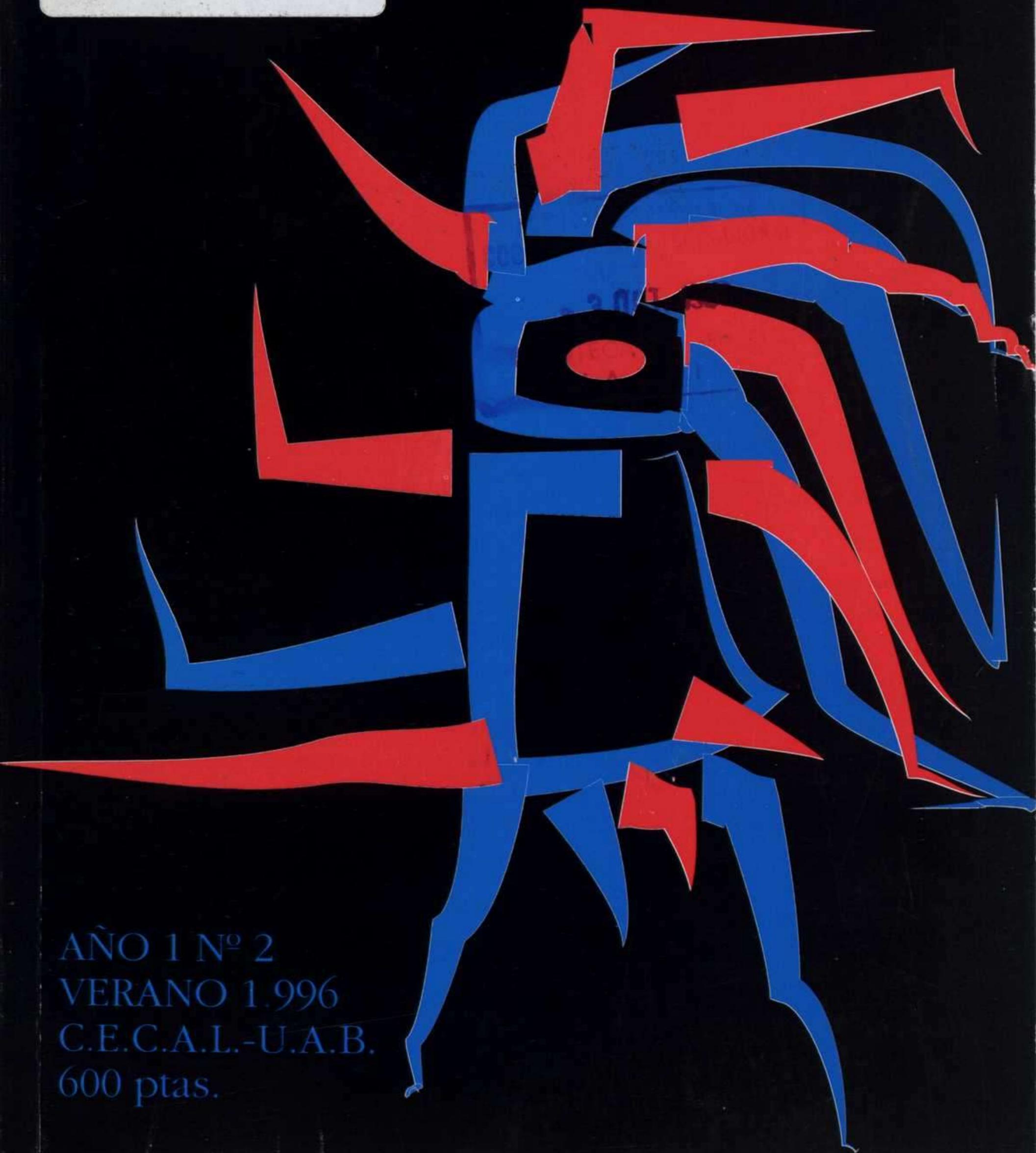


GUARAGUAO

REVISTA DE CULTURA LATINOAMERICANA

2-1677



AÑO 1 N° 2

VERANO 1.996

C.E.C.A.L.-U.A.B.

600 ptas.

GUARAGUAO

Revista de cultura latinoamericana

DIRECCIÓN

Esperança Bielsa y Mario Campaña

ADMINISTRACIÓN

Montserrat Peiró

CONSEJO ASESOR

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

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Pau Bielsa, Raquel Carlús, María del Mar Córdoba, Ulises Grisolia, Sonia Guerra, Ramiro Matas.

MAQUETACIÓN

Daniel Córdoba Mendiola

DISEÑO DE PORTADA

Roberto San Martín

ASESORÍA LEGAL

Ester Blay

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

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

EDITORIAL

AGENCIA ESPAÑOLA DE
COOPERACIÓN AL DESARROLLO



- 3 OCT. 1985

'81

Z-1677

Como presidente del organismo editor, el Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), y como codirector de esta revista, me gustaría tratar de responder a una pregunta que se nos ha hecho repetidas veces en estos días: ¿Por qué una revista de cultura latinoamericana en España, en Cataluña?

Los objetivos de la revista, ser un órgano de expresión y difusión, al mismo tiempo que un espacio de reflexión sobre la cultura latinoamericana, son claros. No es sobre eso que se nos pregunta. Se nos está pidiendo una justificación. En primer lugar, ¿por qué una revista de cultura y no una de economía, agricultura, medio ambiente, etc.?

Todos estamos dispuestos a admitir la conveniencia del diálogo intercultural. Pero cuando se habla de diálogo es imprescindible para los dialogantes el reconocimiento del otro, de lo que no somos nosotros. No es posible un diálogo entre seres abstractos, o entre un ser real y un ser abstracto. Lo latinoamericano es una abstracción; para convertir esa abstracción en un ente concreto, para convertirlo en un interlocutor verdadero, es necesario reconocerle sus atributos, sus particularidades, que, en principio, solo en principio, no pueden ser sino los de su cultura. La comprensión de la complejidad de una cultura es, pues, una condición indispensable que deben cumplir todos los interesados en diálogos verdaderos.

Cuando hablamos de cultura, evidentemente hablamos también de

tradición, esto es, de aquello que los pueblos acumulan, conservan y transmiten de una generación a otra: las creencias, los hábitos, las maneras de relacionarse con el medio, con los otros y lo otro. La convicción más extendida afirma la prioridad de la ciencia y de la técnica. Sin embargo, lo que un pueblo es capaz o no es capaz de hacer no depende solo de las habilidades y conocimientos -elementos culturales, sin duda- de que esté provisto, sino también y quizá fundamentalmente de cuáles sean sus creencias básicas, de los componentes no instrumentales de su cultura: de su tradición.

Ahora bien, en algunos de sus elementos, la tradición que a falta de mejor nombre llamamos "latinoamericana" es una tradición interrumpida. Admitirlo, discernir su complejidad, construir o reconstruir horizontes suficientemente comprensivos, plurales, no discriminatorios, que puedan sustentar proyectos realizables, es una de las tareas fundamentales de hoy.

Esta primera respuesta, sin embargo, tiene que ser complementada. ¿Por qué cultura latinoamericana y no iberoamericana, hispanoamericana o simplemente americana? Esta es una cuestión de lengua, de léxico, con implicaciones que ahora no podemos tratar. Diremos solamente que la expresión "latinoamericano" menciona con mayor proximidad que las otras la realidad geográfica y cultural de mayor interés para la revista, esto es, la comprendida entre México y Chile, es decir, con la inclusión de las Antillas y Brasil.

La siguiente pregunta es: ¿por qué esta cultura en España? Simplificando demasiado las cosas, podríamos decir que tanto el interés de los especialistas en temas latinoamericanos como la presencia de la comunidad latinoamericana en España serían suficiente justificación. Pero ni Guaraguao pretende una audiencia exclusiva de especialistas ni nosotros nos estamos refiriendo meramente a la presencia física de los latinoamericanos, sino que creemos que otra de las tareas pendientes para latinoamerica es delucidar los términos de su compleja, confusa y prolongada relación con España.

En el mismo sentido, debe ser admitido también que en la configuración y desarrollo del discurso cultural español y europeo ha sido decisiva la relación con América, y que la revisión de ese discurso, la comprensión de su naturaleza y estructura, las posibilidades de su inserción en una situación comunicativa auténtica, son hoy factores importantes para la convivencia de las personas y los pueblos.

Así, nosotros proponemos un diálogo entre seres reales, con voz propia, y para eso hemos creído adecuado ofrecer y recibir la palabra, la historia, la cultura. Guaraguao es ese intento.

MARIO CAMPAÑA

Donde te lleve la sangre: La poesía de Oliverio Girondo

HELENA USANDIZAGA

Significado de las vanguardias en la cultura americana
Las primeras décadas del siglo XX contemplan un movimiento febril: el de los americanos que van y vienen de Europa en contacto con las últimas novedades vanguardistas. Pero el espíritu de las vanguardias es mucho más que afán de innovación. Después del primer momento de celebración eufórica de lo nuevo, de rechazo del pasado y de mirada hacia Europa, la vanguardia hispanoamericana se enfrenta a las preocupaciones sociales que afectan también a esta etapa europea, pero que tienen en América manifestaciones específicas, ligadas a la búsqueda de la propia realidad e identidad.

La fundación de la modernidad es cosmopolita, pero sus productos más interesantes son periféricos, aunque se inscriben igualmente en la crisis de la modernidad occidental suscitada en Europa y en las cuestiones éticas que afectan al enfrentamiento del hombre consigo mismo y con el ámbito social. A la renovación del lenguaje tal vez no igualada hasta ahora se une la búsqueda de la identidad perdida en la Conquista, con sus manifestaciones más evidentes en el criollismo, el negrismo, el indigenismo. Pero la identidad americana, o la construcción del lenguaje propio ya iniciada en el modernismo, se manifiesta de modo más sutil también en un discurso no explícitamente autóctono. Y, al mismo tiempo que esa preocupación por la identidad y por el espacio social, hay una interrogación por el lugar del sujeto en el universo, una preocupación existencial a veces trágica que estaba ausente de las primeras manifestaciones

vanguardistas. En el poeta argentino Oliverio Girondo, aunque no haya explícita preocupación por la identidad, hay un desligamiento del discurso a la moda para entrar, a través de una oralidad decantada, en un lenguaje que busca enfrentarse a lo más radical del ser. El propósito de estas reflexiones es seguir la trayectoria de la poesía de Girondo para ligarlo, a través de su última época, a este movimiento general de búsqueda que impulsan las vanguardias.

Aunque es difícil generalizar sobre Hispanoamérica, encontramos una peculiaridad pasional en esta generación que se enfrenta al reto de crear una ética que supere el corolario de la desesperación, el pesimismo, o el corolario del estoicismo, la resignación. Porque, además del cientificismo y el positivismo y de la crítica a la metafísica de Nietzsche, las ideas de Schopenhauer marcan este momento de una manera más firme y original que el modo en que habían comenzado a hacerlo desde el siglo XIX: incapaz en principio de participar en esta ciclicidad cósmica sin trascendencia, movida por la atroz “Voluntad de Vivir” que le atribuye Schopenhauer, la conciencia poética de esta generación se enfrenta sin embargo de modo intensamente vital y activo con la posibilidad de la angustia, y lo hace mediante la reivindicación de un acuerdo con la vida para guiar esta energía general en una lucha contra el sentimiento de muerte individual. La exploración de lo desconocido por parte de Huidobro, el proyecto nerudiano de cambiar el espacio humano en tanto que espacio social, la búsqueda de la raíz humana en Girondo y la peculiar síntesis que hace Vallejo de estas indagaciones son otras tantas manifestaciones de esta actitud vital y poética.

La poesía de Oliverio Girondo

“Llega un momento en que aspiramos a escribir algo peor”, afirmó Oliverio Girondo en uno de sus aforismos de los años 20, recogidos en *Membretes* (1932). La trayectoria del poeta argentino es la de la búsqueda de esa escritura “peor”, es decir, cada vez menos convencional, cada vez más descentrada, hasta radicalizar la experiencia vanguardista iniciada con sus primeros libros y con su “militan-

cia” en el movimiento bonaerense *Martín Fierro*. Esa búsqueda culmina con *En la masmédula* (1956), un libro cuyas palabras no es que sean poco convencionales: es que ni siquiera están en el diccionario. Pero la radicalización no es sólo una cuestión de estilo; otro de los aforismos, mucho más abismal, se cumple en esta época: “Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hasta nuestra propia nada”. En toda la obra de Girondo¹ están presentes el humor, la ironía, el absurdo, la transgresión; pero desde los inicios traviesos hasta la proposición esencialmente trágica de sus últimos poemas el juego cambia. Esta trayectoria la han examinado, con insistencia en diferentes aspectos de la obra de Girondo, los críticos Ferrari (1993) Molina (1968), Pellegrini (1986), Sucre (1975) y Yurkievich (1984), entre otros.

La aventura vanguardista

Al principio, el afán de experimentación vanguardista de Girondo se traduce en la elaboración de la imagen y en una relación apasionada y asombrada con el mundo exterior. La de esta época es una poesía viajera, fascinada por el exotismo, sensual y vital. Pero el inconformismo de Girondo es ya evidente en su relación con el mundo, porque la mirada del sujeto poético se niega a captar esa realidad a partir de los esquemas manidos: su poesía no acepta ni el lenguaje poético ni el entorno como elementos dados y se dedica a construirlos -o a descubrirlos- por su cuenta. El humor de este momento parte muchas veces del mecanismo del extrañamiento, es decir, de la estrategia de ponernos ante las cosas como si las viéramos por primera vez. Por ello mismo, al igual que el humor surrealista que más adelante se instala en su poesía, esa actitud de Girondo “tira de la manta” para mostrarnos irrespetuosamente todo lo risible de aquello que aceptábamos casi sin mirarlo. “Lo cotidiano -dice en otro de sus aforismos- es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo”.

En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), libro de estampas callejeras y de viaje, aparece el escenario vanguardista de las ciuda-

des, las escenas exóticas y las imágenes basadas en la hipérbole y en el encuentro entre elementos heterogéneos. En 'Apunte callejero' (p.36), "en un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana", o en 'Pedestre' (p.46), "junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse a una mujer". Pero aparece también la violencia que será característica de Gironde -aspecto ya subrayado por Sucre (1975:273)-, cuando habla de la 'Milonga' (p.37) al borde del amanecer, languideciente y sórdida, en el momento en que, de pronto,

"... se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala."

También la sensualidad y el erotismo son violentos, con estas chicas de 'Exvoto' (p.40) abrumadas por el deseo masculino, pero sin el coraje suficiente para "cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda."

Y por esta poesía que es aún esencialmente sensualidad gozosa y deseo del mundo² pasan ya seres tan patéticamente cómicos como los perros fracasados, los cuales, aclara el poeta en una inesperada nota a pie de página que nos recuerda las del antipoeta Nicanor Parra:

"... han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura."

Claro que, tal vez para compensar tanto fracaso en un solo poema, el vigilante de la esquina se encarga de detener los sonidos de la ciudad "para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse" ('Pedestre', p.46).

Calcomanías (1925) agudiza la vena acre del humor de Girondo: aparece en este libro una España caricaturesca, donde los tópicos nos hacen guiños desde esos hidalgos de 'Toledo' (p.58) "que se alimentan de piedras y de orgullo"; en una 'Calle de las Sierpes' (p.61) donde la única actividad es la de los limpiabotas y los camareros a quienes los parroquianos aplauden al borde de sus sillas "cual si fueran a dar un brinco/ y ponerse a bailar" y donde la metáfora taurina contamina hasta a los curas que entran en las peluquerías "ceñidos en sus capas, como toreros". Una Sevilla donde "cada doscientos cuarenta y siete hombres,/ trescientos doce curas/ y doscientos noventa y tres soldados/ pasa una mujer". Y una España en donde las chicas van a ver pasar el tren porque "es lo único que pasa" ('El tren expreso', p.61).

La transición: el humor surrealista

En *Espantapájaros* (1932), quizás su obra de rasgos más surrealistas, se afianzan ya los elementos de radicalización. Todos los de este libro son textos sin título, en prosa, menos dos: un caligrama en forma de espantapájaros (p.101) donde ya campea el Girondo que se burla de las convenciones lingüísticas y de la solemnidad, pontificando sobre "la desorientación de mi generación (gutural, lo más guturalmente que se pueda)", y un poema (p.113) escrito con el mismo procedimiento del quevediano "Poema de Orlando" y cuyo resultado es un ritmo muy parecido:

"Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban, y se punzan, y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,
se despizcan, se hunden y se rajan..."

dice Quevedo, y Girondo:

"Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan..."

