrinaje de su protagonista, lo cual no habrá de disminuir su valor, objetado durante siglos. También vertebrado como un viaje, ahora onírico, *Tres de cuatro soles* reescribe la antigua leyenda azteca de los cinco soles para reducirlos a tres, pero es el primero —como en la obra mencionada de Góngora— el que emerge con más fuerza, en una celebración de los sentidos que después ve atemperado su impulso inicial.

Y es así como comienza esta fábula cosmogónica²⁰, configurada como viaje de anábasis, que parte de la intersección entre los hilos de la historia y los del mito. Desde el principio, y al igual que en la primera

novela de Asturias, *El señor Presidente*, la palabra se hace música y ensalmo, conjuro mágico, motor de un encantamiento que lleva al escritor a habitar al fin un idioma heredado hasta hacerlo propio. La palabra es entonces la realidad que nombra, y en su seísmo de la sintaxis dibuja aquel otro terremoto²¹ —del 25 de diciembre de 1917— que tan honda señal dejara en la memoria de Asturias, quien ahora se transporta al pasado, y desde la mirada del niño que fue, contempla, con un silencio absorto, la rebelión de los utensilios y los muebles del hogar, como en una proyección de cine mudo. Los modos de un barroco visionario se imponen, como signo, desde el principio, con el derroche del color y de una imaginación que vivifica los objetos y los arrastra al embrujo de la danza. Es la mirada desde el envés del espejo, y los humanos, reificados, dejan paso a esa otredad con su magia natural. En torno a la mesa, los adultos son sólo sombras inmóviles, figuras congeladas, mientras los brazos de la araña de cristal se pelean, y también los cubiertos y los líquidos. El abigarramiento de las imágenes expande su fuerza centrífuga, sin las limitaciones de la lógica o la sintaxis. La ausencia de sonidos habla de muerte, pero de una muerte fecunda y purificadora que trae consigo la resurrección. La paradoja de ese cataclismo sin sonido se enlaza con el movimiento universal y estático —aquel momento eterno que consagraba Paz en su *Piedra del Sol*²²—, y todo queda desrealizado en un ritmo encantatorio al compás de la palabra²³. Los ojos del niño son los del sueño, y también los del juego y la irreverencia; su presencia resulta familiar en la escritura de Asturias, que ofrece esa mirada infantil en muchos de sus poemas —“Niño en el viento”, “Romance del bienroído niño de las cinco ganas”, “Soneto de la pompa de jabón”, “Rayito de estrella” (fantomima)— y también en una obra comenzada en su juventud pero publicada en 1961, *El Alhajadito*, que también participa de la animización de los objetos y las visiones mágicas de la cotidianeidad, y donde hay antepasados que desaparecen misteriosamente en la frontera de la realidad, y también difuntos que desde el fondo de una laguna salen a bañarse en las noches de plenilunio. Ahora, el magma genésico del terremoto invita a un nuevo renacer, posible desde el cataclismo casero que instala un puente entre vivos y muertos.

La prisión del Logos es burlada desde todos los frentes, en tanto que el tiempo mítico adviene con su instante eterno. El juego disuelve la gravedad de la tragedia, y la vigilia se ve inundada de ensoñaciones o pesadillas. La irreverencia hace de la altanería de los poderes fácticos una

vaga ilusión o la memoria de una precariedad inútil, y cae todo un sistema de valores caduco para permitir el retorno a un paraíso posible, a un renacer²⁴. Cae así la armazón de la estructura patriarcal, y también el artificio de un mundo corrompido; en un carnaval alucinante, la alquimia de la palabra subvierte todas las convenciones, y la soberbia humana se derrumba como un castillo de naipes, mientras los muebles circunspectos y silentes de la sala de visitas interpretan su parodia²⁵. Es el designio de las fuerzas cósmicas y telúricas el que se encarga de entonar su *memento mori*, en ese barroco visionario que escribe con “vértebras, reflejos, glifos, huesos de idiomas abandonados” (p. 9). Un singular cromatismo insiste en la desrealización, con leopardos azules de dientes rojos y garras amarillas, o lagartos de huesos de esmeraldas y cielos violetas. El tono onírico y surrealizante se acerca al imaginario de los ancestros y veda una lectura racional, para pedir el abandono en la hipnosis de la palabra, que fluye como las aguas, rítmica, musical y hechicera, poderosa y poblada de enigmas. No hay un argumento que permita traducir ese río de imágenes. El sueño se hace vía de conocimiento, y el motivo clásico del viaje inmóvil del vidente halla en el rumor de la sangre un canal para su devenir; así, somos testigos de la travesía órfica del escritor desde la mirada del niño que guarda en su recuerdo. Se trata de un viaje —de naturaleza doble— a las propias raíces: las de la infancia, con su aroma de castaños, y las de su pueblo, “entre aullidos de historia, constelaciones, rosas, estambres, lluvias de miniatura, la anuencia y la renuencia, el zafarrancho, la cáscara del llanto y la posibilidad de su regreso, de reembarcarse... Estuvo ausente toda una navegación de lunas y de astros... volvía en SÍ y no volvía en NO... Si volvía en sí, volvía también en no, afirmación y negación de mi SINO”(p. 10)²⁶.

Finalmente, la voz del poeta trasciende los límites de lo real y del sonido, y después del cataclismo que derruye su casa se deja llevar por las venas del tiempo. Las visiones se multiplican, proteicas: el universo se transmuta en útero gigante, boca y vientre a un tiempo, donde la humedad —agua, saliva— convoca la vida. La imaginería insiste en los mismos motivos: la mandíbula solar extiende su lengua de fuego dulce para ahuyentar la noche y sus estrellas fugaces —colas de pez o cabezas de oro—, hasta hacer brillar los dientes del lagarto —“maíz de luna”—, o del coyote —“ceniza con frío”—. Es así como la llegada del primer sol hace espejos de los ríos y de los lagos, y nace el idioma material, que se habla con los dedos y los ojos, porque la voz es peligrosa: el primer sol devoró a los que

hablaban. Se apuesta así por el imperio de la imagen, en la misma estela que propusiera Lezama Lima²⁷, con su banquete de los sentidos que burla el Logos, afín a la defensa que aquí hace Asturias de los sentidos como vía única de conocimiento, porque “saber es sabor”(p. 10)²⁸. De la misma manera, mirar es crear: el poeta es, más que nunca, vidente que transita el universo, el idioma, el tiempo²⁹. Y el conocimiento adquirido le permite instaurar una poética donde lunas, espejos, aguas o versos insisten en ese juego de reflejos que es la obra de arte:

“Idioma de reflejos mi lengua, mi lenguaje. Idioma de copiar lo visible con mi espejo de piedra blanca. Y lo invisible con mi espejo de piedra negra (...) Un ave en mi espejo es un ave, al copiarla estoy diciendo ave. Un reptil, un camaleón, una ardilla. Copiarlos es nombrarlos. Mientras me sea posible imaginar, hacer imagen todo lo que el mundo posee y copiar con mi espejo negro lo que veo en mis sueños, hablaré con imágenes. ¿Cuál entonces mi creación? Ninguna. Nada agrego al universo si me valgo del espejo de doble faz. Copiar no es crear. Vibro dormido. Soy copia-reflejos, no creador de mundos”³⁰.

Reitera Asturias la concepción maya del artista, cuya humildad equipara la utilidad de su labor a la de los carpinteros y orfebres³¹. Se trata de un oficio más, sin pretensiones de originalidad ni endiosamientos, tentaciones ambas que pueden desencadenar la furia y castigo de los dioses, tal y como se nos cuenta en las colecciones asturianas de leyendas. Es el caso de la “Leyenda de las tablillas que cantan”, que ya nos mostraba la alianza secreta de la poesía con la música, y también con las aguas como espacio de la irrealidad. En ella los anónimos Mascadores de Luna —en imágenes afines a las de *Tres de cuatro soles*— componen himnos para alimentar a los dioses, homenajes de maíz, sangre y amor, que suponen siempre un robo ritual, porque “no hay, no existe, obra propia ni O-ri-gi-nal... todas las obras de arte son ajenas, pertenecen al que nos las da prestadas desde el interior de nosotros mismos; por mucho que digamos que son nuestras, pertenecen a los ocultos ecos”³². Y es así como la palabra se hace acto y provoca “aguaceros de joyería huracanada” para certificar su materialidad, al igual que en el texto de 1971 “el primer sol repartía diademas cubiertas de pedrerías de palabras entre las auroras boreales, los cometas, las estrellas fugaces”(p. 16). La red intertextual confirma esas certezas, que también son tangibles en la “Leyenda de la máscara de cristal”, donde un

artista sucumbe a la tentación de agregar criaturas de artificio a la creación y paga su pecado de soberbia con la vida. Mucho antes, en *Leyendas de Guatemala*, ya anunciaba Asturias esa inquietud que se hace constante en todo su itinerario: una autoexégesis que quiere trascender lo individual para construir una poética de la americanidad. El relato titulado “Cuculcán. Serpiente envuelta en plumas” ya hablaba de la ruptura de fronteras entre verdad y mentira, entre sueño y vigilia, y de la fantasía como única verdad posible, porque todo es “engaño, producto de un juego de espejos, de un juego de palabras”³³. De ahí la negación de la racionalidad, para anteponerle la magia como vía de conocimiento, en una alegoría del movimiento del cosmos y de la poesía que se constituye, en última instancia, en un canto a la imaginación. Igualmente, en “Los brujos de la tormenta primaveral” se insiste en esa fantasmagoría poética, que recuerda el idioma del silencio y los minerales al evocar la sucesión de las eras en una cosmogonía alucinante. Y cabe recordar, en esta misma estela pero ya en otro terreno, la significación del poemario *Clarivigilia primaveral*, que una vez más insiste en el nacimiento del universo y de la palabra, esta vez con el eje argumental de la creación de los artistas por los dioses. Un idioma material, lacustre, tatuado de burbujas y de oscuridad, revela la fe panteísta que lo sustenta:

“Con los dedos de ceiba
se peinaba la memoria algodonosa,
de la que caían dialectos
con ruido de lluvias carpinteras
y todos los sonidos
de las palabras terrestres...
Las palabras,
operarias de la luz ...”³⁴

Este itinerario desemboca en *Tres de cuatro soles*, crisol que acoge las inquietudes de Asturias para sintetizarlas en una escritura que quiere ser a un tiempo americana y universal: de ahí la ausencia de referentes explícitos que delaten el mundo maya, a pesar de su omnipresencia en el texto³⁵. El devenir de la palabra, envuelto en la magia barroca, se hace celebración de la escritura y liturgia de la vida, en tanto el viaje continúa, en medio del espectáculo delirante de las imágenes desencadenadas, mientras el artista no es más que su traductor o gran lengua:

“Imágenes, imágenes, imágenes. Noche de pedernal azul. Imágenes, imágenes mares de ámbar navegados por ocres y cobres (...) Estrellas de sal, esqueletos de peces, obsidianas tatuadas de evidencias, pedernales de punta, baños de alumbre (...). Saliva de espejo todo. Ficción, apariencia, ilusión de los sentidos. El sol en llamas para no morir ese día ni nunca, pone en juego los espejos mágicos del combo horizonte de la tarde (...) Han pasado milenios. El primer sol, el sol en llamas, pone fin a sus edades y en su lugar va en el carro del tiempo el sol del viento. Ruedas de calendarios. Piedras redondas. Ruedas de calendarios. Piedras redondas. Ruedas de calendarios. Piedras redondas. Piedras redondas. Piedras redondas...” (pp. 23-24).

Concluye así el primero de los tres soles, también el más ambicioso, y los otros dos reiteran su estructura, que de nuevo parte de la memoria de los mencionados acontecimientos de 1917 para trascender la historia y acercarse al plano mítico. En el segundo sol la caída de las máscaras se repite, para desvelar el artificio vano de la vida urbana, y la podredumbre de las instituciones, que se derrumban para dejar paso a lo eterno: ropajes, retratos y muebles se disuelven frente al rugido de las fuerzas naturales. Comienza entonces un descenso a un infierno que no responde a los cánones del cristiano, sino del maya; sus distintos ámbitos no son lugares de castigo, sino salas donde los desaparecidos abandonan su cuerpo, se descarnan. Le sucede una escalada por el cielo, donde el Saltimbanqui siembra a un niño descuartizado para fecundar el futuro, en visiones oníricas y escalofriantes. De la cabeza sembrada del niño nace un arbusto que da miles de cabezas —episodio que no puede dejar de evocar, una vez más, al *Popol Vuh*— y una de ellas habrá de ser la del nuevo sol: “mientras ascendía al horizonte, masticador y escupidor de fuego, el sol-huracán, el sol de la segunda edad cósmica, se hundía para siempre en un mar de vidriada piedralumbre” (p. 47). Ese tercer sol emerge con una poderosa fuerza seminal para fecundar el universo³⁶, hasta que su ciclo se cierra con el anuncio del cuarto y último, el del movimiento, para afirmar al fin la vida eterna, enhebrada de muertes fecundas, con la génesis de un nuevo sol, creador de belleza, que evoca a Quetzalcóatl, el Lluvioso, cuyo retorno es respuesta a los anhelos de todo un pueblo. Poesía y religión se confabulan así en un nuevo himno de esperanza que quiere habitar tanto el vacío de una era sin fe como el de esa identidad que se ansía conquistar con la escritura, y que Asturias hace cristalizar en una poética lunar, con un ros-

tro luminoso y otro enigmático, el que alumbra a los hombres en su noche y el que alimenta sus sueños; en ambos casos, siempre al servicio de un ferviente humanismo.

NOTAS

1. Marcel Bataillon, Prefacio a Miguel Ángel Asturias, *Tres de cuatro soles*, Madrid, FCE/Klincksieck, 1977 (ed. de Dorita Nouhaud), p. xi. A partir de ahora se citará esta obra a partir de esta edición y directamente en el texto.
2. Vid. Dorita Nouhaud, notas a Asturias, 1977, y también, de la misma autora, *La brulûre de cinq soleils*, Limoges, PULIM, 1991.
3. Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 581. Cf. las aseveraciones de Dorita Nouhaud en tomo al texto de Asturias: "Tres de cuatro soles es uno de los textos más abstractos, más opuestos a las facilidades de la lectura cursiva, posiblemente el más difícil de entender de toda la obra asturiana. A primera vista, no hay protagonista, ni siquiera hay argumento. La escritura engendra a la escritura, como manifiesto estético y reflexión teórica" (Asturias, 1977, p. xvii, nota).
4. Paz, 1990, p. 568.
5. El motivo dei viaje se extiende también a su poesía; vid. el soneto "Ulises". "Su esposa le esperaba y son felices/ en la leyenda, pero no en la vida,/ porque volvió sin regresar Ulises" (Miguel Ángel Asturias, *Sien de alondra*, en *Obras escogidas*, volumen I, Madrid, Aguilar, 1955, p. 968).
6. Uslar Pietri rememora así ese periodo en 1985: "Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, era una misma y sola cosa Por entonces, Miguel Ángel Asturias, que trabajaba en *El señor Presidente*, publicó sus *Leyendas de Guatemala*. Produjo un efecto deslumbrante; en ellas expresaba y resucitaba una realidad casi ignorada e increíble, resucitaba el lenguaje y los temas del *Popol Vuh*, en una lengua tan antigua y tan nueva que no tenía edad ni parecido" (Arturo Uslar Pietri, "Realismo mágico", en *Cuarenta ensayos*, Caracas Monte Ávila, 1990, pp. 121-122).
7. Vid. Jorge Enrique Adoum, "Surrealismo al aire libre", en *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964), *Antología poética*, Madrid, Visor, 1999, pp. 103-104.
8. Vid. Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", *Texto crítico*, 5, (1979), pp. 3-8.

9. Vid. Germán Arciniegas, *El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina*, Bogotá, Aguilar, 1989, p. 461.
10. Entrevista recogida por Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 101.
11. *Ibidem*, p. 105.
12. Comenta Asturias: "...nuestras novelas respiran poesía. Tienen un lirismo que las transfigura" (*Ibidem*, p. 122).
13. Francisco Contreras, *El Pueblo Maravilloso*, París, Agencia Mundial de Librería, 1927, p. 9.
14. Alfonso Reyes (1948), "Flecha poética", prólogo a *Sien de alondra*, en Miguel Ángel Asturias, *Obras escogidas*, volumen 1, Madrid, Aguilar, 1955, p. 30.
15. Miguel Ángel Asturias, "La novela latinoamericana, testimonio de una época" (1967), en *América, fábula de fábulas y otros ensayos* (ed. de Richard Callan), Caracas, Monte Avila, 1972, p. 151.
16. *Ibidem*, p. 159.
17. Gerald Martin, "Estudio general", en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Madrid, Klincksieck/FCE, 1981, p. xxxix.
18. En la misma edición se incluye una lectura de Vargas Llosa, quien observa esa singularidad del texto: "Constantemente, *Hombres de maíz* se despliega en comparaciones inesperadas y vertiginosas letanías, jitanjáforas y retruécanos, pirotecnia poética y musical en la que lo propiamente narrativo se incendia y vuelve humo" (*Ibidem*, p. xvii).
19. Vid. Miguel Ángel Asturias, *Viajes, ensayos y fantasías* (ed. de Richard Callan), Buenos Aires, Losada, 1981, pp. 73-76.
20. La leyenda azteca de los soles señala cinco eras, signadas sucesivamente por el tigre, el viento, la lluvia, el agua y el movimiento, a la que pertenece la figura mítica de Quetzalcóalt. Asturias hace una personal versión que sintetiza esa cosmovisión en tres soles; en el último se sugiere el nacimiento del quinto sol azteca. Por otra parte, cabe insistir de nuevo en la confluencia con Paz y su *Piedra del sol*, cuyo referente es la rueda del tiempo de los aztecas hallada en las ruinas del Templo Mayor en México. Allí se presenta el rostro solar, que es llevado a través del cielo por serpientes y dragones, y que rodean cuatro cuadros con las imágenes del tigre, el viento, la lluvia y el agua.
21. En sus declaraciones a Luis Harss contaba Asturias que ese terremoto había sacudido tanto la tierra como las conciencias bajo el imperio del miedo de Estrada Cabrera, porque la pobreza unía ahora a gentes antes distanciadas: "Gentes de todas las clases sociales se encontraron de pronto mojadas juntas a las calles en camisón y pijama" (Harss, 1966, p. 93). A partir de entonces, el motivo del

seísmo catártico se repite en la escritura de Asturias; lo encontramos en *El señor Presidente*, y también en *Mulata de tal*, cuando las fuerzas demoníacas y terrígenas de la protagonista se desencadenan. Igualmente, cumple la misma función el viento fuerte que da título a un volumen de la trilogía bananera y que cierra la historia con el retomo al misterio de los orígenes; Bellini considera que “in realtà si tratta di uno dei tanti uragani che si scatenano nell’America centrale, ma il popolo vede nella furia distruttrice l’incarnazione di potenze misteriose, la rivolta della terra contro il sopruso” (Giuseppe Bellini, *La narrativa di Miguel Ángel Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966, p. 106).

22. El tiempo mítico tiene allí su versión poética:
 “... arde el instante y son un solo rostro
 los sucesivos rostros de la llama,
 todos los nombres son un solo nombre,
 todos los rostros son un solo rostro,
 todos los siglos son un solo instante.”
 (Paz, 1990, p. 264).
23. “Todo fijo y moviéndose. Vaivén de inmensidades. La tierra y el aire, en la pelea. En la pelea del comedor y en la pelea de la sala de las visitas. Muebles de suyo ceremoniosos (...) olvidaban las maneras y se lanzaban, peor que endemoniados, unos contra otros, sueltos, fantasmales, sin peso, sofás, mesas, sillas en el aire, fuera del tiempo (...) biombos de laca que volaban como mariposas negras, esquinas, estatuas, agujones de reloj de campana y péndulo que daba en la caja con el péndulo, golpes de muerto que revive y que pide que le saquen de la tumba... que no... que no... que no se acabe el tiempo... Lluvia blanca. La yesería del techo de la sala tragaluceado. Polvo de ojos de vidrio. Luz ecuestre montada en los espejos”(Asturias, 1977, p. 8).
24. “Al acercarse y separarse los muros que entre rasgones de papel tapiz, se sacuden, como pulgas, los retratos de familia... protomédicos, obispos, jurisconsultos, frailes, capitanes... personajes que al caer y desarmarse los marcos dorados, saltan como fieras de circo a morderse y arañarse por sus títulos de propiedad, testamentos, herencias, todo lo que venía de padres a hijos, de hijos a nietos, por generaciones, ahora derruido, deshecho, despedazado, inútil” (Asturias, 1977, p. 9).
25. Es inevitable recordar aquí la rebelión de los objetos que en el *Popol Vuh* —texto matricial de la escritura de Asturias desde que lo tradujera en los años veinte— sucede a la primera creación del hombre: piedras, tinajas, ollas y platos se levantan contra los hombres, que luego son aniquilados por un diluvio, como castigo por no homenajear a su padre, Corazón del Cielo, Huracán. Los ecos de

ese libro sagrado se multiplican en la confabulación de humor y gravedad, el castigo a la soberbia y la vanidad, las mutilaciones y metamorfosis mágicas, la negación de la muerte por la resurrección, el descenso al infierno, el valor mágico de la palabra, etc.

26. De nuevo un probable guiño intertextual en relación con la obra de Octavio Paz, concretamente uno de sus *toponemas*, de 1968, que él define como poesía espacial opuesta a la temporal o discursiva:

SINO

SI

NO

Paz lo titula "Ideograma de libertad" y explica su sentido: "Una constelación semántica, en el sentido figurado y en el literal: 'sino es el duplicado semiculto de signo: señal celeste, constelación (*signum*)... La distinción gráfica entre sino y signo no se estableció hasta muy tarde'. (Joan Corominas, *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*)" (Paz, 1990, pp. 502, 815).

Asturias insiste en ese hallazgo más adelante: "Palabras. ¿Quién habla de palabras? ¿Yo? ¿Volvía en sí volvía en no? Volvía en sí y en no, como el Sonámbulo que llora detrás de sus manos, mientras avanza dormido. Mi SINO, mi símbolo, mi signo. La negación y la afirmación" (Asturias, 1977, p. 15).

27. Comenta Lezama que "como en las dificultades para la emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia. Martí, Darío y Vallejo, lanzan su acto naciente verbal, rodeado de ineficacia y de palabras muertas", y añade: "al americano, Martí, Darío o Vallejo, que fue reuniendo sus palabras, se le concentran en las exigencias del nuevo paisaje, trocándolas en corpúsculos coloreados. En todo americano hay siempre un gongorino manso, que estalla su verba al paso del vino, comfortable, no trágico como en el español, en el bautizo ingenuo o en el día en que naufraga deliciosamente en cobranzas aljofaradas" (José Lezama Lima, "Nacimiento de la expresión criolla", en *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 84).
28. En sus declaraciones afirma Asturias: "El surrealismo despertó en nosotros el sentir. Favoreció nuestra tendencia a *sentir* las cosas en lugar de *pensarlas*" (Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Magisterio Español, 1974, p. 81).
29. "Percibía el ir y venir de las nubes, máscaras del cielo. Y el cambio de los idiomas" (Asturias, 1977, p. 16).
30. *Ibidem*, p. 16.
31. Vid. Miguel Ángel Asturias, "Inicio", introducción a su edición de *Poesía precolumbina*, Buenos Aires, Fabdi, 1968.

32. Miguel Ángel Asturias, *El espejo de Lida Sal*, México, Siglo XXI, 1967, p. 95.
33. Miguel Ángel Asturias, 1995, p. 197.
34. Miguel Ángel Asturias, *Clativigilia primaveral*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 11.
35. Hay referencias al juego de pelota, a los dioses del *Popol Vuh*, a los cuatrocientos jóvenes que dan origen a las estrellas, a los trece cielos y nueve infiernos de la cosmovisión maya, a la encrucijada de Xibalbá, etc., pero siempre de algún modo enmascaradas. Nouhaud en la nota 65 observa al cotejar los manuscritos que se ha eliminado el vocablo *trópico*, y tal vez no haya mejor ejemplo para demostrar ese afán, que ya quedaba patente desde la primera novela de Asturias, como lo he analizado en otra ocasión (vid. mi edición de *El señor Presidente*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995). En este sentido, cabe recordar las declaraciones del propio Asturias, quien afirmaba para la revista *Ercilla* en 1950 que lo americano se debe llevar a lo universal, pero que sólo se puede universalizar, paradójicamente, lo que tiene una honda raíz en la tierra; igualmente, en las declaraciones a Luis Harss se centraba en el problema del lenguaje: "Está el eterno problema del criollismo. Hubo épocas... en que nuestros escritores incorporaban grandes cantidades de palabras locales en sus textos, con lo que por supuesto prácticamente le cerraban la puerta al lector. Yo he tratado poco a poco de ir ampliando la base de mi lenguaje para ponerlo al alcance del mayor número de gente posible" (Harss, 1966, p 107).
36. "Cruzar gemas con pájaros-moscas y dar nacimiento a colibríes de cristal dorado. Obtener quetzales de esmeraldas y arcoiris. Producir la luz viva en forma de diamante. Revivir la luz muerta en el cristal de roca. Cruzar flores con falenas para lograr telas hiladas con los colores de las corolas y los caprichosos dibujos de las alas de las mariposas nocturnas"(Asturias, 1977, p. 55).

El último silencio (El Diario de campaña de José Martí)*

Karmen Ochando Aymerich

El término "Literatura de campaña", debido al crítico cubano Ambrosio Fornet (1967), reúne aquellos escritos que tuvieron como forjadores narrativos y protagonistas históricos a los luchadores por la independencia de Cuba. La "Literatura de campaña" agrupa procedimientos estilísticos de textura variada (diarios, cartas, panfletos, poesías) que poseen en común, según advirtió José Martí en su prólogo a la primera edición de *Los poetas de la guerra* (1893), la fijación de la memoria histórica y el valor revolucionario: "Su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían. Rimaban mal, a veces, pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara; porque morían bien. Las rimas eran allí hombres: dos que caían juntos, eran sublime dístico; el acento, cauto o arrebatado, estaba en los cascos de la caballería. Y si hubiera dos notas salientes entre tantos versos de molde ajeno e inseguro, en que el espíritu nuevo y viril de los cubanos pedía en vano formas a una poética insignificante e hinchada, serían ellas la púdica ternura de los afectos del hogar, encendidos, como las estrellas en la noche, en el silencioso campamento, y el chiste certero y andante, como sonrisa de desdén, que florecía allí continuo en medio de la muerte" (1968, p. 3).

Desde el día 10 de octubre de 1868, fecha en que estalla la primera guerra de independencia nacional cubana, encabezada por Carlos Manuel de Céspedes, hasta la consecución de los objetivos treinta años más tarde, en la mayor de las Antillas proliferó una expresión literaria que, urgida por las circunstancias, se dibujaba en papeles de barro por las mismas manos que empuñaban la espada. Su contenido se tamiza por la voluntad de "ser" nación, país y patria, y por la oposición a los valores procedentes de la metrópoli española.

La "Literatura de campaña" inaugura una manera de construir historia y de crear literatura que orienta su mirada hacia la memoria inmediata y circunstancial, hacia los sucesos en fuga y hacia los testigos y protagonistas vivos de los hechos. Necesidad urgente de registrar los acontecimientos vividos por los protagonistas y testigos, variedad formal

y significativa, vinculación estrecha con una historia marginal que se acerca a la visión singular de los protagonistas anónimos e inclusión de documentos, anotaciones y notas a pie de página explicativos de las acciones narradas dibujan el rostro formal de la "Literatura de campaña". No obstante la larga lista con que nos amenaza la expresión de "campaña", algunos textos ya pueden considerarse clásicos del género. Los nombres de José Miró Argenter (*Crónicas de la guerra*), Bernabé Boza (*Mi diario de la guerra*), Fermín Valdés (*Diario de un soldado*), Máximo Gómez (*Diario de campaña 1868-1899*), Ramón Roa (*A pie y descalzo*), Manuel de la Cruz (*Episodios de la Revolución Cubana*) y José Martí (*Diario de campaña*), entre otros, resultan de referencia imprescindible. Todos ellos, desde posiciones ideológicas y estéticas distintas y con estructuras textuales variables, persiguen la constatación de la "verdad" como forma de atestiguar en la escritura la épica de la contienda en que depositaron las esperanzas de sus vidas.

La mirada de "campaña" es una mirada hacia afuera que, también subjetiva y capaz de captar en un instante todo el sentido de la vida y de la muerte, asume la tragedia de los héroes anónimos. Una mirada exterior que, como la de Manuel de la Cruz (1861-1896) en sus *Episodios de la Revolución Cubana*, huye de la artificiosidad de la literatura de salón para encarnar sobre el papel la experiencia de los luchadores: "Por la grieta de la frente se veía la sustancia del cerebro, del profundo y rojizo cóncavo manaba sangre y un líquido viscoso, que borraba la morada aureola de la grieta del pómulo. Como al andar el ojo le azotaba el rostro, rápidamente y sin que nadie pudiera impedirlo, se lo arrancó de un tirón y lo arrojó entre el monte" (1977, p. 21). Una mirada que abarca los relatos dominados por la voluntad de construir historia y la función ancilar (de servicio a la causa de la independencia) de quienes se preparaban para la guerra o ya se hallaban en plena contienda. José Martí, quien no perdió la oportunidad de ensalzar los "episodios" de Manuel de la Cruz ("vi que entendía el carácter y adoraba el color, y que lo único que le sobraba era el mérito"), significa el máximo exponente de este tipo de literatura y, a través de sus diarios, es posible incluso formular algunas de las esencias textuales que servirán para comprender una expresión que se jugaba la existencia en cada palabra, en cada silencio.

Dos luces, ya lo señaló Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, alumbran la obra completa del apóstol de la independencia. Desde su inicial *El presidio político en Cuba* hasta su poesía y su prosa periodística, "la

facultad de objetivación y la capacidad de entrega, de sacrificio” logran en la expresión martiana la plenitud del espíritu, pero en ningún texto alcanzarán tanto sentido como en su postrer *Diario de campaña*. Ningún espacio albergará tantas imágenes como la página blanca y silenciosa de aquel cuaderno que la muerte abandonó en la visión de sus últimas palabras escritas: “Ezequiel Morales, con 18 años, de padre muerto en la guerra. Y estos que vienen, me cuentan de Rosa Moreno, la campesina viuda, que le mandó a Rabí su único hijo Melesio, de 16 años: ‘allá murió tu padre: ya yo no puedo ir: tú ve’. Asan plátanos, y majan tasajo de vaca, con una piedra en el pilón, para los recién venidos. Está muy turbia el agua crecida del Contra maestre, —y me trae Valentín un jarro hervido en dulce, con hojas de higo” (1985, p. 107). Era el 17 de mayo de 1895.

A mitad de camino entre la literatura de ficción y la crónica histórica, el diario constituye un tipo de escritura que transcurre, como acción, casi en el mismo tiempo que los acontecimientos relatados. En un sentido estricto, un diario es una relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, es decir, una experiencia escrita del tiempo. Esta palabra nómada, que se esfuerza en apresar para el futuro el pensamiento en fuga o el hecho pasajero, sitúa al lector ante un pacto comunicativo particular, sometido a la regularidad del calendario. La sinceridad, como ha señalado M. Blanchot, representa, además, “la exigencia que debe alcanzar” (1959, p. 207) todo diario. Estos dos rasgos condicionan una forma de recepción, un código de recepción, que traslada la verosimilitud característica de la percepción literaria a la “verdad” asociada a la comunicación de un hecho histórico. En un proceso analógico que transforma, primero la acción en palabra y después la palabra en acción, el lector cree que la escritura revela un referente real y concreto, sea íntimo y privado o público y social, que existió antes de ser fijado en el texto. Como si quisieran detener el camino de alternancia entre palabra y silencio en que el lector construye el sentido del texto literario, los diarios se empeñan en borrar los márgenes que separan el libro del mundo. Más que en cualquier otro tipo de género, en las páginas surgidas al amparo de los días se busca la permanencia de las acciones y de las palabras en el tiempo. “El Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha (...) pero está dicho bajo la salvaguarda del acontecimiento” (Blanchot, 1992, p. 23). El diario significa la escritura de la existencia, del ser en el tiempo, que quiere suprimir las diferencias entre espacio real y espacio literario, rasgo no sólo visible en

las últimas palabras escritas por José Martí al fragor de la batalla, sino fundamental para comprender todo su proyecto estético.

"No zurcí de éste y aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. —De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable." ("Mis versos", Prólogo a *Versos libres*, en *Obra Literaria*, 1978, p. 50).

Martí escribió para permanecer, para no ser pasto del olvido, y en esas palabras en acción que son los diarios de campaña concentró el sentido de su condición humana, literaria y vital. En los silencios de la escritura apresurada por la persecución del tiempo ("Aprende de mí. Tengo la vida a un lado de la mesa, y la muerte a otro, y mi pueblo a las espaldas: —y ve cuántas páginas te escribo", "Carta a María Mantilla", 19 de febrero de 1895, en *Cartas familiares*, 1981) y en el emblemático nombre del lugar donde fue abatido, dos ríos, el vital y el literario, reunieron sus aguas. ¿O fueron uno los dos?

Muchos son los críticos (Juan Marinello, Cintio Vitier, Fina García Marruz, I. Schulman, Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo Cabrera Infante, etc.) que han coincidido en señalar el fuste excepcional de los diarios martianos. En contraste con su prosa anterior, principalmente con la extensión de los periodos de las crónicas periodísticas, los diarios ofrecen la narración huidiza del relámpago, la oración corta, a veces inacabada debido a la premura de las circunstancias. La lengua, según ha señalado I. Schulman, se convierte en mero instrumento al servicio de un objetivo superior, la liberación de la patria y la consecución de la independencia. Ello no significa un obstáculo para la voluntad estética; por el contrario, la urgencia del tiempo obliga al poeta y al patriota a la creación de un nuevo estilo, "a inaugurar una prosa inédita, breve y concisa hasta alcanzar increíble laconismo" (1974, p. 61); "una prosa en la que todo queda esbozado y presentido, esperando el reposo de la vigilia" (Marinello, 1972, p. 20). En las páginas de los diarios se funden escritor y palabra, existencia y literatura, tiempo y espacio, a través de la aprehensión exaltada y concisa, tantas veces aplazada por el patriota, del paisaje y el hombre cubanos:

“Día mambí.— Salimos a las 5. A la cintura cruzamos el río, y recruzamos por él: bayás altos a la orilla. Luego, a zapato nuevo, bien cargado, la altísima loma, de yaya de hoja fina, manajagua de Cuba, y cupey, de piña estrellada. Vemos, acurrucada en un lechero, la primera jutía. Se descalza Marcos, y sube. Del primer machetazo la degüella: ‘Está aturdida’; ‘Está degollada’. Comemos naranja agria, que José coge, retorciéndolas con una vara: ‘¡qué dulce!’ Loma arriba. Subir lomas hermana hombres. Por las 3 lomas llegamos al Sao del Nejesial: lindo rincón, claro en el monte, de palmas viejas, mangos y naranjas...” (14 de abril de 1895, *Diario de campaña*, 1985, p. 5).

¿Por qué nos conmueve tan profundamente la lectura de la última palabra martiana? ¿Por qué han fascinado a la crítica los diarios de campaña? ¿Debido a la estilística de este tipo de textos? ¿Al matiz especial que el término “campaña” aporta a un género tan utilizado a lo largo del siglo XIX? ¿O tal vez a la intuición de que en estas páginas, el apóstol y poeta comprometía todo su proyecto vital y estético? La línea que separa los diarios íntimos abonados en la literatura decimonónica, sobre todo, por plumas femeninas, de los diarios de campaña se sitúa en la voluntad épica y exterior de los segundos. Frente a la evocación de la vida cotidiana e interior, situada en los contornos del hogar, y frente a la introspección y la expresión de los sentimientos, propiedades consustanciales de los diarios íntimos, los diarios de campaña suponen el encuentro del hombre con los espacios exteriores y su razón de ser, fundamentada en el desarrollo de las acciones de los héroes en el campo de batalla; respondería a un carácter social y colectivo de voluntad nacional. El diario de campaña, última expresión literaria de la finalidad existencial martiana, ayudaría, según el sentido anotado, a comprender la unicidad de una obra en la que la acción domina un espacio natural que, tras la decantación estética que lleva a cabo el poeta, deviene espacio literario:

“Al caer la tarde, en fila la gente, sale a la cañada el General, con Paquito, Guerra y Ruenes. ‘¿Nos permiten a los 3 solos?’ Me resigno mohíno: ¿Será algún peligro? Sube Angel Guerra llamándome, y al capitán Cardoso. Gómez, al pie del monte, en la vereda sombreada de plátanos, con la cañada abajo, me dice, bello y enternecido, que, aparte de reconocer en mí al Delegado, el Ejército Libertador, por él su jefe, electo en consejo de jefes, me nombra Mayor General. Lo abrazo.

Me abrazan todos.— A la noche, carne de puerco con aceite de coco, y es buena." (15 de abril de 1895, en *Diario de campaña*, 1985, p. 9).

Esta capacidad de objetivación (Vitier, 1970) no implica la imitación directa de los elementos naturales. Al igual que hiciera Bello, Martí testimonia frecuentemente su inquietud ante los excesos miméticos (Rama, 1985, pp. 67-75). No persigue el retrato, sino la impresión que la naturaleza produce en el escritor, tal y como la admiró en la literatura de Emerson, Walt Whitman o Mark Twain: "De impresiones viven las letras, más que de expresiones". En toda la obra martiana, y en el último diario de forma especial, se observa que la emoción ante la naturaleza induce al escritor a un conocimiento y a una expresión comparables a los deseados sobre el lienzo por los pintores impresionistas a los que tanto admiró. (*Nueva exhibición de los pintores impresionistas*, 1978, p. 294). El de Martí es un conocimiento en movimiento que va en busca de la verdad y que, obsesionado por salvar la distancia entre acción y palabra, entre espacio natural y espacio literario, entre ética y estética, se consume mediante un procedimiento estilístico sorprendente en el último diario de campaña, aunque ya se hallara presente en muchos de sus poemas anteriores.

Martí vivió una época definida por un ambiente intelectual controvertido y caótico. A fines de siglo, como señaló Carlos Real de Azúa en su ensayo "Ambiente espiritual del 900" (1987, pp. 145-162), se mezclaban en el horizonte americano distintas tendencias estéticas y filosóficas. A lo lejos, los últimos resabios románticos, burgueses e individualistas, que habían fundamentado los ideales de independencia y habían producido grandes figuras mesiánicas, probablemente al amparo ideológico e intelectual de Carlyle (1795-1881) (los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la Historia) y de Emerson (1803-1882) (hombres representativos). Más próximo, en primera línea, el positivismo, sobre todo en su versión spenceriana, constituía la tendencia vigente cuando el siglo XIX se desprendía de las últimas hojas del calendario.

Una vez conseguida la independencia política, a finales del XIX y principios del XX se inicia la denominada por Angel Rama "modernización literaria" ("La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", 1985, pp. 83-90), que obedece, entre otras, a las siguientes razones sociológicas: la conquista de la independencia de gran parte de los países latinoamericanos posibilita que los intelectuales queden eximidos

de responsabilidades políticas, por lo que la especialización literaria y artística se avizora por vez primera en el continente; la formación de un público culto de amplia base social, sobre todo a partir del desarrollo de la educación en las ciudades, ofrece, al mismo tiempo, la existencia de “consumidores” potenciales de cultura; las influencias extranjeras —europeas, sobre todo francesas, aunque también norteamericanas— proponen modelos e incentivan una producción artística más competitiva en el mercado internacional. Más allá de las discrepancias sobre la nomenclatura a utilizar o sobre la fecha exacta de sus inicios, el Modernismo alumbró el paisaje americano.

A José Martí no le fue concedido, como al resto de sus contemporáneos americanos, ni siquiera la posibilidad de vislumbrar una vida consagrada sólo a las palabras, a pesar de que, no es necesario subrayarlo, llegó a significar una de las luces más brillantes de la época. Cuba, sometida al yugo de un imperio que exhalaba sus últimos suspiros, le exigió la entrega heroica —así lo sintió él— a la causa de la independencia, a la voluntad de ser “nación”. El apóstol de la independencia, según Jorge Mañach, experimentó tempranamente su compromiso con la literatura y con la historia. En 1868, cuando apenas contaba quince años, publica sus primeros versos en un periódico de Guanabacoa. Un año después, ingresa en la cárcel, acusado de infidencia por haber llamado apóstata a un discípulo alistado en el ejército español, en una carta firmada conjuntamente con su amigo Fermín Valdés. Es condenado a seis años de presidio político. En el retrato que envía a su madre desde la cárcel, incluye la siguiente dedicatoria: “Mírame, madre, y por tu amor no llores;/ Si esclavo de mi edad y mis doctrinas,/ Tu mártir corazón llené de espinas,/ Piensa que nacen entre espinas flores”. Cuando en 1871 embarca deportado para España lleva en los bolsillos un alegato producto de su experiencia. *El presidio político en Cuba*, que será publicado en Madrid, supone el primer indicio de la íntima relación que en Martí existe entre palabra y acción.

El discurso crítico sobre José Martí, más allá de posturas estéticas y filosóficas divergentes, ha tendido a considerar la dualidad como eje vertebrador de su obra. Una dualidad que, en último término, siempre persiguió el ideal de la armonía, de la conciliación de los contrarios en la naturaleza y en la palabra. La primera de estas dualidades estaría representada por su proyecto vital que fue, a un tiempo, literario y político. Se ha dicho también que en él se conjugan, sin fisuras, tendencias románticas y posi-

tivistas (Jorge Mañach), espiritualistas y materialistas; que su identificación con la realidad presenta una doble vertiente, significativa de "un ansia sincera y continuada por alcanzar el mundo ideal platónico por un lado, equilibrado y completado, por el otro, con el contacto constante con los crasos y bajos elementos materialistas de la experiencia humana, y que esta visión se representa en Martí a través de símbolos diferentes (Schulman, 1960, p. 84); que su verso brota de dos fuentes, la que procede de las grandes figuras del Siglo de Oro español (Teresa de Ávila, Gracián, Quevedo) y la que integra las formas estilísticas de los simbolistas, impresionistas y parnasianos franceses (Schulman, 1974); que dos mundos, el social y el natural, atraen con igual pasión al escritor y que el arribo a la plenitud del espíritu de Martí simboliza, al mismo tiempo, la facultad de objetivación en la palabra y la capacidad de entrega, de sacrificio a la causa de la independencia (Vitier, 1970). Su muerte en el emplazamiento llamado Dos Ríos —en una mano la espada, en la otra la pluma— simbolizaría el sacrificio único del escritor y patriota. Carece de sentido pensar en la presencia en Martí de una dicotomía semejante a la planteada por Cervantes, soldado y escritor, en "el curioso discurso que hizo dar don Quijote de las armas y las letras" (Capítulo XXXVIII de la primera parte de *El Quijote*): "Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliyas, hambre, desnudez, vaguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras cosas a éstas adherentes, que, en parte, ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que al estudiante en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida". En Martí no es posible esta distinción, ni la supremacía de uno de los brazos de la balanza sobre otro, porque funde letras y armas en un único proyecto vital: "Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma,/ y antes de morirme quiero/ echar mis versos del alma/ Yo vengo de todas partes,/ y hacia todas partes voy:/ arte soy entre las artes,/ en los montes, monte soy(...)".

La palabra justa conduce, y la palabra que no es justa seduce. La palabra martiana, en este sentido, conduce porque resulta de las acciones que, a su vez, resultan de las palabras; es una palabra sincera. Unamuno intuyó perfectamente la armonía del proyecto martiano cuando, según reseña Cintio Vitier (1978, p. xiv), al hablar de las cartas del cubano afirmó que sus palabras "parecen creaciones, actos".

Para Martí, la lectura, que es palabra, conforma la intención de la acción, que a su vez se transformará en palabras, ya propias y personales,

en verbos cargados de sentido simbólico al haber sido precedidos por la acción épica. La acción conduce a la palabra y la palabra a la acción y en esta especie de sinestesia conceptual, adquiere sentido la armonía del discurso martiano. Entre la palabra y la acción (que es palabra porque es verbo), el silencio, la ausencia de los sonidos, el color negro, la noche, a partir de los cuales Martí significará el simbolismo de su discurso, tanto en su vertiente poética:

“¡Qué guirnaldas de décimas! ¡qué flecos
de sonoras quintillas! ¡qué ribetes
de pálido romance! ¡qué lujosos
broches de rima rara! ¡qué repuesto
de mil consonantes serviciales
para ocultar con juicio las junturas:
obra, en fin, de suprema joyería!—
Mas de pronto una lumbre silenciosa
brilla; las piedras todas palidecen,
como muertas, las flores caen en tierra
lívidas, sin colores: ¡es que bajaba
de ver nacer los astros mi Poesía!”
 (“Mi poesía”, 1978, p. 78)

como en su voluntad política de independencia:

“...ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país
y por mi deber —puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que rea-
lizarlo— de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se
extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza
más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré,
es para eso. En silencio ha tenido que ser y como indirectamente, por-
que hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse
en lo que son, levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar
sobre ellas el fin(...)” (Campamento de Dos Ríos, 18 de mayo de 1895,
en *Cartas familiares*, 1981, p. 118).

En ninguno de los textos martianos se hace tan evidente este procedi-
miento como en su último *Diario de campaña*, donde, según C. Vitier
(1978, p. xiv), “la crónica y el poema, asumidos al nivel de la naturaleza

patria, la acción revolucionaria del pueblo y el destino personal del agonista, cobran los fulgores más intensos e interminables de la palabra martiana".