La dinámica erótica, en su extinguirse y renacer, es llevada a sus últimas consecuencias en este poema y provoca en el lector un complejo efecto de exaltación nerviosa y de hastío, de tensión pasional y de risa. En este libro, tal como observa Yurkievich (1984:142), el humor de Gironde se hace más sistemático y a la vez más absurdo: la mayoría de los textos parten de una premisa sorprendente, de una negación de las convenciones sociales, de un paso en falso, y a partir de ese punto se encadenan las acciones con una lógica aplastante, como cuando habla de la casa en la que los invitados, al entrar, no pueden dejar de cometer los mayores desmanes y acaban desesperadamente colgados de las lámparas para no morder las pantorri-llas de las señoritas de la casa, o bien del personaje que debe atarse a los barrotes de la cama porque si no, al despertar, no sólo se encuentra en el techo de su ropero, sino que ha tenido tiempo, en un cuarto de hora, de estrangular a sus hermanos, de arrojarse a algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de un espinillo. Claro que se apunta aquí el tema del doble o de lo otro que se manifiesta en el propio yo como origen de situaciones inquietantes y absurdas. Pero a veces el primer paso del absurdo lo da la pura asociación fónica: “Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados...” (p.105)

El erotismo y el humor son las principales fuentes de desautomatización en este libro de imágenes más sofisticadas que las de libros anteriores. Un erotismo violento (y el erotismo, de nuevo, no es la única manifestación de violencia) e inmenso, ante cuya presencia es inútil resistirse a las “mujeres de sexo prehensil” y a las “mujeres eléctricas”: el personaje del poema sabe que terminarán por electrocutarle “en un espasmo, lleno de interrupciones y cortocircuitos”. Y un humor negro conectado con el absurdo como método de investigación, como aventura, más que con un absurdo existencialista encaminado a la desesperanza, tal como ha observado Sucre (1975:277-278). En el prólogo de su primer libro manifestaba ya ese valor de lo absurdo: “Cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única

y verdadera posibilidad de aventura?” Sin embargo, la muerte hace acto de presencia en algunos poemas, y notoriamente en el último del libro, en el que se apodera de una ciudad de suicidas hasta que ésta es destruida “...para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte.”

El viaje interior: hacia la masmédula

Los dos polos antitéticos - la omnipresencia de la muerte y la exaltación de la vida-, con sus consecuencias de tensión y desgarramiento, se afianzan en *Persuasión de los días* (1942), que se sitúa ya en el espacio interior del yo, pasando así a otra etapa de descenso a los infiernos más que de viaje por ciudades y mundos exóticos. Hay en este libro una exaltación de lo natural, de lo elemental, y una crítica a la sociedad que separa al hombre de la vida auténtica. Una crítica que no es simple “ecologismo”, sino agudo análisis de los males sociales -el poder, la injusticia, la usura, el orden artificial y tiránico, la degradación del lenguaje en fórmulas estereotipadas o en falsas sublimidades- y una constante convocación del deseo de vida, del milagro de la vida elemental y sagrada que convive con las miserias sociales y existenciales. En ‘¡Azotadme!’ (p.127) el sujeto se acusa de no haberse rendido “con los poros erectos,/ con los brazos al viento,/ delirante, sombrío” a lo elemental en sus manifestaciones más puras; a

“la rompiente,
la sombra de las vacas,
las espinas,
la lluvia;
con fervor, durante años;
descalzo,
estremecido,
absorto,
iluminado.”

El mundo social, en cambio, se representa con imágenes a menudo repugnantes: la baba, el vómito, el fango... basadas en las materias viscosas y gelatinosas, putrefactas y malolientes: es “la pestilente baba/ la baba doctorada” que invade este mundo degradado, cuya única salida sería la ‘Expiación’ (p.157) ígnea, “allí, en lo profundo,/ debajo de la tierra.”

Sin embargo, en estos poemas a veces desesperados y de nuevo violentos la forma se mantiene: están escritos en alejandrinos y heptasílabos, como ha señalado Pellegrini (1986:38), a veces divididos tipográficamente, y acuden al recurso de la amplificación sintáctica para crear una estructura aparentemente complicada, pero reducible a un esquema simple, y con imágenes, como muestran las citas anteriores, relativamente legibles. La representación pasional de la última etapa de Girondo aparece aquí ya bajo la forma de la lucha: en el libro combaten la muerte y la destrucción contra la admiración ante la vida (a la que dirige, con humildad irónica, el poema ‘Gratitud’ (p.166), que acaba: “Muchas gracias por todo./ Muchas gracias./ Oliverio Girondo,/ agradecido.”). Combaten también lo humano y la fusión con el mundo contra la avaricia y la falsedad sociales. En esta lucha se manifiesta ya muy claramente la actitud vital del último Girondo: la vida entendida como energía en la que tenemos el deber de desgastarnos para combatir a la muerte, según la formulación de Sucre³ (1975:278-279). Una energía que a veces va más allá de su propio objetivo, como en ‘Vuelo’:

“Ya no existía nada,

la nada estaba ausente;

ni oscuridad, ni lumbre,

-ni unas manos celestes-

ni vida, ni destino,

ni misterio, ni muerte:

pero seguía volando,

desesperadamente.”

En 1946, Gironde publica *Campo nuestro*: un paréntesis en su poesía por lo explícito de su identificación de la tierra con la tierra argentina, pero no en cuanto a sus preocupaciones y satisfacciones de siempre.

Pero en *En la másmedula* (1956), cuando ya ha abandonado hace tiempo todo prurito de novedad por la novedad, está el Gironde más original. El rechazo del lenguaje convencional le lleva a crear uno propio, con palabras inventadas, hechas adicionando, “bricolando”; un lenguaje que, como veremos, busca mágicamente conjurar a la muerte negando todo lo que degrada y limita. Este rechazo de la muerte convierte al poema en batalla campal, en resistencia vital: aunque no se abandonan los patrones rítmicos⁴ ni los patrones sintácticos, hay que decir que lo más importante está en la respiración tonal que trasciende la oscuridad, sobre todo léxica, aunque también debida a la falta de puntuación, de este libro. La palabra violencia, que ha aparecido reiteradamente al recorrer la poesía de Gironde, debe ser convocada de nuevo para hablar del tono de *En la másmedula*. Porque ahora el yo que habla en el poema, alguien que ama sensualmente al mundo y a los seres que lo pueblan y que querría ver cumplidas las promesas de la vida, accede a la desesperación, tal como señalaba Pellegrini (1986:27-28). Pero la palabra desesperación, por su carácter pasivo, seguramente no es la adecuada. Se trata más bien de una dimensión trágica y radical de su manifestación pasional, esa especie de esperanza desesperada, paradójica, del obstinado que desafía a lo imposible para seguir fiel a la energía vital, para extraer el fluido vital hasta del vacío, en una suerte de compromiso ético con la existencia. Molina (1968), que compara la intensidad metafísica y la desgarradora dimensión humana de los textos de Gironde con la que aparece en los de Artaud (1968:40), afirma que esta “poesía del abismo” contiene, pese a su pesimismo radical, un desafío:

“Tal negación se convierte, precisamente por la orgullosa avidez de absoluto que la origina, en una incitación a exigir de cada vida su más profundo

contenido. La mirada que recorre las cosas en ellos [los poemas] no es la mirada de la complacencia o de la placidez, sino la que interroga el corazón de cada esfinge cotidiana, la que exige a cada cosa y a cada hombre sus posibilidades extremas de incandescencia y de furor. Poesía que practica las más hondas incisiones en la “piel de la realidad”, pero que sabe extraer de sus grandes “noes”, de sus “islas sólo de sangre”, un sol de médula viva, una gota de agua redentora del diluvio.” (1968:38)

Y este desgarramiento desvelador de Gironde, precisamente, no es tanto una idea racional como una respiración manifestada en su escritura expresionista por las huellas de la violencia enunciativa, una violencia somática que convierte al universo en escenario significante del drama del sujeto, como en los casos de pasiones extremas⁵. La dimensión ética también se manifiesta en su deseo de dar vida a las palabras gastadas por la impostura social, de recuperar la asociación entre sonido y significado (de recuperar también en este plano la asociación entre significación y sensación), de resistir con la palabra frente al ataque de la muerte, mediante la creación de un lenguaje nuevo pero que mantiene su inteligibilidad. Ferrari (1993:86) ha expresado muy bien el movimiento del poema de Gironde en este libro:

“La obra de Gironde más que una colección de poemas es una siempre recomenzada búsqueda del poema, sin reposo posible: si el agua deja de correr se hiela o se corrompe. Esta palabra volando así sobre su propia nada representa y manifiesta no algo que es sino algo que se esfuerza por abrirse a la visión de lo que es, *el todo ver quizás en libre aleo el ser* (p.412): *volver a ver reverdecer la fe de ser* (p.448).”

Lo que interesa captar en la poesía de Gironde, más que un significado, es una respiración: la sensación casi física de las palabras que proliferan, se quitan espacio, se empujan, se abren como flores japonesas en el agua, y de un enemigo siempre presente, que avanza aniquilando. Las amplificaciones sintácticas, las enumeraciones, las unidades que van más allá de las palabras compuestas⁶ (siempre

expandiéndose en un punto y deteniendo al enemigo) luchan contra el caos que también escenifican, contra el vacío y la muerte: se trata, sí, de frenar su avance viviendo, entregándose a la vida “hasta morirla”, y buscar al poema, usando el poder de conjuro de la palabra, “antes de que se dilate la pupila del cero”. Y de este lenguaje lo más cristalino es precisamente el tono: la actitud del sujeto hacia lo que dice y hacia sí mismo, traducida formalmente en un fuerte ritmo métrico y aliterativo, en una ausencia de puntuación, en una dilatación sintáctica, y, en el plano semántico, en una modulación pasional en la que el deseo de ser lucha contra los constantes ataques de la nada y de la muerte. En “Por vocación de dado” (p.178), el sujeto se entrega obstinadamente a lo “fugaz perpetuo”, a lo discontinuo y azaroso frente a lo continuo y necesario (“por puro pleno pánico de adherir a lo inmóvil/ del yacer sin orillas”). A pesar de la conciencia de fracaso se afirma como ser “volitivo” y basa en ello su resistencia: la entrega a la vida hace que las carencias y los deseos, el impulso y el receso, sean otras tantas manifestaciones rítmicas de “donde lleva la sangre”, de la discontinuidad vital, corporal, del sujeto, del azar de lo que le ocurre, pero que es lo único que puede conducirlo “prostitutivamente” a “redarse y masdarse, para abusar del aire del sueño de lo vivo y entorpecer la nada”. Es la entrega a la energía vital, a “todo todo” a cambio de poco: la entrega al mundo se revela como medio de lucha, oponiendo la fluencia de la sangre y el cuerpo a la inmovilidad. Sin centro y sin guía, a veces “animamantemente” y otras “alirrampantemente”, el sujeto se gasta en el único movimiento capaz de detener la muerte, aunque lleve a ella: la vida. En este punto podemos detenernos para reflexionar sobre lo que exponíamos al principio, la peculiar tonalidad pasional de esta generación de obstinados, de desesperados que no se rinden.

Ahora el poema es una resistencia interiorizadora y lo busca en la “eropsiquis”, en el sueño, dentro de los “plesorbos de ocio”, en el “desquejido”, en un sentir y un sentimiento que no se quieren incontaminados, y que están a buena distancia de lo respetable; en

el "to be" a qué
o el "not to be" a qué
la suma lenta merma
la recontra
los avernitos íntimos
el ascopez paqué
cualquier a qué cualquiera
el pluriaqué
a qué
el pentotal a qué
a qué

a qué

a qué

y sin embargo.

Este yo asediado por la individualidad pero negándose al masoquismo -sólo se permite renegar de lo muerto por repetido, por socialmente congelado en 'Cansancio' (p.189)- y luchando contra la angustia que le corroe, entregado al azar y a la soledad, no se rinde y canta a la energía sexual, vecina de la muerte, en 'Topatumba' (p.186), uno de los pocos poemas en castellano -hasta esa época al menos- que refiere explícita e intersubjetivamente el discurso del encuentro sexual ("ay/ entremuero/ vida/ me cremas/ te edeni- zo"). Y sobre todo convoca a la vida ('A mí', p.188), convoca a "los más oscuros estremecimientos, aunque el ensueño ulule entre mandíbulas transitorias"; convoca a "la esperanza que espera los trámites del trance/ por mucho que se apoye en las coyunturas de lo fortuito". Por encima de todo, y a pesar de todo, el valor no categorizado de la vida: "a mí a mí la plena íntegra bella a mí hórrida vida".

1. Existe una antología de Oliverio Girondo editada en España: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, edición de Trinidad Barrera, Madrid, Visor, 1989. Los números de página de los poemas de Girondo citados a partir de ahora corresponden a las de esta antología.
2. Pellegrini (1986:27-28) ha observado que esta sensualidad y deseo de posesión del mundo no lo abandonan en toda su obra; sin embargo adelanta la dimensión trágica de su obra más tardía cuando dice: “La sensualidad es en Girondo resultado de su desmesurado amor a la vida. Quien exige demasiado de la vida, es decir, quien exige de la vida todo lo que promete, acaba en la desesperación”.
3. “Morir de una energía que se consume a sí misma y no de la inercia del tiempo” (Sucre, 1975: 278-279).
4. Ferrari (1993:83) recoge la afirmación de Pellegrini, que mencionábamos a propósito de *Persuasión de los días*, sobre el patrón heptasilábico en ocasiones duplicado en alejandrino, pero advierte la presencia del endecasílabo como otro componente importante del ritmo de *En la masmédula*. Otro elemento fundamental que se señala para el ritmo es la dimensión aliterativa, paronomásica y anagramática de las palabras.
5. Pellegrini (1986:37) usa esta metáfora de la lucha por la expresión para representar esta dimensión de la escritura de Girondo: “En Girondo esa connotación personal es tan intensa que quiebra la forma misma del vocablo: a veces con la herida de un mordisco, o con la desgarradura producida por el furor o la desesperación. Las palabras llevan las señales de una lucha por la expresión, y dejan de ser la cosa inerte con la que se construye nuestro lenguaje común y que no dice nada de lo que realmente afecta al hombre”.
6. “Galaxias verbales”, según Molina (1968:36); “constelaciones léxicas”, según Ferrari (1993: 81).

REFERENCIAS

- Ferrari, Américo (1993) "La rebelión de los vocablos en la obra de Oliverio Girondo", en *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas*, Valencia: Pre-Textos.
- Molina, Enrique (1968) "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", en O. Girondo, *Obra*, Buenos Aires: Losada.
- Pellegrini, Aldo (1986) "La poesía de Girondo", en O. Girondo, *Antología*, Buenos Aires-Barcelona: Argonauta.
- Sucre, Guillermo (1975) "Adiciones, adhesiones", en *La máscara, la transparencia*, Caracas: Monte Ávila.
- Yurkievich, Saúl (1984) "La pupila del cero", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Barral.

CREACIÓN

Y atravesaría al duro amor del tiempo
En la mitad de esta desierta gloria
Entre estos seres a su vez huérfanos
En la gran amnistía de la hora
Sin saber cómo estuvo allí y entonces
Qué hiciera aquí visible redimiendo los ojos
Aquella libertad que se alzaba anónima
Lamida por las lenguas imperiosas del viento
En el umbral del reino
Desafiando a las hambrientas fauces
Cuyo encendido aliento nos creaba el rostro
Ansiando devorar a su elegido.

Poemas

Notas de cuaderno

TOMÁS SEGOVIA

Tomás Segovia nació en Valencia en 1927. Llega a México en 1940. Comienza a publicar poemas en 1945. Colabora durante cierto tiempo en la revista *Plural* y actualmente en la revista *Vuelta*, ambas dirigidas por Octavio Paz.

Ha sido profesor de literatura en la UNAM (donde dirigió la Revista Mexicana de Literatura) y en las universidades de Montevideo, París y Princeton. También es narrador, ensayista y traductor.

Su poesía completa hasta 1976 fue recopilada y editada por el Fondo de Cultura Económica de México. De 1976 hasta ahora ha publicado los siguientes libros de poemas: *Partición* (1983), *Lapso* (1986), *Orden del día* (1988), *Noticia natural* (1992) y *Fiel imagen* (1996), editados por Pre-Textos.

EL TEMPLO AQUEL

Era una bocanada densa como ésta
Un aire no del todo despertado
De su vasto reposo
Que bajaba rodando blandamente
Al centro celebrado de nuestros panoramas
El que envolvía con sencillo lujo
Como una amistad libre y taciturna
Nuestra preciada lentitud alerta

No otra cosa soñaba desde siempre la piel
Para evadirse de sus vigilancias
Y sumergirse toda en el mar caldeado
Del abismal instante
La espera temblorosa del destino
No era ya tabla de evasión de nada
Era ya sólo un tenso eje
Que en plena aceptación nos sostenía erguidos

Así avanzábamos sin computar las huellas
Bebiéndonos las aguas con sal de luz del mundo
Sin macas de rencor nuestra esperanza entonces

Y ahora imploraría al duro amor del tiempo
En la mitad de esta desierta gloria
Entre estos seres a su vez hundidos
En la gran amnistía de la hora
Sin saber cómo estuvo allí ya entonces
Que hiciera aquí visible redimiendo los ojos
Aquella libertad que se alzaba animosa
Lamida por las lenguas imperiosas del viento
En el umbral del reino
Desafiando a las hambrientas fauces
Cuyo encendido aliento nos oreaba el rostro
Ansiando devorar a su elegido.

EL LENGUAJE AQUEL

Poemas

En toda área de paz danzaban las palabras

No había una figura viva

En las confusas zonas de mi historia

Que una vez no se hubiera revolcado

Con mi lenguaje de insaciable ardor

Así iba yo poblado

Abrazado lamido mordisqueado untado

Por mil viejos amores indistanciablemente

Todos fieles y todos cálidamente vivos

Palpados bajo aquel manto sonoro

Tan sutilmente enumerado

Y sutilmente enamorado

Que hacía mío todo lo de la vida mía

Que yo para vivir necesitaba.

FERIADOS

Nos lo han dejado todo

En la ciudad vacía

Que todos desertaron

Tan sólo para lejos de ella

Hundirse aún más en su obsesión

Se irían sin saber

Que iba a ser tan azul

El frescor del silencio

Tan vasta la invasión de diáfana maleza

De la paz readmitida

Y no sólo de espacio somos ricos de pronto

También se quedó el tiempo

Chapoteando contra nuestros muros

Y vagamos sin rumbo
Con esa libertad paralizada

A la vez sin condena y sin destino
Del siervo que recorre ocioso
Los patios en solemne mudez del amo ausente

Y con todo con todo
Tampoco aquí nos falta
El vórtice de ausencia
Que es el callado aullido de plena plenitud
En la fría limpieza de los soplos
Que nada opaca ahora
Es triste estar con uno mismo
Mortalmente añorando algo fatal
Inquietante lejano inescapable
A quien rendir la vida.

NOTAS DE CUADERNO

(Lo que sigue son las primeras páginas □ enero de 1964 □ de un volumen de cuadernos de notas del que preparo una edición casera y gratuita)

23 DE ENERO Practicar la *invisibilidad*.

Una cosa es el sano, magnífico, ejemplar egoísmo del que se siente fuerte en su territorio y allí se les atreve a todos; del que se siente incluso "elegido" y puede por eso envidiar sin odiar □ y otra cosa el egoísmo corrosivo del que dice "¿Y yo? ¿por qué no yo, por qué no yo también?"

El egoísmo empieza a estar del lado del mal cuando alguien empieza a desear para él personalmente cosas que no hay motivo para que le sean dadas, y que además no le han sido dadas gratuitamente, "por gracia"; y las desea de tal modo personalmente, que llega a odiarlas si no son suyas. El mal empieza cuando no nos conformamos con nuestro propio, personal escenario, en el cual, aunque sea modestísimamente, somos reyes, sino que cuando nos toca estar en la platea queremos que la primera actriz se fije en nosotros y sólo por eso aplaudimos □ o dejamos de aplaudir. Cuando queremos hacernos *visibles*.

¿Renunciación? No: amor, simplemente amor, e incluso deseo. Toda la diferencia está entre querer bien y querer mal.

Hacer una obra es la única manera de no traicionar la fe de la juventud □ es decir la fe a secas □ sin quedarse por eso en un infantilismo "inmoral". Ese es el destino del artista e intentar ser artista es intentar *la fidelidad por las obras*, o sea la única manera, o por lo menos la manera por excelencia, de intentar la responsabilidad sin la traición.

Decir que no hay más fe que la de la juventud es, por supuesto, en un sentido. La fe puede convertirse. Pero el que no ha tenido *una* fe en su juventud no la tendrá nunca. (En principio: quizá podría darse el caso de alguien que encontrara una fe en la edad madura, pero eso significaría que por primera vez habría encontrado la juventud.) Cuando

hablo de traicionar la fe quiero decir matarla, no convertirla.

Pero cuidado: querer tener lo uno y lo otro es echarlo todo a perder, es hacerse una vida de remiendos. Se trata de querer *una* cosa, pero que no es ninguna de las otras dos ni un agregado de las dos. Dialéctica.

No me persuado de que mi problema consista en no escoger. Lo que pasa □creo□ es que no escojo entre lo que *ellos* me dan a escoger. Escojo fuera. ¿Hago mal? Chantaje. Lo complica todo, porque hay que demostrar, y demostrarse, que es posible y lícito. Y a veces no sabe uno hasta qué punto busca uno la cosa y hasta qué punto la demostración de la cosa (con un agravante, además: que la demostración de la cosa no se puede desear con tan auténtico deseo como la cosa misma).

Valer por naturaleza, porque sí, por "gracia", y creer que esto implica terribles deberes, y aceptar esos deberes: ser "elegido".

Ser *aceptado* por lo que somos "por naturaleza" y "por gracia", y poder responder a los terribles deberes que esto implica: única forma permitida de la *visibilidad* □ ¿de la felicidad?

28 DE ENERO Lo primero que *el invisible* tiene que recuperar: *la casa invisible*. Sólo si se tiene una casa, una patria invisible, se puede hacer esto sin convertirlo en un juego mental.

Tener una patria invisible □ vivir con secreto. ¿Evasión? ¿Pero por qué tendría que ser *también* culpable la evasión del mal?

¿O es que todo depende de qué patria, incluso invisible, se elija?

Pero la patria invisible no es otra cosa que esta tierra □me consta. *Naturalizarse*, hacerse natural de este mundo es hacer de él una patria □y esta patria es invisible en el sentido de que es transparente, de que no oculta la tierra. Vivir con secreto es tener *relaciones íntimas* con la vida, no con la muerte.

De *esa* patria es mi exilio.

Para convertirse en elegido es preciso haberlo sido desde el principio. Y sin embargo hay que convertirse. Siempre hay que convertir-

se en lo que se es.

"Convertirse en uno mismo" no es bastante preciso. Sería mejor: convertirse *a* uno mismo.

¿Es esto el fondo? ¿Es seguro que es esto el fondo?

¿Y a quién se lo pregunto?

Verdaderamente vivo de memoria. Lo cual es horrible cuando la memoria es el Mal

¿O es sólo su presa?

31 DE ENERO Este último paso hacia abajo me parecía que sería verdaderamente el último. Por fin el verdadero, el indudable fondo. Pero es curioso cómo siempre queda esa especie de antiesperanza, esa inextinguible duda que nos susurra que todavía puede pasarnos algo peor, que todavía podemos sufrir más. Es eso lo que preserva sin duda de muchos suicidios. No la esperanza, sino el no poder convencerse del todo de que hemos tocado el límite de la desgracia. Es porque otras desgracias nos esperan quizá por lo que no nos suicidamos. ¿Cómo suicidarse por este dolor, que a lo mejor un día nos parecerá casi fútil junto al que entonces conoceremos?

□ Sí, pero es por esto: porque el mayor dolor puede un día ser fútil, por lo que quizá no vale la pena vivir.

En todo caso, lo cierto es que retrocedí. Tuve que retroceder, no podía soportar odiar así. Qué alivio cuando depuse el odio y acepté *una* caridad, un movimiento, quizá pequeño pero sincero, de generosidad, del que quizá me sentía ya incapaz □ del que quizá *quería* sentirme incapaz. Pero ¿cuánto durará este alivio?

Qué errada está la moral al uso: el sufrimiento *envilece*.

Qué paz la del que se persuadiese sin sombra de duda de que es un malvado total y está corrompido sin remedio. Lo terrible de la vida humana es que todos somos redimibles siempre.

que un dardo fulgurante atormentaba...

El arte es el proceso de naturalización del hombre.

El hombre no es un ser natural, pero *se hace* natural. El arte no es sino la manifestación de este proceso. Y a su vez toda manifestación de este proceso es o una forma de arte o una forma de fundamentar el arte.

Hay que naturalizarse hombre como quien se naturaliza griego o persa. Con la diferencia de que nadie nace hombre □quiero decir *hombre natural*.

Nacemos en la historia, y nos hacemos naturaleza "artificialmente" □es decir por arti-ficio.

El término jurídico "naturalizarse" encierra en su forma de verbo reflexivo un profundo tema de meditación.

ENERO El sufrimiento es innoble, en primer lugar porque es egoísta □peor que eso: es ciego; no puede ver nada que no sea él mismo, está obsesionado, mata, simbólicamente, la vida que le rodea. El sufrimiento quisiera quedarse solo en un mundo muerto, no quiere saber nada de nada, quiere que *todo desaparezca*.

No puedo soportar que me hablen de lo que expreso en mis poemas como si fuera *literatura*, cuando yo siento que me estoy muriendo, o más bien que estoy bien requetemuerto. Y cuando justamente el recuerdo de mi poesía, de las condiciones en que la hice y los sentimientos con que la hice, me es intolerable.

Creo además que tienen razón los que piensan que mi poesía es "mala". Quiero decir con esto que "me equivoqué", que eso que yo he querido y buscado, y en lo que he creído durante tantos años, no existe en el mundo, es una *locura*, lo cual a los ojos literarios toma la forma de algo mucho más ruín y triste: de una falta de talento o algo así □o quizá de una especie de orgullo que me impide "aprender" las lecciones que todo el mundo me da a todas horas. Pero yo no quiero aprender nada. Reconozco que lo que busqué, *todo* lo que busqué en mi vida era una tontería, y que la culpa no es más que mía.

Y por dos lados diferentes además: primero porque las cosas son como son y es de cretinos esperar otra cosa; y segundo, porque si de todas formas se quiere otra cosa, es de supercretinos confundirla con las cosas que quieren otros □y que es legítimo querer. Por ejemplo, haber intentado alguna vez ser "un escritor", en lugar de saber desde el principio que los escritores son ellos y que lo que quiero no tiene existencia alguna en ese mundo.

Pero tampoco lo estoy explicando bien. Parece que me rebelo, y ya no tengo rebeldía. Creo que entre la vida y yo no hay ya más que hablar. Y sería absurdo, naturalmente, pensar que yo tengo razón contra la vida. Me equivoqué, eso es todo, y me equivoqué en primer lugar con respecto a mí mismo. Confié demasiado, fui demasiado orgulloso. Pensé que podría con la vida, que la convencería, que lograría que *me amara*. Pero la vida no me ama y tiene razón. No supe, no pude, y la vida, como las mujeres, hace bien en no amar a quien no sabe o no puede. Además yo mismo la despreciaría si no fuera así, si la vida amara a ese pobre tipo que soy (ahora).

A menudo pienso que no volveré a escribir. Pero lo que me destroza no es eso, que sería lo de menos, sino que creo que no volveré a sentir, a ver lo que veía. Ya sé que en esto hay un poco de teatro, y por eso trato de no tomármelo como un papel que desempeñar. Estoy perfectamente dispuesto, si tal cosa se me volviera a presentar, a volver a creer, a volver a ver, incluso a volver a escribir. Pero no por una decisión en frío y de antemano.

Ayer, por ejemplo, paseé por la ciudad vieja, casi desierta. Vi a los nadadores y los veleros, atravesé tranquilas plazas populares, tomé una cerveza en la terraza de un café. Y ni un solo minuto gocé de veras de todo esto, ni un solo minuto me interesé mínimamente en lo que fuese. No tengo ganas de nada, no quiero leer ningún libro, no deseo hablar con ninguna persona interesante ni anhelo ningún placer: "Sólo dormir". Sólo que me dejen en paz, sólo que se acabe todo.

Si el pasado es mi problema y mi angustia, parece claro, justamente, que
30 lo que tengo que hacer es aceptarlo y mirarlo de frente, sin rehuir nada,

sin *temerle*. (Qué cosa rara tener miedo y angustia del pasado y no del porvenir, como dicen los existencialistas que es lo reglamentario.) La caridad es más que el rencor.

No escoger el Mal con el pretexto de que uno es malo (porque no es lo mismo).

No *negarse* a la luz con el pretexto de que uno no oscurece, porque los maleados pueden amar el Bien y los oscurecidos pueden amar la luz, y ese amor es de por sí un bien.

"...esa burlona voz / que a solas te susurra: 'estás salvado'."

Esa voz es *esencial* que sea burlona. Sólo puede escuchársela en la medida en que se burla de la voz que susurra: "¡Estás condenado!" Y que gracias a esa burla se revela de pronto como una engolada voz operática □ como lo Imaginario.

Pero la burlona voz sería ella misma lo Imaginario si dejara de ser burlona y se tomara en serio. La salvación es una locura y sólo está permitida en la medida en que no olvide nunca un solo instante que es una locura. Dios está lleno de ironía (por eso no lo entienden los "hombres de bien" que entornan los ojos y se toman en serio □ por eso es difícil encontrar a Dios en las iglesias. Al aire libre es otra cosa. San Francisco es irónico. San Francisco, un santo de aire libre).

Ser elegido es una aceptación. O más bien es una aceptación y una elección al mismo tiempo. "Elegir ser elegido": esta frase expresa quizá mejor el carácter activo y pasivo de ese acto. No tenemos verbos para expresar ese géneros de actos.

Sentirse elegido no es una cuestión de orgullo. Todos somos elegidos □ que significa que todos somos amados. No hay más que aceptar, abrirse.

También en el amor humano sentirse amado por alguien es, o puede ser, una gran dicha. Y esta dicha es una decisión. Podemos negarla, podemos *negarnos* a la dicha. Todas las mujeres son elegidas

en ese sentido, porque todas (o casi) son amadas, buscadas por alguien.

Pero sólo es plenamente elegida aquella que acepta esa elección. Aquella que ya no dice "Me amas" sino "*Soy tu amada*". Esto es literalmente lo que se llama una *conversión*.

Cuando nos sentimos el elegido del corazón de otro, superamos incluso el orgullo centrífugo de amar activamente □ el orgullo de todos los que se vanaglorian de "amar mucho". Éstos se sienten *autores* de su amor y por eso se aferran a él. Pero viven desgarrados entre la persona amada y el amor que le tienen. Porque para ellos son dos cosas diferentes, y entre éstas no se puede elegir. A menudo prefieren *su* amor a la persona amada □ y caen en la mentira. Todos los que dicen "Tú no me quieres como yo a ti" mienten. Viven un amor sombrío y trunco, que evidentemente no puede ser superior al de la otra persona. Mienten aunque no sea culpa de ellos: Si dijeran "Soy tu amada" (o "tu amado") no podrían separar al amor en dos.

Así también los poetas etc. que "aman la vida" han iniciado el camino, pero no han avanzado. Tienen que llegar a sentirse amados por ella, elegidos por ella. El verdadero poeta está *señalado* (esto significan muchos oscuros mitos románticos).

RECUPERACIÓN

Antillas lumbrentas, las Antillas perlas de vívidas, las Antillas
de alcohol, varadas en el fango de esta bahía, siniestra-
mente fracasadas en el polvo de esta ciudad.

Aunque el mundo sigue en su marcha, en
esta ciudad de 1912, la vida sigue
en su curso, y con sus miserables
movimientos por en los años, se
debe saber la realidad, la cultura
del momento, por los resultados de la
ética, lo que habla de tener importantes
puntos y escultura europea, en la propia
la latinoamericana, con sus abismos.

El mundo sigue en su marcha, en
esta ciudad de 1912, la vida sigue
en su curso, y con sus miserables
movimientos por en los años, se
debe saber la realidad, la cultura
del momento, por los resultados de la
ética, lo que habla de tener importantes
puntos y escultura europea, en la propia
la latinoamericana, con sus abismos.