Después de largos años de peregrinaje literario y político por tierras americanas, tras la formación del Partido Revolucionario Cubano en 1892, después de la organización de la expedición libertadora y de la firma, junto con Enrique Collazo y Mayía Rodríguez, de la orden de alzamiento, el apóstol embarca hacia Santo Domingo para reunirse con Máximo Gómez y desde allí trasladarse a Cuba. En Montecristi, el 25 de marzo de 1895, proclama el documento que justifica la revolución conocido como el Manifiesto de Montecristi:

"Conocer y fijar la realidad; componer en molde natural, la realidad de las ideas que producen o apagan los hechos, y la de los hechos que nacen de las ideas; ordenar la revolución del decoro, el sacrificio y la cultura de modo que no quede el decoro de un solo hombre lastimado, ni el sacrificio parezca inútil a un solo cubano, ni la revolución inferior a la cultura del país, no a la extranjeriza o desautorizada cultura que se enajena el respeto de los hombres viriles por la ineficacia de sus resultados y el contraste lastimoso entre la poquedad real y la arrogancia de sus estériles poseedores, sino al profundo conocimiento de la labor del hombre en el rescate y sostén de su dignidad: esos son los deberes, y los intentos, de la revolución." (*Documentos para la historia de Cuba*, Vol. I, 1973, p. 490)

Pero no sólo las palabras de soldado preceden al sacrificio final, también las de amor a la madre, al hijo, a María Mantilla, justificarán su acción revolucionaria: "Hijo: Esta noche salgo para Cuba: salgo sin ti, cuando debieras estar a mi lado. Al salir pienso en ti. Si desaparezco en el camino, recibirás con esta carta la leontina que usó en vida tu padre. Adiós. Sé justo. Tu José Martí." (1º de abril de 1895, en *Cartas familiares*, 1981, p. 13).

El día 11 de abril de 1895 el revolucionario desembarca en un lugar de Cuba llamado Playitas. En el bolsillo, junto con todas sus esperanzas, un libro sobre la vida de Cicerón, la lectura que dota de sentido a la acción: "Me entristece la impaciencia.— Saldremos mañana.— Me meto la *Vida de Cicerón* en el bolsillo en que llevo 50 cápsulas. Escribo cartas.— Prepara el General dulce de raspa de coco con miel. Se arregla la salida para mañana(...)" (17 de abril de 1895, en *Diario de campaña*, 1985, p. 11).

El *Diario de campaña* se inicia el 9 de abril de 1895 y concluye el 17 de mayo del mismo año, en el momento de la muerte del autor. Caracteriza esta escritura un estilo sintético y de periodos cortos, casi descripciones de guión cinematográfico (“Lola, jolongo, llorando en el balcón. Nos embarcamos”). Frases breves que condensan toda la urgencia de la escritura y la voluntad de dar nombre de verso a la memoria inmediata, que se abría paso junto a las armas y la esperanza de llegar a la isla, de conquistar la tierra del mambí para sus habitantes. Una memoria que transforma, por medio de la analogía, el paisaje real en paisaje literario, la acción en palabra, la experiencia en literatura:

“...Subimos la recia loma de Pavano, con el Pomalito en lo alto, y en la cumbre la vista de naranja de China. Por la cresta subimos, y a un lado y otro flotaba el aire leve veteado de manaca. A lo alto, de mata a mata colgaba, como cortinaje, tupido, una enredadera fina, de hoja menuda y lanceolada. Por las lomas, el café cimarrón. La pomarrosa bosque. En torno, la hoya, y más allá los montes azulados, y el penacho de nubes. (...) Silba el grillo; el lagartijo quiquiea, y su coro le responde: aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de paguá, la palma corta y espinuda; vuelan despacio en torno las animitas; entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima: es la miriada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? —Se nos olvidó la comida: comimos salchichón, y chocolate, y una lonja de chopo asado.— La ropa se secó a la fogata.—”(18 de abril de 1895, p. 13).

Las impresiones veloces de los primeros días se alargan a medida que los expedicionarios se internan en el paisaje cubano, sin perder no obstante la concisión evocadora de las imágenes. En cada paso, en cada página, el hombre se incrusta en el paisaje, la acción en la palabra y ésta de nuevo en la acción redentora y, a medida que avanza, la pupila del libertador se impregna de la naturaleza de la isla, se apropia de su flora y de su fauna y se confunde con ellas.

El tiempo pretérito, el de la primera guerra de independencia, enlaza con el presente narrativo. Y en ese diálogo el diario se concibe

como puente entre hombre y tiempo, entre historia y literatura, entre realidad y ficción: "Allí, del monte tupido de los lados, o de los altos y codos enlomados del camino, se picaba a las columnas, que al fin cesaron: por el camino se va a Palma y a Holguín. Zefí dice que por ahí trajo él a Martínez Campos, cuando vino a su primera conferencia con Maceo"(7 de mayo de 1895).

El último texto martiano, síntesis y fundación, también presenta la función ideológica como elemento consustancial. En una especie de confesión de duda existencial, el apóstol escribe tres días antes de su muerte:

"Escribo, poco y mal, porque estoy pensando con zozobra y amargura. ¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento? Y debo desistir, en cuanto llegase la hora propia, para tener libertad de aconsejar, y poder moral para resistir el peligro que de años atrás preveo, y de la soledad en que voy, impere acaso, por la desorganización e incomunicación que en mi aislamiento no puedo vencer, aunque a campo libre, la revolución entraña naturalmente, por su unidad de alma, en las formas que asegurarían y acelerarían su triunfo..." (14 de mayo de 1895, p. 97).

En esta duda aparece uno de los ideologemas (Julia Kristeva) constituyentes de la literatura cubana: la patria como anhelo, como objetivo inalcanzable, como instrumento conformador de una poética cuya expresión llegará hasta nuestros días.

El día 17 de mayo de 1895 José Martí muere abatido por el fuego enemigo. "Aquella noche en el campamento mambí de Las Vueltas no hubo necesidad de tocar a silencio...Alguien acuñó para siempre un título venerado: 'El Apóstol'"(Mañach, 1990, p. 239). En el último silencio que sucedió a la muerte, la palabra y la acción martianas dejaban a los futuros lectores el significado de la escritura; concluía el tiempo de la creación y se iniciaba el de la exégesis. Como afirma Lisa Block de Behar, "nadie es dueño de la última palabra, tampoco del último silencio" (1994, p. 190).

El lector, el crítico, construye el significado de la literatura a partir de las orientaciones derivadas de los propios textos. No existe una regla general, una fórmula mágica que permita interpretar cualquier obra literaria; tampoco existe un lector abstracto símbolo de la acción

de la lectura. La escritura es lo que permanece para ser leído y cada lector —cada uno de los lectores— construye en silencio anónimo su propia interpretación textual (Lisa Block de Behar). En los silencios de la escritura y de la lectura, en aquellos 'lugares de indeterminación' que habían postulado los críticos de la Escuela de Constanza, cada lector, en función de su personal historia de la literatura, fragua el significado de los textos, pero cada tipo de textos, cada género, orienta de manera distinta la significación.

El *Diario de campaña* de José Martí presenta una escritura fragmentada, interrumpida formalmente por una serie de signos que inducen al lector a completar el significado de las palabras por la presencia muda de la acción. Para comprender la originalidad de este texto, no basta decir que en la memoria de los lectores está presente la visión de su actividad épica, ni que, si hiciéramos un cómputo de las categorías gramaticales utilizadas, hallaríamos un predominio de verbos, ni siquiera que el texto se lee siguiendo las pautas genéricas de los diarios o de la literatura de campaña. En Martí palabra y acción se complementan significativamente, y en el diario la acción, que en el momento de ser consumada no constituye todavía palabra, se sugiere por silencios que poseen además representación. Sabemos, por ejemplo, que faltan las páginas 28, 29, 30 y 31 del manuscrito, correspondientes al día 6 de mayo; observamos también que en la transcripción del original quedan una serie de silencios, incomprensibles según la textualidad formal, pero que adquieren sentido cuando pensamos en la actividad que llenaba la vida —y la palabra— de quien escribía al tiempo que luchaba por la independencia.

La palabra "sincera" de José Martí induce un "código de recepción veredictivo", un código que transforma la verosimilitud característica de cualquier obra literaria en la "verdad" de quien protagonizó la historia y vivió la palabra escrita y en el "veredicto" derivado de las palabras procedentes de alguien justo. En el *Diario de campaña* la sinceridad martiana nos conmueve como en ningún otro texto y, debido a ella, en cada lectura se renueva el sentido de su existencia, que fue acción y palabra, y que, después de un siglo, sólo es escritura y silencio.

NOTAS

- * Ponencia presentada en el Curso Práctico sobre José Martí y las letras hispánicas. Universidad de Salamanca. 23-25 de marzo de 1995.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, M.; *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.
 (1992); *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Block de Behar, L. (1994); *Una retórica del silencio*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cruz, M. de la (1977); *Episodios de la revolución cubana*, La Habana, Gente Nueva.
- Fornet, A. (1962); *En blanco y negro*, La Habana, Instituto del Libro.
- Henríquez Ureña, M. (1979); *Panorama histórico de la literatura cubana*, volumen 2, La Habana, Arte y Literatura.
- Mañach, J. (1990); *Martí el apóstol*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1978); "Prólogo" a *Los poetas de la guerra*, La Habana, Universidad de La Habana, 1968, en *Obra Literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
 (1981); *Cartas familiares*, Santiago de Cuba, Oriente.
 (1985); *Diario de campaña*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Pichardo, H. (1973); *Documentos para la historia de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Rama, Á. (1985); "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Real de Azua, C. (1987); "Ambiente espiritual del 900", en *Escritos*, Montevideo, Arca.
- Schulman, I. (1960); *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos.
 (1974); *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos.
- Vitier, C. (1970); *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro.

Entrevista con Jean Franco

Esperanza Bielsa

Con una obra que abarca más de tres décadas, Jean Franco ha hecho una aportación ineludible al estudio de la literatura latinoamericana y ha sido pionera en el desarrollo de áreas como los estudios culturales latinoamericanos y la crítica feminista. Una parte importante de su labor cultural y académica son los artículos que han ido apareciendo a lo largo de los años en distintos medios y que han sido recientemente reunidos en el libro *Critical Passions. Selected Essays* (compilados por Marie Louise Pratt y Kathleen Newman, Durham: Duke University Press, 1999). El volumen, en el que se encuentran algunos de los textos clave de la autora, ofrece una visión panorámica de sus intereses recurrentes, estructurados en cuatro grandes focos temáticos: feminismo, cultura popular y de masas, literatura latinoamericana y México. En esta conversación se abordan algunos de los temas que en él se plantean.

En algunos de los ensayos que han aparecido en su libro *Critical Passions*, usted ha trazado un desarrollo en la cultura latinoamericana que va del boom de la novela en los años sesenta a la fragmentación y el pluralismo de los noventa. ¿Qué resaltaría del periodo actual?

Más que un desarrollo es una ruptura. Se puede señalar dos fenómenos. Por un lado, la industrialización del libro y la colonización de la industria editorial por las grandes empresas. La industria editorial se interesa más que nada en la literatura *light* y en el pensamiento *light*.

Por otro lado, hay varios intelectuales que están tratando de analizar esta situación nueva, ya que las grandes teorías abarcadoras no funcionan. La cultura refractaria en cuanto existe se encuentra en revistas de poca circulación tales como la *Revista de Crítica Cultural*, editada por Nelly Richard; *Punto de vista*, editada por Beatriz Sarlo, y *Debate Feminista* por Marta Lamas. También existen pequeñas casas editoriales tales como Cuarto Propio, en Santiago, y Beatriz Viterbo en Buenos Aires. Hay que mencionar también las redes internacionales del Internet, que vinculan pensadores en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

¿Qué tendencias y autores destacaría usted en la literatura actual?

Yo hablé de Diamela Eltit, en Chile. Ella es una persona muy importante en mi opinión. Pero hay muchos. En Buenos Aires Ricardo Piglia, César Aira. En México es más difícil, pero están algunas de las novelas de Carmen Boullosa. La poesía es muy interesante, la poesía que no tiene un gran mercado.

Se ha salvado un poco de la industrialización del libro...

Ciertamente. Sí porque, sobre todo ahora, hay muchas lecturas de poesía en grupos... Por ejemplo en Colombia cada día hay lecturas de poesía. En Buenos Aires, en Santiago. En Buenos Aires está el *Diario de poesía*, por ejemplo, una revista solamente de poesía que ha durado como diez años. Eso es sorprendente, pero también corresponde a una necesidad de otro lenguaje. La gente está buscando otro tipo de lenguaje, especialmente en poesía. Me encanta, por ejemplo, Arturo Carreras en Buenos Aires. Hay muchas mujeres poetas que son buenas también: Adriana Pelessi en Argentina, Carmen Berenguer en Chile, Coral Bracho en México. Son poetas destacados, muy innovadores que, claro, no tienen públicos muy grandes, tienen públicos de poeta, y muchas veces solamente en su país.

Dentro de la narrativa, ¿diría que la novela ha perdido la posición de privilegio que tenía en los años sesenta?

Yo creo que sí. Hay muy buenos novelistas actualmente, pero no es esta la literatura que pretende abarcar los grandes problemas nacionales. No hay novelas épicas y la figura del novelista ya no es esta figura heroica que había en los años sesenta. La novela contemporánea es más satírica y a veces más íntima. Porque la novelística de los años sesenta carecía un poco de la interioridad; me parece que no se interioriza mucho en esas novelas, son novelas alegóricas, con figuras que representan tal o tal cosa.

Pero yo creo que entre los novelistas más jóvenes sí hay una interiorización. A mí me gusta mucho una escritora argentina, Tununa Mercado. Su novela *En estado de memoria* se destaca por esto, por esa interiorización que ha sido muy rara en la literatura latinoamericana, salvo quizás en figuras como Clarice Lispector, la brasileña. Y se ha dado mucho más entre mujeres, creo, aunque ahora también los hombres la están practicando, cada vez más.

En cuanto al papel heroico del novelista, ¿cómo ha afectado esa ruptura al papel del escritor, y más en general, al papel del intelectual?

¿Los escritores de antes? ¿Los Vargas Llosa, García Márquez...? Ellos han cambiado. La novelística por lo menos de Vargas Llosa ha cambiado bastante en los últimos años. Para mí se ha deteriorado. Y García Márquez también. García Márquez pretende escribir para un gran público; le gusta que sus novelas lleguen a millones. Pero yo creo que hay un precio que se paga, sobre todo cuando uno se internacionaliza, porque obviamente es menos densa la cuestión local, la cuestión latinoamericana. Eso se ve muy bien en los best sellers de Isabel Allende o de Laura Esquivel, en que la presencia del mercado internacional es obvia. Sobre todo en el caso de Laura Esquivel: *Como agua para chocolate* es la novela del NAFTA, del tratado de libre comercio. Representa todas las costumbres mexicanas, como la madre tradicional, por ejemplo. Hay que escapar del peso de la madre, pero la solución es que una de las nietas de esa madre terrible se casa con el personaje norteamericano. Entonces, para mí es como la novela del tratado de libre comercio; la solución feliz, esa unión entre el norte y México, que siempre ha sido una cosa muy peleada en el pasado.

El momento actual se caracteriza porque facilita la participación de las mujeres en la literatura más comercial. ¿Qué oportunidades da esta coyuntura a la escritura de mujeres y qué limitaciones significa?

Hay muchas limitaciones. Las mujeres han entrado en gran número en la literatura pero en un momento de creciente comercialización. Entonces se imponen ciertos temas. Por ejemplo, entre las escritoras latinas en Estados Unidos —porque hay muchas escritoras latinas y muchas de ellas escriben en inglés— casi siempre es el mismo asunto: la hija de una familia latinoamericana viviendo en los Estados Unidos, el racismo, etc. y luego escapándose de su situación a través de la educación o de la escritura. Es la trama que tiene éxito en los Estados Unidos. A los norteamericanos les encanta eso: la idea de salir de su situación de inmigrante integrándose a la sociedad norteamericana. Hay ciertos temas que son muy favorecidos por la crítica y por la industria editorial norteamericana. A mí francamente me gustan más los escritores que resisten y tratan de hacer otra cosa.

Usted ha caracterizado las novelas de Isabel Allende, Laura Esquivel y otras como art romance, utilizando el término de Jameson. ¿Novela rosa artística?

Es novela rosa, y eso quiere decir que siempre hay un desenlace feliz, que se acomoda muy bien a la sociedad tal como es. Ese es el peligro; no hay choque. Mientras que por ejemplo novelas como la de Diamela Eltit transgreden género en todos los sentidos: género novelístico, género sexual, transgrede el lenguaje, lleva en la novela todo el lenguaje popular chileno. Y obviamente esos son libros que no son fáciles de leer, pero que para mí son mucho más interesantes.

¿Qué tendencias y figuras resaltaría en esta escritura de mujeres? ¿Diría que la actual polaridad, entre escritura más vanguardista y literatura de éxito comercial entre mujeres, reproduce esencialmente la existente en los años treinta entre modernismo y realismo, o se plantea este debate de una manera muy distinta?

Para mí se trata de algo diferente. Entre escritoras que son más o menos feministas, algunas defienden un feminismo de la diferencia, en otras palabras, que las mujeres son de esta manera y los hombres de esta otra, que hay una diferencia entre los géneros y que las mujeres son mejores que los hombres. Es un poco el tema de la primera novela de Allende: las mujeres de este lado, los hombres de este lado, son dos géneros diferentes y tienen características distintas; las mujeres son románticas y mágicas, etc.

Por otro lado, Diamela Eltit, en particular, explora el problema de la constitución de la sexualidad y de la diferencia sexual, que no es una cosa que se cambia fácilmente, porque pertenece a actitudes muy arraigadas y que vienen quizás de la constitución del sujeto. Diamela Eltit tiene una novela, *El cuarto mundo*, que transcurre en parte en el útero, antes del nacimiento. Los gemelos apenas concebidos ya empiezan a luchar por la separación en masculino y femenino, es anterior al nacimiento del sujeto. Quiere decir que las diferencias son muy arraigadas y no es fácil pensar en como se puede cambiar esa situación.

Me da la impresión, por lo que usted dice, que de alguna manera la complejidad ideológica y el más alto nivel estético van juntos, es decir, que la escritura en la que se formulan las preguntas más complejas sobre género e identidad es también la que estéticamente está más elaborada, la que representa una verdadera búsqueda.

Sí, porque como el problema no es obvio ni fácil hay que inventar un lenguaje para abordarlo y nuevas formas de hablar de él. Por ejemplo,

en las novelas de Eltit no hay desarrollo de una trama. Al contrario, hay cortes. Eso plantea el problema de la continuidad del sujeto. Eso por un lado. Por otro, yo creo que entre el sexo y el género entra también toda la cuestión de la trama histórica, porque los gobiernos latinoamericanos eran patriarcados, defendían un machismo a ultranza. Creo que se tendría que pensar de otra manera la diferencia sexual, porque no se puede conservar esta jerarquía que pone lo masculino más arriba, como lo racional, y especialmente porque el neoliberalismo ha modificado mucho las relaciones hombre/mujer.

Volviendo a los intelectuales, me ha hablado usted de cómo escriben ahora los intelectuales del boom. Más en general, también en referencia a las nuevas generaciones, ¿cómo cree que se asume el papel del escritor, del intelectual?

Bueno, por ejemplo yo leí hace unos días una declaración de un autor chileno, Contreras, que dice que ya los jóvenes escritores no quieren cambiar la sociedad. No son necesariamente los más interesantes, pero claramente es un rechazo del *boom*; están tratando de hacerse un nuevo espacio. Hay una gran cantidad de novelas sobre cuestiones sexuales, por ejemplo. Eso sí ha salido como un tema muy importante; novelas de gays, novelas de travestismo, novelas eróticas de mujeres. Hay muchas novelas que tratan sobre temas del cuerpo. Yo creo que eso es un aspecto, aunque estas novelas no siempre son las mejores.

¿Destacaría alguno?

Hay unos muy buenos, pero a mí me gustan especialmente los cronistas, como Pedro Lemebel, por ejemplo. Creo que su escritura es mucho más fuerte que las novelas contemporáneas. Así que quizás estoy buscando algo en un género que no es la novela.

Respecto a la conciencia crítica, usted ha comentado que los escritores del boom tendían a crear comunidades utópicas paralelas a la realidad existente. ¿Cómo puede expresarse ahora una conciencia crítica cuando se ha descartado esa posibilidad?

Yo creo que se expresa sobre todo por medio del lenguaje. Es trabajar con el lenguaje para crear otro lenguaje. O para desmantelar el lenguaje del poder. Por ejemplo, en muchas novelas de ahora, y en muchas crónicas, encontramos el lenguaje popular, que antes casi no entraba en

la novela. En una novela de García Márquez hay algunas frases de vez en cuando, pero el lenguaje no es un lenguaje popular. Mientras que ahora hay novelas escritas en dialecto, en lunfardo... Todos esos lenguajes populares han entrado en la novela, y en el teatro y la poesía también. Así que hay otro lenguaje que interrumpe el lenguaje del poder. Yo creo que es por ahí por donde va la cosa.

Uno tiende a pensar que los escritores del boom hicieron esta incorporación.

No tanto.

Quizás las figuras que la hicieron fueron más marginales. Manuel Puig, por ejemplo.

Sí. Puig sí. Pero si tomas, por ejemplo, Onetti o Rulfo... Rulfo tenía un lenguaje, pero un lenguaje muy inventado, que no era necesariamente el que se hablaba. García Márquez, Vargas Llosa a veces usan un lenguaje que parece coloquial, pero yo estoy hablando de cosas mucho más extremas. Por ejemplo, hablé de las crónicas de Emiliano Pérez Cruz, escritas totalmente en el lenguaje de la colonia Nezahualcóyotl. En las crónicas de Pedro Lemebel es otra cosa, porque él tiene un estilo muy barroco en el que mezcla el lenguaje de los gays, su dialecto, las palabras cifradas y todo. Así que esta erupción es mucho más radical, y no toma la forma de representar alegóricamente ciertas clases sociales, porque esto es lo que pasaba en el boom. Con ciertos novelistas de ahora hay una verdadera explosión de otro lenguaje en la novela. Es el caso también de Diamela Eltit, que produce lo que ella llama "lenguaje sudaca", que es un lenguaje que ha sido marginal. O, en otros textos como *Padre mío*, introduce un lenguaje esquizofrénico. Entonces, no es exactamente la misma cosa que en la novela del boom.

¿Cuál es el límite de esa entrada del lenguaje popular en la literatura?

Bueno, eso es una cuestión muy difícil, porque yo creo que depende del escritor. Se limita un poco por la inteligibilidad del texto. Hay que trabajar muchísimo para leer a Pérez Cruz. Pero bueno, ¡había que trabajar para leer a James Joyce! Entonces yo no creo que el escritor deba pensar en límites en ese sentido si esa es la dirección que quiere seguir. También los lectores tienen que aprender algo, tienen que estar dispuestos a trabajar para entrar en un texto.

Ese aspecto es muy interesante, pero yo también me refería al hecho de que en apariencia el texto recoge la voz directa de la gente cuando en realidad el intelectual está filtrando esa voz.

Bueno, ese es el problema del testimonio, en el que siempre hay un intermediario entre la persona que habla y el texto. Pero en la crónica, el cuento y la novela es otra cosa; aquí no se trata de testimonio. El lenguaje tiene que ser algo inventado de todas formas, no es el lenguaje del pueblo exactamente, es el lenguaje del escritor. No creo que Pérez Cruz, por ejemplo, piense que está representando fielmente y necesariamente a la colonia Nezahualcóyotl. Lo que pasa es que está describiendo por medio de este lenguaje una situación extrema de los marginados de la ciudad. Y este lenguaje de la marginalización a mí me parece sumamente interesante. Cuando, por ejemplo, el borracho, uno de sus personajes, habla en el lugar donde la policía ha violado a una chica y dice: "Calmex, calmex". Es la impotencia total del personaje masculino de actuar como macho, porque no puede proteger a la chica. La única cosa que le puede decir es "calmex, calmex". Y esta palabra —calmex— es muy interesante, porque es calma, "calmex" también es una píldora que se toma, y "mex" es el prefijo que se utiliza en todos lados para mexicano. Para mí hay mucho arte, mucha ingenuidad, en la construcción de estas frases. Frases que parecen ser tomadas del pueblo, pero que tienen muchos sentidos, que van por muchos lados. Y eso es lo que es interesante en estos textos.

Sí, son textos que esconden una búsqueda, que a veces parecen muy espontáneos pero que no lo son tanto.

Claro, están llenos de ambigüedades, rompen con toda la linealidad del pensamiento. Otro ejemplo sería *Por la patria*, de Diamela Eltit, en que una torturada habla mezclando todas las letras de las palabras; en vez de muerto dice romuet. Todo el lenguaje está totalmente fracturado. Y eso es muy interesante como experimento, porque rompe inmediatamente con el sentido.

¿Cómo responde la crítica cultural en Latinoamérica y sobre la cultura latinoamericana a este momento cultural de ruptura?

Ahora hay un grupo bastante grande de personas que están trabajando sobre la transición, sobre la posdictadura. Algunos en los Estados Unidos, algunos en América Latina, otros en Europa. En Estados Unidos van en distintas direcciones. Hay un grupo que se llama el Grupo de Estu-

dios Subalternos, que está estudiando lo que se llama la subalternidad. Hay dos o tres críticos que hablan del duelo, describen toda la situación actual como una situación de duelo, la pérdida de las utopías y todo eso.

¿Quiénes?

Alberto Moreiras en Duke y el brasileño Ildeber Avelar, que ha escrito un libro que se llama *The Untimely Present* (*El presente a destiempo*) que es un estudio de la literatura posdictatorial en Chile y Argentina. Esas son distintas tendencias, y se ve que son intentos de plantear de otra forma la cuestión de la literatura dentro del panorama cultural. En Chile hay una gran cantidad de libros sobre la posdictadura.

¿Qué consecuencias tiene el hecho de que la cultura latinoamericana se estudie principalmente, en términos cuantitativos, en universidades norteamericanas?

Eso es un problema, por supuesto, porque las universidades ejercen un gran poder. En primer lugar, tienen dinero para hacer investigaciones, tienen muchos estudiantes; hay muchísimos estudiantes de América Latina, también muchos profesores latinoamericanos. Y al mismo tiempo, las universidades latinoamericanas no tienen dinero. Las universidades nacionales están en dificultades, con muchos alumnos, pocos profesores, sin becas, muchas veces sin computadoras en los lugares de investigación. Entonces, obviamente hay una situación muy desigual entre Norte y Sur.

En los Estados Unidos hay una autocrítica entre muchos profesores por esta situación. Salió un libro de Román de la Campa, que se llama *Lo latinoamericano* (*Latin Americanism*), que es un análisis de los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos y sobre cómo se han conceptualizado desde la institución norteamericana. Yo creo que muchos de nosotros, los profesores, somos muy conscientes, autocríticos, en ese sentido. Pero uno está en la institución, y eso es una contradicción. Entonces uno tiene que pensar la cuestión de la responsabilidad. ¿Cuál es la crítica responsable en esta situación? Una de las tendencias en los Estados Unidos es pasar por alto a la crítica que viene del sur. Ahora hay que aprender del sur, sin tratar de imponer conceptos que se han producido en las universidades norteamericanas. Se trata de escuchar más que de plantear. Pero es muy difícil por nuestra deformación profesional.

En Europa esa no es una cuestión que los profesores planteen. En los Estados Unidos existe otra relación con América Latina, porque no

EL SEXTO DÍA: Historia íntima
de la poesía española

Luis García Montero (Granada, 1958)

A través del comentario personal de nueve poemas
de nueve poetas españoles de distintas épocas, desde
Gonzalo de Berceo a Luis Ceranda, el autor, de
modo agil, agudo y novedoso hace un recorrido lite-
rario que resume toda la poesía española.

solamente es una relación intelectual, sino que los Estados Unidos tienen todo el poder político, inclusive el de la intervención en los países latinoamericanos. Entonces siempre surge eso como el asunto principal para nosotros. ¿Qué hacemos por ejemplo ahora con la cuestión de Colombia, donde parece que los Estados Unidos otra vez están interviniendo? Es una contradicción, porque muchos de los profesores que ahora tienen cincuenta, sesenta años son egresados del movimiento contra la guerra de Vietnam, eran partidarios de los movimientos de solidaridad, vienen del liberalismo de izquierdas, de la izquierda democrática, pero están sin embargo dentro de una institución norteamericana que impone sus límites disciplinarios. No sé, para mí esto es un problema muy grande. ¿Cómo actuar en esta situación? Porque no puedo cambiar de campo ahora; soy demasiado vieja.

¿Cuáles son sus planes de trabajo y de publicaciones?

Acabo de terminar un libro que se llama *La guerra fría en la cultura latinoamericana. Y después*. Entregué el manuscrito hace dos semanas. Ahora, lo que me gustaría hacer es pasar un tiempo en Brasil y estudiar la cultura brasileña, porque me parece que todavía existe una separación entre estudios hispanoamericanos y brasileños y que hay que promover un poco de interacción.



EL SEXTO DÍA: Historia íntima de la poesía española

Luis García Montero (Granada, 1958)

A través del comentario personal de nueve poemas de nueve poetas españoles de distintas épocas, desde Gonzalo de Berceo a Luis Cernuda, el autor, de modo ágil, agudo y novedoso hace un recorrido literario que resume toda la poesía española.



EL DESTERRADO

Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969)

La vida de una familia, los Dalbono, en la Roma de las primeras décadas del siglo XX. En una ciudad que se considera el centro del mundo, ¿puede alguien vivir desterrado?, ¿de qué destierro se trata? Un entramado que atrapa al lector con unos personajes perfectamente ensamblados.



MEMORIAS PREMATURAS

Rafael Gumucio (Santiago de Chile, 1970)

Memorias frescas, impúdicas, vigentes, que conforman una revisión del pasado del autor desde una distancia inusualmente corta, bajo una travesía donde no existe nada definitivo ni trascendental. ¿Se puede sobrevivir a la adolescencia sin convertirse en un idiota?

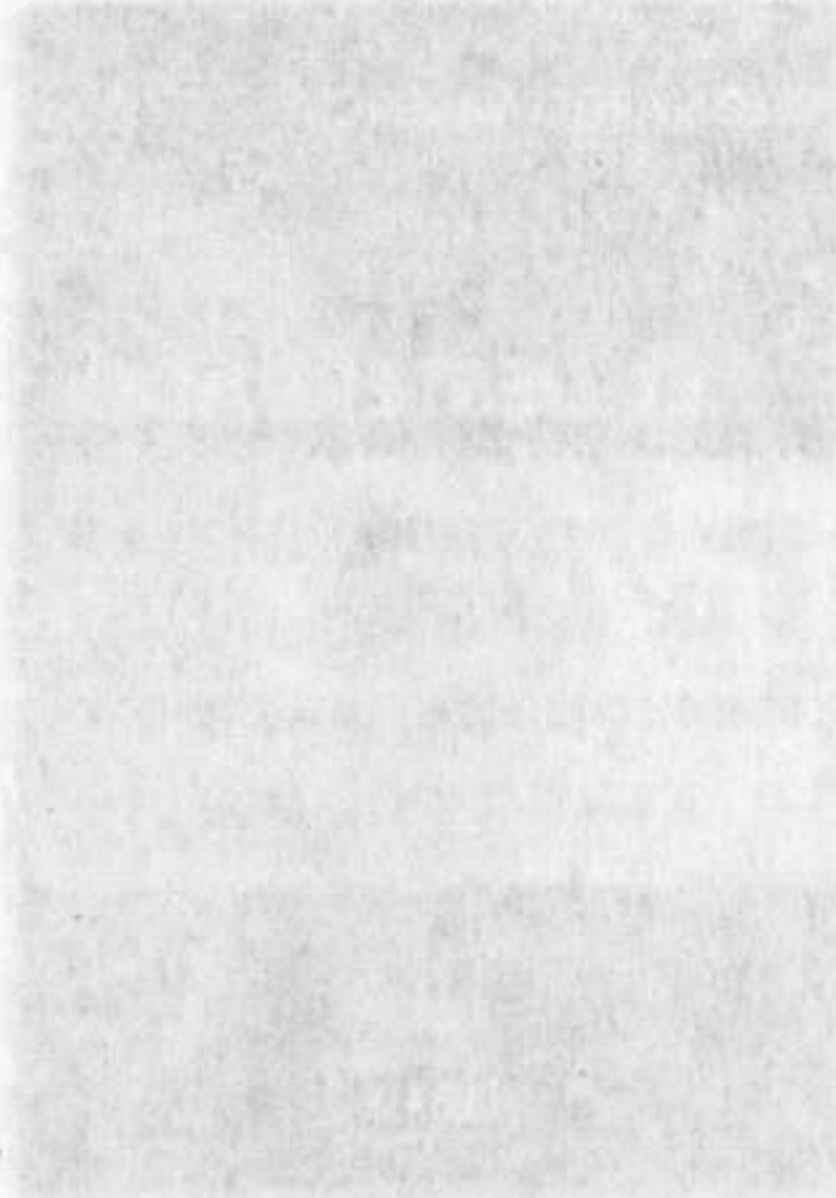
E D I T O R I A L
DEBATE

Editorial DEBATE
C/ O'Donnell, nº 19, 1ª planta • 28009 Madrid, España
Fax: 91 577 80 59 • editorialdebate@plaza.es

EL SEXTO DÍA: Historias íntimas de la poesía española Luis García Montero (Granada, 1958)

A través del comentario personal de nueve poemas de nueve poetas españoles de distintas épocas, desde Góngora de Beroa a Luis Cernuda, el autor de modo ágil, agudo y novedoso hace un recorrido literario que resume toda la poesía española.

solamente a un nivel de análisis que supere los límites de la crítica literaria tradicional. En este sentido, el libro de García Montero es una obra que merece ser leída por todos los amantes de la poesía española.



Algunos de los poemas que se recitan en el libro pertenecen a la poesía de la guerra civil, una época de gran intensidad emocional y de gran compromiso social. El autor logra captar la esencia de estos poemas y transmitirlos al lector de una manera clara y concisa.

MEMORIAS PREMATURAS

Rafael Gurrutxua (Santiago de Chile, 1970)

Memorias íntimas, impúdicas, vívidas, que confieren una nueva visión del pasado del autor desde una óptica inusualmente clara. Pero una historia donde no existe nada definitivo ni trascendental. Se puede volver a la adolescencia sin consecuencias en un futuro.



Editorial DEBATE
CA O'Donnell n° 19, 1ª planta - 38009, Málaga, España
Fax: 91 577 80 59 - editorial@debate.es

Creación

Um dia na vida de dois pactários

Un día en l



presidarios



Creación



Um dia na vida de dois pactários

Un día en la vida de dos presidiarios

Rubem Fonseca

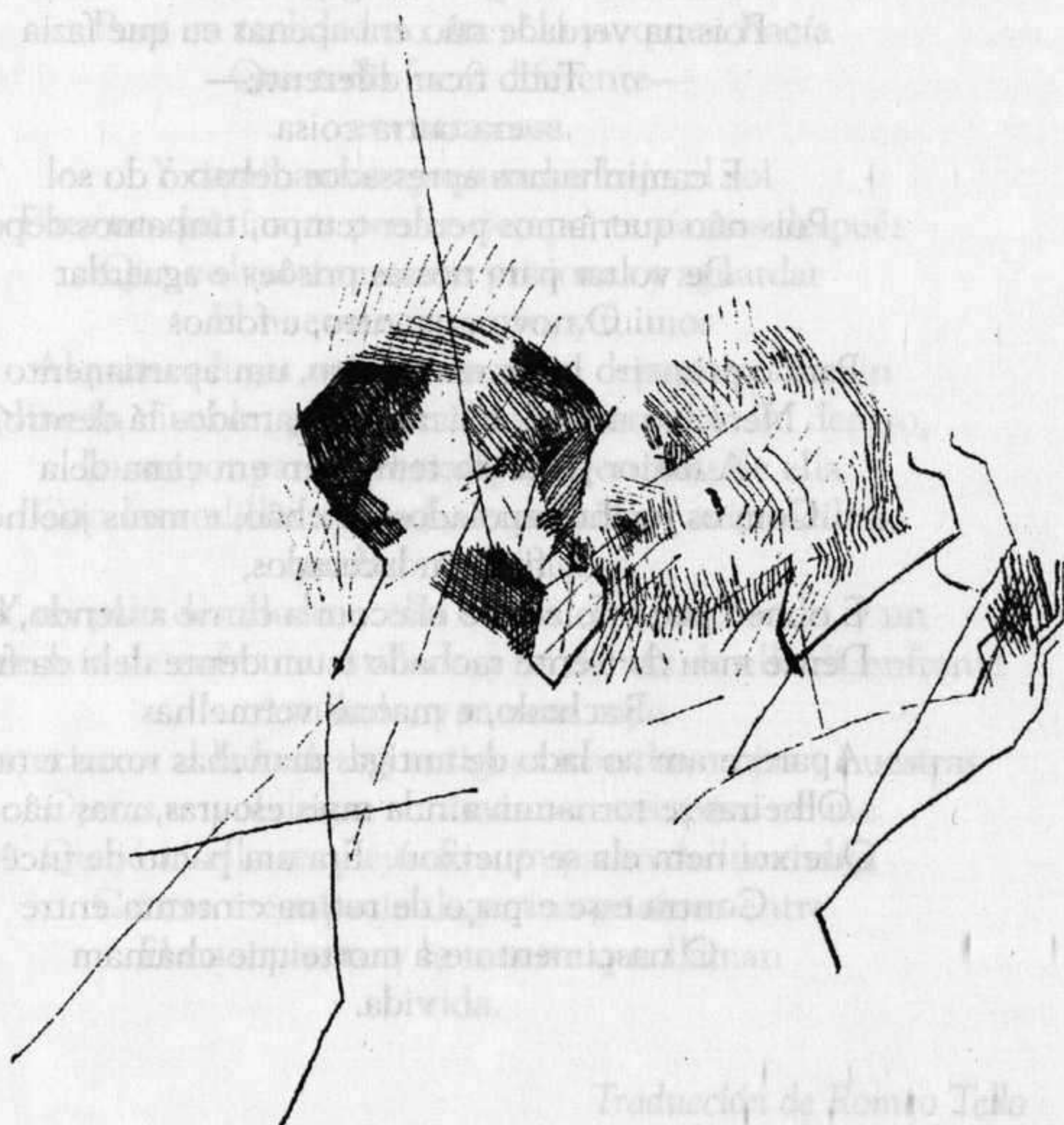


Ilustración de Jordi Bielsa

Traducción de Jaime Tello

Chegamos na porta do cinema e ela perguntou
Se eu queria mesmo ficar dentro do cinema
Três horas e quarenta minutos vendo um filme
sobre mafiosos.
Ela tivera um ou dois namorados que só fodiam
Quando não tinham outra coisa para fazer
¿Por que foder hoje de tarde se podiam foder de noite,
Por que foder de noite se podiam foder
amanhã de manhã,
E por que foder no dia seguinte se podiam foder
no sábado,
E por que foder no sábado se podiam foder
na outra semana,
No feriado ou no dia do aniversario dele ou dela?
Mas ela sabia que comigo —com nós dois,
Pois na verdade não era apenas eu que fazia
Tudo ficar diferente—
era outra coisa.
E caminhamos apressados debaixo do sol
Pois não queríamos perder tempo, tínhamos depois
De voltar para nossas prisões e aguardar
O novo encontro, e fomos
Para o primeiro lugar mais perto, um apartamento sem
Nenhum móvel, e ficamos agarrados lá dentro,
A maior parte do tempo em cima dela
Com os joelhos apoiados no chão, e meus joelhos
ficaram lacerados,
E o meu pau esfolado, e ela com a carne ardendo, e um
Dente meu da frente rachado e um dente dela da frente
Rachado, e marcas vermelhas
Apareceram ao lado de antigas manchas roxas e nossas
Olheiras se tornaram ainda mais escuras, mas não me
Queixei nem ela se queixou. Era um pacto de incêndio,
Contra esse espaço de rotina cinzenta entre
O nascimento e a morte que chamam
vida.

Llegamos a la puerta del cine y ella me preguntó
Si de veras quería que pasáramos dentro del cine
Tres horas y cuarenta minutos viendo una película
sobre mafiosos.
Ella había tenido uno o dos novios que sólo cogían
Cuando no tenían otra cosa que hacer.
¿Por qué coger hoy en la tarde si podían coger en la noche,
Por qué coger en la noche si podían coger
mañana por la mañana,
Y por qué coger al día siguiente si podían coger
el sábado,
Y por qué coger el sábado si podían coger
la otra semana,
El día festivo o el día del cumpleaños de él o de ella?
Pero ella sabía que conmigo —con nosotros dos,
Pues en realidad no era sólo yo quien hacía
Que todo fuera diferente—
era otra cosa.
Y caminamos apresurados bajo el sol
Pues no queríamos perder tiempo, teníamos después
Que volver a nuestras prisiones y aguardar
El nuevo encuentro, y fuimos
Al primer lugar más cercano, un departamento sin
Ningún mueble, y permanecimos agarrados ahí dentro,
La mayor parte del tiempo yo encima de ella
Con las rodillas apoyadas en el piso, y mis rodillas
quedaron lastimadas,
Y mi palo desollado, y ella con la carne ardiendo, y un
Diente mío de enfrente astillado y un diente de ella de enfrente
Astillado, y marcas rojas
Aparecieron al lado de las antiguas manchas rojas y nuestras
Ojeras se volvieron aun más oscuras, pero no me
Quejé ni ella se quejó. Era un pacto de incendio,
Contra ese espacio de rutina grisáceo entre
El nacimiento y la muerte que llaman
vida.

Traducción de Romeo Tello

Rubem Fonseca: nació el 11 de mayo de 1925 en Juiz de Fora, Estado de Mina Gerais (Brasil). Reside en Río de Janeiro desde los siete años. Terminó la carrera de Derecho en 1948, especializándose en Derecho Criminal. Estudió en la Universidad de Boston, en la de Nueva York y en la Fundación Getulio Vargas. Fue profesor, periodista y crítico de cine. Comenzó su carrera literaria a los 38 años con el libro *Os prisioneros* (cuentos, 1963), que continuó con *A coleira do Cão* (cuentos, 1965); *Lúcia McCartney* (cuentos, 1967); *O caso Morel* (novela, 1973); *Feliz Ano Novo* (cuentos, 1975/76); *O cobrador* (cuentos, 1979); *A grande arte* (novela, 1983); *Bufo & Spallanzani* (novela, 1986); *Vasta emoções e pensamentos imperfeitos* (novela, 1988); *Agosto* (novela, 1990); *Romance negro e outras historias* (cuentos, 1992); *O selvagem da ópera* (novela, 1994); *O buraco na parede* (cuentos, 1995); *Histórias de amor* (cuentos, 1995); *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (novela, 1997) y *A confraria dos espadas* (cuentos, 1998), libro al que pertenece el cuento "Um dia na vida de dois pactários", que se encontraba inédito hasta ahora en español. Sus obras han sido traducidas, aparte de al español, al inglés, alemán, francés, italiano, danés, holandés, búlgaro, checo, sueco, polaco, croata y catalán. Ha realizado los guiones cinematográficos de *Uma garota de programas* (1971); *Relatorio de un homen casado* (1974); *A extorsao* (1975); *Stelinha* (1990) y *A grande Arte* (1992).

La señora Rogers

Ana García Bergua

De todo el grupo de turistas, la que mejor me cayó fue la señora Rogers. Me gustó su aire un poco distraído, su manera relajada de caminar y de hablar.

Parecía estar siempre en otro mundo, siempre sonriendo, con sus gafas oscuras de marco azul pastel, los labios rojo cereza. No se la pasaba preguntando, como los otros, cuánto medía de alto cada pirámide, o qué profundidad tenía el canal del desagüe de una ciudad. Tampoco le importaban mucho el agua que tomaba, o la venganza de Moctezuma o a qué horas llegaríamos al hotel. Se dedicaba más o menos a mirar paisajes y seguir sus pensamientos, mientras su esposo, a quien ella llamaba Bill, leía novelas de aeropuerto o hacía crucigramas en donde lo dejaran, ya fuera en un café, en una estación de autobús, en el *lobby* de un hotel o en el atrio de una iglesia. Parecía estar siempre esperando el momento de sentarse a tomar un refresco o a descansar para llenar cualquier cuadrícula de palabras incompatibles entre sí.

A la señora Rogers, me dijo, le gustaba buscar figuras prehispánicas del material que fuera: de madera, de ónix, de jade. No aspiraba, de ninguna manera, a la originalidad arqueológica: se contentaría de mil amores con las que le vendía cualquiera en una tienda de souvenirs. Las figuras no tenían tampoco que parecerse demasiado al original. Si le decían que era Huitzilopochtli, o Tláloc, o la Coatlicue, la señora Rogers las compraría entusiasmada, aunque se fueran a escandalizar sus compañeros, inquisitivos consumidores de números, hechos y verdades. Ella, en realidad no tenía idea de quiénes eran todos aquellos dioses. Me decía que los pensaba colocar en un estante del *living room*, o incluso en la cocina. Yo sólo me imaginé sus estantes llenos de botes de *ketchup*, de avena, de mostaza, apoyados en un calendario azteca, o junto a un sacacorchos con forma de gigante de Tula que vendían en la tienda del hotel, y no me pareció mal. En todo caso, la señora Rogers quería presumir ante sus amigos dónde había estado de viaje en el verano. A fin de año, cuando fuera momento de cambiar la cocina y los muebles, las tiraría con todo lo demás. Eso había hecho, me contó, con todas las figuras de Don Quijote

y Sancho Panza que había comprado en España el año anterior, en otro tour, con un David de Miguel Ángel en plástico negro y con un pisapapeles de acero con la figura de la Piedad.