Quedarse de un retorno al país natal fue publicado en 1947, en París.
Este libro de poemas fue publicado en 1947, en París.
El poema "Quedarse de un retorno al país natal" fue publicado en 1947, en París.
Este libro de poemas fue publicado en 1947, en París.
El poema "Quedarse de un retorno al país natal" fue publicado en 1947, en París.
Este libro de poemas fue publicado en 1947, en París.

Al mismo tiempo, neocolonialismo y relaciones entre las culturas.
Al mismo tiempo, neocolonialismo y relaciones entre las culturas.
Al mismo tiempo, neocolonialismo y relaciones entre las culturas.
Al mismo tiempo, neocolonialismo y relaciones entre las culturas.

Retorno al país natal

AIMÉ CÉSAIRE

Aimé Césaire nació en Martinica -Antillas Francesas- en junio de 1913. Junto con Léopold Sédar Senghor, Léon Damas y otros intelectuales negros, formó parte de un movimiento que en los años treinta promovió en París amplios debates sobre la negritud, la cultura negra y las relaciones con occidente. El movimiento provocó una revalorización de la cultura africana, lo que habría de tener importantes consecuencias en la pintura y escultura europea, en la propia poesía africana y aun en la latinoamericana.

Por otra parte, en la misma época, el surrealismo había llevado hasta extremos de culminación y disolución la propuesta de Rimbaud y Verlaine, por lo que Césaire encontró en el surrealismo una poética especialmente favorable para la expresión del mundo mítico ancestral africano, vivo en las Antillas.

Cuadernos de un retorno al país natal fue publicado en 1947, en París, con el prólogo de Benjamin Peret e ilustraciones de Wifredo Lam. El poema constituye un hito en la poesía latinoamericana, un documento de interés para la historia del pensamiento social y cultural del continente y, sobre todo, una intervención vigorosa y de indudable vigencia en el debate inconcluso, no extinguido, sobre colonialismo, neocolonialismo y relaciones entre las culturas.

RETORNO AL PAÍS NATAL

Traducción de Lydia Cabrera

Al morir el alba, de frágiles enseñadas retoñando, las Antillas hambrientas, las Antillas perladas de viruelas, las Antillas dinamitadas de alcohol, varadas en el fango de esta bahía, siniestramente fracasadas en el polvo de esta ciudad.

Al morir el alba, la extrema, engañadora, desolada pústula sobre la herida del agua; los mártires que no testimonian; las flores de sangre que se marchitan deshojándose en el viento inútil como gritos de loros parlanchines; una vieja vida sonriendo mentirosa, sus labios abiertos por desamorada angustia; una vieja miseria pudriéndose silenciosamente bajo el sol; un viejo silencio reventado de postillas tibias

la aterradora inanidad de nuestra razón de ser.

Al morir el alba, sobre este más que frágil espesor de tierra que sobrepasa de manera humillante su porvenir grandioso -estallarán los volcanes, el agua desnuda arrastrará las manchas maduras del sol y no quedará más que un tibio hervor picoteado por los pájaros marinos- la playa de los sueños y el despertar insensato.

Al morir el alba, esta ciudad chata -expuesta, su buen juicio titubeante, inerte, asfixiándose bajo el fardo geométrico de su cruz recomenzando eternamente, indócil a su suerte, muda, de todos modos contrariada, incapaz de crecer nutrida por la savia de esta tierra, impedida, roída, reducida, en ruptura de fauna y de flora.

Al morir el alba esta ciudad chata -expuesta...

Y en esta ciudad inerte, esta muchedumbre que grita asom-

brada pasa junto a su grito como pasa la ciudad junto a su movimiento, a su sentido, sin inquietud, al lado de su grito verdadero, el único que se hubiera deseado oír porque sólo a él se le siente suyo; se le siente habitar en ella, en algún refugio profundo de sombra y de orgullo; en esta ciudad inerte, esta muchedumbre junto a su grito de hambre, de rebeldía, de odio, esta muchedumbre tan extrañamente habladora y muda.

En esta ciudad inerte, esta extraña muchedumbre que no se junta, que no se mezcla; hábil en descubrir el punto de castración, de fuga, de desvío. Esta muchedumbre que no sabe ser muchedumbre, uno se da cuenta de que está perfectamente sola bajo el sol, del mismo modo que una mujer, de quien todo hubiera podido creerse por la cadencia lírica de sus nalgas, bruscamente interpela una lluvia hipotética y le ordena que no caiga; como una rápida señal de la cruz sin objeto visible; o como la animalidad súbitamente grave de una campesina que orina de pie, las piernas abiertas y rígidas.

En esta ciudad inerte, esta muchedumbre desolada bajo el sol, sin participar en nada de lo que puede expresarse, se afirma, se libera en el ancho día de esta tierra suya. Ni de la Emperatriz Josefina de los Franceses, soñando muy alto por encima de la negrada. Ni del libertador congelado en su liberación de piedra blanqueada. Ni del conquistador. Ni de este desprecio, ni de esta libertad, ni de esta audacia.

Al morir el alba, esta ciudad inerte con sus reversos de lepra, consunciones, hambres, sus miedos agazapados en los barrancos, sus miedos posados en los árboles, sus miedos excavados en la tierra, sus miedos sin rumbo por el cielo; sus miedos agolpados y sus fumarolas de angustia.

Al morir el alba, el Morne olvidado olvidándose de saltar.

Al morir el alba el Morne de zueco inquieto y dócil -su sangre palúdica derrota al sol con su latido ardiente.

Al morir el alba el incendio sostenido del Morne, como un sollozo amordazado al borde de su explosión sangrienta en busca de una ignición que se oculta y se desconoce.

Al morir el alba, el Morne agazapado ante la bulimia en acecho de centellas y remolinos, vomitando lentamente sus fatigas de hombre; el Morne sólo y su sangre derramada, el Morne y sus vendajes de sombra, el Morne y sus canalillos de miedo, el Morne y sus grandes manos de viento.

Al morir el alba, el Morne famélico; y nadie sabe mejor que este cerro bastardo por qué el suicida en complicidad con su hipogloso se ahogó doblando su lengua para tragarla; por qué una mujer que parece flotar en la playa Capot (su cuerpo dócil, luminosamente oscuro, se organiza a las órdenes de su ombligo) no es más que un bulto de agua sonora.

Y ni el preceptor en su clase, ni el sacerdote en el catecismo, le arrancarán una palabra a este negrito soñoliento, no obstante la energía con que tamborilean ambos su cráneo tonsurado, pues en los marasmos del hambre se hunde su voz de inanición (una palabra-una-sola-palabra y estaréis-en-paz-con-la-Reina-Blanca-de-Castilla, una-palabra-una-sola palabra; ved-este-salvaje-pequeño-que-no-sabe-uno-de-los-diez-mandamientos-de-Dios).

pues su voz se desvanece en los marasmos del hambre,

y nada puede obtenerse, nada verdaderamente de este pequeño holgazán,

sino un hambre que ya no sabe trepar a la arboladura de su voz,

un hambre pesada y desfallecida,

un hambre enterrada en lo más profundo del hambre de este cerro famélico.

Al morir el alba, el heteróclito zozobrar, las pestilencias exacerbadas de la corrupción, las sodomías monstruosas de la hostia y del victimario, los infranqueables muros del prejuicio y de la necesidad, las prostituciones, hipocresías, lubricidades, traiciones, mentiras, calumnias, concusiones -el sofoco de cobardías insuficientes, el entusiasmo sin jadeos de brotes supernumerarios, las avideces, los histerismos, las perversiones, las arlequinadas de la miseria, los estropeos, pruritos, urticarias, las tibias hamacas de la degeneración. Aquí el desfile de risibles y escrofulosos bubones, los cultivos de extrañísimos microbios, los venenos sin alexitarias conocidas, los virus de epidemias muy antiguas, las fermentaciones de especies putrefactivas imprevistas.

Al morir el alba la gran noche inmóvil, las estrellas más muertas que un balafón roto.

El bulbo teratológico de la noche, germinando de nuestras bajezas y renunciamientos...

Y nuestros gestos imbéciles y locos para reanimar las salpicaduras de oro de los instantes favorables, el cordón umbilical restituído a su frágil esplendor, el pan y el vino de la complicidad; el pan, el vino, la sangre de verídicos esponsales.

Y esta antigua alegría que me trae el conocimiento de mi miseria presente,
una senda jibosa que hinca la cabeza en el hueco donde dispersa algunas chozas; una senda infatigable se arrastra llevando auestas un cerro cuya cima, brutalmente penetra en un charco de casas palurdas, una senda que sube locamente y desciende temeraria, y el cómico esqueleto de madera encaramado sobre unas patas diminutas de cemento que llamo "nuestra casa", con su peinado de hojalata que ondula al sol como una piel que se orea; el comedor, el piso grosero donde brillan las cabezas de los clavos, las vigas de pino y de sombra que corren por el techo, las sillas de paja fantas-

males, la luz grisácea de la lámpara, aquella barnizada donde zumbaban rápidas las cucarachas hasta hacer daño...

Al fin del amanecer, este país más esencial, restituído a mi paladar, no de ternura difusa sino la atormentada concentración sensual del seno grueso de los cerros con la accidental palmera cual brote endurecido, el brusco gozar de los torrentes y desde Trinidad hasta Grand Riviere, la gran lamedura histérica del mar.

Y el tiempo pasaba de prisa, muy de prisa. Transcurrido Agosto, cuando los mangos se engalanan con todas sus medias lunas, Septiembre, el partero de los ciclones, Octubre que enardece la caña, Noviembre que ronronea en las destilerías; comenzaron las Navidades.

Habíanse anunciado las Navidades primeramente por un cosquilleo del deseo, una sed de ternuras nuevas, un retoñar de sueños imprecisos; luego de repente había remontado el vuelo en el fru-frú violeta de sus grandes alas de alegría, y fue entonces en la aldea, su caída vertiginosa lo que hacía estallar la vida de las chozas como granadas demasiado maduras.

Las Navidades no eran como todas las fiestas. No le gustaba correr las calles, bailar en las plazas públicas, instalarse en los caballos de madera del tío-vivo, aprovecharse del gentío para pellizcar a las mujeres, disparar los fuegos artificiales frente a los tamarindos. Tenía agorafobia... Necesitaba toda una jornada de trajín, de preparativos, de cocinados, de limpieza, de inquietudes, de miedo-a-que-esto-no-sea-suficiente, de-miedo-a-que-no-vaya-a-faltar-esto-otro, de-miedo-a-que-nos-fastidiemos; después por la noche una iglesita nada intimidadora que se deja llenar benévolamente por las risas, los cuchicheos, las confidencias, las declaraciones de amor, las maledicencias y la cacofonía gutural de un cantor vozarrón y también por alegres compañeros y francas mocetonas y en las chozas de entrañas ricas en golosinas, nada

mironas, se apiñan hasta veinte, y la calle está desierta, y la aldea es un ramo de canciones, y se está tan bien en el interior, y se come tan bien, y se bebe lo que alegra, y hay morcilla, la estrecha que se enrolla como el voluble, la que es acha y regordeta, el "Benin" con sabor de serpol, el "Violent", de pimentada incandescencia, y el café quemante, y el anís azucarado, y el ponche de leche, y el sol líquido de los rones, y todas las cosas sabrosas que se imponen autoritariamente a las mucosas, se nos funden en sutilezas, nos destilan sus delicias, nos tejen sus fragancias, y se ríe y se canta, y los estribillos se enlazan hasta perderse de vista como los cocoteros:

ALLELUIA

CHRISTE ELEISON...LEISON...LEISON.

CHRISTE ELEISON...LEISON...LEISON.

Y no cantan las bocas solamente, cantan las manos, los pies, las nalgas, los sexos y la criatura entera que se liquida en sonidos, voz y ritmos.

Llegada a la cima de su ascensión la alegría revienta como una nube. Los cantos no se interrumpen, corren ahora inquietos y pesados por los valles del miedo, los túneles de la angustia y los fuegos del infierno.

Y cada cual se pone a tirarle de la cola al diablo más cercano, hasta que el miedo se anonada insensiblemente en los finos arenales del sueño y se vive como en un sueño verdaderamente, y se bebe, y se grita, y se canta como en sueños o se dormita tan bien como en un sueño con los párpados de pétalos de rosa, y el día llega aterciopelado como un zapote, y el olor del estiércol líquido del cacahual, y los pavos que desgranar sus pústulas rojas al sol, y la obsesión de las campanas y de la lluvia.

las campanas...la lluvia...

tintineando, tintineando, tintineando...

Al morir el alba esta ciudad chata -expuesta...

40 Se arrastra sobre las manos sin que jamás le venga en ganas hendir el cielo cobrando una estatura de protesta. Las espal-

das de las casas tienen miedo al cielo trufado de fuego, sus pies a ahogarse en el suelo, y han optado por posarse, superficiales, entre sorpresas y perfidias. No obstante la ciudad avanza. Aún cuando todos los días sufre más su marea de corredores de ladrillos cuadriláteros, de persianas pudibundas, de patios viscosos, de pinturas chorreantes. Y de escandalillos sofocados, pequeñas vergüenzas reprimidas, pequeños odios inmensos petrificados en las jorobas y en los hoyos de las calles angostas, a lo largo de las cuales, haciendo muecas, un arroyuelo corre entre excrementos...

Al morir el alba, no sabe la vida, postrada, adonde despachar sus sueños abortados, el río de vida desesperadamente torpe en su cauce, sin turgencias ni depresión, fluyendo vacilante, vacío lamentablemente, la agobiadora imparcialidad del fastidio repartiéndolo por igual las sombras sobre todas las cosas, el aire estancado sin una brecha de claridad de pájaro.

Al morir el alba otra casa que huele muy mal en una calle muy estrecha, minúscula casa que guarda en sus entrañas de madera podrida ratas por docenas, y la turbulencia de mis seis hermanos y hermanas, una casa chica y cruel cuya intransigencia asusta nuestros fines de mes y nuestro padre lunático roído de una sola miseria, jamás he sabido qué miseria, a quien una imprevista brujería reduce a melancólica ternura o exalta a llamaradas de cólera; y mi madre que por nuestra hambre insaciable sus piernas pedalean, pedalean de día, de noche; de noche me despiertan estas piernas infatigables que mueven el pedal de noche, y la mordida áspera en la carne blanda de la noche de una Singer cuyo pedal mueve mi madre por nuestra hambre, día y noche.

Al morir el alba más allá de mi padre, de mi madre, la casa agrietada de ampollas como el pecado atormentador de la sífilis, y el techo delgado remendado con latas de petróleo, lo que hace verdaderos pantanos de herrumbre en la pasta gris sorda apestosa de la paja, y cuando el viento sopla, estos disparates hacen un ruido

extraño, como de fritura, luego como de un tizón que se sumergiera en el agua con el humo y las ramitas que vuelan... Y el lecho de tarima, del que se levantó mi raza, toda mi raza de lecho de tarima, con sus patas de cajas de luz brillante como si tuviera elefantiasis, y su piel de chivo, y sus hojas secas de plátano, y sus andrajos; una nostalgia de colchón el lecho de mi abuela. (Encima del lecho en un pote colmado de aceite un cabo de vela, su llama baila como un grueso insecto... sobre la bacinica en letras de oro; GRACIAS)

Una vergüenza esta calle Paja, un apéndice repugnante como las partes vergonzantes del villorrio que se extiende a diestra y siniestra a todo el largo del camino colonial, con el oleaje gris de sus techos de chilla. Aquí no hay más que techos de paja que el salitre ha oscurecido y depilado el viento.

Todo el mundo desprecia la calle Paja. Allí se pervierte la juventud del pueblo. Es allí sobre todo donde derrama el mar sus inmundicias, sus gatos muertos, sus perros reventados. La calle desemboca en la playa y la playa es incapaz de contener la rabia espumeante del mar.

Desoladora también esta playa con sus montones de basura pudriéndose, furtivas ancas que aligeran la carga, y la arena es negra, fúnebre, jamás se ha visto una arena tan negra y en ella la espuma se desliza aullando y el mar, boxeando, la castiga a grandes golpes, o más bien el mar es un perrazo que lame y muerde las pantorrillas de la playa, y a fuerza de morderla, acabará por devorar la playa y con ella la calle Paja.

Al morir el alba, el viento de antaño, que se levanta de las fidelidades traicionadas, del deber inseguro que se aparta, y este otro amanecer de Europa...

Partir. Mi corazón resonaba de enfáticas generosidades. Par-tir...llegaría joven y llano, a este país y le diría a este país que es

mío y cuyo limo forma parte de mi carne... “He andado errante mucho tiempo y vuelvo a la fealdad abandonada de tus lacras”.