Jaime, el otro guía del tour (teníamos la obligación de ser dos, para atender a los grupos grandes), quedó muy escandalizado luego de escuchar a la señora Rogers. Me mareó durante todo el desayuno con unas frases pomposas: colonización cultural, cultura de la basura, la proverbial ignorancia de las clases medias norteamericanas, el imperialismo. Quizá tenía razón. Él, en todo caso, tenía conocimientos más sólidos sobre el mundo prehispánico y las pirámides. Yo, en realidad, estaba agradecida con la señora Rogers por darme una oportunidad de escapar del grupo, lejos del libro de arqueología e historia colonial con que me defendía de las preguntas acuciosas y acuciantes de un señor Silverston, de Cincinatti, o de la solterona *miss Fink*. Así, aproveché una pausa, mientras recorríamos Coyoacán, para acompañarla a buscar sus estatuillas. Me gustó andar con ella, tan distraída, escucharla interrumpir a veces sus pensamientos con alguna frase en mi dirección, ya fuera para preguntarme si me gustaban los *waffles*, alabar el color de mi vestido o explicarme alguna cosa de sus dos hijos ya mayores, a los que casi no veía. En realidad, yo me parecía más a la señora Rogers que al buen Jaime; si no, no me hubiera dedicado a guía de turistas.

Antes, de hecho, en mi juventud, había sido azafata. Mirando aparadores nos fuimos a meter a una tienda de maquillajes. Necesito crema para el sol, me dijo la señora Rogers. La dependienta de la tienda parecía una máscara. Estaba sentada en un rincón de la tienda, al fondo del mostrador. Vigilaba a los clientes con el rostro densamente maquillado, que se delimitaba y se construía con manchas de maquillaje de diferentes tonos, como si quisiera marcar: mi nariz llega hasta aquí, mis cachetes hasta acá, mi barbilla, aunque no lo parece, es redonda. Ella sí que parecía una estatua vulgar, una figura moldeada en un material barato y coloreada para disimular, como las que tanto atraían a la señora Rogers.

—¿En qué la puedo ayudar? ¿Busca algún producto en especial?, dijo la máscara. La señora Rogers, en su español de manual, le pidió crema para el sol. La máscara se la dio, le cobró y le entregó el cambio, añadiendo con una curiosa naturalidad: cartas españolas, la mano. Y café turco.

La señora Rogers no entendió lo que dijo. Tuve que acercarme y traducirle, segura de que manotearía por encima de su pelo pintado para guardar las cosas en su bolsa, diciendo *no thank you, bye bye*, como otros turistas. Pero la señora Rogers se me quedó mirando, como iluminada.

—*Where is Bill?* —me preguntó.

Le respondí que se había quedado en la plaza de Coyoacán, resolviendo un crucigrama en un café. Ella me hizo notar que era temprano y teníamos tiempo hasta el mediodía, cuando estaban todos citados frente al atrio de la iglesia para ir a comer mole. Añadió que quizá sería divertido que le leyeran algo, dijo literalmente, *anything*, cualquiera de esas cosas que la señorita le había ofrecido. Le expliqué que la iban a estafar, como tantas veces en su vida, y me respondió:

—*It doesn't matter, it's just for fun.*

Admiré la irresponsabilidad absoluta de la señora Rogers, la libertad que se había otorgado como jubilación, de hacer cualquier cosa sin pensar, sólo por divertirse como ella decía. La máscara nos condujo a un pequeño café junto a la tienda; en realidad ambos locales, más una peluquería y un portal donde vendían joyas de fantasía, formaban parte del mismo negocio. En el camino, la señora Rogers le preguntó su nombre a la máscara; ésta pareció dudar un momento sobre la conveniencia de proporcionarlo, y al final respondió: Madame Lola. *Wow!*, exclamó para mí la señora Rogers, en voz baja. Nos sentamos en una mesa pequeña, entre otras que ocupaban parejas de jóvenes en plan de confidencia. La máscara —¿quién le iba a creer ese nombre ridículo?— nos ofreció café, pero la señora Rogers pidió un Sprite. Grande, añadió, tengo mucha sed. Y se quedó mirando el local y a las parejas con abandono. Luego soltó un comentario hacia mí: Buena marca, Coppertone. Yo asentí. Entonces llegó la máscara pertrechada con un mazo de cartas, una bolsa de caracoles, un libro del *I Ching*. La señora Rogers quedó un tanto desconcertada y al final se decidió por lo más simple: que le leyera la mano. Me pareció que quizá con eso se estaba dando cuenta cabal de cuánto la iban a estafar y le había dado pereza, pero no. Le entregó a la dependienta—adivina la mano derecha y me dijo con mucho entusiasmo:

—*You will translate every word she says, okay?*

Asentí. Ya no recuerdo bien las palabras. Le dijo, por supuesto, que venía de lejos. Que su vida sería larga, que tenía dos hijos, no mucho amor, que tenía dinero. Y que estaba haciendo un gran sacrificio. En los ojos normalmente abotagados de la señora Rogers relampagueó un poco de suspicacia. ¿Qué sacrificio?, me preguntó, como si fuera yo quien lo hubiese dicho, cuando sólo lo traduje. Le pedí a la máscara que aclarara lo que había querido decir. La máscara titubeó, se fue por las ramas, habló de un sacrificio espiritual, y después insistió en la necesidad de realizar

otra lectura más profunda, una serie de pases adivinatorios, y finalmente, una limpia para acabar con las malas influencias que amenazaban a la señora Rogers. Ésta pareció fastidiarse y se sacudió todo aquello con pulcritud, como si aplicara un aromatizador, como si se bañara o cepillara: abrió su enorme bolsa blanca, llena de pequeños espejos, cremas, maquillajes, gafas, dulces; pagó lo convenido y se retiró. Yo la seguí, preguntándome qué clase de sacrificio podía hacer alguien como la señora Rogers, con toda una vejez por pasar sin sobresalto alguno, amén de los viajes y las estatuillas. Pero no me atreví a entrometerme.

Al mediodía fuimos con todo el grupo a comer mole. Luego fuimos al centro de la ciudad, a visitar la Catedral y la iglesia de Santo Domingo. Repetí el manual lo mejor que pude, y dejé que Jaime se luciera contestando todas las preguntas sobre fechas, pesos y medidas: cuánto miden las columnas de la catedral, cuánto pesa el pórtico, quién esculpió las figuras que adornan el coro. Observaba al matrimonio Rogers caminar entre las columnas, un poco perdidos. La señora le señalaba a Bill la efigie de algún santo, unas flores, un altar lleno de cirios. Bill asentía, se tenía que acercar a ellos, pues veía con dificultad. Para hacer sus crucigramas usaba lentes de aumento, pero no le servían para los paisajes o las capillas. En un momento, la señora Rogers le tomó la mano; luego me volteó a ver y se la soltó rápidamente, como si la hubiera descubierto haciendo algo malo.

En la noche me dormí cansada. Habíamos dejado al grupo en el hotel Sheraton, nos habíamos ido, Jaime y yo, a nuestro edificio, pues éramos vecinos. En el quicio de mi puerta estuve tentada de contarle lo que le había ocurrido a la señora Rogers con aquella adivina tan maquillada, pero me contuve. Pensé que quizá no tenía nada de importancia. Quedé de despertarlo temprano, porque al día siguiente debíamos llevar al grupo a las pirámides de Teotihuacan. Yo guardaba de mis tiempos de aeromoza la costumbre de levantarme a las cinco de la mañana a arreglar mi ropa: pegaba botones, cosía zíperes, planchaba, escuchando la televisión.

Al día siguiente encontramos a todos los turistas felices y prestos en el *lobby*. Les emocionaba la perspectiva de ascender por las pirámides.

Ataviados con lentes oscuros, con camisas de colores brillantes, estridentes, viseras aparatosas, parecían felices. Se gastaban toda clase de bromas; otros se sentían incómodos. A Jaime y a mí nos gustaba apostar, en todos los grupos que nos tocaban, quién había terminado durmiendo con quién.

Ahora, según Jaime, *miss Fink* había tenido la suerte de ser tocada por el tímido joven de Illinois que sufría de acné. Le di una respuesta incrédula a mi compañero. Si no anduvieras papaloteando con Mrs. Rogers, buscando basura, te enterarías de los chismes, me dijo. La vi a lo lejos, afanada en comprar un enorme Tlaloc negro y reluciente en la tienda de *souvenirs* del hotel. Bill permanecía sentado en un sillón, leyendo el *Mexico City News*.

Cuando nos subimos todos al autobús, me afané en buscar sitio cerca de la señora Rogers, en la fila de detrás de la suya. Al cabo de un rato, cuando el barullo y las bromas y los comentarios dieron paso a una calma viajera, y Bill procedió a roncar sonoramente, la señora Rogers se pasó al asiento vacío que estaba junto a mí.

Comenzó por explicarme que no tenía a nadie más a quién decirle lo que me iba a decir. Que de cualquier manera, si me aburría o me molestaba lo que me iba a contar, le podía señalar que se detuviera y ella lo haría. Que se daba cuenta de lo enfadosas que eran las confidencias de los demás, luego uno no sabía qué hacer con ellas. Le insistí en que me contara y me dijo más o menos lo siguiente: hacía varios años, cuando sus hijos cumplieron, respectivamente, quince y diecisiete años, tuvo un amante, Frank, de Nueva York. No era algo que extrañara, aunque tampoco se arrepentía. La señora Rogers iba bajando la voz, me hablaba muy pegada al oído, y se me escaparon varias palabras que no entendí claramente. El caso era que este Frank le había enseñado, además de unos cuantos trucos de cama, otros tantos para apostar a los caballos. Y que a ella le había quedado la costumbre de guardar una parte del dinero que le daba Bill de su sueldo de agente de seguros para apostar. Y que tiempo después, ya habiendo terminado con Frank, ella seguía apostando hasta que un día ganó muchísimo dinero. *I have plenty of money, you can't imagine*, me dijo. *But I have never told him*, y aquí señaló con el dedo pulgar hacia donde roncaba Bill. Yo en seguida pensé, pobre Bill. De hecho, continuó *miss Rogers*, nunca le he dicho a nadie. Tengo todo ese dinero y nadie lo sabe. Lo invierto y lo invierto y ahí está, creciendo. Sólo alcancé a preguntarle ¿por qué? Un por qué que abarcaba todo: por qué no le decía a Bill, o a sus hijos, por qué no viajaba más, o se compraba, si así lo quería, miles y miles de estatuillas, incluso originales. Quizá no lo necesitaba, pero ciertamente era inquietante todo ese dinero ahí, engordando al margen de su vida, como una criatura. La señora Rogers me respondió: no lo sé. Tal vez porque no sabría explicarle cómo aprendí

a apostar a los caballos. Tú sabes que las mujeres solas hacemos cosas extrañas, y mientras Bill trabajó, yo pasé muchas mañanas sola. Luego se me quedó mirando y me preguntó: ¿sería ese el sacrificio del que hablaba la adivina de la tienda de maquillajes? Depende de lo que todo esto signifique para usted, le respondí. En realidad, podía ser un sacrificio enorme, o una simple idiotez.

Quizá no quería al pobre de Bill y nada más se vengaba de él escamoteándole y escamoteándose una vida que pudo haber sido mejor antes. Ahora, todo hubiera sido más o menos igual, en realidad. La señora Rogers estiró el brazo para alcanzar la figura de Tlaloc que había dejado en su asiento y me la mostró. *Great, for the dinning room*, me dijo. Luego me dio unas palmaditas en el brazo. *I know you won't tell anyone about this*. Asentí. Dormité durante el resto del trayecto.

La ascensión a la pirámide fue penosa. Siempre había una parte del grupo que quería subir, y otros que preferían quedarse abajo. Jaime y yo teníamos la obligación —y así nos lo señalaba la compañía— de subir con el grupo más arrojado para protegerlos, evitar que cometieran imprudencias y que hubiese que pagar el seguro. Yo no tenía muchas ganas de trepar esa mañana, pero me hice a la idea. Me apliqué en darle el brazo a los más viejos, en insistirles en que se agarraran de la cadena, que subieran de lado, en que se regresaran aquellos que estuvieran demasiado agobiados por el Sol. La señora Rogers se animó a subir, aunque le costaba trabajo, mientras Bill se sentaba por ahí en una piedra y sacaba su consabida revista. Cuando llegamos a la parte de arriba, contemplamos el paisaje entre el resollar y las lágrimas que nos sacaba el viento. La señora Rogers se paró a mi lado. Contempló el paisaje ausente, como contemplaba todo, y le dirigió cierta mirada a Bill. Luego dijo hacia mí: *too heavy for me, all that money*. Tuve la ilusión de que me iba a pedir algo, quizá incluso de que me lo ofrecería, o algo así. Ella caminó un poco por las piedras y se dirigió hacia un lado, para caer después. Tuvo gracia, aquello; fue de una naturalidad pasmosa, como un pequeño tropiezo, desgraciadamente fatal.

Jaime y yo estuvimos a punto de perder nuestro trabajo; sin embargo, todo quedó como un lamentable accidente. Nunca dije a nadie la historia que me contó la señora Rogers, ni mucho menos su último comentario. Así la compañía se vio obligada a pagarle el seguro a Bill. En lo que a él respecta, no era fácil adivinar cómo se sentía. Tras las gafas, tras su delgadez, su silencio, parecía un niño abandonado. En la funeraria, mientras esperábamos a que se realizaran los trámites para que el cuerpo

de la señora Rogers viajara con él en una parte apropiada del avión, le vi la tentación de buscar en el bolsillo su revista de crucigramas. Luego retiró la mano rápidamente, como si se diera cuenta de que iba a hacer algo inapropiado, pero nada más. Nada más.

Ana García Bergua: nació en la ciudad de México en 1960. Ha colaborado en numerosas revistas y suplementos culturales. Fue becaria del FONCA. Ha publicado las novelas *El umbral*, *Travels and Aventures* (1993) y *Púrpura* (1999); el libro de cuentos *El imaginador* (1996) y el libro de viajes *Postales desde el puerto* (1997).

Mediodía en la frontera

Claudia Hernández

Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor.

Un perro abigarrado y flaco entra sin importarle que él sea un macho y el rótulo de la puerta diga "ellas" (no "damas"). Viene de lamer orina del baño de los hombres. Se le antoja algo más. Algo femenino. Entra disimulando, pero el disimulo está de más porque a nadie le importa que entre un perro macho en un baño de mujeres en la frontera. Además, a esa hora suele estar vacío, así que tiene tiempo para buscar con calma.

Cruza el umbral. Avanza medio metro. Mira. Vuelve sobre sus pasos: está asqueado. Ante sus ojos amarillos de perro, hay una mujer con sangre en la blusa y una lengua en las manos.

La lengua es de ella, lo sabe porque los ojos de la mujer aún tiemblan del dolor y hay marcas de violencia alrededor de su boca delgada. Es suya. Y, seguramente, se la ha sacado ella misma porque sus ojos no acusan a nadie. Fue ella. El perro lo sabe, y comienza a abandonarla: una mujer que es capaz de cortarse la lengua es capaz también de acabar con la vida de un perro de frontera. Retrocede. Ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje. El perro accede ante los ojos temblorosos de ella. Le acerca con la pata un trapo para que se cubra la boca y le pregunta qué sucedió, quién pudo hacerle eso. Pregunta sólo por cortesía.

Ella, que sabe que él sabe, no le dice quién, sino por qué: porque los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos. Es la lengua lo que causa horror. La lengua es lo que provoca lástima. No el cuello. Sólo el forense le presta atención. La gente común y corriente mira la lengua. Y un poco los zapatos. Pero es la lengua lo que estremece. Y ella no quiere horrorizar a nadie. Solo quiere ahorcarse.

—Comprendo —dice el perro.

Y realmente comprende. Ella tiene razón respecto a la lengua y a lo que le dice después: que los que se ahorcan siempre están solos antes del

acto. Cierto. No sabe él de ahorcados que hayan estado acompañados. Por eso accede a quedarse con ella antes de que deje de respirar. Se sienta a su lado. No trata de disuadirla. No quiere interferir en sus planes. Ella sabe por qué lo hace. No se arriesga él a interceder para que, luego, ella lleve una vida de desgracia y lo culpe a él por haberle cambiado los planes. Ni siquiera quiere saber por qué lo hace. Así, si lo interroga la policía, dirá lo que sabe: nada. Le reserva a ella el derecho de llevarse las explicaciones.

Ella se lo agradece.

Permanecen un par de minutos en silencio. Y el silencio deja oír el hambre del perro flaco y abigarrado. Quiere comer. Es la hora de comer. Se reprime y espera. Permanece al lado de la viva que pronto estará muerta.

Ella escucha los gritos de sus vísceras y saca una navaja del bolsillo. Corta en trozos la lengua y se la ofrece. Aún está caliente, buena para comer. Le extiende el primer trozo con la mano derecha mientras, con la izquierda, cubre su boca con el trapo que el perro le ha alcanzado.

El perro no quiere. Desea, pero se avergüenza de desear. Ella insiste. Y él acepta.

Sabe bien la lengua. Muy bien. El primer trozo, el segundo... Toda. Ella lo observa complacida con su sonrisa sin lengua. Entonces se pone de pie para comenzar a arreglarse. Se cambia de ropa, se limpia la cara, se sella la boca con pegamento para que, cuando se muera, no pueda verse el hueco sin lengua. Se la sella con forma de sonrisa. Quiere ser una ahorcada feliz.

El perro observa el ritual. La mira ajustar la cuerda a la viga. Le gusta cómo se mira. Y, en un arrebato, le jura no dejarla sola, estar a su lado mientras se cuelga, mientras patalea, mientras lucha contra la asfixia, porque no podrá evitar la lucha contra la asfixia.

Ella suspira. Si tuviera la boca libre y la lengua puesta, le daría las gracias. Pero no puede. De modo que lo acaricia, como si fuera suyo. Lo abraza. Lo oprime contra su cuerpo. Sube en el retrete para alcanzar la cuerda.

Se cuelga.

Patalea.

Queda sin movimiento.

No respira.

Está muerta.

Llora el perro. Y permanece a su lado, aunque ella ya no lo sepa. Se queda. Mira mujeres ruidosas que entran y ven hacia arriba, y se alteran, y gritan.

No se mueve, aunque entren muchos. Ya no es un baño sólo para mujeres. La gente cree que él era su mascota y lo dejan quedarse. No lo echan. Él no lo habría permitido tampoco. La acompaña hasta que llegan los encargados de descolgarla y se la llevan. Entonces sale. En silencio. No contesta cuando le preguntan qué sucedió. No lo explica, sólo mira cómo se la llevan en un camión. Regresa al baño de mujeres a lamer un poco de sangre antes de que bloqueen la puerta con cintas amarillas o antes de que limpien.

Todavía tiene un poco de hambre.

Claudia Hernández: El Salvador, 1975. Ha cursado estudios de comunicaciones, periodismo y derecho. Escribe cuento desde 1993, y por varios años sus relatos aparecieron cada domingo en la sección cultural de *El Diario de Hoy* en El Salvador. Entre los premios que ha recibido se encuentran: el Premio de Literatura Joven de la Fundación María Escalón de Núñez, El Salvador (1996); el premio al Segundo Lugar en los Juegos Florales de Ahuachapán, El Salvador (1998); el premio al Segundo Lugar en los Juegos Florales de San Salvador (1998) y el premio El Espectador de "Juan Rulfo" (1998). En la actualidad prepara la exposición-instalación Braulia en bocetos en la sala nacional de exposiciones de El Salvador.

Cementerio de La Habana Todos los días son la eternidad

Juan Manuel Roca

Como “museo a cielo abierto” califican en La Habana a su cementerio, sobre todo por las piezas escultóricas, eclécticas, entre reminiscencias griegas, neoclásicas y barrocas que guardan nichos, tarjas, epitafios. Y por supuesto, restos de grandes hombres de la historia, de las letras o la música, hoy entreverados a los que en tiempos pasados fueran la aristocracia. La democrática, o si se quiere, socialista muerte, viene a la callada, y ahora no sólo reposan en este cementerio nobles señores como los marqueses de Balboa, de estirpe vasca, llenos de tantos títulos como de miseria en sus bolsos, que al llegar a Cuba se volvieron, gajes de las fiebres tropicales, honrados trabajadores.

La Necrópolis de Colón es el nombre del cementerio habanero. El nombre ostentoso se debe a sus constructores, jesuitas ellos, que quisieron trasladar a estos feudos colonizados por la muerte al Almirante que trajo la cruz a los lares paganos de este lado del mar. Pero los restos de Colón, haciéndole honor a su naturaleza viajera, siguieron de largo hacia Sevilla. Donde anclaron.

Los padres jesuitas, severos hombres de empresa, empezaron por vender el metro cuadrado de eternidad a 30 pesos oro, para que los deudos pudieran adquirir tumbas de por vida y sus ausentes las adquirieran de por muerte. Afirman los historiadores que el primer entierro acaecido en la necrópolis data del 4 de enero de 1868, el mismo año que estalló la guerra independentista contra España, y que su muerto inaugural fue víctima de una epidemia de cólera que azotó a La Habana. Sólo desde 1985 el cementerio fue declarado Patrimonio Nacional. Pero desde 1968 existe un archivo que permite saber de qué murió cada uno de quienes reposan en el cementerio —son 33.323 construcciones funerarias—, el nombre de sus padres, dónde nació, el nombre del médico, una suerte de censo demográfico de los muertos que entrelaza la historia menuda, la historia cotidiana de las grandes familias, a la gran historia de héroes y hombres célebres. Esto ha ayudado muchas veces, como ocurre siempre en la mala novela de la vida, a hilar las genealogías de la muerte, a aclarar herencias,

a saber si, de pronto, el supuesto familiar muerto goza de buena salud. Hay que señalar que bajo el imperio español las penas capitales no se registraban en los archivos. Sólo el olvido las archivaba. El fasto del cementerio habanero, ubicado en el no menos fastuoso barrio del Vedado, a decir verdad hoy con algunas zonas depauperadas, no esconde del todo una historia en la que los muertos pobres —nada de mármoles— se escondían tras una cortina de árboles para que el viajero, el visitante de la necrópolis, no viera los chivos, los perros flácidos, góticos, que acompañan siempre la miseria de sus vivos. Algo que, por supuesto,

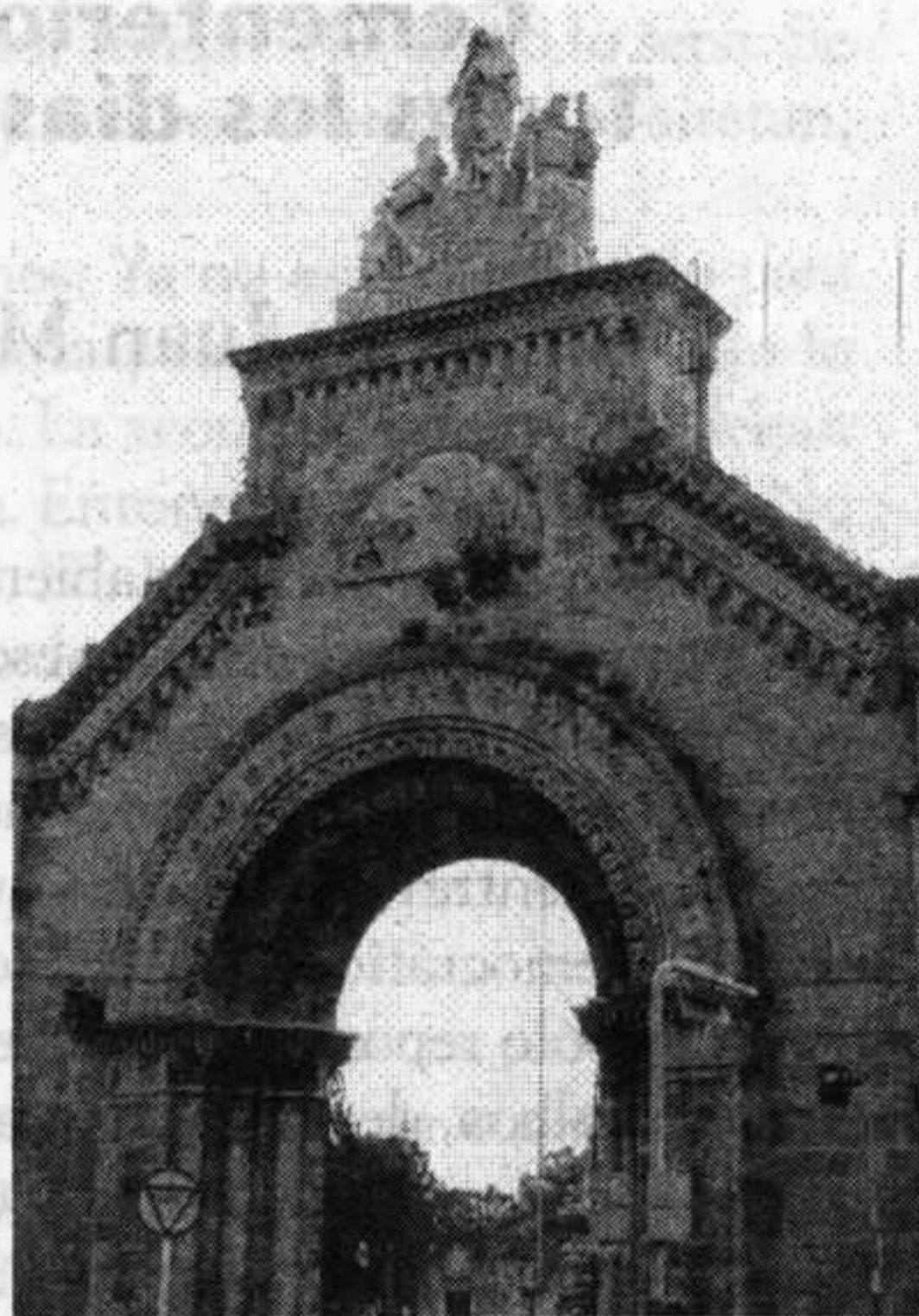


Foto: Andrea Roca

es de uso corriente en muchos cementerios, pero si se agrega que quienes regentaban este campus de lajas eternas y flores efímeras llevaban dos libros de registros, uno para blancos y otro para negros, y que había capilla para cada pigmento, y coches con caballos o mulas según el tintineo de la bolsa, el asunto cobra rasgos grotescos. Hoy que en Cuba no se cobra por entierros, ni por ataúdes o velorios, que no valen nada los servicios funerarios, que no se comercia con la muerte, en fin, el asunto parece una mala película del pasado. En blanco y negro, naturalmente.

Ahí está, la bella entrada de arco románico con su “Yo soy la puerta de la paz” escrito en latín, y esa rara amalgama de alegorías que es todo cementerio. El arquitecto español Calixto Aureliano de Loira y Cardoso, pensó en catacumbas romanas a la hora de construirlo. Luego se iría llenando de esculturas de diversa estirpe que hoy son propiedad privada, no obstante ser también monumentos nacionales.

La forma del cementerio habanero es la de una inmensa cruz griega muy claramente diseñada, y como en los griegos, se impone la idea de “dos interlocutores que intervienen en el diálogo: el sepulcro y el caminante”. El diálogo, de este lado de la laja, va por supuesto con quien de alguna manera se admira, o de quien se quiere saber algo más, algo que está envuelto en un inmenso silencio.

¿Dónde los cantantes, los héroes, los cantineros?

Si empiezo por la tumba de Joseíto Fernández es porque cualquiera entiende que se mueran los hombres, diga usted los científicos, los egiptólogos, los poetas, pero que se mueran los rumberos o los cantantes que ni siquiera se sabe de dónde son, si de La Loma o de Santiago, no deja de parecer inaudito. ¡Es una falta de seriedad que se mueran los rumberos! Que se haya escapado la voz de Benny Moré —que por otra parte no está en el Cementerio de Colón— no parece justo, ni leal. Pero en fin, acá está Joseíto Fernández y con él tríos, sextetos, bailadores, orquestas de muertos mientras en todo el globo se sigue oyendo su “Guantanamera”... Ni manera de decirle “Elige tú que canto yo”, como en su célebre guaracha.

Y sí, la muerte socializa. Porque muy cerca reposa un héroe de muchas gestas, Máximo Gómez, libertador de Cuba, dominicano, general en jefe durante las tres guerras sostenidas contra España, liberado ya de ser. Y no muy lejano, Constante Ribailagua, que pasó a la historia por asuntos más domésticos pero no menos liberadores del espíritu. Ribailagua, famoso barman, fue el creador del Daiquiri. Nacido en una cuna casi miserable, llegó a amasar una cierta, considerable fortuna. Tiene toda una pequeña capilla en su honor, con la fotografía suya en un altar, acompañado de su esposa. No puede dejar uno de preguntarse: ¿cuántos centímetros de esta sacra construcción puso Hemingway a cuenta de los cócteles preparados por mano de Ribailagua?



Foto: Marcela Restom

Foto: Marcela Restom



Foto: Andrea Roca

Con la escueta lápida de Ignacio Cervantes la cosa es distinta. El músico, gran pianista que fuera admirado por Linzt, guarda silencio en este marmóreo escenario de la muerte. Cervantes nació español, en 1847, cuando cuba era colonia de España, y murió cubano, en 1905, cuando su país ya era libre. Chano Pozo está acá, sus tambores en sordina.

Columnas, poetas y necrófilos

La tumba de Alejo Carpentier hace tiempo tenía un libro de mármol abierto, pero hoy desapareció. Carpentier, amante de los intramuros y las columnas de La Habana y “sus

leones emblemáticos, de su India reinando sobre una fuente de delfines griegos”, cantor de un irreverente barroquismo, tiene hoy sobre sí una lápida austera, sencilla, fundida a un espacio de La Habana, a un reino de este mundo.

Es inmenso contubernio un cementerio. Que en cercanas calzadas duerman un tal conde del Rivero —que para un visitante colombiano pueda resultar un N.N. de la nobleza— y Cecilia Valdés, personaje de la novela costumbrista de Cirilo Villaverde repose no muy lejos del propio Villaverde, que en el mismo recinto estén los padres de José Martí, doña Leonor Pérez y don Mariano Martí, que en la lápida de los progenitores del héroe diga: “A los emigrados”, y que esto nos haga pensar que todos los muertos resultan emigrados, señala las igualdades de un gesto, su universal rasero.

Una escultura, que tiene además una pieza de ajedrez —el rey—, señala el lugar



Foto: Andrea Roca

donde se encuentran los restos de José Raúl Capablanca, campeón mundial entre 1921 y 1927 que derrotó a moros y cristianos, pero al que, como a todos, la muerte dio un jaque mate sin desquite.

Pintoresca es la tumba de una mujer llamada Juana Martín, fanática del dominó que murió durante una partida a causa de un “dobletes”. La lápida de la jugadora es una ficha de dominó con el fatídico número.

Una tarja sencillísima, la del trágico poeta modernista Julián del Casal, que no obstante su vida y el tono luctuoso de su poesía murió, así como se oye, de risa, tras un ataque risueño que desencadenó un aneurisma durante un banquete, sin duda muy, muy divertido. Alguien, de humor criminal, debió ser el causante accidental de esta muerte.

Y si de poetas se trata, cómo no tropezar con la tumba del lento señor de Trocadero, don José Lezama Lima. Allí está el pequeño, sencillo panteón familiar, al que la pequeña historia genealógica le fue agregando leyendas. La primera dice: “Al Teniente Coronel José M. Lezama, sus compañeros de promoción”. Y luego de un escueto a Jocelyn (nombre casero de Lezama), firmado por su esposa y su hermana, y del texto que señala que ese lugar es propiedad de Celia Rosado viuda de Lezama, unos magistrales versos del autor de *Paradiso*:

“El mar violeta añora
El nacimiento de los dioses
Ya que nacer es aquí
Una fiesta innombrable.”

En vano busqué la tumba de Fayad Jamis, quizás como él mismo buscó a la mujer que guarda las llaves de la noche. No lo encontré. Y no quisiera aventurar el signo de ese desencuentro. Ni la de Luis Rodrigo Noguerras, que escribiera un buen poema sobre el gran visitante de cemen-

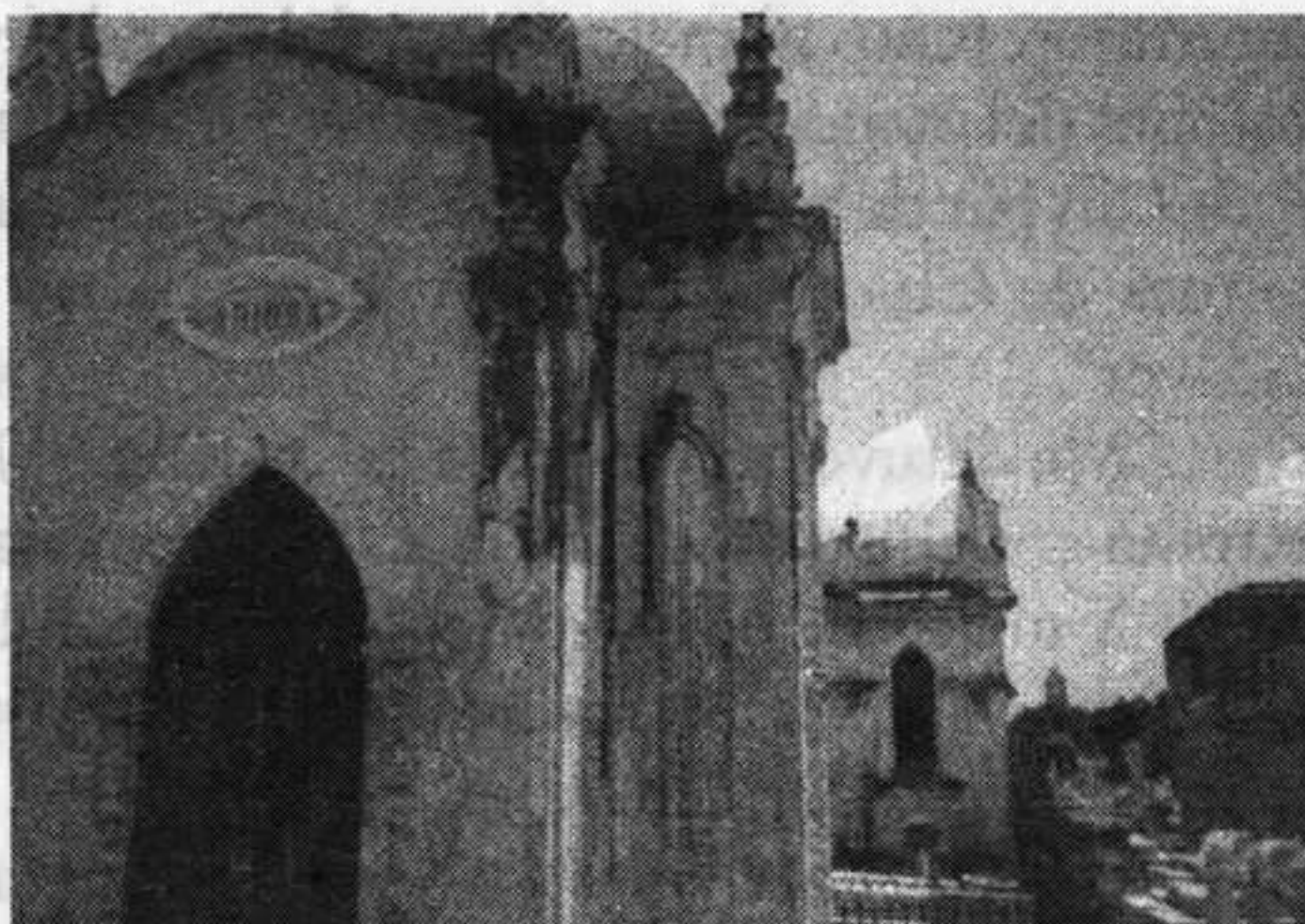


Foto: Marcela Restom

terios imaginarios, Edgar Lee Masters. O que evocando a Martí: “éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España”, realizó un poema que no dejó de rondarme en el cementerio, cuando pasé por la tumba de un hombrecito que, según me explicó un espontáneo guía, compró un título nobiliario. Estos, los versos de Nogueras: “Lo enterraron en el corazón de un bosque de pinos/ y sin embargo/ el ataúd de pino fue importado de Ohio;/ lo enteraron al borde de una mina de hierro/ sin embargo/ los clavos de su ataúd y el hierro de la pala/ fueron importados de Pittsburgh;/ lo enterraron junto al mejor pasto del mundo/ y sin embargo/ la lana de los festones del ataúd era de California./ Lo enterraron con un traje de Nueva York,/ un par de zapatos de Boston,/ una camisa de Cincinnati/ y unos calcetines de Chicago./ Guatemala no aportó nada al funeral, excepto el cadáver”.

Me detuve, sí, en la tumba de Eliseo Diego y recordé sus versos: “la extraña conciliación de los días de la semana con la eternidad”.

Y me cansé de los diálogos sordos, en los que en ambos lados suena el silencio; el mío menos verdadero, más coartada que otra cosa, el de ellos un auténtico callar que rebasa la fatiga.

Las palabras vivas de Virgilio Piñera en su *Alocución contra los necrófilos* leídas antes de este periplo por la muerte, cerraron la tarde cuando también cerraron el cementerio de Colón: “No practiquemos el culto de los muertos,/ ¿acaso podemos pedirles/ que practiquen el culto a los vivos?/ La comunicación se ha cortado:/ ni nos hablan ni nos oyen./ Hablemos pues con los vivos,/ hasta que podamos”.

No doy con la tumba de Piñera. Ni de Ángel Escobar. Ni de Raúl Hernández Novás. Afuera el cielo azul de diciembre.

La Habana, 1998

Juan Manuel Roca: Medellín, 1946. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (1975), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1979) *Fabulario real* (1980), *País secreto* (1987), *Ciudadano de la noche* (1989) y *Pavana del diablo* (1990). Ha publicado también *Mester de caballería*, una carpeta de poemas con grabados de Augusto Rendon y *Cartas desde el sueño*, con dibujos de Darío Villegas. Poemas suyos han sido traducidos al francés, inglés y recientemente al ruso.

Poemas

Claribel Alegria

TIRESIAS

Tiresias es mi nombre
 soy andrógino
 y vivo entre dos mundos:
 el que me dio aquel goce
 de acariciar colores
 con los cinco sentidos
 y éste de mis sueños augurales.
 Dos pájaros mis mundos
 dos estrellas
 que se evitan
 se encuentran
 se persiguen.
 Camino a tropezones
 sombra negra
 y sombra iluminada.
 Me rodean los pobres
 los enfermos
 los poetas
 y me hablan de la tierra
 y su dolor
 y recuerdo la tierra
 la mutilada tierra
 el planeta quemado por los hombres
 devastado
 saqueado por los hombres
 y los hombres destruyéndose
 a sí mismos.
 Sombra oscura
 y sombra iluminada.
 Ví a Venus bañándose desnuda

y la luz de sus aguas me cegó,
 mas ella,
 arrepentida
 me ungió de profecía
 y soy un desterrado.
 El mundo sangra
 se desangra frente a mí
 lo construyen los hombres
 lo destruyen.
 Más allá de la luna llegarán
 caerán al infierno
 a las tinieblas
 no quiero ser profeta
 oigo sollozar a los terrestres,
 a mis dioses lejanos:
 Deméter
 Apolo
 Pan
 que ya no son los mismos
 de lo que antes fueron.
 Sombra oscura
 y sombra iluminada
 dos pájaros mis mundos
 dos estrellas.

ANTÍGONA

Sepultaré a mi hermano
 aunque yo muera
 ignorando las leyes
 del desamor.
 Se equivoca Creonte
 jamás lo dejaré
 como pasto de aves.
 He untado mis brazos
 de cólera
 y dureza

para encender la hoguera
 que ha de borrar su cuerpo.
 Se equivoca Creonte
 no somos timoratas las mujeres
 ni envenenamos la razón
 ni esquivamos el riesgo.
 Sepultaré a mi hermano
 sin miedo
 y con amor.

VUELTA A DEYÁ SIN TI A Bud

Estoy anclada en el presente
 todo mi pasado en el presente
 recupero mis gestos
 abro como antes las persianas
 no más crespones negros
 me deslumbro ante el Teix
 antes los rostros esculpidos
 en el Teix
 recupero mis olores
 mis sabores
 mis colores
 recupero las voces
 las miradas
 y todo es igual
 y se transforma todo.
 Subo a pasos lentos
 la escalera
 saludo al árbol que sólo a mí
 me pertenece
 y sabe que soy otra
 pero aún soy la misma.
 La luz está cambiando.
 Se ha vuelto rosa el Teix
 contemplo tu silla

en la terraza
y levanto mi copa.
Estás conmigo, amor
pero tampoco estás.

HURACÁN MITCH

En Posoltega
explotó el cementerio
y salieron los muertos
de sus tumbas
y lloraron
y fueron de nuevo
sepultados por el lodo
junto a los vivos que corrían
dando gritos
y elevando tus brazos
¿hacia quién?

Claribel Alegría: nació en Estelí, Nicaragua, el 12 de mayo de 1924, pero se considera a sí misma salvadoreña, ya que desde los nueve meses de edad vivió en ese país. En 1943 viajó a los Estados Unidos para sus estudios universitarios. En 1948 obtuvo su licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad George Washington. Mientras vivió en Washington estudió con Juan Ramón Jiménez. Los poemas de su primer libro, *Anillo de Silencio*, fueron seleccionados por Juan Ramón y el libro fue publicado en México D.F., en 1948 con prólogo de José Vasconcelos.

En 1947 se casó con el periodista Darwin J. Flakoll. Tuvieron cuatro hijos. Vivieron en varios países: México, Chile, Argentina, Uruguay, Francia y España. Darwin (Bud) murió en Nicaragua el 15 de abril de 1995. Claribel Alegría vive ahora en Nicaragua. Ha publicado 15 libros de poemas, uno de los cuales, *Sobrevivo*, ganó el premio Casa de las Américas en 1978; cuatro novelas cortas, un libro de cuentos para niños y, en colaboración con D. J. Flakoll: una novela, *Cenizas de Izalco*, que fue finalista del premio Biblioteca Breve en 1964; algunos libros de testimonio y varias antologías. Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, francés, holandés, alemán, japonés y polaco. Sus poemas han sido traducidos a catorce lenguas.

Poemas

Luisa Futoransky

AGRETA

Los tigres no tienen ni un gramo de más
ni un diente de menos
Tampoco andan de bravucones por ahí
confundiendo las palabras del mundo de la noche
con las palabras del mundo de día

Un arroyo cristalino
no es lo mismo que el agua estancada
de un charco en el jardín botánico
por más nenúfares y lotos le florezcan

Pero hay algo que los tigres cautivos no quieren ver
cuando beben la limosna medida
del agua opaca, sin reflejos de todas las derrotas,

el lomo se les pone del mismo
rubio orín de las mujeres pajizas
que amoniacales se atienden
en la peluquería de mi barrio de París,
Devoto, Ashdod, Ljubljana, el mundo
el mundo.

AUTORRETRATO 31-12-96

papá me contó que apenas adolescente yo quería tocar el arpa y
luego ser
periodista,
sólo me acuerdo un amargo anochecer de primavera en que a los
diez

quise ser bailarina clásica y rabié ante el escarnio parental en la
escalera

que conducía al altillo, y los escalones y las lágrimas eran tibios
como nidos de hornero o savia de antiquísimas madre selvas;
nunca pensé en imposibilidades como talento, trabajo o lo que
natura non da

resumiendo, que siglos más tarde

ni toco el arpa, ni soy bailarina,

y que en paréntesis, exiguas grietas que infiltro en galeras de trabajos
inútiles e infinitos

zigzagueando capataces

contrabando versitos, apresurados, desgarrados, como estos

que no tengo hijos, nietos o bisnietos pero amigos pocos y radiantes
de cuando en cuando cultivo trasgos de novios o discípulas

y dicen que soy periodista;

actividades estas últimas precarias e interinas:

traduciendo, que mis amoríos estuvieron rancios o verdes como
las uvas de

la fábula

y la prensa continúa siempre obtusa y deformante;

rudas adicciones, es cierto, pero augúrome

de desintoxicación aún posible

llueve dentro y fuera

urge comprar tejas, calafatear goteras,

antes de que el techo y la mampostería nos quebranten

imprescindible la reparación del tiempo y templo:

¿si yo no por mí, quién,

y si no ahora, cuándo?

Luisa Futoransky: nació en Buenos Aires en 1939. Entre 1965 y 1968 estudió Poesía Anglosajona con Jorge Luis Borges en la Universidad de Buenos Aires, al tiempo que recibía su título de abogado de la misma universidad. Años antes había realizado estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires bajo la dirección de

Cátulo Castillo (1953-1961). En 1970 comenzó su travesía por el mundo que la llevó becada a la Universidad de Iowa, EE.UU., primero, y a Roma, Italia, después, donde realizó estudios de poesía contemporánea en la Universidad de Roma y en la Accademia Chighiana-Siena. En 1981 se radicó en Francia, en donde desde 1989 ocupa el cargo de Conferenciante en el Centro Pompidou, y desde 1995 es redactora de la agencia de noticias France Presse. Los trabajos de Luisa Futoransky merecieron varios premios y distinciones, entre los que se cuentan tres premios de poesía del Fondo Nacional de las Artes, Chevalier des Arts et Lettres (Francia, 1990) y diversos premios en España, Argentina y Francia. En 1991 recibió la Beca Guggenheim (USA) y en 1993 la del Centre National des Lettres (France). Ha colaborado recientemente en diversos medios literarios y periodísticos (*Ars*, *L'Ane*, *Página/30*, *Página/12*, *Clarín*, *El Correo de la Unesco*, *World Fiction*, *Hispanamérica*, *Basel Zeitung*, entre otros), y ha realizado también trabajos para Radio France, el Ministerio de Cultura Francés y Radio Euzkadi (España), de la cual es Corresponsal desde 1986. Vive actualmente en París, en donde, cuando la niebla y el frío lo permiten, va a trabajar en bicicleta. Entre sus obras destaca: Poesía: *Trago Fuerte* (1963), *El corazón de los lugares* (1964), *Babel Babel* (1968), *Lo regado por lo seco* (1972), *En nombre de los vientos* (1976), *Partir, digo* (1982), *El diván de la puerta dorada* (1984), *La sanguina* (1987), *La parca, enfrente* (1995) y *De donde son las palabras* (1998); Novela: *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa* (1986) y *Urracas* (1992); Ensayo: *Pelos* (1990) y *Lunas de miel* (1996).

Poemas

Ana Becció

DICES

Ella y él y vos, todos
son palabras, andares
de las almas de tu alma.

(1986)

a Reinaldo Arenas

¿QUÉ VIENE a hacer
aquí el pedazo de vida
de ganas, los hilos?

la luz huele a encierro
el día amanece seco.

¡olía la luz en el bosque
donde oculto escribías?
¡a encierro olía
o a esperanza
a voces
a canto?
¡a hilo que va a romperse
ahí
en ese bosque o
Parque Lenín?

¡olía a nosotros
toda esa opaca

lenineana opacidad,
a nosotros tan
antros
haciéndonos
los desentendidos?

(1994)

AY, VOS

Parlar, cuánta inocencia,
y si ahora la insistieras,
la perlaras con esas gotas, las de anoche
toda noche de noches
aquéllas en que dos, vos, yo

Y ahora no sé adónde más ir
Él me rejunta y resepara y rejunta
ella me aferra y me adentra y me aterra
y esta solidad, solidaridad, que somos, vos, yo,
que somos, adioseándonos tarde a tarde.

La poeta se enseria: ¿soles? ¿de sus pechos? ¿caen?,
y qué puedes yo hacer,
vamos a ir a decirles que estamos hechas de irnos
de irnos. Que estamos, a pesar de todo este irnos.

(1995)

VOY HACIENDO como que llegás
voy haciendo monte en este soy
sin vos, sin ojos los tuyos, manos las tuyas,
boca, que dijérase
besándonos, boca que dijérase
y nadie ahora dice
nos, nosotros,

mirtos junto a ellas,
ardidas, las ternuras

esto de sabroso
sosiego no tiene
sólo palabras, palabras que ausentan,
ausentan ojos, manos, bocas,
vos, la entraña misma de vos,
a este soy lo ausentan

las ternuras, ¿vendrán
cuando ya no nadie?

(1995)

pueblo mío, el que te alaba te engaña

ISAÍAS III, 12

TE DICE vení que vamos a hilar juntos
pastitos y ramitas conque tejer allá
hacerlo de una vez lugar de nosotros
acaso vela del estar acaso ámbar ausente
—pero yo pedía ánfora, sitio, no casa no casa—
desenredala a la violencia a la violenta
me hizo prometer que haría versos con todo eso,
pero se fue. no está. aquí ya no está.

pueblo mío, alabás al que te engaña

y yo te engaña,
no es inocente, palabras no dice, pronuncia,
se le escapan como expiaciones húmedas
como concha que se abriera sola
sin vos que ahí vaya a puro pensarte.
mal de madre le dirán que tiene
mal de madre. ay, sórbeme, mojada y piel
y eso no es todo

Recuperación

“hame expuesto sus quejas y su dolor”
y no es todo, no,
cómo se hace entonces para decir que no estamos
que nos fueron, que nos pusieron
un paréntesis entre nos y otros
y nos chiquéandaron
vos, yo, nosotros perdiste,
¿acaso nos mira ella
la chica esa? la rompían, la rompían,
le salía mamá, mamá, de eso que fue boca
—boca bella para mí que beso tu boca y beso—
y ellos de eso hicieron hueco aterrado hueco
y ahí están ahora
y se mecen en el aire puro y próspero
que abrió tu vientre, pequeña, ya ves

(...)

(1998)

Ana Becció: nace en Buenos Aires, en 1948. Ha publicado los libros de poesía *Como quien acecha* (1973), *Por ocuparse de ausencias* (1984) y *Ronda de noche* (1987). Recibió el Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes en Argentina. Ha traducido escritores como Sylvia Plath, John Donne, Tom Gunn, Djuna Barnes, Valérie Solanas, Wade Miller, Mary Mc Carthy, Hannah Arendt, Isabel Huggan y Ann-Marie Mc Donald. Actualmente reside en España.

"hame expuesto sus quejas y su dolor"
 y no es todo, no,
 cómo se hace entonces para decir que no estamos
 que nos hicieron, que nos pusieron
 un paréntesis entre nos y otros
 y nos chiquéandaron
 y nos chiquéandaron
 vos, vos, nosotros perdiate,
 sacos, manos, bocas,
 sacos, manos, bocas,
 vos, la entraña misma de vos,
 la chica esa, la rompió, la rompió,
 la sacó mamá, mamá, de eso que fue boca
 —boca bella para mí que peso tu boca y
 y ellos de eso hicieron hueso sacado hueso
 y ahí están ahora
 y se mecen en el aire puro y próspero
 que ahí en veinte, pedueña, ya ves

(1995)

(1998)
 21, III SAFARI
 (1998)

Ana Beccit: nace en Buenos Aires, se traslada a Córdoba en 1973. Por ocuparse durante 1974 y 1975 de la edición de la revista "Córdoba" funda el Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes Argentinas. Ha publicado escritores como Sylvia Plath, John Donne, Juan Ramón Jiménez, Andrés Bello, María Miller, Mary McEwan, Juan José Saer, María Victoria Arredondo, Mc Donald. Actualmente reside en Córdoba y es profesora de Lengua y Literatura.

que se mece en el aire puro y próspero

y yo te engaña,
 no es inocente, palabras o líos, pronuncia,
 se le escapan como expiaciones húmedas
 como cocha que se abtrera sola
 sin vos que ahí vaya a puro pensar.
 así que más le dián que riere
 mal de madre, ay, córbame, mojada y piel
 y eso no es todo

Recuperación

El Movimiento modernista brasileño y la Arquitectura Nueva

Mario de Andrade



Hablando del movimiento modernista que surgió en Brasil en la década del '20 y cuyos efectos se prolongaron durante la década siguiente, Mario de Andrade anotaba que "Manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el pronunciador, el preparador y en muchas partes el creador de un estado de espíritu nacional". Los artículos que aquí presentamos se produjeron en el fragor de este "estado de espíritu revuelto y revolucionario", surgieron en un marco de violentos debates por un arte nuevo que reflejara además una identidad nacional y una realidad social particular. Este estado de espíritu destructivo y a la vez constructivo conjugó la ruptura y la rebelión contra lo que se entendía por inteligencia nacional, instaurando el derecho antiscadencial a la investigación estética permanente y la creación de una conciencia artística nacional; de esta manera se proyectaba hacia el colectivo orgánico, preparando el campo revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país.

No se trata de un movimiento con una estética definida, antes bien, existe en el campo artístico, conjugando un nacionalismo enraizado en el sentimiento al internacionalismo, cumpliendo el lema "modernizar, nacionalizar y universalizar" al país hasta entonces "condenado a lo moderno".

La ciudad de São Paulo fue su lugar natural de manifestación: la incipiente metrópolis industrial que se desarrollaba en la euforia producida por las operaciones en el mercado del café afectó, en la primera post-guerra, un contexto propicio a la irrupción del modernismo. Y el Brasil ofreció a la vanguardia europea un marco natural que presentaba elementos vivos en su arte negro y primitivo que salían al encuentro de las nuevas experimentaciones europeas. Como señala A. Candido: "...en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana, y son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristán Tzara, etapi, en el

Recuperación



El Movimiento modernista brasileño y la Arquitectura Nueva

Marisa García Vergara

Hablando del movimiento que convulsionó al Brasil en la década del '20 y cuyos ecos se prolongaron durante la década siguiente, Mario de Andrade anotaba que: "Manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchas partes el creador de un estado de espíritu nacional"¹. Los artículos que aquí presentamos se produjeron en el fragor de este "estado de espíritu revuelto y revolucionario"; surgieron en un marco de virulentos combates por un arte nuevo que reflejara además una identidad nacional y una realidad social particular. Este estado de espíritu *destrutivo* y a la vez *constructivo* conjugó la ruptura y la rebelión contra lo que se entendía por Inteligencia nacional, instituyendo el derecho antiacadémico a la investigación estética permanente y la creación de una conciencia artística nacional; de esta manera se proyectaba hacia el colectivo orgánico, preparando el campo revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país².

No se trató de un movimiento con una estética definida, antes bien, excedía el campo artístico, conjugando un nacionalismo exacerbado simultáneo al internacionalismo, cumpliendo el lema "modernizar, nacionalizar y universalizar" al país históricamente "condenado a lo moderno"³.

La ciudad de São Paulo fue su lugar natural de manifestación; la incipiente metrópolis industrial que se desarrollaba en la euforia producida por las operaciones en el mercado del café ofrecía, en la primera postguerra, un contexto propicio a la irrupción del modernismo. Y el Brasil ofrecía a la vanguardia europea un marco natural que presentaba elementos vivos en su arte negro y primitivo que salían al encuentro de las nuevas experimentaciones estéticas. Como señala A. Cándido: "...en el Brasil las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana, o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristán Tzara, eran, en el

fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La naturalidad con que frecuentábamos el fetichismo negro, los canngas, los ex-votos, la poesía folklórica, nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales”⁴.

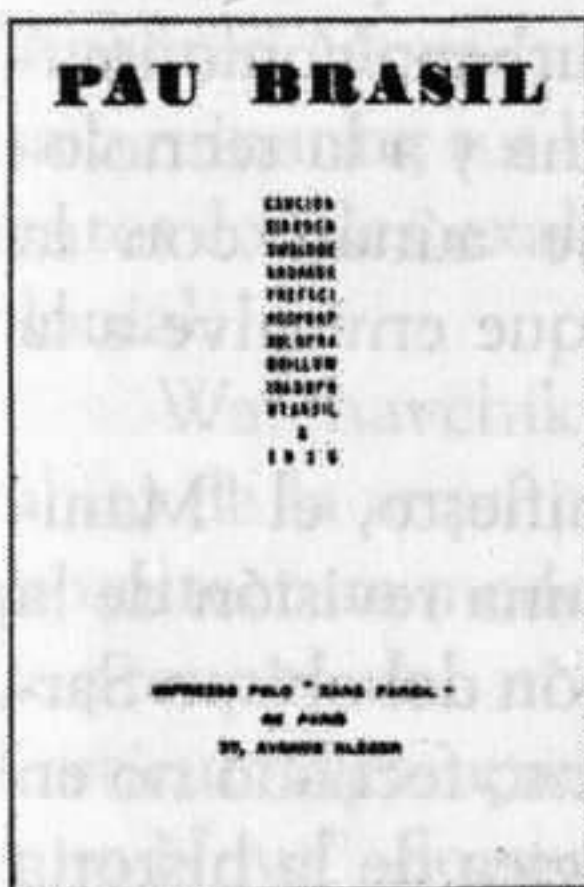
En 1912 regresa Oswald de Andrade de su primer viaje a Europa; traía consigo el descubrimiento de los experimentos de las vanguardias y otro aún más importante: el de su propia tierra. Paulo Prado relata cómo “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un atelier de la Place Clichy —ombligo del mundo—, descubrió, deslumbrado, su propia tierra. El retorno a la patria confirmó en el encantamiento de los descubrimientos manuelinos, la revelación sorprendente de que Brasil existía. Este hecho, del cual algunos ya desconfiaban, abrió sus ojos a la visión radiante de un mundo nuevo, inexplorado y misterioso. Estaba creada la poesía ‘pau brasil’”⁵.

De esta manera se iban gestando las condiciones para un arte que, profundizando en las raíces culturales y redescubriendo el *ethos* popular, absorbiendo las experiencias europeas para deglutirlas y transformarlas, las ponía al servicio de la creación de una cultura brasileña, de invención y productiva. En 1917 la pintora Anita Malfatti, que había estudiado pintura en Alemania, expone obras de fuerte carácter expresionista, de intenso colorido *fauve*, telas que traían al país las primeras revelaciones de la pintura vanguardista europea y que dieron lugar al feroz artículo de Monteiro Lobato “¿Paranoia o Mixtificación?”, publicado en un importante diario de San Pablo. En apoyo a Malfatti se reunió un grupo de intelectuales y pintores atraídos por la propuesta vanguardista y también por el escándalo. Este grupo sería el germen del Movimiento Modernista: Mario y Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti, Menotti del Pichia y posteriormente Victor Brecheret.

Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16



La Semana de Arte Moderno, llevada a cabo en febrero de 1922, fue la “coronación lógica de esa avanzada”, y “abrió la segunda etapa del movimiento modernista, el período realmente destructor”⁶. Los ecos de la Semana de Arte Moderno —que reunió diversas manifestaciones artísticas rodeadas por el escándalo y el abucheo generalizado por parte del público— se prolongaron a través de los sucesivos manifiestos lanzados en las revistas vanguardistas como *Klaxon* (la primera revista modernista, de 1922), *Festa*, *Verde Amarelo*, *Terra Roxa...e outras terras*, la *Revista Antropofágica*, entre otras, y se extendieron por el resto del país, en “la mayor orgía intelectual que registra la historia artística”, como la calificó Mario de Andrade.



Portadas de *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, 1925, y *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, 1924, ambos ilustrados por Tarsila do Amaral, y portada del número 1 de *Klaxon*, primera revista modernista, São Paulo, 1924

El mismo año en que Bretón publica el manifiesto surrealista, Oswald de Andrade lanza el “Manifiesto de Poesía *Pau Brasil*”, donde declara: “La Poesía existe en los hechos, las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos”. El paisaje marginal de las *favelas*, el color del Brasil cotidiano es reivindicado como un elaborado producto artístico. La poesía altamente visual de O. de Andrade refleja el impacto de los descubrimientos pictóricos, y la estrecha vinculación que tendrán en todo el modernismo escritura y pintura: la definición sintética y simultánea de la imagen rompe con la secuencia convencional del discurso, la yuxtaposición de fragmentos que provoca la simultaneidad tienen sus referentes en la composición espacial del cubismo.

Más adelante dice: "Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro. Un cuadro son líneas y colores. La estatuaria son volúmenes bajo la luz. Ninguna fórmula para la expresión contemporánea del mundo. Ver con ojos libres"⁷.

El ideario del modernismo se nutría de una articulación entre cosmopolitismo y regionalismo, la exaltación de lo nuevo y la valorización de las tradiciones autóctonas, la reivindicación vanguardista de un anti-academicismo radical y la prosecución de un conciencia creadora nacional. Este pendular entre aparentes antagonismos permitía unas particulares síntesis: "Obuses de elevadores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. El rezo. El Carnaval. La energía íntima. El sabiá⁸. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La nostalgia de los pajés⁹ y los campos de aviación militar. Pau-Brasil". La celebración de la estética urbana como imagen paradigmática de modernidad, el culto a la máquina y a la tecnología, la glorificación de la metrópolis dinámica, se aúnan con la tropicalización del escenario urbano y el ocio festivo que envuelve a la ciudad.

En 1928 Oswald de Andrade publica otro manifiesto, el "Manifiesto Antropófago", en cuyo limitado espacio efectúa una revisión de la historia del Brasil, que comienza según él con la deglución del obispo Sardinha por los indios caetés de Alagoas (quedaba por tanto fechado no en 1928 sino en el año 374, primera efeméride antropofágica de la historia brasileña). El ideario antropofágico revela la preocupación por resolver los temas de la dependencia cultural a través de la síntesis dialéctica, de la asimilación de las cualidades extranjeras fundidas con las nacionales, superando así la tradicional contradicción nacional/cosmopolita.

En el interminable juego de espejos que reflejó las miradas entre la vanguardia europea y la realidad 'incontaminada' de las culturas periféricas, ida y vuelta en la que se descubre a sí mismo a través del ojo del otro, el antropófago clama: "Queremos la revolución Caraíba. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revoluciones eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre. (...) Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en totem. (...) Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro. (...) Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el jabutí¹⁰.

La antropofagia como remedio contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas”¹¹.

Éste es el espíritu del cual surgieron los textos que traducimos. El texto de Gregori Warchavchik, publicado en 1925, es el primer documento-manifiesto que proclama la renovación y la difusión de la arquitectura moderna. A su importancia como hito fundador y propulsor de la arquitectura moderna, debe agregarse la repercusión que alcanzó en el ámbito intelectual y social modernista, como evidencian los dos textos de Mario y Oswald de Andrade, que permiten constatar la relevancia otorgada a la arquitectura en el seno del debate modernista. Si bien la arquitectura formó parte de las manifestaciones de la Semana de Arte Moderno a través de los proyectos de dos exponentes, Georg Przyrembel y Antonio Moya, sus presentaciones son elocuentes respecto al eclecticismo reinante; sus búsquedas se centraban en una exploración de los elementos locales exaltados a través de lo decorativo, recreando el estilo colonial.

Warchavchik fue el introductor de las ideas renovadoras en el ámbito de la arquitectura brasileña. En 1927 construyó el primer hito de la arquitectura moderna en São Paulo: su casa de la calle Santa Cruz, obra que provocó una encendida polémica que se verá plasmada en una serie de artículos que aparecerán en la prensa, entre los que se cuentan: “Arquitetura Nova”, de agosto de 1928 y la serie publicada en *Correio Paulistano* titulada “Arquitetura del siglo XX”, también del año 28. Si bien existen numerosos artículos de Warchavchik en sus intentos de promover la arquitectura moderna, su vinculación con las revistas de vanguardias es ocasional, en 1926 aparece “Arquitetura brasileira”, publicado en *Terra roxa e outras terras...* como invitado por el consejo editorial. Recién en 1930 surge una revista dedicada exclusivamente a la arquitectura moderna: *Forma*, dirigida por Baldassini, que contaba con Di Cavalcanti, Warchavchik, Bragaglia como corresponsal italiano y el propio Le Corbusier como representante en Francia. Sin embargo, la arquitectura formó parte innegable de las preocupaciones del movimiento modernista, como evidencian estos textos que traducimos, redactados por las figuras claves del movimiento. Los artículos publicados por Mario de Andrade entre 1928 y 1929 en el *Diario Nacional*, muestran su interés por la situación internacional de la arquitectura (incluso estaba suscrito a *L'Esprit Nouveau*), pero también evidencian que, a diferencia de Warchavchik, sus inquietudes se centraban especialmente en la formulación de una arqui-

tectura nacional, que debía buscar sus raíces en las viviendas rurales de los colonos del interior del país, para lograr una solución renovadora y auténtica a la vez.

En la década del '30, con la llegada al poder de Getulio Vargas, la fase utópica de construcción experimental es abruptamente truncada y suplantada por una plataforma que instituye "lo moderno" como forma oficial, cercenando el espíritu de investigación permanente y desautorizando el individualismo especulativo del movimiento modernista. Mientras que en la arquitectura este nacionalismo moderno oficial rinde sus frutos, sentando las bases para una arquitectura moderna brasileña que, bajo los auspicios del Estado, logra la tan anhelada síntesis poética entre internacionalismo modernista y la tradición colonial, en el caso de las artes plásticas, cuya esfera se desarrolla generalmente de manera más aislada e individual, supuso un corte entre las arriesgadas búsquedas y la osadía que prometía la antropofagia, distanciándose del experimentalismo e instituyendo un nuevo modelo que en cierta manera congelaba las propuestas vanguardistas. A partir de la década del '30 todo el arte brasileño entra en un *impase* que sólo sería superado en los años '50 con el vuelco contundente que supondría la reflexión neoconcreta, que retomó el espíritu de las propuestas del modernismo superando las paralizantes polaridades ideológicas entre nacional e internacional, popular-colonial, figurativo-abstracto. Esta constatación, sin embargo, permite reconocer que los problemas que enfrentó el modernismo, derivados de su ingreso traumático en la modernidad del siglo XX, serían cruciales para la profunda reforma que se afianzaría a partir del neoconcretismo, liberado ya de las presiones ideológicas del nacionalismo y de la búsqueda de una mítica identidad cultural.

Sin duda la lectura de estos textos germinales, contaminados y enriquecidos por el desplazamiento interdisciplinario que protagonizaban sus autores, nos traslada a una polémica cuyas verdaderas razones y motivos de ser hay que buscarlas en la globalidad del ideario modernista. ¿Acaso habrían podido imaginar sus protagonistas cuán internacional y "de exportación" acabaría siendo la "arquitectura moderna brasileña"?

Todos los textos han sido republicados en *Arte em Revista*, Año 2, Nº 4 "Arquitetura Nova", Agosto de 1980. Publicación del Centro de Estudos de Arte Contemporânea, Kairós Ed., São Paulo.

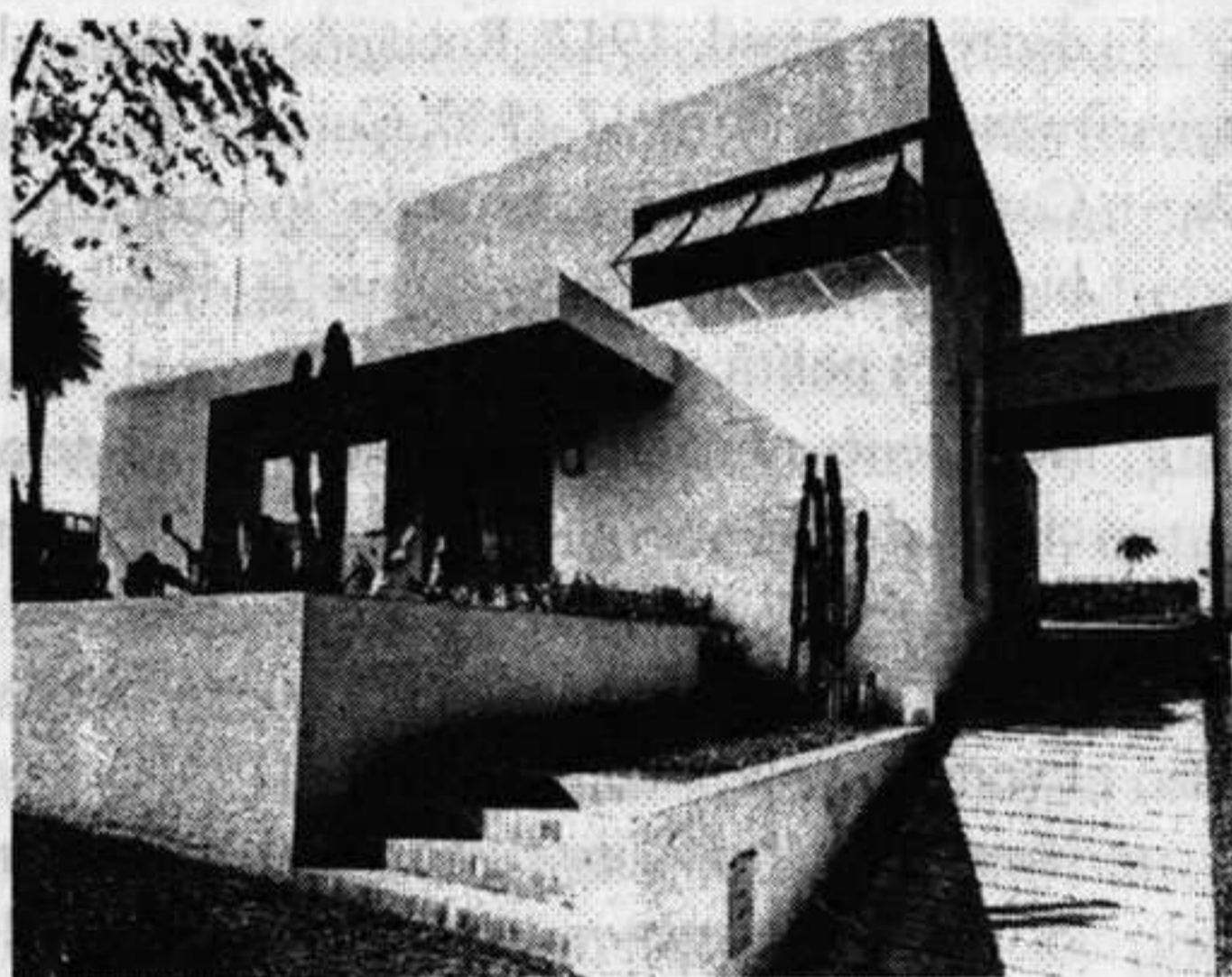
Todos los textos han sido seleccionados, traducidos y anotados por Marisa García Vergara.

NOTAS

1. Conferencia dictada por Mario de Andrade, donde realiza una exégesis póstuma del movimiento y que constituye una suerte de testamento autobiográfico, publicada como "El movimiento modernista", Río de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942. Recogido en Amaral, A. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño: 1917-1930*, Caracas: Bca. Ayacucho, 1978.
2. Como apunta M. De Andrade "los movimiento espirituales preceden a los cambios sociales", y efectivamente la década del '20 fue una época de acontecimientos políticos que se inician con el movimiento "tenientista" liderado por los jóvenes tenientes que abogan por la democratización del país y la moralización del gobierno, la revolución de 1924 en São Pablo, liderada por el Gral. Dias Lopes, y que desemboca en 1930 con la llegada de Getulio Vargas al poder, donde "comienza el verdadero movimiento social de destrucción".
3. Expresiones de Joaquím Inojosa, *O movimento modernista em Pernambuco*, Río de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968 y de Mario Pedrosa.
4. A.Cándido, *Literatura e Sociedade*, Sao Paulo, Cía. Editora Nacional, 1965, p. 121
5. Paulo Prado, prefacio al libro de O. de Andrade, *Poesía Pau Brasil*, 1924.
6. M. de Andrade, *Op. cit.*
7. Oswald de Andrade. "Manifiesto de Poesía Pau-Brasil". Publicado en *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 18 de marzo de 1924. Reproducido en Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.
8. Ave suramericana de canto muy suave.
9. Palabra guaraní que designa al jefe espiritual de una tribu.
10. Jabotí, especie de tortuga, símbolo de la astucia, la paciencia y la resistencia física en la mitología indígena.
11. Oswald de Andrade. "Manifiesto Antropófago". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, Año I, N°1, mayo de 1928. En Schwartz, J. *Op. Cit.*

Acerca de la arquitectura moderna

Gregori Warchavchik¹



G. Warchavchik. Casa de la calle Itápolis 119, São Paulo, 1928 conocida como "Casa modernista"

Nuestra comprensión de la belleza, nuestras exigencias respecto a la misma, forman parte de la ideología humana y evolucionan incesantemente con ella, lo que hace que cada época histórica tenga su lógica de belleza. Así, por ejemplo, al hombre moderno, no acostumbrado a las formas y líneas de los objetos pertenecientes a las épocas pasadas, éstos le parecen obsoletos y a veces ridículos.

Observando las máquinas de nuestro tiempo, automóviles, vapores, locomotoras, etc., en ellas encontramos, además de racionalidad de construcción, también una belleza de formas y líneas. Es verdad que el progreso es tan rápido que los tipos de tales máquinas, creadas apenas ayer, ya nos parecen imperfectos y feos. Estas máquinas están construidas por ingenieros, los cuáles, al concebirlas, son guiados únicamente por el principio de economía y comodidad, jamás soñando con imitar algún prototipo. Esta es la razón por la que nuestras máquinas modernas llevan el verdadero sello de nuestro tiempo.

Algo muy diferente sucede cuando examinamos las máquinas para habitar (edificios). Una casa es, a fin de cuentas, una máquina cuyo perfeccionamiento técnico permite, por ejemplo, una distribución racional de luz, calor, agua fría y caliente, etc. La construcción de esos edificios es

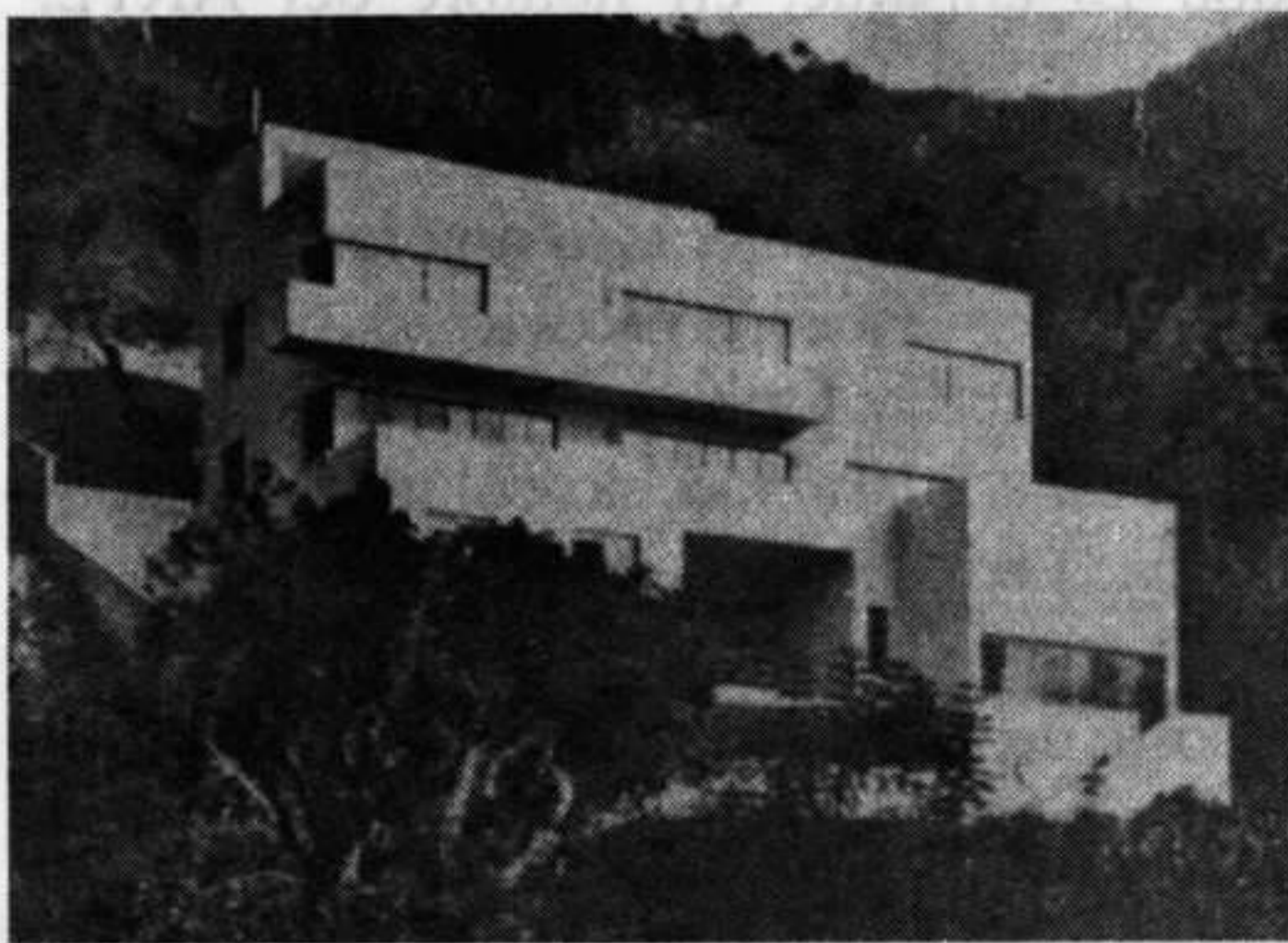
concebida por ingenieros, tomando en consideración el material de construcción de nuestra época, el hormigón armado. Ya el esqueleto de tal edificio podría ser un monumento característico de la arquitectura moderna, como lo son también los puentes de hormigón armado y otros trabajos puramente constructivos, realizados con el mismo material. Y estos edificios, una vez acabados, serían realmente monumentos de arte de nuestra época si el trabajo del ingeniero constructor no se sustituyese enseguida por el del arquitecto decorador. Es ahí que, en nombre del ARTE, comienza a ser sacrificado el arte. El arquitecto, educado en el espíritu de las tradiciones clásicas y no comprendiendo que el edificio es un organismo constructivo cuya fachada es su rostro, le coloca una fachada postiza, imitación de algún viejo estilo, y llega muchas veces a sacrificar nuestras comodidades por una belleza ilusoria. Una bella concepción del ingeniero, una osada plancha de hormigón armado, sin columnas ni pilares que la soporten, luego es disfrazada por medio de frágiles pilares postizos asegurados con hilos de alambre, los cuales aumentan inútil y estúpidamente tanto el peso como el coste de la construcción.

Del mismo modo, cariátides suspendidas, numerosas decoraciones no constructivas, como también abundancia de cornisas que atraviesan el edificio, son cosas que se observan a cada paso en la construcción de casas en las ciudades modernas. Es una imitación ciega de la técnica de la arquitectura clásica, con la diferencia de que lo que era tan sólo una necesidad constructiva se convierte ahora en un detalle inútil y absurdo. Las ménsulas servían antiguamente de vigas para los balcones, las columnas y cariátides soportaban realmente las salientes de piedra. Las cornisas servían como medio estético, preferido por la arquitectura clásica, para que el edificio, construido enteramente en piedra tallada, pudiese parecer más liviano, en virtud de las proporciones logradas entre las líneas horizontales. Todo esto era lógico y bello, pero ahora ya no lo es.

El arquitecto moderno debe estudiar la arquitectura clásica para desarrollar su sentimiento estético y para que sus composiciones reflejen el sentimiento de equilibrio y medida, sentimientos propios de la naturaleza humana. Estudiando la arquitectura clásica, podrá observar de qué manera los arquitectos enérgicos de épocas anteriores sabían corresponder a las exigencias de su tiempo. Nunca ninguno de ellos pensó en crear un estilo, eran meros esclavos del espíritu de su tiempo. Así se crearon espontáneamente los estilos de la arquitectura, conocidos no solamente por monumentos conservados —edificios— sino también por objetos de uso

familiar coleccionados en los museos. Y es de observar que estos objetos de uso familiar son del mismo estilo que las casas donde se encontraban, existiendo entre ellos perfecta armonía. Un carruaje luce las mismas decoraciones que la casa de su dueño.

¿Encontrarán nuestros hijos la misma armonía entre los últimos tipos de automóviles y aeroplanos, por un lado, y la arquitectura de nues-



G. Warchavchik. Primera casa modernista de Río de Janeiro, calle Toneleros, 1931

tras casas por otro? No, esta armonía no podrá existir mientras el hombre moderno continúe sentado en salones estilo Luis tal o cual, o en comedores estilo *Renaissance*, y no aparte los viejos métodos de decoración de las construcciones. ¡Imaginen las clásicas pilastras, con capiteles y volutas, extendidas hasta el último piso de un rascacielos en una calle estre-

cha de nuestras ciudades! ¡Es una monstruosidad estética! El ojo no puede abarcar de un golpe toda la pilastra enorme, se ve la base y no se ve el remate. Ejemplos semejantes no faltan.

El hombre moderno, en medio de estilos anticuados debe sentirse como en un baile de disfraces. Una *jazz-band*, u otro baile moderno, en un salón estilo Luis XV, un aparato de teléfono sin hilo, en un salón estilo renacimiento, es tan absurdo como si los fabricantes de automóviles, en busca de formas nuevas para las máquinas, resolviesen adoptar la forma del carruaje papal del siglo XIV.

Para que nuestra arquitectura tenga su sello original, como lo tienen nuestras máquinas, el arquitecto moderno debe no solamente dejar de copiar los viejos estilos, sino también dejar de pensar en el estilo. El carácter de nuestra arquitectura, como de las otras artes, no puede ser propiamente un estilo para nosotros, los contemporáneos, pero sí para las generaciones que nos sucederán. Nuestra arquitectura sólo debe ser racional, debe basarse únicamente en la lógica y debemos oponer esta lógica a los

que intentan forzosamente imitar algún estilo en la construcción. Es muy probable que este punto de vista encuentre una oposición encarnizada entre los adeptos a la rutina. Pero también los primeros arquitectos del estilo renacentista, tanto como los trabajadores desconocidos que crearon el gótico sin buscar otra cosa que el elemento lógico, tuvieron que sufrir una crítica implacable de parte de sus contemporáneos. Esto no impidió que sus obras se constituyesen en monumentos que ilustran ahora los libros de historia del arte.

Incumbe a nuestros industriales, propulsores del progreso técnico, cumplir el papel de los Medici en la época renacentista, y de los Luises de Francia. Los principios de la gran industria, la estandarización de puertas y ventanas, en lugar de perjudicar a la arquitectura moderna sólo podrán ayudar al arquitecto a crear lo que, en el futuro, se llamará el estilo de nuestro tiempo. El arquitecto será obligado a pensar con mayor intensidad, su atención no quedará atrapada en las decoraciones de puertas y ventanas, búsqueda de proporciones, etc. Las partes estandarizadas del edificio son como tonos musicales con los cuales el compositor construye un edificio musical.

Construir una casa lo más cómoda y barata posible es lo que debe preocupar al arquitecto constructor de nuestra época de incipiente capitalismo, donde la cuestión de la economía predomina sobre todas las demás. La belleza de una fachada tiene que ser resultado de la racionalidad del plano de la disposición interior, como la forma de una máquina está determinada por el mecanismo que es su alma.

El arquitecto moderno debe amar su época, con todas sus grandes manifestaciones del espíritu humano, así como el arte del pintor moderno y del poeta moderno debe conocer la vida de todas las clases sociales.



G. Warchavchik, F. Lloyd Wright y Lucio Costa en la exposición de la Casa Modernista de Río de Janeiro, 1931

Tomando como base el material de construcción del que disponemos, estudiando y conociéndolo como los viejos maestros conocían su piedra, no temiendo exhibirlo en su mejor aspecto desde el punto de vista estético, reflejando en sus obras las ideas de nuestro tiempo, nuestra lógica, el arquitecto moderno sabrá comunicar a la arquitectura un sello original, nuestro sello, que será tal vez tan diferente del clásico como éste lo fue del gótico. ¡Abajo las decoraciones absurdas y viva la construcción lógica!, es la divisa que debe ser adoptada por el arquitecto moderno.

1925²

NOTAS

- 1 Gregori Warchavchik, arquitecto de origen ruso, formado en Odesa y luego en Roma, donde se diplomó y trabajó con Marcello Piacentini, se instaló en Brasil en 1923. Fue el introductor de las ideas renovadoras en el ámbito de la arquitectura brasileña, con la publicación de este texto-manifiesto que reproducimos, escrito en 1925. En 1927 construye el primer hito de la arquitectura moderna en São Paulo, la casa de la calle Santa Cruz. Construye, también en Río de Janeiro, la casa de la calle Toneleros, en 1931, que es conocida como la primera obra modernista de la ciudad.
- 2 Publicado en el periódico *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 1º de noviembre de 1925. Este diario menciona que fue publicado por primera vez en el periódico *Il Piccolo* de São Paulo, 14 de junio de 1925, con el título “¿Futurismo?”

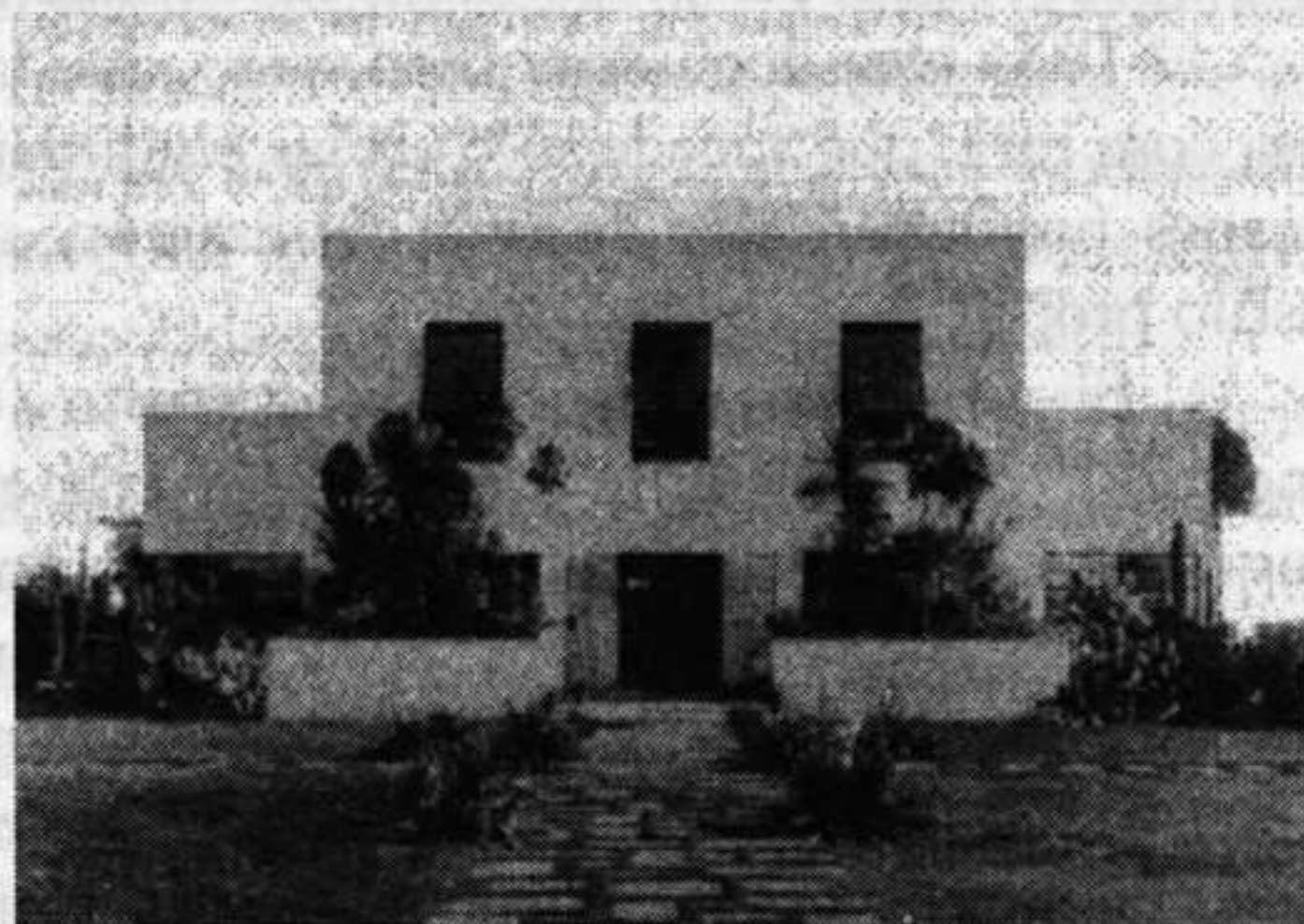
Exposición de una casa modernista (consideraciones)¹

Mario de Andrade²

Una de las cosas que distinguen a la arquitectura de las otras Bellas Artes (en el caso de que se la reconozca como una de las Bellas Artes, cosa discutible) es su liberación del individualismo. Nosotros hablamos del “Infierno” de Dante, de *Las Meninas* de Velázquez, del *Discóbolo* de Mirón. Y precisamente cuando se habla de *Lusíadas* o de *Ronda da Noite*, el autor de estas obras³ funciona en nuestra complejidad estimativa de las cosas, no sólo como parte integrante, sino como parte primera y absolutamente fundamental, y hasta valorada de ellas. Cuando la gente escucha música, o mira un bello cuadro, luego pregunta sin querer: —¿De quién es?

Pues bien, con la arquitectura verdadera, esto en general no se da. Nadie recuerda preguntar quién hizo el sublime ábside de San Pedro; es casi una disonancia de erudición decir en público los nombres de los arquitectos de los palacios florentinos. Y si examinamos bien nuestra complejidad estimativa, percibimos que, incontestablemente, para la totalidad de una obra arquitectónica el nombre de su autor no funciona casi nada. Funcionará apenas, y posteriormente, como curiosidad, prurito carioca de erudición o desatino de conversación hastiada.

Ya no sucede lo mismo cuando la Arquitectura falsea sus principios y se convierte totalmente en una Bella Arte desinteresada. Son tópicos de conversación artística “la columnata de Bernini”, la “Ópera de Garnier”, la “Torre Eiffel”. Muchos modernistas podrán protestar aquí, viéndome atacar a la Torre Eiffel; aún si esa tentativa osada de Exposición Univer-



G. Warchavchik. Casa de la calle Santa Cruz, São Paulo, 1927-28

sal puede tener consecuencias útiles para la Ingeniería, ella fue y será siempre una falsificación arquitectónica. Los destinos que le darán no son los de ella, y otros dispositivos arquitectónicos los cumplirían mejor.