Volvería a este país que es mío y le diría “Abrázame sin temor. Si tan sólo sé hablar, por tí hablaré”.

Y le diría aún:

“Mi boca será la boca de tus desgracias que no tienen boca, mi voz la libertad de estas otras voces que se desploman en el calabozo de la desesperación”.

Y regresando me diría a mí mismo:

“Y sobre todo mi cuerpo y también mi alma, guardaos de cruzar los brazos en la actitud estéril del espectador, pues la vida no es un espectáculo, un mar de dolores no es un proscenio, un hombre que grita no es un oso que danza...”

¡Y aquí estoy, he vuelto!

Otra vez esta vida cojeando ante mí, no esta vida, esta muerte sin sentido ni piedad, esta muerte en la que fracasa tristemente la grandeza, la brillante mezquindad de esta muerte que cojea de pequeñez en pequeñez; estas paletadas de miserables avideces sobre el Conquistador; estas paletadas de insignificantes siervos sobre el gran salvaje, paletadas de las almas pequeñas sobre el Caribe de tres almas,
y todas estas muertes fútiles,
absurdos bajo la salpicadura de mi conciencia abierta, trágicas nimiedades alumbradas solamente por esta única luciérnaga
y yo sólo, brusca escena de este amanecer
en que luce el apocalipsis de los monstruos
y luego de zozobrar enmudece,
cálida elección de cenizas, de ruinas y hundimientos.

-Una objeción más, todavía una sola, por favor una sola: no tengo derecho a calcular la vida por la medida de mi palmo fuliginoso; de reducirme a esta nada elipsoidal que tiembla a cuatro dedos por encima de la línea, yo, hombre que así trastrono la creación que comprende entre latitud y longitud!

Al fin del amanecer,
una sed de macho y el testarudo deseo,
me dividen los frescos oasis de la fraternidad,
impúdico friso de duras espinas,
este horizonte demasiado seguro se estremece como un carcelero.

Tu último triunfo, cuervo tenaz de la traición.

Lo que me pertenece, esos cuantos miles de moribundos que giran sin cesar en la calabaza de una isla, y lo que es mío también, el archipiélago arqueado como el deseo inquieto de negarse, diríase una maternal ansiedad de proteger la tenuidad más delicada que separa una América de otra; y sus flancos que segregan para Europa el buen licor de un Gulf Stream, y una de las dos vertientes de incandescencia entre las cuales el Ecuador piruetea hacia el África. Y mi isla sin cercar, su clara audacia en pie detrás de esta polinesia y ante ella, la Guadalupe, su espina dorsal partida en dos, hecha de nuestra misma miseria. Haití, donde por primera vez se alza la negrada y dice que creía en su humanidad, y la colita cómica de la Florida donde se acaba con un negro estrangulándolo, y el África gigantescamente moviéndose como una oruga hasta el pie hispánico de Europa, su desnudez en que la muerte siega a grandes trancos.

Y yo me digo Burdeos y Nantes y Liverpool
y Nueva York y San Francisco
ni un pedazo de este mundo que no lleve mi impresión digital y
mi calcáneo
en el lomo de los rascacielos y mi mugre en el fulgor de sus gemas;
¿Quién puede jactarse de tener mejores cosas que yo?
Virginia. Tennessee. Georgia. Alabama.
Putrefacciones monstruosas de inoperantes revueltas,
marasmos de sangre pútrida
trompetas absurdamente taponadas
44 Tierras rojas, tierras sanguíneas, tierras consanguíneas.

O bien Y lo que es mío también: una celda pequeña en el Jura, una
celda pequeña, la nieve duplica sus barrotes blancos
la nieve es un carcelero blanco de guardia ante una
prisión

Es mío
un hombre sólo preso de blancura

un hombre sólo que desafía los gritos de la muerte
blanca

(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)

un hombre sólo que fascina el gabilán blanco de la muerte
blanca

un hombre sólo en la mar infecunda de arena blanca

es un viejecito negro que se levanta contra las aguas del cielo

La muerte describe un círculo brillante encima de este hombre

la muerte brilla dulcemente sobre su cabeza

la muerte sopla en la caña madura de sus brazos

la muerte galopa en la prisión como un caballo blanco

la muerte luce en la sombra como los ojos de los gatos

la muerte hipa como el agua bajo las rocas

la muerte es un pájaro herido

la muerte decrece

la muerte vacila

la muerte es un patyura sombrío

la muerte expira en una blanca balsa de silencio.

Hinchazones de noche en las cuatro esquinas de este amanecer
sobresaltos de muerte estereotipada

destino tenaz

grito alzado de la tierra muda

¿no ha de estallar nunca el esplendor de esta sangre?

Y ahora un último “Diantre”:

al sol (no basta con emborrachar mi cabeza demasiado firme)

a la noche de blanca harina con las posturas de oro de

luciérnagas
imprecisas
a la caballera que tiembla en lo más alto del acantilado,
el viento salta en inconstantes caballerías saladas
bien leo en mi pulso que el exotismo no es una prebenda
para mí.

Al salir de Europa toda revulsiva en gritos
las corrientes silenciosas de la desesperanza,
al salir de Europa, que medrosa
se recobra y orgullosa se
sobreestima,
quiero este bello egoísmo que se aventura
y mi labor me rememora una parca implacable.

¡Cuánta sangre en mi memoria! Hay lagunas en mi memoria. Están
cubiertas de cabezas de muertos. No están cubiertas de nenúfares.
En mi memoria hay lagunas. No hay ropas de mujeres extendidas
en sus riberas

Mi memoria está rodeada de sangre,
¡Mi memoria tiene un cinto de cadáveres!

y metralla de barriles de ron rociando
genialmente nuestras rebeldías innobles, éxtasis de ojos dulces de
haber bebido la libertad feroz

(los negros-son-todos-iguales, os-lo digo-yo
los vicios-todos-los-vicios, os-digo-que-
el-olor-del-negro-hace-crecer-la-caña-
acordaos-del-viejo-refrán:
apalea-a-un-negro-es-alimentarlo)

Alrededor de los rocking-chairs meditando la voluptuosidad de los
azotes...

46 Me vuelvo potro sin amansar

O bien sencillamente tal como nos quieren!
Alegremente obscenos, muy chulos de jazz en sus
excesos de tedio
Conozco el tracking, el Lindy-Hop y las maracas.
Para las buenas bocas la sordina de nuestras
quejas envueltas en úa-úa/. Esperad...
Todo está en orden. Mi ángel bueno rumia
el neón. Me trago las varillas. Mi dignidad
se revuelca en los vómitos...

Sol, Angel Sol, Angel rizado de Sol.
De un brinco más allá del nadar verdoso y suave de las aguas de la
abyección!

Pero me dirigí al brujo malo. En esta tierra exorcizada,
suelta a la deriva de su preciosa intención maléfica, esta voz grita
lentamente enronquecida, inútilmente enronquecida, y sólo existe
el estiércol acumulado de nuestras mentiras -que no responden.
¡Qué locura la pirueta maravillosa que por encima de la bajeza yo
soñé!

¡Pardiez! los Blancos son grandes guerreros
¡hosanna al amo y al castra-negros!
¡Victoria! ¡Victoria os digo: están contentos los vencidos!
¡Alegres pestilencias y cantares de cieno!

Por una inesperada y bienhechora revolución interior,
honro al presente mis repulsivas fealdades.

Por San Juan Bautista, en cuanto las primeras sombras
caen sobre el pueblo de Gros Morne, se reúnen por ciento los cha-
lanes para cambiar sus caballos en la calle "DE PROFUNDIS",
cuyo nombre, al menos tiene la franqueza de advertirnos el ataque
de los bajos fondos de la Muerte. Y es de la Muerte verdadera-
mente, de sus mil formas mezquinas y locales (avasallamiento a la
redonda de las destilerías, hambre insaciable de yerba de Paral) de
donde surge a la vida abierta y grande la sorprendente caballería de

rocines impetuosos. ¡Y qué galopar! ¡qué relinchos! ¡qué sincero orinar! ¡Qué estiércol maravilloso! “Hermoso caballo difícil en el picadero” - “Una altiva yegua sensible a la espuela” - “Un intrépido potro lindamente proporcionado”.

Y el malicioso compadre, atravesado el chaleco de una orgullosa cadena de reloj va a la región de los senos plenos de ardores juveniles, de redondeces auténticas, o a las tumefacciones regulares de complacientes avispas, a las mordidas obscenas del jenjibre o la benéfica circulación de un decalitro de agua azucarada.

Me niego a considerar mis hinchazones como glorias verdaderas.

Y me río de mis antiguas imaginaciones pueriles.

Jamás hemos sido Amazonas del rey de Dahomey, ni príncipes de Ghana con ochocientos camellos, ni doctos en Tombouctou en tiempos del rey Askia el Grande, ni arquitectos de Djéné, ni Madhis, ni guerreros. No sentimos en las axilas la picazón de los que antaño perdieron la lanza. Y pues juré no ocultar nada de nuestra historia, (yo que admiro tanto al carnero paciendo su sombra de la tarde), quiero convenir en que fuimos, en todos los tiempos muy ramplones lava-platos, limpiabotas sin envergadura, y considerando las cosas lo mejor posible, hechiceros bastante concienzudos siendo el único record indiscutible que hemos batido el de la paciencia en soportar el látigo...

Y este país gritó durante siglos que somos bestias; que las pulsaciones de la humanidad se detienen en los umbrales del mercado de negros, que somos un estercolero ambulante que feamente prometía tiernas cañas y algodón sedoso; y se nos marcaba con hierro candente, y dormíamos sobre nuestros excrementos y se nos vendía en las plazas y la vara de género inglés y la carne salada de Irlanda costaban menos que nosotros, y este país vivía en calma, tranquilo, diciendo que el espíritu de Dios estaba en sus actas.

El negrero ¡proclama mi instinto seguro y tenebroso, las velas de nubes negras, las innumerables jarcias de selvas umbrías y

de duras magnificencias del Calabar, insigne recuerdo de proa blanquecina -este esqueleto!

De la cala oigo subir las maldiciones encadenadas, el estertor de los moribundos, el ruido de uno que arrojan al mar... los gemidos de una mujer parturienta...el rasgar de las uñas que buscan los cuellos...las risas y burlas del látigo, el revolverse de los gusanos en la lasitud...

Nada pudo jamás sublevarnos en alguna noble, desesperada aventura.

Amén. Amén.

No pertenezco a ninguna nacionalidad prevista por las cancillerías. Desafío al craneómetro. Home Sum etc...

Y que sirvan, que traicionen y mueran.

Amén. Amén. Estaba escrito en la forma de sus pelvis.

Y yo, yo,

que cantaba con los puños cerrados

Hay que saber hasta donde llevaba mi cobardía.

Una tarde en un tranvía frente a mí un negro.

Era un negro grande como un pongo que pugnaba por hacerse chico en un banco del tranvía. Trataba de despojarse en este banco pringoso del tranvía, de sus piernas gigantescas, de sus manos temblorosas de boxeador hambriento. Y todo le había abandonado, su nariz que parecía una península abandonada en una rada y hasta su misma negrura que se decoloraba bajo la acción incansable de una curtidura en blanco. Y el curtidor era la Miseria. Un murciélago orejudo, repentino: en este rostro las heridas de sus garras habían cicatrizado en islotes de sarna. Era un obrero incansable la Miseria trabajando en algún cartucho horripilante. Se veía muy bien cómo el pulgar industrioso y malévolo había modelado el bulto de la frente, agujereado la nariz en dos túneles paralelos e inquietantes, alargado desmesuradamente el belfo y caricaturesca obra maestra, había cepillado, pulido, barnizado la oreja más dimi-

nuta y graciosa de la creación.

Era un negro desgarrado, sin ritmo ni medida.

Un negro con una voz brumosa de alcohol y de miseria.

Un negro que movía los ojos en una lasitud sanguinolenta.

Un negro sin pudor, los dedos de sus pies crujiendo hediondos en el fondo del cubilete entreabierto de sus zapatos.

La Miseria, no puede decirse otra cosa, se había esforzado en acabarlo.

Había ahondado la órbita de sus ojos, se los había cubierto con una pasta de polvo mezclada de legañas.

Había estirado el espacio vacío entre el sólido encaje de la mandíbula y los pómulos de la vieja y deslustrada mejilla. Encima había planteado las estacas pequeñas y lucientes de una barba de varios días. Le había enfermado el corazón y encorvado la espalda.

Él todo representaba perfectamente un negro repugnante, un negro gruñón, un negro melancólico, un escombros de negro que unía las manos en plegaria sobre un bastón nudoso. Un negro enterrado en un viejo chaleco raído. Un negro cómico y feo; las mujeres a mi espalda reían al mirarle.

Me volví hacia ellas y mis ojos proclamaban que yo no tenía nada en común con este mono.

Era COMICO Y FEO

COMICO Y FEO ciertamente.

Alboreé una sonrisa de complicidad.

¡Hallé de nuevo mi cobardía!

Saludo los siglos que sostienen mis derechos cívicos y mi sangre aminorada.

¡Qué falso mi heroísmo!

Esta ciudad es de mi talla.

Y mi alma tendida como esta ciudad, en la roña y en el cieno tendida.

Esta ciudad, mi faz de fango.

El agua del bautismo en mi frente se seca.

Reclamo para mi rostro la brillante lisonja de un escupitajo...

50 Entonces, pues somos los que somos, sea nuestro el ímpetu viril,

la rodilla
vencedora, las llanuras de grandes terrones del porvenir.
Vaya, prefiero confesar que deliré generosamente.
Mi corazón en mi cerebro, como una rótula ebria.
Mi estrella ahora, el fúnebre menfénil.
Y sobre este sueño antiguo mis crueldades de caníbal.
Las balas en la boca son saliva espesa
nuestro corazón estalla de cotidianas bajezas
los Continentes rompen la débil amarra de los istmos,
saltan las tierras siguiendo la fatal división de las corrientes,
y el Morne, que retiene su grito dentro de sí mismo desde hace
siglos,
es a su vez quien acuartela el
silencio
y este pueblo valiente rebota!
nuestros miembros vanamente desunidos
por los más refinados suplicios,
y la vida brotando impetuosa de este estercolero
-como el corrosal imprevisto de la descomposición de los frutos
del árbol del pan
Sobre este sueño viejo en mí, mis crueldades de caníbal.
Me escondía tras una vanidad estúpida.
me llamaba el destino y yo me ocultaba
y he aquí el hombre por tierra derribado. Su muy frágil defensa
dispersa,
Pisoteadas sus máximas sagradas, su declamar pedantesco por cada
herida
devolviendo el viento.
He aquí el hombre en tierra derribado
y su alma está como desnuda

y el destino triunfa al contemplar
revolviéndose en el ciénago ancestral esta alma que lo desafiaba.

Digo que así está bien.
Mi espalda hará estallar victoriosamente la calasia de las fibras.
De gratitud adornaré mi obsequiosidad natural.
Aumentará un tanto mi entusiasmo la charlatanería galonada de
plata
del calesero de la Habana, zambo lírico, alcahuete de los esplendores
de la servidumbre.
Digo que está bien así.

Vivo para lo más trivial de mi alma
Para lo tierno de mi carne!

Tibio amanecer de calor y de temores ancestrales
ahora tiemblo en el común temblor que nuestra sangre dócil canta
en la madrépora.

¡Y estos renacuajos nacidos en mí de mi ascendencia prodigiosa!
los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula
los que no han sabido domeñar ni el vapor ni la electricidad
los que no han explorado ni los mares ni el cielo
mas sí conocen todos las reconditeces del país del sufrimiento
los que no han conocido del viaje más que el destierro,
los que se han encorvado de tanto arrodillarse
los que fueron domesticados y bautizados
los que fueron inoculados de bastardía
tám-tám de manos vacías
tám-tám burlesco de traiciones tábidas

a la mar mis riquezas peregrinas

a la mar falsedades auténticas

¿Mas que extraño orgullo súbitamente me ilumina?

¡Oh! luz amiga

¡oh! fresca fuente de luz

los que no inventaron ni la pólvora ni la brújula

los que jamás supieron domeñar el vapor y la electricidad

los que no exploraron ni los mares ni el cielo

mas sin ellos la tierra no sería la tierra

corcova tanto más benéfica que la tierra desierta,

más que tierra

silo donde se preserva y madura lo que tiene de más tierra la

tierra

mi negrura no es una piedra, su sordera abalanzada contra

el clamor del día,

mi negrura no es una mancha de agua muerta en el ojo

muerto de la tierra

mi negrura no es una torre ni una catedral

se hunde en la carne roja del suelo

se hunde en la carne ardiente del cielo

perfora la postración opaca con su paciencia recta

¡Eia por el Kailcedrato real!