Estas observaciones, con alguna rara excepción, son incontestables verdades. Ahora bien, si nadie piensa en los arquitectos góticos o renacentistas italianos, al sentir sus obras admirables, es porque la arquitectura escapa totalmente al individualismo creador. Escapa a la propia imaginación creadora, no sólo por los fines inmediatamente prácticos que ha de cumplir, sino también por la importancia más primordial que tiene en ella el determinismo histórico, en su más pura concepción.

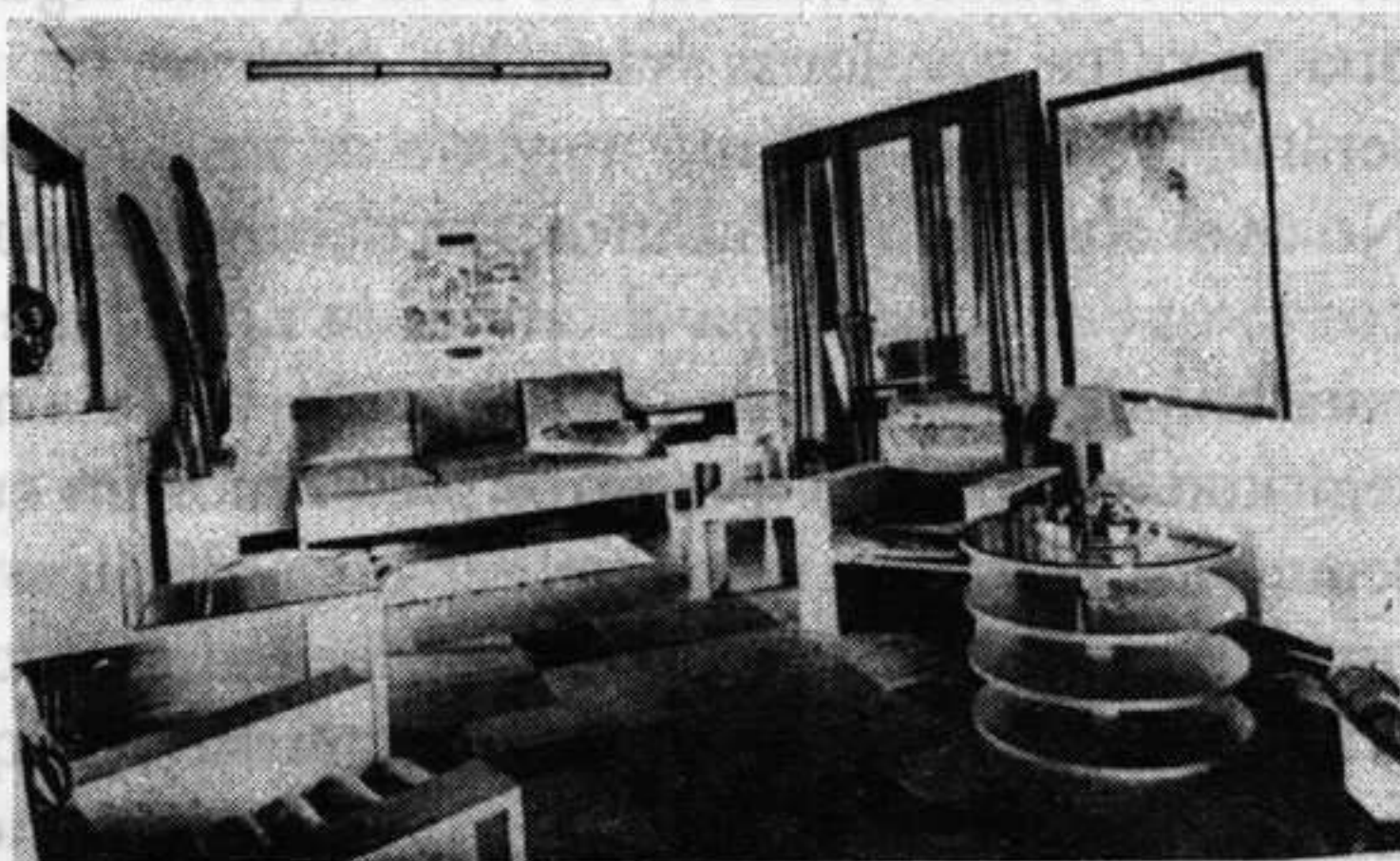
Nosotros actualmente hablamos todavía de las "casas del ingeniero Warchavchik", como hablamos de la casa neogótica del ingeniero Fulano de Tal, sólo porque Gregori Warchavchik fue el primero y es casi el único que construye casas modernistas en São Paulo. Pero que otros tres ingenieros comiencen a construir aquí casas así y el nombre de Warchavchik desaparecerá de las suyas. Permanecerá siempre honradísimo en nuestra historia arquitectónica, está claro, pero eso es refinamiento. Para el mundo y para nuestra sensación, las casas de Warchavchik serán apenas casas... de nadie: Arquitectura.

Sucede algo, también interesante, que aclarará aún más lo que afirmo: si un ingeniero cualquiera construyese una casa parecida a las de Ramos de Azevedo o del Sr. Dacio de Moraes⁴, todos sabrían que ese alguien realizaría un plagio. Fue realmente lo que se dice: "mucho a la sombra, y además sin razón", respecto a nuestro Teatro Municipal, al adoptar la sección en tres cuerpos de la Ópera de Garnier. Pero si alguien quisiese casas al estilo de la de Warchavchik, nadie dirá que es un plagio. Es un arquitecto modernista. Está haciendo arquitectura.

Todo esto demuestra bien, creo, que la época actual está logrando esa cosa rara, que sucede sólo en las civilizaciones aisladas o en las mutaciones fundamentales de una civilización: alcanzar en arquitectura un estilo propio.

Si yo tuviese una casa modernista (es lógico, revestida enteramente de modernismo, no como esta casa expuesta), entre los muebles modernos de la sala de visitas yo colocaría una silla Luis XV. Imaginemos eso en nuestra cabeza: ¿qué sensación causa? La única legítima actualmente con respecto a una silla Luis XV: la sensación de un objeto de arte. Una silla Luis XV no es una silla, es un objeto de arte y como tal puede decorar nuestra vida. No tengo la culpa si la gente de aquel tiempo

anduvo sentándose en objetos de arte en lugar de sentarse en sillas, pero debemos recordar que las duquesas y duques de entonces eran también objetos de arte.



Interior de la casa de la calle
Itápolis, São Paulo

Pero, está claro, yo habría de decorar mi sala con una silla Luis XV legítima y no con una “falsa”. Lo “falso” puede estar muy bien hecho, y ser bonito, pero es falso, y la vida no está hecha sólo de belleza. Lo falso puede poseer mucho brillo exterior, pero eso es vanidad, cosa despreciable. Éste no posee aquella orgullosa e interior razón de ser que legitima cualquier pasado. Entre un admirable Da Vinci falso y un mediocre Ettore Tito legítimo, sólo los nuevos ricos de todas las riquezas exteriores e interiores preferirán al falso.

Entonces, la arquitectura modernista no desmiente o destruye ninguno de los “verdaderos” estilos de arquitectura que la historia enumera. Pero si la gente imagina Amiens junto al Partenón, está claro, los dos templos *hurlent d'être ensemble*. De la misma manera una casa modernista, como las de Gregori Warchavchik, grita junto a esos *bungalows*, chalecitos neocoloniales, tartas, mermeladas y jarabes que andan por ahí.

Hay una diferencia: el Partenón junto a Amiens, los dos gritan. Grita el Partenón y grita Amiens. Una casa de Warchavchik junto a una neocolonial, sea española o sea portuguesa, grita sola. El chalet no grita, no. Está muy calmo en su desmandibulada inconsciencia, en su ignorancia beata y beocia. No es que estemos avergonzados de él, de la misma manera que cualquier persona bien nacida, ante los aspavientos de un nuevo rico, o los manejos de un arribista, sufre, en lugar de reír.

Reduciendo esta sensación de vergüenza nuestra a un lenguaje algo más técnico, la gente percibe que el caso es siempre la misma cuestión de lo "falso". El neocolonial, el *bungalow*, el neo-florentino, son "falsos", tanto como una perla Tecla, un objeto de Flosel o el no culpable Rafael de una colección paulista. Les falta aquella orgullosa fuerza de legitimidad que justifica y valoriza hasta los defectos. Ya ni me intereso por como serán estos, en la infinita mayoría de los casos, falsificaciones hediondas. No es el concepto de falsificación deturpadora de principios arquitectónicos lo que me preocupa ahora, es la noción de *faux*, de lo que es hecho para engañar, de práctica extemporánea. Una mujer prefiere un brillante legítimo a uno falso. Nosotros preferimos un cuadro del aduanero Rousseau a los falsos que están apareciendo de él, o una pieza de Stravinsky a otra de alguno de sus numerosos imitadores. Una casa de Warchavchik grita junto a las otras, grita orgullosamente, porque es legítima. Ella es una fuerza de la naturaleza, tanto como la existencia de Alexandre o de la tempestad. Una tempestad de teatro podrá ser admirablemente teatral mas no será jamás horrible. Es por eso que el destino del teatro no será jamás imitar a la naturaleza (hombre incluso), sino transportarla, como hacen Chaplin, Shakespeare y el Bumba-meu-Boi. Tomé el teatro en el sentido más general para incluir en él a la cinematografía.

Pues la arquitectura posee un destino, que no consiste en ser bonita, sino en agasajar suficientemente, no al cuerpo, sino al ser humano, con cuerpo y también alma. Las almas florentinas se agasajaron mucho en el Renacimiento. Y las griegas, y las chinas. Y también los mamelucos y emboadas⁵ en la Ouro Preto del setecientos, que jamás imaginaron construir una San Francisco en estilo gótico o manuelino. Entonces, nosotros también, como almas actuales, tenemos que agasajar nuestras almas con casas actuales a las que llaman "modernistas". Todo lo demás es desafortunado, es irrespetuoso de sí mismo y sólo sirve para engañar. Es lo "falso".

1930⁶

NOTAS

1. Este artículo fue publicado a propósito de la exposición de la "Casa Modernista" en São Paulo, en abril de 1930, construida por G. Warchavchik en la calle Itápolis. En ella se exponían esculturas y pinturas realizadas por artistas modernis-

- tas brasileños, diseños de objetos, tapetes que provenían de la Bauhaus de Dessau, y los jardines tropicales diseñados por Mina Klabin.
2. La personalidad, difícil de clasificar, de Mario de Andrade (1893-1945) poeta, crítico, ensayista autodidacta, forma junto a la de Oswald de Andrade un contrapunto inseparable, indisociable de la historia del Movimiento Modernista brasileño. A él se deben la denominación “modernismo”, así como la poesía que sentó las bases y los fundamentos del movimiento: *Paulicéia Desvairada*, publicada en 1922, un viaje lírico por el espacio contradictorio y tenso de la incipiente metrópolis paulista. Su obra propulsó la investigación de la “lengua brasileña”, identificándola con la expresión verbal creada por la realidad social brasileña. También es autor de *A escrava que nao é Isaura* (1924), y de *Macunaíma, o héroi sem ningun carater* (1928), novela que narra el impacto de la migración del Amazonas a la gran ciudad, polifonía de leyendas y mitos en el cual superpone a la invención del lenguaje y la estética modernista el fundamento ideológico consumado en una visión crítica satírica de la sociedad y la cultura brasileñas. Como crítico de arte, escribió numerosos artículos, entre ellos la serie titulada “Arquitectura Colonial”, del *Diario Nacional*, y posteriormente colaboró en revistas modernistas, siendo el propulsor de *Klaxon*, revista que recoge las experiencias de la Semana de Arte Moderno.
 3. El autor de estas obras al que se refiere es Luis de Camões.
 4. A raíz de la construcción de la casa de Warchavchik de la calle Santa Cruz, el arquitecto Dacio de Moraes publica “A arquitetura moderna em Sao Paulo” en el *Correio Paulistano* en julio de 1928, donde ataca al arquitecto quien le responde con el artículo “Arquitetura Nova” en agosto de 1928, iniciando una larga polémica que recoge los avatares de la discusión modernista y su reflejo en todo el ámbito cultural del eje Río-São Paulo.
 5. Apodo dado en los tiempos coloniales a los portugueses y brasileños de otras regiones que se internaban en el Sertão en busca de oro.
 6. Publicado originalmente en *Diario Nacional*, San Pablo, 5 de abril de 1930.

La casa modernista, el peor crítico del mundo y otras consideraciones

Oswald de Andrade¹



Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929

Gregorio Warchavchik ha sido comprendido por el público que concurre en masa curiosa a la casa extraña y sobria de la calle Itápolis. Quizás porque dos filmes excelentes que se exhiben en la pantalla paulista le dan la razón. Basta mirar los interiores presentados por Greta Garbo en *Mujer singular*, y Joan Crawford en *Doncellas de hoy*, para que cualquier individuo, por más tonto que sea, comprenda que el arte de la casa actual, intransigente, lógico, unido a los diferentes detalles, reivindica para sí el lugar de victoria en el mundo transformado de hoy.

Mario de Andrade anunció más o menos esto en un artículo de sesuda erudición. Dentro de poco sólo habrán casas modernas en São Paulo, ¡y la obra personal de Warchavchik se perderá confundida entre los *tijolos de bananada*² arquitectónica que pasarán a hacer el Sr. Dácio de Moraes —que ya se anuncia dadá— y el peso pesado de la ingeniería plagia-ria, el Sr. Christiano das Neves!

Yo siempre tuve y enuncié una opinión: que Mario de Andrade, siendo el poeta que es, tan puro, habiendo logrado llevar a *Macunaíma* al más alto cielo de las patrias literarias, logra también ser el peor crítico del mundo.

Si otras cosas no bastasen, sobra este artículo que cualquier negro escribiría. Digo negro, porque, infelizmente, es manía de la gente de color

saber lo que el blanco sabe y de ahí la perdición, pues generalmente quien sabe más es negro, cuando es negro mismo.

De hecho, nunca leí de Mario algo tan insólito, pleno de errores solemnísimos.

El viejo criterio del arte desinteresado muestra ahí sus orejitas de afuera. Criterio medieval, atontado, recurriendo como defensa a unas sublimaciones que ni Freud estudiaría. Mario, como tanto mentiroso por ahí, ignora perfectamente que después de Freud y de la antropofagia, nada es desinteresado. Y si él pone realmente una silla Luis XV en su casa modernista, ha de ser por alguna maldad escondida. ¡Niéguelo, si es capaz!

Y si no, vamos a psicoanalizar esa silla Luis XV ¿Será una *chaise percée*?

La casa modernista de Warchavchik no se podrá perder nunca, como no se perderá Le Corbusier en la masa de construcción de estilo geométrico que inundará sin duda São Paulo, América, Sidney, Jaboticabal y Rouen, dentro de algunos años. Más tarde o más temprano, veremos hasta al atento comerciante portugués Sr. José Mariano decirnos —¡"quiero mostrarle un corderito cubista!". Evidentemente, no habrá ventajas para la modernidad, pues ha de ser a causa de Olegário, gran precursor etimológico de esta escuela.

Mario confunde el valor técnico de Warchavchik, que un constructor u otro podría garantizar también para sus encargos, con la personalidad de Warchavchik, que es para mí de alta poesía.

Por ejemplo, el marco geográfico en que Warchavchik sitúa sus construcciones, el encajado vivo de los volúmenes, con los que arma la obra vivísima, el color distribuido en los interiores, las vidrieras de luz artificial.

¿Será posible que un buen albañil como el Sr. Christiano das Neves pueda lograr el mismo efecto maravilloso? ¡No y no!

En cuanto a decir que la gente recuerda el nombre de los pintores y no de los arquitectos, es una cuestión de grados de sabiduría. En Brasil, la gente empieza en las escuelas primarias a deletrear el nombre de Victor Meireles y Benedito Calixto. Más tarde (hablo de la nueva generación escolar), podrán llegar a conocer hasta el nombre de Tarsila³ y Brecheret.⁴ ¿Quién lo sabe?

El hecho es que una pequeña elite no ignora que Miguel Ángel hizo ciertas grandes ventanas que hasta pueden ser admiradas en las revistas de la calle Lopes Chaves. No se ignoran los nombres de los construc-

tores griegos y renacentistas. Y hasta es sabido que quien construyó la torre Eiffel fue el Sr. Eiffel.

La casa de Warchavchik cierra el ciclo de combate a los vejestorios, iniciado por un grupo audaz, en el Teatro Municipal, en febrero de 1922⁵. Es la despedida de una época de furia demostrativa. Estoy seguro de que nunca más se reunirán en muestras colectivas Celso Antonio y Pagu, Ester Bessel y John Graz, tanto como que yo nunca más habré de hacer griterío literario junto a los bigotes irisados del Sr. Graça Aranha⁶. En materia de barbas, el hombre de Viagem Maravilhosa es una fiera de la modernidad. Parece John Gilbert, un poco más peludo a causa de la lasitud.

¡De la Semana de Arte Moderno a la casa victoriosa de Warchavchik van ocho años de griterío para convencer de que Brecheret no era ninguna broma, que Anita Malfatti⁷ era la cosa más seria de este mundo, que la literatura de la Academia Brasileira de Letras era una vergüenza nacional, etc., etc.!

Hoy ya no existe un aura que alcance a éste o aquel afortunado. Brecheret coloca muy bien su presente obra, Segall llega a tener precios excelentes y Menotti del Picchia⁸ vende lo que tiene de conservador por ser modernista.

Por lo menos se ha desmoralizado la camarilla que va del Sr. Aloísio de Castro al Sr. Olegário Mariano, pasando por el adhesista Júlio de Dantas y por el lívido *plastron* mental del Sr. Renato Tiollier. ¡Están fritos!

Ahora el coronel Lupércio de Camargo va a mandar construir una casa por Flávio de Carvalho⁹, decorada por Cícero Dias¹⁰, con muebles de Pagu y literatura de Geraldo Ferraz. ¡Una belleza!

Los veteranos de la Semana de Arte Moderno, que lucen bien en la casa de la calle Itápolis, son: la grande y dramá-



Artistas modernistas: Patricia Galvão (Pagu), A. Malfatti, B. Peret, Tarsila, Oswaldo de Andrade y Elsie Houston



Cícero Dias, Dibujo, 1929

Lasar Segall, grabado en metal
de la serie *Mangue*, 1928

tica Anita Malfatti, que pervertida por los consejos estéticos del senador Freitas Vale, después de hacer concesiones académicas, ahora está reaccionando como una fiera; Brecheret, que expone en el jardín una estatua espléndida; John y Regina Graz¹¹, matrimonio infatigable a quien se debe un gran progreso decorativo en São Paulo. Para recordar a Villa-Lobos, no existe música ninguna. Y entre otros visitantes, el Sr. Carlos Pinto Alves, que nos bailaba sincronizadamente en 1922, y ahora llora de emoción en el ambiente "futurista", y el ya citado e ilustre senador Freitas Vale, —que bregaba por la ida de Brecheret para Europa, promovida por Júlio Prestes (en el 21) y la de Anita, obtenida por la Sra. Washington Luiz (en el 22)— el cual ahora se expande rigurosamente a favor de todo. Ambos muy distinguidos amigos, pero de quienes diverjo diametralmente en crítica y lógica.

Los que vendrán después en gran ascensión: Segall¹², Celso Antonio, Tarsila, Oswaldo Goeldi¹³, Gomide¹⁴ que aún juzgo amanerado, si bien dueño de una técnica rara. Y las revelaciones para el público: el enorme Cícero Dias, Ester Bessel, ilustradora de Freud, Pagu, quien ni pretendía exponer su lindo *Vaso de feira*, de una poesía nueva y marcada de



Goeldi, xilografía, s/d

violencia, que fue requerido a última hora por Warchavchik, y Jenny Klabin Segall, también de segura individualidad. En literatura, burradas y cosas serias reunidas bajo la bendición de vidrio de una lámpara modernísima, pero todo felizmente renovado. Ya no más los sesos del Sr. Coelho Netto escurriendo fantasías de cárceles en las páginas, ni el nefandísimo cacofónico que es Olavo Bilac. ¡Un abuso!

Y suspendido en una organización de poesía, de serenidad, de confort, de actualidad, la personalidad estupenda de Warchavchik, que se disimula en los muebles, cuelga en las cortinas, florece en los cactus de los jardines y reúne el comedor, la escalera, el garaje y los dormitorios en un sosiego bueno y deportivo, comercial y victorioso, como ha de ser el escenario optimista de la vida de cada día en este siglo bendito.

¡Siglo bendito! ¡Siglo de Greta Garbo, de Georges Bancroft, de las *Doncellas de hoy*, siglo en que la gente hace lo que quiere! A pesar de los anacronismos que persisten, a pesar de la legislación portuguesa que nos ahoga, a pesar de la gente cretina que no sabe que la vida de 1930 tiene que ser plasmada en aquel milagro de Marconi, iluminando Sidney a bordo de su yate anclado en un pliegue geográfico de Italia.

1930¹⁵

NOTAS

1. Oswald de Andrade (1890-1954) publica en 1924 el “Manifiesto de Poesía *Pau Brasil*”, que mantiene el espíritu irreverente y agresivo de las proclamas vanguardistas pero con una concreta vocación nacionalista: la desacralización y demitificación de la cultura brasileña. En el “Manifiesto Antropófago”, de 1928, propone una carnavalización de los valores que posteriormente denominará ‘revolución antropofágica’, decide incorporar las cualidades del enemigo extranjero devorándolo para fundirlas y asimilarlas en la cultura nacional, metáfora que le permite reflexionar sobre el carácter original de la cultura brasileña. El retorno a lo primitivo a través de la idea del bárbaro tecnificado, invirtiendo el mito del buen salvaje, es visto como una forma que posibilitará la liberación del hombre y de América. Publica además *Poesía Pau Brasil*, en París (1925), *Memórias Sentimentais de Joao Miramar* (1924), *Serafim Ponte Grande* (1933), *Ponta de lança* (1945) y como dramaturgo *O rei da vela* y *A morta* (1937).
2. Dulce brasileño tradicional elaborado con banana en forma de barra.
3. Tarsila do Amaral estudia pintura en París con Lothe y Léger. Se integra al movimiento modernista poco después de la Semana de Arte Moderno; sus obras reflejan una estrecha vinculación con las investigaciones literarias del modernismo, una relación de mutua interdependencia. A partir de 1923 produce obras donde la estructura cubista y el manejo del color se unen a la observación de los elementos oriundos del paisaje y de los tipos humanos, logrando una síntesis entre lo mágico y lo telúrico. En 1928 pinta *Abapuru*, obra que inspiraría el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade y que daría lugar al movimiento antropofágico.
4. El escultor Vitor Brecheret, formado en Italia y París, regresa a Brasil en 1919 y expone en la Semana de Arte Moderno figuras de realismo exaltado, enfatizadas por una fuerte estilización y verticalidad de las piezas.
5. La Semana de Arte Moderno se desarrolló en el Teatro Municipal de São Paulo, del 13 al 18 de febrero de 1922, consolidando el movimiento que se gestó en la década anterior. Incluyó diversas manifestaciones artísticas: música, lecturas de poemas realizadas desde los palcos, conferencias y exposiciones de artes plásticas, actividades nucleadas bajo un espíritu antiacadémico y renovador.
6. Graça Aranha es autor de *Estética da Vida* y de *Canãa*, obra que retrata el ambiente brasileño, la preocupación por la tierra y la vida de los inmigrantes en Brasil. Di Cavalcanti retrata el papel conflictivo que jugó en el grupo modernista: “Su habilidad de diplomático, su mundano *savoir faire* y su autoridad de hombre de más edad, actuaron como un canto de sirena. Nos prometió unirse a

- los modernistas de Río y llevar nuestro movimiento al norte y al sur de todo el Brasil" (En *Viagem da Minha Vita*. Ed. Civilização Brasileira, 1955).
7. Anita Malfatti había expuesto en 1917, en San Pablo, obras de carácter expresionista, de fuerte colorido, que dieron lugar al feroz artículo de Monteiro Lobato "¿Paranoia o Mixtificación?", publicado en un importante diario de São Paulo. En apoyo a Malfatti se reunió un grupo de intelectuales y pintores atraídos por la propuesta vanguardista y por el escándalo, en lo que sería el germen del Movimiento Modernista: Mario y Oswald de Andrade, Di Cavalcanti. Anita Malfatti había estudiado pintura en Alemania y en Estados Unidos y sus telas *Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes*, *Estudanta russa*, *La Boba*, traían al Brasil las primeras revelaciones de la pintura vanguardista europea.
 8. Menotti del Pichia es el autor de *Juca Mulato* una obra que tuvo amplia divulgación por su regionalismo. Se unió al grupo modernista a comienzos de los '20 y luego fue fundador de la revista *Novíssima*, en 1923, reacción conservadora a las propuestas de *Klaxon*, que declaraba en su editorial: "...NOVÍSSIMA no será, como se podría inferir por su nombre, destructora del pasado y de la tradición." (*Novíssima*, N^o1, diciembre de 1923)
 9. Flavio de Carvalho, pintor, arquitecto y diseñador, pertenece a la segunda generación modernista. En 1927 presentará al concurso para el Nuevo Palacio de Gobierno del Estado de São Paulo, un proyecto totalmente renovador en su momento, que fue rechazado. Es fundador del Club de Artistas Modernos y del Teatro experimental, responsable de los Salones de Mayo de 1939.
 10. Cícero Dias, artista pernambucano, del cual dijo Mario de Andrade: "cuenta esas cosas interiores, esos llamados sueños, sublimaciones, desapariciones. Por eso sus dibujos forman 'otro mundo' conmovedor, donde las representaciones alcanzan a veces una simplificación tan deslumbrante que pierden toda característica sensible". A su regreso de París, donde había integrado el grupo *Espace*, realiza la primera pintura mural abstracta en Recife. A partir de 1935 pintaría la arquitectura de los *mucambos*, tipo de arquitectura popular primitiva del nordeste de Brasil, en acuarelas que explotan lo telúrico y lo regional.
 11. John Graz, suizo radicado en São Paulo, estudió en Ginebra y en Munich con Moos. Especializado en carteles publicitarios, realiza pinturas de tipo constructivo que adapta posteriormente a la decoración de interiores de carácter geométrico cubista. Regina Gomide estudió también Bellas Artes y Artes Decorativas en Ginebra. Realizan conjuntamente varios paneles en *collages* con terciopelos de colores y decoraciones de interiores.
 12. Lasar Segall (1891-1957) pertenece al grupo de los expresionistas alemanes de la *Sezession*. Participa activamente del ambiente de Berlín y Dresde hasta 1923,

año en que se traslada a Brasil; en 1913 ya había expuesto en Brasil sin atraer la atención. A partir del 23 su pintura incorpora el color *pau-brasil* de Tarsila, se tiñe de localismos y acentúa el carácter sarcástico del expresionismo en la pintura de los tipos brasileños. También efectúa trabajos de decoración de carácter abstracto geométrico.

13. Goeldi (1895-1961) es el primer grabador moderno brasileño. Su formación europea se refleja en las xilografías que retratan el ambiente urbano con el dramatismo típico del expresionismo germano.
14. Antonio Gomide, de formación europea, realiza trabajos de decoración, frescos y vitrales donde refleja la influencia del cubismo. Posteriormente protagonizaría un acercamiento a la realidad brasileña, incursionando en lo afro-brasileño.
15. Publicado originalmente en *Diário da Noite*, São Paulo, julio de 1930.

Modernista Warchavchik Flavio de Rezende Carvalho

Una casa moderna representa en nuestra vida un encanto nuevo. El hombre se rebela contra el pasado y muestra en su inconsciente una nueva fórmula, progresar. El progreso produce en el hombre un entusiasmo por lo desconocido, el deseo de ver una cosa que aún no ha visto. El tantea en lo desconocido y surge maravillado en un mundo extra-normal.

Busca y selecciona entre las cosas una emoción rara que lo conmueva. Es voluptuoso y hace de la voluptuosidad su dios. Por la voluptuosidad crea nuevas formas, satura el universo de sus ideales, vive, piensa y hace con una rapidez pavorosa.

El arte y la ciencia entran en una nueva fase de romanticismo emotivo. La arquitectura se presenta como un nuevo problema, no tiene nada que ver con lo que se hacía hasta hoy. Es una función romántica altamente exaltada por el raciocinio del hombre. El nuevo problema realza la vieja fórmula: "Todos hacen, yo hago"

¿Qué será de la arquitectura si la vieja fórmula perdura, incluso bajo nuevas bases

"Todos hacen, yo hago" resuena eternamente, ensordecedora y trágicamente

La nueva humanidad sólo puede admitir el arte bajo una fórmula diferente: "Todos hace, yo no hago". Esta es la única fórmula que permite el progreso libre - único proceso de desligarse de la estandarización, de abandonar la monotonía de repetir siempre, de penetrar en un universo libre y gloriosamente nuevo, de fecundar el futuro con una energía primitiva

El *standard* eficiente es pasajero y veloz como el raciocinio del hombre

La nueva arquitectura, para no caer en la monotonía de las cosas, necesita ser emotiva y romántica. Necesita crear nuevos ideales, necesita cambiar siempre... Simbolizar exaltadamente una idea de vida: cambiar... Un acontecimiento tras otro.

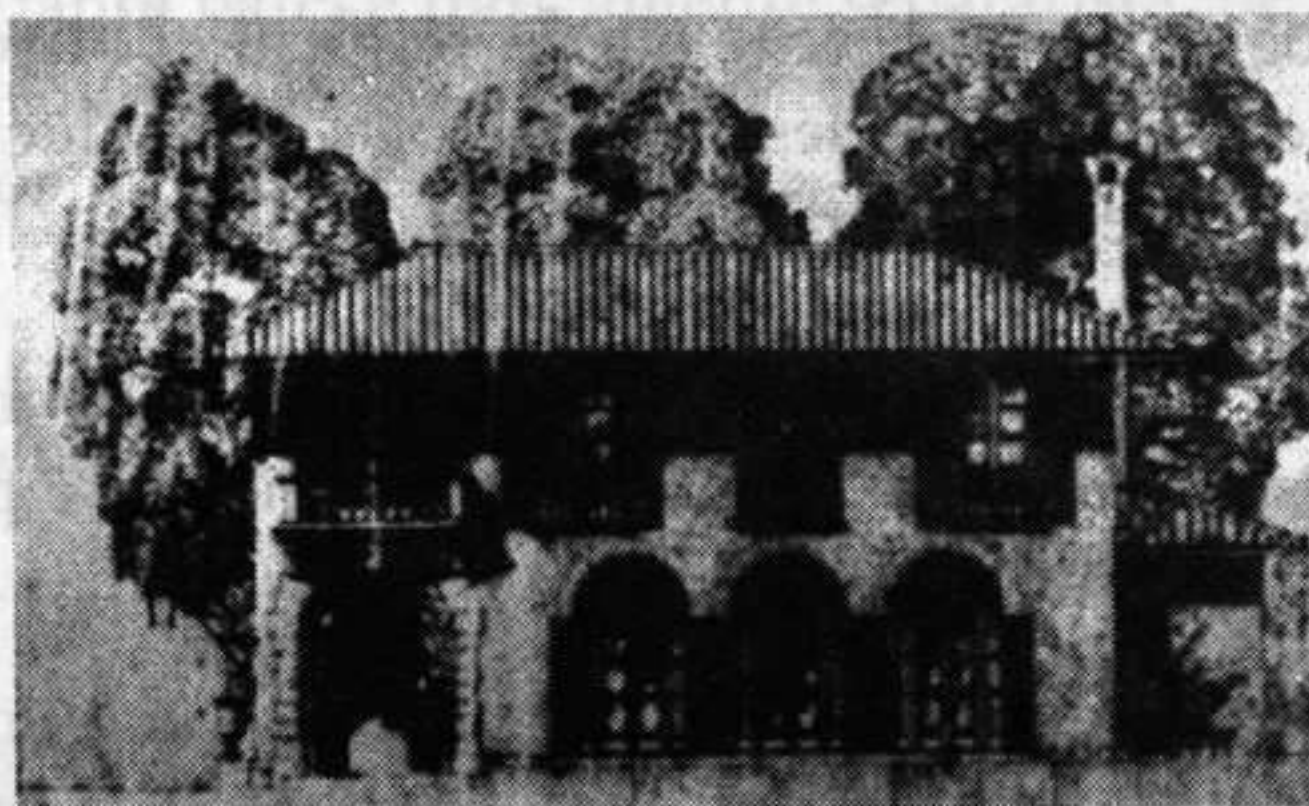
La casa de Warchavchik representa para San Pablo un cambio: ella es extra-normal en relación con nuestro ambiente construido.

El pueblo cede, el burgués descubre que pensar un poco no hace mal a nadie; y se eleva en la escala de la vida.

Otros burgueses vendrán, y el ciclo continuará eternamente.

Publicado en *Diário da Noite*, Sao Paulo, 8 de julio de 1930

Arquitectura Colonial' Mario de Andrade



G. Przyrembel, Ruinas en
Praia Grande, 1922

I. Los arquitectos brasileños están trabajando en un estilo de casa que llaman Colonial o Neo-colonial. Por más que ciertas ideas y tendencias modernas se hayan incrustado en mi cabeza, no veo mal en eso, no. Pero no puedo ver que sea un bien, a pesar de todo mi entusiasmo por lo que es brasileño. Mi espíritu a ese respecto anda en una baraúnda tal que resolví adquirir ideas firmes sobre el caso. ¡Que quede tiempo para reflexionar!, yo no lo tengo. La vida ya no da más tiempo para que la gente pueda imaginar. El único medio es reflexionar produciendo a la vez.

Así es que voy, a reflexionar aquí públicamente en una serie pequeña o grande no sé, de articulillos. Vamos a ver qué sale.

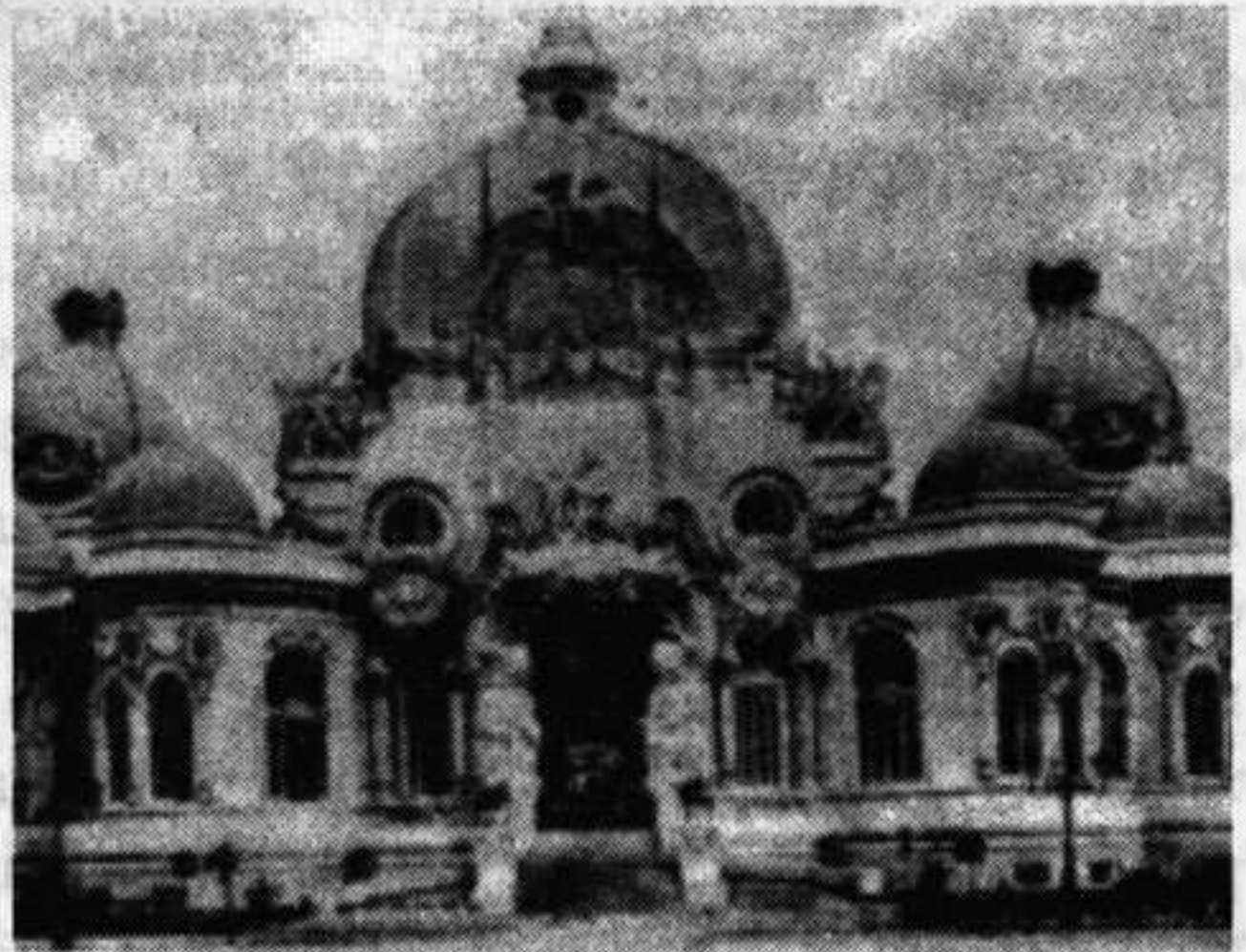
En primer lugar, ¿será un bien o un mal estar enredándonos por un estilo nacional de arquitectura en el tiempo de hoy? Está claro que para mí este problema sólo existe en relación a la arquitectura moderna, lo que llaman por ahí arquitectura "futurista". Eso de hacerse una casa en estilo del Renacimiento, árabe, morisco, etc., pastiche atrasado, pueril, sentimental: eso no tiene el mínimo interés para mí.

Ahora bien, haya dado la arquitectura el primer grito en Bélgica o en Holanda, háyase desarrollado primero en Austria, como quieren algunos, el hecho es que no consiguió con las tentativas proyectadas o realizadas, hasta ahora, adquirir un cuño nacional en tierra ninguna. Ni el propio rascacielos, ni la fábrica moderna se puede decir que sean, ni psicológicamente hablando, norteamericanos. La fábrica Fiat es un

modelo sublime de fábrica moderna y rascacielos ya hay por todo el mundo. De todos los estilos y tendencias estéticas firmados y aparecidos después de la Guerra, la arquitectura es justo la única que consiguió una solución verdaderamente internacional. Ni siquiera el Cubismo purista logró eso, y la gente puede verificar el hispanismo de Juan Gris, y el francesismo de Gleises. Sin embargo, una solución moderna de casa nadie dirá si es alemana, brasileña o rusa.

Bajo este punto de vista, considerando la tendencia pro-universalismo en que está la sociedad humana, se puede decir que la arquitectura es socialmente la más avanzada y la más satisfactoriamente humana de todas las artes.

Ante esta constatación las naciones que como México, Argentina, Brasil, están peleando por adquirir estilos arquitectónicos nacionales, ¿que papel juegan? A primera vista un papel deshumano, anti-social, y necesariamente una mentira². Son naciones importantes, sin duda, sin embargo no poseen aquel dominio social, económico o intelectual sobre la sociedad humana que les permita imponer una tendencia propia de ellas. Las tendencias que se universalizan son aún, y no sé por cuánto tiempo serán, las que salen de ciertas culturas europeas o de los Estados Unidos. Y es así como no tenemos nada que discutir. La arquitectura moderna que estos países están imponiendo en el mundo es perfectamente internacional. Los que están en América del Sur trabajando para crear una arquitectura separatista, nacional, brasileña, mexicana, peruana, etc., están perdiendo el tiempo, son atrasados.



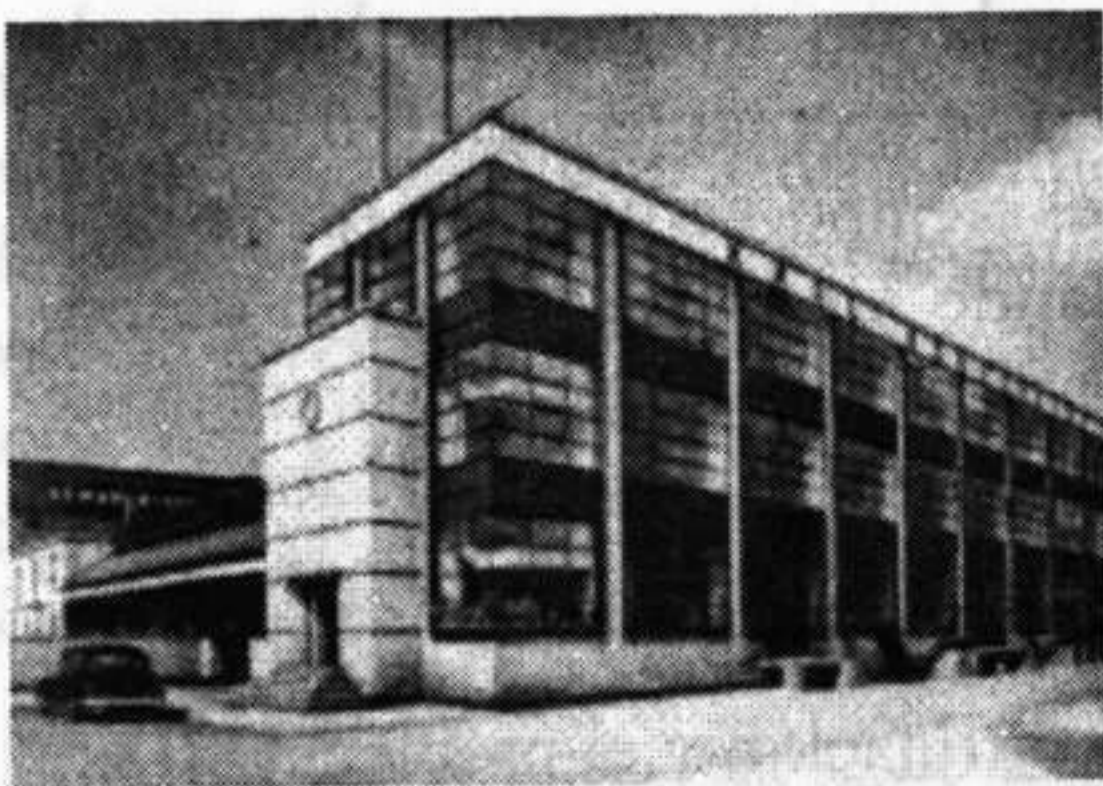
Pabellón de São Paulo
en la Exposición de 1918, Río de Janeiro

Esta es la conclusión más inmediata de la reflexión que hago. Sin embargo, ya estoy distinguiendo ciertas maneras de contradecirlas. Lo cual haré mañana.

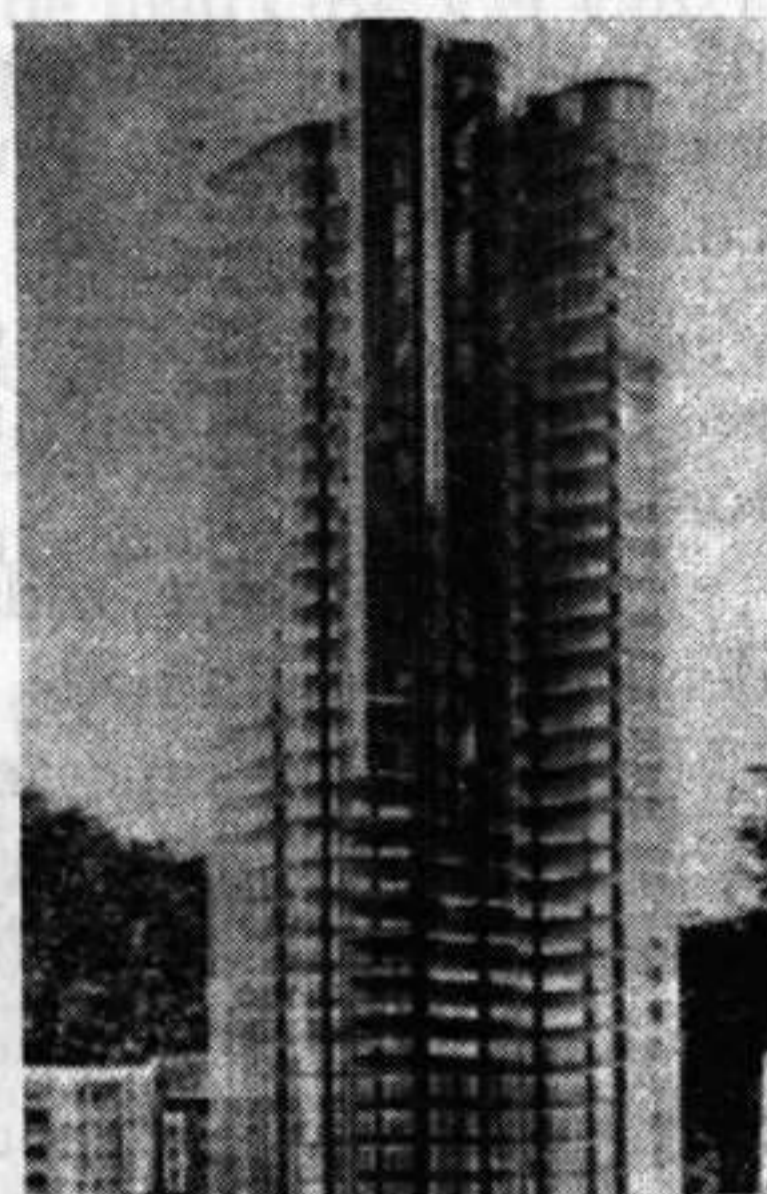
II. Habiendo constatado ayer que la arquitectura moderna es la única de las artes que llegó a una realización propiamente internacional, verifiqué que un país intentando en el tiempo actual una realización arquitectónica nacional, estaba trabajando en lo falso y en lo deshumano. Esta tendencia nacionalizante parece francamente separatista, de un exclusivismo anti-social defectuoso. Y en eso están todos los arquitectos brasileños batiéndose por ahí por ese estilo que llaman "Neocolonial".