¡Eia por los que jamás inventaron nada

por los que jamás han explorado nada

por los que jamás han domeñado nada!

mas se abandonan sorprendidos a la esencia de todas las cosas

ignorando la superficie, poseídos por el movimiento de todas las

cosas.

Despreocupados de dominar, pero jugando el juego del mundo

abiertos los poros a todos los vientos del mundo

aire fraternal de todos los soplos del mundo
lechos sin acequias de todas las aguas del mundo
chispa del fuego sagrado del mundo
carne de la carne del mundo palpitando con el mismo palpitante del mundo!

Tibio amanecer de virtudes ancestrales
¡Sangre! ¡Sangre! ¡toda nuestra sangre emocionada por el corazón macho del sol!

los que saben de la feminidad de la luna, la del cuerpo de aceite, la exaltación reconciliada del antílope y la estrella aquellos, cuya supervivencia avanza en la germinación de la yerba

¡Eia círculo perfecto del mundo y cerrada concordancia!

Escuchad al mundo blanco
horriblemente cansado de su esfuerzo inmenso
sus articulaciones rebeldes crujir bajo las estrellas duras
su rigidez de acero azul traspasando la carne mística
escuchad sus victorias proditorias pregonar sus derrotas.

escuchad en las coartadas grandiosas sus míseros tropiezos
Piedad para nuestros vencedores omniscientes e ingenuos

Eia para los que jamás inventaron nada
los que jamás exploraron
jamás domeñaron

Eia por la alegría

Eia por el amor

Eia por el dolor reencarnado en lo peor de las lágrimas

He aquí, al fin de este amanecer, mi plegaria viril.

esta ciudad que profetizo bella.
dadme el valor del mártir
dadme la fe salvaje del hechicero
dad a mis manos poder para modelar
dad a mi alma el temple de la espada.
No me oculto. Haced de mi cabeza una cabeza de proa
y de mí, corazón mío, no hagáis ni un padre ni un hermano
ni un hijo sino el padre, el hermano, el hijo,
no un marido, hacedme el amante de este pueblo único.
Hacedme rebelde a toda vanidad, pero dócil a su genio
como el puño al extremo del brazo
Hacedme comisario de su sangre
hacedme el depositario de sus resentimientos
haced de mí un hombre de determinación
haced de mí un hombre de iniciación
haced de mí un hombre de recogimiento
pero haced también de mí un sembrador
haced de mí el ejecutor de estas altas obras
ha llegado el tiempo de ceñirse la cintura como un valiente.
Mas preservadme, mi corazón, de todo odio,
no hagáis de mí este hombre de odio para quien sólo
abrigo odio
pues para acantonarme en esta única raza
conocéis sin embargo mi amor católico
sabéis que no es el odio a otras razas
lo que me hace ser el labrador de esta única raza
lo que quiero
es por el hambre universal
es por la sed universal
declararla libre al fin

dar de su cerrada intimidad
la succulencia de sus frutos.

¡Ved el árbol de nuestras manos!
gira para todos, incisas las heridas en su tronco
para todos trabaja la tierra
¡embriaguez hacia las ramas de perfumada precipitación!

Mas antes de abordar a los futuros huertos
haced que los merezca en su cinturón de mar
dadme mi corazón esperando la tierra
dadme en el océano estéril
más donde acaricia la mano la promesa de la amura
dadme en este océano diverso
la obstinación de la fiera piragua
y su vigor marino

Vedla avanzar escalando y resbalando en la corriente
pulverizada.
vedla danzar la danza sagrada ante la niebla de la ciudad
vedla resoplar en la caracola vertiginosamente
galopar en el sonido, hasta la indecisión de los cerros
y ved el prodigioso esfuerzo del remo, forzar veinte veces
el agua
encabritarse la piragua bajo la acometida de las ondas
desviarse un instante, intentar huir, mas la ruda caricia
del remo la vira,
se hunde entonces, un estremecimiento recorre el espinazo de la
ola
el mar babea y gruñe,
y la piragua, como un trineo se desliza sobre la arena

Al fin de este amanecer mi plegaria viril:

56 dadme los músculos de esta barca sobre el mar enfurecido

y la alegría convincente de la caracola iracunda de las buenas
nuevas

Mirad, no soy más que un hombre (ninguna degradación, ningún
escupitajo lo conturba)

no soy más que un hombre que acepta, abolida la cólera
(no tiene en el corazón más que un amor inmenso)

Acepto...acepto...enteramente sin reserva...

mi raza que ninguna ablución de hisopo y de lirios mezclados
podría purificar

mi raza recomida de máculas

mi raza uva madura para pies borrachos

mi reina de esputos y de lepra

mi reina de azotes y de escrófula

mi reina de escuasmas y cloasmas

(¡oh las reinas que antes amé en los jardines primaverales y lejanos
iluminados por todas las bujías de los castaños!)

Yo acepto, acepto

al negro fustigado que dice: “Perdón mi amo”

los veinte y nueve trallazos legales

y el calabozo de cuatro pies de alto

y el collar de hierro

el jarrete cortado a mi audacia cimarrona

y la flor de lis que fluye del hierro enrojecido sobre la grasa de mi
espalda

y la perrera de Monsieur VAULTIER MAYENCOURT donde
seis meses ladré como un perro

y Monsieur BRAFIN

y Monsieur de FOURNIOL

y Monsieur de la MAHAUDIÈRE

y el pan

el moloso

el suicidio

la promiscuidad

el borceguí

el cepo
el caballete
el cipo
el frontal

Y mi original geografía, también; el mapa del mundo trazado a mi uso iluminado, no con los colores arbitrarios de los sabios, mas según la geometría de mi sangre derramada.

y la determinación de mi biología sin ser la prisionera de un ángulo facial, de una forma de cabello, de una nariz suficientemente aplastada, de un tinte suficientemente melanesio y la negrura, no más indicio cefálico o plasma o soma si no medida con el compás del dolor y el negro cada día más bajo, más cobarde, más estéril, menos profundo, más exterior, más separado de sí mismo, más astuto consigo mismo, menos cerca de sí mismo.

yo acepto, acepto todo eso
y lejos del mar de palacios rompiendo bajo la sisigia maravillosamente, supurando sus ampollas, el cuerpo de mi país en la desesperación de mis brazos, conmovidos sus huesos, y su sangre titubeando en sus venas como la gota de leche vegetal en la punta herida del bulbo... He aquí que de repente, fuerzas y vida me asaltan como un toro y revivo a ONAN confiando su esperma a la tierra fecunda y la onda de vida rodea la papila del cerro y todas sus arterias y sus venas trajinan en la sangre nueva y respira el enorme pulmón de los ciclones y el fuego atesorado de los volcanes y el gigantesco pulso sísmico late ahora a la medida de un cuerpo viviente en la fortaleza de mi abrazo.

Y ahora estamos de pie mi país y yo, al viento los cabellos, mis manos pequeñas en su puño enorme y la fuerza no está en nosotros, si no por encima de nosotros, en una voz que perfora la noche y el oído con la agudeza de una avispa apocalíptica.

Y la voz pronuncia que durante siglos Europa nos ha atiborrado de mentiras
hinchado de pestilencia
pues no es cierto que la obra del hombre ha terminado
que nada tenemos que hacer en el mundo
que somos parásitos del mundo
que basta con que marchemos al andar del mundo
mas la obra del hombre apenas ha comenzado
y al hombre le queda por conquistar toda prohibición
inmovilizada
en los rincones de su fervor
y ninguna raza posee el monopolio de la belleza,
de la inteligencia, de la fuerza
y hay espacio para todos en el lugar de reunión de la conquista, y
ahora sabemos que el sol gira alrededor de nuestra tierra iluminando
la parcela que ha fijado nuestra voluntad sola, y que toda estrella
caída del cielo a la tierra queda sometida a nuestro poder sin límites.

Tengo al presente, el sentido de la ordalía; mi país es la “lanza de noche”

de mis ancestros Bámbaras.

La lanza se encoge y su punta huye desesperadamente en dirección al puño y si la bañamos en la sangre de un pollo dice que es sangre de hombre lo que su temperamento necesita, grasa, hígado, corazón de hombre y no sangre de pollo.

Y ando buscando para mi país, en vez de corazones de dátiles, corazones de hombre que son los que hacen latir la sangre viril para entrar en las ciudades de plata por la gran puerta trapezoidal y mis ojos barren los kilómetros cuadrados de mi tierra paterna y enumero las llagas con cierta alegría y las amontoño unas sobre otras como raras especies y la acuñación imprevista de tantas bajezas aumenta siempre mi cuenta.

Y ved aquí a los que no se consuelan de no haber sido hechos a imagen de Dios, sino del Diablo; los que consideran que ser negro es lo mismo que ser empleado de segunda clase: esperando lo mejor y con probabilidades de ascender; los que tocan a llamada ante sí mismo, los que viven metidos en un agujero en el fondo de la fosa que en ellos mismos llevan; los que se envuelven en un altivo pseudo-porfídico; que le dicen a Europa: "Mirad como sé hacer zalemas al igual que vosotros, y presentaros mi homenaje, en suma, no soy diferente de vosotros, no le deis importancia a mi piel oscura: el sol me ha ennegrecido".

Y hay la macarela negra, el Askarí negro, y todas las cebras se sacuden a su manera para que caigan sus listas en un rocío de leche fresca.

Y en medio de todo este grito ¡hurra! mi abuelo se muere, grito ¡hurra!

la vieja negrura progresivamente se torna cadavérica.

No hay por qué decir; era un buen negro.

Los blancos dicen que era un buen negro, un negro verdaderamente bueno,

el buen negro de su buen amo.

Yo grito ¡hurra!

Era un negro muy bueno

La miseria le había herido pecho y espalda; habían embutido en su pobre cerebro que sobre él pesaba una fatalidad que no era posible acogotar, que no tenía poder sobre su propio destino; que un Señor malvado, había escrito para la eternidad leyes de interdicción en la naturaleza de su pelvis; y que era un buen negro; y debía de contentarse honradamente con ser el negro bueno; creer honradamente en su indignidad, sin la curiosidad perversa de verificar jamás los fatídicos jeroglíficos.

Era un negro muy bueno.

60 y nunca se le ocurrió que podía labrar, cavar, cortar cualquier cosa

que no fuese verdaderamente la caña insípida.

Era un negro muy bueno.

Le arrojaban piedras, pedazos de hierro, cascos de botellas, pero ni las piedras, ni los hierros, ni las botellas...

Oh, quietos años de Dios, sobre esta protuberancia terráquea!

Y el látigo disputaba al zumbido de las moscas el rocío azucarado de nuestras llagas.

Grito ¡hurra! La vieja negrura progresivamente se cadaveriza

el horizonte se desvanece retrocede y se ensancha

y he aquí entre las nubes despedazadas el fulgor de

un signo

el negrero revienta por todas partes... Su vientre se convulsiona y resuena...

La espantosa tenia de su cargamento roe los intestinos fétidos del extraño infante de los mares!

Y ni la alegría de las velas henchidas como un bolsillo repleto de doblones,

ni las jugarretas con que se burla la idiotez peligrosa de las fragatas policíacas, le impiden oír la amenaza de sus gruñidos intestinos.

En vano por distraerse el capitán cuelga del palo mayor al más chillón de sus negros, o lo echa al mar, o lo abandona al apetito de los molosos.

La negrada oliente a cebolla frita encuentra en su sangre derramada el sabor amargo de la libertad

Está de pie la negrada

la negrada sentada,
inesperadamente de pie
de pie en la cala
de pie en los camarotes
de pie en el puente,
de pie en el viento
de pie bajo el sol
de pie en la sangre
de pie
y
libre
de pie y no pobre loca en su libertad y su
miseria marítima flotando a la deriva perfecta
y héla aquí:
inesperadamente de pie
de pie en las jarcias
de pie en la barra
de pie en la brújula
de pie en el mapa
de pie bajo las estrellas
de pie
y
libre
y el navío lustral avanza impávido sobre las aguas desplomadas
y ahora caen
y ahora se pudren nuestras borlas de ignominia
para mis danzas
mis danzas de negro malo
la danza rompe-argolla
la danza salta-prisión
la danza es-bello-y-bueno-y-legítimo-ser-negro-
para mí
mis danzas y que salte el Sol en la raqueta de mis
manos

Mas no, el Sol desigual ya no me basta
enróscate -viento, en mi nuevo crecimiento
pósate en mis dedos mesurados
Te entrego mi conciencia y su ritmo de carne
Te entrego los fuegos en que chispea mi flaqueza
Te entrego el chain-gang
Te entrego el pantano
Te entrego el "in-tourist" del circuito triangular
Viento devora
Te entrego mis palabras abruptas
Devora y enróscate en mí
Enróscate y abrázame con un estremecimiento más basto
Abrázame hasta abrazarnos furiosos los dos
Abraza, ABRACEMOSNOS,
Mas mordiéndonos igualmente
Hasta la sangre de nuestra sangre mordida!
Abrázame, mi pureza no se une más que a tu pureza,
¡Abrázame pues!
Como un campo de justos filaos
de noche
nuestra pureza multicolor
Y átame, átame sin remordimientos
átame con tus grandes brazos de arcilla luminosa
liga mi negra vibración al ombligo
del mundo
Lígame áspera fraternidad
Y luego estrangulándome con tu lazo de estrellas
sube, Paloma
sube
sube
sube
Te sigo impresa en mi ancestral córnea blanca
Sube lamedor de cielo
Y en la gran cavidad negra donde quise ahogarme
La otra luna, allí quiero pescar ahora
la lengua maléfica de la noche en su cristalización inmóvil!

SUSAN BUCK-MORSS

Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.

Visor, la balsa de la Medusa, Madrid, 1995, 418 páginas.

Dialéctica de la mirada es una enriquecedora reconstrucción de la gran obra inacabada de Benjamin, el proyecto de los Pasajes, al que dedicó los últimos años de su vida (de 1926 a 1940) y que, según Adorno, es una síntesis de los polos teológico y materialista de su pensamiento.

El proyecto de los Pasajes fue concebido como una prehistoria de la modernidad construida a partir de los fragmentos de sus formas materiales primeras, acumulados en los universos olvidados de las galerías parisienses de mediados del siglo XIX. Era ésta una "construcción" filosófica, un intento de hacer hablar a los fragmentos rescatados por sí mismos mediante la técnica del montaje que, sin embargo, Benjamin nunca pudo terminar y del que en vida solo publicó una pequeña parte: su libro sobre Baudelaire. *Passagen-Werk*, editado en alemán por Rolf Tiedemann, es una fragmentaria recopilación de numerosas citas y de comentarios teóricos que ocupa varios volúmenes.

Buck-Morss se impone, en *Dialéctica de la mirada*, la benjaminiana tarea de volver a rescatar esos fragmentos, contextualizarlos, interpretarlos y buscar su sentido original dentro del conjunto del proyecto de Benjamin. Pero *Dialéctica de la mirada* es, por otra parte, una lectura crítica que se propone mostrar el diseño de la totalidad de la obra, el propósito que subyace a su fragmentario conjunto, que lo justifica y desvirtúa la crítica que afirma que es demasiado disperso y cae en la arbitrariedad.

66 *Dialéctica de la mirada* se divide en tres partes. La primera -orígenes temporales y orígenes espaciales- sitúa la obra de Benjamin en su

contexto histórico y personal. La segunda parte analiza sus conceptos y metodología básicos: el montaje filosófico que revela, a través de imágenes dialécticas, la tensión entre los componentes utópicos de las nuevas tecnologías y la negación de este potencial en el sistema capitalista. Buck-Morss subraya la importancia del enfoque metodológico de Benjamin: desenterrar el valor de los objetos de la vida cotidiana implica una crítica a la monumentalidad que caracteriza a la fantasmagoría urbana moderna (los panoramas, las exposiciones mundiales, los bulevares, etc), y afirma la conciencia de que es el vencedor quien transmite el patrimonio cultural de la humanidad y de que "jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie". En este contexto, Benjamin denuncia la ilusión de la continuidad histórica y expone el mito del progreso, sobre el que se construye la temporalidad moderna, en la imagen de lo "nuevo" como lo "siempre lo mismo". El objetivo de Benjamin es el de redimir el potencial emancipador que se encuentra encerrado en los objetos del pasado para el presente, haciendo explotar el continuum de la historia. La tercera parte de *Dialéctica de la mirada* examina la estructura interna de la obra, los ejes sobre los cuales se organizan sus motivos varios y sus influencias más marcadas (surrealismo, la Cábala, Brecht...). La autora defiende aquí la coherencia del proyecto benjaminiano, de su "pedagogía materialista", constituida en base a su objetivo político revolucionario: despertar al mundo del sueño del siglo diecinueve y redimir sus energías, liberarlas para el presente.