Pero eso no pasa de una primera afirmación y el problema tal vez sea más complicado. Primero: ¿cuál es la situación actual de la arquitectura modernista?

Francamente, todavía es una situación de tendencia. No se puede decir que esté afirmada, unanimitizada, y mucho menos tradicionalizada. Únicamente las soluciones impuestas por una obligación imperativa del momento social son las que se generalizarán ya: la fábrica y el rascacielos. Y aquello que la gente constata como más importante en ellos, bajo nuestro punto de vista estético, es que son más función de ingeniería que de arquitectura. La fábrica dio lo que dio por causa de la fatalidad social de la estandarización de los productos, lo cual mató el trabajo individual y desarrolló la fábrica prodigiosamente de la noche a la mañana. Debiendo dar abrigo a multitudes, darles aire, abrigar máquinas Guaçus y formas asombrosas, y al mismo tiempo careciendo de la necesidad de ser no un monumento arquitectónico (lujo, juego, placer por el placer), sino un edificio de utilidad práctica (cosa que tiene interés y queda fuera del dominio de las bellas artes); debiendo sobre todo ser económica, edificio barato, la fábrica dio las formas simples, primarias, que presenta en los millares de soluciones que ha tenido hasta ahora. Es pues obra más de ingeniería que de arquitectura. Y eso es tan cierto que los estetas modernistas llaman siempre la atención hacia la ingeniería de ahora, y la confunden o hermanan con la arquitectura. Cosa falsa, porque así como la acústica da elementos para la música y las experiencias fonéticas dan elementos para la poesía, la ingeniería también da elementos para la arquitectura, pero se distingue fundamentalmente de ella. Una es ciencia, y la otra es arte. Una es deducción, es experiencia, es ley. Otra es invención, expresión, puede tener normas pero no posee ley intrínseca. "No hay ley de la que un artista no pueda escapar", dijo Beethoven. Y de hecho, por el fenómeno psicológico de la fatiga, la evolución de las artes ha sido un eterno huir de las pseudo-leyes artísticas.



W. Gropius y A. Meyer, *Fábrica Fagus*, Alfeld, 1911-13



L. Mies van der Rohe,
Maqueta de rascacielos de vidrio. 1920, 21

Por su parte, el rascacielos se generalizó en el mundo únicamente en función de la ingeniería. Jamás fue hasta ahora una solución arquitectónica y Le Corbusier, en una nota, llamaba la atención de los arquitectos modernos para que estudiaran la ingeniería norteamericana, pero no la arquitectura. Por este mundo ya he visto rascacielos en estilo renacimiento italiano, francés, en estilo gótico. En El Cairo existe un edificio de seis o siete pisos, no recuerdo, en estilo árabe, con *mucharabien*. En la plaza Verdi, nosotros tenemos uno de varios pisos y en estilo neo-colonial. El edificio Intransigent es modernista en París. La *Chilehans*, de Hamburgo, no es modernista y se aprovecha con el peso de la simplicidad germánica de ciertas soluciones arquitectónicas modernas, como la del escalonamiento gradual de los pisos a medida que la casa se eleva.

Pero ¿y el resto? ¿Y la verdadera arquitectura moderna? Puede ser que el rascacielos y la fábrica dependan más de la ingeniería que de la arquitectura. El resto aún está en tendencia. Los arquitectos modernistas aún hacen más obra de escuela, obra para mostrar sus ideas, que obra de invención y de expresión totalmente moderna. Si algunas veces los trabajos ya realizados son de hecho bonitos y artísticos, la mayoría de las

Libros

veces son meros trabajos de escuela, arquitectura de combate, útil para mostrar pero que todavía no es bonita, no es propiamente artística. Es buena, es razonable, es útil y sin embargo todavía no es arte porque las bellas artes están más allá, o así se quisieran, de lo razonable, lo útil y lo bueno. Y lo que es más importante para nuestro caso: todo eso aún no se ha generalizado.

No existen sino casas pequeñas en estilo moderno. La presentación de un proyecto tendenciosamente moderno para el Palacio de las Naciones, en Ginebra, valía el premio para Le Corbusier, sin embargo no fue aceptado. En Alemania y en Austria ya existen algunos edificios importantes siguiendo la tendencia moderna, sin embargo ninguno de ellos es, propiamente, tendenciosamente moderno. Hacen concesiones, o bien su modernismo está disfrazado.

Todas esas realizaciones modernistas, o disfrazadas de modernismo, ya son numerosas y permanecen. El estilo *art nouveau* también permaneció en documentos horribles y numerosos, sin embargo el estilo no quedó. ¡Y gracias a Dios!

Ahora bien, si no sabemos si la arquitectura moderna es de aceptación consumada y universalizada ¿no es lícito continuar e inventar otras tendencias? Lo es. Por mi parte creo que la arquitectura modernista se acabará imponiendo definitivamente, sin embargo yo soy adepto, y soy sólo uno. Mi contribución personal, mi adhesión, no basta para resolver un fenómeno de éstos. Por ahí se justifica en parte la búsqueda de una arquitectura neocolonial para el Brasil.

Pero no sólo por ahí. Aun resta el caso de la evolución de la arquitectura moderna, y el caso de la actualidad psico-social brasileña. Pero sobre ellas hemos de imaginar otro día.

1928³

NOTAS

1. Mario de Andrade publicó en 1928, entre el 23 y el 26 de agosto, una serie de cuatro artículos sobre la evolución de la arquitectura en Brasil. El título que dio a esta serie es "Arquitectura colonial", pero en realidad hacía referencia a las investigaciones contemporáneas en torno a la formulación de un estilo propio que partía de la arquitectura colonial explorando los elementos autóctonos regionales y se contraponía con las búsquedas de un estilo moderno e interna-

cionalista. En las dos partes siguientes continuaba su reflexión centrándose específicamente en el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil. Las partes III y IV están traducidas al castellano en Amaral, A., *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*, op. cit., pp. 103 y 195.

2. M. de Andrade usa la palabra de origen tupí-guaraní *arará*, que designa un ave de rico plumaje del Brasil, y que figuradamente significa mentira, o engaño.
3. Primera y segunda parte de la serie de cuatro artículos publicada entre el 23 y el 26 de agosto de 1928, *Diário Nacional*, São Paulo. Reproducido en *Arte en Revista*, op. cit., pp. 12-14.

NOTAS

1. M. de Andrade publicó en 1928, entre el 23 y el 26 de agosto, una serie de cuatro artículos sobre la evolución de la arquitectura en Brasil. El primero de ellos, titulado "Arquitectura colonial", pero en realidad trata de la historia de la arquitectura en general, y se refiere a la formación de un estilo propio de cada país. Los otros tres artículos, titulados "Arquitectura moderna", "Arquitectura brasileña" y "Arquitectura brasileña y el mundo", se refieren específicamente a la arquitectura moderna en Brasil y su relación con el mundo. Estos artículos fueron reproducidos en el libro *Arte en Revista*, op. cit., pp. 12-14.

Libros

Aires de familia

Carlos Monsiváis

Anagrama, Barcelona, 2000.

La escritura de Carlos Monsiváis es un torbellino de palabras, ideas e imágenes. Su lenguaje es sólo un medio para comunicar significados, sino que en sí mismo forma parte del mensaje. Al leerlo le llueven arcángel, nombres, hechos, fechas y comentarios —ese «código» de la palabra representa la simultaneidad eterna que es la nueva cultura global. Fácil sería dejarse llevar por la fuerza de esa corriente, por la urgencia de una cultura que deja sobrevivir los productos el tiempo estrictamente necesario para consumirlos. Una frenética cadena de cosas indispensables —por un momento o de por siempre.

No es de extrañar que esa experiencia de la abstracción lleve a algunos comentaristas a una especie de pesimismo generalista: «que el consumidor de la cultura se vea "como una hoja seca arrastrada por el vendaval" (cita famosa de la novela mexicana de Mariano Azuela, *Los de abajo* (1916), que se supone resume la experiencia de la revolución en su país). En el caso de Monsiváis, en cambio, la respuesta es más compleja y más trágica —pues él ve una dialéctica donde lo que se crea no es un solo ámbito híbrido sino



una serie de lugares de enfrentamiento; de espacios donde pelean ideas distintas e interpretaciones contradictorias o en, el peor de los casos, donde la asimilación de lo nuevo se representa produciendo o de pastiche.

Una cultura dinámica; muchas veces caótica, plantea una alternativa utópica dentro del mismo desorden —como tan bien manifiesta el dibujo de Abel Quezada que ilustra la portada de la colección de ensayos *Aires de familia*, ganadora por unanimidad del Premio Anagrama de Ensayo. Ilustrara y descubre ese proceso conflictivo a través de la historia de la modernidad latinoamericana en todas sus variadas e inesperadas manifestaciones. Para Monsiváis no hay frontera que valga entre lo culto y lo popular, entre lo erudito y lo vulgar, aunque sí de piedra porfiriana y contradicciones como el caso de la edición Monsiváis persigue como si fuera una como durante un momento.

En cuanto a este libro, que resulta una especie de antología, recopilación de ensayos fragmentos que dan la impresión de fragmentos de ese mundo que lleva casi cuarenta años analizando informes desde la vida cotidiana del pueblo cubano. Si bien es cierto que el tema declarado del libro es sobre «el proceso de asimilación al proceso de la internacionalización cultural», esto no se ve como una experiencia trágica sino cons-

Libros

1. En los dos últimos capítulos se continúa la reflexión crítica y se profundiza en el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil. Las páginas 11 y 12 están dedicadas a la obra de Oscar Niemeyer, A. A. Azevedo y la arquitectura moderna brasileña. (pp. 11-12).
2. M. de Andrade usa la palabra "arquitectura" para designar (para él) el rico plumaje del Brasil, que incluye las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro. (pp. 13-14).
3. Primera y segunda parte de la obra. La primera parte publicada entre el 13 y el 16 de agosto de 1975. La segunda parte publicada entre el 17 y el 20 de agosto de 1975. (pp. 15-16).



INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
 Y LINGÜÍSTICAS

Aires de familia

Carlos Monsiváis

Anagrama, Barcelona, 2000.

La escritura de Carlos Monsiváis es un torbellino de palabras, frases, ideas e imágenes. Su lenguaje no es sólo un medio para comunicar significados, sino que en sí mismo forma parte del mensaje. Al lector le llueven encima nombres, hechos, fechas y comentarios —esa vórtice de la palabra representa la simultaneidad eterna que es la nueva cultura global. Fácil sería dejarse llevar por la fuerza de esa corriente, por la urgencia de una cultura que deja sobrevivir los productos el tiempo estrictamente necesario para consumirlos. Una frenética cadena de cosas indispensables —por un momento o dos.

No es de extrañar que esa experiencia de la modernidad lleve a algunos comentaristas a una especie de pesimismo generalizado —que el consumidor de la cultura se vea “como una hoja seca arrebatada por el vendaval” (cita famosa de la novela mexicana de Mariano Azuela, *Los de abajo* (1916), que se supone resume la experiencia de la revolución en su país). En el caso de Monsiváis, en cambio, la respuesta es más compleja y más irónica —pues él ve una dialéctica donde lo que se crea no es un solo ámbito híbrido sino

una serie de lugares de enfrentamiento, de espacios donde pelean versiones distintas e interpretaciones contradictorias o en, el peor de los casos, donde la asimilación de lo impuesto se representa parodiando o en forma de pastiche.

Esa dinámica, muchas veces caótica, plantea una alternativa utópica dentro del mismo desorden —como tan bien manifiesta el dibujo de Abel Quezada que ilustra la portada de la colección de ensayos *Aires de familia*, ganadora por unanimidad del Premio Anagrama de Ensayo. Ella traza y descubre ese proceso conflictivo a través de la historia de la modernidad latinoamericana en todas sus variadas e inesperadas manifestaciones. Para Monsiváis, no hay frontera que valga entre lo culto y lo popular, entre utopía y realismo, aunque sí despiertan conflictos y contradicciones cuyas líneas de tensión Monsiváis persigue tanto sincrónica como diacrónicamente.

En cierto sentido, este libro resulta una especie de muestra, recopilación de trabajos ejemplares que dan la pauta de la riquísima obra de este escritor que lleva casi cuarenta años enviando informes desde la vida cotidiana del pueblo urbano. Si bien es cierto que el tema declarado del libro es trazar “el proceso de asimilación al proceso de la internacionalización cultural”, esto no se ve como una experiencia unívoca sino cons-

tantemente cuestionada. Pero no siempre desde la cultura "oficial". Las primeras novelas de la región, por ejemplo, representan la épica de una clase media que se ve encarnada en un concepto de lo nacional-popular que se enraíza en una exclusión. "Lo otro" —sean los pobres de la ciudad, los marginados del campo o los pueblos indígenas a los que se admite sólo en forma de símbolos nostálgicos— la "raza de bronce" de Alcides Arguedas, por ejemplo. Hay voces, sin embargo, que intentan hablar desde "los bajos fondos" —o sea desde la capa social letrada más alejada del poder, la pequeña burguesía y los trabajadores autodidactas. Roberto Arlt o Juan Carlos Onetti, por ejemplo, ensayan el fracaso de la comunidad utópica, la solidaridad imposible.

La gran paradoja es la siguiente: la historia que narran estos ensayos demuestra "...algo irreversible. Desaparecen numerosas contenciones sociales y aminora considerablemente, en lo que a sectores ilustrados se refiere, el duelo entre alta cultura y cultura popular, disyuntiva inconvincente porque el siglo XX ha ratificado la fusión constante de los dos 'adversarios ancestrales'". De repente irrumpe el habla popular con *La guaracha del macho Camacho*, *Tres tristes tigres* o las novelas de Manuel Puig. De repente, como se verá en otros ensayos, los géneros populares

como la novela detectivesca, el horror, el cancionero sentimental (bolero, tango etc.) forman alianzas semi-lícitas con los señores artistas, y lo invisible —la variedad del deseo, el lenguaje secreto indígena— se hace ver y sentir.

La historia del cine latinoamericano, por ejemplo, es un encuentro problemático. Hollywood ordena el mundo según criterios ideológicos mitificados —el individualismo, la utopía de una democracia consumista donde el más pobre tiene la misma posibilidad de triunfar que el más acomodado. Los valores productivos llegan a las industrias principales de México, Argentina y Brasil. Pero allí se nacionalizan de una forma casi paródica. Los tango-melodramas y las chanchadas brasileñas comparten tiempo y espacio con la "época de oro" mexicana, con su retrato nostálgico y conservador del campo perdido. Y sin embargo el cine mexicano, al mismo tiempo, pare uno de los genios reconocidos del mundo fílmico latinoamericano: Cantinflas, que Monsiváis analiza en un pasaje brillante como "el que no habla", aunque emite un chorro constante de sonidos. Ese Cantinflas pre-Hollywood transmite también aquella cacofonía incomprensible de los bajos fondos urbanos —y quiérase o no, renueva el proceso de la búsqueda de lo nacional, pero esta vez abarcando a los pobres y marginados.

Reafirmar lo nacional y redescubrir los valores tradicionales (aunque se hace más hincapié en la tradición) es todo uno; la iglesia católica celebra la utopía de vistas al pasado. Segunda contradicción.

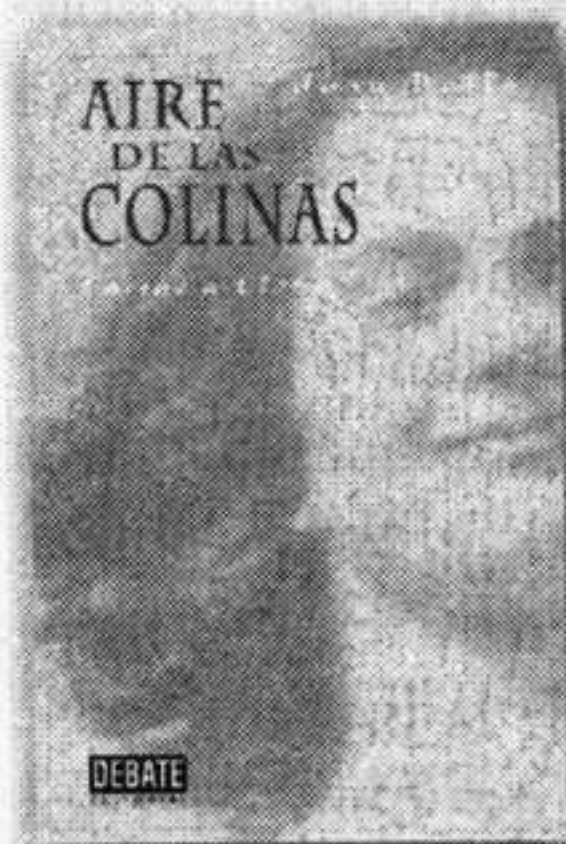
La internacionalización de la cultura representa la subversión de lo nacional, pero al mismo tiempo abre las puertas fronterizas a la secularización y a lo que Monsiváis denomina el proceso migratorio, tanto económico como cultural. La televisión ocupa el centro del hogar, antes sede y garantía de la Familia (con mayúscula), último baluarte contra la modernidad laica. También introduce al seno de la familia figuras y vivencias amorales y subversivas. No por deseo de castigar a las clases dirigentes —¡eso nomás faltaba, que Televisa arremetiera contra el PRI!— sino por necesidad de “entretener”, fomentar el consumo a como dé lugar: a renovar constantemente.

Si bien es cierto que la globalización del consumo realiza una unidad hasta ahora impensable, también es cierto que esto crea contradicciones en su proceso. Ante los acontecimientos de 1989, se podría argumentar que desaparecieron ya definitivamente las utopías; pero igual se podría decir que las contradicciones que despiertan la resistencia reaparecerán necesariamente, pues la imagen y la realidad nunca compaginan del todo —y de allí sur-

girán nuevas utopías y nuevas alternativas.

No sería la primera vez que la muy mentada muerte de la utopía resulte más que un poco exagerada.

Mike Gonzalez



Aire de las colinas.

Cartas a Clara

Juan Rulfo

Debate, Madrid, 2000.

La construcción del amor

Sin duda nos encontramos ante un libro cuya lectura va a estar marcada por el intenso despliegue de las expectativas que encierra su publicación. La escritura de Juan Rulfo es un bien “escaso” y la aparición de cualquier texto inédito del autor de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* está llamada a provocar deseo. Alguien escribió que la literatura actúa como una expectativa decep-

cionada y, si la definición nos parece acertada, conviene decir que estamos ante una gran y fértil decepción. Expectativa decepcionada porque la palabra literaria rompe con lo previsible y predecible para lograr que en el espacio de esa decepción irrumpa lo inesperado, la grieta que acerca cavidades no cartografiadas, horizontes no sospechados. La expectativa cumplida, al darnos la razón, nos devuelve a nuestro propio egoísmo y confort; la no confirmada nos desaloja de la autocomplacencia, nos obliga a la inteligencia, nos posibilita el crecimiento. Y en esos frutos reconocemos el árbol de la literatura.

Frente a este libro muchos van a sentirse felizmente decepcionados. Nadie se va a encontrar a un Flaubert escribiendo cartas literarias a Louise Colet en las que el afán de ser admirado o amado se amalgama con breves o largas disquisiciones sobre el tormento y el éxtasis de la escritura. Difícilmente alguien hallará entre las páginas de este libro la frase o el párrafo que aclare el misterio del "genio" Juan Rulfo, o dé una clave para descifrar la potencia de la textura de sus relatos. No desvela ningún secreto, aunque acaso nos avise de que la carta robada ha estado siempre encima de la mesa de trabajo. Nadie encontrará tampoco el lenguaje desaforado, romántico y excesivo de un alma enamorada. Nada tiene que ver este libro con las

Cartas a su novia de Victor Hugo o con la juguetona y procaz correspondencia entre Don Benito Pérez Galdós y la ilustre condesa Doña Emilia Pardo Bazán. Y si Fernando Pessoa certificó en verso que todas las cartas de amor son ridículas porque si no no serían cartas de amor, tampoco aquí su aserto se cumple. Nada hay en este libro que alimente el cotilleo, esa degradación perezosa de la curiosidad y la inteligencia. Absténganse los que busquen el comentario malicioso o la sentencia malvada sobre alguna figura contemporánea de renombre.

Pero a cambio de la decepción los lectores van a encontrar algo infinitamente mejor: una historia. Una historia de Juan Rulfo sobre una persona, Juan Rulfo, a quien la prosa narrativa, al final de este verdadero relato epistolar, eleva a una categoría literariamente superior: un personaje.

Ni cartas literarias ni cartas de amor. Los textos de Rulfo que aquí se reúnen saltan sobre esas posibles calificaciones del género epistolar para construirse como una narración verdadera en donde la verdad —en el grado de verdad que tenga lo verdadero— es inseparable de su narración.

Las cartas nos van contando —como quien no quiere la cosa, con la cotidiana tarea y el afán lento e invisible del arroyo que forja su cauce— la historia de un hombre,

Juan Rulfo, que busca sobrevivir en el medio hostil que le rodea.

Ese hombre apenas tiene nada. Su capital es casi cero —estudios de contaduría, breve y poco cualificada experiencia en la función pública— o peor que cero: tono vital retraído y no agresivo, afición sospechosa a la lectura y secreta ambición y dedicación a la escritura. Cualidades todas no muy recomendables para quien se enfrenta a la lucha por la vida en el duro mundo urbano del México D.F. de mediados del siglo XX. Con estos materiales de partida la narración parece condenada a la picaresca o al cuento de hadas. Ocorre, sin embargo, que hay un elemento en juego capaz de alterar profundamente el sentido y el carácter de la narración: ese personaje no sólo quiere sobrevivir sino que quiere sobrevivir con dignidad. Y desde esa dignidad el relato epistolar, sin tener que levantar la voz o forzar el gesto, se hace épico para acabar transfigurándose en una humilde pero sólida epopeya civil. De lo que las cartas dan cuenta no es de ningún abstracto o telúrico laberinto de soledad sino de una empecinada y admirable geografía de la dignidad humana. Un sentido de la dignidad que no descansa ni recae sobre grandes metas ni proyectos. A lo que el personaje Juan Rulfo aspira es a “lo decente”: a no ser demasiado explotado, a tener un hogar mínimamente habitable, a

poder sacar adelante una familia. A poder respirar. Por eso entiendo que no es una osadía decir que este libro encierra una epopeya. En las aspiraciones de este Rulfo se encarnan los más cotidianos y fuertes sueños de miles y millones de ciudadanos del mundo. Una utopía razonable, una epopeya de lo cotidiano. Aire de las colinas.

Cierto que en esta lectura cuenta el hecho de que el lector sabe el destino final del protagonista y conoce que en la literatura va encontrar su recompensa. Las pequeñas y modestas referencias a la publicación de algunos cuentos nos avisan de que estamos delante del autor de *El llano en llamas* y que en algún lugar de su sobrevivir se está construyendo una de las mejores literaturas de nuestro tiempo. El lector sabe que el personaje llegará a ser el héroe de hazañas literarias que harán que su nombre dé la vuelta al mundo, y ese saber condiciona la lectura de estas cartas en las que un hombre sin especiales atributos heroicos se afana en no ser triturado por la resignación. Con todo, para que el lector acomode su lectura a una historia de Gogol con final feliz, ese saber no es suficiente. Hay en las cartas una voz que impide la lectura de cuento de hadas. Una acústica cuya eficacia no reside en que conozcamos la gloria literaria que le aguarda sino en la sabiduría narrativa con que se construye su

crédito, en el talento con que nos va imponiendo su veracidad, en la "claridad" irónica con que se legitima su presencia.

Que un conjunto de ochenta y tantas cartas elaboradas a lo largo de cinco años y nacidas al socaire de una relación amorosa lleguen a constituirse como texto narrativo cerrado y coherente, tal y como estamos defendiendo e interpretando, podría dar a entender que estamos proponiendo al azar como sujeto narrativo o que, en aras de nuestra interpretación, estemos forzando lo espontáneo para vestirlo de orden. Nada más lejos de nuestro ánimo. Lo que sí queremos hacer patente es el hecho de que la presencia de un vector de sentido —la búsqueda de la dignidad— a lo largo de todas las cartas y la permanencia de un narrador y un destinatario fuertemente identificados en ellas constituyen elementos narrativos suficientes para que, más allá de la voluntad expresa del autor, las cartas cristalicen en un molde narrativo, en el relato de una historia. Si las cartas llegan a conjugarse como una narración ello se debe, en buena parte, a que no son ficción, a que son cartas realmente existentes como tales, es decir, a que fueron escritas, enviadas y recibidas por seres reales, concretos, existentes y con una pretensión clara: la construcción del amor pues, aunque en nuestro entendimiento terminen por

configurarse como una historia, las cartas no dejan de ser lo que son: cartas de amor.

Ciertamente es el amor un concepto semánticamente hueco y transparente que se deja traspasar, rompiéndose y manchándose, por múltiples e incluso contradictorias propuestas. Un significante lábil y escurridizo que sólo cuaja en semántica cuando se vuelca en narración. Todo amor es la historia de una narración y sólo es eso. Fuera de la narración el amor no deja de ser una palabra vacía y las *Cartas a Clara* son eso: la propuesta de lectura de la palabra amor que Juan Rulfo le hace a Clara Aparicio. Si como narración las cartas se ordenan sobre el eje de la dignidad, como cartas de amor orbitan alrededor de aquella "nostalgia de la inocencia" con que el poeta Fernando Peredo propuso definir tan cortejado concepto.

La búsqueda de la inocencia, la posibilidad de encontrar e iniciar con Clara un espacio para rehuir y refugiarse de la vida degradada que le rodea, parece ser el motor decisivo de su impulso amoroso. Deseo de encontrar un lugar para la ternura, una tierra donde la diáspora interior a la que la orfandad parece haberle condenado cese, un paisaje —"aire de las colinas" la nombra una y otra vez— limpio, transparente, habitable. Pero el amor que esta narración construye no es un afecto lírico o

romántico en el sentido superficial del término. No se trata de una huida adolescente sino de la posibilidad real de llevar a cabo un proyecto de vida sano y fértil. Y es esa idea, que se plasma en un horizonte concreto: empleo, casa, hijos, la que convierte a Clara en una presencia/ausencia tan real. Las cartas no dan la impresión de tener una receptora pasiva o especular sino a alguien que afirma también su amor en ese proyecto, alguien que además de palabras pide actos, encarga cosas, tiene opinión, tiene fuerza, el profundo carácter de la belleza. No deja de ser curioso que, a pesar de la relativa diferencia de edad, las cartas transmitan la sensación de que es el personaje de Juan el que una y otra vez muestra, tímidamente y en clave irónica, su posible debilidad y acaso su propio miedo ante el compromiso de construcción del futuro común que están llevando adelante. Son esos momentos brillantes en que Rulfo recurre a la tercera persona para sincerarse o al te voy a contar un cuento como quien pide permiso para amar y ser amado. Un amor que encubre en realidad una "nostalgia de la autoinocencia" como movimiento de rebeldía y rechazo a que el vivir sea el simple rosario cotidiano de servidumbres y renunciaciones indignas que nos rodea. Frente al modelo de narración amorosa en donde se nos ofrece una propuesta de exilio interior, aquí asísti-

mos a la narración de una alianza para permanecer sanos en un mundo exterior que propaga la enfermedad moral como una epidemia inevitable.

Saber que el personaje de estas cartas, el Juan Rulfo que trabaja en la fábrica de neumáticos y especula angustiado sobre su sueldo o el coste de la vivienda, habría de llegar a ser el escritor Juan Rulfo que todos conocemos no es la prueba que confirme lo acertado de su empeño por mantener la dignidad. Más allá de su éxito, las cartas nos muestran una forma de estar en el mundo, un carácter, que se asienta en un rechazo radical de la cultura de la explotación moral y económica. Sobre los cimientos de ese empeño Rulfo construirá su voz, su familia y su escritura. Muchos años más tarde, y siendo ya el autor consagrado mundialmente que hoy es, Rulfo daba la siguiente respuesta, inédita hasta este momento, a una encuesta de Máximo Simpson:

"Cuando escribí *Pedro Páramo* yo atravesaba por un estado de ánimo verdaderamente triste. Me sentía físicamente como una piedra bajo un torrente, pues llevaba cinco años de trabajar catorce horas diarias. Sin descanso, sin domingos ni días feriados. Corriendo como un condenado a lo ancho y largo del país para que la fábrica, por la cual me deslomaba, vendiera más que sus competidoras. Y allá iba, yo solo y mi alma, que-

mando etapas, destrozándole el motor al automóvil; a los tres automóviles que utilicé, uno después de otro, en esa guerra que no era la mía.

Usted ha de decir que adquirí alguna experiencia o que aprendí mucho. Y no, lo único que aprendí fue a perder la memoria. Tuve que tratar con tanta gente y estar en tantos lugares que acabé por no conocer a nadie ni acordarme de como eran los pueblos y las ciudades por donde anduve y no tenía a nadie junto a mí para que me lo recordara. Hasta que una vez, en vísperas de Navidad, recalé en la fábrica. Iba a cambiar las llantas, cosa que hacía cada 20 ó 30 mil kilómetros. Así que estacioné el coche en el taller y fui mientras tanto a entregarle a los jefes mi próximo itinerario; pero de paso se me ocurrió pedir algo que no esperaba me fueran a negar, o sea le instalaran radio al automóvil, cosa nada imposible por otra parte. Pues nada, aquello no sólo resultó imposible sino hasta infamante. Mi jefe inmediato llamó a otros jefes de ventas y luego envió por el jefe de personal, y esto fue burlarse de aquel jovencito idiota y de sus exigencias. Allí estaban como en asamblea, mirándome igual que a un delincuente, y empeoró más la cosa cuando supieron cual era el motivo que me había traído a la fábrica y haber dejado mi ruta colgada sin previo aviso, sólo por un cambio de llantas.

Debe usted de saber, antes de seguir adelante, que la industria para la cual trabajaba era la Goodrich Tire Co., aunque en México se llama para hacerse pasar por lo que no es, Cía. Hulera Euzkadi, S.A., el mismo nombre con el cual un gachupín vasco se estableció hace muchos años para fabricar zapatos; pero ya no hacía zapatos, sino llantas precisamente. Bueno, aquellos señores estaban muy enojados conmigo ya no por lo del radio en el automóvil, sino por eso de las llantas, como si estuviera yo despilfarrando el patrimonio de su nación. Y esto fue pedir kilometraje y cotejar itinerarios por días, semanas y meses. Hubiera visto usted a estos hijos de la industria pesada ir todos juntos a tallar las llantas para calcular su desgaste. Ya para ese momento yo había tomado una decisión; así, que aunque les pareció bien lo del cambio de llantas, yo tomé a mal su actitud y, sin darles ni siquiera las buenas noches, me fui a mi casa para nunca más volver. Lo que ellos ignoraban era que después de cinco largos años yo estaba cansado, aunque no encontraba la forma de decírselos en su cara. Esta fue la coyuntura que aproveché para salirme de su infierno sin buscar ninguna otra justificación y así lo hice, aunque ya para entonces no sólo tenía quebrantado el cuerpo, sino adolorida el alma.

Así pues, ése era mi estado de ánimo cuando escribí *Pedro Páramo*.

Pienso que en lugar de ponerme a escribir, y sigo pensando que mejor hubiera sido agarrar una papalina y dejar en paz a *Pedro Páramo*. No sé, tal vez fue hasta cierto punto una especie de embriaguez la que sentí mientras contaba ese largo cuento de Comala.”

Narración, cartas de amor o documento filológico, estas cartas encierran a nuestro entender algunas de las claves más importantes del mundo personal y literario de Juan Rulfo y acaso nos pongan delante un Juan Rulfo inesperado. Sería un error intentar justificar la aparición de este libro buscando para él el padrino literario de sus libros mayores o haciéndolo partícipe de la mitificación y sacralización que la obra de Rulfo soporta. Bien al contrario, este libro debería servir para bajar al autor de *Pedro Páramo* de esos altares a donde tanto sacerdote interesado le han desterrado y hacer que vuelva de pisar la tierra firme, dolorida y humana desde la que construye su asombrosa obra literaria. Quizás el mayor elogio que puede hacerse de este libro es que aun cuando no fuese un libro de Juan Rulfo su publicación seguiría siendo necesaria. Documento, si se quiere, imprescindible para todos aquellos lectores y lectoras que sientan que el silencio de Rulfo nos había dejado demasiado huérfanos. Valga recordar que a propósito de la palabra documento reza así una

acepción del Diccionario: “Instrucción que se da a alguien en cualquier materia, particularmente aviso y consejo para apartarle de obrar mal”. Pues eso.

Constantino Bértolo



Loco afán

Pedro Lemebel

Barcelona, Anagrama, 2000.

El travestismo es una realidad sumergida pero persistente y molesta en su ruidoso espectáculo, tanto en el sentido literal del término como en el que se le ha conferido para referirse al cuestionamiento y a la carnalización del discurso del poder. Sobre todo en los países de América Latina, donde la homosexualidad continúa en muchos casos siendo ilegal, y el machismo y la homofobia determinan una actitud de negación

total e incluso de violencia física directa hacia el mundo travesti. Una de las virtudes de la crónica, y con este término nos referimos al conjunto de textos que desde los años setenta vienen nombrando el vivir de las urbes en sus múltiples facetas y a los que se puede identificar con la denominación general de crónica urbana, es su apertura a nuevos lenguajes y su capacidad para captar la inmediatez de lo cotidiano. El autor chileno Pedro Lemebel ha sabido aprovechar al máximo las oportunidades que le brinda el género para retratar ese mundo marginal al cual pertenece.

Antes de *Loco afán*, el primer libro de Lemebel que se edita en España, están sus crónicas radiofónicas (*De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, 1998) y, sobre todo, *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, texto publicado en Santiago de Chile por la editorial Cuarto Propio, en 1997, y que alcanzó el reconocimiento internacional de la crítica situando al autor como uno de los representantes más notorios de la crónica urbana. *Loco afán* lleva como subtítulo "Crónicas de sida-rio", aunque, significativamente, éste aparece sólo en las páginas interiores, como si ni siquiera en la colección *Contraseñas*, donde se han publicado obras clave de la contracultura, fuera aceptable nombrar de entrada, en la portada, el tema

central del libro. Sin embargo, nos incitan a ir más allá su ambiguo título y, sobre todo, la fotografía que reproduce una de las performances de las Yeguas del Apocalipsis, grupo artístico formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas.

Loco afán es una reunión heterogénea de textos en los que se aborda desde algunas de las realidades cotidianas de la vida de "las locas" hasta la dimensión homosexual de personajes famosos, pasando por recorridos de la geografía travesti en discotecas, calles y playas y por la reproducción de dos discursos o manifiestos del autor sobre la diferencia. El trasfondo, que sitúa las narraciones del libro dentro de un momento histórico concreto, es siempre el mismo: la destrucción de vidas humanas por el sida, o la sombra, el bicho, el misterio, la polla gol, la lotería, como también se conoce a la enfermedad en los círculos por los que Lemebel transita. El libro se inicia con la última cena ("La noche de los visones"), una fiesta durante el gobierno de la Unidad Popular cuando "todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación junto a otras causas sociales", de la que sólo se conserva una foto borrosa "quizás porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas". Después llega la muerte, el sida, verdadero

protagonista del libro, que en sucesivas crónicas termina con las vidas de la Regine, Madonna, Loba Lamar, la Chumilou y muchas más.

Una de las virtudes de Lemebel, que le da al libro un carácter documental a la vez que de recreación literaria de la realidad, es su habilidad para combinar la historia, el contexto social (la dictadura, la aparición del sida y los estragos que produce en la comunidad travesti de Santiago), con las escenas más íntimas y personales, con las vidas individualizadas de sus personajes. Destacan en este sentido crónicas como "La Regine de Aluminios El Mono", que describe las farras de los guardias de Pinochet en un antro de maricas y, al mismo tiempo, el amor "platónico" (condón de por medio) de Sergio, el único soldado que se salvará del sida, con la Regine, regenta del lugar.

Contrasta también la imagen de las locas tercermundistas del Olimpo Mapuche, como Lemebel bautiza a la escena local, con el nuevo poder gay que emerge del Norte, el Olimpo del Primer Mundo del hombre homosexual o "míster gay", musculado y blanco, que para Lemebel representa la transmutación de un poder que el movimiento homosexual, en el fondo, no cuestiona, sino del que busca participar. Con esto nos acercamos al proyecto mismo de la escritura de Lemebel. El

autor es plenamente consciente de que "tal vez lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes". Su punto de partida es una aguda conciencia y un trabajo meticuloso sobre el lenguaje para intentar reconstruir desde los actos más íntimos, desde la corporeidad, una historia negada. El libro es ante todo un balbuceo de signos, como dice Lemebel, un esfuerzo por nombrar la realidad desde un vacío escritural y un proyecto emancipatorio en el que la opresión histórica más amplia (la posición periférica de América Latina en el mundo) y la más íntima (la marginación social de la homosexualidad, del travestismo) coinciden en un espacio común desde el que se articula esta propuesta. Por eso, en palabras del autor: "Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales... aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas."

Esperanza Bielsa Mialet



En busca de Klingsor

Jorge Volpi

Seix Barral, Barcelona, 1999.

En un contexto marcado por el afán editorial de impulsar un relanzamiento de la narrativa latinoamericana en España, el premio Biblioteca Breve de 1999, convocado por la editorial barcelonesa Seix Barral, fue otorgado a la novela *En busca de Klingsor*, del escritor mexicano Jorge Volpi. La obra fue recibida muy tibiamente, y en algunos medios incluso de modo frío. Parecía destinada a convertirse en mera referencia bibliográfica en la historia de los premios literarios. Sin embargo, quizá por el autolanzamiento realizado en España por Volpi y algunos de sus compañeros del llamado "Grupo del Crack", *En busca de Klingsor* ha sido revisitada con fortuna, con tanta que de ella se ha escrito que "sería raro no encon-

trar(la) en toda biblioteca de narrativa latinoamericana contemporánea". Es necesario pues detenerse —aunque sea rápidamente— en la que aparece hoy como obra principal del grupo mexicano mencionado.

Dos importantes reclamos son propuestos al lector de *En busca de Klingsor* por el autor y sus editores: por un lado, "un tema amplio y trascendente: el de la relación entre la ciencia y el mal", y, por otro, una compleja arquitectura que funde "la ciencia con la historia, la política y la literatura, para conformar eso que llamamos cultura" (las citas son de Cabrera Infante, quien fuera jurado del premio). Sobre la ambición temática, el narrador de la novela nos advierte desde el principio: "Me propongo contar, pues, la trama del siglo... Mi versión de cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia", dice. Lo segundo queda reflejado en la estructura formal de la obra, que organiza sus materiales en Libros, compuestos a su vez de Leyes, Hipótesis, Disquisiciones y Diálogos. Se anuncia así un nivel profundo totalizador, en que tema y estructura, fundidos, postularían una gran narrativa de la época, y del que las acciones y los caracteres serían encarnación fiel. Como en *Los sonámbulos*, de Broch, o en *El hombre sin atributos*, de Musil, para entendernos.

Si eso es lo que promete, veamos qué es lo que la novela cumple. En ella las vidas de un joven físico norteamericano y un matemático alemán se entrecruzan durante la posguerra en una investigación que se realiza en el seno de la comunidad científica alemana para descubrir al verdadero responsable de la política científica nazi, un personaje secreto sólo conocido con el nombre clave de Klingsor. Esta búsqueda parece decisiva no sólo por un afán de justicia o por sus probables implicaciones con la verdadera estructura de poder en el mando nazi, sino además porque en la figura de Klingsor, en su existencia y naturaleza, parecen cifrarse claves para la comprensión de las formas en que se tramaron los hechos en este período de la historia humana.

El paulatino desarrollo de la novela, sin embargo, va dejando poco a poco al descubierto que el narrador cumple menos de lo que ofreció al comenzar su relato. En realidad su historia se refiere sólo a la primera mitad del siglo, que es cuando se producen los avances de la física que conducen al descubrimiento y uso de la energía atómica. Esa limitación se vuelve importante en la medida en que la ficcionalización de ese periodo y sus avatares, con la guerra como fondo aterrador, no logra proyectar líneas maestras que pudieran relacionarse con el futuro. Para el narrador "la trama del

siglo" no va mucho más allá de un amasijo de hechos más o menos conocidos acerca de la carrera en que se empeñaron la física alemana y la de los aliados por el descubrimiento de la energía atómica, y del fallido complot de un grupo de oficiales para derrocar a Hitler. Más aun: ocurre que en la novela no tardan en aparecer señales que permiten pensar que incluso estos hechos, de por sí débiles para soportar propósitos tan vastos como el declarado y que tanto distan de poder ser considerados seriamente como "la trama del siglo", no son sino estratagemas para dar una apariencia "trascendente" a la verdadera historia, que es sólo una indagación detectivesca, una fábula integrada por acciones en esencia similares a las de cualquier relato de aventuras. Toda la espectacular estructura intelectual anunciada se ve reducida a un discurso sosegado y pseudoreflexivo que por momentos pierde los papeles, y a unas cuantas consideraciones ligeras acerca del bien y el mal, el conocimiento, el azar, etc.

El problema principal de *En busca de Klingsor*, sin embargo, no es la desproporción entre los postulados y la realización de la sustancia novelesca. La novela se resiente también por señalados y numerosos problemas en la fábula y en la narración. Las dificultades mayores se hacen evidentes en esta última, donde digámoslo desde ahora quizás se pague

excesivo tributo a la poética de lo novelesco. Alguien puede pensar que ello se debe a las características del narrador elegido por Volpi, un científico mediocre e ingenuo que no ahorra comentarios obvios y gratuitos. Un narrador poco hábil, cuya escritura carece de señas específicas o rasgos personales, que utiliza un lenguaje imitativo, es decir, falso, que no es propio de las situaciones narradas. Un narrador que si bien por momentos sorteja las necesidades de la narración indirecta y hace progresar la trama a buen ritmo, gracias al uso de cronologías y espacios diferentes y yuxtapuestos, fracasa en cambio —y de manera ostensible— en la narración directa: muchos de los diálogos son impostados, a un grado tal que convierten algunas escenas en caricaturas. En este sentido, deben mencionarse como particularmente decepcionantes los numerosos pasajes en que interviene la espía rusa, personaje al que no obstante se asigna un rol importante.

Quizá este personaje, previsible desde el comienzo, concentre en sí y revele del modo más claro lo que acaso sea el origen de todos los problemas de esta novela: las concesiones que el autor —pese a las apariencias, a sus declaraciones y a sus probables buenas intenciones— ha hecho a las estrategias narrativas y al lenguaje fácil de la industria de la cultura. Esto se acentúa especial-

mente al principio y hacia el final, donde el narrador sucumbe ante las tentaciones del melodrama. Al precio más alto para un novelista: que el lector sepa más que su narrador.

Así, la que fuera planteada como obra de suma ambición, una novela que por su materia y propósitos declarados debía ofrecer claves para el enjuiciamiento histórico o para la reflexión acerca de la conducta humana en un determinado período, queda reducida a una versión prescindible de una historia que no lo es.

Mario Campaña



La diablo en el espejo

Horacio Castellanos Moya

Linteo Narrativa, Orense, 2000.

Diabluras

El dulce banquete de los sentidos

J. M. COETZEE

Linteo Narrativas de España publicó, a comienzos de año, la novela *La diabla en el espejo* de Horacio Castellanos Moya. Con este libro el autor ingresa en el circuito editorial internacional: atrás quedan las limitadas y un tanto desprolijas ediciones centroamericanas de sus obras anteriores. Su pluma fluida se pone ahora, en pasta dura, al alcance de otros ámbitos. Es el tránsito, tan ansiado, del istmo a la península. En las novelas *Baile con serpientes* (1996) y *El asco* (1997), Castellanos Moya demostró su habilidad para utilizar formas de escritura novedosas y audaces. En la primera, combina perspectivas y claves narrativas plurales a la vez que entrelaza el género policial negro con la zoofilia más concupiscente. En la segunda, hilvana una punzante parodia del escritor austriaco Thomas Bernhard al tiempo que demuele la "identidad cultural" salvadoreña (y, por contigüidad, la de casi toda Centroamérica). Ambas novelas son claros ejemplos de que el gran arte de la ficción no consiste sólo en saber hilar la trama sino también en la capacidad de animar una historia mediante técnicas y recursos estilísticos imaginativos.

Con *La diabla en el espejo* Castellanos Moya vuelve a desafiar la "física literaria" al emplear el monólogo en boca de una mujer, a quien convierte en la narradora absoluta del libro, de principio a fin. Se ha

dicho que la adopción de una voz femenina por parte de un autor constituye la "prueba ácida" de la escritura novelística. De ser ello así, Castellanos Moya la supera con holgura, pues ha sabido apropiarse magistralmente del discurso femenino, lo que produce un resultado de desconcertante verosimilitud. En efecto, la narración íntima y salaz de *La diabla en el espejo* corre por cuenta de Laura Rivera, una joven divorciada, de posición económica desahogada, que aparenta hablar con franqueza aunque a medida que avanza el monólogo lo que oculta deviene tan significativo como lo que revela. En todo caso sus hábitos de vida y de lenguaje son moldeados, como no podía ser de otro modo, por su origen de clase, por más de que Guillermo Cabrera Infante diría que "no es cuestión de hábito sino de hábitat".