Buck-Morss, en su labor de detective histórico que redescubre el proyecto de los Pasajes, nos aproxima a la obra de Benjamin sin supeditarla a un esquema teórico totalizador, conservando su "aura". El filtro de la investigadora es casi transparente, aunque ello no debería ocultar su magnífica labor de recreación, síntesis, contextualización y crítica con la que se cumple con creces el objetivo de revivir el poder político y cognitivo del proyecto de los Pasajes.

ROBERTO BOLAÑO

La literatura nazi en América

Seix Barral, Barcelona, 1996, 237 páginas.

Los caminos de la fama literaria son, sin duda, inescrutables, y a veces se necesita que una voz se levante o que una mano esgrima la pluma sobre un papel para que se rinda pleitesía a quienes de otra forma hubiesen pasado inadvertidos en el complicado mundo de la literatura. El poeta y narrador chileno residente en España Roberto Bolaño tiene la audacia de elaborar una novela en forma de diccionario, dedicando cada una de las entradas a literatos, ficticios ellos, que escribieron, escriben y escribirán influidos por la estética y el pensamiento nazi en la gran inmensidad del continente americano. De esta manera va construyendo una apócrifa historia de la literatura americana, no por ello menos real y verosímil.

Estas biografías imaginadas reflejan, como en pocas ocasiones anteriores, cómo la vocación literaria que cada uno de estos escritores mostraba ha sido mal correspondida por el público de la época, los críticos y, en suma, por la posteridad, que les ha negado a todos la gloria, la popularidad y la fortuna. Porque si hay algo que pueda unificar a todos estos personajes no es tanto una ideología como una pasión por el oficio de escritor. Pero siempre hay una mirada distante, que nace ya en la concepción formal, puesto que estamos no ante una novela al uso, sino ante una especie de diccionario o de manual que intenta ser informativo, veraz y notarial, combinando la trayectoria personal de estos escritores dentro de la realidad política y cultural de un continente. El autor demuestra un cabal conocimiento de esta realidad, lo que le permite realizar con gran fortuna una parodia de este género, trasluciendo aquí su modernidad, puesto que se revela como una reflexión histórica, sin eludir en ningún momento la concepción lúdica y caricaturesca. Pero todavía hay más distancias: la que separa el éxito en la consecución de este libro por parte de Bolaño y el fracaso en que se vie-

ron envueltos esta troupe de poetas malditos, cosmopolitas porteños, filósofos incomprensidos, fanáticos del deporte rey, paranoicos de las ondas, animadoras culturales, escritores de ciencia ficción norteamericanos, peligrosos presidiarios, soldados en tierras extrañas, abnegados maestros rurales, iluminados genocidas y creadores multidisciplinarios, envueltos todos en una lucha encarnizada con la realidad mediocre que los rodea, intentando imponer un proyecto que tiene en lo desatinado su menor cualidad. Quizás la mayor distancia se halla en el talento de Bolaño al hacer un juego de malabarismo con géneros diversos del que sale una talentosa pirueta de estilo y la sincera ambición artística que tenían estos personajes. Es acaso la que se convierte en más risible y en la más patética de todas. Todos son perdedores profesionales, residiendo allí su dimensión más positiva que se combina en posición contradictoria con sus execrables ideas; rozando los caracteres de la épica Bolaño los convierte en héroes, pero grotescos, esperpénticos, rodeados algunos de ellos de un círculo de dudosos individuos, versión sui generis de grupos de artistas como Bloomsbury, El Sur o la mesa redonda del Algonquin y todos plenamente persuadidos y entusiasmados de su labor hasta la última línea de sus libros e incapaces de asimilar el efecto de devastación que su obra produce en sus destinatarios.

RAMIRO MATAS

JAIME BAYLY

Los últimos días de "La Prensa"

Seix Barral, Barcelona, 1996, 357 páginas

Narra esta novela, en clave grotesca, las postrimerías del "periódico más moral" de Lima, el de la gente blanca, durante los años de democracia que siguieron a la dictadura populista del general Velasco Alvarado. Pero la historia de este influyente diario conservador, que no para de perder lectores, no es más que la punta del iceberg de una sociedad degradada, en la que impera el racismo y el machismo, pero también la incompetencia, la pereza, el cinismo y la corrupción. Así, si *La Prensa* se presenta como "un manicomio, una casa de putas", el Perú es un país en que "la gente se corrompe, se jode, enloquece".

Tanto la clase dominante, como la pequeña burguesía, aparecen como culpables, pues nadie desempeña -ni en su vida profesional ni en la privada- el papel que le corresponde. Y al fondo, los serranos -tras el fracaso de la reforma agraria- abandonan el campo y se hacinan en busca de trabajo en los alrededores de la capital.

Pero si la historia que se cuenta llega a interesarnos es por la habilidad del autor con el lenguaje. Bayly demuestra tener un excelente oído para reproducir coloquialismos, modismos y frases hechas. Personajes y situaciones se definen por su manera de hablar, por la sintaxis y el énfasis con que emplean la lengua.

Este es un libro pesimista, buena prueba de ello es que las tres generaciones que conocemos (la del viejo don Rafael; la de Patty, que tiene 36 años, y la de los jóvenes Diego, Francisco y Paloma) comparten similares vicios, aspiraciones y gustos. Si el director es un pusilánime que ha dejado las riendas del poder en manos de la familia, de su cuñada y secretaria Patty, a quien un personaje define como una "pendeja trepadora", tampoco deja de ser curioso que ella misma se defina como la reina de los lenguajes, del canje y de

la "caja chica" del periódico. Don Rafael Tudela, el viejo hacendado arruinado por la reforma agraria de Velasco, mientras intenta recuperar sus bienes, cultiva dos aficiones: los duelos y escribir cartas incendiarias contra el gobierno, que le censuran o son publicadas con mutilaciones. Y, por último, es desazonador que la máxima aspiración de Diego Balbi, el joven de quince años aspirante a periodista, cuya peculiar iniciación vital se narra en la novela, consista en sacar tajada de la corrupción generalizada, hasta convertirse en "el rey del hueveo".

Tampoco puede pasar inadvertida la crítica al omnímodo poder de una prensa irresponsable y manipuladora ("el periodismo es la mejor profesión del mundo. Se trabaja poco, se chupa gratis y a uno lo tratan como rey", p. 73). Por cierto, las escenas que transcurren en la redacción de *La Prensa* son las más hilarantes de la novela. Como también hay una parodia del erotismo degradado que practican los personajes. Y la burla de la estética *kitsch*, cutre, que cultivan unos seres que parecen salidos de una telenovela, que transcurre entre lugares chic, coches de lujo, ojeadas al *Hola* y la música de el Puma, Roberto Carlos o Julio Iglesias.

La novela, que se lee con gusto, hubiera ganado con la supresión de diversos episodios que poco aportan a la trama central (por ejemplo, el que se refiere al equipo de fútbol), o de otros cuyo desarrollo no se justifica (la radicalización ideológica de Francisco Larrañaga). Si además hubiera limado lo anecdótico e insistido más en las causas de las lacras que denuncia, la narración habría ganado en hondura e interés.

FERNANDO VALLS

CINTIO VITIER

Dama pobreza

Pre-Textos, Valencia, 1995, 30 páginas.

Apreciado Vitier,

te escribo finalmente la carta que nunca me pediste, quizá por la distancia, o por tener asuntos más urgentes en que ocuparte. Tengo enfrente de mí tu *Dama pobreza*, releída y comentada por mí tantas veces. Soy de la misma opinión que tú, (de tu "yo lírico"), que en el ser humano, en su interior, conviven muchas voces y cada uno de estos yoes no deja de ser una mutilación de nosotros como personas, y que cada noche (normalmente) es una nueva oportunidad para tratar de buscarnos a nosotros mismos (hecho que en ocasiones puede resultar un suplicio) o como tú lo llamas, la "noche del ser". Tu primer poema ('Se presta uno') me ha recordado a un texto de Borges que leí la semana pasada, de su libro *El hacedor*, titulado 'Borges y yo', en el que precisamente veo tu misma idea (nuestra misma idea), la confusión, algunas veces, de tu "yo lírico" con tu "yo humano"...

De hecho, me he decidido a escribirte -después de tanto silencio y tantas noches de lucha, antes de ese futuro incierto a que haces alusión en tu poema 'Lo que viene'- por la relectura de tu último poemario, del pasado año, que lleva un título tan sugerente como la mayoría de los trece poemas, de los cuales cuatro de ellos son sonetos, que contiene tu *Dama pobreza*. He notado cambios notables respecto a tu obra poética anterior, que la Editorial Pre-Textos recoge en dos libros: *Vísperas y Testimonios* (1988) y *Poemas de mayo y junio* (1988), sobre todo en cuanto a la forma métrica (como ya te dije en otra carta que nunca te escribí, abusabas un poco de la forma del soneto) y eso que los poetas suelen llamar el tono. El uso de versos endecasílabos dota a tu lenguaje de una fuerza expresiva, creando un ritmo que entra muy bien, hilando unas imágenes

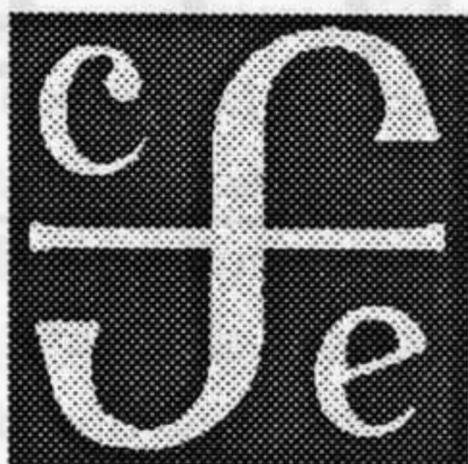
como la guapa Aracne: muy bellas. No me canso de repetir en voz alta: "Nunca suyo su árbol ni su sombra", o "atravesando antiguos mapamundis" o aquel verso que dice "de su propio comerse cruel candela".

Excúsame si algunas veces me desvío del tema, pero en realidad hace tanto tiempo que se nos ha interpuesto el silencio como una sofisticada telaraña que no sé muy bien explicarme... En tus otros poemas hacías referencia (dedicándoles algunos poemas) a poetas amigos tuyos como Juan Ramón Jiménez, con quien entablaste contacto cuando te trasladaste a La Habana, y a tu compañero de la revista *Orígenes*, el siempreverde Lezama, como también al modernista Martí y a otros compañeros. Con tu *Dama pobreza* ahondas en la problemática de la existencia humana, en la debilidad de nosotros, como huérfanos de nuestro propio mundo y tiempo. Ya lo dices tú: somos niños, y no dioses, buscando la luz (que es lo mismo que decir lo humano de nosotros mismos) en esa "noche del ser". He creído ver tus pasos a tientas sobre las letras impresas de tus poemas, dando la posibilidad de abrir un ojo, y con él el quicio de la puerta por donde asomar nuestras preguntas acerca de la vida, del futuro, del dolor humano, del sueño como evasión de la realidad, como tregua de esta guerra que es el vivir diario, de las distracciones del cuerpo (tales como las películas y el rock), de las distracciones de la mente, como la poesía. En otra carta que todavía no he escrito, y quizás ya la hayas recibido, te decía que me gusta mucho cómo utilizas en tus poemas personajes mitológicos, como por ejemplo Perseo en el episodio de la Gorgona (Medusa) en el poema 'Repaso de las formas', para ayudarte de tus reflexiones, porque, en definitiva, tus poemas son reflexiones existenciales escritas por un ser humano con el deseo, tal vez, de poder mirar esa luz en todo su esplendor, y la poesía (por ejemplo tu *Dama pobreza*) es un camino (hecho balcón al lector) para observar esta luz, siempre que la meteorología nos lo permita.

He dejado para el final tu último poema 'Dama pobreza', que da nombre al poemario, esa pobreza que nos rodea con sus fuertes brazos delgados, esa pobreza compañera de nuestras bocas hambrientas sin desearlo nosotros. Esa pobreza, sobre la cual se ha escrito y se sigue escribiendo diariamente (valgan de ejemplos la 'Oda a la pobreza' de Neruda, o *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, donde su protagonista, llamada Patria y/o Yocandra -según el gusto- habla insistentemente sobre este tema, o en otro poema tuyo -'Pobreza'- del libro *Poemas de mayo y junio*). Esa pobreza, que acabas llamando tu "desprendida amiga" para finalizar luego con los versos "mañanita partida como un hueso/ para echarle la médula a la sopa/ santificado sea al fin tu nombre."

Un abrazo, apreciado Cintio Vitier.

MANUEL PÉREZ



LIBRERIA MEXICO

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
(GENERAL Y LATINOAMERICANA)

Fernando el Católico, 86. 28015 Madrid. Telf. 543 29 04 · Fax 549 86 66

TransPacífic, s. a.

AGENCIA DE VIAJES
C.I.C MA-247- CIF. A78/020096

DESTINO	Ida	IV	DESTINO	Ida	IV
LIMA (30 Kgs)	65.000	105.000	MANILA	62.000	106.000
LIMA (70 Kgs)	88.000	108.000	RIO	59.000	78.000
SANTIAGO CH.	65.000	107.000	SAO	65.000	96.000
BUENOS AIRES	64.000	90.000	STO. DOMINGO	53.000	88.000
MONTEVIDEO	64.000	90.000	QUITO	69.000	105.000
BOGOTÁ (30 Kgs)	50.000	84.000	LA PAZ (70 Kgs)	---	127.000
BOGOTÁ (70 Kgs)	83.000	105.000	CARACAS (30 Kgs)	55.000	88.000
DELHI / BOMBAY	56.000	86.000	CARACAS (70 Kgs)	75.000	95.000

Consulte cualquier otro destino

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

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

A R T E S

EL OTRO CENTENARIO (II)

Siguiendo con la serie propuesta en el número anterior, en esta ocasión presentamos la filmografía de dos de los productores cinematográficos más importantes de Latinoamérica: Méjico y Chile.

MÉJICO: DEL ÉXITO A LA MISERIA

Pese a ser uno de los pilares de la América Latina, lo cierto es que el caudaloso, caótico y desigual cine mejicano ha sido un "hueso duro" incluso para sus propios historiadores. Su andadura empieza en 1896, cuando unos operadores de los hermanos Lumière proyectan las primeras películas; no obstante, el cine mejicano nace a principios de siglo, fruto de las revoluciones mejicanas. Efectivamente, los primeros films son documentos históricos sobre las guerras civiles acaecidas en la segunda década. Realizadores como Salvador Toscano, Enrique Rosas, Jesús Abitía o los hermanos Alva se juegan -literalmente- la vida en muchas ocasiones, consiguiendo imágenes de personajes como Zapata o Pancho Villa. Posteriormente, muchos de estos cortometrajes serán recogidos en dos films que ya forman parte del patrimonio mejicano: *Memorias de un mejicano* (1950) de Toscano y *Epopéyas de la revolución mejicana* (1963) de Abitía.

Finalizada la revolución, el cine busca otras formas de desarrollarse. La primera película de ficción que se conoce es *La luz* (1917), un flagrante plagio de un film italiano que había tenido mucho

éxito: *Il fuoco* (1915). También en este período empiezan las tentativas de crear una industria cinematográfica; así, en 1916 se crea la "México-luz SA", a la que seguirán "Azteca film", "Quetzal film", etc. Pero el año clave en el período mudo será 1919 con el rodaje de *El automóvil gris*, de Enrique Rosas, un serial compuesto de quince episodios en el que, alternando escenas ficticias y documentales y utilizando un gran sentido de la dinámica narrativa, se explican las aventuras de una banda de ladrones, a modo de serial norteamericano.

La llegada del cine sonoro encuentra un Méjico en una situación de crisis. Los equipamientos cinematográficos son precarios, la calidad de las películas es mediocre y, además, el país se halla en medio de grandes convulsiones políticas. Por esta razón, los primeros films sonoros con capital mejicano se ruedan en California. Pero en 1930 Rafael J. Sevilla rueda en Méjico *Más fuerte que el deber*, y en 1931 Antonio Moreno realiza el primer gran éxito sonoro comercial, *Santa*, que además iniciará uno de los géneros más prolíficos del futuro cine del país: el melodrama.

En 1931 llega a Méjico el director Sergei Milhailovich Einseinstein, dispuesto a rodar la película *¡Qué viva Méjico!*, una muestra de la vida y costumbres del pueblo mejicano a través de la revolución. Por problemas de presupuesto la obra queda inacabada y, sin embargo, marca e influye profundamente el cine posterior (especialmente en lo que se refiere a las cuestiones de folklore popular). La llegada de Einseinstein coincide con un rápido crecimiento de la producción industrial. En este período destacan films como *La mujer del puerto* (1931) de Arcady Boytler y, sobre todo, *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), ambos de Fernando de Fuentes. Estos dos últimos films resultan especialmente relevantes al intentar recuperar la revolución mejicana como tema fílmico, pero de forma veraz y crítica a la vez. Precisamente, es durante este período de esplendor (1935-1945) que Méjico crea su propio "star-system", lanzando a la fama una serie de actores como Jorge

Negrete, Dolores del Río, María Félix o el popularísimo Mario Moreno, más conocido como Cantinflas. Sin embargo, el suceso más importante de esta década es la realización de la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, quien inaugura así el género del cine ranchero, el cual cosechará numerosos éxitos no sólo en Méjico sino en toda Latinoamérica.

El 3 de marzo de 1945 se crea el "Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica". Este hecho, que en principio tenía que ser beneficioso, supone el detonante de la lenta y paulatina muerte de la industria cinematográfica, debido a las estrictas normas que impone. No obstante, los primeros años (1943-1953) consiguen mantener cierta dignidad, especialmente gracias a la figura del actor y director Emilio Fernández. "Indio" Fernández fue un cineasta que impulsó el cine nacionalista, campesino y lleno de ecos revolucionarios; no obstante, su cine resulta a veces demasiado folklórico, superficial y melodramático, hechos que al final de su carrera pagará muy caros. Aun así, Fernández es unánimamente aplaudido en todo el mundo y sus primeras películas, *Flor Silvestre* y *María Candelaria* (ambas de 1943), forman ya parte de la cinematografía nacional mejicana. Junto con Fernández, el cine sobrevive gracias a directores como Julio Bracho, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, y a géneros como los films de horror (cuyo precursor es Fernando Méndez) o los melodramas eróticos. Durante estos años de crisis (1940-1960), el cine mejicano empieza a recibir cineastas de otros países, especialmente españoles. Luis Alcoriza, García Ascot, Carlos Velo, Díaz Morales, Miguel Morayta, Jaime Salvador y sobre todo Luis Buñuel nutren la filmografía mejicana con su profesionalidad y talento.

En 1960 la crisis toca fondo. Dada esta situación, la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores decide convocar el Primer Concurso de Cine Experimental. El concurso es un éxito, propiciando la aparición de nuevos valores como Rubén Gámez o Alberto Isaac (entre otros). Sin embargo, las películas

presentadas muestran una gran influencia de las corrientes europeas y una gran despreocupación por los problemas mejicanos.

En la década de los 70 aparecen nombres propios que consiguen remontar un poco el cine nacional: Alexandro Jodorowsky (chileno en el exilio), Jorge Fons, Humberto Hermosillo, Paul Leduc y, sobre todo, Felipe Cazals y Arturo Ripstein (estos dos últimos pertenecientes al movimiento Cine Independiente de Méjico). Arturo Ripstein es un nombre clave para entender el cine mejicano de las últimas décadas. Su obra (que llega hasta nuestros días) supone una ruptura con las tradiciones que han ahogado desde siempre al cine mejicano y que le han llevado a su casi total extinción. No obstante, su obra, eminentemente política, choca con los canales oficiales y se encuentra con graves problemas de distribución.

Pese a ser uno de los pilares del cine latinoamericano, el cine mejicano nunca se ha podido recuperar de la crisis sufrida en los años 60. De hecho, como el crítico García Riera opina, el nuevo cine mejicano se apoya más en talentos individuales que en esfuerzos colectivos. Robert Rodríguez, el joven realizador que con su film *El mariachi* (1992) conmocionó a toda Europa y América, es una buena prueba de que esta tendencia sigue todavía vigente. El futuro del cine mejicano, pues, no parece demasiado alentador.

RAQUEL CARLÚS JAILE

Como característica esencial, al hacer una mirada retrospectiva hasta los albores de la realización cinematográfica en Chile, hay un ejercicio irregular, poco coherente, con avances y retrocesos, sin una clara conciencia de sí mismo, aunque sorprende por su creatividad y vitalidad en determinados períodos. Es evidente que, desde un punto de vista cronológico, es imposible hablar de cien años de cine en Chile, ya que solo desde 1910 es conocida la producción de películas con relativa continuidad. El devenir de la realización de cine ha estado determinado por instancias de producción que obedecen a una realidad inestable y deficiente: existe dificultad para trabajar en Latinoamérica en el ámbito de producciones artísticas cuya inversión sobrepasa las posibilidades económicas del país. Evidentemente, en Chile la producción cinematográfica tuvo muchas vicisitudes en la gestación y desarrollo; sin embargo, hay un legado que se remonta al año 1925, desde donde se proyecta un cúmulo de obras significativas en la conformación del cine chileno. Precisamente, la película *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna, cinta que recrea aspectos de la vida del mítico guerrillero chileno Manuel Rodríguez, ofrece un gran despliegue plástico y sentido dramático de la puesta en escena. Esta película es la única que se conserva de este período (1910-1929), convirtiéndose en un "clásico" del cine nacional.

Es posible hablar en el cine chileno de etapas, algunos investigadores señalan seis o siete, pero lo que es significativo, sin duda, son algunos films emblemáticos en el decurso del cine chileno, como la ya mencionada película de Pedro Sienna. Al igual que ésta, es importante la primera película hablada: *La calle del ensueño* (1929), de Jorge Délano, y también en este sentido pionera del cine sudamericano (1). Otro título emblemático es *La dama de las camelias* (1947) del prolífico cineasta José Bohr, un folklórico remake de la cinta de George Cukor. Este artesano es símbolo de un período en que

hubo un auge comercial del cine, sobre todo por la influencia que tuvo en Chile la época de oro del cine hollywoodiense. En relación a esto, cabe señalar otra obra de Bohr, *Si mis campos hablaran* (1947), una especie de melodrama en el mejor estilo de Sirk, guardando, eso sí, las distancias con el director alemán. Una obra filmica que tiene una importancia capital por ser la precursora del "nuevo cine chileno" es *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, obra de carácter neorrealista, en la que la ficción se apoya en elementos documentales, mostrando el entorno sociocultural del Santiago de los años 60. Esta película abre una brecha en el camino que seguirán otros autores, los cuales tendrán una permanencia, a diferencia de Kaulen, en la actualidad. Por esos años cabe mencionar a Helvio Soto, cineasta que con trabajos como *Caliche sangriento* (1969) o *Voto más fusil* (1970) se inscribirá en un cine de carácter político cuyas cintas no tendrán la trascendencia necesaria para ir más allá de sus propias circunstancias.

En 1967 se celebró el primer festival del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del mar. Esto representó un impulso fundamental para la labor de los nuevos realizadores chilenos, que influiría positivamente en sus trabajos posteriores. En 1969 se celebraría el segundo festival en la ciudad jardín, en el cual se presentaron tres films que tendrían una trascendencia especial, tanto por el giro estético de las obras como por la futura trayectoria de sus autores. Estas son: *Valparaíso, mi amor* (1969) de Aldo Francia, *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín y *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz. Esta trilogía mostraba cualitativamente un salto en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio, que aunque clásico en su forma, retoma una estética distinta, ligada a la vanguardia de entonces (2). Es por eso que *Valparaíso, mi amor* y *El chacal de Nahueltoro* son obras que nos acercarían a cierto neorrealismo, sobre todo el de Francesco Rosi (3). Ambas películas, basadas en hechos de la vida real, configuran una propuesta visual en la que la cámara registra la lenta recuperación moral de un asesino condenado a la pena de muerte en el relato de Littín, o bien la trágica

suerte de cuatro hijos de un humilde porteño en el relato de Francia. En el caso de *Tres tristes tigres*, adaptación libre de la obra teatral de Sieveking, se trata de una cinta que indaga en el lenguaje cinematográfico, hecho que constituye un antecedente de las obras que Ruiz filmaría fuera del país. *Tres tristes tigres* es un film que recoge un aspecto del espacio de la ciudad (los bares, quintas de recreo y hoteles de citas) con el fin de mostrar un laberinto interno, ligado a los objetos, los movimientos, los pequeños lugares que pertenecen a una realidad que a simple vista es inexistente. Desde esta perspectiva, la obra de Ruiz es una indagación en los vericuetos de una patología social reflejada en la densidad de la imagen. La película en cuestión fue algo incomprendida en esa época, como lo es mucha de la filmografía del autor de *Diálogo de exiliados* en la actualidad. Cada uno de estos tres autores ha seguido caminos distintos. Aldo Francia, por ejemplo, solo filmó una obra más, *Ya no basta con rezar* (1972), en cambio Littín y Ruiz se mantienen en vigencia.

Con los cambios político-sociales ocurridos en Chile a partir del año 1970, se produjo una diáspora de gente ligada al cine, gracias al apoyo de los países acogedores, produciéndose así una cuantiosa producción de obras en el exilio y, por otro lado, hubo en Chile una escasa producción durante el régimen militar. En los primeros casos tenemos a Miguel Littín que es autor de obras como *La tierra prometida* (1974), *Actas de Marusia* (1976), *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979), *Sandino* (1989), etc. También a Raúl Ruiz con obras como *La hipótesis del cuadro robado* (1978), la mítica *Palomita blanca* (1973-74), *Las tres coronas del marinero* (1983), *El iluminado del puente del alma* (1985), etc. En especial, este realizador radicado en Francia se ha caracterizado por su prolijidad y experimentalismo, lo que le ha permitido un amplio reconocimiento. Cabe destacar también a Sebastián Alarcón como autor de *La noche sobre Chile* (1977), *La apuesta del comerciante solitario* (1984), *Historia de un equipo de billar* (1988), etc. Además es importante mencionar a Valeria Sarmiento, *Amelia Lopes O'Neil* (1991); Sergio Castilla, *Prisioneros desaparecidos* (1979); Alejandro Jodorowsky, *Santa*

sangre (1988); Gustavo Graef-Marino, *La voz* (1989), y otros.

En Chile, en cambio, hubo una producción menor, pero no por eso menos significativa. Destacaron Carlos Flores con *El Charles Bronson chileno* (1984); Leonardo Kocking con *La estación del regreso* (1987); Pablo Perelman con *Imagen latente* (1988); Cristián Sánchez con *Los deseos concebidos* (1982); Gonzalo Justiniano con *Sussi* (1987); Ricardo Larrain con *La frontera* (1991) y Silvio Caiozzi con *La luna en el espejo* (1990). Precisamente este último se consolida con el film mencionado, logrando una obra sólida, intimista y reflexiva, una incursión en el universo de tres personajes que representan una metáfora sobre la incapacidad de vivir sin tiranía, en un Valparaíso entrañable y misterioso. Silvio Caiozzi había comenzado realizando junto con Perelman *A la sombra del sol* (1974), para después inscribirse con una cinta ambientada en los años veinte, que tuvo un gran éxito de público: *Julio comienza en julio*. Este antecedente permitió que Caiozzi pudiese trabajar con mucho esmero en la próxima película, no sin dificultades evidentes, pues se demoró unos siete años en estrenarla. *La luna en el espejo* es una obra que penetra en las conciencias de los espectadores a través de la imagen de su propio artilugio psicológico: la pérdida del entorno de sí mismos. Es por ello que este film ha sido considerado como una de las grandes películas del cine chileno.

En estos últimos años ha habido una escasa producción de largometrajes, destacándose, sobretudo, *La frontera*, de Larrain, *Johnny cien pesos*, de Graef-Marino y *Amnesia*, de Justiniano. El panorama para el cine chileno no es alentador; sin embargo, hay voluntades, nuevos realizadores (cortometrajistas) y una pequeña pero digna tradición que, a tropezones, ha forjado una senda a seguir.

ARON NAVIA C.

NOTAS

1. *La calle del ensueño* fue exhibida en la Exposición Universal de Sevilla en 1929, obteniendo una distinción importante.
2. Por entonces ya era conocido el neorrealismo italiano (De Sica, Rossellini, Rosi), pero también las primeras obras de Godard, Bresson, Chabrol, Malle, etc.
3. Al parecer Rosi sigue teniendo influencia en el cine chileno, pues *La frontera* (1991), ganadora del Goya español, tiene muchos puntos en común con *Y Cristo se detuvo en Ebolí* (1979).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Gubern, Román (1996) *Historia del cine*, Madrid: Dánae.
- Medina, Francisco et al. (1984) *Gran historia ilustrada del cine*, Madrid: .Sarpe.
- Sadoul, G. (1977) *Historia del cine mundial*, Madrid: .Siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Henebelle, Guy y Alfonso Gumucho D'Agrón (1981) *Les cinémas de l'Amérique Latine*, París: Pierre L'hermenier.
- Mahieu, José Agustín (1990) *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid: Cultura hispánica (V Centenario).
- Martínez Torras, Augusto y Pérez Estremera, Manuel (1973) *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona: Anagrama.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **EL GUARAGUAO** por tres números

Nombre.....

Dirección.....

D.P.....

Provincia.....

El importe lo haré efectivo con:

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

Adjunto cheque bancario.

Por Giro postal nº de fecha.....

Tarifa: un año (3 números).....1800 ptas (más gastos de envío)

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

Domicilio agencia.....

Población.....

Provincia.....

Titular cuenta.....

Nº de la cuenta.....

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

Fecha.....Atentamente Firma

Envíenos también este boletín a EL GUARAGUAO

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

Nosotros nos ocuparemos de hacerlo llegar a su banco.

NORMAS PARA COLABORADORES

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

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

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

Preparación del manuscrito

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

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

Formato de las referencias en el texto

Se identificará toda referencia a libros, monografías, artículos y otras fuentes en el punto apropiado del texto principal con el apellido del autor, el año de publicación y el número de página, si es

necesario, entre paréntesis. Citas subsecuentes de la misma fuente se especificarán de igual manera; no se usará 'ibid.' o 'op. cit.'.

Si el nombre del autor está en el texto inmediato solo se especificará el año de publicación. Si el nombre del autor no está en el texto, se incluirán el nombre y el año de la publicación, separados por una coma, dentro del paréntesis; ej. (Rama,1985). El número de página sigue al año; ej. (Bourdieu, 1995: 35-36). En caso de autoría dual se utilizarán los dos nombres; para tres o más autores se usará el primer nombre seguido de 'y otros'; ej. (Rowe y Schelling, 1991) y (Bennett y otros, 1986). Si hay más de una referencia al mismo autor y año, se distinguirá entre ellas con las letras 'a', 'b', etc. junto al año de publicación; ej. (Foucault, 1979a). Una serie de referencias se incluirá dentro de un único paréntesis, separada por punto y coma; ej. (Bourdieu, 1984; Lamont, 1988; Di Maggio, 1987).

Formato de la lista bibliográfica

Se enumerarán todas las citas del texto u otras fuentes utilizadas para preparar el manuscrito alfabéticamente por autor y año de publicación en una sección separada y titulada. Las referencias deberán incluir el lugar de publicación y la editorial. Por ejemplo:
Collazos, Oscar (1970) *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana: Casa de las Américas.

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

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

Anexos

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

en caso contrario se lo incluirá como anexo.

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

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

La correspondencia debe remitirse a la siguiente dirección:

CECAL, C/ Tapioles 34, 4º2ª. Barcelona 08004. España.

Correo electrónico: lmartin.medrx@bcn.servicom.es

Í N D I C E

Editorial | 2

Ensayo | 5

Donde te lleve la sangre: 6
La poesía de Oliverio Girondo
HELENA USANDIZAGA

Creación | 21

Poemas. Notas de Cuaderno 22
TOMÁS SEGOVIA

Recuperación | 33

Retorno al país natal 34
AIMÉ CÉSAIRE

Reseñas | 65