El catalizador de la novela es el asesinato de Olga María de Trabanino, la mejor amiga de Laura, a quien conoce "desde hace 23 años" (p. 13), compañeras de toda la vida en la Escuela Americana. La muerte violenta de Olga María, una mujer atractiva de 30 años, casada con dos hijas, dueña de una boutique y que, al parecer, "no podía tener enemigos" (p. 15), comienza a ser investigada por la policía; asimismo conduce a Laura a relatar las aventuras eróticas de su difunta amiga, cuya vida privada conoce en detalle al

haber sido —según confiesa— su cómplice mórbida. Laura sospecha que en el crimen por encargo “hay algo oculto” (p. 48), y su suspicacia aumenta a medida que hace el recuento de los amoríos de Olga María. Estas confidencias se las hace a una amiga innombrada (Laura se limita a llamarla “niña”), ente que el lector jamás escucha¹, aun cuando a veces sus parlamentos virtuales flotan en el aire: “Pero déjame pedir otra copita de vino. Te pido una a vos? O pedimos mejor la botella, niña? Tenés razón, demasiado temprano: una media botella, entonces”. (p. 93) O si no: “Qué fresca esta terracita. No, niña, gracias. Ya tomé suficiente café”. (p. 122) A nivel técnico, la voz omnipresente de Laura se troca en un recurso de extraordinaria flexibilidad para matizar el hilo narrativo, para actuar como filtro emocional, revalorizando el pasado a la luz del presente, abriendo las yuxtaposiciones temporales, suministrando los nexos para las diversas capas de significación².

Las indiscreciones de Laura dan a conocer a una Olga María ardorosa e insatisfecha en su matrimonio, lo que la convierte en fácil pasto de las urgencias del deseo. Entabla, así, cuatro *liasons* sucesivas: con “Julio Iglesias”, apodo burlón con el que ambas amigas se refieren a un precipitado (en términos carna-

les) ejecutivo español que trabaja en la agencia publicitaria del marido de Olga María;

—con José Carlos, fotógrafo y artista, que llega a ser el amante más consumado (y consumido);

—con Gastón Berrenechea alias “El Yuca”, político presidenciable, cuya afición a la cocaína atenta contra sus destrezas amatorias;

—con Alberto, vice-presidente de la financiera “Finapro” y ex-esposo de Laura, de lo cual ésta se entera tardíamente.

Dentro del mundillo social en que se desenvuelven Laura y Olga María, *eros* deambula sin reposo y las miradas ávidas relumbran como flechas. Con sus atributos físicos, estas mujeres irradian un inocultable poder magnético. Al mirar a un hombre de cierta manera, con cierta intención, la mirada les será devuelta con total seguridad. Perseveran en lo que Elías Canetti llama “el juego de ojos”, que abre posibilidades insospechadas en el terreno de la seducción.

“El deseo es mimético” se ha solido decir, esto es, busca modelos a imitar. Una vez desencadenado no puede convertirse sino en una búsqueda del obstáculo insuperable. Si éste no aparece, la misma indiferencia es susceptible de transformarse en el más invencible de los obstáculos.

La conducta sexual de Olga María se erige en una suerte de

modelo para Laura, quien reproduce, literalmente en carne propia, la ronda de su amiga: incompletos avances galantes por parte de "Julio Iglesias" y de "El Yuca", intensa sesión amorosa con José Carlos. Olga María y Laura incluso poseen las mismas fantasías sexuales como constatan en "El balcón", a mi juicio el mejor capítulo de la novela, donde ambas flirtean, sin inhibiciones, con los jóvenes meseros del bar. Más allá de la relación mimética de Laura con Olga María, lo cierto es que en tanto el sexo sea una expresión de poder, la sexualidad girará en torno al eje ideológico de "lo lícito" y "lo ilícito". Así, si bien a Laura le es permitido disfrutar plenamente "el dulce banquete" de sus apetencias, las complicaciones (sociales, políticas e incluso financieras) que generan sus infidelidades (de suyo "ilícitas") son las que, cabe suponer, le cuestan la vida a Olga María.

Una de las secuencias más memorables de *La diabla en el espejo* es justamente el fogoso interludio de José Carlos y Laura en la casa de playa de ésta, donde lo sensual y lo cómico se fusionan al ser descubiertos "in fraganti" por los vigilantes. Castellanos Moya recupera en esta novela a algunos personajes de sus obras anteriores: el sub-comisionado Handal, a cargo de la investigación del crimen, y la periodista Rita

Mena, a la caza de primicias, ambos de *Baile con serpientes* y Pepe Pindonga, detective que detecta, de *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995).

Estos elementos, junto a la "atmósfera" peculiar que les rodea, contribuyen a configurar una saga de clara estirpe "castellano-moyesca", que tiende a enriquecerse cada vez más (algo va de los acoplamientos escabrosos con serpientes a las cópulas voraces del presente). Aun dentro de la carrera literaria de este autor, *La diabla en el espejo* sobresale como un libro singular que añade a la fábula (cruel) de sexo y muerte una ironía despiadada. Aquí la clase pudiente es observada —desde adentro— con un ojo sardónico. Castellanos Moya refracta esquemas mentales y prejuicios de gente todavía escaldada por la guerra interna de los años ochenta, esa "década decadente" (Cabrera Infante).

Pero hay quienes son incapaces de aprender las lecciones de la historia. En Laura, para el caso, convive el gusano de la complacencia con los estallidos verbales contra los asalariados (de ahí los términos como "ratías" y "putías" con que refiere desdeñosamente a las empleadas de la boutique de Olga María). Cuando en el capítulo "La quiebra" Laura no sólo se da cuenta de que su ex-marido estuvo ligado con Olga María sino que se percata de la quiebra de la

financiera "Finapro" (manejada por el rival de "El Yuca"), es la estructura misma del poder la que queda al desnudo. La rapacidad de un grupo empresarial afectará (y de seguro hará colapsar) a un segmento de la élite del país. Con todo, ese descabro acaba por absorber y diluir la investigación sobre el asesinato de Olga María, que queda con un final abierto.

En cualquier caso, *La diabla en el espejo*, lejos de poseer un fin moralizante, integra las pasiones del deseo en la percepción del carácter ambiguo, opaco, de las relaciones interpersonales, y de la vida humana como una sustancia inestable, movidiza, volátil. Pero sobre todo reafirma a Horacio Castellanos Moya como un escritor que no solamente se halla en la plenitud de sus poderes creativos sino que se ubica en una categoría propia e inimitable, que no teme transitar por el filo del erotismo con tal de brindarle al lector el placer de la buena ficción.

1. Al final, cabe inclusive pensar que se trata de una "amiga imaginaria", lo que implicaría una Laura que dialoga consigo misma.

2. Quizá sólo en el capítulo "La estampida", de ritmo frenético, el formato se desacompa un poco y parece perder vapor.

Hernán Antonio Bermúdez

Los cinco soles de México (Memoria de un Milenio)

Carlos Fuentes

Seix Barral, Barcelona, 2000.

Carlos Fuentes parte de la reflexión universal de si podemos limitar el origen —que no comienzo— de cualquier existencia o nacionalidad a un hecho o momento preciso, para presentarnos la evolución histórica y particularidad de un país como México, su país. De si podemos aislar uno de los eslabones de esta —de todos— larga cadena histórica con el pretexto de determinar su origen, sabiendo que éste, está necesariamente ligado a sus antecesores (o a sus descubridores, conquistadores, enemigos y predecesores).

Dice Joseph Brodsky que cuanto más viajamos, más complejo se vuelve nuestro sentimiento de nostalgia. Si a eso le añadimos lo que afirma Fuentes, que posiblemente el desafío más serio del siglo venidero es el de aprender a vivir en una sociedad cada vez más multicultural, en un mundo cada vez más plural y global a la vez, ciertamente la espinosa cuestión y visión del origen —de la nacionalidad y/o independencia— se vuelve también cada vez más compleja y subjetiva.

En esta nueva novela, se nos habla de un país "pobre, injusto e insatisfecho...", "...un país de rodillas

al que hay que poner en pie...”, de un México, como parte del Tercer Mundo, que está viviendo desde hace siglos imposiciones multiculturales, y que ahora más que nunca experimenta un acelerado proceso de transformación que incluye regresar al Primer Mundo y “poner a prueba la capacidad occidental, europea y norteamericana, de recibir al otro, de reconocerse en el otro y de evitar los holocaustos que han denigrado la humanidad de nuestra civilización común en el siglo XX.” La rotundidad de estos retos universales de tolerancia desde los que parte el autor es lo que, de entrada, produce también el primer desajuste de una perspectiva que, a lo largo de toda la novela, se irá convirtiendo en un estrecho —y casi único— enfoque, relegando posibles cuestiones igualmente necesarias o interesantes para completar el discurso, como por qué no preguntar (se) también con qué predisposición se “dejará” recibir un país como México, que se halla mucho más en el Primer Mundo, que en el Tercero —como reivindica por otro lado el propio Fuentes, intelectualmente, al menos.

Insistiendo en esa necesidad del otro, para “completarnos a nosotros mismos”, los protagonistas de *Los cinco soles de México*, a través de sus heridas (porque este es un libro de *heridas abiertas*) parecen querer recordarnos la importancia, el peso y el

dolor de una memoria histórica mexicana con la que conseguir perdonar el pasado e intentar entender el presente. Para ello, el autor sitúa a sus personajes en algunos de los momentos más relevantes de la historia de México, pero no les concede más que el anecdótico margen de unas voces que hablan de sus propias dudas y convicciones, políticas y religiosas, de su miedo y valor, de sus pasiones, amores o ambiciones, como testigos directos de una difícil y violenta trayectoria en la que ha predominado el, siempre excesivo, derramamiento de sangre, la traición, la injusticia... pero de la que se nos relata —en general— poco más que las triviales experiencias de unos personajes masculinos más planos que redondos (además de alguna mujer o, por ejemplo, un niño de trece años que goza de una capacidad de expresión importante).

Así, un tema tan poderoso resulta continuamente devaluado y no consigue mantener el equilibrio necesario, ya que si al peligro que puede conllevar el de por sí ambicioso intento de abarcar —universalizar— nada menos que toda la historia de México, se le suma el riesgo de hacerlo con un tono tan detallista como superfluo, el vacío se apodera de la novela. Y con él, los interrogantes que no por simples resultan evitables. Por ejemplo: ¿acaso estas voces pretenden mostrarnos alguna

perspectiva concreta de la historia que protagonizan de un modo tan directo?, ¿acaso este recorrido milenario, tan extenso como efímero, pretende ser sólo una recreación caprichosa para demostrar que la historia, finalmente, resulta ser tan sólo una suma de encuentros perfectamente disolubles? Como afirma el propio autor, la preocupación central de esta obra es "Cuándo, dónde, cómo ocurre el encuentro del individuo y la historia". ¿Significa eso quizás que, por ejemplo, el porqué y para qué de esos encuentros es secundario?

Al margen de estas y otras muchas dudas que surgen al respecto, los encuentros escogidos por Fuentes para esta "Memoria de un Milenio" nos sitúan en momentos, dolorosos en su mayoría, a excepción de los mágicos claro está, aunque no se sabe si por mágicos en sí o por autóctonos, es decir, no contaminados, ocurridos en la Conquista, en las Colonias, en la lucha por la independencia, en las dictaduras, en la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, en Chiapas o en la Revolución de Belisario Domínguez... en los que nombres tan propios como el de Jerónimo de Aguilar regresan de la muerte como fantasmas para contarnos su experiencia junto a Gonzalo Guerrero (los dos primeros europeos, náufragos españoles en 1512, que permanecieron en los dominios mayas hasta la llegada

de Cortés). Personajes como éstos aparecen paralelamente junto a otros que, en principio relegados a secundarios, se convierten aquí en principales a través de sus relatos en los que detallan su particular versión de la historia, y su opinión personal acerca de protagonistas tan decisivos como Hernán Cortés o Benito Juárez, a los que afirman haber conocido en la intimidad. Hay otros relatos también parciales, como el de Laura, testigo directo de las trágicas protestas estudiantiles de Octubre de 1968.

Las formas en las que se presentan estas diversas experiencias también varían: leyendas, mitos, sueños, cuentos, diálogos o simplemente recuerdos que se cuentan desde dentro, en los que —aparentemente o no— siempre se toma partido por México, cuya fuerte subjetividad tiende al rencor; en ellas se reconoce algo de aquellas líneas generales de la literatura de Fuentes en su gusto por el experimento formal, el descontento ante las promesas incumplidas de la revolución y la reserva ante la imparabla —inevitable o no— americanización de México.

El confuso retrato que transmite la novela muestra una nación que se halla entre un pasado no digerido y un presente forzosamente esperanzador de cuya relevante, dura e interesante historia aparece poco, aunque conforme va avanzando la novela, conforme se va

acercando al presente, la perspectiva aparece ligeramente ampliada y la abstracción tiende a la información y reivindicación, encontrando un espacio algo más sólido, aunque sin alcanzar por ello la profundidad e intensidad que sugiere un proyecto como éste, en el que tampoco se ha dejado opción al humor o la ironía como posible vía alternativa, pero sí —quizás inevitablemente— a lo fantástico y a lo maravilloso: muñecos que cobran vida, fantasmas que vuelven con sus testimonios, desdoblamiento de personajes, alucinaciones..., motivos atemporales que se insertan en la narración, cortando sin excesiva lógica (son mágicos) lo narrado, el hilo conductor de la cruda realidad.

Por otro lado, gran parte de los relatos que conforman esta novela histórica recuerdan a aquellos del esquema ya tradicional —histórico latinoamericano— escritos inicialmente con el didáctico propósito de recordar a los distintos pueblos —de América— su tradición nacional. Estas historias “indianistas”, como por ejemplo la del mexicano E. Ancona *La cruz y la espada* (1864), se centraban en la defensa de su cultura, por parte de los indígenas, frente a los españoles en la etapa del descubrimiento. Episodio también obligado en esta “Memoria de un Milenio”, sólo que ahora, como intuye Fuentes, la memoria de este

pasado —y aún reciente— siglo XX pesa más, y por ello la perspectiva de futuro se complica y se confunde —no sólo ideológicamente—. Por ello se hace indispensable encontrar una línea convergente entre la influencia de las vanguardias europeas, las culturas aborígenes, las necesidades sociales y los proyectos políticos, en los que injusticia y globalización no sean sinónimos.

Estas más de cuatrocientas páginas de *Los cinco soles de México* nos invitan a recorrer una ficción histórica a través de la personal mirada literaria del autor de *La muerte de Artemio Cruz*, que nos ofrece una vez más acercarnos a una parte de su país, del México indígena, del México ibérico, del México mestizo, a parte de sus costumbres, de su comida, de su lenguaje, de sus detalles y, sobre todo, de sus necesidades. Este acercamiento, que se intuye muy desperdiciado, no facilita el camino a aquellos lectores ya de por sí distanciados de la realidad mexicana, o poco inclinados a posturas históricas tendenciosas, o recelosos de una —tan comprensible como forzada— auto-propaganda mexicana. A pesar de ello, *Los cinco soles de México* sí consigue algo, y es insistir en la importancia y necesidad de seguir urgando en una cuestión tan relativa como la del fenómeno global que, sin duda, será nuestra herida abierta en el

futuro. Por otro lado, como dice el propio Fuentes, “La lógica especulativa debe ceder ante la lógica productiva”.

Miriam Dauster



La caverna de las ideas

José Carlos Somoza

Alfaguara. Madrid, 2000.

¿Cuál es el límite que separa realidad y ficción? ¿Puede ser la literatura más verdadera que la vida? Éstas tópicas y eternas preguntas son las que José Carlos Somoza (La Habana, 1959) se plantea en su nuevo libro, *La caverna de las ideas*. Para ello, teje una trama en la que un Traductor debe enfrentarse a un texto supuestamente eidético: un manuscrito escrito en la época de Platón que narra una serie de asesinatos que un detective, Heracles Póntor, deberá resolver.

La obra de Somoza se convierte así en una novela de intriga, a la vez que un juego metaliterario y una reflexión acerca de las teorías filosóficas y políticas de Platón (y también de Nietzsche que, aunque por razones cronológicas no se mencione en ningún momento —la obra se sitúa en la Grecia del siglo IV a.C—, está claramente presente en el trasfondo del libro).

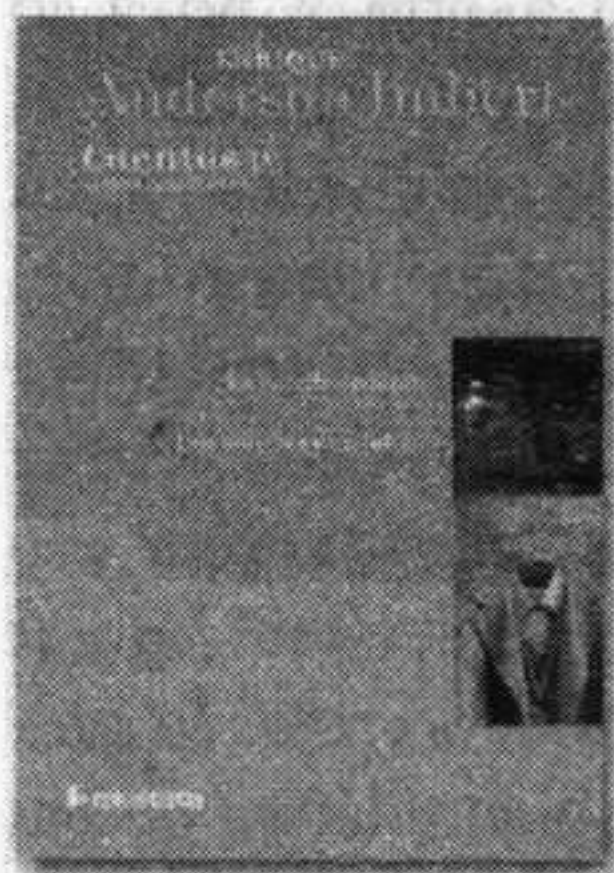
En esta obra, Somoza demuestra una vez más su habilidad como narrador e idea un extraordinario mecanismo que le permite mezclar el texto —la novela— con el metatexto —las notas al pie de página del traductor—. Sin embargo, el autor hace malabarismos con demasiados elementos. Intentar que encajen el juego metaliterario, la eidesis, las reflexiones políticas y filosóficas y las múltiples referencias y guiños culturales (¿no es Heracles Póntor un antepasado del detective Hércules Poirot?) es demasiado incluso para él, y al final el pastel no cuaja. A medida que la obra avanza, Somoza se pierde en un laberinto de palabras e ideas —nunca mejor dicho— que desemboca en un final que no vamos a desvelar, pero que resulta un tanto pueril y decepcionante ante las expectativas creadas por el propio libro.

No obstante, sería injusto juzgar *La caverna de las ideas* como una obra fallida, porque no lo es. El libro funciona sobradamente en su parte

más lúdica (el de la novela de intriga), y aunque no acabe de alcanzar sus objetivos en un plano más didáctico y reflexivo, el ingenio demostrado por el autor a la hora de plantear y tejer la trama merece una gran consideración y atención por parte del lector.

Con esta novela, José Carlos Somoza da por concluida la trilogía que inició con *Cartas de un asesino insignificante* (1999) y siguió con *Dafne desvanecida* (finalista del premio Nadal 2000), en la que realiza una reflexión acerca de la literatura, sus límites y el papel que ésta debe ocupar en la vida real.

Raquel Carlús



**Obras completas: Cuentos IV-
Cuentos V**
**Historia de una Rosa/ Géne-
sis de una Luna**

Enrique Anderson Imbert
Corregidor, Buenos Aires, 1999.

El siguiente párrafo pertenece al libro de Enrique Anderson Imbert *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, FCE, 1977, pp. 301-302: “Casi nos hemos olvidado de otro escritor argentino de este grupo [el de Borges, Peyrou, Bioy Casares, etc.]. En *Vigilia* (1934) la ciudad provinciana aparece poéticamente vista desde los ojos de un adolescente artista e irónico. En *Fuga* (1953) —fuga musical, fuga real— una leve aventura amorosa se desvanece en sensaciones de ‘falso reconocimiento’, ‘eterno retorno’ y ‘desdoblamiento interior’. Ambas novelas se reeditaron, revisadas y ampliadas, en 1963. Los cuentos líricos y mágicos de *Las pruebas del caos* se sumaron a una veintena de cuentos también fantásticos (o que, si tenían temas realistas, eran de formas lúdicas) y todos juntos aparecieron con el título de *El Grimorio* (1961). *El Gato de Cheshire* (1965) es una colección de brevísimos casos improbables pero posibles en un universo tan libre como la imaginación. *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971) y *La Botella de Klein* (1975) combina relatos fantásticos, de realismo mágico y lúdicos. Este escritor se ha reducido a una delgada línea de expresión puramente imaginativa. Sus narraciones son como esos pies chinos, torturados en zapatos pequeños, que de la tortura hacen su arte. Si al autor siempre le duelen,

al lector no siempre le parecen bellos. Como Velázquez en *Las Meninas*, al pintar el cuadro histórico de su generación ese escritor ha dejado un hueco en la tela para pintarse a sí mismo con los pinceles en la mano. Es como la firma del cuadro: Enrique Anderson Imbert (1910).”

Recurro a este texto, como podría recurrir a muchos otros, para dejar claro que el primer crítico de la obra de Anderson Imbert es él mismo, para lo cual, es capaz de aprovechar cualquier resquicio de su obra que es mucha, tanto sea la crítica (en su libro *Teoría y crítica del cuento*, 1979, los ejemplos a los diversos procedimientos narrativos son cuentos suyos) y académica (no hay que olvidar que la Universidad de Harvard creó para él la primera cátedra de Literatura Hispánica, de la que se retiró en 1980), como la de ficción. Una obra de ficción que en cuarenta años iba apareciendo a cuentagotas, en editoriales peregrinas, en ediciones limitadas, que hacían de él un auténtico escritor de “culto”. Con su jubilación de la enseñanza parece que su escritura ha conocido un gran impulso. Sólo en los años noventa ha publicado dos novelas, dos *nouvelles* y dos colecciones de cuentos, la última publicada en el pasado otoño con el título de *Consenso de dos*. A esta actividad, hay que sumarle el rescate que desde hace unos años ha emprendido la editorial Corregidor de su obra anterior, que lo

aparta de los círculos minoritarios en los que hasta ahora se movía y la pone a la disponibilidad del gran público.

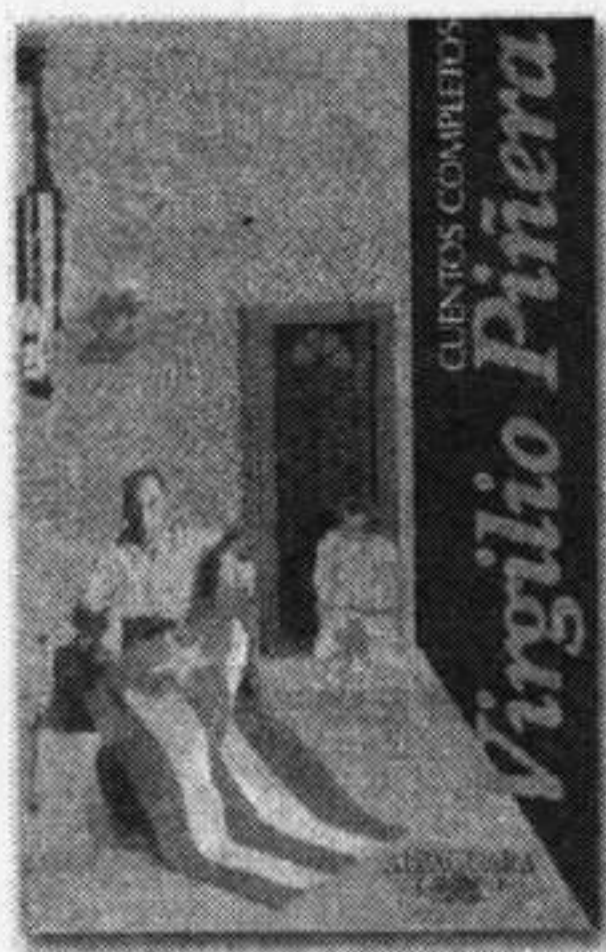
Los tomos IV y V de sus *Obras completas* contienen los libros de cuentos publicados entre 1975 y 1990: *La Botella de Klein* (1975), *Dos mujeres y un Julián* (1982), *El tamaño de las brujas* (1986) y *El anillo de Mozart* (1990). Predomina el relato proveniente de lecturas —así obras ajenas como propias— y más todavía que en sus anteriores libros, el narrador detecta en estos cuentos los haces de una autobiografía espontánea en el momento de leer —e inteligente en el momento de escribir. La invención funciona como un material inherente a la literatura, donde una cosa remite a otra y no a lo mismo, como en esas redacciones intertextuales de manuales o en aquéllas que —aun dentro del género— construyen el viaje mitológico y repetible. Detrás de la idea de la memoria lectora como acceso a lo público ajeno, Anderson Imbert narra los avatares de lo privado propio, un fenómeno sucedáneo de esa idea que enfrenta al narrador fuera de esa red local, familiar, en la que se constituye como personaje social. El crítico que narra pierde, en este traslado, lo que le dio su razón social y el perfil cristalizado de su razón de ser, naciendo un nuevo personaje que en este caso es un narrador sorprendido ante la realidad. El típico protago-

nista de estos cuentos es un escritor, un profesor, un investigador, un periodista, un personaje de alguna creación literaria anterior que está en búsqueda de la verdadera realidad, como aquél del cuento chino que no sabía si era un hombre que soñaba ser mariposa o una mariposa que pensaba que en el sueño se convertía en hombre. Representa un paso cualitativo con su obra anterior, en donde "los temas fantásticos no significan una visión de la realidad sino un desafío a las sectas del realismo ingenuo". Prueba de ello es "Tú", magnífica relectura de quizás su cuento más famoso, "El leve Pedro". El narrador sabe que algunos sueños están ahí para trazar una dimensión más allá de la cual nada pueda ser concebido. Acribillarlos con la ejecución mundana es un crimen de lesa humanidad. Pero en "Ojos (los míos espiando desde el sótano)" demuestra que lo cotidiano es difícil de modificar, especialmente cuando la tragedia atisba. Pero tampoco falta la ironía con el balsámico aire de la comedia, de la ligera y exquisita comedia en "El niño inocente". Por supuesto, no olvido que cada uno de estos cuatro libros acaban por donde seguramente todo buen lector de Anderson Imbert empieza a leerlos; los microrrelatos, género del que se considera inventor y que en su obra crítica llama "casos" o "cuasicuentos". En definitiva, los cuentos de Anderson Imbert son

deliciosos, aunque dejan un gusto amargo. Están recorridos por esa sabiduría literaria un tanto exasperada que caracteriza toda la obra de un catedrático a la antigua usanza. Se respira en estos cuentos ese aire refinado, sofisticado y malicioso que caracterizó a lo mejor del arte literario de una época, de un país.

Los textos menores de los grandes escritores suelen ser muy estimables. La prueba elocuente: *Historia de una Rosa* y *Génesis de una Luna*. Dos *nouvelles* reunidas en un solo volumen, que se perfila como una concentración de las constantes del arte de Anderson Imbert: la primera es una historia que narra la falsificación de unas pruebas para decir a través de la mentira (o de la ilusión, ¿quién sabe?) una verdad aun más profunda: un ex-guerrillero que de regreso del exilio no comprende que su amada, Rosa, ha muerto, ya que la confunde en los rasgos de la hermanastra de ella, a la que anteriormente no conocía. *Génesis de una Luna* es un relato degenerado, comienza como unas memorias, sigue como un ensayo, luego como una panoplia, continúa en forma de cuento y acaba en un drama. Como en casi todos estos relatos en donde, como la realidad en la ilusión, el género se diluye, al final sobreviene una duda, que es esencial, porque hace a la esencia de la ficción, ¿y si todo esto fuese cierto?

Ramiro Matas



Cuentos completos

Virgilio Piñera

Alfaguara, Madrid, 2000.

La connotación racial del término "humor negro" está fundamentada en la reacción burlesca ante la vida, la injusta autoridad que se imponía a los negros que venían de África en condiciones inhumanas y también ante los tratos crueles que recibirían al llegar a América. Varios textos literarios lo confirmarían posteriormente y también películas como *La última cena* del cubano Tomás Gutiérrez Alea, y *Xica Da Silva* del brasileño Carlos Diegues; ambas son joyas del cine y documentos sobre la esclavitud en la Latinoamérica colonial.

Si bien el origen etimológico de la palabra *choteo* es incierto, Jorge Manach, en *Indagación sobre el choteo* (1940), explica que podría provenir

de la tradición oral africana y, así, el *choteo* viene siendo el humor negro criollizado en Cuba a través del teatro bufo del siglo XVII, representado por los sainetes que caricaturizaban los tres tipos cubanos: el gallego, la mulata y el negro, utilizando la parodia como una mezcla de poesía y prosa y en una guaracha final, como lo expresa Antón Arrufat, conocido escritor y crítico teatral. Es precisamente Arrufat, quien escribe el prólogo de los *Cuentos completos* de Virgilio Piñera, como amigo confidente, como escritor y colaborador de *Lunes de Revolución*. La colaboración en *Lunes* fue un hecho decisivo para que Piñera se diera a conocer en su país durante un tiempo previo a su desaparición forzada de la vida literaria, por su condición de homosexual, parecida al exilio interior vivido por su contemporáneo Lezama Lima. Aún quedan por reunir sus colaboraciones para este suplemento cultural, en los que Piñera y Guillermo Cabrera Infante exorcizaron viejos demonios de la intelectualidad cubana, durante un periodo muy corto ya que *Lunes* recibió feroces punzadas de políticos e intelectuales y la estocada final de la prohibición.

Hablamos de *choteo* porque fue una de las técnicas humorísticas utilizadas principalmente en el teatro de Piñera (defendido a viva voz por el autor) e insertado de forma progresiva en sus cuentos, escogiendo la

vertiente más grotesca, la del *gallows humor* o también llamado "humor de horca". Así son los *Cuentos fríos* (1956) en los que se introduce a una voz narrativa cínica, procaz, casi maligna, que no duda en llevarnos al camino adverso que señala Arrufat en el prólogo: "el camino de toda la carne en Virgilio Piñera es la carne misma. Su experiencia, su exploración y su aceptación". Por lo tanto no sorprende que desde "La caída", el primer cuento, el personaje, a medida que avanza la narración, vea despedazado en trozos su cuerpo y el de su compañero. En "El caso Acteon" los habitantes de un pueblo descubren en sus miembros manjares exquisitos en un acto de autodevoración colectiva y pública. El tono distante que escoge el narrador es semejante a aquél de "El brazo", de Yassunari Kawabata, que impresiona también por la manera de ver el cuerpo humano como diseccionable y hasta coleccionable.

Hambre, alimento, carne, desmembramientos, canibalismo y escatología están presentes en estos primeros cuentos, a los que le siguen las descripciones grotescas y los personajes desmedidos, incorpóreos, pero no por etéreos sino por descarnados, como la mujer que enseña un álbum durante meses, cual reina de corazones de Lewis Carroll en pleno acto surrealista. Mediante esta tipología de personajes, Piñera incorpora

el elemento absurdo en su narrativa, ya conocido recurso de su teatro. De esta forma en "El álbum", "Como viví y morí", "El viaje" y "El gran Baro", el absurdo literario se extiende en el más kafkiano de los sentidos; basta sólo con darle la bienvenida a un hombre-cucaracha, a un viejo que pretende hacer un viaje en un carrito llevado por niñeras disfrazadas de choferes, y a Baro, el payaso revolucionario, para que el lector deba contener una siniestra risa "burlesca, cínica y lo que es más significativo, antipayasal" (p. 145).

En cuanto al uso de la palabra oral, Piñera demuestra que por medio del siniestro uso de ella, los padres pueden truncar la vida de sus hijos; por ejemplo en "La condecoración", el padre dice: "yo te condecoro a la orden del Gran Fracaso" (p. 103) o en "La transformación" los padres toman el papel de sus niños y obligan a éstos a reencarnar el dolor y el oprobio mediante el juego macabro del desequilibrio y la ignominia, narrado desde un ángulo impersonal. "La transformación" pertenece a la colección titulada *El que vino a salvarme* (1970), pero al lector no hay quien lo salve del temor a la infancia y a las situaciones inversas al orden de la vida que persigue Piñera en relatos como "Un parto insospechado" y que luego recreará en "Tadeo" y "El crecimiento del señor Madrigal", incluidas en *Un fogonazo* (1987). En ambas

colecciones, la galería de los horrores se extiende a diestra y siniestra, representada en las actitudes habituales que huyen de todo razonamiento lógico, como hombres que nadan en seco, que se dedican a comer montañas o que llegan al extremo de comerse a niños para que éstos no mueran en el campo de batalla, llevando nuevamente al lector a un caso de "antropofagia verbal", como sugiere Carmen Torres en su estudio sobre el autor.

Particularmente dos cuentos sobresalen de *El que vino a salvarme*: "El Señor Ministro" y "Frío sobre caliente"; dos farsas aisladas (¿isletas?): ante la revelación de que el ministro es un autómatas, en él se expresa un cuestionamiento a la burocracia deshumanizada; metáfora burlesca que retomará en "El muñeco" de los *Cuentos inéditos*. "Frío sobre caliente" es un relato directo en espacios de la isla y del argot típico, pero lo que más sobresale es la parodia de algunos símbolos de la cubanía; la alusión a Martí, o a la revolución: "(...) de Fidel para abajo todos son católicos" (p. 223) y el helado que se convierte en la obsesión de Rafa, y que le da doble connotación al título del cuento. El absurdo, tal como Albert Camus lo definía, es un divorcio entre el hombre y la vida, y ¿cómo puede ser la vida de alguien que se obsesiona por un helado, por una bañera, por estar

en un balcón o por atravesar la escalera del Palacio Legislativo? En esta etapa narrativa de Piñera, los objetos son focos de atención que se vuelven fijaciones y el absurdo se refleja en la inversión de valores. No tan lejos están estos hábitos piñerianos del trabajo incongruente de Sísifo. Esta inversión de valores también se deja ver en la capacidad de mentir hasta la exageración en "El interrogatorio", "El otro yo" y "El caso Baldomero". Este último forma parte de *Muecas para escribientes* y es el caso más patético de autocondena que el narrador celebra, distanciando al individuo del contenido del caso.

En los cuentos de *Muecas para escribientes* (1987), la escritura busca su propia tergiversación en imágenes y símbolos mientras que los personajes saltan afilados como trizas de un espejo roto, muchos de ellos viven "del cuento" literalmente y esperan la resurrección de la carne, esa carne que "es tan carne como la de vaca, cordero o pollo y además con odios, con persecuciones, con descubrimientos, con vestigios de perfumes (...) con mordeduras y patadas, con torturas" (p. 510). Son las mismas voces de personajes vivos y muertos que piden al escritor vivir para siempre; una especie de indemnización forzosa por haberlos perforado y descabezado en la ficción. Por lo tanto, los últimos cuatro cuentos de *Muecas* son definitivamente apocalípticos.

En otros como "Un jesuita de la literatura" se alude a la imposibilidad de escribir, a partir de ahí el panorama cotidiano nubla al escritor por falta de ropa, la felicidad de la muerte se convierte en no tener que cargar dos cubos de agua diarios, e incluso George Sand y Chopin llegan a conocerse en La Habana, más exactamente haciendo cola para comprar el pan. Así, el autor incorpora la descripción de voces de sus personajes, recurriendo al estilo pseudopictórico y carnavalesco de Severo Sarduy.

Finalmente, se encuentran *Cuentos inéditos*, libro en el que aparece "El muñeco", escrito en 1946 y que fue excluido de ediciones anteriores por la censura. "El muñeco" no escatima en ser una burla máxima a las jerarquías de poder, precedido por un desmembramiento paulatino, recordándonos a "The Man That Was Used Up" de Edgar Allan Poe. Ambos relatos producen un estallido de carcajadas ante la rigidez de las formas y la deshumanización del político. En "Otra vez Luis Catorce" y "Fíchelo si pueden" (1976), el narrador recurre a la oralidad como un acto de sublevación a la vida, bien sea para proclamarse rey en un bar de París, en la época actual, o para interponer el machismo al destino homosexual y marginal que le espera a Oscar-Lulú.

Alfaguara ha rescatado la prosa de Virgilio Piñera del vacío

amorfo en el que se encontraba y propone un redescubrimiento de sus orígenes, ya que si bien el autor podría ser un tardío discípulo de Diógenes o un lejano alumno de Quevedo, Virgilio Piñera no es otro que el burlador de La Habana.

Marcela Restom



Un modo de mostrar el mundo

Antonio Cillóniz

Ed. Verbum, Madrid, 2000.

Un modo de mostrar el mundo es un libro de libros. Se compone de dos partes que engloban cuatro tramos cada una: "Semejante al olvido", que incluye *Hacia el Rosal Postrado*, *En beneficio de Eros*, *Canciones de ternura y desaliento* y *Panteón*; y "Más allá de la memoria", que incluye, a su vez, *Huellas de la mano en la escritura*, *Somnodor* o *la estética del trabajo*, *Del*

sueño de los poemas y otros dominios y El árbol en el jardín florecido.

Esta ordenación, que se repite en su simetría hasta llegar a las unidades más pequeñas, los poemas, es una de las claves fundamentales de la obra, es la llave que deja entrar en la poesía de Cillóniz. Un modo de mostrar el mundo es un proyecto global donde cada una de sus partes son piezas de un engranaje que no funciona sin cada una de ellas. Por tanto, hemos de situarnos en una perspectiva más amplia para poder comprender lo que opera dentro del libro. Este punto de partida coloca al lector en una posición compleja si aborda el libro buscando un solo poema, ya que, precisamente por esa característica de orden escrupuloso, *Un modo de mostrar el mundo* tiende a leerse como una novela, de principio a fin, y difícilmente permite que se aislen sus partes.

Cada una de ellas tiene un principio y un final, a modo de capítulo, donde justamente porque se trata de mostrar el mundo, se comienza por el principio, un principio histórico, y se toma como referencia un motivo, o, más bien, un aire, que se desarrollará durante los siguientes poemas, en una progresión que, a veces, solo es entendible si avanzamos en la lectura, es decir, es comprensible a futuro, en perspectiva, en el orden caótico de la memoria.

Si el orden del libro es uno de sus factores de comprensión más llamativos también lo son los lugares comunes. Cillóniz crea una poesía sin anclaje, atemporal y subjetiva que divaga entorno a elementos poéticos tradicionales, a tópicos. Esa forma de construir su universo poético remite a una forma de trabajar con material de derribo muy poco común. La mitología clásica, el tratamiento de la naturaleza, el vocabulario empleado, incluso la forma de relatar el mundo femenino, trae ecos de otras épocas. Sin embargo, todos esos elementos, sometidos al verso libre, reordenados según otro canon, cobran un nuevo significado. Se diría que Cillóniz vive entre ruinas, entre imágenes del clasicismo renacentista. Lo actual, lo vigente, rara vez se cuelga por entre sus palabras. Las grandes ciudades no están presentes, la naturaleza está, románticamente, sin domesticar, las mujeres son tan sólo hijas, madres, esposas o meretrices, y la tradición grecolatina y lo mágico y lo mítico están omnipresentes.

La manera en que se desarrolla este proyecto, también está ordenada según la forma de sus partes. En "Semejante al olvido", predomina el poema corto, de versos libre, con un delicado cuidado por las rimas internas que en algunas ocasiones es memorable. En la segunda parte, "Más allá de la memoria", el verso y

Arte

los poemas se alargan, aparecen versos con cesuras y, por fin, aparecen prosas. Esto remite a dos tipos de acercamiento al mundo. En "Semejante al olvido", se describen las ruinas de un pasado arcaico, mítico, en todos sus aspectos y temas. En "Más allá de la memoria", el tono es otro: el yo poético se hace más presente, y deja los trazos de lo experiencial, de lo íntimo, de lo presente, de lo cotidiano.

Antonio Cillóniz crea un modo de acercarse a lo que nos rodea, rescatando del olvido de la memoria colectiva todo aquello que ha marcado la experiencia poética, y que, por ende, ha marcado la experiencia del mundo, y se apropia de cada uno de los detalles con la voluntad de vulnerar y dar una nueva orientación a lo que ven sus ojos. Todos los temas que trata: el amor, la naturaleza, el devenir de tiempo y la muerte, la injusticia social (más bien, la relatividad de los conceptos asociados al bien y al mal) se originan y se propagan desde la idea de orden, tal como queda expresada en "Orden del caos, XIV": "La idea del orden lleva implícita miles de ordenaciones caóticas; cada una en un orden distinto."

Un modo de mostrar el mundo es una obra compleja construida entorno a un universo muy personal al que no es fácil entrar. La falta de "correlatos objetivos", según la terminología de Eliot, hacen que un

mundo muy bien construido, parezca un mundo autista al que, a veces, cuesta entrar. La utilización de elementos culturales que puedan actuar como puntos de referencia, aunque existen de un modo que, a veces, roza lo pedantesco, edifican una poética hermética y, a mi modo de ver, demasiado personal que, a menudo, diluye su carga de significación. La búsqueda del poeta puede estar situada en muchos ámbitos y está claro que la función dominante en poesía de Cillóniz no es la comunicativa, en el sentido estricto del término. Sin embargo, también es cierto que demasiada oscuridad o un exceso de interferencias pueden empañar la lectura. Y una lectura que requiere mucha cooperación por parte del lector, supone una superación del horizonte de espectación. Esto, en *Un modo de mostrar el mundo*, es atribuible a esa recreación del mundo propio que no deja tregua al lector. Por eso, por ser un producto demasiado abstracto, ha de mirarse como un objeto acabado para ser analizado. Es una poesía, la de Cillóniz, que no se vive, si no que se reflexiona a posteriori, "fuera de la obra", desde la memoria, desde el recuerdo. Sin embargo, cuenta con momentos dignos de mención por su punzante actualidad y con una estética infrecuente que otorga, por sí sola, todo su valor a la obra.

Barbara Brncic

Crónicas de Indias. Antología

Mercedes Serna (ed.)

Cátedra, Madrid, 2000.

Reúne este volumen introductorio fragmentos de las más importantes obras pertenecientes al conjunto heterogéneo de lo que se ha denominado la "crónica de Indias", ofreciendo además una sólida introducción que sitúa y ana-

liza el género en el contexto de la historiografía de la época. La selección se presenta ordenada geográficamente en tres grandes zonas (caribeña, mexicana y andina) e incluye los siguientes autores: Colón, Oviedo, Gómara, Cortés, Bernal Díaz, Las Casas, José de Acosta, Cabeza de Vaca, Inca Garcilaso, Cieza de León y Agustín de Zárate.

Antonio Blanco

Cine

Arte

El mismo amor, la misma lluvia

Argentina/1999. Dirección: Juan José Campanella. Producción: Jorge Estrada Mora. Guion: Juan José Campanella y Fernando Castets. Reparto: Ricardo Darín (Juan), María Villamil (Laura), Ulises Dumont.



Estilemas de género: la comedia romántica

El mismo amor, la misma lluvia es un filme que no será un cineasta original, pero es clásico y sólido. Dejemos que los genios jueguen con las formas. Jorge Pellegrini

Juan José Campanella es un director argentino que lleva años trabajando en los Estados Unidos, donde realizó diversas producciones para HBO Oie. Un largometraje llamado *El niño que gritó pata* (*The Boy Who Cried Witch*, 1992) lo puso en primer plana y le abrió las puertas de la televisión norteamericana. Luego de su excelente thriller policial *Ni el tiro del final* (*Love Walked In*, 1997, en España titulado *... Y llegó el amor*, con Aitana Sánchez-Gijón, Dennis Leary y Terence Stamp), vuelve a su país natal para contar una historia de amor clásica: *El mismo amor, la misma lluvia*. Junto a su guionista, Fernando Castets, construyeron una historia romántica que atraviesa la Historia argentina de las últimas dos décadas (y las cicatrices de la anterior) y que deviene en una síntesis: el amor atravesado por la Historia (como su marco y condicionante).

El epígrafe que encabeza estas líneas es una declaración de principios del filme: aquí no hay manierismos modernistas ni vanguardistas, sólo una narración clásica y sólida, los juegos iconoclastas se los deje a los genios.

La película está dividida en bloques temporales y espaciales. La temporalidad recorre los '80 y '90: fin de dictadura, Guerra de Malvinas, democracia, Alfonsín, hiperinflación, Menem. Al hablar de bloques espaciales me refero a la clara división que hace de los personajes en el ámbito privado (la casa, el bar, las calles) y en el ámbito laboral (la revista *Claris* como metáfora del país, como microcosmos y síntesis de las diferentes posiciones políticas).

Arte

Crónicas de Indias. Antología
 Mercedes Serra (ed.)
 Cátedra, Madrid, 2000.

Reúne este volumen los más importantes fragmentos de las más importantes obras pertenecientes a un conjunto heterogéneo de lo que ha denominado la "crónica de Indias", ofreciendo además una sólida introducción que sitúa y ana-



liza el género en el contexto de la historiografía de la época. La selección presenta ordenada geográficamente en tres grandes tomos (iberoamericano, mexicana y andina) e incluye los siguientes autores: Ovando, Gomara, Cortés, Alvarado, Díaz, Las Casas, José de Acosta, Cabeza de Vaca, Inca Garcilaso, Cieza de León y Agustín de Zárate.

Antonio Blanco

Cine

El mismo amor, la misma lluvia

Argentina/1999. **Dirección:** Juan José Campanella. **Producción:** Jorge Estrada Mora. **Guión:** Juan José Campanella y Fernando Castets. **Reparto:** Ricardo Darín (Jorge Pellegrini), Soledad Villamil (Laura), Ulises Dumont.

Estilemas de género: la construcción del realismo

*No será un comienzo original,
pero es clásico y sólido.*

Dejemos que los genios jueguen con las formas.

Jorge Pellegrini

Juan José Campanella es un director argentino que lleva años trabajando en los Estados Unidos, donde realizó diversas producciones para HBO Ole. Un largometraje llamado *El niño que gritó puta* (*The Boy Who Cried Bitch*, 1992) lo puso en primer plana y le abrió las puertas de la televisión americana. Luego de su excelente thriller policial *Ni el tiro del final* (*Love Walked In*, 1997, en España titulado *...Y llegó el amor*, con Aitana Sánchez-Gijón, Dennis Leary y Terence Stamp), vuelve a su país natal para contar una historia de amor clásica: *El mismo amor, la misma lluvia*. Junto a su guionista, Fernando Castets, construyeron una *historia* romántica que atraviesa la *Historia* argentina de las últimas dos décadas (y las cicatrices de la anterior) y que deviene en una síntesis: el amor atravesado por la Historia (como su marco y condicionante).

El epígrafe que encabeza estas líneas es una declaración de principios del film: aquí no hay manierismos modernistas ni vanguardistas, sólo una narración clásica y sólida, los juegos iconoclastas se los deja a los genios.

La película está dividida en bloques temporales y espaciales. La temporalidad recorre los '80 y '90: fin de dictadura, Guerra de Malvinas, democracia, Alfonsín, hiperinflación, Menem. Al hablar de bloques espaciales me refiero a la clara división que hace de los personajes en el ámbito privado (la casa, el bar, las calles) y en el ámbito laboral (la revista *Cosas* como metáfora del país, como micromundo y síntesis de las diferentes posiciones políticas).

El amor a través del tiempo

Laura: *Tenés algo de Cortázar vos, ¿no?*

Jorge: *Sí, un póster.*

Jorge: *Ya no se puede escribir sobre eso*.*

Laura: *¿Qué? ¿Tenés miedo?*

*N.D.R.: la dictadura.

Jorge, encarnación prototípica del argentino, es el personaje que lleva adelante la acción de toda la película y es quien va encarnando el sujeto histórico que la película construye. Desde la primera frase se habla de un escritor que tuvo su gloria en el 74 (en un paréntesis democrático que duró de 1973 a 1976) y que los espectadores recién descubrimos en 1980, últimos años de dictadura pero con su fuerte presencia aún palpitando: razzias policiales, encarcelamientos, listas negras, silencio. Jorge Pellegrini fue un escritor contestatario que hoy escribe historias banales para una revista banal y que trata de llevar adelante su vida sin un compromiso sincero con el contexto. Jorge se va acomodando a los tiempos: cuando hay que ser contestatario, lo es, cuando hay que callar, calla.

Jorge articula el recorrido del anti-héroe histórico, un sujeto que no se propone cambiar las condiciones sociales que lo enmarcan sino que, como la revista en que trabaja, va acomodando su cola a la silla en la que lo sientan. En cambio, Laura, la heroína desorientada, nunca se propone (a pesar de que diga constantemente que lo hace) un objetivo trascendente, sino que vive el presente y va por la vida sin rumbo fijo y siguiendo al corazón. Pero Laura no tiene el doblez falso de Jorge, Laura es así, es consecuente con su manera de ser, es noble y sincera, nada pretenciosa. Por lo tanto, Laura es un personaje ahistórico, se mantiene siempre igual. Jorge encarna los males más patéticos de cada época: la indiferencia y el lavado de manos de los ochenta (la negación de los setenta), la corrupción y el ejercicio nefasto del poder. Silvina Walger, una periodista argentina, tituló un libro sobre la era menemista *Pizza con champán*. Con esta divertida frase, bautizó el paradigma menemista (fiestas gigantescas, el estado haciendo gastos enormes frente a los ojos de la gente, la corrupción institucionalizada) que, en los '90, Jorge representa. El cartel de la película que bautiza la década está montado sobre una imagen de Jorge en un

pizza-café, bar standard que fue la principal revolución arquitectónica de la era Menem: lugar de paso de la clase media, donde se puede tomar un café o comer por precios razonables. En ese lugar ya símbolo puro, Jorge ofrece a un director de teatro (Manlio, quien en algún momento fue un superochista de vanguardia) una coima por publicarle una buena crítica. La imagen del héroe se resquebraja definitivamente. Sólo Laura, con el mismo amor y la misma lluvia, puede ayudar a recomponerla. Jorge, casi al final, le dice a Laura, como único justificativo de su corrupción y su decadencia: "Sobre el miedo debería escribir yo. Dar cátedra".

La revista *Cosas y el país*

*Sobre la imagen de Galtieri en la televisión
llevando a la Argentina a la Guerra de Malvinas.*

*Una botella de vino tapa la imagen de Galtieri
(conocido militar por su adicción a las bebidas alcohólicas).*

*Galtieri: Al gran pueblo argentino,
¡Salud! (última frase del Himno Nacional Argentino).*

Director: ¿Cómo habla un fantasma?

Jorge: Como cuando estaba vivo.

La revista está habitada por una fauna muy reconocible: el director de redacción (Roberto, amigo de Jorge), el periodista político, el cadete que trepa a jefe, la jefa *fashion* y elegante que nunca da la cara, la chica enamorada del redactor. Un micromundo que habita un espacio cerrado, la revista *Cosas*, traslación ficcional de la revista *Gente*, publicación argentina de enorme trayectoria (y bajísimo prestigio). La revista *Cosas* (como su referente real, como Jorge) se va acomodando a los tiempos: censura lo que publica, festeja la Guerra de Malvinas, festeja la democracia, se hace a un lado de la realidad política para volverse farandulera y frívola. Como síntesis ficcional de un país, hay radicales, peronistas, procesistas, acomodados, apartidarios. La revista *Cosas* condensa un recorrido que hicieron muchas publicaciones (y canales de televisión, radios y periodistas) con el vaivén de nuestra sufrida historia: quienes se quedaron en los setenta tuvieron que lavar su mensaje de impurezas y aceptar la autocensura; en los ochenta, estar a favor de la democracia y explotar sus posibilidades políticas y sociales; en los noventa, volverse

amarillistas y *cholulos* (palabra argentina que caracteriza al fanático de una celebridad o al amante de las revistas e historias del corazón), superficiales y mentirosos.

El caso Mastronardi es una maravillosa reconstrucción poética de un personaje que sí se compromete con la historia y la sufre: durante los setenta se jugó y tuvo que irse. Vuelve a principio de los ochenta y nadie le da su ayuda, no se juegan por él. Y, ¿cuál es su salida? La muerte. Frente a la indiferencia de sus compañeros se paraliza y no encuentra una fuga. A través del hijo de Mastronardi, quien reconstruye la historia y pierde su inocencia, se produce la catarsis de Jorge y la liberación de su angustia. Ni la obra escrita en su memoria había dejado en paz a Jorge; sólo lo hará una toma de conciencia y un compromiso con lo único realmente vivo de Mastronardi, su hijo.

Todos los protagonistas de la revista *Cosas* son cómplices de los gobiernos que pasan: algunos lo sufren, otros lo viven de lado y ocultan la cabeza, otros se comprometen. Sea cual sea la posición tomada, la Historia los atraviesa y los marca. Como Mastronardi, como una herida, como un fantasma. Y... ¿cómo habla un fantasma? Como cuando estaba vivo.

Entre el género romántico y el realismo

Campanella construye en su ficción una variante de la comedia romántica: el realismo enmarcado en un género. La película trasciende su marco para describir un ambiente reconocible, un Buenos Aires respirable (con caca en el suelo, sirenas, mugre, decorados nada glamorosos). Todo el film respira (desde su música, su arte, su fotografía, sus diálogos) un realismo que, como en casi ninguna comedia norteamericana, supera al género y lo hace identidad: si el género puede convertirse en matriz de un discurso homogéneo y universalizante, Campanella y sus personajes lo hacen auténticamente argentino y profundamente universal.

Santiago Giralt

Entrevista con Adolfo Aristarain

El director de cine argentino Adolfo Aristarain nace en Buenos Aires el 19 de octubre de 1943. Durante su juventud fue escritor de cuentos, traductor y crítico de cine y de jazz. En esos años empieza a trabajar en el cine como ayudante de dirección. En esta labor realiza más de treinta películas, trabajando aparte de en Argentina, en Brasil y España. Su primer largometraje como director, *La parte del león*, lo realiza en 1978, consiguiendo los primeros elogios por parte de la crítica. De 1979 es *La playa del amor* y en 1980 realiza una especie de secuela de aquélla: *La discoteca del amor*. En 1981 tiene lugar el encuentro profesional con el actor Federico Luppi en la película *Tiempo de revancha*, naciendo así una de las relaciones más fructíferas dentro del panorama cinematográfico argentino. Esta película consigue varios galardones en su carrera por festivales, entre los que figuran Montreal, Biarritz, Cartagena, La Habana y Cognac. Su siguiente película, en 1982, *Últimos días de la víctima*, basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann, se alza con el primer premio en el Festival de Huelva y participa en el Festival de Cannes en la selecta Quincena de Realizadores. Poco después se instala en España para realizar entre 1983 y 1985 los episodios de la serie de televisión *Las aventuras de Pepe Carvalho*. Vuelve a la Argentina en 1986 para producir y dirigir *The Stranger*, en coproducción con EE.UU. En 1992 gana la Concha de Oro del Festival de San Sebastián con *Un lugar en el mundo*. Su siguiente película, *La ley de la frontera*, es de 1995. Su última película hasta la fecha es de 1997 y se titula *Martín (Hache)*. En marzo de 2000 estuvo presente en la Mostra de Cinema Llatinoamericá de Lleida para recibir un homenaje que consistió en una retrospectiva de su obra. Fue aquí donde se realizó esta entrevista.

Usted entra muy joven en el mundo del cine, en el Buenos Aires de los sesenta, ¿qué recuerdos guarda de esa época?

A pesar de que a mí me gustaba el cine, yo no entré por afición a trabajar en el cine. Era un trabajo que me permitía vivir. Conocía a gente de cine y de teatro y me ofrecieron trabajo en producción, luego me gustó, fui aprendiendo y me encomendaron tareas de ayudante de dirección. En esa época, en Buenos Aires había mucha producción, se hacía más pelí-

culas que ahora, más de cuarenta películas al año. Había cinco estudios que tenían una infraestructura inmensa. Entonces había una industria y había trabajo. Después empezaron las crisis. Por lo tanto, ese tiempo no tiene nada que ver con la actual situación del cine argentino, en la que hay años en la que se hacen veinte o treinta películas y años en los que no se hace nada porque se han administrado mal las asignaciones que se tiene para el fomento del cine argentino.

Yo empecé en el cine en 1962. Trabajé como ayudante de dirección desde 1968 hasta 1974. Fue recién en 1970 cuando empecé a escribir un guión y si emprendí esa labor fue porque manejaba las reglas del oficio, me movía con comodidad y porque podía intentar probar suerte y ver cómo salía una película mía. Eso sí, no dirigí hasta 1978.

Su primera idea era dedicarse a la escritura, ¿cómo fue abandonando esa tarea?

Bueno, es una tarea que abandoné a medias, ya que si cuando era joven yo sólo escribía cuentos, por diversas razones, me he visto como condenado a escribir todos los guiones de las películas que he dirigido. Es una actividad que todavía realizo, por lo cual no se puede decir que haya abandonado.

Una de las características de su cine y que lo diferencia de las corrientes más habituales dentro del cine argentino es la manera de narrar, muy cercana al tratamiento de género propio del cine clásico de Hollywood. ¿De dónde cree que proviene este rasgo de su cine?

Creo que viene de ver cine. Uno en cada cosa que realiza refleja todas las influencias que recibe. En mi caso, las influencias han sido todo lo que me gusta. Por esa razón nunca fue consciente de esas influencias. En Buenos Aires, durante mi juventud, llegaba cine de muchos lugares y veía desde el norteamericano hasta el policíaco francés. Nunca diferencié el cine en nacionalidades, el cine, para mí, es universal.

Una de sus pasiones confesas es el jazz. ¿De que manera alude a ese mundo en sus películas?

El jazz es la única música que escucho. Aunque me pasa como a todos los que nos gustan la música de jazz, que no nos gustan en las películas, porque me engancha con la música y no estoy por la película, me la pierdo. Sin embargo, mucha gente ve esos rasgos en mis películas, espe-

cialmente en las primeras y más en *La parte del león*. Un actor me dijo después de leer el guión de esta última que se notaba que a mí me gustaba el jazz, por la manera en que está escrita. Él, aparte de actor, era musicólogo, algo sabría. En *La parte del león* sí coloqué música incidental de jazz, de Aníbal Guart y Jorge Navarro, pero después me arrepentí, por lo que antes te decía.

¿Cómo nace *La parte del león*, película considerada como uno de los debuts más sorprendentes del cine argentino?

De cómo se inició todo, ¿quién lo sabe? Uno ya ni se acuerda, algo tomado de allá y otro poco de aquí. Toda historia es un plagio de otra. Lo que sí es importante en *La parte del león* son algunos detalles que se deben al censor. Ya estaba instalado el Proceso. El censor me dijo que si hacíamos un policíaco no podrían aparecer ni drogas, ni alcohol, ni sexo, ni policías y que si los ladrones son demasiado simpáticos, mejor.

¿Un policial sin policías ni vicios? Todo un desafío.

Lo de que no podían aparecer eran policías vestidos de uniformes. Esto venía a raíz de una película de Armando Bó, una de aquellas pseudo-porno interpretada por Isabel Sarli. Todo se debe a una escena en la que ella aparecía hablando con un policía de verdad y que era más bajo que ella. Para los militares, que apareciera un policía más bajito que Isabel Sarli era ofensivo para la institución. Una absoluta locura. Es horrible trabajar bajo la dictadura, hay que rebuscársela para evitar ciertas cosas, otras cosas que podrían ser más evidentes y explícitas de lo que están se debían sugerir, etc. En el caso de *La parte del león*, se tuvo que cambiar el final, en el guión original no pasaba lo de la película, donde los de la banda mueren, sino que terminaba con los ladrones planeando un nuevo robo a un hipódromo. El personaje que hacía Julio de Grazia terminaba peor de lo que se veía en la película, mientras que los otros seguían en lo suyo. Julio de Grazia acababa mal, ya que se metía en algo en que no le correspondía meterse y mientras los otros que eran profesionales seguían en lo suyo.

Sin embargo, a pesar de todo, queda uno de los planos finales más sombríos que recuerdo: Luisina Brando saliendo del automóvil diciéndole "Pobre hombre" a un Julio de Grazia desesperado.

Esa escena estaba en el guión original, lo que tuvimos que quitar

fue la escena en que los asaltantes planeaban un nuevo robo, porque la censura hizo que los tuviéramos que matar.

¿Cómo fue la recepción del público?

Mal, fue poca gente. Era una época en la que se hacía pocas películas argentinas. La estrenamos con una mala distribuidora, en octubre, una mala fecha para estrenar. Estuvo una semana en la sala de estreno y la sacaron, pero como había tenido tan buenas críticas, la repusieron una semana después en una sala enfrente a donde se estrenó. Allí aguantó un poco más. A la larga la película recuperó la inversión, pues era una película de bajo presupuesto. Tuvo una carrera más exitosa en cine clubes, en festivales, pero no en taquilla.

Después de este prometedor debut realiza un par de películas que por su temática y el género, la comedia con números musicales a cargo de estrellas de la época: La playa del amor y La discoteca del amor. ¿Cómo fue que aceptó esos trabajos?

Mientras hacía estas películas estaba ya trabajando en *Tiempo de revancha*. En el caso de *La playa del amor* había ya un guión que reescribí por completo. El guión de *La discoteca del amor*, digamos una secuela de la otra, era mío. Era un policial en forma de farsa, un delirio. Era otra época, como cuando yo entré en el cine, en el que pensaba en el que me movería dentro de unos esquemas de cine industrial. Yo hice *La parte del león* para demostrarle a los productores, ahora ya no existe más empresas productoras, que había un tipo que conocía el oficio, que filmaba rápido, bien y que podía dar un producto de calidad. Cuando me ofrecieron el musical, los productores tenían sus dudas porque les daba como vergüenza que a un tipo que hizo esa película se le podía ofrecerle un musical. Yo, la verdad, es que acepté encantado, porque el cine se aprende haciéndolo. Las condiciones para trabajar eran muy buenas, porque tenía tiempo y nunca se me dijo que hiciera algo ramplón. Todo lo contrario. La única condición, sí, era que había que hacer diez números musicales. Lo que había que hacer era una película para vender un disco, no de un cantante, sino de diez, una recopilación de los cantantes y grupos del momento. Los números era de una gran mescolanza, ya que había pop, tropical y folklore. Yo la hice con todo el rigor y el saber que tenía entonces. Por ejemplo, como los protagonistas no eran actores, eran cantantes, repetía tomas si veía que se podía hacer mejor, cosa que extrañaba mucho

a los productores, quienes hicieron mucho dinero con ella. Yo aprendí mucho en estas películas.

Tiempo de revancha supuso el encuentro profesional con Federico Luppi.

Federico Luppi en ese tiempo estaba prohibido. No podía trabajar ni en cine ni en televisión. En 1981 con *Tiempo de revancha* le levantan la prohibición. Federico estaba en una de las tantas listas negras que había en la dictadura. Una de las listas la formaba los actores que habían hecho *La Patagonia rebelde*. Curiosamente no estaban allí ni los productores ni Oliveira que era el director. ¡Solamente los actores! Una cosa de locos, pero entendible para la lógica de esos tipos, ya que la imagen de la película son los actores y si aparecía el rostro de uno de los actores, llamaba más la atención que si el reportaje se hacía al director o a los productores, rostros que la gente no conocía. Había muchas listas negras y muchos actores se debían contentar con hacer películas clandestinas. En 1981 ya no estaba más Videla. Viola estaba en el gobierno. Los militares jugaban con la baza de realizar una salida democrática al Proceso, creando un partido político afín. En definitiva, intentan ser democráticos. A Luppi le levantan la prohibición, pero empezamos a rodar y lo prohíben de nuevo, luego le levantan la prohibición. Al día siguiente, firma un manifiesto contra los militares. Lo prohíben otra vez. Y así tres veces.

Yo a Federico lo conocía de antes, cuando era ayudante de dirección. Es un tipo muy sencillo. Cuando un director trabaja con cualquier actor que es bueno haciendo su trabajo, que es una buena persona, con el que se lleva bien es un idiota si no repite en otro trabajo con él. No es que cuando uno escriba invente papeles para este actor, pero sí en el momento en que tenés la historia terminada, lo primero que hacés es pasar el filtro por la gente que conocés y ver si entran dentro del personaje. Trabajo con Federico por puro egoísmo, porque es un excelente actor, que mejora cualquier cosa y si veo que hay algo para él lo meto.

¿Qué buscaba introduciendo en los títulos de créditos y en el final de *Tiempo de revancha* esas escenas navideñas, que enmarca la lucha de un hombre contra el poder que parece omnipotente del capital sin escrúpulos?

Era dar la idea de un cierto contraste. La Navidad en el hemisferio Sur se festeja según los hábitos y costumbres del Norte. El escaparate de

la tienda está lleno de figuras de Papa Noel y de nieve cuando afuera hace un calor agobiante. El villancico está cantado en inglés. Era también darle un marco temporal: transcurre un año entre que él entra a trabajar en la empresa, pasa todo y toma la decisión que lo permitirá vivir libre del asedio de la empresa, que trata de demostrar que la mudez que ocasionada por el accidente es una farsa. Esta película es crítica con esa nueva colonización económica que estamos sufriendo. Una situación contra la que se rebela el personaje de Luppi. Sólo que el precio a pagar es demasiado alto y solamente pocas gente esta dispuesta a asumir.

Últimos días de la víctima, descontando por razones que más tarde hablaremos Las aventuras de Pepe Carvalho, es su única película que se basa en un material ajeno. ¿Qué es lo que le interesó de la novela de José Pablo Feinmann?

La novela de Feinmann apunta hacia una cosa más metafísica. A mí, en cambio, me interesó todo lo que no tenía de metafísico y así se lo planteé a él: me gusta la historia de un tipo que se cree que está al margen del engranaje y que al final es utilizado como un eslabón más de la cadena. No quería soluciones metafísicas, como que él se suicidase, que es lo que pasa en la novela. Feinmann lo entendió perfectamente y trabajamos muy bien. Los cambios que realizamos fueron más en el sentido de construir una historia no tan abstracta, sino que participara del tiempo actual. Por ejemplo, en la novela no se sabe para quien trabaja este asesino a sueldo, en la novela pienso que queda claro que trabaja para los militares. Cuando uno trabaja en una novela, se debe plantear qué es lo que le gusta, con qué cosas se queda y después olvidarse de la estructura y del lenguaje de la novela.

Enseguida consiguió un contrato en Televisión Española para realizar la serie televisiva sobre el detective Pepe Carvalho, basada en el personaje de Manuel Vázquez Montalbán. Existe también una película sobre este asunto que no he visto. Sin embargo, considero que la serie está entre lo mejor de su trabajo. Algunos capítulos son llanamente excelentes.

Yo tampoco he visto la película. Fue un trabajo complicado. Primero, porque a mí no me gustaba el tratamiento que tenían los guiones, muy fieles al original de las novelas, muy largos, ya que estaban pensados para doscientos minutos por episodio cuando cada uno debía durar cin-

Panel

cuenta y cinco minutos. En principio había que hacer trece episodios, sólo que había cinco guiones que ni me lo mostraron porque decían que eran muy malos. Por eso sólo se hicieron ocho. Dije que no podía cortar nada de esos guiones y que había que reescribirlos de nuevo. Al final, hice yo todo nuevo, estructura, guiones y diálogos. Vázquez Montalbán dijo que era la mejor serie que había visto de Televisión Española, pero que había cometido el mayor asesinato literario de la historia. Escribió un libro, *Ase sinato en el Prado del Rey*, en donde me matan a mí.

Por lo que respecta a Carvalho, éste se desenmascara rápidamente. Es una copia del Marlowe de Raymond Chandler, un detective cínico, pero con una ética personal que no es la imperante en la sociedad y con un agregado: las recetas culinarias y que quema libros. Si se le sacan estos adornos funcionan perfectamente y queda igual, sólo le falta el adorno. Las tramas de las novelas de Carvalho no son perfectas, están mal acabadas y siempre quedan puntos oscuros que no se resuelven. El autor se preocupa más por los detalles y por esos adornos, más que por la narrativa. Yo les planteé a la dirección que me negaba a quemar libros. En el lugar que yo venía, eso era algo grave y no le veía la gracia. Solamente cuando se enamora de un travesti, hago que queme un libro sobre el erotismo anal.

Luego filmó en Buenos Aires con capital americano *The Stranger*.

Sí, no sé dónde está esa película. Allí estaba también Luppi haciendo de dueño de un casino de Las Vegas.

El éxito lo redescubre con *Un lugar en el mundo*. Usted lo definió como un western.

Bueno, fue a instancias de los periodistas, que siempre te preguntan cómo se puede definir su película y esas cosas. No sé si es un *western*, están los espacios amplios, el terreno a conquistar, la gente que busca una nueva sociedad, la llegada de un forastero, los caballos. Muchos vieron que el punto de vista era el del niño, como ocurría en un clásico del género, *Shane*, de George Stevens. Pero la idea principal que tuvimos como mi mujer es centrarnos en unos maestros rurales que ejercen su actividad al margen de toda ayuda. Es sí una historia épica, pero con personajes que uno conoce. Fue una película que tuvo mucho éxito. En Barcelona estuvo más de un año en cartel.

Realiza en 1995 *La ley de la frontera*, una película de aventuras muy divertida y entretenida. Nadie esperaba que su siguiente trabajo fuese

este lúdico filme, con gusto de película de serie B, que como en aquellas, la falta de presupuesto queda compensada con el ingenio. ¿Qué motivaciones tuvo para realizarla?

A mí las películas de aventuras me gustan muchísimo. *La ley de la frontera* esta hecha con el aire de las novelas de Stevenson, de Salgari, de Dumas. No veo por qué uno no puede hacer ese tipo de películas. Son tan dignas como cualquier otra. Uno debe hacer las películas que en ese momento le apetecen y si en ese momento se puede hacer, mejor que mejor.

Martín (Hache) es una películas de personajes que se someten a un desnudo ante la cámara en un ejercicio de introspección muy duro. Ese intimismo es nuevo en su cine.

La idea era meterme con dos personajes, que son los de Eusebio Poncela y Federico Luppi, que son dogmáticos, que le enseñan a todo el mundo las normas que rigen sus comportamientos y que, además, hablan por los codos. Que a pesar de lo diferente que son en apariencia, son iguales y que por eso son amigos. El peligro estaba en que se confundiera la opinión del autor con la del personaje y que se pensará que todas esas cosas la dice el autor, ya que hay cosas que dicen tanto ambos personajes, con las que yo no estoy nada de acuerdo. La historia, pienso que va por otro lado, no importa tanto lo que dicen los personajes como la manera que tienen de actuar, que uno se enganche en lo que les pasa. Por suerte, me parece que el público respondió bien, especialmente los jóvenes.

¿Cómo se puede hacer cine ahora en una Argentina en estado de permanente crisis económica?

Yo soy co-productor, por eso puedo seguir haciendo cine. Mientras siga el Instituto de Cine Argentino uno puede seguir haciendo cine, porque son producciones minoritarias. Uno arriesga 1.000.000 US\$ y lo recupera con los fondos que el estado y las televisiones dan a través del Instituto. Pero ponerse como productor, sin recibir ayudas, es imposible, puesto que el mercado no lo devuelve. Por eso, se puede hacer cine siempre y cuando haya fondos en el Instituto.

Ramiro Matas

Panel

Premios

XV PREMIO INTERNACIONAL DE CUENTOS "MAX AUB"

BASES

1. Podrá concursar cualquier persona que presente su cuento en Lengua Española.
2. El tema será de libre elección por su autor. En el cuento no debe aparecer identificación alguna del autor, por lo que se adjuntará un sobre cerrado, en cuyo exterior constará el título del cuento, el seudónimo y, en su caso, si opta al Premio Comarcal. En el interior de dicho sobre deben constar los siguientes datos: Título del cuento, nombre y apellidos, domicilio, teléfono y una breve nota bio-bibliográfica del autor.
3. Cada participante presentará el cuento por quintuplicado ejemplar mecanografiado a dos espacios, por una sola cara. La extensión mínima será de cuatro y la máxima de quince páginas.
4. El plazo improrrogable de admisión finalizará el día 28 de febrero del año 2001. Se admitirán aquellos en cuyo sobre conste el matasellos de correos con fecha igual o anterior a la mencionada. El envío se dirigirá a:
Fundación Max Aub
XV Premio Internacional de Cuentos Max Aub.
Cronista Faus, s/n. Apartado de Correos 111.
12400 Segorbe (Castellón-España).
5. Se concederán dos premios: Premio Internacional, dotado con 700.000 pesetas. Premio Comarcal, dotado con 100.000 pesetas para autores nacidos, vinculados o residentes en la Comarca del Alto Palancia. Quien lo haya recibido en otras convocatorias no podrá concursar en esta modalidad. Y una escultura del artista José Vento González para cada premio.
6. Los premios serán únicos e indivisibles. El jurado se reserva el derecho a declararlos desiertos si lo considera oportuno.
7. El Jurado calificador estará integrado por personas de prestigio, relacionadas con la literatura, el arte y el periodismo. Su fallo, que será

inapelable, se hará público en una VELADA LITERARIA dentro de las actividades del XCVIII ANIVERSARIO del nacimiento de Max Aub, que tendrá lugar el sábado 2 de junio del año 2001. Durante la misma se hará entrega de los premios de la convocatoria XIV, a los galardonados de la misma o personas que los representen debidamente acreditados. También se presentará la publicación de los cuentos finalistas y ganadores de dicha convocatoria. Los participantes de esta XV edición podrán asistir a esta velada, comunicándolo con antelación a la Fundación Max Aub.

8. Dado el volumen de obras presentadas en anteriores convocatorias se prevé un Jurado de Selección.
9. Las obras no premiadas no serán devueltas.
10. Los cuentos premiados serán editados por la Editorial Pre-Textos y la Fundación Max Aub.
11. La interpretación de estas bases o cualquier aspecto no prescrito en ellas es competencia exclusiva del Jurado.
12. La participación en el premio supone la plena aceptación de las estas bases.

Información:

Teléfono: (34)-964 71 38 66

Fax: (34)-964 71 38 77

E-mail: fundacion@maxaub.org

PREMIOS A LOS MEJORES TRABAJOS DE JÓVENES INVESTIGADORES SOBRE TEMAS LATINOAMERICANOS Y CARIBEÑOS.

El Comité Organizador del X Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (X FIEALC) convoca a los jóvenes latinoamericanistas y caribólogos a participar en el Concurso de premios a los mejores trabajos sobre temas del Congreso.

Bases:

I. Temas: Se premiarán los tres mejores trabajos sobre los siguientes temas:

- América Latina y el Caribe en el contexto de las relaciones internacionales contemporáneas; globalización y regionalismo, los procesos integracionistas en la región;
- América Latina y el Caribe en la cultura mundial (mecanismos de génesis cultural, literatura, arte, lingüística);

- Problemas de la modernización económica y político-social en los países de América Latina y el Caribe.
Los temas tratados en los trabajos de los concursantes podrán ser de carácter más concreto, pero en todo caso deberán quedar inscritos en uno de los tres campos indicados.

II. Premios:

- Primer Premio: Pago del viaje y estancia en Moscú para participar en el Congreso, y Diploma de primer grado, del que se hará entrega al galardonado en la Sesión inaugural del Congreso.
- Segundo Premio: Pago del viaje y estancia en Moscú para asistir al Congreso, y Diploma de segundo grado, del que se hará entrega al galardonado en la Sesión inaugural del Congreso.
- Tercer Premio: Pago del viaje y estancia en Moscú para asistir al Congreso, y Diploma de tercer grado, del que se hará entrega al galardonado en la Sesión inaugural del Congreso.

Además, los trabajos premiados serán publicados en las revistas *América Latina* (en ruso) e *Iberoamérica* (en español), así como en las Memorias del Congreso (en versión original)

III. Edad de los postulantes: Los postulantes deberán tener menos de 30 años al 31 de diciembre de 2000.

IV. Plazo de presentación de los trabajos: Los trabajos deberán ser remitidos al Comité Organizador del Congreso antes del 31 de diciembre de 2000.

V. Se admitirán a concurso: Trabajos originales inéditos. Trabajos presentados al Congreso en calidad de ponencias. Los trabajos deberán ser presentados en una de las tres lenguas de trabajo del Congreso (español, portugués, inglés) o en ruso. La extensión máxima de los artículos será de 20 cuartillas de 30 líneas cada una (en total, aproximadamente 40.000 pulsaciones). Con miras a la publicación de los trabajos premiados, los galardonados deberán remitir el texto por correo electrónico o en disquete a más tardar el 1 de abril de 2001.

VI. Jurado: Integrarán el Jurado del concurso destacados latinoamericanistas rusos y extranjeros de entre los miembros del Comité Organizador del Congreso, de su Presidencia Honorífica o de la Dirección de la FIEALC.

VII. Emisión del Fallo: El Fallo del Jurado será comunicado a los concursantes, a más tardar, en la última quincena de marzo de 2001.

VIII: Información:

Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia.

Dirección: Calle B. Ordynka, 21, Moscú, 113035, Rusia.

Teléfono: 7 (095) 951-53-23, 7 (095) 953-46-39.

Fax: 7 (095) 953-4070.

E-mail: congreso-ila@mtu-net.ru

ilaran@pol.ru

Congresos

DIVINA MEMORIA DE UN CONGRESO PERVERSO: I CONGRESO INTERNACIONAL MUJERES Y TEXTUALIDAD.

El I Congreso Internacional Mujeres y Textualidad, realizado en la Facultad de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona durante los días 16, 17, 18 y 19 de octubre, lució el sugerente título de "PERVERSAS Y DIVINAS: Artistas, viajeras, hetairas, musas, *cyborgs* y demás", con el fin de valorar la representación de la mujer desde los diferentes ámbitos interdisciplinarios y abarcar esta valoración en dos momentos de transición: el fin de siglo pasado y el fin de milenio actual.

De esta forma, perversas y divinas se dividieron en siete conferencias plenarios y dieciséis paneles, cuyas comunicaciones mantenían como nexo de unión temático los diversos "modelos de femineidad" que propiciaron el análisis y debate por parte de las participantes.

Las ponencias plenarios fueron:

1. "Reproducciones escandalosas: cuatro textos de resistencia" de Geraldine Nichols (Universidad de Gainesville, Florida) quien a través del análisis de textos de cuatro escritoras: Montserrat Julió, Caterina Albert, Carmen de Burgos y Mercè Rodoreda, se refirió a una lectura en clave retrospectiva y ofreció una visión nueva de un periodo en el que la mujer se caracterizó por ser el objetivo de la mirada de un mundo hostil, reflejado en su escritura: yuxtaposición entre procreación y creación.
2. "Sabiduría *cyborg* y posthumanidad: cuerpo y puesta(s) en escena del cuerpo" de Giulia Colaizzi (Universitat de València), en la que después de hacer referencia a una serie de textos claves para abordar la actualidad postmoderna planteó, a través de un cortometraje maravilloso de la chilena Cecilia Barriga, (en que establecía un diálogo imaginario entre Marlene Dieterich y Greta Garbo), un ejemplo de trans-

gresión, de manipulación subversiva descodificadora, como reducto de un sujeto femenino eminentemente mestizo. Entre estos mestizajes, uno fundamental, es el que nace con las nuevas tecnologías: de ahí el/la *cyborg*, ser híbrido y mestizo y en proceso, con el que Colaizzi estableció un paralelismo, asemejándolo a las teorías feministas.

3. “Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán” de Maryellen Bieder (Universidad de Indiana, Bloomington). Centrándose en *Dulce dueño*, nos mostró el proyecto artístico de una Pardo Bazán desconocida que ha de escribir una novela bajo el signo de Huysmans, en la línea del decadentismo finisecular e hizo hincapié en como Lina, su protagonista, es objeto de su propia mirada.
4. “La Ben Plantada: una propuesta ideológica orsiana” de Christina Dupláa (Dartmouth College) quien nos deleitó con su reinterpretación de “La Ben Plantada”, la nueva mujer plena de “seny” a lo noucentista y nos ofreció pautas para entender, incluso, aspectos de la actualidad catalana, mostrando nexos de unión ideológicos. Dupláa insistió en la construcción del estereotipo femenino finisecular, un aspecto que también plantea la ponencia de Bieder y que ha estado presente en muchas comunicaciones.
5. “Carmen de Burgos, ¿diva, concubina o feminista?” de Shirley Mangini (Universidad de California State) que se centró en la figura de Carmen de Burgos a la que hizo salir de las tinieblas en las que la historia canónica de la literatura la tiene recluida, a la vez que contextualizaba su figura, poniéndola en relación, entre otros, con los González Blanco.
6. “La esfera de la mujer y el arte nuevo: la época impresionista” de Erika Bornay (Universitat de Barcelona). En esta ocasión se rescató del vacío a cuatro pintoras: Mary Casatt, Berthe Morisot, Eva Gonzales y Marie Barquemon, sobre las que surge no el interrogante tantas veces expuesto por los historiadores: ¿por qué no hay mujeres en la Historia del Arte?, en cambio de ¿por qué la sociedad ha vetado participar a la mujer en el arte?, también nos ofreció datos de otras artistas que, para llegar a serlo, no tienen más remedio que entrar en un territorio vedado, o bien tomar un nombre masculino (las escritoras George Eliot, George Sand, Fernán Caballero o Víctor Català) o, al menos, vestir prendas masculinas para asimilarse a la órbita del varón.
7. “De la novia muerta a la vieja desnuda: oscuros objetos en el cine de Buñuel” de Pilar Pedraza (Universitat de Valencia). A través de tres

elementos claves en la filmografía de Buñuel: la vieja desnuda, la novia muerta, y la muñeca maniquí, Pedraza nos ha ilustrado y conducido magistralmente por los recovecos buñuelianos donde se avista el deseo de la mujer como vejación en *Belle de jour*; la mujer como tentación en el cuerpo niña-diablo en *Simón en el desierto*; el escamoteo del cuerpo viejo al nuevo en *El fantasma de la libertad*; la veneración del cuerpo muerto en *Abismos de pasión*; la retórica lúgubre de la novia muerta presente en *Viridiana* y por último la manipulación de la mujer objeto en *Ensayo de un crimen*, ejemplificándolos con las secuencias pertinentes extraídas de las películas.

Por otra parte, algunos de los paneles de comunicaciones más representativos lo constituyeron:

- I. "Mujer tenías que ser: esos personajes femeninos." (Ámbito temático: el personaje femenino). Las comunicaciones han analizado la construcción de los personajes femeninos en los textos culturales, tanto producidos por escritores como por escritoras. Fundamentalmente los textos pertenecían a la literatura hispánica pero continuamente se establecían diálogos y comparaciones con personajes del cine y, sobre todo, de otras literaturas europeas. Eso confirma la relación de la producción hispánica con las corrientes finiseculares generales. Textos de Josep Plá, Quim Monzó, Dolors Monserdá y personajes de distintos géneros literarios, ayudaron a recrear esta perspectiva.
- II. "Guerrilla no es un diminutivo". (Ámbito temático: la mujer latinoamericana). Ya que muchas de las comunicaciones trataban la representación de la mujer latinoamericana como figura en la que convergen la lucha y la resistencia desde diversos ámbitos y contextos, el planteamiento de este panel fue espontáneo. La pintura, literatura, política y el periodismo, entre otros, se han convertido en espacios en los que la mujer latinoamericana ha entrado a derribar las estructuras de poder y ha buscado involucrarse en los elementos cotidianos en el arte; es así como los autorretratos de Frida Khalo son utilizados contra la marginalidad, o cómo la crónica literaria escrita por mujeres son textos transitorios e instrumentos de acción intelectual. Textos de varias escritoras latinoamericanas como Elena Poniatowska, Marcia Morgado, Giovanna Pollarolo, nos han acercado a la huella literaria de esta raza cósmica: la mestiza.
- III. "Generar el género: modelos finiseculares" (siglo XIX). (Ámbito temático: la construcción del género femenino a finales del siglo

- XIX). Las comunicaciones analizaban específicamente el fin del siglo XIX, haciendo hincapié en las imágenes literarias y artísticas en general, pero también en los discursos políticos, sociales, económicos que sostenían y necesitaban la existencia de ese “eterno femenino” (hecho a imagen y semejanza de la burguesía) que cruzó el siglo y entró en crisis a finales del mismo.
- IV. “Reflexiones en torno al reflejo: diálogos interfiniseculares”. (Ámbito temático: confrontación de los dos fines de siglo). El estereotipo, su construcción, su mantenimiento, su aplicación fue el punto de análisis establecido en el diálogo entre los dos fines de siglo: por ejemplo una *femme fatale* de la obra de Gabriel Miró frente a otra de una novela de Pilar Pedraza publicada recientemente; o bien, las mujeres masculinizadas a finales del siglo XIX y las *drag kings* actuales; o bien el personaje de la loca también en los dos fines de siglo.
- V. “Esa otra que soy yo: la alteridad en el discurso identitario.” (Ámbito temático: la mujer múltiple, plural, mestiza, híbrida). Según el postulado de Rimbaud: “Yo soy otro”, el ser como pseudo identidad se ha visto reflejado en la escritura de finales del siglo XIX y del siglo XX. De ahí que la evocación de la *femme plante* o la *femme animale* de los naturalistas franceses haya sido motivo de análisis; como también el discurso fílmico de la identidad en *La doble vida de Verónica*, y algunos casos en la literatura hispanoamericana, como el de Luisa Pelufo y Marvel Moreno, en los que se mostraban la transgresión y subversión de los típicos discursos femeninos establecidos y esperados y, a través de la doble, se llega a la reformulación de la voz propia.
- VI. “Mujeres artificiales o artificios de mujer.” (Ámbito temático: *cyborg*, mujeres mecánicas, muñecas, maniqués). El panel tuvo como base las diversas formas de mecanización de la mujer, ya como algo que la objetualiza ya como algo que le permite transgredir y encontrar una nueva forma de crear y vivir y expresarse. Los casos fueron textos como es habitual pertenecientes a diversos ámbitos artísticos: arte, literatura, cine. También la asimilación de nuevos términos como *cyborg* o *superwoman* proporcionó un nuevo enfoque hacia la teoría del cuerpo de la mujer de fin de milenio.
- VII. “Viajeras, emigrantes y desplazadas.” (Ámbito temático: el desplazamiento, la transculturalidad, el exilio). Las comunicaciones versaron

sobre el desplazamiento y las relaciones entreculturales vividas por mujeres en tránsito, exiliadas, desplazadas o viajeras, como anteriormente lo fueron Aurora Bertrana o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta transición se deriva del desplazamiento voluntario, obligatorio o catastrófico e involucra a la mujer dentro de un nuevo concepto: el de las "atravesadas: interculturalidad y mestizaje", nombre de otro interesante panel, relacionado con este aspecto.

VIII. "Prostitutas y/o madres." (Ámbito temático: reelaboración de la dicotomía prostituta/madre en este fin de siglo). Analizando textos diversos como la novela *Nubosidad variable*, de Carmen Marín Gaité, o películas como *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, o anuncios publicitarios españoles, se analizó minuciosamente la dicotomía del siglo XIX madre/prostituta, y su aplicación actual, principalmente en España, ya que la fecundidad y la belleza maternal vuelven a ser estéticas a través de los medios de comunicación y el mundo femenino no cesa de llevar la marca de la maternidad sacrificada, abnegada y en ocasiones asexuada.

IX. "La musa coge la pluma." (Ámbito temático: poesía escrita por mujeres. Poesía lésbica). El propósito fue el de ver como la mujer deja de ser una musa contemplada por el poeta para darle inspiración y coge la pluma para ponerse a escribir ella. Además las comunicaciones se centraron en textos poéticos homoeróticos, que expresan sin tabúes el deseo femenino.

En conclusión, la fusión de textos, mayoritariamente literarios, pero también fílmicos, o pictóricos; desde disciplinas como la Historia de la Literatura, la Literatura Comparada, la Teoría Fílmica, los Estudios Culturales, la Historia del Arte, entre otras, resaltaron el carácter interdisciplinar del Congreso. Así también el hibridismo de sus participantes en cuanto a temas y campos de estudio ofreció múltiples miradas y facetas femeninas, dirigidas a lo femenino. Diferentes lazos autoconscientes que no se cortan sino que reformulan y transgreden.

Información:

Meri Torras

Departament de Filologia Espanyola

Edifici B

Universitat Autònoma de Barcelona

08193. Bellaterra, España.

COLOQUIO INTERNACIONAL MUJERES LATINOAMERICANAS Y CARIBEÑAS, REESCRITURA/REINVENCIÓN DE PENSAMIENTO, HISTORIA Y MITOS EN TORNO A LO FEMENINO.

Lugar: La Habana.

Fecha: 19 al 23 de febrero del 2001.

Temas del coloquio: El pensamiento canónico en torno a lo femenino.
Las mujeres en la historia oficial.

Construcciones míticas de lo femenino.

Repensar a la mujer en la teoría y en la cultura artístico-literaria.

La historia de las mujeres: teorías y representaciones culturales.

Reformulación de mitos sobre mujeres en la literatura y las artes.

Conferencias y mesas redondas: Se ofrecerán conferencias magistrales y/o mesas redondas sobre los temas del coloquio.

Resúmenes y ponencias: Antes del 30 de noviembre deberá estar en nuestro poder un resumen de 250 palabras, con el título de la ponencia y el nombre y apellidos del/a autor/a y la institución a la que pertenece.

La extensión de las ponencias no será mayor de 9 cuartillas mecanografiadas a doble espacio, lo que equivale a 2.500 palabras y 20 minutos de lectura oral. Las/os participantes deberán traer junto con el texto impreso de su ponencia, en el que emplearán las normas internacionales para notas, citas y bibliografía, un disquete de 1.44 en sistema compatible con IBM, preferentemente WP5.1 ó Word para Windows 6.

Inscripción y plazo de admisión: La cuota de inscripción en el Coloquio es de 50,00 US\$ y será abonada personalmente en la Casa de las Américas el 19 de febrero, de 8:30 a 10:00 a.m.

Información:

Casa de las Américas

Dirección: 3ª y G, El Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba.

Teléfono: 55-2715, 55 27 06/09.

Fax: 334 554/32 72 72.

E-mail: cil@casa.cult.cu

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme a **GUARAGUAO**

Nombre

Dirección

D.P.

Provincia

El importe lo haré efectivo con:

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

Tarifa: un año (2 números) 2.300 ptas. España; US\$19 Europa; US\$24 América
(incluidos gastos de envío).

Sr/a. Director/a

Banco o Caja de Ahorros

Domicilio agencia

Población D.P.

Provincia

Titular cuenta

Número de cuenta ____ / ____ / ____ / ____

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

Fecha Atentamente.

Firma

Envíenos este boletín a **GUARAGUAO** c/ Pisuerga 2, 1º 3ª · 08028 Barcelona.

Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.

1.000 ptas.